

LO CONTEMPORANEO

Principales Influencias del Cine sobre el Público

*Por Roberto F A B R E G A T
C U N E O.—Colaboración especial
para la Revista Mexicana de So-
ciología.*

Referencia sobre el poder sugestivo.—Sociológicamente, sería tradicional el empleo de los vocablos “reunión” o “auditorio” en lugar de “público”, que tiene un sentido más general. Auditorio significa concurso de oyentes; pero no hay palabras que designe el conjunto de los que a la vez miran y oyen.¹ De modo que puede emplearse por extensión, o bien acudirse a la división consagrada por el uso, según la cual se llama público al de los espectáculos dramáticos y auditorio al de los conciertos.

Como receptáculo de influencias y vivero de interacciones, el auditorio se consideró, en los primeros esquemas, *masa abstracta*. (Unidad móvil de posición o acción, heterogénea, donde se combina un complejo de relaciones sociales, sin que tenga carácter de unidad de larga duración).

Una clasificación mejor deslindada desde el punto de vista morfológico la ofrece el Dr. Lucio Mendieta y Núñez² para quien el auditorio pertenece a los *Cuasi-grupos ocasionales*. En esta categoría están comprendidos: a) la multitud; b) el auditorio. Cuando el auditorio pierde

1 L. L. Bernard, en su *Psicología Social* introduce para el cine el vocablo “miratorio”, pero esto se escribió en tiempos del cine mudo, ya que la primera edición del libro data de 1926.

2 *Teoría de los agrupamientos sociales*. “La mecanización social” Cuadernos de Sociología. Instituto de Investigaciones Sociales, México, 1950.

los límites razonables de comportamiento, se transforma en multitud. Esta clasificación contempla también, la dinámica de los auditorios.

Otros esquemas básicos, cuya comparación con los anteriores resulta útil, nos presentan: 1) Reunión; 2) Multitud; 3) Masa.

O bien: a) Masa; b) Grupo; c) Colectivo abstracto.

Karl Jaspers sugirió asimismo el concepto de masa articulada. Y en fin, siempre habrán de volverse los ojos a las páginas de Mac.Dougall sobre grupos, públicos y muchedumbre, así como a las acotaciones que les hiciera Sigmund Freud en su madurez.³

La influencia del cine sobre el público o auditorio es particularmente directa. No es necesario el previo esfuerzo intelectual ni el adaptarse a plano alguno de Convención. El contacto es simple y sensorio, sin intermediarios líricos o retóricos. Por ello, si las demás artes ejercen su influencia en forma taxativa y tópica, la del cine alcanza a la integridad psíquica.

Dos horas de cine suponen abrumadora concentración de elementos sugestivos. Han colaborado en ella técnicas y especialistas de todas las ramas. Cada centímetro de película representa el trabajo confluyente de muchos hombres; el montaje de innumerables dispositivos, la erogación de cuantiosas divisas. No hay límite para el trabajo intelectual o físico destinado a lograr lo mejor en cada momento.

Una vez logrados los objetivos, todo este aparato desaparece. Queda solo la película. Ni una huella de ensayos, fatigas, recomienzos o alternativas turbará la imaginación del espectador. Así como los siete colores del espectro se funden en luz blanca, los afanes del estudio concluyen en la implacable brillantez del film. Ni siquiera hay recuerdo de la técnica que mes tras mes han logrado esas imágenes. Están simplemente allí y parece que no pudieran ser de otra manera. El espectador puede entregarse a ellas completamente.

Estos rasgos permiten que el caudal sugestivo del cine se descargue en toda su afectividad. Es el más intenso que se conoce en toda la historia. En la oscuridad de la sala, la pantalla es totalmente expresiva. No hay utilería; los ambientes resultan reales y verdaderos. No hay entradas y salidas; la cámara va con los personajes. La convención escénica, que exige tan buena voluntad en el teatro (y hasta cierta colaboración del espectador) es aquí invisible. Quedan sólo las imágenes, y frente a ellas, el público, en llana inmediatez.

3 *Psicología de las masas y análisis del Yo*, Editorial Americana, Buenos Aires, 1943.

Esas imágenes tienen en cuenta al espectador mucho más de lo que él cree. Están hechas a su medida psico-física. Si de algo podemos estar seguros es de que nadie escapa a su influencia, aunque se siente en la platea con ánimo crítico o cautelas previas.

En su libro "La Femme visible" expresa Salvador Dalí: "Creo próximo el momento en que, por un proceso de carácter paranoico y activo del pensamiento, sea posible (simultáneamente con el automatismo y otros estados pasivos) sistematizar la confusión y contribuir al descrédito total del mundo de la realidad."

Muy poco hay que cambiar de la frase para referirse al primer lote de influencias psíquicas del cine sobre el espectador. El proceso de carácter paranoico o delirante se insinúa en los públicos por la rapidez con que cambian y deben cambiar las imágenes para que no decaiga el espectáculo. Tal carácter es de índole intrínseca al film. Lo exige su naturaleza —ya que el cine es movimiento, rapidez, metamorfosis continuada— y lo reclaman además espectadores que ya han visto cien veces escenas parecidas.

La impaciencia y excitabilidad de los públicos de cine es característica y bien la conocen los empresarios. Esos caracteres configuran los primeros resultados de la implacable fricción escénica que el cine le proporciona. Hay toda una psicosis cinegráfica; una avidez de rápida mutación, una incapacidad de detenerse para contemplar y repasar escenas y momentos. Como el ciclista, debe rodar y rodar para no caer. Pero la sensibilidad queda irritada, enervada.

Estos caracteres aparecen claramente manifestados cuando el *habitué* de cine concurre a otros espectáculos. Para los públicos jóvenes, por ejemplo, el teatro resulta acartonado; la lectura, lenta y desprovista de incentivos. De ahí que a su vez las artes teatrales y literarias hayan tratado de asemejarse a los modos del cine, aceptando así las impacencias del público. El teatro introduce trucos y mutaciones; la lectura popular se abrevia y folletiniza.

En cuanto a los contrarios estados de pasividad y automatismo, es evidente que se facilitan por la desproporción de fuerzas existente entre el espectador y el film. Ya hemos dicho que está asentada contra el público una afectiva concentración de elementos manejados por especialistas; una verdadera máquina de efectos largamente experimentados. Los ángulos sabiamente ensayados concluyen por dominar el ojo y convertirlo a su modalidad, Las grandes imágenes, los truculentos empastes, pasan directamente a la conciencia por la violencia o el sortilegio. Ante

ese torrente dirigido difícilmente podrá luchar el espectador. Y tiene que dejarse arrastrar si desea disfrutar de la función.

Ante tan directas modalidades psico-físicas, no es de extrañar que la primera y más extendida de las influencias del cine sea la tantas veces denunciada; la sugestión de docilidad o imitación.

Los procesos de docilidad e imitación.—Los procesos imitativos pueden generarse de dos maneras: la que corresponde a los actores de fama, considerados como personas, y la que pertenece al espectáculo propiamente dicho.

Respecto a la primera, de menor cuantía, no será necesario insistir mucho. Hubo en otro tiempo cabelleras caídas a lo Verónica Lake;⁴ hay actualmente peinados a lo Gina Lollobrigida. El público masculino, por su parte, encontró en Wallace Reid, Edmund Lowe o Charles Boyer sus fórmulas de hombría o elegancia, de acuerdo con las épocas.

El actor famoso es imitado en virtud de lo que Paul Valery llamó “el poder de las cosas ausentes”. No es como el actor de teatro, a quien se ve actuar a pocos metros de distancia. Vive en un mundo distante, lujoso, dorado. Luego, es un ídolo de publicidad, resplandeciente de simpatía, belleza e ingenio. Los menores incidentes de su vida dan pábulo a las gacetillas, muchas veces financiadas por las empresas. De ahí que la influencia ejercida por el actor a través del cine se refuerce con la de la propaganda de todos los géneros.

La vigencia social del actor quedó certificada a los ojos de la época por un hecho singular acaecido durante la II Guerra Mundial: el gobierno de Roosevelt confió a Douglas Fairbanks junior la realización de una gira latinoamericana de buena voluntad. (Algunas actrices desempeñaron también cometidos similares de menor cuantía dentro y fuera de su país). Un país beligerante prefirió así los atractivos de la fama y la simpatía a los prestigios del estadista, a los talentos del intelectual. Por primera vez en la historia un actor de cine desempeñó una misión política de alcances hemisféricos. Ello nos insinúa, además, que aún desde el sitio gubernativo es posible ver el mundo como un gran mercado cinematográfico.

Pasemos ahora al segundo punto: el proceso múltiple, gigantesco, casi inabarcable, de las imitaciones provocadas por el cine mismo.

