

*Universidad Nacional Autónoma de México*  
*Facultad de Ciencias Políticas y Sociales*

245  
12



LA CARICIA DE LAS FORMAS  
(Alfonso Reyes y el Cine)

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE  
LICENCIADO EN PERIODISMO  
Y COMUNICACION COLECTIVA  
P R E S E N T A :  
HECTOR MANUEL PEREA ENRIQUEZ

MEXICO, D. F.

1984



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## Indice

### Introducción, I

#### Primera parte

1. Superstición y fanatismo, 12
2. Frente a la Pantalla, 17
3. Proximidad de la visión, 20
4. Se diría que es artificial, 26
5. La imagen que fluye, 32
6. Las especies fúlgidas, 38
7. La ilusión de continuidad, 41
8. Los sueños del agua, 51
9. El ritmo y el silencio, 58
10. Travesura de luz y sonido, 62
11. La visión plural, 67

#### Segunda parte

1. Los géneros, 70
2. La gimnasia de atención, 72
3. La deformación plástica, 76
4. La concepción animada, 80
5. Las apariencias ofrecidas, 87
6. Los libros animados, 93
7. El cinematógrafo interior, 102
8. El nuevo escalofrío, 122
9. La inspiración del cine, 128

#### Tercera parte

1. La visión impresionista, 136
2. La escultura de lo fluido, 141
3. La visión rotativa, 145
4. El fresco en prosa, 156
5. El cuadro del tiempo, 160
6. El cine de bulto, 169

**Conclusiones, 177**

**Notas, 179**

**Bibliografía y hemerografía, 223**

## Introducción

A consecuencia de los acontecimientos desencadenados por la Decena Trágica, Alfonso Reyes viajó a Europa en 1913 para desempeñar un puesto diplomático ofrecido por Victoriano Huerta. Año y medio desempeñó el cargo de segundo secretario en la Legación de México en Francia. Al estallar la guerra del catorce, Venustiano Carranza, ya para entonces presidente de México, desconfía a todo el cuerpo diplomático destacado en Europa.

Durante aquella breve estancia en París, el escritor regiomontano conoció a Raymond Foulché-Delbosc, a quien ayudaría más tarde, desde Madrid, a preparar la edición completa de Góngora; también se relacionó con los hermanos García Calderón --gracias a Francisco, uno de ellos, y a Pedro Henríquez Ureña, Reyes había conseguido publicar en París, en la prestigiosa editorial de Paul Ollendorff, su primer libro, Cuestiones estéticas (1911), que agrupa ensayos escritos en México entre 1908 y 1910--; allí descubrió a Gide y a la Nouvelle Revue Française, a las vanguardias artísticas europeas. De París proceden algunos ecos que anunciaban, en los Cartones de Madrid, pasajes enteros de Proust.

Sin cargo diplomático ni dinero suficiente, Reyes aceptó una oferta de trabajo de Ollendorff; pero la guerra obligó también a cerrar la editorial. De esta forma, España, atractiva para él por muchas razones, se convirtió además en la única salida.

Los primeros años madrileños constituyen el escenario geográfico, económico y emocional que conduciría a Reyes a esa curiosa mezcla de actividades literarias. Por un lado estaba el Centro de Estudios Históricos: las ediciones de clásicos y los ensayos sobre literatura española; por otro, el periodismo de actualidades, el comentario cinematográfico y las traducciones

de autores ingleses. En Madrid escribió su Visión de Anáhuac.

En buena medida, lo que obligaba a Reyes a este aparente desorden intelectual era la situación económica. Pero existían también otros motivos personales. El cine, por ejemplo, jugaba para él un papel múltiple: era un buen medio para ganar algo más de dinero --pues ahora vivía de escribir--; pero además descubría en este medio un refugio, un lugar de entretenimiento y descanso de las duras labores eruditas. El cinematógrafo era una cosa agradable, como debía serlo la literatura. Y sin embargo, Reyes no se quedaba en esa primera interpretación del fenómeno, ya que en el cine veía también al nuevo Laocoonte, a la poesía épica de nuestro tiempo. Esta era, con su natural carga hereditaria que estudiaremos más adelante, una de las pocas artes absolutamente originales del siglo, que tenía "todos los defectos y excelencias de una promesa". (1)

Antes que verse obligado a comercializar sus notas dedicadas expresamente al cine, en 1920 Reyes decidió dejar de publicarlas en los diarios españoles. Esto coincidía con su nombramiento como secretario de la Comisión Mexicana "Francisco del Paso y Troncoso", encargada, bajo la dirección del poeta Luis G. Urbina, de recuperar y trasladar a México una gran cantidad de documentos rescatados por el historiador antes de morir en Florencia, en 1916. También coincidía con el regreso de Reyes a la diplomacia, como segundo secretario de la Legación de México en España. La situación económica se volvía más holgada para él; pero sus nuevas labores le exigían, igualmente, más tiempo. Hizo a un lado la crítica de cine --esa actividad menor que tanto le reprochaba Henríquez Ureña--; y sin embargo, el interés y el gusto por este arte

siguieron inundando a Reyes. Muchos libros de esa época, y algunos posteriores, quedaron marcados por las imágenes, los temas y las técnicas narrativo-descriptivas del cine.

A continuación haremos un somero recorrido bibliográfico, siguiendo a grandes pasos la huella del cinematógrafo en la obra del escritor regionmontano.

En ensayos breves de Calendario (1924), Reyes hablaba de las artes contemporáneas, entre las que incluía desde luego al cine. Más adelante, en Tren de ondas (1924-1932), ahondaba en el estudio del séptimo arte a través de textos dedicados específicamente a este medio. Un acontecimiento que sería fundamental para el desarrollo ulterior del cine mexicano, la visita a nuestro país del director soviético Sergei Eisenstein, motivó también comentarios de Reyes. Otras colaboraciones periodísticas esporádicas, que manifestaban su interés en el tema, correspondieron a sus años de Buenos Aires y Río de Janeiro; y en algunas más, que no se referían directamente al cine, aparecían alusiones, anécdotas, acercamientos a este asunto que, como el ajedrez, merecía la atención de las musas.

Libros publicados mucho tiempo después, como Ancorajes, que incluye ensayos escritos entre 1928 y 1948, o como Al yunque (1944-1958), que agrupan algunos de sus últimos textos, contienen estudios cada vez más amplios sobre las artes; sobre las que vienen de siglos atrás y sobre las que, unidas a los avances de la ciencia y la tecnología, constituyen, en su opinión, un aglutinante de todo lo anterior y al mismo tiempo algo distinto: la radio, el cine.

En libros misceláneos como los dos cientos de Las burlas veras (1957-



1949) o Marginalia (tercera serie, 1940-1959), ya sea a propósito de la literatura policiaca, de los cuentos animados --caricaturas-- o de las adaptaciones de literatura mexicana al cine, hay siempre un pretexto para hablar de este medio de comunicación y entretenimiento. Lo mismo sucede en obras todavía más informales, como Briznas (1959) o Berkeleyana (1953); y el cine aparece también en su Diario (1911-1930), en las Memorias de cocina y bodega (1953) y en algunas partes de su amplísima correspondencia.

Su narrativa tampoco se mantuvo al margen de esta influencia. En El testimonio de Juan Peña (1930), así como en el ensayo dedicado a comentar los cuentos de Rojas González, encontramos descripciones del México "campesino" que remiten enseguida a Fernando de Fuentes, al "indio" Fernández. Los siete sobre Deva (1942), Los tres tesoros (1955) y Arbol de pólvora (1953), libros relativamente olvidados de Reyes, contienen algunos de los pasajes más cinematográficos de su obra.

Pero Alfonso Reyes no se limitó a comentar sobre los diversos aspectos que conformaban ese arte nuevo, ni a recibir pasivamente sus influencias. En varias ocasiones llegó también a escribir para el cine.

Reyes conocía bien la historia del medio y sus posibilidades técnicas y estéticas; siguió muy de cerca su crecimiento y, apoyado en una amplísima visión cultural, pudo predecir con bastante certeza el futuro tanto del cine comercial como del experimental.

Consideramos que el estudio de la relación que existió entre el autor regio montano y el cine resulta de particular importancia dentro de la carrera de Periodismo y Comunicación Colectiva. Por un lado, porque en este ensayo se

profundiza en el análisis de una buena parte del periodismo ejercido en distintas épocas por Reyes; y por otro, porque a través de este mismo proceso vemos nacer, crecer y madurar al cinematógrafo, medio de comunicación fundamental dentro de la carrera.

Para la realización de este ensayo hemos tomado como marco de referencia inicial a ciertos autores, estudios y corrientes artísticas --entre las que están las vanguardias del primer cuarto del siglo-- que incidían sobre el autor por aquellos años de su estancia en Europa.

Además del aprendizaje que supone el entrar en un contacto tan cercano con una de las prosas más finas del Continente, resulta muy interesante ver cómo muchas de las opiniones de Alfonso Reyes son, hoy en día, factores esenciales de la crítica y la creación cinematográfica contemporáneas.

## Primera parte

## 1. Superstición y fanatismo

El año en que Alfonso Reyes comenzó a escribir sobre cine, 1915, David Wark Griffith terminaba El nacimiento de una nación, película que se convertiría en modelo obligado a seguir por su avanzado uso de la técnica. A partir de entonces podría hablarse de la génesis de "un lenguaje cinematográfico específico", (1) como señala Christian Metz.

Pero fue cinco años más tarde cuando comenzó a sistematizarse la aplicación de algunos de los elementos pilares de dicho lenguaje. Jean Epstein, considerado como el primer teórico del cine, resaltaba dos elementos fundamentales: el montaje y el primer plano, o sea, los constituyentes del ritmo y el símbolo.(2) Sergei Eisenstein llegaría a explotarlos ampliamente, subordinándolos a una lógica casi matemática.

Ante la ausencia de parámetros, de una guía teórica, los cineastas anteriores al director soviético habían tenido que valerse de la intuición y la práctica para filmar. Y de esto resultaba que el cine muchas veces careciera de una estructura sólida. Los directores consumían sus energías aplicando, encandilados, los principios más elementales sin preocuparse por ver más lejos. De esta forma el cine no pasaba de ser una suerte de exotismo visual --aunque también, claro, un buen negocio.

Algo similar acontecía en el campo de los comentarios periodísticos sobre cine. De la intuición de algunas reglas de esta nueva diversión se había pasado de inmediato a la práctica de una supuesta crítica. Resultaba entonces que se extendía un abismo entre las posibilidades reales del cinematógrafo y las que ciertos comentaristas creían ver en él.

Poetas como José Juan Tablada o Amado Nervo y cronistas, por lo general anónimos, ejercían el periodismo cinematográfico en México desde principios de siglo. Pero sus opiniones resultaban casi siempre desmedidas: se pensaba que el cine terminaría con la palabra escrita; o bien, que éste era producto de una especie de embrujamiento. Así opinaba Amado Nervo:

Este espectáculo me ha sugerido lo que será la historia en el futuro: no más libros; el fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas; el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas, y los reflectores eléctricos vestirán de nuevo las figuras heroicas con los colores que usaron en su jornada de luchas y hazañas. Nuestros nietos verán a nuestros generales en la brega junto al cañón ignimovo...; a los intelectuales en el proscenio... y a nuestras mujeres resplandecientes bajo sus copiosas cabelleras de oro... ¡Oh, si a nosotros nos hubiese sido dado reconstruir así todas las épocas, si merced a un mágico aparato pudiésemos ver el inmenso desfile de los siglos como desde una estrella, asistir a la marcha formidable de los mortales a través de los tiempos! ¡Cómo sorprenderíamos entonces el vasto plan del universo! (3)

El nacimiento del cine estaba demasiado próximo y esto motivaba frases pesadas, extravagantes, frívolas en ocasiones. Algunos descubrían en este invento un pretexto más para la poesía:

El primer sentimiento que ese espectáculo sugiere es la superstición y el fanatismo: se busca vivamente al Nostradamus de negra túnica constelada de signos zodiacales que, abierto el libro de la cábala y tendida la diestra en imperioso conjuro, ordena y suscita aquellas fantásticas visiones, que aunque la reflexión sorprende las leyes físicas que rigen ese aparato, la ilusión supersticiosa persiste y se siente uno perdido en una atmósfera de ensueño y de misterio. (4)

Y otros más, previendo el posible peligro que el cinematógrafo representaría para el teatro --tanto para el de variedades como para la tragedia--, inventaban extrañas teorías:

Pero el cinematógrafo, al contrario de la opereta yanquee, no recrea los ojos, los lastima; es una seducción óptica que puede costar "un ojo de la cara". (5)

Sobraba el comentario lírico; faltaba, por lo general, el verdaderamente crítico. En lo que sí coincidían Nervo y Tablada era en considerar al fonógrafo y al cinematógrafo como naturalmente complementarios.

El criterio prevaleciente en aquellos cronistas primitivos era que "la crítica artística" no tenía asiento en los salones donde se exhibían las famosas vistas: "¿Qué iría a hacer la petulante a esos lugares de recreo tan inocente?", (6) concluía un redactor anónimo. El carácter popular de este medio representaba un obstáculo a su reconocimiento como un arte:

Las categorías tradicionales --recuerda Louis Panabière-- no permitían que el espectáculo popular llamado cine, ocupara ningún sitio; las tentativas del "cine de arte" francés que trataba de adaptarse artificialmente a las normas del teatro, no hacían otra cosa que subrayar la irreductibilidad de la imagen móvil al papel y a la función del arte burgués. El aspecto popular le impedía integrarse a los criterios de nobleza de un arte jerarquizado sobre el modelo de la sociedad. El pensamiento "artístico" no podía manifestarse más que en forma escrita o pintada, y la escritura menospreciaba un poco a la imagen, puesto que "analfabeta" (término que habría que revisar) designa al que no sabe leer ni escribir. La imagen fílmica, no era para algunos más que el hueso que se echaba al pueblo para divertirle porque las "altas esferas" de la cultura le eran inaccesibles. En la escala social, las artes venían de arriba, el cine venía de abajo; y el entusiasmo popular por la nueva expresión no podía ser más que un freno o un factor de desconfianza para el alto nivel del mundo cultural. (7)

Las opiniones más serias consideraban que el cine podría servir como una ayuda a otras artes --para que los pintores o escultores aprendieran a copiar modelos en movimiento, por ejemplo--, o como un medio de archivo documental. Pero nadie, o muy pocos, pensaban en él

como un arte autónomo y, menos aún, como una síntesis de las otras artes aceptadas. La poesía del cine era la poesía de aquello que fotografiara, y no la poesía de su propio ritmo expositivo. Por eso el teatro fue el primero en pretender absorberlo.

Pero existía otra vertiente del periodismo cinematográfico. Esta eran los escritos moralistas y los anuncios publicitarios. Había los que pensaban que esas figuras en movimiento que entraban y salían de la pantalla como por arte de magia no eran, en absoluto, candorosas e inocentes. Algo se ocultaba detrás de todo aquello, algo inquietante. Por ejemplo, las mujeres que el cine exhibía en sus cortos, esos personajes que comenzaban a seguir sencillas ideas dramáticas, no simbolizaban ya la belleza clásica --en su inmovilidad perfecta-- de las esculturas griegas ni de los cuadros de Poussin. Los desnudos mitológicos en la pintura estaban justificados por la mitología misma; eran parte fundamental de la composición de las obras, un elemento más de estabilidad, de belleza. Pero en el cine sucedía todo lo contrario. Las vistas se convertían en un alarde de descomposición, de desorden y picardía. Nada se estaba por mucho tiempo en su sitio, que en este caso era también el rectángulo perfecto --según el canon griego-- de la pantalla. No existía la seguridad que da la permanencia: la belleza --si es que alguien podía descubrirla-- desaparecía en la fugacidad de la imagen. Una cronista refería lo siguiente:

¿Qué cosa más inocente que el cinematógrafo? Bueno, pues ya ni al cinematógrafo puede una ir. Antes veía una ahí La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, La llegada de los Reyes Magos, un ejército pasando por una calle, un hortelano regando sus plantas, cosas de mucha inocencia y divertimento...

¡Pero ahora! ¡Ay! linda de mi alma. A lo mejor tiene una que taparse los ojos. ¡Al fin solos!, escenas eróticas... ¡qué sé yo! ¡y como todo ahí lo hacen en movimiento! y no contentos con eso todavía tienen cantina a la entrada... Tú dirás nomás. ¡Copas y figuras en movimiento! ¡Tú dirás nomás!...(8)

Un poco en broma y otro poco en serio, la mojigatería empezaba a percibir la fuerza de la animación. Pero la verdadera crítica seguía sin encontrar sitio; esa "aguafiestas --según la llamaría Reyes--, recibida siempre, como el cobrador de alquiler, recelosamente y con la puerta a medio abrir", (9) existía en potencia; pero para nacer requería de una limpieza a fondo de conceptos, de puntos de vista sobre la cultura en general.

Como hoy en día, la publicidad era el fenómeno más alejado de la crítica objetiva. Los productores de algo que se asemejaba al cine pero que en realidad competía con él, las vistas fijas de "La Exposición Imperial" que recorría México por 1900, anunciaban su producto como si fuera un cosmético de maravillosos efectos curativos. La cursilería y la desmesura encontraban en esos escritos el campo más propicio para desarrollarse. Así se anunciaban unas vistas fotográficas:

Toda una caterva de salones espléndidos, de esculturas notables, de heráldica exquisita, transtornándonos con bellezas, haciéndonos saborear la magnífica aglomeración de notabilidades, desde el Vaticano hasta la Piazza Popolo y desde el monumento de Trujus (sic) hasta la Via Appia y el Forum Romano. Un viaje espléndido. Parte de la Roma antigua y moderna, todo un cúmulo de plásticos recuerdos evocados de las narraciones maravillosas de Edmundo de Amicis...(10)

Los lugares más comunes abundaban en estos avisos de ocasión, así como las analogías más líricas y ramplonas. Lo absurdo e intrascendente era lo natural aquí:



¡Al fin llegó París!... Pero vino con todos sus encantos, con todos sus atractivos que hacen de él un país (sic) de las mil y una noches; con sus casas altas como torres y sus torres que quieren besar las nubes; vino con sus templos imponentes y hermosos, con Notre Dame y la Magdalena, con su Theatre de L'Odeon, cuya fachada se antoja un encaje de complicados dibujos, con su Tour Eiffel por cuyos arcos ha pasado media humanidad, y con otros mil y mil encantos de los muchos que atesora la gran ciudad, cerebro del mundo civilizado. (11)

Todo cabía en el periodismo dedicado a estos espectáculos de imágenes --ya fueran éstas fijas o móviles--; todo, excepto lo indispensable: el termómetro, esa "nueva literatura", esa "nueva crítica --la del cinematógrafo--" (12) que Alfonso Reyes, Martín Luis Guzmán y Federico de Onís iniciarían algunos años después, en pleno apogeo del cine mudo.

