

## VIGENCIA SOCIAL DEL CINE(\*)

Un hecho cultural de singular relevancia en nuestra época es el de la creciente vigencia social del arte cinematográfico. Correlativo de éste es otro que se manifiesta como su contraparte: el de la decreciente vigencia social del arte teatral.

Semejante correlación de signo inverso entre ambos fenómenos es difícilmente explicable por motivos meramente circunstanciales, por más que, y sobre todo en lo que atañe a la actual crisis universal del teatro, se intente explicarla sobre la base de ellos en una perspectiva histórica, es decir, a partir del hecho de que tal crisis no es ciertamente la primera que el teatro sufre; de donde que no necesariamente tenga tampoco que ser la última.

Pero si se atiende a la correlación señalada, es posible ahondar la investigación del sentido y significación de aquella crisis en una perspectiva mucho más precisa. No es, en efecto, indistinto que se encare el problema que ella representa en uno u otro enfoque, habida cuenta de los diferentes resultados que de uno u otro enfoque respectivamente se derivan. Si se piensa que la situación de crisis es cada tanto tiempo frecuente en el teatro, con ello sólo se está ya propenso a la idea de que su superación es posible con la sola adaptación —mediante modificaciones técnicas meramente acceso-

---

(\*) Comunicación al XVIIº Congrès International de Sociologie, Beyrouth, Líbano, 1957.

rias— de la actividad teatral a la época en que se desarrolla. Pero si se coteja este movimiento, hasta ahora transitorio, con la extraordinaria vigencia del arte cinematográfico —que por otra parte recién ahora está sufriendo su primera crisis ante el creciente desarrollo de la televisión— es necesario hacerse cargo, como criterio explicativo, de algo decisivo, a saber: que hay algo que el cine es o tiene, y que el teatro no es o de lo que carece, que da cuenta de ambos hechos a la vez. O dicho de otro modo: que el cine consigue reflejar mejor y más completamente que el teatro *el medio social* al cual está destinado, dentro del cual consigue la plenitud de su función, y que encuentra en él su medio de expresión o comunicación más propio.

## II

El momento esencial del arte teatral es la *interpretación* del actor. Como es obvio, esencial no quiere decir *único*, sino más bien *decisivo*: quiere decir que la interpretación del actor es el eje que constituye *la razón de ser* misma del teatro, aquello sobre lo cual gira todo lo demás: escenificación, dirección, trama o argumento, etc. La comprobación inmediata y fácil de esto está dada por el hecho de que cuando la interpretación del actor es excepcional, hace olvidar todo lo demás; en este caso la tarea de la dirección no se advierte en él, el espectador olvida el escenario donde aquella interpretación se lleva a cabo, y hasta la línea argumental se refuerza y alcanza su plena significación sólo en función de ella. Todo gira en torno del actor.

Pero ciertamente esto no agota el ser del teatro como tal. Hay algo más. Hay por de pronto la dirección, muchas veces indispensable, pero también muchas veces innecesaria cuando el actor tiene la excepcional jerarquía que acabamos de comentar. Se dirá que esto último no ocurre siempre; pero en todo caso es indiscutible que tanto en interpretaciones magistrales como en interpretaciones mediocres, la dirección no tiene cómo intervenir una vez que el espectáculo ha sido pues-

to en marcha como espectáculo; lo que muestra la secundaria de su intervención. Dicho de modo más sencillo: una vez que el actor enfrenta al público —y en esto consiste en último análisis el desarrollo teatral del espectáculo— el director no tiene ya cómo intervenir en lo que ocurre: el actor queda librado a sus propias fuerzas, y por ende todo vuelve a girar sobre el eje que sólo él representa.

Pero este resultado se logra y se lleva a cabo mediante un recurso técnico, que como tal es también inherente al teatro: *la escenificación*. El teatro, conforme lo sugiere la raíz misma de la palabra, es un lugar de contemplación, un lugar al cual se va a contemplar “algo que ocurre”. Esto “que ocurre” ocurre, en el sentido más general, siempre dentro de *la escena*. La escena es el *marco* dentro del cual el actor lleva a cabo su interpretación. Llévase el teatro al aire libre y se verá que no por tratarse en este caso de un marco abierto, el marco desaparece como tal: por lo contrario, se conserva, aunque abierto en este caso. Pero que la interpretación no puede prescindir de la escena no significa que ésta sea el momento decisivo en el teatro, y tal vez mucho menos en el sentido específico, es decir, técnico, de la palabra. El monólogo de *Hamlet*, a través de una interpretación lograda, no pierde en absoluto su significación ni su valor porque sea recitado —es decir, interpretado— en un escenario inadecuado (en general, *fuera* del teatro). Con todo, no puede ignorarse que si el escenario es adecuado con lo que en él ocurre, la comprensión de lo que esto significa puede ser mucho más ajustada por la asociación imaginativo-visual que sobre ello se opere, según lo que más adelante se dirá; pero en último análisis, todo esto es secundario.