4 Según las “Selecciones del Reader’s Digest”, a las operarias de algunas fábricas norteamericanas hubo de prohibírseles dicho peinado en virtud de que aumentaba los accidentes de trabajo.

Tendremos que hacer una pausa meditativa. Es un tema enorme. Una generación entera se mueve entre sugerencias e influencias que aún no han sido medidas. Los tests parciales realizados en Inglaterra; las verificaciones que en Estados Unidos se hicieron entre públicos infantiles, interesantísimos por sí mismo, lo son más todavía por lo que dejan entrever o sospechar en todas las direcciones. Quizás apenas alcanzase la labor de todas las universidades para agotar la pesquisa.

Basta la primera ojeada para comprobar que en la corta historia del séptimo arte hubo primero un ideal cinematográfico en la niñez y la adolescencia; era cuando se juzgaba al cine cosa pueril junto a la seriedad del teatro. Pero ya podía verse que los niños imitaban al cow-boy y al bandolero. Cuarenta años más tarde la imitación se observa en gentes de toda edad. El proceso afecta a las actitudes individuales tanto como a las costumbres familiares y sociales.

¿Hasta dónde llega esa sugestión de docilidad que parece flotar en el ambiente? Parecería que mucho más allá de lo que sospechan pedagogos y profesores. Incluso nos parece que el secreto anhelo de muchas personas se traduciría simplemente “que la vida sea como en el cine”. En esta profundidad las influencias ya no son medibles. Y sus conjugaciones sólo se manifiestan al profesor o al periodista en la expresión confidencial; o bien en manera indirecta, cuando al hablarnos de otras cuestiones aparece el sesgo cinematográfico de ideales e ilusiones como algo ya incorporado al carácter del individuo.

¿Ha llegado entonces el cine a infiltrarse, a conjugarse en los modos, hábitos, orientaciones y sentimientos de nuestra época? ¿Cuál es la cuota que debe asignársele en el profundo cambio —especialmente en la dislocación sociofamiliar— que se registra en las sociedades de casi todo el mundo a partir de aproximadamente 1930? La respuesta es imposible; sólo cabe la conjetura; la sospecha de que esa cuota es considerable o fundamental. Pero considero que este universal enigma es uno de los primeros temas de la sociología contemporánea, y que en él se halla la clave de los más inquietantes problemas infantojuveniles.

Limitémonos, entonces, a la observación de los efectos más visibles y verificables. En este capítulo, han sido reiteradas y, severas las amonestaciones de sociólogos, profesores, escritores y clérigos. Tratemos de sintetizar los principales de tales cargos, hechos al cine en el correr de los últimos veinte años.

En el plano de la conducta individual y social; se ha enrostrado al cine el estimular la credulidad pública; presentar imágenes harto fáciles

y acomodaticias en vez de inspiraciones estéticas u orientaciones normales; de precipitar en realismos brutales a públicos que carecen de la necesaria preparación para ubicarlos.

Estos cargos, pues, comprenden dos aspectos principales: 1) el referente a los films rosados; que resuelven la fantasmografía de una vida óptima y continuamente asistida por el *Deus-ex-machina*. En este primer punto se ha acusado al cine de promover la irresponsabilidad; de quitar al espectador el auténtico sentido de la lucha y del esfuerzo contra consigo mismo; de debilitar la noción del deber. Se ha dicho que la más extendida consecuencia es la *frustración*, sobre todo entre los públicos juveniles y, que además, fomenta el desgano y la impaciencia al confiar las principales soluciones a lo afortunado y extemporáneo.

2) El que corresponde a los films negros o de carácter mórbido y antisocial en cualquier sentido. Se le ha reprochado en este orden presentar las fases más crapulosas y envilecidas de la sociedad sin ninguna precaución; de exhibir los tipos más abyectos, enfermizos o psicopáticos sin ningún criterio profiláctico, con lo cual ha ocasionado las más censurables confusiones en las tablas de valores morales y en los corrientes puntos de vista del hombre de la calle.

En el plano criminológico: se ha reprochado al cine difundir específicamente la delincuencia, a) por la exhibición al detalle de los procedimientos empleados para hurtos, escalamientos, falsificaciones, chantajes, secuestros, homicidios, etc., b) por la presentación de tipos de criminales que fácilmente inflaman la imaginación popular. Se han verificado en uno y otro caso imitaciones efectivas. Es muy raro el país donde no se hayan registrado crímenes cometidos por métodos calcados de las películas. También se observó la tendencia de algunos delincuentes —sobre todo los de edad juvenil— de imitar el porte o las maneras de pistoleros de la pantalla, especialmente en materia de liderazgo en los ambientes del hampa o en sus relaciones con la pandilla.

Tal es el grave capítulo de cargos que corre formulado contra el cine, y cuya corroboración en líneas generales lo ha llevado en la mayoría de los países al plano de la legislación.

Veamos algunas manifestaciones más de esa inmensa corriente de inducción afectiva directa, según la terminología de Mac Dougall.

Cuando se observa en los pueblos latinoamericanos y aun algunos europeos “la influencia norteamericana” ¿no sería más justo expresar la influencia del cine norteamericano? Hay países o zonas que jamás o raramente son visitadas por norteamericanos y sin embargo, allí está la huella

clara de sus costumbres. Personas y familias que no saben una palabra de inglés han adoptado algunas de sus maneras. El único agente inductor posible es el cine a los contagios facilitados a su través.

La indumentaria correspondiente al cow-boy y al sheriff se encuentra en todas las jugueterías del mundo y está en los catálogos de producción de toda fábrica de importancia en cualquier país. El pueblo primitivo más conocido e imitado es el de los pieles rojas; me decía un niño que si sumase todos los que vio morir en la pantalla, acumularía más de cien mil bajas... La costumbre del pastel ornado con velitas para los onomásticos se extendió en mi país por todas las clases sociales y a lo largo de toda la república con una facilidad que no puede menos de causar alarma cuando se piensa en las imitaciones de otro género. La celebración de la vendimia se ajusta hoy a las fórmulas californianas de los carros alegóricos, el concurso de muchachas, la proclamación de reina, etc.⁵

Por antítesis, se observa que aquellas costumbres que el cine trata rara vez —por ejemplo, funerales y ritos mortuorios— no han cambiado en ningún detalle en las mismas clases sociales donde rigen las imitaciones antes apuntadas. La demostración me parece, pues, satisfactoriamente alcanzada.

Pasemos al aspecto de las relaciones familiares, conyugales y eróticas. Como se trata del tema más frecuente en las películas, es su campo donde las sugerencias de docilidad obran más abundantemente.

El coherente sentido de la vida sexual sujeta a normas de responsabilidad y decoro, tanto como el sentido mismo del amor, que representa el grado más intenso, íntimo e irremplazable de la convivencia, han sido degradados por el cine en una serie de versiones entorpecedoras, a saber: a) la que le presenta como impulso del momento, coquetería de café-concierto, aventurilla de excursión y similares; b) la tan lamentable del “babbit” o cualquier otro tipo humano que ha matado en sí toda comprensión del fundamental instinto erótico; c) la que le presenta en aspectos corrientes, pero desprovistos de todo encanto, de toda capacidad de gozar o sufrir por lo que a otra persona ocurra; d) la que le presenta bajo meros caracteres cínicos y acomodaticios; e) la que identifica el amor con el

5 Otras costumbres, como la celebración de la Navidad, no han variado o apenas se han modificado por causa de otros factores; el clima, que en el hemisferio sur es el del verano; las rígidas directivas del ritual católico; en fin, las exigencias de los laicos que a su vez aspiran a que la Navidad se celebre sólo como una fiesta de familia.

En el calendario oficial del Uruguay, la Navidad se designa como Día de la Familia.

hecho sexual; f) la que le refiere bajo el aspecto de complacencias sexuales o históricas libertinas; g) la que exhibe sus proyecciones crapulosas en los ambientes del hampa.

Se argüirá que todas esas versiones son posibles o tienen una base cierta; que el cine aspira a pintar las cosas tal cuales son. Pero ahí está precisamente el quid. "Otelo sin Otelo" dicen los ingleses cuando en una celebración falta la figura principal. Y aquí, ante ciertas fases del realismo sueco o del naturalismo francés, diríamos nosotros: Zola sin Zola. Están los elementos y detalles: falta lo principal, "la mano ruda y virtuosa" ⁶ que interprete los hechos y nos guíe a través de ellos.