## 2. Frente a la pantalla

A principios de 1915, Reyes y Guzmán --que vivía exiliado en Madrid-- comenzaron a escribir sobre cine firmando con el seudónimo de "Fósforo" --que años más tarde adoptaría Carlos Fuentes. Federico de Onís les había cedido su sección, "El Espectador", del semanario España. Era tal la mimesis en la escritura que el mismo Reyes, al copiar esas páginas en 1921, descubría en "cierta complacencia, cierta sorpresa"(13) que le producían las frases, la posible mano de Guzmán en fragmentos de su crítica al Féretro de Cristal. En España los escritores mexicanos

crearon su espacio: "Frente a la Pantalla". Habían heredado de sus predecesores en México el humor y cierta ingenuidad infantil frente al fenómeno; pero ellos agregaron nuevos condimentos al comentario cinematográfico: la crítica sería e informada de los aspectos técnicos, sociales y económicos del cine. Por primera vez alguien consideraba este espectáculo dentro de un contexto, donde el cine influye y era influido a su vez por otras artes y conductas sociales.

Al poco tiempo, Guzmán abandonó Europa y Reyes quedó como único responsable de las notas que para junio de año siguiente, por invitación de José Ortega y Gasset, aparecerían ya en El Imparcial, otro diario madrileño --de los más influyentes en esa época--, y más tarde en la Revista General de la editorial Calleja.

A Reyes le divertía el cine. En él veía "una nueva posibilidad de emociones" (14) y a través del "artificio mágico de la escritura" (15) procuraba desentrañar sus misterios. Al verdadero aficionado, opinaba, le gustaban aun las películas malas. Aseguraba que ese curioso invento era la épica del siglo, el arte que con más fidelidad representaría las aventuras de nuestro tiempo. Alfonso Reyes consideraba que los comentarios de El Imparcial habían inaugurado un género en español. (Como ya vimos, no fueron los primeros comentaristas; pero sí, en definitiva, lo que ellos escribían era algo totalmente nuevo). Salvo algunas excepciones, también en España, cuando alguna "personalidad literaria" tomaba la pluma para hablar de cine, era casi siempre para condenarlo como perturbador de las buenas costumbres. (16) Aun cuando

existían otras dos publicaciones españolas especializadas en este medio: El Cinematógrafo Ilustrado (editado en Madrid) y Arte Cinematográfico (de Barcelona), Reyes consideraba que lo que "Fósforo" publicaba estaba emparentado únicamente con lo que Phillippe H. Welche escribía para el Minneapolis Morning Tribune. No existe correspondencia escrita en la Capilla Alfonsina, pero Alfonso Reyes asegura que entre él y su colega norteamericano existió un prolijo intercambio de "disertaciones" sobre cine.

Ante todo ese escándalo de ignorantes o prejuiciosos contra el cine, Reyes escribía lo siguiente:

"En materia de gustos no hay nada escrito", pero se ha escrito muchísimo. Por lo cual, "en gustos se rompen géneros" y lo demás que suele decirse. Pero, en fin, hay un consenso, una cierta uniformidad general respecto a los valores artísticos y literarios, salvo cuando aquel idiota dice en el Ateneo de Madrid: "El estúpido de Cervantes", o cuando al paradojista le da por negar la vocación de Goethe o de Velázquez. En cambio, ¡qué desigualdad de apreciación respecto a los films cinematográficos! ¿Por ser arte nuevo? ¿Por ser accesible a las masas mayores y más desiguales que los lectores de libros o los aficionados a la pintura? ¿O es que hay también cierta irreductibilidad óptica, cierto individualismo, retiniano o, en general, nervioso, con relación a la vista? ¡A los psicólogos, a los sociólogos la ardua sentencia! (17)

El futuro del crítico de cine estaría respaldado únicamente en el conocimiento que éste tuviera del fenómeno a analizar, de lo más elemental de su historia así como de su infraestructura técnica, de las fuentes argumentales y de las influencias artísticas y socioeconómicas del cine. El crítico de este arte --el séptimo, lo llamaría Canudo--, igual que el especialista en literatura o política, tenía que estar al día sobre todo lo que fueran humanidades; igual que el médico, debía

informarse sobre los avances de la ciencia y la tecnología. En pocas palabras, necesitaba conocer de todo.(18)

Alfonso Reyes, adoptando aquella misma actitud que caracterizara a la generación del Centenario, procuró siempre acudir a materiales de primera mano para elaborar sus comentarios cinematográficos. Por esto, antes de que Epstein sacara a luz muchos detalles, Reyes conocía ya --a veces por intuición o simple deducción-- casi todo lo que en esa época se podía saber acerca de aquella "pintura en movimiento".(19)

### 3. Proximidad de la visión

Uno de los primeros aspectos que Alfonso Reyes comentó, quizá de una forma un poco primitiva y sin demasiada profundidad, fue el ordenamiento de las tomas, que representa la sintaxis de las películas.

Influido por el manejo del espacio en el teatro de Meyerhold, por el uso de tiempos paralelos en el cine de Griffith y por los efectos dialécticos en la yuxtaposición de imágenes de la poesía japonesa, Eisenstein crearía una compleja teoría del montaje en la década de los veinte.(20) Por diversos motivos, sin embargo, el cine anterior al director soviético había sido --o cuando menos así parecía-- más sencillo y despreocupado. Finalmente, este medio servía para divertir; aunque también para hacer dinero.

Para Reyes aquel cine anárquico entendía como sinónimo de montaje el cortar y pegar pedazos de película, "arbitrariamente, como a tijera y

al azar".(21) En este evidente descuido de realización se notaba la premura del trabajo cinematográfico. Y Reyes censuraba que, en plena juventud, se le expusiera al cine a caer en un serio estancamiento por razones de economía doméstica. Tan perjudicial para el medio eran la guerra como los especuladores. Muchos productores pretendían engañar al público proyectando material fílmico de desecho, pegado como fuera. Pero en sus críticas, Reyes prefería el humor y la ironía a la seriedad y la falsa erudición de otros comentaristas:

Cuentan que el director ha comprado y ha ajustado de cualquier modo varios pedazos de películas, de suerte que cuando un hombre levanta sobre otro un puñal y el público espera un cruel desenlace, súbitamente aparece una pareja de amantes, destacado su perfil de palomas sobre un plateado fondo marino; cuando un potro desbocado va a arrojarse a un precipicio llevando consigo al raptor y la raptada, y esperáis ver rodar los cuerpos por los barrancos, aparece, improviso, un león recorriendo a grandes pasos su jaula, o un señor con el entrecejo fruncido meditando un crimen por telegrafía inalámbrica.(22)

Esta bella descripción que prometía ya el surrealismo (y por cierto, contemporánea al primer manifiesto dadaísta de Tristan Tzara), mostraba una de las posibilidades del cine en la creación de una realidad diferente de la que retrataba, gracias al montaje. Pero cuando algo como lo anterior aparecía en la pantalla, surgían más bien las sospechas, ya que casi nunca era por arte sino por una actitud tacaña del productor o el director que se pensaba en imágenes semejantes. Y con toda razón, el público gritaba y pateaba frente a estas escenas, pues en seguida se las olía que no era sino "por un real"(23) por lo que se habían pegotado las tomas:

"Si ese hombre atado, maniatado y amordazado logra aún salvarse a fuerza de tirones, yo me marchó y no vuelvo más al cine",(24)

ponía Reyes en boca de algún espectador decepcionado. El peligro de desprecio era real, ya que el pensamiento de los que gustaban en verdad

del cine evolucionaba a mayor velocidad que la inteligencia de los cineastas comerciantes. Por este y otros motivos, Reyes consideraba inaplazable ya, en ese primer cuarto del siglo, una auténtica "revolución" en el cine. Este era, desde luego, un negocio; pero si los dedicados a hacer películas seguían tan interesados en sólo amasar fortunas, lo más probable es que no llegaran nunca a descubrir y valorar las posibilidades de atractivo que los efectos cinematográficos --sin mencionar por ahora las cualidades estéticas-- podían aportar al cine comercial.

Pero también, detrás de este asunto estaba, como ya mencionamos, la guerra del catorce. Las grandes casas productoras --editoras, las llama Reyes-- hacían cada vez menos cintas; y las pequeñas, que las hacían más "artísticas", no contaban con una buena distribución y a veces, además, sus productos producían somnolencia. Esta situación se reflejaba claramente en el estado aletargado de las salas de proyección madrileñas. Si de por sí España recibía siempre retrasadas las novedades en este campo, ahora ni siquiera eso sucedía. Alfonso Reyes veía dos posibles caminos: bien que el mercado europeo quedara en manos de la "Nordisk", productora danesa que había tomado de los italianos "algo de la claridad del paisaje y de los escenarios abiertos"(25) y que además manejaba la mímica --elemento fundamental del cine mudo-- de una forma sobria, hecho que supondría un aliento para el cine --aunque de duración relativa, por la misma guerra--; o bien, otra posibilidad que empezaba ya a manifestarse, que este vacío fuera llenado por el reestreno de algunas "vejeces" italianas o norteamericanas. De aquí en adelante quedaría abierto el mercado europeo a esta segunda cinematografía.

Pero volviendo al tema. Resulta curioso que muchos años después del

auge del montaje visto como elemento primordial del lenguaje cinematográfico --y como parte del impulso revolucionario que Reyes exigía--, cuando ya sin el apoyo inicial de Eisenstein y sus seguidores se había integrado al lenguaje del cine como una parte más, Alfonso Reyes mantuviera la misma opinión de antes:

"La acción del cine, hecha a taracea, creada a retazos, corregida a retazos (a tizerretazos en la película igualmente). (26)

Este prejuicio que con el tiempo se convirtió en un cierto menosprecio, era quizá resultado del excesivo valor que alguna vez se le había dado al montaje. Béla Bálazs, el crítico formalista, había censurado al mismo Eisenstein que en ocasiones su cine fuera una "escritura jeroglífica de imágenes", (27) en la que las imágenes significaban "algo" externo pero no tenían "contenido propio". Se llegaba tan lejos en el trabajo de pulimento, que al final el montaje era la estrella que abarcaba toda la pantalla. De esta forma se sacrificaba la pureza del mensaje en las películas por los efectos que era posible lograr a través de ardidés esteticistas. Como sucedió a casi todas las novedades técnicas que el cine iba conquistando, otro elemento del lenguaje cinematográfico, el primer plano, sufrió algo similar.

Para Reyes era natural que el director de una cinta procurara conseguir un resultado técnico de alta calidad. Esto era lógico y más bien elemental, si se pensaba únicamente en función de la estructura ósea que debería sustentar algo más. Pero hacía notar el gran peligro --sobre todo durante aquellos años en que el cine seguía deslumbrando por su relativa novedad-- de caer en "fracasos eruditos". (28) Esto pasaba por ejemplo, según Reyes, en La pasión de Juana de Arco (1932), película del

danés Karl Dreyer que otros críticos consideraban extraordinariamente expresiva y como una prueba de que el cine no podía seguir encadenado al silencio.

El primer plano resaltaba las características de los objetos hasta volverlos símbolos; descubría la psicología de los personajes. Pero aquellos acercamientos a rostros sin maquillaje, que a George Sadoul le parecían "de una verdad alucinante", (29) a Reyes más bien le molestaban por ser demasiado evidentes. (30) Esta clase de efectos de realismo amplificado daban la impresión de ser sólo un

análisis al microscopio de las pecas y eczemas en la triste piel de los viejos. El cine acerca tanto --continuaba Reyes-- que hasta es un teatro de la piel, está bien. Pero, ¿por qué un hospital de la piel? (31)

El acercamiento excesivo del objetivo cinematográfico, que aplicado a Donogoo-Tonka, el --casi-- guión cinematográfico de Jules Romains, entusiasmaba a Reyes al subrayar "cada pequeño rasgo, cada bostezo, guiño o sonrisa, cada leve pestañeo" (32) hasta provocar un "efecto de expresión desmedido", y por eso cómico, en la reconstrucción de la vida de Juana de Arco lo rechazaba, en un sentido, por un prejuicio estético. Pero sobre todo porque consideraba que el primer plano, igual que el montaje, eran elementos indispensables para el cine; y como elementos de un todo, no debían destacar sobre los otros: eran parte de un medio de comunicación, y no su fin. En casos como el de la cinta de Dreyer, "la proximidad de la visión" (33) que permitía el cine y que daba mayor "relieve a los gestos faciales", hecho que representaba una ventaja frente al teatro, resultaba contraproducente por el carácter mismo del tema:

... nadie niegue que el gesto suspenso, petrificado en el dolor de la Niobe o del Laocoonte, en la ferocidad de la máscara china o en la sonrisa de la máscara totonaca, poseen grandeza



incomparable, y aquella fascinación de la Medusa que el movimiento facial nunca iguala. (34)

La expresión de sufrimiento profundo --al contrario del rostro cómico o del objeto minúsculo--, al ser retratada de una manera tan pretensiosamente realista, perdía en la pantalla el patetismo ritual que infundía en el arte antiguo. Todo el valor de la actitud, del movimiento atrapado y reproducido se diluía en este cine por culpa del abuso fotográfico. Y sin embargo, Reyes estaba convencido --como después lo estaría Epstein-- de la importancia del primer plano:

Acaso esta cercanía del objeto nos explica por qué el drama cinematográfico puede, mejor aún que el teatro, llegar a la "creación de la máscara", a establecer la relación fija entre una cara, una gesticulación especial, y un estado de ánimo o un temperamento determinados: ¡oh, aquellas máscaras que crecen --como la del "Domingo" en la novela fantástica de Chesterton--, que crecen hasta desbordar la pantalla, y nos hincan para siempre el recuerdo de un rictus doloroso o de una risa espasmódica! (35)

A diferencia de Sadoul, Reyes veía la alucinación en el mismo cine --que asociaba a una novela fantástica-- y no en una aparente "verdad" reproducida; ya que, aseguraba,

el arte es cosa distinta, campo aparte en la naturaleza. Es, como dicen los tratadistas, otra naturaleza, otra forma de creación; aunque no puede menos de valerse de objetos naturales, porque da la pícaro casualidad de que no contamos con otro linaje de objetos. (36)

El primer plano parecía presentar la contundencia de la verdad; pero en realidad conseguía llegar más allá de esa verdad aún cruda, pues al aislar objetos y circunstancias creaba relaciones simbólicas entre el espectador y lo que aparecía en la pantalla:

La cercanía del cine --imposible en un escenario-- permite sacar recursos mímicos inconcebibles hasta del más leve pestaño; y la alucinación objetiva del cine... logra producir relaciones

sutilísimas de sensibilidad entre una fisonomía y un carácter. La fotografía cinematográfica --no según cuadros a la manera pompier, sino caprichosos y hasta inarmónicos: un cerrojo, dos manos lanzadas que esconden un objeto, un brazo que sale de una cortina-- ahorra una cantidad de explicaciones que la mímica teatral necesita como suplemento, en el mismo grado en que las necesita la llamada música descriptiva. (37)

Lo que en el teatro o en la vida cotidiana pasaba inadvertido, el cine, la fotografía del movimiento y sobre todo la posibilidad de amplificación, lo engrandecían en todos sentidos, lo revaloraban. Por eso no podía hablarse de la presentación de "una verdad alucinante" sino, más bien, de la creación, del nacimiento de una verdad nueva, distinta: la que, partiendo de la verdad anecdótica, hacía el propio cine. En este sentido, no existe posible confusión:

... el arte es lo que la naturaleza nunca será, y la naturaleza es lo que el arte nunca será. (38)

#### 4. Se diría que es artificial

Para Whistler resultaba absurdo pensar que existiría un trozo de la naturaleza hermoso, ya que ésta se encuentra casi siempre equivocada. (39) O, más precisamente, la naturaleza existe indiscriminadamente y es el artista quién descubre, desvela en ella su belleza. Anterior a un cuadro eran los elementos en que éste se basaba; pero la composición, el enfoque, los colores eran producto de una nueva concepción. Alfonso Reyes citaba estas palabras de Pascal:

Se dice que la Costumbre es una segunda Naturaleza; sospecho que la Naturaleza es una primera Costumbre". (40)

Pero no había que confundir, como en la parábola de Voltaire, la Naturaleza con la naturaleza del Arte. Dentro de los posibles cauces del segundo estaba el naturalismo, como un aparente acercamiento al devenir real de la vida. Pero aun dicho naturalismo estaba ceñido a las reglas del arte y no a las de la naturaleza. El arte es una manifestación dentro de un contexto (naturaleza) pero que forma un nuevo contexto (objeto artístico). Así, el cuadro, la novela, el poema, superado el problema de la existencia universal, constituían un microcosmos con sus propias responsabilidades y virtudes.

Para Reyes un ejemplo de auténtico naturalismo, fincado en la sinceridad y por lo mismo rechazado por las convenciones, era el San Mateo de Caravaggio del Museo Federico de Berlín. (41) La segunda versión del cuadro, realizada según la costumbre de las representaciones religiosas del siglo XVI para recuperar la atención de los fieles, era una buena pintura pero, por carecer de sinceridad, "resultaba del todo insípida" y no lograba, "como la anterior, 'morder' en el ánimo" del que la contemplaba.

El arte, aun dentro de la naturaleza, es un enfrentamiento a ésta. No reproduce --o no debería-- su proceso de gestación. Toda creación artística es 're-creación, y recreación', (42) escribe Reyes en su ensayo "La originalidad"; es producto de "absorción, digestión, refundición de los temas tradicionales", pero es algo al mismo tiempo siempre original. En cuanto al drama --y que puede extenderse a otras formas del arte-- Reyes escribía lo siguiente:

Las materialidades escénicas se reducen a la demarcación de un espacio, suerte de recinto consagrado, "isla de arte",

"apertura de irrealidad", ventana y aislador a un tiempo. La boca del telón "envía hacia nosotros bocanadas de ensueño" (Ortega y Gasset, Meditación del marco). Mientras se considera lo que acontece dentro del marco en especie de pura creación artística, el escenario es un cuadro, aunque dotado de relieve, voz y movimiento. Cuando se considera el espectáculo como un documento humano, como una demostración realista, el escenario pasa a ser la sala de una casa, a la que el Diabolo Cojuelo, en vez de levantarle la tapa del techo como en la novela de Vélez de Guevara, le ha derrumbado un muro. Entonces el espectador siente que su placer estético se contamina con sazones de indiscreción, de espionaje.