El momento esencial del arte cinematográfico, en cambio, reside en la *dirección* y el *montaje*. Es el director del film el que prevé las tomas, busca los ángulos de enfoque más apropiados, calcula la luminosidad de la imagen, y, en una palabra, el único que tiene idea del film en conjunto como un todo aun antes de realizarlo. Es él, también, quien decide acer-

ca de la forma en que debe ser realizado el montaje de las distintas escenas, de modo que la continuidad de ellas coincida y llene el esquema total del film que ha servido de punto de partida. Y es él, por último, quien decide al cabo de cuántos intentos el actor mismo ha conseguido por fin el gesto apropiado, el tono de voz justo, el ademán preciso, que va a quedar, entonces, estereotipado para siempre en la imagen. Por otra parte, y para comprender cabalmente la importancia del montaje y su significación, basta pensar en uno en el cual las secuencias no tuvieran una línea más o menos continua. Esto último concierne, no sólo ni primordialmente al respeto debido al orden *temporal* de las escenas, sino mucho más en lo que concierne al todo significativo, y por ende, comprensible, que debe conservarse en la secuencia escénica. Muy bien puede ocurrir, en efecto, que el todo significativo que se trata de conservar y mantener se articule sobre la base de un trastocamiento total de aquel orden temporal. Un impresionante ejemplo de este punto lo constituye ese hallazgo genial de la cinematografía inglesa que se llamó en castellano *Al caer la noche*. Allí, el protagonista despierta al oír el timbre de su despertador: esta es la escena inicial del film. A partir de este momento vive una serie de acontecimientos, uno de los cuales, hacia el final, se asocia otra vez con el sonido de un timbre, esta vez de teléfono. En este momento, el protagonista vuelve a despertar; o mejor dicho, despierta ahora *realmente* a raíz del llamado telefónico. Todo lo anterior, es decir, todo lo filmado, es un sueño que ha tenido. Pero el film no termina en esto, sino que tiene todavía dos o tres secuencias más, que son las *fnales*, pero que son *exactamente las mismas que inician el film*, y que muestran los acontecimientos que el protagonista ha comenzado a vivir desde que, en su sueño, se despierta. Sólo que ahora estos acontecimientos no son ya *soñados*, sino *reales*, en cuanto que se originan en el llamado telefónico que lo ha despertado realmente. Por eso la sola mostración de dos o tres de ellos despliega hacia adelante todos los que van a subseguirlos, y que no aparecen ya en la pantalla

--con esto termina el film— porque han sido vistos ya. De este modo, el film no sólo termina *como* comienza, sino que, propiamente, comienza *cuando* termina. El todo significativo está dado y conservado por una inversión total del orden temporal.

Pero como es claro, tampoco el cine se agota en esto: también en el cine hay algo más. Hay, por lo pronto, una labor interpretativa. Pero para ver el papel secundario que tiene esta interpretación frente a la dirección —y sin insistir mayormente, como sería dable, en la posibilidad del cine sin actores— basta pensar en la situación de dependencia *constante* en que el actor está respecto del director. Ya queda dicho: es el director quien resuelve en definitiva cuál es la interpretación adecuada; y una vez conseguida ésta según su criterio, después de, muchas veces, numerosos intentos, tal interpretación queda estereotipada para siempre en la imagen, y el papel del actor ha terminado con ello. Hay en lo que se dirá enseguida una verdadera paradoja, pero es un hecho que, teniendo el actor cinematográfico *menos responsabilidad* directa en su labor que el actor teatral en la suya, ya que no afronta al público arriesgando en una sola posibilidad el destino de su interpretación, tiene sin embargo *más dificultad* en ella, por lo mismo que no puede actuar teniendo como referencia la totalidad del film, porque su tarea es discontinua. Dicho de otro modo: la dificultad reside en que debe asumir su papel en *cada escena por separado*, arrancándola, por sí decirlo, del contexto total de escenas que componen aquella totalidad. Tal situación se debe muchas veces a razones de orden técnico: por apremio de tiempo, por imperio de las condiciones atmosféricas o por exigencias propias de la filmación misma, debe en ocasiones rodar juntas todas las escenas que transcurren en un lugar determinado, aunque ellas pertenezcan al comienzo y al final del film, para rodar luego, en otro momento, tal vez en otro sitio, pero en todo caso con ruptura completa de todo posible nexo de continuidad, las escenas que pertenecen a su núcleo argumental. Así, el actor

no puede prever el desarrollo del film como un todo consecutivo y ordenado, cosa que incumbe al director, que es justamente quien va a recomponer el orden temporal y, como se ha dicho, sobre todo el significativo, de las secuencias, mediante el montaje. Todo esto puede verse confirmado al pie de la letra en COCTEAU, *La Belle et la Bête* (*journal d'un film*).

Pero todo esto es posible también sobre la base de un recurso técnico. Hay también algo en lo que se hace visible a los demás la tarea conjunta del actor y de la dirección; pero este algo no es la escena, como en el teatro, sino la *fotografía*.

Y aquí aparece una nueva diferencia, con mucho la más importante, entre ambas cosas. Porque mientras la escena es el límite estático de la representación, la fotografía es en cambio el límite dinámico de la filmación.

No se trata sólo de palabras. Por mucho movimiento que eventualmente pueda desarrollarse en la *escena*, todo ese movimiento está, precisamente, enmarcado por ella y de ella no puede salirse. Se objetará que el espectáculo teatral tiene, después de todo, cierto dinamismo interno, que se traduciría en la sucesión de las *distintas* escenas. Pero fácilmente se observa que esto no consigue eliminar el estatismo escénico. En efecto, en este caso se trata, no de una transformación dinámica *de la misma escena* (cosa que en el teatro es imposible), sino del tránsito *de una escena a otra*. Con ello, dentro de cada escena, la acción queda enmarcada estáticamente siempre.