El tema del amor es sin discusión el que más sugerencias provoca: se las ve flotar en el ambiente y el inventario de sus modalidades —desde el beso restregado hasta la pérdida de toda noción de responsabilidad— sería ciertamente engorroso. El truncamiento o desvío del sentimiento erótico profundo, de la necesidad, no sólo física, sino moral y emocional que toda persona sanamente constituida experimenta hacia el sexo opuesto, es sin duda el más grave de los cargos que el sociólogo debe formular contra el cine.

La tacha de infamar el tema del amor recae principalmente sobre el cine francés: la de puerilizarlo, sobre el cine norteamericano. A la influencia —embrutecedora sin eufemismos— de los "films negros" y las "sinfonías tontas" del amor, debe agregarse la confusión causada por la superposición de imágenes de diverso u opuesto tipo. El gregarismo norteamericano y su despersonalización de los valores eróticos, se mezcla y tropieza en la pantalla con el fuerte instinto reivindicatorio del italiano o la apasionada individualidad posesoria del español. Sobre ellos, las estampas del cine sueco, alemán o japonés se incrustan como signos de interrogación: poesía y brutalidad; biologismo e intelectualización; perversidad y sofisticación. El resultado es la hibridación del más personal de los valores vitales; la pérdida o disminución de su irremplazable sentido.

"¿Qué es la vergüenza, cuando no se la siente como vergüenza?" pregunta sagazmente Eurípides en su fragmento del "Eolo". Igualmente ¿qué son el amor, la lealtad, la confianza, cuando ha enloquecido la brújula entre el caprichoso circuito de corrientes encontradas?

Por lo demás, y pese a todos sus atrevimientos de postguerra, el cine ni siquiera ha sabido ser materialista dentro de un concepto sólido y estable. No pudo llegar ni a lo que Leibniz llamó *paupertina philosophia*, que al fin y al cabo es también filosofía. Falsificó por igual el reino de la carne y el

6 Expresión de Anatole France en su discurso elegíaco de Zola.

del espíritu; les dio rasgos de escarapate. Ni aún pudo exaltar lo dionisiaco; sus bacanales hacen reír. A sus Afroditas, cargadas de publicidad, les falta el misterio.

Ya he dicho que es imposible medir grados en esta situación; estamos más ante un *status*, un orden de cosas producido, que ante un problema propiamente dicho. Digamos, simplemente, que la imitación ha llevado aquí a nuestros pueblos a caricaturizarse. Los dos polos del sentido de la vida serían actualmente el individualismo de cepa hispánica y el gregarismo de tipo norteamericano. Y bien, nuestros pueblos, de raigambre latina, han imitado al norteamericano; pero al norteamericano del cine, la más deplorable criatura en lo que se refiere a temas familiares y eróticos. Se está imitando en esa zona íntima, donde la imitación equivale a un desgarramiento. Nuestros pueblos han obrado contra sí mismos. De ahí que su conducta ofrezca de pronto extraños contrasentidos. A las abdicaciones y entregas cínicas subsigue de pronto la violencia reivindicatoria. La conducta hacia el sexo opuesto está sombreada por desconfianzas y temores. Las líneas familiares se borran o debilitan en fórmulas de compañerismo que no coinciden con nuestro carácter; que son falsas no sólo para el adulto, sino para el niño a quien van dirigidas.⁷

Para comprender cómo puede llegarse a tan graves antinomias vitales, recordemos no sólo el poder coactivo de la imagen industrializada por el cine, sino la irracional mecánica del proceso de imitación. Entre los latinos, casi todas las imitaciones comienzan *por broma o pasatiempo*. Se imita el vocablo, el gesto, la actitud, una y otra vez. Un día están de moda; surgen al ambiente. Allí comienzan a rotar sus contagios. Pronto cobran vida propia y se adaptan a su nuevo clima, modificándose ligeramente. Comienzan las interacciones y la costumbre imitada pasa a incorporarse a la sociedad, que le dio entrada sin siquiera fijarse en lo que hacía.

Una última conversación tendremos que referir respecto a la farsa y tontería del amor en que tan típicamente se complace el cine norteamericano. Se recordará que cuando se exhibió por todo el mundo la película de intención social “El camino del tabaco”, en algunas zonas de Oriente se creyó que las estampas de miseria en ella reflejadas eran las que prevalecían en Estados Unidos, e incluso en Shangai se organizó una colecta en favor del desvalido pueblo norteamericano . . . Un equívoco similar flota en Latinoamérica respecto a la vida familiar y conyugal norteamericana, tan manoseada por la inexorable técnica de las películas. Se ha

7 Sobre este punto es muy recomendable una relectura del capítulo “El sobreestimado niño” de la obra *Norteamérica liberada* de Hermann Keyserling.

llegado a creer que no existen allí normas ni moral doméstica de ninguna índole. La típica imagen de la pareja norteamericana, unida en su devoción al trabajo y en su preocupación hacia los hijos, cuyo fuerte sentido hogareño es casi puritano, resulta desconocida para nuestros públicos.

De este modo la producción norteamericana ha venido conspirando contra el prestigio de su propio país fuera de fronteras. Ha puesto en circulación al pelele de Hollywood y la climatérica de Broadway. Los ha tipificado a los ojos del mundo entero. Le ha escamoteado a éste el buen sentir norteamericano, vigente en tantos sectores de la vida social y familiar. Ha fotografiado un mundo donde está demasiado ausente la normalidad.

¡ Si ello se hubiera hecho para luchar contra convencionalismos o versiones pacatas de la realidad social! Pero casi al revés. Aún en sus atrevimientos, el cine de Hollywood presenta imágenes “pasteurizadas” como certeramente las designó un periodista. Sus libretos y escenas pasan previamente a través de un curioso filtro de moral industrial o de moral para industriales. De ahí no pueden surgir soluciones abiertamente inmorales o inconvenientes, pero sí las versiones tontas a que nos hemos referido. Y no sabemos qué será peor.

Nada más instructivo que repasar las declaraciones del Director del Código de la Producción, especie de censor no oficial, pero a cuyo dictamen se sujetan voluntariamente casi todos los productores californianos. Dijo el actual Director, Mr. Geoffroy Shurlock, en una entrevista de prensa:

“El Código es un amigo y no un enemigo del productor: recuerde usted que el cine es una industria y el film un entretenimiento. Hacer una película es intentar un negocio en que el productor invierte un capital e insume tiempo y sacrificios de toda índole. No puede arriesgarse a que su mercadería sea luego rechazada por alguna escena, escena que ofenda la moral o las buenas costumbres.

“... El film que presenta la vida corriente, el hogar modelo, puede resultar aburridísimo. El público quiere conocer problemas, tener emociones. Lo que el Código entonces procura es que la inmoralidad sea presentada como tal; y más que eso, tenga su castigo.

“... Hemos visto ‘Desirée, la amante de Napoleón’ y no hay duda de que el film no se atiene estrictamente a la verdad histórica. Ese no es problema del Código. El productor entendió que entretenía al público con una historia sentimental, más o menos bien contada, más bien que con las campañas de Napoleón.”

Palmaria confirmación es esta de los puntos de vista que sostenemos en el párrafo “El proceso del cine en la cultura”. Para presentar al

público los casos no corrientes se necesitan, como dijimos, maestros en estética, arte y filosofía. Aquí tenemos en cambio una "moral hasta cierto punto", resultante de la adaptación entre el libretista y el censor; entre la película-negocio y la película-obra de arte. El resultado está bien a la vista: la obstinada mediocridad de lo moral y de lo inmoral en la producción hollywoodense; la puerilidad de planteos y soluciones. Con ello la industria del celuloide ha desacreditado a su propio país mucho más de lo que lo consiguiera antaño la propaganda de sus enemigos.

En cuanto a la conclusión que de ello surge respecto al tema de este párrafo, no puede ser más desoladora: se ha estado imitando no el carácter nacional estadounidense, sino su acomodaticia y desvitalizada parodia.

La hibridación de los públicos. Los países fuertemente productores de Europa y América del Norte consumen casi exclusivamente películas de su propia fabricación. No sucede lo mismo en los demás países, de producción insuficientemente para atender la demanda, quienes subsanan el déficit por vía de la importación de múltiples mercados.

El fenómeno que se observa en países europeos como Holanda, Bélgica, España, Portugal, Grecia, etc., es más relevante en su gran parte del Asia, América del Sur y Africa. China y la India, aunque productoras de películas, las importan en cantidades mucho mayores. En 1941 la India importó 267 films norteamericanos y un lote en proporción descendente de films ingleses, chinos, egipcios, turcos, italianos y franceses, hasta alcanzar la cifra de 400.

El Africa Oriental Británico (Kenya, Uganda, Tanganyka y Zanzíbar) que cuenta con dos compañías productoras instaladas en Nairobi desde 1954, importa principalmente films ingleses y norteamericanos: en proporción menor árabes, italianos, franceses e hindúes.