Pero si el cuadro pictórico, dentro de su marco, es una presencia constante, que comienza en cuanto se lo mira y acaba en dejándolo de mirar --por lo mismo que está ahí siempre, colgado a la pared, y nunca empieza ni termina, sino que nosotros le damos principio y fin a nuestro antojo--, el drama, en cambio, no integrado permanentemente en el espacio, y sólo provisionalmente acarreado en el tiempo, sí tiene principio y fin por cuenta suya. Es fuerza señalar los límites de algún modo, dar aviso de los dos extremos ofrecidos a la alucinación artística. (43)

Si la naturaleza cuenta "con el tiempo infinito" (44) para, por medio de ensayo y error, crear, modificar, adaptar el mundo y las cosas del mundo, el arte, al contrario, debe delimitar su terreno de acción para lograr la alucinación artística en su público. El artista debe emanciparse de la Madre Naturaleza que, de todas formas, de una u otra forma, estará siempre presente --y allí está precisamente el reto. Y el primer paso de esa liberación, proponía Reyes, era el traslado al interior de la realidad a través del portón de la fantasía, del ingenio, de la sensibilidad emotiva. Que eran partes de otro tipo de inteligencia:

iY todo porque Pascal dice --sea por Dios-- que no es la razón sino el corazón quien comprende a la divinidad! Error cronológico sobre el significado de la palabra "corazón", pues en días de Pascal no tenía el sentido romántico que más tarde le atribuirían los siglos. En el XVII, corazón no quería decir inconsciencia y ni siquiera "élan vital", sino otra cosa más diáfana: la parte sensible de la inteligencia, el límite áureo en que el pensamiento ha comenzado a ser emoción, la aureola que circunda las frentes, y que hoy hemos apagado con el sombrero...

Otro ejemplo de las evoluciones semánticas, yo le haría notar que a veces Montaigne llama "la naturaleza" a "la razón", y hoy muchos entienden, cuando se les habla de "la naturaleza", "el paisaje". (45)

Por eso en el arte no debía confundirse realismo con naturalismo ni, mucho menos, emoción con debilidad o estulticia. Es más, agregaba Reyes, muchas veces se llegaba al punto de confundir lo desagradable con la realidad:

Por feísmo entiendo ese otro defecto de aquella escuela que consistía en aplicar todo el entusiasmo romántico a la contemplación absurda, larga, voluptuosa, de las fealdades más groseras y soeces; entusiasmo que los románticos puros habían aplicado al heroísmo, a la pasión, al amor y al dolor, a la alegría o a la muerte. (¿A qué describir, por ejemplo, a lo largo de inacabables páginas, los padecimientos de una cocinera bajo las fatigas de Lucinda?) (46)

Y concluía respecto al drama realista que éste era imposible por una simple razón: era falso. (47) Qué mayor ingenio y re-creación de la vida que aquella novela fantástica de Jules Supervielle:

Su personaje, entre otras cosas --escribía Reyes--, se empeña en transportar un volcán de América a París, y al fin se lo trae en una maleta. Por las noches, cuando nadie lo ve, saca a su volcán por los puentes del barco, para que tome un poco de aire.

El poeta Jules Supervielle ha vuelto por unos meses a su país nativo. Y --¡oh paradoja estética, oh símbolo provechoso para los realistas del arte!-- vea el mundo que encontró en su tierra a algunos señores muy cavilosos, porque se sentían directamente aludidos y hasta difamados en la historia del sujeto que viaja con el volcán a cuestas...

Y después de esto, que vengan los teóricos a hablarnos de la literatura fotográfica y de la imitación de la realidad en los libros. (48)

Para que el arte cumpliera ampliamente su cometido, tanto el artista como el espectador tendrían que "entregarse sin doblez a la mentira artística, para transformarla en otra especie más alta de verdad". (49)

El arte es lo que la naturaleza nunca será, y viceversa. Y Reyes agregaba:

Y, ya se sabe, lo que nunca hemos de ser, se transforma, a poco que nos pongamos sentimentales, en lo que quisiéramos ser. Lo ajeno se convierte en lo ideal...(50)

El objeto o manifestación artística, por efecto de su lejanía de nuestra vida y sobre todo de su desvinculación de los fenómenos siempre interesantes pero poco variados --y desdramatizados-- de la naturaleza, constituía un espejo donde podía el hombre, a través de la emoción inteligente, conocerse, reconocerse, recrearse. Por medio de una "desviación sentimental" (51) que el arte era capaz de producir, y que, por ejemplo, hacía descubrir la perfecta naturalidad de una flor de trapo al convertirla aparentemente en verdadera; o bien, gracias a este mismo artificio, que permitía llegar al efecto contrario al hacernos experimentar "el grado sumo de perfección" artificial en una simple flor de jardín; esa inverosimilitud, ese aparente absurdo era lo que prendía la emoción en el individuo: "una ganancia definitiva sobre los valores acostumbrados de la existencia".

Según lo anterior el arte no debía copiar con un aparente realismo la vida, sino simbolizarla. Escribe Pablo Mañé Garzón en su "Prólogo" a la Poesía completa de Mallarmé:

Todo creador cae en el simbolismo que busca porque la imaginación conlleva, en virtud de su propia fuerza expansiva, la necesidad de simbolizar. Si algo caracteriza al artista es su inclinación a saciarse de todo antes que los demás; y así se ve impulsado a suplir la simbología que sabe por otra, suya y, desde su punto de vista, mejor. El arte, llámese poesía, pintura o pieza musical, es una expresión simbólica. El verso o la tela no son la vida del artista, sino símbolo de esa vida y síntesis de su experiencia. (52)

Para Mallarmé la poesía debería ser una "expresión relativamente desapegada de la realidad pintoresca y descriptiva"; (53) debería ser

autosuficiente pues: "el poema mismo es la realidad". Baudelaire, como muchos de los seguidores del simbolismo, acudiría continuamente a la teoría de la sinestesia para concebir y transmitir esa realidad pura, emotivo-simbólica, de la poesía. Huysmans, por su lado, a través de Des Esseintes, llegaría en Au rèbours a la creación de sinfonías de "los sentidos inferiores". (54) Todo esto era posible, aunque a veces sólo como una idea estética, gracias a la sinestesia, que Reyes definía así:

Este fenómeno psicológico se define como una confusión, o mejor conciliación de los más variados impulsos en una experiencia integral. En este amplio sentido, tal fenómeno está en la base de toda emoción estética, cuyo sabor gozoso es el resultado de una integración equilibrada. En la situación normal, nuestro ser es un haz de varias corrientes, ni del todo subordinadas entre sí, ni independientes del todo. Cuando entre ellas se produce una armonía, la conciencia la expresa en gozo. Cuando una de ellas domina al grado de anular momentáneamente a las otras, hay distracción y hasta absorción. En un sentido más limitado, se llama sinestesia toda constelación de estímulos, generalmente los sensoriales. (55)

Pero aún se podrían agregar a los estímulos percibidos por intermedio de los cinco sentidos, con todas sus posibles combinaciones, otras modalidades de sensaciones, como las musculares y nerviosas, el dolor, la percepción térmica; y aún modalidades morales, como la incitación o la indiferencia, o patéticas: tristeza, alegría. De esta forma las posibilidades combinatorias serían infinitas, así como los efectos, las emociones estéticas.

La sinestesia estaba presente tanto en las artes simples como en las mixtas. En "el tañido rojo del clarín" (56) o en "el olor del filo del cuchillo", metáforas poéticas sencillas si las comparamos con los siguientes versos de Díaz Mirón que abarcan los cinco sentidos:

¡Quién hiciera una trova tan dulce que el espíritu fuese  
un aroma,  
un unguento de suaves caricias con suspiros de luz musical! (57)

Pero también este fenómeno creaba ciertas confusiones, en cuanto a la posible colaboración de estímulos o a las posibles similitudes entre distintas

artes:

La hipótesis de la poesía como música, entendida candorosamente, ha prestado servicios a los virtuosos de la eufonía, de la métrica, de la rítmica; lo cual es obvio en el verso, y asimismo lo es en la prosa, para quienes conozcan su historia y sus vicisitudes, a partir, al menos, de Georgias el bautista y, algo después, de Isócrates, el padrino de confirmación. Pero tal hipótesis, entendida con intención más honda y encubierta, ha sido útil igualmente para los "simbolistas" y cuantos --declárenlo o no-- han pretendido, desde la poesía, reprendre son bien à la musique. En cuanto a la hipótesis de la poesía-pintura, su estudio y examen llenaría volúmenes. A veces, pudo ofrecer algunos recursos, por ejemplo, a los "parnasianos" confesos o inconfesos de todas las épocas. Pues ¿qué arma no es útil en este combate de mil frentes? Pero, otras veces, llevó a lamentables y pueriles extremos, tanto en la crítica como en la creación, donde parece colgar lastres materiales a las alas de la poesía. (58)

Si en algunos medios, como los descritos arriba, la colaboración resultaba difícil a causa de la incomprensión de sus simpatías y diferencias, en otros esta convivencia entre estímulos diversos encontraba un terreno más propicio. Si no existía el catalizador perfecto, sí había un arte que, sin demasitados alardes, poco a poco se aproximaba a serlo:

Walt Disney, en su dibujo animado y colorido Fantasia, ha dado un ejemplo de asociaciones visuales y acústicas. La primera parte (La Sacre du Printemps, de Stravinsky) es la más auténtica. (59)

##### 5. La imagen que fluye

En el cine no sólo tenía cabida lo inverosímil; allí lo inverosímil



--como opinaría también G. K. Chesterton-- era lo esencial. Las cosas, personajes y situaciones, desgastadas a través de la cotidianeidad, adquirirían una nueva categoría al ser atrapados por la cámara:

¿Y dónde dejamos los animales domésticos, integrantes de la persona? ¿El Bucéfalo de Alejandro, el bridón blanco de Bonaparte, el Babieca del Cid, Rocinante el imperecedero? ¿Quién arrancaría sus galgos a los príncipes de Velázquez? El cine, al menos, acierta ya a mezclar con los caracteres humanos los perros y los caballos, fundiéndolos en el mismo empeño patético y concediéndoles cierta dignidad: las cabalgaduras de Tom Mix, la perra Lassie. (60)

En uno de los primeros artículos que publicó "Fósforo" en el semanario España, en diciembre de 1915, ya aparecían esas palabras premonitorias de Reyes (para charlatanería, pensarían muchos por entonces); palabras que en realidad brotaban del absoluto convencimiento del valor de este arte:

Cada gesto humano, cada perfil de la civilización moderna, está destinado a vibrar en la pantalla. (61)

Si esto sería posible en el futuro --y de hecho lo era ya--, cuántas cosas no hubieran sido posibles en el pasado. Por ejemplo, la teoría de la evolución no se fundamentaría sólo en poquísimos hallazgos aislados:

Si allá, en los comienzos, un ser privilegiado y más duradero que Matusalén hubiera discurrido el modo de registrar fotográficamente algunos procesos de transformaciones animales, hoy podría el Cine, concentrando y abreviando etapas, hacernos ver la modificación de formas que remata en el hombre actual o bien en el caballo o el elefante hoy conocidos, así como nos da, en breves minutos, el crecimiento de una planta desde la semilla a la flor. (62)

El cinematógrafo, que brindaba la oportunidad de reconstruir la historia, también --y sobre todo-- era capaz de retratar lo contemporáneo, para enfrentarlo a nuestros ojos muchas veces encandilados por quimeras del progreso. Pero de nuevo, al comentar esto, Alfonso

Reyes prefería el humor a la crítica académica. La comedia de nuestra vida diaria era mucho más contundente que un tratado sociológico:

Cuando los especialistas, magnetizados sobre su cabeza de alfiler, pierden de vista el conjunto de los fines humanos, producen aberraciones políticas. Cuando los hombres lo pierden de vista, labran su desgracia y la de los suyos. El otro día, en el film Tiempos Modernos, Chaplin nos daba la caricatura, más trágica que risueña, de la psicosis a que conduce la continuada ocupación de apretar tuercas en las máquinas. Cuidemos, sí, cuidemos de apretar la tuerca que representa nuestro oficio práctico, pero no olvidemos la otra tuerca, la que nos prende al universo. (63)

El cine podría convertirse en parodia de la vida, o bien, dar ideas, casi retratos metafóricos de diferentes actitudes humanas. Como del poder:

¡Ay! --escribía Reyes-- ¡Y si yo os dijera que todo el trabajo de la humanidad consiste en el empeño que tiene el señor del estribo para arrebatar su sitio al cochero! Como en esas cintas cinematográficas, el hombre, contraído y tenso, atisba la hora de caer sobre el chauffeur y apoderarse del volante del coche. (64)

Pero el mismo cine, instrumento de crítica de lo contemporáneo, era una máquina de nuestro tiempo. Uno podía dedicarse a "apretar tuercas" únicamente y caer, volviendo a la expresión, en "fracasos eruditos"; o bien se le podía dar vida a este medio. El cine, dejado de la mano atenta del hombre, no era más que el aterrador "ojo sin cerebro" (65) descrito por Empédocles. Por eso era fundamental encontrar el valor justo de cada uno de los elementos del famoso lenguaje cinematográfico; pues tal máquina,

como en la ocurrencia de Heine, el Golem, el Hombre Artificial de los cuentos, corre desesperadamente detrás de su ingeniero y creador, pidiéndole a gritos: "¡Dame un alma!" (66)

Y como en la novela, sin ese apoyo en cualquier momento la máquina podía

irse de las manos y empezar a destruir, al falsear su imagen, a los hombres que la inventaron. El cine era finalmente una extensión de su creador, una nueva forma de su poesía; e igual que las imágenes poéticas, sólo proyectaría, literalmente, lo que el hombre le infundiera, lo que éste fuera capaz de decir a través de él.

Bien, pero para transmitir algo por medio del cine había que conjuntar varios factores. Era "indispensable" contar con buenos actores; igualmente, si se iba a extraer la historia a filmar de la literatura --hecho que, como veremos más adelante, Reyes consideraba como una buena posibilidad aunque no la mejor--, ésta literatura debería ser de calidad y, sobre todo, cercana al cine en cuanto a la forma expositiva --por ejemplo, las novelas o cuentos de Chesterton. Pero al ser un medio principalmente visual, le resultaba "esencial" contar con un buen fotógrafo. (67) Y no se refería Reyes al técnico que pudiera filmar imágenes bellas, sino a aquel que supiera infundirles una belleza inteligente. Como escribiría Pavese sobre la poesía por hacer:

No será cuestión de narrar imágenes, fórmula vacía ... Será cuestión de descubrir --no importa si directa o imaginariamente-- una realidad, no naturalista, sino simbólica. En esta poesía los hechos tendrán --se tendrán--, no porque así lo quiere la realidad, sino porque así lo decide la inteligencia. (68)

La técnica del cine permitía hacer real, visible, lo más fantástico; como podía hacer fantástico lo más real y común. Sin embargo, lo que constituía la base de un cine como el de George Méliès, la interpretación circense y mágica de lo cotidiano, gracias a las truculencias del mago de profesión, en otra clase de cintas salía sobrando. El "subterfugio fotográfico" (69) era un logro asombroso del cine que ayudaba al director hábil a plasmar en imágenes las metáforas literarias más imaginativas; hoy

resultaba posible ver con nuestros propios ojos las novelas de Julio Y...e, aun con sus más descabellados detalles. (70) A Reyes le producía una sonrisa de gozo esa creación de milagros cinematográficos. Pero, repetimos, algunos excesos iban bien sólo con cierto tipo de cine. Con una sensibilidad más afinada que la de muchos comentaristas, Alfonso Reyes era capaz de descubrir subterfugios más sutiles.

El conocía a fondo las características de la cámara y la película. Podía llegar a apreciar, por ejemplo, que un revelado intenso de la emulsión, que la oscurecía sin dañarla, daba "un resalte agudo a las figuras" (71) en un drama italiano; o bien que gracias al uso de "un objetivo de amplia y majestuosa 'captación'", (72) el director podía impresionar en la película salones y paisajes sin fin, creando la sensación de que éstos se alejaban en la pantalla "en franca alegría respiratoria".

Cada efecto o elemento técnico cumplía una función. Lo importante era descubrir, acentuar, recrear diferentes rasgos de la realidad exterior, para reelaborarla. El artificio, finalmente, debería quedar oculto en la manga del verdadero cineasta.

En 1932 Reyes aseguraba que Eisenstein, sin "trampa ni cartón", (73) había conseguido entrar "en el dolor del pueblo y el arrobamiento del campo" mexicanos gracias a esa "majestad del cielo y la montaña" que había fotografiado --con el respaldo, desde luego, de la sensibilidad de Edouard Tisse--; el acierto estaba en haber sabido contrastar en su película, iViva México!, nuestra naturaleza con "la amargura hierática de las caras indias, solemnes y de pocos gestos". Qué lejos se encontraba este cine de perfeccionamientos huecos. Los recursos fotográficos de este arte lo convertían en el medio idóneo para analizar a profundidad la realidad

exterior; pero además, a través de la imagen proyectada era posible darle a esa realidad una nueva textura visual, una nueva personalidad. En sus "Reflexiones sobre el drama" Reyes sintetizaría en un breve párrafo el universo de realidad y fantasía que el cine podría crear:

... estupendos despliegues escénicos --estáticos o movientes-- tan vastos como el horizonte; captaciones de realidad que no caben en los escenarios o engaños visuales que las sustituyen con ventaja; efectos de visión directa o de ilusionismo que nos alivian de la opacidad de la materia; representación de hazañas físicas; nitidez y proximidad de la mímica que casi alcanzan la palpación y que rodean al objeto desde varios enfoques; recreo de los ojos en la caricatura de formas y detalles; enormidad y miniatura. El cine acerca lo distante, aleja lo próximo; abrevia y hace abarcable lo gigantesco, aumenta y hace perceptible lo diminuto; retarda, acelera, invierte o suspende los movimientos; da cuerpo a lo inefable, transparenta lo turbio, disuelve, yuxtapone; provee recursos al análisis científico e impulsa la síntesis estética. (74)

En este fragmento del ensayo, como había sucedido muchos años antes en Visión de Anáhuac, la prosa de Alfonso Reyes se confundía, se mimetizaba con pasión con aquello que analizaba; el gusto por el cine y por la literatura corrían al parejo: era la creación sobre la recreación.

En resumen, las tomas de acercamiento o de planos abiertos quedaban unidas en secuencias lógicas gracias al montaje. De esta forma, las películas eran más que cuadros que representaran una sola escena; pues, aun cuando la cámara permaneciera inmóvil, el movimiento constante de los objetos --hombres, cosas, paisajes-- que conformaban la composición, creaba todo el tiempo nuevas relaciones entre estos, nuevas situaciones plásticas y psicológicas. El cine era algo que fluía, algo parecido a la poesía o a la narrativa; pero a las imágenes en movimiento el espectador las veía transformarse, las veía desenvolverse por su propia voluntad.