Se dirá ahora que algo superlativamente parecido ocurre con la fotografía, desde que en el film se pasa de una a otra exactamente como en el teatro de una a otra escena. Pero cabe hacerse cargo de algunos aspectos importantes de este problema. En primer lugar, la fotografía no es una escena, sino una *imagen*. En segundo lugar, por eso mismo, en el lapso de una hora y media —término medio de duración de un film— se suceden en éste muchas más y más variadas imágenes que escenas en el escenario de teatro, lo que parece ser índice de un *ritmo de secuencia* mucho más alto. Y por últi-

mo —esto no ocurre con frecuencia, pero es siempre una posibilidad esencial del cine— éste puede lograr una variedad de imágenes de la misma cosa (o incluso de la misma escena) mucho mayor, por la pluralidad casi ilimitada de enfoques que le permite el desplazamiento de la cámara, cosa ésta inaccesible a la representación teatral. En dos palabras: mientras que en el teatro el cambio de escena opera bruscamente y lleva sin transición de una a *otra* escena, y no a una modificación de *la misma*, en el film este tránsito es más gradual, porque el cambio de imagen puede llegar a otra nueva mediante sucesivas modificaciones graduales de *la misma imagen* originaria. Esto muestra, no sólo que el dinamismo de la imagen es más veloz que el de la escena, sino también y sobre todo que es *inherente o inmanente* a ella. Podríamos pues decir brevemente que el ritmo de la representación teatral traduce un dinamismo estatizado por el marco, mientras que el ritmo del film es un dinamismo dinamizado por el montaje.

Todas estas diferencias importantes y de signo inverso tienen que aparecer, si nuestra descripción ha sido hasta aquí correcta, también respecto de la relación en que una y otra forma de “representación” está respecto del objeto que representa; y en esta relación deberá mantenerse estrictamente, por ser decisiva como criterio, aquella inversión de sus respectivos signos. Y efectivamente, parece que esto es lo que ocurre. En la representación teatral, el mecanismo de la representación, la representación misma, los que la hacen, los decorados, todo, en una palabra, es un todo *real*. No se dice con ello que sea real el *Hamlet* que representa un actor determinado en determinados lugar y momento; pero lo que no puede negarse es que el actor mismo sí lo es; a saber, un hombre de carne y hueso. Y aquí se objetará que no es al hombre de carne y hueso a quien uno va a ver en el teatro, sino, en el caso, al *Hamlet* que representa. Y esto hay que concederlo de buen grado, aunque hecha la circunstancial salvedad de que ese resultado puede depender muy bien de la medida en que la profundidad y justeza de la interpretación nos permita *evadirnos*, precisa-

mente, de la realidad, para llegar a ver en el actor, no a un hombre cualquiera con sus propios problemas humanos, sino exclusivamente a *Hamlet* con los problemas propios de Hamlet. Aceptado que las cosas ocurren de este modo, se está con ello en la pista para calar un poco más hondo en el núcleo mismo de la representación teatral: ella consigue plenamente lo que persigue sólo en la medida en que permite esa evasión.

Pero esto muestra con superlativa claridad que en el curso de la representación que se contempla hay que hacer un verdadero y esforzado tránsito, que toma su origen y punto de partida en la realidad que se despliega ante la vista y desemboca en una imagen siempre personal o subjetiva. Sin esto, el teatro no sería lo que es, y la representación no consigue lo que busca. Basta recordar el sentimiento de frustración que acompaña o subsigue a la contemplación de una obra teatral mediocramente interpretada, y que por ello mismo no logra *sustraer* al espectador de la realidad que se despliega ante él, y en cambio el sentimiento de plenitud que acompaña, y subsigue sobre todo, a la contemplación de una obra cuya interpretación, al calar en toda su hondura en cada personaje, hace que omitamos totalmente aquella realidad sobre la que se articula. Podría pues decirse que en la representación teatral la realidad hace un llamamiento a la imaginación, y en ese llamamiento la imaginación transforma o modifica la realidad en una imagen, siendo esta imagen la meta final de todo el proceso. Este último punto se comprueba por el hecho de que, aun cuando se haga el camino inverso, es decir el que va de la imagen a la realidad, esta nueva realidad nunca va a ser la original, sino una realidad que va a corresponder, también *imaginariamente*, con la imagen suscitada. No de otro modo se capta la presunta realidad del *Hamlet* que suscita la imagen motivada por la representación.

Ahora bien, en el cine ocurre exactamente lo contrario. Este punto final, esta meta del proceso teatral es precisamente su paso inicial, el comienzo del espectáculo cinematográfico.



También hay aquí un llamamiento a la imaginación, pero ese llamamiento no lo hace la realidad misma, sino ya *una imagen* de la realidad, es decir, la fotografía. El tránsito es con esto inverso desde el comienzo, pero es inverso también en el final, y en ello consiste la enorme eficacia del cine. Porque el cine, que toma en la imagen su comienzo, es decir que en su comienzo como proceso psíquico no enfrenta directamente a la realidad, y que apela a la constante imaginación del espectador para la continua y sucesiva captación perceptiva de las imágenes, desemboca sin embargo inevitablemente en la realidad. No se trata solamente de que la filmación lo haya sido de hechos, acontecimientos o personas *reales*, en el sentido de que ellos realmente hayan tenido lugar tales como la cámara ha venido luego a captarlos. Por artificial que sea la trama argumental, por irreal que sea la situación descripta, por mucho que a propósito de lo que sucede en el film puede pensarse “eso no ocurre en realidad”, la imagen muestra siempre alguna realidad, aunque la muestre en imagen. Podemos caracterizar este tránsito de signo inverso en el cine y el teatro en dos palabras, diciendo que mientras en el teatro se pasa de la realidad a la imagen, en un proceso que en definitiva obliga a *eludir* la realidad presente, en el cine se pasa de la realidad de la imagen a la imagen de la realidad, porque aquí se trata siempre de la realidad *en* imagen, en un proceso que *no puede eludir* la realidad, por imaginaria que ésta sea, sino que obliga precisamente a asumirla. Pero este doble camino del espectador está firmemente apuntalado por el film, ya que es en éste mismo donde aquel doble tránsito se lleva a cabo. Por ello, la correspondiente vivencia no queda en este caso librada al mero arbitrio de la imaginación subjetiva, porque en el film se articula sobre la base de una imagen *objetiva* que es siempre trasunto de la realidad. Diríamos que el film permite una vivencia de imagen colectiva, o por lo menos *intersubjetiva*, mucho más precisa y completa que la que permite la obra teatral, precisamente sobre la base de aquella comentada objetividad de la imagen. Podemos ilustrar este tema con dos