La Argentina y Chile son otro ejemplo de países productores que importan desde casi todo el mundo. Ya en 1941, Chile importó 714 películas, de las cuales 551 procedían de Estados Unidos de Norte América y el resto de Europa, Latino América y algunas de Asia.

Junto a las cifras brutas de importación están los factores de perduración y frecuencia de las exhibiciones, que sería engorroso o imposible establecer estadísticamente. Pero que sin duda, desde el punto de vista de las influencias sociales, deben tenerse en cuenta como multiplicadores de las cifras de importación. Supongamos que cada film se proyecte cien veces y tendremos cifras aturdidoras de representaciones del films extranjeros en cada país.

La más simple estimación nos dice todavía que esa cifra de cien es en realidad mucho mayor. En el Uruguay, la permanencia de una película en las salas de estreno es de una a tres o cuatro semanas, por el sistema de continuado, que supone cinco exhibiciones diarias. Tiene luego unos tres meses más de vida en los cines urbanos de segunda categoría, y unos dos años más, con intermitencias que escapan al cálculo, en los cines de todo el país.⁸ Sea cual fuere la estimación del total de representaciones en todo ese período, sin duda alguna nos coloca ante la sospecha de guarismos muy respetables.

La consecuencia inmediata de ese régimen es que quien asiste regularmente al cine en Argentina y Uruguay, presencia films hablados en inglés, italiano, español, francés, sueco, alemán, portugués, japonés, ruso y checo. En otros países varía la composición o porcentaje del mosaico, pero siempre hay un evidente proceso de babelización.

Numéricamente, el hecho presenta relieves xenotrópicos formidables. Piénsese que en Montevideo se ofrecen anualmente 60.000 espectáculos de cine: pues bien, son 60,000 representaciones de obras extranjeras, ya que el Uruguay no tiene producción estable propia en largo metraje. Situación análoga, parecida o con diferencia de grado presentan los demás países de América Latina. Hemos caído en un colonialismo de nueva especie.

Es este un colonialismo voluntario, y no sólo voluntario, sino hasta reclamado y exigido por el público. Acostumbrado a los prodigios de la técnica extranjera, no toleraría una más modesta. Habitado a la inmensa variedad del repertorio universal, no podría conformarse con los limitados temarios de la escena nacional. Posibilitado de seguir las producciones de Europa, Norte América y Asia ¿cómo se restringiría a las fronteras? El público ha llegado a la Babel de las imágenes y se sentiría defraudado con un régimen menos compuesto.

Si el cine constituyese una manifestación culta, no diríamos que estamos asistiendo a un proceso de bizantinismo o abigarramiento y decantación de formas y costumbres. Pero ya hemos visto su venalidad; en sus planes no entra la educación del público. De modo que la confusión corre por cauces forzosamente peores.

Las primeras comprobaciones pertenecen a la esfera del lenguaje, salpicado de locuciones inglesas e italianas, tanto en las áreas populares como en las cultas y especializadas. Es habitual oír saludos y despedidas

8 Según el Centre National de la Cinematographie Française, las recaudaciones de un film son del 67% el primer año, 22% el segundo y 8% el tercero, al cabo del cual su vida económica se considera prácticamente liquidada.

en idioma extranjero; también es frecuente que en conversaciones de salón o de negocios se mezclen términos ingleses, al punto que los parlamentos en español exclusivo resultarían en oportunidades rígidos o afectados. En periodismo y correspondencia se observa el abuso o la indebida utilización del gerundio, por directa influencia del francés.

Nuestro idioma, a través del cine, tiene un millar de puertas abiertas a los demás idiomas. Podrá considerarse un cierto enriquecimiento de expresiones y vocablos, pero eso tiene un límite, pasado el cual sobreviene la corrupción idiomática.

Naturalmente, no voy a inferir que al cabo de los años podamos caer en algo parecido al pidgin-english o al papiamento; un idioma con vida propia jamás se rinde completamente a una influencia extraña. Pero sí anotemos que hay ya una franja del lenguaje notablemente alterada; que hoy día sería realmente difícil determinar hasta dónde se le mezcla por broma y hasta dónde hay fórmulas que considerarse adquiridas o incorporadas. Y que el proceso sigue su curso; está en marcha; no sabemos qué nivel alcanzará al cabo de algunos años. No se olvide que, como explicamos en otro parágrafo, todas las imitaciones comienzan por broma o parodia y terminan seriamente.

Pero, por encima del plano del idioma y las costumbres diarias, la hibridación más importante es la que acontece respecto al sentido de la vida, a la actitud del hombre ante sí y ante sus semejantes. Se trata de un fenómeno que ha quedado ya en evidencia en el parágrafo *Las sugerencias de docilidad e imitación*; por ello, aquí sólo recalcaremos algunas particularidades complementarias.

No es posible estar sometido a la influencia de cinco o seis corrientes culturales diferentes sin experimentar confusión en el plano fundamental de las orientaciones. El sentido de la vida no se comparte ni caben eclecticismos.

Tampoco puede compartirse el sentido de la nacionalidad, ni aún en nombre del más alto humanismo. El sentimiento de patria, de terruño, de frontera, de dioma, de costumbres propias es precisamente el nervio y sostén de todo humanismo ulterior. Menos aún puede admitirse una superposición de imágenes de familia, amor y sexo. Ninguna de esas mezclas puede resultar inocua.

Se me dirá que el signo actual de la cultura es de intercambio; pero aquí se trata más bien de confusión o algarabía. Recordemos, como ejemplo tope, la ya expuesta situación en la capital de mi país; 60,000 exhibiciones anuales de obras extranjeras, procedentes de diez diferentes mer-

cados. Es una situación históricamente inigualada. ¿Podemos abarcar el proceso de desfibramiento de la nacionalidad que significa ese cosmopolitismo de imágenes incontroladas sobre un pueblo? ¿Hay memoria de alguna sociedad así subordinada a tal diversidad de influencias foráneas?

Nunca, ni aun en los casos de conquista militar, se ha visto a una nación sometida a tal grado de vasallaje. Son influencias silenciosas, admitidas en un ambiente de libertad cívica, que comienzan a sumarse en la zona íntima de los valores; en lo particular que distingue y define un país o una zona. Sobrevinieron gradualmente; actúan todavía sin que apenas se las advierta; sin que haya medición ni registro de la generación de híbridos ya consumada. Están en todas partes; ya no podría señalarse exactamente dónde comienzan o terminan; obran abierta o difusamente. Incorporadas a lo familiar y a lo social, generan desde estos medios nuevas coacciones.

En estos aspectos el cine, que se introdujo a hurtadillas en la cultura, presenta hoy la batalla más difícil de librar, porque es un enemigo ubicuo.

Tal es la situación. Una vez más, una técnica ha tomado desprevenida a la sociedad, para instalarse a sus expensas antes de que se haya ensayado el condigno movimiento defensivo; antes de que se haya dispuesto el proporcional ordenamiento de los factores en juego. La hibridación biológica supone la esterilidad; la hibridación cultural ocasiona engendros enfermizos o monstruosos. Y nuestra cultura ha perdido hace tiempo la hegemonía sobre el más popular de los espectáculos. Su temario es inmenso, pero recolectado al azar, sin consulta previa ni ulterior consentimiento. Es la Enciclopedia sin D'Alembert, sin Diderot.

La hegemonía —pluralidad consentida, dirigida y controlada— sería el único criterio útil ante el fenómeno internacional del cine. Pero estamos tan lejos de ella como en los días de Gaumont y Edison. El Estado y el municipio apenas se han hecho presentes con inofensivas comisiones de censura. No hay todavía un organismo capaz de afrontar al cinematógrafo en toda su realidad social. Su municipalidad caprichosa ha dejado una profunda huella de inseguridad, especialmente en la juventud, cuya declinación de ideales viene alarmando a los profesores de enseñanza secundaria.

Entiendo que es la primera vez que se plantea esta confusión de culturas dentro de las propias fronteras. Y reitero: estamos ante uno de los temas máximos de la sociología contemporánea. Por eso es preciso que la sociología cree los órganos consultivos ante quienes puedan plantearse y resolverse las supremas cuestiones: ¿qué última significación tiene este tráfico mundial de imágenes? ¿Cuál es su alcance; hasta donde ha llegado

a interferir el proceso educativo de nuestra civilización? ¿Cuál es la fórmula aconsejable en cada país?

Es necesario crear los órganos capaces de atender estas preguntas; *porque actualmente no hay donde acudir.*

Una expresión pedagógica.—Las fotolatrías. En el mes de junio de 1954, el elenco de aficionados de “Teatro del Pueblo” de Montevideo, brindó una función de “El Avaro” de Molière, a un grupo de niños pertenecientes a escuelas rurales. Muchos de ellos, pese a habitar en zonas no muy lejanas de la capital, jamás habían visto una función teatral.