## 6. Las especies fugitivas

Chesterton coincidía (75) con Alfonso Reyes respecto a ciertas características de este nuevo elemento: el movimiento del cine. Para el novelista inglés, la inmoderada velocidad de proyección de las películas sólo conseguía destruir los "convencimientos que tenemos de la realidad". (76) Un "defecto... inténsamente característico de nuestra época", escribía, era la aceleración desmedida de todo; y en el caso del cine, ésta llegaba a "producir una verdadera sensación de vértigo". En definitiva, concluía Chesterton, entre otros males, la modernidad había traído "una incapacidad para comprender la antigua paradoja de la moderación". Era comprensible que un arte "intenso", como resultaba el cine, fuera exagerado; pero lo era tanto a veces, que no sólo parecía una cosa rápida sino invisible.

Sin embargo, no se trataba en este caso de un problema del medio. Era su uso el que lo entorpecía todo. Y creemos que Reyes, quizá por un conocimiento más amplio del cine como industria, podía comprender este asunto mejor que el novelista. ¿Por qué se exageraba la velocidad de proyección sobre la pantalla, se preguntaba Reyes, si el desarrollo pausado de las acciones era más útil para percibir y deshebrar los rasgos más complejos de la realidad? El cine era "intenso"; como un arte, vivía bajo cierto estado de excepción, pero no podía salirse totalmente del marco convencional de percepción. Chesterton proponía la siguiente analogía:

Los coches que aparecen en la película frecuentemente andan rapidísimos, no considerando la velocidad permitida por las leyes de Nueva York o de Londres, sino considerando las leyes

de espacio y tiempo. Ya que la Naturaleza ha fijado un límite de velocidad a los nervios ópticos y a las células del cerebro, el excederlo, o siquiera tratar de excederlo, no significa ir a la cárcel, sino a un manicomio. Un efecto artístico es algo que es ligeramente imposible, aunque a los gramáticos y lógicos les parezca que ésta es una frase imposible; es algo que es sencillamente locura o absurdo; es algo que está precisamente en el precipicio de este mundo prosaico; pero no a gran distancia del vacío, de la vanidad y la vacuidad. (77)

Cuando el cineasta lograba ubicarse en este punto intermedio, de límites imprecisos, podía producir un cine de alta calidad. Comprendía el carácter de su medio expresivo. Pero esto, que requería de grandes sutilezas, sólo se conseguía en la moderación; el movimiento exagerado podía acarrear, más bien, trastornos de la vista y los nervios. En este hecho también había coincidencia de opiniones. Pero Reyes veía que aquí estaban envueltos factores más prosaicos y propios, más que del cine como arte, de la industria:

¡Lástima que, a veces, el operador, en su deseo de ir de prisa para acabar a la hora reglamentaria o para dar lugar a una nueva venta de billetes, haga andar las cintas con una rapidez excesiva, destruyendo del todo la expresión humana, ahogando los detalles delicados y, positivamente, amenazando la salud visual de los espectadores! ... Hay que prevenirse a tiempo contra estos abusos, antes de que se transformen en plagas. (78)

De nuevo, influencias aparentemente extracinematográficas tiraban del cine y le ponían los pies en la tierra. Recordemos que las enfermedades que este arte supuestamente podía provocar a los ojos, había sido uno de los principales argumentos esgrimidos por los enemigos del cine a principios del siglo. Pero Reyes, al contrario de aquellos cronistas, dragaba a mayor profundidad al tocar este punto en su crítica. Él luchaba con verdaderos argumentos para que de ninguna forma los necios --dentro y fuera del cine-- o los mercachifles se salieran con la suya al atribuirle a este medio vicios o defectos extraños a él --aunque no a su industria.

Más allá del engañoso tema de la salud visual, Reyes se interesaba por otros aspectos más esenciales del movimiento recreado por el cine. En su ensayo sobre Donogoo-Tonka de Jules Romain opinaba que, además de que la acción inmoderada resultaba muchas veces inútil para hacer más atractivas las malas películas, hoy en día la lentitud había dejado de ser monótona para volverse "obsesionante, magnética". (79) Esto era posible gracias "al poder de acercamiento del objeto, y al poder de análisis del movimiento que hay en el cine". Como este medio era "pintura en movimiento", participaba de cierto tromper l'oil junto a la pintura naturalista de gran detalle; pero además, el cine podía sacudir la realidad fotografiada y desprenderla del mutismo que significaba la inmovilidad de los cuadros.

La fotografía, puente entre ambas artes, desde hacía ya algún tiempo había conseguido coagular "el dolor fúido, la gota de sangre del instante". (80) Aquellos pequeños impresos con imágenes de la vida cotidiana, habían recapitular a los pintores sobre la verdadera función de su arte. La fotografía, neurona del cinematógrafo, podía tomar y reproducir un momento en la caminata de cualquier hombre por la calle, guardándose para sí un pedazo de su alma. Kodak tenía la capacidad de congelar "todo el aire, todo el ambiente" que nos rodea. Pero si existía ya el principio de otra cosa, se preguntaba Reyes, "¿para qué dar fijeza plástica a las especies fugitivas?" La pintura buscaba nuevos caminos por viejos senderos: el abstraccionismo, la pureza plástica; o también, la representación, necesariamente estática, del movimiento: el futurismo, el cubismo; la fijación simultánea de distintos estadios de la actividad de los individuos, de la materia (el "Desnudo bajando la escalera" de Duchamp). Pero el cine, como una extensión de la fotografía y sobre todo del flujo de la mirada, si



que era capaz de devolver el movimiento vital a aquellos hombres y objetos que la cámara había "cogido" con vida. La fotografía, sugería Reyes, tenía algo en común con la gesticulación teatral, por ejemplo, pues en la escena los actores "se retrataban en una serie de expresiones acentuadas hasta la caricatura", (81) y por esto los rostros del drama tenían más de la máscara --pero sin llegar a la ritualidad del teatro Nô-- que de las caras humanas. El cine había venido a romper la dureza que rodeaba a la mímica:

... alegría, tristeza, cólera, duda; concepción todavía estática, pictórica o escultórica del gesto, que mal se avenía con la realidad moviente del teatro, la que hoy disfrutamos en su verdadera reproducción cinematográfica. (82)

Los grandes acercamientos, el encuadre imprevisto de escenas comunes o la mera reproducción bidimensional de la realidad que permite el cine, brindaban la oportunidad de lograr una actuación más limpia y sobria, sin que esto mermara el contenido argumental. El "mundo aparte" del cine poseía "incalculables posibilidades escénicas de realidad y fantasía, así como los transportes instantáneos y los espacios ilimitados". Este nuevo Laocoonte, que participaba, como veremos más adelante, de algunas de las características mencionadas por Lessing, era un arte de espacio y de tiempo, una impresión arquitectónica o escultórica fugaz así como un continuo musical, poético.

## 7. La ilusión de continuidad.

"Por la ley del menor esfuerzo", (83) escribía Alfonso Reyes, el hombre percibe la realidad en unidades; el devenir es sólo una ilusión. Pero el

"borrón de puntos estáticos sucesivos" deposita esa "ilusión del fluir bergsoniano", no en los sentidos --demasiado hacia afuera-- sino "en los posos del alma".

Detrás de este conflicto: continuo-discontinuo, estaba, además de la filosofía de Bergson, la teología de Santo Tomás, las teorías de Leibniz y en general la física moderna. "La unidad es foco energético, fenómeno, átomo, grano tal vez de polvo", decía Reyes parafraseando a Einstein; "la continuidad ... es una estructura del espacio, es un 'campo' a lo Faraday". (84) Pero dentro de esta continuidad, "el polvo ¿cabalga en la onda o es la onda?", se preguntaba el escritor.

El cine era también un río de imágenes fijas que en su transcurso creaba la ilusión de reproducir la realidad. Un antecedente del cinematógrafo, y que ya casi era cine, fue el sistema de fotografía múltiple de Eadweard Muybridge que podía descomponer el movimiento en 24 o más pedazos, granos, átomos de la realidad. (85) En el cine cada fotograma constituía una toma imperceptiblemente distinta de la precedente y de la que continuaría la historia filmada. Estos fragmentos de algo acontecido, que aislados quizá no conmovieran demasiado al espectador, montados en el continuo de una proyección cinematográfica arrastraban más que una anécdota; eran la proyección misma de nuestra forma de ver --del fluir de la sangre por nuestras venas. Había de pronto una identificación casi mística entre aquel fenómeno mecánico y la propia vida. Reyes se refería al encuentro y pérdida del instante de alegría, que era la piedra angular del devenir de la existencia, recordando aquel elemento "enamorado" de Quevedo:

Acaso el polvo sea el tiempo mismo, sustentáculo de la conciencia.

Acaso el corpúsculo material se confunda con el instante. De aquí las aporías de Zenón, que acaba negando el movimiento, engaño del móvil montado en una trayectoria, Aquiles de alfileras plantas que jadea en pos de la tortuga. De aquí la exasperación de Fausto, entre cuyos dedos se escurre el latido de felicidad: "Detente. ¡Eras tan bello!" Polvo de instantáneas que la mente teje en una ilusión de continuidad, como la que urde el cinematógrafo. (86)

Y como la ilusión que urde la vida misma que "sólo es vida por ser muerte en viaje". (87) Esta quisiera la eternidad, pero "lo eterno es estático... El devenir sólo es morir, y la vida es una serie de altos, de contrastes en la silenciosa corriente de la muerte". (88) Para el espectador la vida del cine --independientemente de que éste siguiera existiendo en una u otra sala, o en los estudios-- era tal únicamente durante su proyección en la pantalla. Y aquí podía hacerse extensiva también su relación con la existencia:

El haz de luces invisibles se quiebra un instante sobre el prisma, tiene un sobresalto en su camino, y sólo entonces deja ver sus tintes y primores secretos. (89)

Ya León Tolstoy escribía en La guerra y la paz que la forma de entender las leyes del movimiento era examinándolo por "unidades". (90) Los museos de cera, pensaba Reyes, lograban algo por el estilo:

... el avaro, el pediguéño, el litigante, el supersticioso, el celoso... Instantáneas fotográficas que sorprenden el gesto humano, lo atajan un instante y lo coagulan o inmovilizan para siempre: insectos de antaño --acaso ya desaparecidos-- que se han quedado presos en la gota de ámbar, sorprendidos en el flagrante delito de su existir. (91)

Esos instantes del individuo plasmados en los rostros de cera venían a constituir los "caracteres" --de los que habría muchos, según las circunstancias, estados de ánimo, etc.-- que nos permitirían conocerlo. Venían a constituir hitos de la conducta, de la conducta que es un desarrollo. Pero si bien el museo era un ejemplo de esta forma de investigación en la realidad, había otros mejores.

La continuidad por medio de la fragmentación no significaba una "desvinculación" entre los hechos; ésta era, al contrario, una "ley de cultura". (92) Algunas veces, por una limitación natural de la vista o la psicología, los objetos --o situaciones-- que pasaban a demasiada velocidad frente a nosotros, parecían seguir de frente sin dejar huella en la retina. Pero la mente los tenía siempre presentes y los ingresaba al cuerpo de la experiencia para que la continuidad no perdiera coherencia:

El salto, que nos seduce como una mera de heroicidad en el movimiento, no es tampoco una interrupción. Aquiles, de aligeros pies salta y no lo vemos sino antes y después del salto. No diremos de Aquiles que ha dejado de existir durante el salto: simplemente, supera nuestra sensación psicológica del momento, la decimasexta parte de un segundo. Pero Aquiles, visto en cámara lenta, es perfectamente continuo. Sea otro ejemplo...: el dardo parece morir en las manos del que lo lanza, cuando ya renace otra vez vibrando en el pecho del enemigo; pero los ojos veloces de una diosa han reducido este rayo a un tren de ondas, y su mano ha tenido tiempo de atravesarse, rauda, a medio viaje, y desviar el golpe mortífero. Los que adulteran, a sabiendas o no, el concepto de la continuidad, juegan con el coeficiente del tiempo. (93)

Aquel "tren de ondas" --imagen que recuerda a Einstein y que retomaremos más adelante-- en que la diosa condensaba, relleno los huecos elípticos, la continuidad, no podría presentarse siempre en una forma tan sólida, por razones de simple economía. El entendimiento seguía los postes del kilometraje y no el asfalto de la carretera para ubicarse en la realidad. La misma dinámica de la mente humana, su transformación en el tiempo, hacía que ésta admitiera, y aun exigiera, una información cada vez más elíptica y depurada. La cultura era un resultado; pero también era la suma de resultados, de todas las distintas culturas que sobrepuestas conformarían nuevas culturas. Este proceso significaba igualmente un continuo. Para Reyes era inevitable la analogía con el cine al hablar del mundo y su historia:

Imaginad --soñemos con Brunhes-- lo que sería poder apreciar esta gesticulación de la tierra bajo el cincel del hombre, en una de esas cintas cinematográficas que abrevian en media hora todo el desarrollo de una planta y --haciendo todavía más efímero lo efímero, para que nuestra capacidad nerviosa pueda apreciarlo-- convierten la flor de un día en flor de un minuto. Comparad, por ejemplo, los grabados de Rio de Janeiro y sus alrededores a través de distintas épocas. ¡Cuando pienso que la Rua das Laranjeiras, donde viví, era, en el siglo XVI, un campo de cañas de azúcar, y la casa en que habité era, hace poco más de medio siglo, el centro de una espaciosa quinta, el núcleo de una célula que después se diferenció en cuadrículas urbanas! Pues figuraos ahora que todos esos sucesivos grabados os fueran exhibidos un día, concatenados en una ilusión de movimiento, mediante un truco óptico, en cualquiera de las salas del barrio Serrador. Apreciaríais entonces la enormidad de esta escultura geográfica que procede de los cinco dedos --y sobre todo del pulgar oponible-- siempre y cuando los inspire la inteligencia. (94)

Por un efecto que se encontraba en la médula misma del cine, el "relenti" o posibilidad de detención, de plasmación en cuadros-eslabón del movimiento, se podía llegar a detener el vuelo del saltarín en el aire; pero también se podía alcanzar a desprender de la materia algo de su misterio por intermedio de la detención súbita de la vida:

Compton ha logrado ya fotografiar --es decir, parar en su curso-- el choque de un electrón y un cuanto de luz. Intersticio, éste, más vertiginoso que el más profundo abismo, marea, turba, anonada por su pequeñez insuperable. Pueden darse ya por satisfechos los partidarios de la teoría autonómica del instante. El chorro fugitivo de Bergson queda, de repente, cuajado y rígido, por efecto de una magia semejante a la de la Bella Durmiente. (95)

Reyes consideraba muy seriamente que este efecto pudiera algún día verse en la pantalla. El cine podía ya, cuando menos, a veces valiéndose de reconstrucciones pero también por medio de la observación directa, mostrar algunas fascetas de la vida microscópica. Sin embargo todavía quedaba por conquistar el mundo infinitamente pequeño.

Pero si Reyes, al pensar en la ciencia futura tenía siempre presente al cine, ya fuera como un medio de investigación o simplemente como

un fenómeno análogo a ciertos mecanismos del universo o de los sentidos humanos, el cine también, descubría el escritor, algo tenía de ritual alucinante:

Pues bien, si, bajo el influjo del "peyotl", los sentidos humanos reciben las vibraciones acústicas con todos los honores que, en estado normal, sólo se conceden a las luminosas, será porque el aparato humano ha obrado como el "lentizador" del cinematógrafo, en proporción inversa. Para retratar la trayectoria de una bala, la cámara trabaja con velocidad vertiginosa. Para darnos en unos segundos el crecimiento de una planta, lo que dura varios meses, la cámara opera con lentitud exasperante. Pues de modo parecido para que la vibración acústica media --que empieza a ser perceptible a los 200 metros por segundo-- afecte nuestra biología como vibración luminosa --lo que está algo más arriba de los 300 billones de metros por segundo-- será que nuestra biología retarda en la misma proporción. (96)

La percepción de los acontecimientos, su mayor o menor duración, su fragmentación y hasta detención, resultaban para Reyes factores determinantes para su interpretación. El sentimiento que uno experimentaba bajo cualquiera de estas influencias afectaría, con diferente magnitud, nuestra visión del mundo. Si para Góngora, Aristóteles o Newton, las distancias entre Sansueña y París y París y Sansueña eran las mismas, para los chinos un mismo camino cuesta arriba era más largo que cuesta abajo. (97) Sin extravagancias, así como la distancia podía ser "cuantificada científicamente", (98) podía ser "cualificada o apreciada en relación al esfuerzo humano". Y, considerando que el esfuerzo humano no se limita a la caminata sino que también se manifiesta en los procesos mentales, este criterio podía extenderse a las representaciones artísticas. El teatro era un buen terreno para apreciar esto:

En general, la duración del drama tiende a relacionarse con su mayor o menor seriedad. La acción breve corresponde, en general, a la obra ligera, y la prolongada, a la profunda. Tal tendencia se percibe más claramente en los extremos. En el término medio,

caben todas las jerarquías morales que Taine reconoce en la literatura, desde lo burlesco hasta lo heroico. En cambio, difícilmente se sostendría un propósito "asainetado" en las dimensiones del Parsifal, de ciertas enormes piezas orientales como los misterios tibetanos que se dilatan hasta tres días, o del Soulier de Satin (El chapín de raso), de Claudel. Y difícilmente, por el otro cabo, el acto brevísimo podría aspirar a la trascendencia heroica, que necesita una lenta cultura, una lenta incubación. (99)

Así, la vida y la obra artística, si no tenían que ser iguales, si se desarrollaban compartiendo su tiempo y su espacio, entrecruzándose y afectando la una en la otra.

Martín Luis Guzmán coincidía con Reyes en considerar al cine como un arte que "remeda el vivir humano"; (100) su estética, como en el folletín literario, era inherente a la acción que atrapaba para luego reproducir. Pero la diferencia que Guzmán encontraba entre el cine y el folletín era que el primero, libre de mala literatura --que para el segundo resultaba casi esencial-- se convertía en acción pura. En esto último se asemejaba también a la epopeya antigua. El cine, ese "dédalo de las artes menores" (101) que emocionaba a Reyes, ese "importantísimo tipo mixto" estaba involucrado en su proceso de maduración con el teatro, la novela, el cuento y la épica; y mantenía relaciones, además, con la pintura y la música --y con otras formas de la plástica. Este era un arte donde el engaño por la supresión o suplantación de la realidad se convertía, como diría Lessing, en refinadamente placentero.