claros ejemplos. Uno lo constituyen las llamadas películas “de ficción”, sobre todo aquellas cuyo tema central es la probable destrucción del mundo por colisiones planetarias. Sea esto o no *posible*, lo cierto es que nada es menos *real*. Pero esta realidad se hace siempre de alguna manera presente, en cuanto es suscitada por imágenes que traducen en alguna medida siempre algo *real*, como son los dos planetas que eventualmente coliden. Más adelante se verá todavía la eficacia de la imagen como suscitadora de la visión de una realidad. Pero por otra parte, el segundo ejemplo muestra con claridad hasta que extremo el cine sólo consigue una visión total de la realidad sólo en cuanto recurre como recurso a la fantasía, y no a la imaginación, lo cual es ciertamente algo bien distinto. En aquella joya del cine que hemos mencionado y que se llamó *La Belle et la Bête*, brazos humanos hacen las veces de candeleros articulados que alumbran los pasos del comerciante cuando éste entre al palacio encantado; también brazos humanos figuran mecanismos que automáticamente sirven la mesa a la cual se sienta; las cariátides de la chimenea son rostros humanos que siguen con ojos y sonrisas humanos los pasos afiebrados la Bestia cuando ésta espera impaciente la visión fugaz de la Bella; pero en todo caso, los brazos son siempre brazos humanos y las caras son siempre caras humanas. Hasfa aquí, lo que juega en todo esto es un mecanismo imaginativo. Pero el desenlace del film es en cambio el producto de la más libre fantasía, y hace un abierto llamado a la del espectador. En el mismo instante en que Avenant, el campesino, es herido por la flecha de Diana en el pabellón del tesoro y se transforma paulatinamente en la Bestia, la Bestia muere de dolor en brazos de la Bella porque ésta la ha abandonado. Y cuando todo el mecanismo *imaginativo* se desata en la espera de la transformación, correlativa de la anterior, de la Bestia en Avenant, la Bestia se convierte en un príncipe encantado de radiante belleza. Aquí se logra una evasión total de la realidad, porque lo real hubiera sido la segunda transformación esperada. Y esta total evasión está fielmente reflejada en el fantástico simbolismo

de la escena final, en la que, mediante las nubes entre las que ascienden tiernamente abrazados la Bella y el Príncipe, se marca un violento abismo entre ellos y la realidad, o se sugiere que ellos quedan al margen de ésta. Obviamente, en esto juega la fantasía, y no la imaginación. De este modo, mientras en la representación teatral lo que hacemos es *evadir* constantemente la realidad gracias a la imagen que se articula sobre la representación misma, en el espectáculo cinematográfico lo que hacemos es *asumir* constantemente esa realidad en la que nos introducimos por medio a la imagen que proporeiona la fotografía.

### III

Con lo dicho hasta aquí cabe ver con bastante claridad que las notas descubiertas en la descripción ponen de relieve el carácter de espectáculo colectivo universal propio del cine como medio de comunicación y de articulación de una vivencia colectiva de comprensión. Pero cabe profundizar un poco más en este problema.

Fácilmente, en efecto, se puede mostrar que el cine articula mejor que el teatro una mayor y mejor comprensibilidad de hechos, sucesos o problemas. Toda comprensión es comprensión de un sentido; y si es cierto que las palabras y la mímica lo tienen, no menos es cierto que también lo tienen las imágenes. Pero mientras el sentido de la imagen es estereotipado en la fotografía de tal modo y solamente cuando resulta absolutamente inequívoco, las palabras y la mímica, recursos esenciales de la representación teatral, escapan a esta posibilidad. De otro modo: el cine, aun cuando trabaja con actores mediocres, no está sujeto al azar interpretativo como el teatro, aun cuando éste trabaje con actores excelentes. De esto se deriva la importante posibilidad de fijar *objetivamente*, según hemos dicho, y con mucho mayor precisión, el sustrato del sentido,

que en razón de ello puede alcanzar un mayor grado de intersubjetividad.

Otro tanto ocurre con la escenografía; y a propósito de este tema van a reaparecer las notas de signo inverso que hemos descubierto en todos los momentos de nuestra descripción. En efecto, tanto en el teatro como, por lo menos, en el cine de interiores, el recurso del escenario, y especialmente del telón de fondo, es ineliminable. Ahora bien, por bueno que sea el telón de fondo teatral, resulta prácticamente imposible dejar de verlo como algo *real* que *cierra* hacia atrás la realidad. En cambio en el film, *sólo* cuando el telón de fondo es bueno, es decir, cuando consigue el efecto de que no se lo vea como lo que es, como telón de fondo, este telón *abre* hacia atrás la realidad. Lo curioso es que si no se consigue este efecto, es decir, cuando no se lo puede dejar de ver el telón que es, éste aparece entonces como un artificio *imaginario* en el contexto de la realidad que contra él se desarrolla en la imagen. Y es que, paradójicamente otra vez, mientras el teatro, que trabaja con las tres dimensiones del espacio, cierra una —la profundidad— el cine, que trabaja sólo con dos dimensiones del espacio —las de la pantalla plana— *abre* esta profundidad que ella no tiene.