Al ver moverse los personajes, algunos de los niños no podían creer que estaban ante actores de carne y hueso, e inquirieron si se trataba de títeres gigantescos *o de un sistema especial de proyección en volumen.*

Las preguntas causaron gran impresión a los maestros asistentes. Habían traído los niños a una simple función teatral y sin quererlo obtenían el más significativo de los tests. La generación del cine no sólo ignoraba el hecho teatral, *sino que lo desconocía frente al testimonio de los sentidos.* Su percepción les mostraba una escena estereoscópica. Los reflectores eran dispositivos de proyección; los personajes, imágenes tri-dimensionales y parlantes.

Se trata de algo más de un error de identificación. El involuntario test resulta un símbolo de la generación cuyos sentidos se han adiestrado ante la pantalla y no frente a los escenarios. Sus otras interrogantes se pueden plantear en dos direcciones.

En primer lugar, desde el punto de vista psíquico ¿los niños percibían imágenes antes que seres humanos, acaso porque las preferían inconscientemente?

En segundo término, desde el punto de vista expresivo ¿la imagen no sólo ha cobrado valor de realidad, sino que ocupa un rango preferencial ante ella?

Trataremos de acercarnos a la contestación de tan arduas preguntas a través de la integridad del tema.

Parecería evidente, antes que nada, que las actuales generaciones han desarrollado una sensibilidad especial hacia la fotografía. A su papel básico de copiar la realidad se suman hoy el valor técnico artístico y la existencia de un contenido que hace de ella un verdadero y definido mensaje.

La foto de cine tiene casi siempre el prestigio de lo internacional. Talleres, agencias, distribuciones, comentaristas, etc., dirigen y controlan

su tránsito mundial. Las cifras del comercio de la imagen pueden parangonarse con las de muchos otros renglones del intercambio.

Ningún diario ni revista podría hoy existir sin fotos cinematográficas. Se las encuentra además en muchos motivos de publicidad comercial. Desde la carátula de la revista ilustrada, la sonriente foto de la actriz ayuda a vender, según la expresión del oficio. Pero ¡curiosa comprobación! la foto de la actriz de teatro ayuda a vender menos, mucho menos que la de actriz de cine, aunque la iguale en belleza y presentación.

La foto de la actriz de cine está en todas partes; ha cobrado una propia significación. Entre el fotógrafo y el *camera* han creado un verdadero orden iconográfico. Nos son familiares los rostros y los gestos de personas a las que jamás hemos visto. Rendimos culto a su optimismo, su elegancia, su intachable presentación.

Pero hay también todo un complejo de curiosidades e incitaciones directas en esas estampas, cuidadosamente enfocadas en la dirección de los instintos humanos. Toda una técnica del desnudo y el vestido femenino; de sonrisa, mirada y además, culmina en las imágenes que a veces atraen por igual los sentidos y el espíritu. Allí no hay defectos, enfermedades, incomprendimientos; todo es belleza, fuerza, atractivo. El fotógrafo y el *camera* no se han limitado a hablar de las huries: las han mostrado.

Ya se sabe que la realidad no es precisamente así; pero el público ha querido entrar en el juego, porque lo necesita; porque le agrada.

Precisamente porque sabe que en la vida práctica los actores no son esos seres superdotados y maravillosos, es que transfiere a la rígida esplendidez de las fotos su eterno caudal de esperanzas, deseos y ensueños. Así el culto a la imagen, la frolatría, obedece tanto a instintos fundamentales como a la aspiración a un mundo mejor.

Desde luego que el desenfadado sexualismo de algunas de esas imágenes llega a provocar, como se ha visto en adolescentes, actitudes de verdadero fetichismo, o bien proyecciones anímicas dignas de la mentalidad primitiva. Mas no podemos entrar aquí a los temas de Sigmund Freud o de Levy-Bruhl. Recordemos más bien que la multiplicidad y baratura de las copias aseguran el rango popular de este culto al sucedáneo, cuya importancia se refleja claramente en las cifras del comercio internacional. Recordemos todavía que las fotos de cine *presentan una perfección que no es de este mundo*; es ella, en última instancia, la que el hombre busca lúcida o inconscientemente; con torpeza sensual o con refinamiento estético. Es merced a esa perfección tipificada que un centenar de rostros y de cuerpos logra una celebridad y cobra una circulación universal que nadie

alcanzó antes jamás. Allí están, en todas partes presidiendo ensueños y deseos; inspirando las centenas de millares de cartas que llegan a los estudios; quizás en ocasiones recibiendo rogativas silenciosas. La perfección de la técnica gráfica ha instaurado este nuevo Panteón donde la imagen sustituye a la realidad en admitido juego.

Truismo y fantasmagoría. Este juego admite otras complicaciones cuando de las fotos pasamos al film. ¿Porqué habrían de preferirse, todavía, las imágenes en acción del cine a las escenas realmente representadas por actores de carne y hueso?

Ya hemos aludido reiteradamente a los factores técnicos y tópicos que obran en el asunto; estas son apreciaciones complementarias.

Obra en el cine el truismo del detalle junto a la fantasmagoría del contenido. Ya se sabe cuán fieles y veristas son los hechos en la pantalla. Las heridas sangran cual verdaderas; las lágrimas ya no dejan ver que son de glicerina, como en tiempos de Pola Negri. Los disparos de los gangsters y los vuelcos de trenes ocurren en brutal efectividad. Los extremos del amor y del dolor no perdonan rictus, estremecimientos ni sudores, a veces en "close-up" sobre treinta metros cuadrados de pantalla.

Desde la platea, parece que nos asomáramos a un mundo rehecho y facilitado para infantes de la visión. Todo queda allí explicado como en la realidad jamás lo estuvo. Cuando la comprensión depende de algún detalle, la cámara se acerca y es como si colocaran un lente de aumento. Los componentes de una situación se reiteran y subrayan hasta la redundancia. La presentación de las formas y los planos obedece a una severa liturgia de claridad e inmediatez, ante la cual caben delectaciones de coleccionista.

Ya hemos visto que tal oportunismo fotográfico suele desembocar en cualquier carnaval de valores y sentidos; en la más mediocre y fementida fantasmagoría histórica. Nerón leerá las epístolas de San Pablo para convencerse; Luis XV recibirá un bofetón de la rapaza a quien pretende; Salomé se convertirá al cristianismo... Pero estas falacias, coronadas por el implacable truismo de perfiles y detalles, dan al género cinesco ese enorme atractivo, esa fuerza que es inapelable porque se ajusta al veredicto popular. Nada más formidable para el público en general que esa agradable falsificación legitimada en los detalles. Es la realidad a gusto; la vida contratada por Cecil B. de Mille, traducida al esperanto popular por Carl Laemmle. Es el mundo humano hecho de nuevo por un Dios callejero, pacifista, bonachón, amigo de la policía y muy aficionado al boato de la ópera y la revista musical.

Habíamos dicho que los aficionados llegan a encontrar desabrido cualquier otro género. Incluso el teatro, para mucho público, ha quedado en los antípodas del cine. La representación de la gran Obra teatral, cargada de significación, de poesía, de dialéctica, no resiste examen de detalles. Cualquiera puede reirse en "Hamlet" si en vez de atender los parlamentos, centra su atención en el príncipe cuando arrastra de los pies el cadáver de Polinio. Los detalles escénicos, que en el teatro tanto estorban, son en el cine las más irresistibles piezas de convicción.

Con su reiterada influencia, el cine ha llegado a formar en el público una verdadera percepción fototécnica que no se traduce ya a la realidad; el circuito se cierra entre las sensaciones y las vivencias de origen fotográfico. La generación anterior traducía todavía lo fotografiado a lo vivo; hoy se ve, se percibe y se piensa fotográficamente. El truísmo, la accesibilidad, la democratización de la copia han desplazado al original.

De aquí se desprenden otras curiosas influencias secundarias del cine. Ha determinado en los espectadores cierta incapacidad para gozar de otros artes, especialmente el teatral. El hecho, acreditado por las cifras de asistencia a las salas de uno y otro género, es observable además a simple vista en cualquier medio social. Cuando el aficionado al cine acude al teatro, añora la perfección, brillantez y agilidad de aquel espectáculo. Cuando asiste a la obra teatral clásica o moderna trasladada al cine, se complace precisamente con todos los subterfugios, piruetas y aparatoidades que se le agregan para mantener un espectáculo donde los dialogados se abrevian al mínimo, aunque ello atente contra el sentido del drama o lo deje estropeado e irreconocible.