En sus primeros años --su edad de bronce-- el cine provocaba sin dificultad "gritos y lágrimas" ("¿Qué decir del combate en el manicomio, que el público ha presenciado, con gritos y aplausos?", (102) refería sin asombro Reyes en 1916). El cine no parecía una diversión bárbara, aunque bárbaros fueran nuestros antepasados. En su Laocoonte, Lessing comparaba

nuestra vida con la de aquellos pueblos. Tal pareciera que tantos siglos de influencia griega nos fueran ahora, en muchos aspectos, totalmente desconocidos. Esa capacidad de sentir y temer, de exteriorizar el dolor y la pena del pueblo griego daba al heroísmo el carácter de "la centella oculta en el pedernal..., del fuego que permanece dormido hasta tanto no llegue la fuerza exterior que lo despierte". (103) Los bárbaros, al contrario, reprimían sus dolores; su heroísmo se fincaba en la sonrisa eterna y valiente, pero áspera y ruda. Y esto último era lo que habían heredado los críticos "cultos" que atacaban sistemáticamente al cine, así como el público acostumbrado a la ópera y que gustaba también, sin duda, de la pintura clásica. El cine sufría, aunque con más intensidad por su poca tradición, las mismas necesidades dirigidas a la literatura:

En nuestros días, la crítica sólo cree ver escritores profundos en aquellos que están a disgusto dentro de su cuerpo o dentro de la naturaleza que les rodea y, sobre todo, en aquellos que le piden cuentas a Dios. A poco que se descubren asomos de "paranoia" o "esquizofrenia", de malas herencias, de dolencias congénitas o adquiridas, de esas que desajustan la sensación del mundo, se obtiene patente de profundidad. En cambio, los otros son superficiales: como los griegos. Hemos vuelto de revés el sentido clásico. (104)

La posibilidad de asombro, de desahogo, el camino a la apreciación poética y lúdica del cine estaban vedados a aquellos cegados, paradójicamente, por una cultura mal asimilada. El mismo Aldoux Huxley refería en su libro The Art of Seeing cómo el doctor Bates le había devuelto la vista --y así la posibilidad de continuar inmerso en la cultura-- por medio de un curioso tratamiento que algo tenía de cinematográfico:

Cuando ya apenas había esperanza de alivio, logró recobrase sometándose a un sencillo aunque paciente tratamiento de ejercicios, ejercicios a la vez físicos y mentales: parpadeos, movimientos oculares, juegos de luz y sombra, reposos y hasta



imaginaciones visuales adecuadas que recuerdan los procedimientos de los yoguis asiáticos. Sólo que aquí, en vez de recomendarse la concentración del esfuerzo, se recomienda una plácida despreocupación del ánimo, y en vez de la fascinación de los ojos fijos, la constante y voluble movilidad. (105)

Y volviendo al conflicto entre lo estático y lo dinámico en el arte, y que ponía ahora en evidencia el cine, éste no era nada nuevo sino que había existido en la vieja Atica. Escribía Reyes en La antigua retórica:

Adviértase que... Aristóteles..., por no insistir a su vez en la inspiración, en el crecimiento vital e íntimo de la poesía ni de la música, las deja en concepto de series temporales, de sucesión de puntos, y no de movimientos. Por donde caemos otra vez en la trampa de "Aquiles y la tortuga" (Zenón), o confusión de la marcha con su trayectoria sobre el suelo. Es la consabida preferencia de la antigüedad por la estática sobre la dinámica (o la cinemática), considerada aquella como una suficiencia de la perfección divina (o de la entelequia realizada), y ésta como un proceso o afán de realización en lo que todavía es imperfecto. (106)

Resultaba asombroso --aunque también comprensible-- que esta misma postura aristotélica se adoptara ante el cine. Como ya mencionamos, la movilidad de las figuras en la pantalla era demasiado perturbadora. Pensando en la "regla de oro" clásica, usada desde tiempos remotos sobre todo por las artes plásticas --pues es aplicable también a las estructuras escritas--, el espacio de proyección cinematográfica representaba un rectángulo perfecto; a esto se debía en parte que el público confundiera las reglas de la pintura con las del cine. Además, el tamaño de la pantalla bien podía ser el de un cuadro de Giorgione o de Renoir, o crecer hasta tener las dimensiones de un David o un fresco romano. Al parecer se estaba frente al mejor heredero del arte realista --y a estas características había que sumar la textura visual de grabado que le daba su tonalidad en blanco y negro.

Pero las escenas repujadas en aquella superficie --cuadro de

proyección, como aún se le nombra-- de pronto, por momentos, resultaban ser manchas casi abstractas, ayudadas un poco por el movimiento y otro poco por imperfecciones técnicas. La emoción que producían esas imágenes dinámicas tenía asiento en la anécdota --por deformación heredada de la narrativa y la pintura de asuntos--, por lo general cómica o melodramática; pero también la emoción era creada de manera inconciente por el movimiento mismo, por el ritmo en que éste se desenvolvía. Al cine iba uno, como decía Federico de Onís, "porque allí se 'lee' uno una novela en diez minutos"; (107) y sin embargo, había algo más, detrás, algo que el verdadero espectador, y no el crítico vulgar, aceptaba naturalmente y que era difícil de explicar.

Aquella "consabida preferencia de la antigüedad por la estática sobre la dinámica" se repetía, o más bien continuaba, como una letanía poco meditada frente al cine. E igual que sucedía a Aristóteles respecto a la música y la poesía, muchos confundían los "jeroglifos" o "diagramas" del cinematógrafo con el efecto real del movimiento visual. La película no era sólo una serie continua de fotografías que más o menos narraban una historia o describían una situación o lugar; estos fotogramas, "puntos estáticos" como tales, valiéndose del fenómeno de persistencia retiniana que manifiesta el ojo humano, iban fundiéndose en un devenir mucho más complejo de lo que a primera vista se pensaba. En un devenir para los sentidos y, entonces, para el intelecto. El cine, como la poesía o la música, conseguía crear "efectos psicológicos de simultaneidad" por compartir una misma "naturaleza mágica" con estos. Esa magia en comunión, sin embargo, no resultaba de un hechizamiento externo o extraño a estas manifestaciones, sino de su propia esencia.

## 8. Los sueños del agua.

Como refiere Gaston Bachelard sobre las imágenes poéticas de pretexto líquido, la pantalla del cinematógrafo presenta también "dulces fantasmas". (108) Al mismo tiempo, como las figuras reflejadas en el agua, los personajes y situaciones del cine son casi irreales, sin llegar a ser "verdaderas mentiras". La visión, según el autor francés, es la menos sensual de las sensaciones; ésta por lo general, al ser un valor sensible, sólo aporta "traducciones" de lo que percibimos. Pero después, gracias a la mayor profundidad de ciertas imágenes, llega a sensualizarse. La imagen del cine es la poesía de los reflejos por excelencia. Es sensible y puede alcanzar la sensualidad; traduce o presenta una realidad exterior, pero también puede llegar a crear "correspondencias". En la imagen líquida el espíritu se divierte, cae en el hipnotismo del haz luminoso. Pero precisamente por eso, recordando las opiniones de Reyes, existe el peligro de caer en el puro destello.

El cine, como un medium de dulces fantasmagorías, estaba siempre en peligro de borrarse frente a las "imaginaciones materiales de la tierra y del fuego". Como Bachelard pensaba sobre la poesía líquida, huidiza, el cine bien podía plasmar imágenes comunes, crear metáforas visuales fáciles que después de un rato desaparecerían, literalmente, de nuestras retinas y de nuestro interés. Por eso no había que confundir ciertos temas del cinematógrafo --jeroglifos sólo--, y que eran y habían sido siempre pretextos para otras artes, con sus características naturales. El cine solía caer --y aún ahora-- en manos de directores que movidos por un singular afán didáctico de apariencia clásica abundaban en tomas

de poesía superficial y cursi. Bachelard sintetizaba así esta desviación:

A la poesía superficial de los reflejos se asocia una sexualización del todo visual, artificial y a menudo pedante, que da lugar a la evocación más o menos libresca de las náyades y las ninfas. Se forma de ese modo un cúmulo de deseos y de imágenes, un verdadero complejo de cultura que quedaría bastante bien designado con el nombre de complejo de Nausicaa. En efecto, ninfas y nereidas, dríadas y hamadríadas no son sino imágenes escolares, productos de la burguesía que ha pasado por las aulas. Al trasladar al campo sus recuerdos de colegio, un burgués que cita veinte palabras en griego, no olvidándose de respetar alguna diéresis sobre las i, no concibe la fuente sin la ninfa, la ensenada sombría sin la hija de un rey. (111)

Dichos excesos, en los que solían caer algunos poetas jóvenes u otros realmente malos, eran propios también de cineastas de corta visión o con miedo a descubrir, en esencia y no sólo en apariencia, la poesía verdadera del cine. Como la pintura, éste podía ser un reproductor figurativo; pero también era capaz de ser un medio en sí y para sí, de representar, como algunas vertientes de la plástica, su propio mundo interior. Una de sus posibilidades era contar historias, con su desarrollo, clímax y anticlímax; narraciones apoyadas en una fotografía de gran poesía visual. Otra posibilidad era crear, crear y crear --siguiendo las tres condiciones del poeta, según Vicente Huidobro-- encauzar sus imágenes en un flujo poético producto del transcurso mismo de esas imágenes. Pero ambas opciones no eran excluyentes.

El cine era en lo fundamental un continuo de apariciones visuales que duraban justamente lo que un reflejo en el agua agitada. Y la profundidad de esos reflejos --como en el líquido--, la calidad de la poesía escrita sobre el papel o en la pantalla dependerían de la sensibilidad del creador. Frente a él, desde luego, estaría el otro polo que haría posible el efecto de corriente alterna -vital- del arte: el

público. En palabras de Bachelard, las imágenes del agua "no hechizan a cualquier soñador". (110) Y tampoco una imagen bonita atrae al soñador más sensible. Aquellas conformadas por "ensoñaciones más materiales y más profundas", y en las que "nuestro ser íntimo se compromete más a fondo, porque nuestra imaginación sueña, más de cerca, con los actos creadores", aquellas eran las imágenes que uno debía buscar y atrapar, aseguraba Bachelard. Alfonso Reyes pensaba de forma similar al referirse a las cosas, a los hechos que guardaba uno en el recuerdo:

Conviene acostumbrarse a medir el valor de las cosas por su capacidad para perdurar en el recuerdo o en la esperanza; es decir, por su aptitud para ser asimiladas por nuestra alma. Nadie sabe lo que es el presente, verdadero engaño cinematográfico que apenas nace cuando muere, y está compuesto de yuxtaposiciones de memorias y previsiones. No todas las imágenes impresionan de un modo duradero la placa sensible de nuestro espíritu, ni se prestan todas a esa misteriosa representación a distancia que se opera en la cámara oscura de la conciencia. (111)

Volviendo al crítico francés, una vez conseguidas dichas imágenes, éstas debían seguir su propia vida, manifestarse sin cortapisas en un devenir real y no sólo en la inmovilidad de una fotografía de bella composición. Y qué mejor analogía de la pantalla cinematográfica que la que descubría Reyes:

No todas las imágenes entrevistadas por la ventanilla del tren pueden ser después recordadas o, en un segundo viaje, previstas: sólo las que se agrupan en esos conjuntos o unidades perceptibles que llamamos "paisajes", equilibrios de masas, líneas y colores gratos al espíritu por algún motivo que sabe Platón. (112)

Al develar las sombras platónicas de la pantalla, la representación cinematográfica dejaba de ser únicamente "sensible"; en ese punto "la ensoñación materializante, uniendo los sueños del agua a ensoñaciones menos móviles, más sensuales", terminaba por construir sobre el líquido, por sentir y hacer sentir el agua --la obra-- con mayor intensidad y

profundidad.(113)

Hemos visto antes que Reyes asociaba al cine con otras artes, entre las que estaba la poesía épica y no así la lírica. Pero, aún cuando por la "manera" de ser la "vibración" creativa y el desarrollo de la obra lírica el cine distaba mucho de parecer un medio de "investigación subjetiva", Alfonso Reyes consideraba que "toda génesis literaria", y por extensión, cinematográfica, era de "tipo lírico". (114) El cine resultaba una "proyección objetiva (un dar a luz)". Como el verdadero poeta, el cineasta, artista nacido en y para este nuevo medio, se definiría por su "apetito de producir". Y detrás de este "producir" estaría la pasión erótica; pero no la inmediata sino su "última decantación". La voluptuosidad, una vez llevada a sus planos simbólicos y no "untada en la piel", acercaría "al sentimiento artístico". Como Adán, que al nombrar a las bestias las había creado a través de la palabra, el cineasta, en un desplante de lirismo, creaba a partir de la realidad una nueva obra (objetual) con sólo hacer la realidad nuevamente visible.

En su ensayo "Los estímulos literarios", (115) Alfonso Reyes mencionaba doce tipos de estímulos, de dentro y fuera del individuo, que representaban el arranque de cualquier labor artística. Uno de los principales era el llamado tipo visual. Este era importante en sí mismo y también como un residuo y coagulación ulterior de la memoria. (116) Berkeley partía de la visión para elaborar una teoría de la realidad; y Bacon, Hobbes, Addison o Vigny, apuntaba Reyes, fundaban en ella una teoría de la imaginación. El último había llegado a asegurar que "la mirada y el pensamiento son manifestaciones de la misma potencia".

Goethe veía cuanto había que ver en las cosas "en abriendo los ojos" y Paul Morand, en pocas palabras, decía: "cuesta menos trabajo ver que pensar". (117) Del gozo de ver han surgido infinidad de obras literarias y poéticas. Pero había que considerar que si bien algunos estímulos visuales habían "provocado" cierta obra, otros servían al artista sólo como una "cobija". En el cine, para llegar al intelecto, el estímulo visual tenía que sensualizarse, como hemos visto. Pero además, en este arte el estímulo visual no se diferenciaba totalmente de lo que inspiraba; más que pretexto para desarrollar otra cosa, valía en sí mismo. Este ensimismamiento, así como los detalles que lo acompañaban, provocaba el alejamiento, la objetivación del fenómeno para el público. Aquí Reyes encontraba algunos lazos en común tendidos entre dos artes contemporáneas:

... aunque en distinto grado para la radio y el cine, ambas artes despersonalizan la relación entre el producto artístico y su público: en el cine, aunque sea por la oscuridad del salón ... y en la radio, porque ella penetra hasta el reducto más alejado o, al menos, se queda en la intimidad doméstica..., los públicos... no se amalgaman tan fácilmente, conservan mayor autonomía las reacciones individuales, se desvanece la atmósfera de esa psicología colectiva que es propia de los teatros. Ventaja y desventaja a la vez, o según el punto de vista; pero en todo caso, rasgo distintivo de ambas artes, que puede facilitar una mayor focalización estética. (118)

Parafraseando a Cocteau, en el cine como en la poesía "las buenas lágrimas... no las provoca en nosotros una página triste, sino el milagro de una palabra (de una imagen) en su sitio". (119) El flujo poético de esa pintura en movimiento, al encontrar su verdadero camino y hacer a un lado todo lo que sobraba de anécdota, recuperaba la perspectiva, la composición emocionante, el carácter auténtico de un arte que requería de una nueva sensibilidad.

Como señalaba Reyes de la poesía y la música, el cine era algo más que "la simultaneidad estática o de superficie", (120) ya que ésta no es más que "un corte transversal en la simultaneidad profunda o movimiento". Podríamos muy bien hacer extensivo al cine lo que el autor escribía sobre la situación de las dos artes antes mencionadas en la antigüedad griega:

Y la poesía como la música, no sólo es sucesión de compases, sino pulso eléctrico del ritmo (esto lo entendió la antigüedad); no sólo ritmo, sino color melódico (esto la antigüedad lo supo, sin detenerse a examinarlo); no sólo melodía, sino acorde o configuraciones unísonas (esto la antigüedad lo analizó en la música, pero no lo extremó hasta la poesía). Y no sólo acorde, sino síntesis final de la impresión anímica, o sinfonía: unidad estética que se recompone y vive toda a un tiempo, en el instante emocional que la acoge. Por no verlo así, el famoso "animal completo" que ha de ser el poema no resulta un animal en acción, sino un cadáver partido en miembros sobre la mesa del Estagirita [Se refiere a Aristóteles], hijo de médicos y anatomistas que tenía la disección en la masa de la sangre. (121)

Por eso, porque el cine también era algo más que una sucesión de tomas estáticas, Reyes, siguiendo un comentario de Walsh --el crítico del Tribune--, proponía al público el experimento de ver las películas sin principio y sin fin; pues las buenas cintas, la auténticamente cinematográficas, tenían otros valores además de los derivados de la novela. Escribía Reyes:

Quien haya llegado al cine al final de un drama, de modo que le toque ver el desenlace antes de la exposición, ha tenido ya oportunidad para descubrir una ley estética:

La exposición, con sus posibilidades alerta, le interesa más que el desenlace. Y hasta puede ser que se complazca en soñar que la exposición es un término, un momento pleno y equilibrado a que le conducen las precipitaciones del desenlace... El desenlace no tendría entonces más fin que el de procurar la exposición, el de alimentarla y robustecerla, como los antecedentes de un retrato contribuyen a la figuración del retrato mismo. En esta reversión, lo dinámico... conduce a lo estático...

Acabar con un desenlace, como que empobrece la riqueza potencial de los personajes y escenarios. Acabar con una exposición, con un equilibrio, con un cuadro, con una moneda



acuñada, con un número, ¡qué alta conquista! (122)

Este acercamiento al desarrollo puro del cine proponía una nueva forma de lectura de las imágenes. Era como escuchar por separado distintos movimientos de una sinfonía o leer versos sueltos de algún poema. El placer que esta forma de ver producía podría ser tan o más intenso que el motivado por el hilo de la historia. Pirandello llevaba esta invitación casi al extremo:

La cinematografía debe liberarse de la literatura para encontrar su verdadera expresión, y entonces realizará su verdadera revolución. Que deje la narración a la novela y el drama al teatro. La literatura no es su elemento; su elemento es la música. Que se libere de la literatura y se sumerja en la música. Pero no en la música que acompaña al canto... Yo digo la música que habla a todos sin palabras, la música que se expresa con sonidos, y de la que la cinematografía puede ser el lenguaje visual. Esto es, pura música y pura visión... Cinematografía, he aquí el nombre de la verdadera revolución: lenguaje visible de la música. (123)

Pero tan lejos como Pirandello, Reyes acogía con placer la idea de Cendrars de "volver de pronto el film del revés", (124) en "una especie de capicúa cosmogónica"; esto era ya el colmo del rompimiento con la lógica argumental: como ver un cuadro de cabeza. ¿Pero no hacía uno esto con un cuadro abstracto? Así como Carpentier intentó algo similar en su cuento "Viaje a la semilla", (125) Reyes escribía hacia atrás la historia, un poco chusca, de "La Retro". (126)

La vanguardia francesa de los años veinte, en su afán por llevar al cine a su más puro grado de expresión, experimentó exhaustivamente con los aspectos plásticos y rítmicos del medio. Pero este movimiento siguió después un camino más bien marginal y sus aportaciones fueron absorbidas, en parte, por el cine comercial. Y así lo más natural fue que el cine cediera terreno principalmente a la narrativa, de donde resulta fundamental

el dominio del ritmo en el encadenamiento de las imágenes filmadas.