Pero respecto de la articulación de la comprensibilidad, todo esto no es tan decisivo como esta otra circunstancia: en la representación teatral, lo que articula la significatividad que en ella está en juego no es la mímica ni la escenografía, al menos de modo esencial, sino la interpretación a través de la *palabra*. Piénsese lo que sería una representación teatral en la que los personajes no hablaran; y por cierto que el problema no se elimina por el hecho de que sólo circunstancialmente callen. El discurso en la obra teatral es indispensable, siquiera sea en su forma límite de monólogo. Los gestos solos no bastan; a lo sumo tienen la secundaria misión de reforzar la significación de las palabras.

El cine, justamente, prescinde y *debe* prescindir de esto. El *desideratum* del cine es la pura imagen, sea o no imagen

de gestos; esto tampoco es decisivo. Y de ello abundan también los ejemplos. Bastará citar, entre muchos otros, los siguientes: *Le balon rouge*, que es una pura secuencia de imágenes casi sin palabras; la escena del juego de “la mouche” en *Los Quíntuples*, la del *racconto* a cargo del payaso en *Noche de Circo*, la justamente famosa del robo a la joyería en *Rififi*, la de la huida de los protagonistas en *Larga es la Noche* y en *Siniestra Obsesión*, la del “match” de tenis en *Pacto siniestro*. En todas ellas la significación en juego se erige sobre imágenes, es decir, sin una sola palabra. O las secuencias de *La Strada* en las que la actriz anuncia a *Zampanó* con el sólo grito de su nombre, pero con un insuperable ensamble significativo de imágenes.

Esta diversidad de medios expresivos en el cine y en el teatro se hace patente, en toda su significación, con sólo recordar la molestia casi inconsciente, cuando no el tedio, que produce el teatro filmado como tal, y sobre todo cuando en el film se mantienen las palabras como el eje sobre el cual gira la comprensión del problema de que se trata, por ejemplo mediante largos monólogos. Parecería como si en este caso el cine hubiera quedado desvirtuado en sus posibilidades específicas. Aquí pueden servir de ejemplo los films con largos juicios orales en los que se pronuncian interminables alegatos. Por otra parte, esta situación se hace mucho más llevadera en el caso de la filmación de piezas teatrales del género de la comedia, o aun del drama, pero sólo en cuanto unas y otras tienen un ritmo de acción —llevado a la pantalla en la agilidad de las secuencias— que supera la lentitud de palabra hablada que les sirve de base. Buenos ejemplos de esto son, respectivamente, *Arsénico y Encaje antiguo* y *La Antesala del Infierno*, o la versión cinematográfica del mismo *Hamlet*.

Además, el hecho de que el film, por esencia, no recurra a la palabra como medio expresivo, tiene la fundamental consecuencia de desintelectualizarlo. Con esto se facilita una mejor y mayor comprensión, también, y sobre todo, emocional, de aquello que en él ocurre. De todo esto que acabamos de decir el ejemplo clave es la obra teatral de BECKETT *En attendant*

*Godot*. Es ésta una obra en la que prácticamente no se articula una sola frase con sentido, es decir, con una significación comprensible intelectualmente. La significatividad total de la obra se consigue haciendo que las palabras trasuntan cabalmente lo que aquella es, es decir, la significatividad del absurdo: se trata de una espera que no espera nada y lo espera para siempre sabiendo que nunca ha de llegar. Pero las frases, con todo y ser verdaderos *sinsentidos*, sin embargo siguen siendo frases: la palabra es allí insustituible. Obra semejante, es absolutamente imposible llevarla al cine *tal como es*, porque si en el film se articulara también con palabras esta significatividad del absurdo, no se lograría tal significatividad, sino un puro *sinsentido*. La significatividad, para no ser desvirtuada, necesita ser expresada en un lenguaje propio en este caso, es decir, en imágenes.

Por lo demás, la vivencia *colectiva* de comprensión se perjudica gravemente en el caso de la representación teatral, no sólo en lo que hace a las palabras mismas, que ciertamente no todos entienden del mismo modo ni con el mismo sentido, debido a la inevitable carga de matices significativos de que vienen lastradas, sino también en lo que hace a la gesticulación del actor. Aquéllas y ésta deben ser medidas de tal modo en el tono y la intensidad, que lleguen por igual a todos los espectadores. Pero semejante resultado es, como se comprende, imposible de conseguir. Por ajustadas que sean unas y otra, es obvio que no llegan del mismo modo a los espectadores inmediatos y a los de la última fila; de donde que tampoco todos alcanzan una vivencia intersubjetivamente equivalente de unas y otras. Por esto se ha visto que la vivencia del espectáculo teatral está siempre librada en alguna medida al arbitrio subjetivo. No a otra cosa obedece, por lo demás, la tradicional exageración de la mímica teatral, que, en cuanto exagerada, puede incidir las más de las veces en el espectáculo como factor de perturbación de la comprensión que se busca proporcionar. En cambio en el cine este factor desaparece gracias a la posibilidad que tiene la cámara de reducir esta distancia al actor,