En este orden, el cine viene dificultando la acción del teatro frente al público. Cada vez resulta más difícil a los directores poner en escena tragedias o dramas de acción violenta, porque los ojos del público, acostumbrados a la perfección de sevicias y asesinatos en la pantalla, apenas toleran las inocentes parodias que de ellas brinda tradicionalmente el teatro. Deriva de aquí un amplio capítulo relacionado con las transformaciones que ha sufrido el arte teatral por directa consecuencia del cine, que apunta tanto a la gesticulación del actor como a decorados, luces y trucos escénicos.

La imagen contra la realidad y la actualidad. Fáltanos ver qué ocurre cuando el truísmo cinematográfico se halla al servicio de una auténtica creación. En este caso la imagen cobra tal fuerza que puede sobreponerse a la realidad; tener vigencia en abierta contradicción con los cánones de

una época. Lo veremos seguidamente a través de la más célebre de las máscaras que tuvo el cine mudo; la de Carlitos, Charlot o Charlie.

Aun cuando se ha escrito a su propósito una biblioteca entera, siempre escapó a la crítica lo más extraño de esta figura; su anacronismo. Max Linder, Harold Lloyd o Buster Keaton encarnaron personajes de acuerdo con su época; Chaplin completamente fuera de ella.

El vagabundo, el miserable, *le pauvre type* o como se le diga, no tenía absolutamente ninguna vigencia popular cuando surgió Carlitos.

Hacía mucho que la novela, la poesía y el drama le habían dejado de lado. Carecía de la representación social que a su tiempo asumieron el bohemio, el pícaro o el personaje de la Corte de los Milagros.

Corría la época de la Primera Guerra Mundial y la revolución bolshevik; luego fue la posguerra con su inmenso afán de cambios y renovaciones; la fundación de la Liga de las Naciones; el despuntar de la aviación civil; la aparición de nuevas escuelas literarias y plásticas; y tantas otras señales que atestiguaban el universal deseo de vivir tiempos nuevos. De 1920 a 1930 los Estados Unidos de América tuvieron lo que ellos mismos calificaron de "década de locura" en la cual se produjeron radicales y atrevidas transformaciones en la vida social, analizadas brillantemente por Upton Sinclair en su serie de novelas. La máscara de Charlot fue en ese mundo como un Dion-Bouton que cruzara la pista de Indianápolis.

No sólo su sentir, sino hasta su complicada indumentaria, estaban fuera de moda cuando se impuso. Acaso los music-hall londinenses de principio de siglo habían reclamado la presencia de personajes tipificados en grotesco, a semejanza del clown o el arlequín. Pero que desde 1915 a 1935 el mundo entero, Oriente y Occidente, haya aceptado esa figura anacrónica, ingenua, inverosímil, socialmente extinguida, estéticamente desarraigada; que todavía se la siga reponiendo en funciones especiales, de cine-clubs o en 16 mm.; es algo para meditar muy seriamente. Va en ello la mejor prueba del tremendo alcance del cine cuando en él concurren un sentido profundo y una técnica eficaz. A primera vista, parece que nadie podría identificarse con ese vagabundo, de hábitos bastante sucios; sin embargo, desde Senegal al Japón y desde Canadá a la Argentina, todos le conocieron, le celebraron y hasta le amaron.

Extraño al repertorio escénico y literario de nuestros días, ese personaje único es una imposición hecha al mundo contra gustos, preferencias e incluso ideales. La época del millonario aclamó durante veinte años al miserable. La era del atleta, el detective y por el periodista comulgó

con el romanticismo del perpetuo derrotado. Los tiempos del progreso material deficado se asimilaron al estancamiento y la repetición de su desventurada odisea. Bien puede jactarse Chaplin de haber hecho reinar una paradoja sobre toda una generación. En un mundo de exitistas triunfó con la novela del fracaso.

Este suceso, que aún no ha sido debidamente avaluado, sólo pudo darse mediante la técnica cinematográfica. Sin el truísmo y la obstinada reiteración de la cámara no habría tenido vigencia ecuménica ese personaje extrasocial. Tal vez no hubiera pasado de ser un payaso o animador de variedades. Sin el dramatismo de los primeros planos y la crudeza de los enfoques persecutorios, jamás la figura habría alcanzado su madurez. Es a través del lente que se encaramó sobre la realidad para burlarse un poco de ella.⁹

En el párrafo *El caso Tarzán* vimos al cine imponer una imagen falsa y mediocre, pero extraída de los mismos gustos y tendencias del público. Presenciamos aquí el muy diferente acontecimiento de un muñeco que durante años se impone contra la corriente de aceptaciones públicas. En los dos casos ha obrado una técnica del más alto poder coercitivo; pero aquí hay seguramente algo más. Es la partícula de humanidad que todos reconocemos en Charlot. Con ese pequeño resorte el cine —y sólo el cine podía hacerlo— salvó el atraso de la imagen y pronto la convirtió, por medio de la repetición, en un atractivo propio.

El exotismo social de Charlot pasó al cabo de los años a ser el más familiar de los modos; su figura sirvió de modelo a juguetes, historietas y marcas de fábrica. Su mímica fue un lenguaje por todos comprendido. Así el personaje, que no era de la época, pasó a formar parte de ella, y ofreció todos los elementos dinámicos de la actualidad.

La lección es enorme y vale la pena repetirla: cuando el cine halla una receta feliz de creación; cuando toca un verdadero estrato de humanidad, su influencia sobre las masas no conoce límite en ninguna dirección, y puede incluso sobreponerse a los límites de una época.

La evasión. Es función tradicional del arte, especialmente el teatral y novelesco, facilitar la evasión hacia mundos ilusorios. Puede el espectador identificarse con héroes y divos, sintiendo como propias sus angustias, peripecias o triunfos. Ya los atenienses sufrían los horrores del "Agamemnon" o el final espantoso de "Las Troyanas". En la época de

9 Algunas reflexiones más en este orden se hallarán en el prefacio a mi obra *Luces de Cine*, Ediciones Universo, Montevideo, 1952.

los corrales, el actor que encarnaba al villano debía salir disimuladamente por la puerta trasera, para escapar a la indignación del público. En la época actual, cuando trabajan en medios suburbanos, suele ocurrir que los actores sean apostrofados y aun atacados por análogos motivos.

Pero se diría que en el cine este transporte del espectador alcanza su específica culminación. A ello concurren fundamentalmente tres factores: 1) la inmediatez del contacto con la imagen, sin ninguna conveniencia de tipo literario o teatral, que hemos revistado en el párrafo *Referencia sobre el poder sugestivo*; 2) las condiciones de la sala: ambiente a oscuras y concentración luminosa de la pantalla (lo que incluso haría planteable si en ocasiones no ocurre un acercamiento al primer grado de la hipnosis); 3) la perfección de la técnica; una realización deficiente o incompleta impediría en él actitudes críticas.

Con tales atributos, la pantalla constituye la más fácil puerta de escape a la realidad. Por ella se pasan mundos espléndidos y dorados; a odiseas intensas y sostenidas. Se puede ser el boxeador o el galán; la vampiresa o la muchacha perseguida. Se puede viajar en los bombarderos pesados o con los expedicionarios en la jungla asiática; se puede estar en la *nursery*, la alcoba nupcial o en la morgue.

Creo demostrable a la simple observación que gran número de espectadores entran al cine con el ánimo de "ser otros" durante un par de horas; tener vivencias y ejecutar actos que de ordinario les están vedados o les son ajenos. Si este propósito es alcanzado, puede decirse que la película, a su vez, ha cumplido con su objeto principal: la captación del espectador.

El cine viene asumiendo más y más, ya con contornos arrolladores, esa misión de evasivo, necesario a toda generación que siempre aspira a vivir un poco fuera de su propia época y costumbres. En este sentido ha superado de lejos al teatro, cuya significación evasiva, por su parte, viene menguando cada vez más. Ya es posible ir al teatro por el teatro mismo; para evadirse, se cuenta con un agente harto más eficaz.

Es sólo en este sentido que resultan certeras las conclusiones de Marcel Pagnol: el cine es la culminación histórica de todo el arte escénico, comenzando en los días de Frínico y Esquilo; desarrollado a través de todas las formas del drama, la tragedia, la ópera, el ballet, la comedia, la farsa. El cine ha tomado todas sus exteriorizaciones para trasmutar en su propia fábrica de ilusión. Ningún otro puede transportar tan velozmente al espectador a través de todos los ambientes y todas las intimidades; zarandearle en tal gama emotiva; complicarle así en un argumento

que se anuda y desenlaza en varios países, en medio de las más diversas épocas. Nadie ha sido capaz de darle tantos toques mágicos entre tanta vulgaridad y mistificación.