## 9. El ritmo y el silencio.

La aparición del cine, de las nuevas artes en general, encaminaría hacia "la depuración del drama". (127) El primero adoptaría con placer todos aquellos aspectos, como los cambios múltiples de tiempo y espacio o "los portentos de la máquina", que en el escenario parecían artificiales y torpes. Siempre y cuando ninguno de los dos pretendiera imitar al otro --cosa ya común--, el drama, al aplicarse "a los caracteres y situaciones, a los valores formales de la expresión y a las esencias espirituales", se encaminaría hacia una gran sobriedad; y el cine, simplemente, se enriquecería con todo lo que, antes de que éste naciera, era ya de corte cinematográfico. Ese intercambio, influencia o devolución de aspectos variados de las artes se hacía patente, por mencionar un caso, en Valle-Inclán. Escribió éste a Reyes en una carta que apareció en el semanario España:

Hace usted una observación muy justa cuando señala el funambulismo de la acción, que tiene algo de tramoya de sueño, por donde las larvas pueden dialogar con los vivos. Cierto. A este efecto contribuye lo que pudiéramos llamar angostura del tiempo. Un efecto parecido al del Greco, por la angostura del espacio. Velázquez está todo lleno de espacio. Las figuras pueden cambiar de actitud, esparcirse y hacer lugar a otras forasteras. Pero en el Enterramiento sólo el Greco pudo meterlas en tan angosto espacio; y si se desbarataran, hará falta un matemático bizantino para rehacer el problema. Esta angostura del espacio es angostura de tiempo en las Comedias. Las escenas que parecen arbitrariamente colocadas son las consecuentes en la cronología de los hechos. Cara de Plata comienza con el alba y acaba a la media noche. Las otras partes se suceden también sin

intervalo. Ahora, en algo que estoy escribiendo, esta idea de llenar el tiempo como llenaba el Greco el espacio, totalmente, me preocupa. Algún ruso sabía de esto. (128)

Estas preocupaciones del escritor gallego tenían que ver con las viejas Unidades Dramáticas (de acción, de tiempo, de lugar); (129) pero eran preocupaciones proyectadas más allá del teatro a la manera tradicional, así como de la pintura. Valle-Inclán se encontraba a un solo paso de hacer cine. Ahora veamos cómo pensaba Reyes que éste debía hacerse.

En su crítica a El féretro de cristal --escrita para España a finales de 1915-- Alfonso Reyes mencionaba dos maneras de hacer películas, basadas en la forma de desarrollo de las acciones. La primera consistía en el "desarrollo rápido de un argumento rico en episodios e incidentes de todo género"; (130) a este tipo pertenecían, por ejemplo, El millón --"drama deportivo" puro, (131) especie de folletín detectivesco por episodios-- y El prisionero de Zenda. La segunda manera consistía en "el desenvolvimiento gradual y pausado de una acción relativamente sobria", (132) y un ejemplo claro era El féretro de cristal.

La gran virtud de la primera manera eran los "efectos del movimiento acumulado"; y los del "análisis minucioso y 'no realista' del movimiento" lo eran de la segunda. Muchas veces este último tipo de películas llegaba a crear "los moldes puros del movimiento"; o, cuando menos, enseñaba al espectador cómo percibirlo mejor:

El proceso de una mano que desarticula cuidadosamente las piezas de algún mecanismo primoroso, o que sigue con cautela, acariciándolo, el contorno de un mueble; la trayectoria misteriosa, apenas trazada por los faros, de dos autos que se persiguen en las tinieblas; todas esas cosas nuevas, que nuestros ojos descubren plácidamente. (133)

Por cierto que esos toques trágicos, mudos, de El féretro, recordaban

a Robert Luis Stevenson, según Reyes. Y ya que tocamos este aspecto, para Alfonso Reyes la personalidad callada del cine no sólo era resultado de una carencia o imperfección técnica; al contrario, esta característica convertía al séptimo arte en "una modalidad del 'arte en silencio'". (134) Recordaba el escritor que las egipcias era divinidades del silencio; y el silencio pitagórico reinaría en Grecia al llegar ésta a su más alto grado de madurez. (135) Era precisamente la independencia de las palabras sonoras lo que hacía del cine una suerte de arte "cosmopolita", universal, (136) (aunque ya veremos más adelante que aun así existía una forma de ruido que podía destruir este efecto). El cine, despreciado por las minorías "ilustradas" a causa de muchas cosas y además por esta tara de nacimiento, se emparentaba sin saberlo con otras artes también echadas a un lado en la antigüedad:

Pero, lector..., es posible que lamentes conmigo el olvido en que todos hemos dejado hasta hoy, junto a las nueve Musas mayores, a las nueve Musas menores: nueve Centientas que rondan, implorantes, las afueras del templo. Los griegos, a pesar de Pitágoras, se olvidaron siempre de la verdadera décima Musa: la del silencio, que es el más puro de todos los ritmos musicales. Los modernos nos hemos olvidado siempre de estas modestas Musas que atienden nuestra vida diaria: la del café, la del tabaco, la del ajedrez, y la Musa de la conversación. (138)

En el párrafo anterior Reyes precisaba la importancia y significado de esa palabra por lo general ambigua: el silencio. El cine de aquella época no era mudo sino silencioso. Jean Mitry profundizaría muchos años después en esta cuestión:

Subrayemos en primer lugar lo siguiente: el cine de antaño no era mudo sino silencioso. Salvo que la palabra no fuese necesaria (o que no debiese serlo) los gritos, los ruidos, las diversas palabras pronunciadas aquí y allá, cuando formaban parte de la descripción o del comportamiento eran "oídos" por el espectador. La imaginación otorgaba tanto a los individuos como a las cosas las cualidades sonoras que debían corresponderles en la realidad sensible... Estando de acuerdo el diálogo con

quien lo escuchaba puede adivinarse que este "imaginario" no era el aspecto menos poético del film. (139)

Cumpliendo una ley gestáltica, el público percibía el fenómeno cinematográfico de una forma integral. El silencio, así, dentro de este contexto, tenía un "peso", una existencia y un valor real. Pero como ya advertimos, en este cine estaba presente también un elemento de discordia, ése que no se aplicaba de acuerdo a las reglas de este arte sino que sólo era trasladado, tal cual, de la literatura y el teatro: la palabra escrita. En apariencia, el intertítulo era la poesía de algunas cintas --hasta D'Annunzio escribió letreros para el cine. Pero en realidad más que poesía era ripio, reiteración mecánica y rimbombante. El intertítulo se convertía así en un "enemigo del Cine", (140) aseguraba Reyes: éste obligaba a "disertar" en exceso. Este letrero, que puesto entre imagen e imagen detenía la acción, señalaba en el film casi siempre "todo lo que no es de esencia literal", (141) todo lo que podía y debía decirse con mímica. Para Alfonso Reyes estas frases deberían tener como función el nombrar a los personajes y a las ciudades, ya que de otra forma el público desconocería esos datos; pero jamás deberían describir situaciones o lugares que la proyección cinematográfica presentaba ya ante nuestros ojos. Era indispensable que la palabra escrita --como después sucedería con la hablada-- encontrara también su lugar dentro del cine. Citamos de nuevo a Mitry, que mucho tiempo después coincidiría con Reyes en este punto:

Lo que cuenta no es la importancia cuantitativa del texto, sino el papel que se le hace jugar... En el cine la palabra no tiene por meta añadir ideas a las imágenes... Dado que se trata de un arte, el cine no tiene que registrar las significaciones sino crear las suyas propias. (142)

Sin embargo, este peso del silencio, en el silencio total de la sala y de la pantalla o enfrentado al acompañamiento de la pianola, existía sólo en la imaginación de los espectadores. De esta forma las posibilidades de matizarlo quedaban excluidas. Y por esto el "arte en silencio", como lo había definido Reyes en 1916, quince años más tarde reclamaba ya la integración de otro elemento: el sonido. Pero no pedía únicamente la palabra hablada o la música de fondo, sino la fusión de dos sentidos. Y fue justamente el sonido el que dio el justo valor al silencio.

#### 10. Travesura de luz y sonido.

En 1932 --recordemos, año en que Dreyer filmó La Pasión de Jeanne d'Arc-- Alfonso Reyes consideraba que uno de los principales obstáculos que se presentaban al cine sonoro era la resistencia de las artes originalmente simples a "volverse mixtas, y viceversa". (143) Aun los más sensibles aficionados --como sucederfa también a algunos de los más brillantes directores-- se negaban a aceptar que el cine se entendiera con la acústica. (144) Este cambio sustancial dentro del cine industrial representó un auténtico shock para muchos. Pero de hecho --y al decirlo quizá Reyes tenía en mente a George Méliès--, el cine sonoro había sido "presentido ya por el inevitable Jules Verne en El castillo de las Cárpatos". (145)

Ahora era posible imprimir los efectos sonoros en el cuerpo mismo de la película; éstos enriquecían con "un toque estético" (146) a las imágenes. Pero algunos cineastas cometían el grave error de ver el sonido como un

adorno, cuando este elemento, sobre todo, añadía "otra ironía" al cinematógrafo. El efecto acústico debería correr al parejo de la imagen, ligarse "con los efectos visuales, en una recomposición artística que penetrara en los más secretos centros nerviosos". (147) Gracias a la percepción acústico-visual simultánea se crearía dentro del espectador una síntesis inconsciente de estímulos; así, la confrontación dialéctica que daría como resultado la fusión de ambos elementos ampliaba de una manera extraordinaria las posibilidades de este arte. En consonancia con Reyes, Gianfranco Bettetini opinaría lo siguiente respecto a esta nueva dimensión del cine:

Junto a un tiempo y a un espacio de orden visual nacen un tiempo y un espacio vinculados a coordenadas sonoras. Unos y otras deberían [dentro del film] componerse en una síntesis que, teóricamente, evitara por doquier cualquier redundancia y toda falta de información. (148)

Ni adorno ni distracción de la acción filmada; el sonido tendría que ser un acompañante. La dialéctica imagen-sonido debía correr encauzada en un mismo sentido para llegar a una colaboración efectiva y no caer en el caos --o bien, caer en un caos siempre previsto. Aquí también, mientras más puro fuera el sonido, mientras más se alejara de la narración reiterativa --como hacían las palabras-- más significativo llegaría a ser. En este aspecto, Jean Mitry veía cierta relación entre los diálogos y la música:

La música tiene el mismo papel que el texto: un buen diálogo no debe tener ningún sentido, ninguna lógica dialéctica separado de las imágenes, que son precisamente las que se lo dan. (149)

Si bien la acción de las imágenes debía fluir al parejo de la música, en caso de tener que subordinar un elemento al otro el dejar que la imagen visual se sometiera a la partitura enriquecería el film, mientras que en

el caso contrario la música, al convertirse en apoyo descriptivo de la acción, sólo destruiría el valor de la imagen. (150)

Reyes pensaba que era mejor dejar actuar a los efectos acústicos de una forma natural, sin imponerlos. Pero esto no quería decir que se descuidara su aplicación; al contrario, para conseguir que adquirieran el verdadero carácter de acompañantes ideales y no de trasfondo ruidoso o repetitivo, el director debía tallar, matizar delicadamente cada detalle sonoro --recordemos: el sonido valoraría el silencio. Uno de los grandes maestros que, al comprender sutilezas como ésta, había conseguido librar la barrera del sonido en el cine era Eisenstein. Escribía Reyes sobre iViva México!:

No había trampa ni cartón. La técnica del sonido logró efectos de notable naturalidad. En vez de los cansados diálogos, sólo se oían voces como coros, rumores, gritos que acentuaban la acción. (151)

En la cinta, el sonido que simbolizaba la relación del hombre con el hombre, de éste con la naturaleza, decía mucho más, plástica y conceptualmente, que mil palabras de explicación; ya que la acción del cine ante todo debía sentirse, ser reconocida a través de las características del propio medio. Diálogo, música o ruido tendrían que embonar perfectamente en cada aventura cinematográfica.

Para Alfonso Reyes esta unión de fuerza era un ensamble, un verdadero "ajustar pieza" como explica el diccionario. En dicho ajuste --igual que en los mejores textos literarios--, nada debía faltar; pero había que cuidarse bien de no caer en la repetición, que era lo peor. El "cine-primer época" (152) la había padecido continuamente a causa del letrero, y el "cine-segunda época" corría el peligro de sufrirla por culpa de la palabra hablada o de la música "imitativa", si ésta no llegaba a



convertirse más bien en "alusiva", "sujestiva". Según Reyes, el cine era "la travesura" de los ojos y los oídos, la estatua que hoy, como aquel danzante de Mallarmé que sin música se petrificaba, no podría negarse al giro acústico.

A principios de los años treinta, cuando Reyes escribía las consideraciones anteriores, existía un "defecto técnico" que impedía la coincidencia justa entre las perspectivas acústica y visual en la pantalla. La voz aparecía sincronizada con el movimiento de los labios de los personajes, pero el volumen del sonido y los efectos lógicos de la distancia no reunían aún la perfección necesaria para dar una apariencia natural a las escenas:

El personaje canta a la derecha y su voz viene de la izquierda; el personaje canta en el fondo y su voz está en primer término. La voz todavía no sale de la boca: se forma en el aire, es una atmósfera. A veces, de un instante a otro cambia de volumen y de color; el personaje no posee una voz, sino una familia de voces. (153)

En cierta forma este defecto, bien aprovechado, era en realidad una ventaja más que el sonido aportaba al cine; pero se hacía indispensable una cierta madurez en la concepción estética del medio para verlo así. Y Reyes había llegado a ella.

Partiendo de la crítica de un problema técnico, él descubría otro de los elementos fundamentales del cine: los planos sonoros --desde luego, no existía aún el término--, equivalentes de los planos visuales. El uso adecuado de estas diferentes profundidades sonoras ampliaba la dimensión del cine, le daba "otra ironía, otro toque estético posible"; un caso concreto era por ejemplo "la presencia de lo ausente". Como en la novela, este ausente podría ser el narrador. (El contrapunto extremo entre imagen

y narración hablada llegaría a darse en el cine vinculado a la nouveau romain).

Algún tiempo después Reyes concluiría que una precisa combinación de los elementos acústico y visual, además de permitir "una límpida imitación selectiva de la naturaleza", (154) podría, tomando en cuenta la evolución mental tanto de los cineastas como del público frente al fenómeno,

crear otro mundo aparte, como cuando el cine enlaza y armoniza artificialmente objetos y ruidos que la naturaleza no ofrece juntos, o cuando crea nuevos objetos. (155)

Con lo anterior Alfonso Reyes proponía implícitamente una vuelta a la experimentación en el cine, cuando, en la década de los cincuenta a que pertenecen las palabras arriba citadas, el sonido era prácticamente perfecto en las películas. Y el medio ideal para esta búsqueda eran los dibujos animados, de los que hablaremos después con más profundidad.

Paradójicamente, muchas películas experimentales de espíritu fantástico se aproximaban a la investigación científica o didáctica. Todo parecía confluír en el arte de este "Teatro sensorial":

Lo mismo la bala que se encamina, el brote que crece, la planta que se inclina hacia el sol, la onda térmica que se difunde, el esquema de una vibración, y algùn día la gesticulación multiseccular del planeta; el edificio que se desmorona y se hunde, la ciudad que va levantándose; la frente que se arruga, la lágrima que resbala, los labios que se secan; el ruido que orienta o enloquece, las melodías o rumores hechos ya sombras del espíritu; las obsesiones musculares, luminosas, acústicas; las visiones oníricas; las objetivaciones de larvas mentales. (156)

Todo, ficción y ciencia; amplificación, reproducción o dibujo; todo en la experimentación era válido. Aquí se superaba cualquier prejuicio estético y, además, la gama de sensaciones que este cine podría producir era infinita.

## 11. La visión plural.

Volviendo algunos pasos atrás, del "cine-primer época", a pesar del silencio y las imperfecciones técnicas, pudo sacarse bastante jugo. La imagen bidimensional de la pantalla constituía un alejamiento del "terreno práctico"; el movimiento "embarrado" en un plano resultaba un elemento más de ironía que situaba al cine en "el escenario del arte". (157) Pero además la pantalla podía ser más aprovechada, si no en profundidad, sí a lo largo y a lo ancho; otras imágenes, surgidas de pantallas accesorias, podrían formar secuencias contrapuntísticas -- término ya mencionado y que, por cierto, usado para el cine molestaría a Mitry (158)-- o bien extensiones de la misma acción de la pantalla central. Esta idea de proyección plural la concretó, siete años más tarde, en 1927, Abel Gance en su Napoleón. (159)

Era clara la influencia de las secuencias paralelas de Griffith en esta proposición de pantalla dividida, donde la dramatización cinematográfica era seccionada. Pero Reyes partía más bien de otras fuentes plásticas y literarias: el cubismo de Picasso y Rivera y el unanimismo de Jules Romains.

Otros recursos cinematográficos como las "apariciones --o flash back--", motivaron comentarios de Reyes; así como también el surgimiento del cine en color. Sobre este último acontecimiento, Reyes advertía el peligro de que, al volverse un arte tan vistoso, el cine trajera a la ópera como había encandilado al teatro. Y si en blanco y negro resultaban "primores del horror" aquellos bailes regionales, almidonados y planchados, en color

peor todavía; nada más abominable que esos acaramelados pastelitos de un acto, donde bailan unos gitanos o desfila una procesión. (160)

De nuevo, cada vez que la técnica cinematográfica lograba un triunfo sucedía un proceso similar: el nuevo elemento era divinizado. Igual había pasado con el montaje, el primer plano o el sonido. Pero después todo iba encontrando con naturalidad su verdadera función. El color también cumplió este ritual de iniciación. Escribía Martín Luis Guzmán:

Creen sus inventores haberse adueñado del color, y sólo en color piensan, de igual manera que el cine primitivo se esforzaba sólo en mostrarnos el movimiento. (161)

Ni el color, ni el movimiento, ni aquella visión plural de la realidad eran campos exclusivos del cine. Este arte resultaba el lugar de reunión de varias artes seculares; y por ser un medio nuevo y al mismo tiempo un heredero de antiguas tradiciones, se convertía en el mejor sitio para renovar y poner al día nuestras ideas sobre la cultura. Por eso, para poder comprenderlo mejor, el cinematógrafo debía ser estudiado como un resultado; pero además como una proposición futura:

Por que, hay que decirlo de una vez, tenemos más fe en el porvenir que en el presente. El cine tiene, a nuestros ojos, todos los defectos y las excelencias de una promesa. (162)

apuntaba Reyes.

Detrás, a un lado y enfrente se encontraban las otras artes del espacio y el tiempo.