llegando, como en un canon invariable, a todos los espectadores por igual; sin contar con la magnífica posibilidad de captar primeros planos que tantos matices significativos pueden aportar el todo significativo en juego y a los que el teatro por por esencia no puede acceder. Esto es consecuencia de algo que hemos apuntado antes: el teatro, que cierra la dimensión hacia atrás de la realidad con la cual trabaja, abre en cambio una dimensión accesoria con la cual no trabaja pero a la que está destinado, la dimensión hacia adelante, en la que se encuentra el espectador al que debe llegar. El cine, por el contrario, que abre aquella dimensión de la realidad con la cual no trabaja, a saber la profundidad, cierra esta dimensión hacia adelante, en cuanto ella se achata y se nivela en las dos dimensiones de la pantalla. Ocurre aquí que tan cerca como el actor trabaja de la cámara, tan cerca estará ubicado de él el espectador, sin que en ello intervenga en absoluto la distancia real del espectador a la pantalla. Por eso la distancia se invierte, pero en todo sentido por igual, porque la cámara hace por el espectador este trabajo. Todo lo cual permite una comprensión más cabal de aquéllo de que se trata, por lo mismo que desaparecen los eventuales factores de perturbación comentados.

Por lo demás, es importante tener en cuenta las enormes consecuencias que entraña el hecho de que el cine consiga proporcionar una comprensión desintelectualizada, porque gracias a esto se hace mucho más accesible que el teatro para el hombre común, que no suele estar en una actitud intelectual como como estado normal, y que si por acaso llega a estarlo, busca casi de inmediato algo que le permita eludir cuanto antes esa actitud. En líneas generales, mientras el teatro en alguna medida obliga siempre a pensar, el cine muchas veces simplemente divierte; sobre todo porque articula mejor, más inmediatamente, más objetivamente y casi sin necesidad de pensar en ello, la comprensión del problema que despliega ante los ojos del espectador y por mucho que éste sea capaz de vivirlo incluso como suyo propio.

Igualmente importante es esta otra cosa, que el cine logra y que el teatro por definición no alcanza: la *universalización* de la escena. También con este sentido hemos hablado antes de espectáculo universal. La cámara hace por nosotros el viaje al Polo, a las selvas del Amazonas, al corazón de Birmania o a las estepas rusas. Acceder a todas estas cosas no suele estar al alcance del hombre común, por muy intelectual que éste eventualmente sea, y por razones obvias de orden económico; ni el teatro puede facilitarle semejante acceso, porque para ello tendría que trasladarse él mismo a aquellos lugares. La imagen a que se llega en el teatro está siempre *limitada* por la circunstancia real en la que toma su base, mientras que la del cine es prácticamente ilimitada. Lo curioso es que muchas veces el cine lleva a desembocar en la realidad, como hemos apuntado, gracias al recurso del truco cinematográfico, es decir, gracias a algo que no puede ser menos real, en la medida en que se trata de un puro artificio. Parece en efecto ingenuo suponer que cuando contemplamos en el cine el derrumbe de un templo egipcio o el hundimiento de un portaaviones, salvedad hecha de que el film sea documental, para conseguir ese efecto *real* haya sido necesario construir un portaaviones o un templo reales para luego destruirlos realmente, o construir una población real para luego anegarla por una inundación también real. Esto muestra al máximo la eficacia de la imagen como suscitadora de la realidad.

Pero esta universalización de la escena no abarca solamente el ámbito natural, sino también, y esto es mucho más importante, el ámbito de la convivencia humana; y aquí es donde aparece el carácter esencial del cine como un medio formidable de *comunicación*, en el que la comprensibilidad de la convivencia se amplía de un modo incalculable. Un ejemplo de detalle puede mostrar mejor lo que queremos decir. En el film de HITCHCOCK *Dial M for Murder*, la clave de la trama real y psicológica es el llamado telefónico a raíz del cual se creará la situación propicia para el premeditado asesinato. La cámara no se ha limitado a registrar el hecho del llamado en



un aparato telefónico, sino que, del enfoque del dedo del protagonista discando la "M" de la característica, salta al enfoque del conmutador, permitiendo ver el discado de los sucesivos números subsiguientes en el corazón mismo del selector automático. Sólo con esto, el simple hecho del llamado se recorta contra el trasfondo del contexto técnico al que inevitablemente remite la visión del mecanismo; es como si en ese momento se nos dijera que el crimen es posible, en ese caso, porque existen teléfonos; y con ello se está haciendo remisión implícita a un modo de convivencia humana en el que precisamente los teléfonos existen y al cual le dan una nota peculiar.

#### IV

Sobre estas bases puede mostrarse inmediata y fácilmente que hay razones esenciales de orden social que explican con suficiente claridad por qué el cine ha alcanzado la enorme vigencia que hoy tiene. Una idea cabal de esta vigencia puede darla, por lo demás, el dato estadístico que recoge CHIARINI en *Cinema, quinto potere*, dato según el cual la concurrencia mundial de espectadores a las salas cinematográficas ha llegado a la astronómica cantidad de 11.500.000.000 de personas.

Como hemos dicho, puede encontrarse sin dificultad y con detalle una explicación de este fenómeno. En efecto: la existencia humana, en general, por lo menos dentro de la relativa amplitud cultural y geográfica que tiene lo que llamamos "occidente", se desarrolla hoy con un ritmo, con un *tempo* que no tiene paralelo en ninguna otra época histórica de la humanidad, precisamente en lo que hace a su rapidez. Hay aquí también una paradoja, y es que hoy que el hombre ha alcanzado prolongar el término medio de duración de su vida, se encuentra conque esa vida le resulta más corta que nunca, porque mientras ella se ha alargado en progresión aritmética, han crecido en progresión geométrica los acontecimientos concretos que debe vivir para vivirla. El hombre vive más, pero como quiera que tiene que vivir muchas más cosas, su ritmo