Aquí el cine reviste una innegable grandeza que encierra su mejor promesa de futuro. Al rígido apresamiento del hombre en los maquinismos y ligámenes de la época, ha replicado con la posibilidad de evadirlo íntegra y reiteradamente. Y ha colocado esa posibilidad al alcance de todos; porque para el cine no existe ni siquiera el ignorante o el analfabeto.

Frecuencia, reiteración y devaluó de la imagen. Asiste el cine a la propia y desmesurada tragedia de su cuantía; se ve aherrojado a la necesidad de producir más y más; siente los implacables agujijones de la urgencia en la presentación y conclusión de sus temas. La gente pide primicias todos los días y sólo pueden proporcionársele, en las enormes cantidades reclamadas, de materiales inmediatos, de lo banal y de lo venal; mediante remedos, artimañas y simplismos.

Bazar, feria y circo que produce y gasta las imágenes con frecuencia respiratoria, es la sociedad anónima o todavía el "holding" —la sociedad de sociedades— quien tiene en sus manos las *magic shadows* y las retuerce y las estira en un juego de prestidigitación interminable. Todo lo apresa, consume y manosea; todo lo vulgariza en sus fraguas, alimentada ya con trasuntos de todos los demás artes y aún con sus desechos y despojos.

Pero nada más triste que la imagen gastada; la revelación repetida; la sorpresa por todos prevista. Hay que variar e innovar tras todos los límites del truco y la composición. El ajetreo se intensifica con la compra-venta de argumentos, adaptaciones y recursos. Los departamentos del estudio fabrican en serie situaciones, chistes y episodios. Cuando el director protesta: "a esta altura la película decae, pónganle un chiste o un suspenso", le entregan cabalmente el que necesitaba.

Un día todo ese decantado acervo se gasta a su vez; palidece y muere ante un público aburrido. Es preciso hallar nuevamente. Quizá unos vuelven a las consejas e historias más sencillas y corrientes para obtener nuevos giros. Otros puede que se arrimen a las fuentes venerables del arte occidental. Como Lord Elgin, pueden arrancar los relieves del templo y arrojarlos al mentidero de la curiosidad pública. Calcarán las arcaicas estampas de la tragedia. Se inspirarán en el romance o el auto sacra-

mental. Mientras todavía otros acudirán al melodrama, la farsa o la ópera de dos generaciones atrás.

Pero también esos cuadros resultan repetidos de pronto; acaso mucho más pronto de lo que se creyó. No le está dada al cine la singular supervivencia del teatro; la eternidad de la obra interpretada cien veces por otros tantos actores, que nos trae un Hamlet o un Edipo nuevos a cada reiteración.

En el cine se caen muy rápidamente los modelos clásicos románticos, folklóricos o circenses. Pero la función no puede parar; *the show must go on*; hay cien mil salas que esperan cada día. El celuloide tiene que girar; decenas de millones quedarían desocupados si otra cosa sucediese. Como en "Las zapatillas rojas", el baile proseguirá sin contemplación ni piedad por los sudores, el cansancio y las amarguras de todo proceso mecanizado. Y el encanto de lo cotidiano, la maravillosa repetición de la naturaleza; son específicamente imposibles para esta fábrica de emociones rápidas. Hay que seguir como sea; variar un poco aquí y allá; cambiar trucos y enfoques; luchar ingeniosamente contra analogías y similitudes. Se puede rodar en la impostura; incurrir en saqueo; caer en la aberración. Se echa mano de lo cínico, lo grotesco, lo disparatado; se desciende a los infiernos o a las cloacas. Hasta el momento —que no se hace esperar— en que toda la colección queda consumida y exhausta a su vez.

Así devaluada por el uso, la imagen se prostituye a ojos de cien públicos; en nuevos avatares técnicos; en películas de segunda categoría. Los temas y los gestos del amor son ya cantos rodados, lugar común en todas las salas. El hábito esteriliza todo candor; aun todo placer.

Con la frecuencia y la repetición, la técnica cinematográfica ha maculado de cinismo los valores más caros y necesarios a la especie humana. Los ha enturbiado en un juego de competencia mundial, del que está ausente toda jerarquía espiritual o ideológica. Ha echado el interior humano a la plaza pública para lograr mejores efectos. El espectador puede curiosear los más sagrados instantes de la vida desde ángulos elegidos; reiterar el examen de inefables dolores o alegrías que jamás pueden ser objeto de exhibición sin caer deshojadas en su mismo significado.

Como escribí antes, el inacabable manoseo de lo fantástico y lo real; de lo lírico y lo vulgar; de lo inalcanzable y de lo corriente, han podido reducir a importantes sectores del público al nivel de la sinfonía tonta. Y el exceso informativo en materias íntimas llega a matar el presenti-

miento, la adivinación, el vislumbre; toda la graduada serie de estados previos tan necesaria para que florezca la vida, sobre todo en su aspecto emotivo y sensorio.

Cuando la técnica del cine explora temas de intimidad o parodia aquellas conquistas del espíritu que sólo pueden alcanzarse tras larga ascensión, actúa en forma inhumana y destructiva. La evangelización mecánica deseca el verbo sin más; hay valores que sólo pueden darse y tenerse en planos de intensa cercanía; de densa interioridad y tras pausado descubrimiento. La fotografía de primer plano ha obrado aquí como una irrupción de barbarie en las logias predilectas del espíritu; en los rincones íntimos del hogar. Han sido violados, más que edificios y templos, sentidos e interioridad.

Asiste el cine a la propia y desmesurada tragedia de su cuantía, su frecuencia su urgida multiplicidad. Pero en ella están escritos los síntomas de la decadencia; nada más definitivo que una declinación por exceso. Los estimulantes dejarán de serlo; la sal perderá su sabor. Como ante las reservas de carbón, es posible preguntarse ¿cuándo se agotará el filón, ya horadado en todos los sentidos? Sobre la idea de una decadencia, apunta la necesidad de quemar esta etapa del cine industrial y mercantil, para comenzar otra enteramente distinta, regida por normas de autonomía estética; coronada por mejores inquietudes; respaldada por otra economía y otros sistemas de administración.

Conclusiones y propuestas. Henos aquí ante los lineamientos inconmensurables, ante la fluidez y el proteísmo con que el cine aparece actuando en las sociedades contemporáneas; ante la multiplicada cauda de fenómenos de inducción que a su vez reoperan sin cesar, ligados al fondo inmenso de influencias y coacciones.

Abordar soluciones totales sería quedar frente a la integralidad de nuestra cultura; replantear su tema entero, inclinarnos sobre la esencia misma del devenir histórico y reabrir la pesquisa morfológica de Hegel, Dilthey, Troelsch, Spengler, Jaspers y todos los pensadores del andar humano y social a través de los tiempos.

Por eso será forzoso limitarnos a aquellas cuestiones concretas que más cercanas resulten a un propósito normativo. Procurar soluciones de mayor alcance sería reclamar mucho tiempo, en tanto hay otros aspectos que urge tratar y disponemos de los medios para hacerlo.

Aún dentro de cuestionarios concretos preferimos dejar a un lado aquellos que, como la plétora cinematográfica, la necesidad social de los

espectáculos de evasión o mero entretenimiento, o los sintetizados en el párrafo precedente *Frecuencia, reiteración y devaluó* de la imagen revisten muy largas proyecciones en el orden sociocultural. Entendemos que la urgencia y gravedad de otros puntos exigen que nos restrinjamos a ellos.

Esos puntos son fundamentalmente dos: el que se refiere a la influencia de films amorales o torpes, y el que hemos estudiado en el capítulo *La deformación de los temas culturales a través del cine*. Puede que algún sociólogo agregue algún otro; pero nadie puede desconocer la inmediata necesidad de solucionar los que citamos.

Antes de formular nuestras proposiciones, hacemos constar que no creemos en la solución general, tantas veces propugnada de colocar toda la producción cinematográfica en manos del Estado. Los monopolios del Estado, en materia de arte, ofrecen inconvenientes insalvables. En este caso pueden conducir a la rigidez y a la monotonía; matar los mil atractivos que hacen actualmente del cine el espectáculo favorito de la humanidad. El arte necesita la constante iniciativa y la ineditez de variantes que sólo se dan en plena autonomía creadora; debe estar abierto tanto a la competencia como a los imprevistos de la libertad. Aún cuando un director como René Clair ha escrito : *Dorénavant, le cinéma est affaire de gouvernement* estimamos que la acción oficial sólo puede ejercerse en el sentido de previsión y tutela; nunca para sustituir, acaparar o dirigir estrictamente, como pretendía Lenin, la actividad individual.