## Segunda parte

## 1. Los géneros.

El cine era un arte mixto, con características propias y de otros. Pero al juzgar esto había que tener cuidado. En 1916 Reyes consideraba que una de las diferencias entre el teatro y este nuevo medio era que el cine significaba "una modalidad del 'arte en silencio'".(1) Más allá de este aspecto, los dos medios se diferenciaban también en lo que precisamente parecía acercarlos más. Muchos consideraban al cine como hijo del teatro, quizá por sus relaciones iniciales con la farándula o por haberse nutrido de actores dramáticos --con los consiguientes vicios de sobreactuación. Sin embargo, éste tenía mucho más que ver con la novela, tanto desde el punto de vista del desarrollo argumental como desde el temático. Por simple carácter, el cinematógrafo compartía con la novelística el gusto por ciertos géneros y por ciertos enfoques de la realidad. Aseguraba Reyes:

A todos los labios acude el famoso "Sherlock Holmes" entre los antecedentes literarios del cine. (2)

El cine, como la literatura, podía ocuparse de los conflictos fundamentales de la humanidad; pero también --y así lo comprendieron Méliès y muchos otros directores y productores-- era un entretenimiento. Como los cuentos tradicionales, las cintas casi siempre contaban pequeñas historias, por muy primitivas que éstas fueran; historias distintas unas de otras, pero al mismo tiempo con algo en común. Jorge Luis Borges, al hablar de la literatura y los diferentes campos e intenciones de los géneros, roza cierto parentesco entre la narrativa y el cine:

Si una persona lee un cuento, lo lee de un modo distinto de su modo de leer cuando busca un artículo en una enciclopedia o cuando

lee un poema. Los textos pueden no ser distintos pero cambian según el lector, según la expectativa. Quien lee un cuento sabe o espera leer algo que lo distraiga de su vida cotidiana, que lo haga entrar en un mundo, no diré fantástico --muy ambiciosa es la palabra-- pero sí ligeramente distinto del mundo de las experiencias comunes. (3)

Así también, según el ritmo del desenvolvimiento argumental, según el tema y las expectativas que cada film despertara en el público podría hablarse de diferentes géneros cinematográficos.

Béla Balázs, el teórico ruso de los años veinte, igual que más recientemente Siegfried Kracauer, consideraba que el espectro de géneros de este arte estaba limitado, en un extremo, por la vanguardia experimentalista y en el otro, por el "cine de hechos". (4) Ambas posturas límite, en busca de "un uso 'puro' del cine", despreciaban por completo el género de ficción, por considerarlo "literatura", "entretenimiento de masas". Pero Balázs encontraba que el afán de renovación a través de la experimentación incesante y, por el otro lado, el supuesto compromiso absoluto con la realidad de la vida chocaban con sendos obstáculos que disminuían su profundidad de análisis:

[El documental puro --escribe Dudley Andrew, parafraseando a Balázs--, al tratar de evitar un relato particular, pierde su voz enteramente y es mudo.\* Es como la roca sin tallar en la montaña, bruta y virtualmente sin sentido. El film puramente abstracto, en el otro extremo, ha ido más allá del relato en su búsqueda de una "participación absoluta", perdiendo con ello el contacto con la realidad que debe interpretar. (5)

Ya hemos visto que Alfonso Reyes censuraba el desmesurado realismo de algunas cintas y, en cambio, veía en el cine experimental un interesante camino de búsqueda. Pero por lo pronto estudiaremos más bien lo que él pensaba sobre los cauces o géneros intermedios del espectro.

\* Mudo, opuesto a silencioso.

## 2. La gimnasia de atención.

Delicioso viaje al país de Alicia. Los personajes nos son ya conocidos como en el décimo episodio del film por jornadas, y nos interesan como vecinos de muchos años. Es la misma historia, contada de otro modo. (6)

Así abría Alfonso Reyes una minúscula nota sobre un libro de finales de fábulas de Francisco Monterde. A manera de capítulos, del mismo cuento siempre recommenzado, la literatura acogía de vuelta su propia imagen reflejada por el cinematógrafo. Dentro del cine la novela detectivesca --en forma de folletín por entregas--, además de un pretexto, había constituido uno de los géneros más apreciados por los realizadores. La costumbre de seguir una historia por episodios se adecuaba igualmente bien a la pantalla: y más aún cuando el cine que se filmaba antes de 1920 afortunadamente, opinaba Reyes, se había olvidado ya de las aventuras de Rocambolé --aquél personaje fanfarrón de Ponson du Terrail-- para fijar su atención en la novela negra. Esta era menos sanguinaria, gustaba más del "acertijo de la vida" (7) y, sobre todo, mantenía las exigencias de Aristóteles: "interés de la fábula y coherencia en la acción". (8) Por esto, la novela policial simbolizaba el "género clásico de nuestro tiempo".

Pero dentro de este género cabía todavía una sutil división.

El cine negro francés, como su novelística de folletín, "tendía a la representación del crimen, mientras que el inglés ... a plantear la investigación policial que lo sucede". (9) El espíritu inglés prefería, en vez del "problema patético" (10) --aquello que agita el ánimo-- y la sangre, el "problema lógico". Este hecho lo relacionaba Reyes con la



Lógica de John Stuart Mill y con la "aventura enigmática" (11) propia de la lengua inglesa: Poe, Stevenson; aventura que hacía vibrar el sentimiento a través de la razón. Aquí el puñal, el silogismo y el sorites (12) iban de la mano. Por este camino el cine podría llegar a tratar --como lo hacía en sus novelas Chesterton-- "tendencias esenciales de la conducta" (13) humana sin por ello sacrificar la diversión, la aventura, el enredo o la intriga.

Pero estos dos subgéneros no estaban divorciados, más bien se complementaban. Sería en los Estados Unidos donde culminaría el tipo de los seriales, con dos películas de un empleado francés de la Pathé, Luis Gasnier. Tanto Las peripecias de Paulina (1914) como Los misterios de Nueva York (1914-15) estaban estelarizadas por esa "mezcla de trapecista y amazona" (14) que era Pearl White. El estilo de folletín cinematográfico hecho en norteamérica, con una nueva personalidad, había "introducido ciertamente en el cine una involuntaria poesía de los objetos insólitos y de la acción disparatada", según Román Gubern --y por eso no es extraño que el cine de aquel país apasionara a los artistas surrealistas. Pero en estos seriales aparecían también, por una "inspiración genuina del cine francés", (15) interesantes acercamientos a la ciencia, resaltaba Alfonso Reyes.

En la segunda serie de Los misterios de Nueva York, la "emoción grosera del crimen" (16) era sustituida por el "interés científico". La posibilidad de parar el movimiento o bien de alterar su decurso, permitía al cine ser una especie de "revista científica" que igual podía mostrar el crecimiento de los crisantemos como descubrir, con todo lujo de detalles, la clave de un crimen. En ese momento, literatura, ciencia y suspenso se

confundían. En el caso de la ficción detectivesca, esto conducía a un doble juego para el espectador: el placer visual y el placer de la búsqueda y descubrimiento de fenómenos por intermedio de una ciencia tan fantástica como la del laboratorio; sólo que menos árida.

Por otro lado, en este género se corría el peligro de frivolar los asuntos más interesantes al considerarlos, como también sucede hoy en día, únicamente como el pretexto de algún inocuo drama amoroso. La tortuga, por ejemplo, que era una cinta inglesa, se "salvaba" de sus "convencionalismos gastados" gracias a una "curiosa investigación balística", (17) escribía Reyes.

Otra variante del género detectivesco era el "drama deportivo". (18) Más norteamericano y más cercano a la comedia por sus alardes técnicos y gimnásticos, este tipo de cine poco tenía que ver con la tragedia sangrienta francesa o con el delicado sortilegio intelectual británico. Igual que en las pinturas de Fernad Léger, los transportes mecánicos como el coche, la bicicleta, el aeroplano o el globo aerostático jugaban un papel tan importante como el de los personajes --y a veces, mayor. En estas cintas lo fundamental era resaltar las aptitudes deportivas de estos últimos, pues los movimientos humanos, sincronizados a los de las máquinas, llevaban al público a una "gimnasia de atención, de cavilación, de curiosidad, de ansiedad, de entusiasmo, en fin". (19) Al evitarse el sufrimiento, el espectador entraba en una suerte de ejercicios de "piedad y terror", de forma similar a los que invitaba la tragedia antigua según Aristóteles. Dentro de esta variante del género no resultaba molesto prever el desenlace; al contrario, por eso, por la ausencia de sufrimiento aun en los momentos más dramáticos, el espectador podía concentrarse en su propia gimnasia. En este cine

el valor de los personajes, más que al valor moral de los combatientes, se parece al valor mecánico de los jugadores de pelota: el valor de dar un salto, el valor de arrojarse a tiempo. (20)

decía Reyes en una de sus críticas madrileñas. Esta concepción cinematográfica, que recordaba escenas del "aduanero" Rousseau, brindaba al cine la posibilidad de llegar a una gran pureza en la exposición de la acción visual, que era una de las características que lo diferenciaba de otras artes. Algunas películas del género, como sucedía con El robo del millón de dólares, no alcanzaban a ser grandes obras; pero siempre contenía aspectos interesantes. Reyes proponía al espectador de cine negro una actitud más activa, más crítica, más astuta:

Leamos cuentos de Poe; dediquemos diez minutos diarios al problema. (21)

Pues aunque no lo pareciera, mucho se podía ejercitar la mente resolviendo tramas policiales.

Pero, ¿en qué radicaba el misterio de esas películas?

Desde luego no se encontraba, como ya dijimos, en el resultado final de la trama, que de todos era ya conocido --los seriales televisivos siguen manejando una estructura muy similar. Lo atractivo de estas películas era el desarrollo mismo del serial, el devenir de los acontecimientos y principalmente la forma como éstos iban encadenándose para crear el misterio. Por algo Reyes relacionaba al cine con otra de las "Musas menores": el ajedrez. Semana a semana uno, como participante activo dentro de un arte con vida, asumía el reto de ir descubriendo los surcos del entramado, aplicando su astucia, su inteligencia. En la forma de ir desenterrando progresivamente la piedra angular del serial, el cine también se aproximaba a la novela por entregas; en la lectura de ambos medios se

profundizaba de manera paulatina, semana a semana, en el aislamiento de ciertos momentos buscados expresamente para eso.

El drama detectivesco era un cine bastante más puro que, por ejemplo, el melodrama italiano. En el primero el espectador encontraba, en vez de una anécdota llorosa y sin importancia, una cadena de hechos que en su movilidad e interrelación inteligente iban creando muchas anécdotas tan interesantes como la propuesta inicialmente. En realidad, cada película de episodios no contaba una sino varias historias, como un Decamerón; y cada imagen de éstas iba asimilándose a las demás en una cinta sin fin de asociaciones visuales. El alto valor del cine policiaco estaba en el goce de la ficción inquieta, siempre dinámica y enigmática. Y para disfrutar al máximo estas cualidades, el público tenía que ser paciente:

La cinta propone un problema: ¿Quién es el autor del robo? No hay que apresurarse: esperemos a que nos cuenten la historia completa; pero cuidemos desde ahora de fijar, no las sospechas --que serían prematuras-- sino los hechos sospechosos que nos vayan impresionando. (22)

La creación de suspenso y el interés científico eran dos aspectos --hechos a la medida del cine-- que compartía este género con otros dos tipos de cine: el de aventuras y el de ciencia ficción, ambos también con claros antecedentes literarios.

### 3. La deformación plástica.

El cine de aventuras, que producía casi siempre la "Transatlantic" por aquellos años, aprovechando la facilidad de filmar situaciones y paisajes

reales del Continente negro, se acercaba a la mejor literatura del género:

A veces (dramas de paisajes africanos y colecciones de fieras) toda la jungla de Kipling parece desfilarse por sus cintas) y si entonces los hombres resultan algo convencionales y torpes, los animales siempre toman su papel por lo serio. (23)

De nuevo, como en el "drama deportivo", el cine de aventuras hacía tema central de cualquier historia a los lugares o personajes casi siempre considerados poco importantes dentro de nuestras vidas y que sólo algunos libros de esparcimiento --o en el otro extremo, ensayos demasiado especializados-- habían rescatado del olvido. Este cine de ficción pura, además, estaba sólo a un paso del drama epopéyico, que combinaba la narración de "viejas glorias imperiales" (24) con la más excéntrica fantasía. (Antes de llegar al cine --donde encontraría grandes realizadores como Fosco, Griffith o De Mille--, la epopeya había ido de Homero a Joyce y a Pound, camino evolutivo que sería interesante enfrentar a la evolución misma del cine).

Pero veamos ahora el otro tipo de cine de suspenso, el de ciencia y ficción.

Alfonso Reyes escribiría en su ensayo "Un drama para el cine", que este arte nuevo era ideal para cierto "género de creaciones mágicas, y no para transportar comedias de diálogo, operetas o meras revistas de music-hall" (25) --sobre lo que hemos ya abundado. El cine alejaba al hombre de su "escala media habitual" y, aseguraba Reyes, siempre que esto sucedía a algún sujeto, éste comenzaba a ver milagros. Si la literatura sugería situaciones o personajes que llegaban a ser fantásticos, milagrosos, el séptimo arte los hacía reales a la vista y por extensión a los demás sentidos. Ya hablamos del atractivo que gracias al cine

podían llegar a tener algunos aspectos de la ciencia para el público; pero también el cine estaba capacitado para crear su propia ciencia. Tenía como antecedentes la pintura y la literatura, entre otros; y más en particular sentía el parentesco de la literatura gótica y del arte expresionista --y este último seguiría creciendo al parejo del cine. Las aventuradas teorías científicas que trazara Julio Verne a finales del siglo pasado encontraban en el crisol alquímico del cineasta la chispa vital, el impulso para la creación de asombrosas experiencias visuales.

En 1920, año en que precisamente se iniciaría una de las corrientes cinematográficas más importantes, el expresionismo alemán con aquella cinta mezcla de locura, horror y fantasía: El gabinete del doctor Caligari de Robert Wiene, Alfonso Reyes mencionaría en el ensayo dedicado a Donogoo-Tonka "toques de procedimiento personal" (26) propios de Jules Romains: "El subjetivismo" y la "deformación plástica de los objetos bajo la fuerza del estado de ánimo". El escritor francés, con toda la herencia de Munch o Van Gogh, lograba en su cuento cinematográfico resultados muy similares a los que algunos cineastas conseguirían siguiendo las leyendas germanas. Reyes citaba el siguiente fragmento de la historia:

El absurdo sudado por los cerebros de los enfermos se hace palpable. Los cuerpos emanan un vaporcillo sutil que, poco a poco, carga el aire. En mitad de la sala, una mujer, que está sentada en un taburete, y que está vestida como las jugadoras de antaño en Monte Carlo, hace oficio de fumarola. Los objetos mismos se deforman; tuércense los pies de un velador, y el tablero se comba. Los muros retroceden: parece que van a girar...(27)

Esos "toques" que mencionaba Reyes se convertirían en pilares de este cine. Reyes mismo, siguiendo un cauce distinto pero dentro de este espíritu, propondría como modelo para la pantalla una de las obras

maestras de la literatura inglesa, novela de terror con atisbos de psicoanálisis: El extraño caso del doctor Jekyll y Mr Hyde de Robert Luis Stevenson. En el cine se podían explotar al máximo "todas las capacidades de cada conquista maravillosa"; (28) era el medio idóneo para mostrar, con magia y fidelidad, la imagen doble del individuo. Alfonso Reyes había abordado ya este tema en un viejo cuento, La cena (que data de México, de 1912), que tenía claras resonancias cinematográficas; y en 1932 lo volvería a tratar, pero ahora sí trabajándolo expresamente para el cine.

Algún tiempo antes, en una de sus críticas de 1915, Alfonso Reyes imaginaba ver al hombre invisible de H. -G. Wells desaparecer por la pantalla. (29) Así como Mitry aseguraba que fue necesario el sonido para revalorar el silencio, el hombre de esta novela fantástica --que visualmente era un anti-personaje-- con su ausencia resaltaría todo lo que estuviera a su alrededor. Escribió Reyes:

¡Quién viera en el cine al hombre invisible de Wells, tal como éste lo concibió! Imagine el lector las escenas de robos y de combates; las plantas de los pies que se hacen ligeramente perceptibles con el polvo y el lodo de la calle; los días de lluvia, una forma humana transparente brilla, como una fantástica pompa de jabón; el efecto de las escenas en que el hombre invisible se va despojando de sus vestiduras y disfraces, para escapar, desnudo, a sus perseguidores; el mendigo de quien logra apoderarse, y que resopla por esos caminos con su invisible fardo a cuestas; el gato desvanecido, cuyos ojos brillan en el espacio. Y, en fin, la lenta reaparición del hombre invisible, a medida que la muerte va endureciendo las células de su organismo. (30)

La verdad es que el cine estaba siempre dentro y fuera de la realidad; caminaba sobre un cable haciendo equilibrio y se encontraba a cada instante a punto de caer; y el abismo que lo tentaba era como el centro de la tierra que imaginaba Verne, donde la ciencia se revestía de fantasía, y viceversa.

Esta atmósfera de turbios vapores, precedida por siglos de acercamiento a la idea de la personalidad escindida, sobre todo a través de la literatura universal (Reyes mencionaba a Heine, Shakespeare, Plauto, Verne, Galdós, Stevenson entre los que se habían sentido atraídos por el tema), eran factores esenciales en el género de ciencia ficción. Y también lo eran del bosquejo de argumento cinematográfico que proyectaba Reyes:

He aquí lo que yo haría con el tema del hombre doble:

Sea un físico, un sabio que casi mete ya los dedos por los intersticios del éter. A través de vistosas descargas eléctricas y raros aprovechamientos de ondas que recorrerían toda la escala (radio, infrarrojo, luz, ultravioleta, rontgen, gama, rayos cósmicos, sin olvidar las ondas acústicas y una serie de experiencias fantásticas sobre las que llamaríamos ondas del olfato y energías táctiles), acaba por operar un prodigio: acierta a retardar en medio millonésimo de segundo el índice de velocidad natural del rayo luminoso que rebota contra el espejo. Y esto basta para divorciar al objeto de su imagen. (31)

Inmerso en todos aquellos efectos que se volverían clásicos de los Dráculas y Frankensteins, este minúsculo esbozo planteaba ya algunos problemas al cine como un arte bidimensional: ondas del olfato, energías táctiles; nuevos, antiguos factores que ya habían inquietado a Apollinaire.