vital necesariamente se acelera: de esto emerge el carácter febril de la vida occidental contemporánea. Y bien, según lo que hemos dicho al comienzo, el cine tiene la inherente posibilidad de hacerse un intérprete fiel de ese ritmo, no sólo gracias a su manera peculiar de tratar los problemas de espacio, sino, especialmente, a su manera peculiar de tratar los de tiempo, como puede verse mediante un sencillo ejemplo: basta pensar en el caso de una novela que contenga la descripción de una determinada realidad y que sea llevada a la pantalla. La novela y el film tienen la misma intrínseca posibilidad de recoger el transcurso temporal ampliando o reduciendo sus límites a voluntad, o modificándolo en su devenir real para presentarlo más o menos ágilmente según las necesidades significativas en juego; pero en todo caso, si ambos consiguen el mismo resultado en este sentido, lo cierto es que para enterarse de ello el lector necesita disponer de varias horas o aun de días enteros, mientras que al espectador cinematográfico le basta una hora y media de su tiempo.

Por este lado puede incluso hasta sospecharse por qué la televisión, aún incipiente, ha podido ya provocar la primera crisis del cinematógrafo, que no es ciertamente aventurado suponer que sea la última y definitiva en la medida en que termine por absorberlo dentro de su órbita propia en cuanto los medios de tecnificación la hagan definitivamente accesible: en ella el ritmo recogido es, no digamos más veloz, pero sí más ajustado al de la realidad misma, por lo menos en cuanto aquí se trata, no de la realidad de la imagen, sino de la realidad misma *en* imagen.

Pero por otra parte, en razón de los mencionados apremios de distinta índole a que está sujeta la existencia humana, ella se ha ido apegando cada vez más precisamente a esa realidad que forma su contorno y de la cual emergen dichos apremios. Diríamos que la existencia humana es hoy más “realista” que nunca, por lo menos en el sentido de que sólo se atiende, o primordialmente se atiende, a todo aquello que puede ser en alguna medida una “realidad” para ella. Por lo pronto ya se ha con-

seguido ver plenamente que la cultura misma constituye una realidad, y no una pura colección de productos imaginarios más o menos objetivados y desvinculados de la existencia; con lo cual queda dicho que el calificar de "realista" nuestra época no involucra el llamarla "materialista", en cuanto la cultura es siempre una creación del espíritu. La realidad es pues aquello en función de lo cual está hoy día más que nunca nuestra existencia, siempre que se piense "realidad" con ese sentido amplio, tan amplio que da cabida incluso al sentimiento religioso como un sentimiento real de cosas que se experimentan como también reales. Y el cine se hace cargo con plena eficacia también de esta situación, si, como hemos dicho, obliga en todos los casos a *asumir* esta realidad, y porque no puede eludir la referencia a ella que él significa. Y todo esto especialmente en lo que hace a la realidad más inmediata, a la realidad existencial misma. En esto el papel del cine es insustituible, porque puede mostrarnos y hacernos comprender esta realidad, no sólo con enorme eficacia, sino hasta con abundancia de detalles. Supongamos, para ilustrar esta tesis, el caso de una novela psicológica o de un drama teatral de igual carácter. Por mucho que el libro pretenda mostrarnos en detalle el peculiar estado de ánimo de un personaje, por mucho que lo describa exhaustivamente, nunca podremos calar en él lo suficiente. Y no menos se comprende que por mucho que el actor traduzca, en la representación teatral, aquel estado de ánimo por medio de los gestos o de las palabras, nunca podremos agotar la significación plena de unos y otras, en primer lugar porque unos y otras son por definición multívocos, y en segundo aunque solo sea en razón de la distancia, que no podemos reducir, a que el actor se encuentra de nosotros. Aquí la posibilidad cinematográfica del primer plano, o en general del enfoque, se muestra en toda su relevancia. De esto hay también un buen ejemplo en aquella escena de *Noche de Circo* en que el protagonista, fracasado como profesional, como marido, como amante y como hombre, busca el desenlace de su fracaso en el suicidio. La cámara capta su gesto de llevarse el

revólver al oído, e inmediatamente recoge la tensión psicológica de la espera del disparo *enfocando su gato*, contraído como para saltar, con la pelambre y las orejas tensas. En semejante situación, basta luego ver cómo el animal abandona gradualmente esa actitud para volver a la natural, para comprender que el personaje fracasa también como suicida; y hasta hubiera sido innecesario hacer que la cámara vuelva a captar el gesto humano con que aleja de su cabeza el arma mortal.

Pero esta realidad que el cine tal fielmente traduce y suscita es siempre co-existencial; y en esto y en ninguna otra cosa reside el fundamento ontológico de toda ciencia social posible, de toda sociedad real, y de todos los medios expresivos con que ésta cuenta y de que aquella se hace cargo. Tal co-existencialidad, por lo mismo que es ontológica, es siempre constitutiva de la existencia humana como tal; pero en nuestra época se ha colectivizado como nunca. De otro modo: también los límites de la convivencia concreta se han dilatado enormemente. Se *con-vive* (hasta en el sentido etimológico de la palabra) hoy, mucho más que en Grecia, sobre todo en el sentido de haberse tomado clara conciencia de ello; y sobre este tomar conciencia de la convivencia se erige la colectivización. Y bien, como se ha dicho, el cine permite una vivencia *colectiva* de comprensión, sobre la base de la objetividad de la imagen que despliega. Lo cual tiene su contraparte psicológica y circunstancial en el hecho de que en el cinematógrafo como espectáculo las diferencias individuales quedan como borradas entre los distintos espectadores por la oscuridad de la sala. Los espectadores participan gracias a ello del espectáculo por así decirlo en forma *colectivamente anónima*. Por otra parte, y esto no es desdeñable, el cine puede ampliar casi sin límites los contornos de la convivencia, siquiera sea en el modo de la ficción, por ejemplo en aquellos films en los que se plantea la posibilidad de que la tierra sea invadida algún día por seres de otros mundos, problematizándose con ello y obligando a asumirlos, la posibilidad y el sentido de la con-

vivencia humana con tales seres, aunque sea en la forma límite negativa de mostrar que esa convivencia será imposible.