Por otra parte, el sesgo internacional que ha venido tomando el cine en el correr de los últimos cinco años, también induce a aconsejar, antes que soluciones universales que resultarían utópicas, medidas de carácter limitado, que están al alcance de todos los gobiernos y contemplan los aspectos que más interesan en la convivencia social.

Comencemos por las *medidas defensivas* que es necesario adoptar ante la producción de films de carácter antisocial o morboso. Consideramos que las más útiles y menos lesivas son las de control *a priori* de la producción cinematográfica.

Hemos dicho *a priori*. Para comprender mejor su por qué, retrocedamos hasta los hechos básicos y comunes de la producción.

Un film, cuando lo conocemos como tal; cuando hace su aparición en el campo social, es un producto definitivamente concluído; importado

bajo licencia ya concedida; exhibido mediante contratos ya firmados. Una serie de obligaciones sucesivas le ha llevado hasta la pantalla; una cadena de organizaciones interesadas le mantiene ante el público.

La gravitación de tales compromisos, tanto internacionales como locales, es considerable y dificulta la defensa de la cultura frente a los abusos y desvíos. Incluso la autoridad mejor intencionada puede vacilar considerando la cantidad de personas directa o indirectamente damnificadas por la prohibición de una serie de películas.

En general, toda censura *a posteriori* obra siempre inhibida por la posibilidad de causar perjuicios a empresas, empleados y obreros. De ahí que casi siempre las comisiones de censura se limiten a imponer el corte de algunas escenas y a prohibir la asistencia de menores y adolescentes.

Entendemos que para obrar con entera neutralidad es preciso que la legislación apunte a las fuentes de producción, en vez de esperar a que el film se le ofrezca como hecho consumado, que costó millones y ha sido contratado y subcontratado; que acaso en el momento de prohibirse está dando trabajo a centenares de personas.

El control debe ejercerse, pues, directamente sobre argumentos y guiones, antes de que el film empiece a rodarse. Es el sistema adoptado privadamente por la principal empresa británica, la de Sir J. Arthur Rank, con tan felices resultados cinematográficos como financieros. Podrán discutirse algunas fases del caporalismo asumido por Rank frente a los temas y su presentación escénica; pero el hecho a la vista es que todos sus films presentan la garantía de un enfoque saludable y de un criterio social de valores e instituciones; en fin, que son siempre sociales y nunca antisociales.¹⁰

El control de argumentos y guiones es relativamente fácil en los países de propia producción. Bastará una ley que los sujete a estudio de una comisión u organismo, que pueden emanar de la Universidad o de

10 Como he dicho tantas veces, ninguna obra de arte justifica una exhibición antisocial; más bien dicho, en tal caso deja de ser obra de arte en el amplio sentido humanista y estético de Schiller, para no hablar de Tolstoi, Croce o Guyau. En Estados Unidos, con la aplicación del Código Hays o del Código de la Producción, no se ha tenido en cuenta este primer principio. Un productor puede mostrar asesinatos y horribles crueldades, con tal de que la policía quede triunfante; como puede mostrar las más lamentables peripecias eróticas, pero no dejar ver una mujer en estado de gravidcz, y otras ramplonerías por el estilo.

cualquier otra corporación competente; en fin, revestirá una fórmula concorde con el régimen constitucional y legal de cada país.¹¹

Las normas a aplicarse deben ser claras e inequívocas, basadas en un amplio criterio humanístico y social que incluso puede admitir ciertos aspectos del naturalismo o del verismo; se atenderá para ello, antes que a fórmulas, a la buena o mala fe que surja del argumento. En cambio, es preciso, rechazar sin vacilaciones todo elemento de perversidad, abyección y crueldad; así como toda escena en que los delitos o vicios, especialmente los de orden sexual, ofrezcan cualquier rasgo que pueda hacerlos valederos o justificables. Igualmente, la insistencia en materia de crimen o degeneración en que actualmente suelen regodearse algunos directores debe ocasionar sin más la eliminación del argumento.

Tal control, que asegura tratamiento paritario a todos los productores, resulta inobjetable e inocuo. Tal vez los únicos problemas del organismo encargado de aplicarlo sean *de grado*; de hasta dónde es lícita la admisión de determinados elementos o de las sugerencias que de la película se desprendan.

Un segundo control es necesario a la terminación del film, para asegurarse de que el productor se ajustó realmente al guión aprobado.

Para los países que importan películas, los casos pueden ser dos: a) que en el país de origen se haya implantado este régimen de examen previo; b) que se le haya rehusado o no sea satisfactorio.

En el primer caso, el país importador podrá hacer fe en la aprobación del país productor; sobre todo teniendo en cuenta que la mayoría de las veces existirá reciprocidad, pues casi todos los países son a la vez productores e importadores.

En el segundo caso —es decir, cuando en el país productor no hay examen previo o éste no satisface— habrá de implantarse un régimen parecido al de la verificación consular de las mercaderías a embarques; o bien acudirse a los organismos internacionales hábiles, en este caso la UNESCO.

Para el primer procedimiento, bastará legislar en el sentido de no otorgar permiso de importación a películas cuyo guión no haya merecido

11 Son ya previsibles organismos especialmente creados al efecto, y en ningún país extrañaría un Ministerio de Cine, Radio y T.V., o un Instituto de la Universidad consagrado a tales materias. En mi país propuse, hace algún tiempo, la creación de una Comisión mixta formada por Delegados de las Facultades de Derecho y Medicina, con fines de previsión social en materia de cine y radio.

el visto bueno de funcionarios especializados al efecto, destacados en el país productor. Podrán tener categoría diplomática o consular. Se argüirá que tal procedimiento puede resultar engorroso; pero ¿acaso los funcionarios consulares no verifican el estado sanitario de semillas, plantas y especies zoológicas antes de autorizar el embarque hacia su país? Este certificado de sanidad social que se exigirá a las películas quizás resulte oneroso; pero muchos mayores perjuicios ocasiona el rechazo de una película por la censura, después de importada en otro país.

Si se optase por confiar la tarea a la UNESCO, solución que parece muy interesante, ésta habría de redactar sus propios reglamentos, en armonía con las características de cada país productor o importador.

Hasta aquí las medidas *defensivas*. Veamos ahora su complementación por medidas *constructivas*, que habrán de ejercerse en las áreas universitarias y docente.

Un programa en este sentido comprenderá tres aspectos principales: 1º) Estudio de las influencias del cine; realización de tests y encuestas, especialmente entre la juventud; 2º) Estudio de las deformaciones culturales; su aprovechamiento como tema dinámico de enseñanza; 3º) Capacitación sociológica para directores, adaptadores y otras personas vinculadas a las jerarquías de la producción cinematográfica.

En lo que respecta al punto 1º, sus asignaturas pueden cursarse directamente en los institutos de sociología; o bien implantarse en el campo pedagógico, como asignatura especial para maestros y profesores de enseñanza primaria y secundaria. La elección depende de la estructura docente de cada país.

Muy interesante y directo es el campo que se abre a la investigación en este punto, sobre todo en lo relativo a las sugerencias de docilidad en conducta y costumbres, así como en los procedimientos delictivos, algunas de cuyas formas, a través del cine, han acabado por asemejarse en todos los pueblos.

El punto número 2), o sea el estudio de las deformaciones culturales, es quizá el que más específicamente se presta a la faena docente. El film que deforme o falsifique una época, una cultura pasada o contemporánea, un personaje histórico, una novela, un proceso artístico o científico, será tomado a su vez como objeto de estudio, para señalar sus errores y desvíos ante el aula, en constante comparación con auténticas versiones del tema evocado. Esas clases, en las cuales el error se ilustraría por sí mismo a los ojos del alumnado, pueden llegar a revestir un atrac-

tivo incomparable por la propia índole del material. Además, los institutos podrán dar a publicidad sus exámenes de tales películas, con lo cual se arbitrará al público en general el más valioso material de consulta ante cualquier duda en punto a informaciones culturales suministradas por el cine.

En lo que respecta al numeral 3), que consideramos más bien obra de futuro, puede llegar a constituir una de las más eficaces prevenciones contra los abusos, descuidos y desviaciones del séptimo arte. Es preciso llevar a las aulas a los jerarcas de la producción para señalarles los inmensos alcances de su responsabilidad. No es posible que su labor esté disociada, como hoy lo está, de la masa social que la sustenta y sufre diariamente sus influencias. Deben sobrepasar el vago empirismo que en materia de moral social rige hoy sus actividades para llegar al conocimiento actualizado de posibilidades y límites en el uso de una técnica, que tan directamente afecta ética y costumbres. *A posteriori*, podrá exigirse la licenciatura o el certificado de capacitación en estas materias, para permitir el ejercicio de la profesión.