Pero el desarrollo social no se ha quedado estacionario en esta colectivización de la convivencia. Ha hecho más: se ha *universalizado*. Esta universalización a su vez ha afectado, no sólo al orden social, sino también al orden político, histórico y cultural en general. Ya no tiene sentido hablar de Francia frente a Alemania, aún cuando eventualmente puedan volver a estarlo en una próxima guerra; hoy se habla, sobre todo respecto de este último supuesto, en términos mucho más amplios, que enfrentan a un "occidente", un "oriente": una mitad del mundo a la otra. Aunque ciertamente, es de esperar que no sea mediante la contingencia de una guerra como estas dos instancias culturales, sociales y políticas consigan realizar entre sí la síntesis que ha hecho posible a cada una de ellas; porque una tal guerra sería una síntesis, sí, pero, con palabras de Einstein, la síntesis del suicidio de la humanidad. Un claro ejemplo de esta universalización de las relaciones humanas lo da el desarrollo creciente de los medios de transporte. Prácticamente el mundo se ha reducido hasta el extremo que podríamos decir que, precisamente porque ha venido a quedarle ya demasiado chico al hombre, éste está buscando acercarse a otros todavía desconocidos. Incluso hasta en este aspecto, no podemos decidir todavía hasta qué punto el cine no será juzgado en algún futuro no muy lejano un nuevo Julio Verne. Pero sin llegar a esto, se ve que también esta universalización de la coexistencia humana puede ser recogida sin residuo por el cine: ya se ha dicho que la cámara universaliza la imagen, en cuanto que puede llevarnos, sin limitación casi, a los lugares y sociedades más remotas.

Y todo esto, es decir, este *ritmo de la realidad coexistencial universalizada*, ha originado un nuevo tipo de relaciones humanas, permitiendo tematizarlas mediante el concepto básico de *comunicación*. No en vano este es el tema central de toda la filosofía existencial, tanto de la atea como de la que no lo es, ya sea para alcanzarla en su plenitud, o para garantizarla, o

para desearla meramente y esclarecerla como única solución a los problemas creados por aquella situación base. Ya no se trata, como fuera el ideal de la humanidad hasta hace muy poco tiempo, de encontrar para la existencia mejores medios de *expresión*. Se trata, y más perentoriamente, de que esa expresión sea susceptible de comunicarse; lo cual supone a su vez el contar con los medios suficientes para ello. La existencia humana, con haberse universalizado como lo ha hecho, se ha convertido con ritmo creciente en existencia comunitaria. Hasta la idéntica procedencia filológica de ambas palabras muestra que la comunidad no es posible sin comunicación. Y por otra parte, nuestra técnica toda está dando constante razón de este problema en su permanente tentativa de mejorar, desarrollar o crear viejos y nuevos medios de comunicación. También en este sentido el cine ofrece posibilidades insospechadas, en cuanto permite una comunicación rápida, inherente a la manera en que notifica la imagen, y una comprensión adecuada del contexto natural y coexistencial en que el hombre se desenvuelve.

## V

Ciertamente son importantes los motivos económicos que juegan en esta vigencia social del cine; aunque esto no significa que sean esenciales. Como industria que es, el cine no ha escapado a lo que parece ser la nota decisiva de toda industria moderna: la producción en masa, que en este caso se traduce por la reproducción del negativo del film en copias. Esto tiene dos consecuencias importantes. Por un lado, y aquí una nueva paradoja, mientras el espectador debe ir al teatro para contemplar la representación, podríamos decir que el cine va al espectador, o que el espectador llega a él por lo menos —en los casos en que no lo tiene en su propia casa— con un mínimo de molestia; basta pensar en el número de salas cinematográficas de una ciudad moderna. Esto hace al cine mucho más accesible. Pero por otro lado, la reproducción en copias per-

mite, sino abaratar los costos de producción, por lo menos recuperarlos más fácilmente, por lo mismo que el espectáculo llega a un número fabulosamente mayor de espectadores, como se ha dicho. Como es lógico, esto último hace que disminuya el importe que cada espectador debe oblar; y con ello el cine se hace prácticamente accesible a todos los estamentos económicos de la sociedad casi sin limitaciones.

Pero lo decisivo no es este problema, que puede estudiarse en un enfoque económico, no cultural, sino esto último. El valor cultural del cine como espectáculo está dado en la medida en que en él el hombre se reconoce y se encuentra expresado con toda su plenitud vital, dentro del contorno que lo rodea y en una decisiva proyección universal.

En esta perspectiva, las posibilidades de recuperación del teatro como espectáculo social son escasas y harto improbables; y su crisis aparece casi como definitiva. No se trata de negar con esto el intrínseco valor que tiene esta actividad, pero sí de reconocer que ella se ha hecho inadecuada a las exigencias actuales del ritmo existencial y a sus apremios.

Y es superlativamente en esta circunstancia donde descansa la tremenda responsabilidad que el cine, como vehículo integral de la cultura, no ha asumido, en general, hasta hoy, como hubiera debido hacerlo.

ANGEL JORGE CASARES