#### 4. La concepción animada.

Pero si bien el cine parecía un medio nacido para recrear novelas góticas, otro sería en realidad el género que se infiltraría hasta en las historias más depuradas: el melodrama. Ante este hecho inobjetable y digno de censura --influencia también de la narrativa y que viene arrastrándose



desde los remotos tiempos de Caritón de Afrodiasias, cuando la novela era para los griegos algo equivalente a las historias inéditas de Corín

Teilado-- , Reyes protestaba:

Es muy frecuente que los films nos defrauden por el poco partido que sacan de algún recurso mágico. Así, por ejemplo, hemos visto al hombre que sabía leer los pensamientos de los demás con sólo adoptar la actitud del "Pensador", de Rodin, perder el tiempo en una pequeña historia sentimental de adulterio. Es de creer que esto le importaría ya muy poca cosa al que lograra penetrar en el alma de todos sus semejantes: este dón debería crear para él una nueva moral, nuevos intereses y anhelos. La misma crítica puede hacerse de aquel film en que Arliss representa a un músico que ensordece y luego aprende a leer con precisión perfecta lo que dicen los demás, en el movimiento de la boca. Con ayuda de unos gemelos de teatro, sorprende de lejos las conversaciones de conspiradores, enamorados, desesperados que están a punto de suicidarse, y comienza a obrar entre ellos a manera de providencia invisible. La concepción del asunto es excelente, pero se deshace en la pequeña historia sentimental: lástima da. (32)

Aun el mejor argumento para el cine estaba siempre expuesto al peligro --y más en manos de los productores que de los directores-- de caer en los peores lugares comunes del melodrama:

La verdad es que los pobres mortales estamos pegados al amor como a una dimensión media de las cosas. (33)

escribía Reyes. Y este era el rasero que medía --y mide-- muchas veces el éxito del cine, como todo un negocio.

Este arte, según hemos visto ya en algunos ejemplos, reproducía paisajes y características de personalidad de los pueblos. La tradición existencial de los países del norte de Europa estaba presente en las películas de la "Nordisk"; así también la comedia norteamericana retrataba por medio de aventuras disparatadas y grotescas las inquietudes de una nación joven. Esto lo hemos visto también en las diferentes concepciones de los seriales franceses e ingleses. Y ni qué decir de

Las grandes superproducciones alemanas, donde renacía la gran fuerza de su filosofía y su mitología.

Pero en el melodrama italiano todo era imposición y artificialidad. Si tuviéramos que partir de un punto de los comentarios cinematográficos de Reyes para tocar, de una forma radial, las virtudes y defectos, o simplemente las características elementales de los géneros en que se divide el cine según este autor, el melodrama italiano sería el punto de arranque ideal, donde el cine es poco menos que cero. Esta cinematografía, casi en su totalidad, constituía el ejemplo de lo anti-cinematográfico; era el lugar de confluencia de lo más cursi y desmesurado, el espejo ondulado de la feria que distorsionaba la imagen de cualquier otro género que se pusiera frente a él. Reyes sintetizaba en pocas líneas lo anterior:

Verdad es que esas deplorables cintas sentimentales (gestos exagerados, lentitud ríspida en el desarrollo de la acción, escenas inútiles sin más valor que el del ya intolerable "estudio fotográfico", bellezas de tarjeta postal y otros excesos), verdad es que estas abominables cintas sentimentales ya habían intentado a su manera (¡y qué manera!) algo que pretendía pasar por drama cinematográfico. Pero es inútil insistir en la censura de género tan deplorable. (34)

Para Reyes eran tan evidentes las posibilidades del cine como un arte independiente --y al mismo tiempo como una síntesis de otros, según hemos visto--, que el ver lo que cierta literatura y el afán más bajo de lucro producían a la industria lo irritaba. Todos los defectos y enfermedades por contaminación, toda la impertinencia y el descuido a que llevaba la premura del negocio estaban presentes en este cine. El melodrama italiano --salvo pocas excepciones-- era más útil para contrastar que para medir la calidad del auténtico cine; resultaba un buen catálogo de lo que sobraba y lo que faltaba para conseguir calidad. Desgraciadamente,

cinematografías como la catalana o la noruega algunas veces tendían a imitarlo.

El otro plato de la balanza era, desde luego, el cine norteamericano. Así como para Bálazs las fronteras extremas de la creación cinematográfica eran el realismo crudo y la fotografía del movimiento puro, para Reyes existían aún, dentro de ese esquema, dos tipos de cine cuyas características los convertían en polos opuestos. Los filmes italianos y norteamericanos, por encontrarse dentro de un sistema comercial, estaban más en contacto con el desarrollo cotidiano y financiero de este arte que los ejemplos de Bálazs. A lo largo de varias críticas madrileñas Alfonso Reyes fue desentrañando los aspectos esenciales de estas cinematografías; aspectos que, obviamente, se veían reflejados también en algunas cintas de países menos poderosos en la producción y distribución filmica. Este era el caso de España:

Si la "Patria Film", de Madrid, parece inspirarse en las cintas yanquis de asuntos cómicos, las casas cinematográficas de Barcelona parecen preferir, hasta hoy, los asuntos sentimentales a la manera italiana. Lo primero, menos ostentoso en apariencia, admite un escenario pobre y un vestuario de harapos; lo segundo exige trajes perfectísimos, y paisajes de tan concentrada dulzura que, al verlos, ocurre gritar, con Marinetti: "¡Matemos al Claro de Luna!" Donde el yanquí pone una pintoresca sala redonda con un tragaluz o una tronera, el italiano pone un castillo con terrazas sobre el jardín y el mar. (35)

Las diferencias entre estos dos géneros, que en un principio podrían parecer externas y poco relevantes, en realidad delimitaban las distintas posturas de ambos frente al fenómeno cinematográfico. El cine italiano, que abusaba del tropel y la acción en interior, con frecuencia perdía la noción de las ventajas técnicas y dramáticas del medio:

...mientras el drama italiano sólo pide gesticulación convencional, posturas estáticas, vestidos y adornos que podrán servir para muchas veces, y en suma, un material de teatro y

unos actores de teatro, el sainete yanqui necesita de elementos cinematográficos mucho más genuinos, íntensos y costosos... (36)

Y más costosos mientras menos alarde hicieran de todo lo que estaba detrás de cada cinta. Uno no encontraría palacios lujosos en una película norteamericana; pero finalmente, los palacios habían sido edificados para otros fines, y si el cine los usaba debía aprovecharlos y no dejar que éstos fueran la estrella. Gracias a la pericia del director, al ingenio de los técnicos y, sobre todo, a la habilidad de "actores más educados en la grotesca novedad de la mueca, en la gimnasia, en los deportes, en todas las aventuras del cuerpo", (37) la comedia yanqui creaba una nueva experiencia para el público; una experiencia llena de humor y malabarismo, de absurdo, de cosas "increíbles". En el cine norteamericano lo que fuera pasaba a ser natural. Los conflictos amorosos --que también constituían parte fundamental de la trama-- se resolvían casi siempre en forma sencilla, sin dolorosas muecas ni aspavientos desmedidos, ya que lo principal no era trasladar novelones con apariencia de cruda realidad sino, al contrario, asumir de otra forma esa "realidad" llevada hasta el ridículo por algunos escritores; reconstruirla y presentarla de nuevo, fresca, divertida y revulsiva --la mejor imagen de esto último serían las persecuciones, torpes e irreverentes, de policías y ciudadanos. ¿Y no era lo que había hecho Aristófanes, el clásico?

Aunque parecieran más modestas las cintas yanquis frente al lujo de la italiana, lo cierto es que las primeras requerían de presupuestos amplios y de una estructura de producción compleja. Explicaba Reyes:

El sainete yanqui necesita barracas que derrumbar o quemar, pianos que destrozar, animales que descuartizar... (38)

Estos pequeños detalles, que de película a película iban aumentando de

proporciones, eran más el asunto de las historias que la trama misma; por lo tanto, este género resultaba más cinematográfico. Reyes no se cansaba en insistir que los conflictos sentimentales no eran lo más adecuado para el cine; desde luego que podían --y aun debían-- figurar como algo complementario; pero hacer el cine alrededor de ellos era demasiado, sobre todo porque distraía la atención de los logros auténticos de este arte. Uno de estos logros, por ejemplo, era "hacer una heroína de la mecanógrafa, musa de la nueva civilización". (39) El cine comenzaba a crear una nueva mitología, (40) que no se limitaba a las estrellas, sino que se extendía a los personajes célebres que la cámara lograra atrapar y conservar para la historia. Con toda seriedad Reyes afirmaba que, a partir de ahora, se tendría que hablar de los acontecimientos mundiales como sucedidos a. C. o bien d. C.: antes o después del Cine. (41) Y desperdiciar las grandes promesas de novedad de este medio para llenarlo sólo de antiquísimas anécdotas amorosas, sin imaginación, de idéntico final, era como cortar la hierba con un fino bisturí.

Pero Reyes aceptaba que había unas cuantas cintas de "corte" italiano que valían la pena, ya fuera por "una composición feliz", (42) o por la "finura del vestuario" o las "decoraciones cautivadoras"; o bien por "algunas escenas arriesgadas". Resultaba interesante también cuando un actor trabajaba para el cine y no para el teatro filmado, que era casi el equivalente de este tipo de drama. Aunque también existían algunas películas de la "Nordisk", Alfonso Reyes prefería citar La prueba trágica, un melodrama catalán, como un ejemplo de buena calidad. Esta cinta se nutría de los mejores hallazgos cinematográficos de la escuela de la delectación morosa por excelencia:

No sólo puede figurar junto a sus modelos italianos, sino que supera a muchos en la concepción animada y en la representación de los actores. Nadie es malo, nadie es bueno profesional aquí: todos son animales medios. La escenificación, elegante; la fotografía, fina y maliciosa, sin que falten esas lejanías animadas por alguna vida diminuta, o esos cuadros evanescentes que ponen un toque de misterio. La acción tiene cierta novedad, algo perezosa a los comienzos, y algo dilatada y morbosa en la escena de los amantes junto al agua. (43)

La descripción que hacía Reyes de algunas escenas diminutas recordaba representaciones características de los cuadros del renacimiento italiano; esto era ya un avance en el género. Pero la cinta padecía también algunos vicios del melodrama clásico, como la gesticulación exagerada de los actores y los monólogos rípidos.

Por otro lado, el "drama físico de sobresaltos" norteamericano había enseñado a los actores a desenvolverse con la sencillez que pedía este nuevo arte. Al principio habían tenido que aprender a representar acciones casi circenses --para Reyes el circo, de hecho, era un complemento natural del cine--; pero más adelante la acción dramática se había ido refinando y para los años veinte, mientras el melodrama seguía encadenado a sus vicios y limitaciones, el cine yanqui estaba listo ya para intentar una nueva aventura, una experiencia de mayores alcances:

Maurice Tourner... anuncia la evolución del cine: la mímica, como la técnica --asegura--, se han desarrollado poderosamente en el drama físico de sobresaltos; puede ya intentarse el drama contenido, interior. El atleta empieza a ejercitarse levantando los pesos de un solo impulso: poco a poco, aprende a levantarlos con esa lentitud temblorosa que arrebató a los públicos. (44)

Esta nueva carga dramática que adquiría la lentitud, producto del control preciso de aquella locura de la acción apoyada inicialmente, recordemos a Chesterton, en una immoderada velocidad, provocaba un efecto diametralmente opuesto al de la lentitud enfermiza y vulgar del melodrama.

Aun cuando los dos géneros tenían un amplio futuro en la industria cinematográfica, este drama hollywoodense requería de artistas más finos y más sensibles, de técnicos más hábiles, capaces de "todas las imposturas necesarias"; (45) y en fin, exigía la dirección más calificada. Era por esto que constituía uno de los mejores ejemplos de un género genuinamente cinematográfico:

¡Y el secreto del cine patético consiste, precisamente, en la inminencia de los sucesos y percances! En este género, hay que poner al espectador en estado de figurarse, siempre, que debajo de cada butaca hay un hombre oculto, y que una mano puede salir en cualquier momento detrás de la cortina. Aun cuando nada de esto suceda. De un modo concreto, podemos establecer esta regla del género: el hombre que baja una escalera no debe llegar ileso al último escalón. Ya se comprende que, en aplicación inversa, lo patético puede consistir precisamente en que llegue ileso. (46)

El dominio de la sorpresa, de lo inesperado estaba ya conseguido con maestría; por eso ahora se podía intentar un giro de carácter para abordar un drama de contenido psicológico más denso. Chaplin y Keaton aprovecharían muy bien esta nueva ramificación. La supuesta realidad psicológica de las películas melodramáticas italianas era por lo general, volviendo a Bachelard, el reflejo más superficial de la conducta humana; más que acercarse a la novela rfa, este género se encontraba estancado: el tiempo muerto era su característica principal. "Fósforo" proponía cerrar los ojos durante la proyección de una de estas cintas; al abrirlos, el espectador descubriría que nada había cambiado en la pantalla.

##### 5. Las apariencias ofrecidas.

En 1944, Alfonso Reyes mencionaba la "progresión cinematográfica" que

descubría la crítica contemporánea. (47) Según ésta, del orden inorgánico el cine pasaba al orgánico para llegar, finalmente, al psicológico --el subconsciente, que sería el siguiente paso, era más bien un auxiliar del drama. Los dos primeros escalones de esta progresión participaban más bien en la estructura y el contexto de las películas; el orden psicológico era el de más importancia, gracias a éste se podía pensar en "el cine como drama". El inorgánico podría crear un cine plástica y visualmente "puro"; el orgánico, un cine realista-documental --recordemos a Bálazs. Pero el psicológico era el único capaz de dar cuerpo y significado a "las apariencias ofrecidas" en la pantalla. El drama de sobresaltos, en su evolución, había seguido un camino similar al del mismo medio que hacía posible su existencia, y de la acrobacia de suspenso puro ahora ascendía a un nivel más alto de representación.

La depuración del estilo no destruía los valores de este cine: el misterio, la aventura. Al contrario, descubrimientos como la mesura o la delimitación precisa y necesaria de la acción representaban "una era nueva, ya 'evolucionada', del cine"; (48) apoyado en la "finura técnica", el género se convertía en "antiyanqui" --o antiprimitivo-- y entraba en plena madurez. Esta evolución era clara también en el dominio de la actuación dentro del cine:

Los personajes... no se mueven nunca más de lo indispensable; a veces, más que ejecutar un acto, casi lo anuncian, (49)

escribía Reyes sobre El féretro de cristal. El drama representado en la pantalla, al ser siempre el mismo, era pariente lejano de aquellas escenas representadas por los griegos en el cuerpo de sus vasijas --y también, por extensión, de las miniaturas románicas--; por más que se



diera vuelta a las cintas o a estos objetos, lo que se reproduciría serían las mismas actitudes. Pero también venía del teatro, del espíritu de la representación helénica:

Sobre los momentos groseros de la acción --continuaba Reyes en su comentario sobre El féretro...-- se ha corrido un velo, y el espectador no los presencia, como no presencia, en el teatro griego puro y arcaico, la muerte o el combate entre los personajes. (50)

El cine, como un renacimiento de la épica y de la tragedia, pedía a su público una actitud acorde a las circunstancias:

... el perfecto espectador del cine pide silencio, aislamiento y oscuridad: está trabajando, está colaborando en el acto, como el coro de la tragedia griega. (51)

En un ensayo escrito en 1908 e incluido en su primer libro, Cuestiones estéticas, Reyes hacía una metáfora inconsciente del cine al puntualizar sobre la trascendencia y universalidad de la tragedia:

La tragedia griega es un reflejo humano de la tragedia universal. Como el poeta trágico sólo ve lo universal a través de su conciencia de hombre, tiene que expresarse a través de tipos humanos. Los personajes de la tragedia helénica son como pantallas que paran y que muestran a los ojos las imágenes que el haz luminoso de la cámara oscura se llevaba, invisiblemente, por el aire. Los hombres de la tragedia helénica no alientan con vida real: son contornos y son sombras de seres, conciencias que cavilan, y voluntades que obran fatalmente. En su voluntad, los Destinos se manifiestan; y sus conciencias reciben esta manifestación universal. (52)

Y quizá lo más "trágico" en el destino de las sombras personificadas en la pantalla fuera ese eterno retorno a las mismas actitudes, a los mismos desenlaces. Como sea, la representación de espíritu helénico, "en toda su pureza y desnudísima perfección", (53) estaba muy próxima al ideal del arte:

La más alta poesía es aquella que más contempla al hombre abstracto, y mucho más que al accidente que somos, al arquetipo que quisieramos ser. (54)

Para Reyes era importante señalar además otro hecho circunstancial que hacía próximos el fenómeno del cine con el de la tragedia: ambos tenían el privilegio de no "haber tenido que sujetarse a una preceptiva teórica y apriorística". (55)

Bien, hemos visto que el ensamble de elementos y características de diversas artes con las del cinematógrafo permitía el traslado de materiales de ficción --por lo regular literaria-- de distintos géneros a la pantalla. Pero la dramatización de temas absolutamente fantásticos se podía asimilar también a otro tipo de ficción basada en hechos verídicos: la reconstrucción histórica. Alfonso Reyes recordaba como "una modalidad curiosa" (56) aquella versión de Paul Claudel de la hazaña de Cristóbal Colón, donde el poeta mezclaba el teatro y el cine. Años antes, en 1916, meditando sobre la versión de la conquista de Emile Bourgeois, Reyes había advertido sobre la imperiosa necesidad de exactitud histórica al tratar temas como éste. Pues el cine, por ser un arte muy popular, era más delicado; y subrayaba la ventaja de un medio visual (era la época del cine mudo) sobre uno oral o escrito. (57) Casi treinta años más tarde, considerando ya a la radiofonía, escribía:

Ninguno de los grandes agentes de la comunicación humana puede ser considerado como una mera diversión sin trascendencia. Cuando conserva y transmite el tesoro de nuestras conquistas, materiales y espirituales, es factor de cultura, y la cultura es el aire que las sociedades respiran. (58)

Y menos podía descuidarse un medio tan clásico ya por sus ancestros, y tan poderoso por nuevo y original. Martín Luis Guzmán también lo había advertido:

Como otras tantas cuentas --y no es irreverente decirlo--,

podemos ensartar en un mismo hilo los buenos y los malos monumentos de la acción: las epopeyas de todos los tiempos, nuestra epopeya, nuestros romances, el folletín y el cinematógrafo moderno... Sí, ya vemos a los doctos sonreír. (59)

Dentro de la reconstrucción histórica --con su innata poesía--, el cine venía a ser el hallazgo del eslabón perdido; un medio de continuar las tradiciones precolombinas y medievales, de perpetuar, en la re-creación del arte, costumbres, gustos y acontecimientos:

Los tapices de Bayeux han provocado importantes reconstrucciones eruditas, a que se prestan mucho más que los monumentos o las inscripciones, por su mismo carácter y amenidad. Podemos compararlos, en tal sentido, y también por su valor jeroglífico y su representación convencional, con los códices mexicanos que han perpetuado las imágenes de la conquista española. Nada semejante y de igual valor ofrecía a la posteridad nuestra época, hasta antes de la invención del cinematógrafo (los "films" llamados naturales). (60)

El cine, volviendo a la idea de Reyes sobre esta nueva forma de epopeya, tendía a ser un libro de texto en imágenes, el cómic animado donde sería mucho más digerible el conocimiento de la historia --pues allí realmente se le vería viva--:

Creemos, en efecto, que la función épico-narrativa poco a poco derivará hacia el cine. Hay en ella elementos descriptivos que la literatura sólo da de manera muy indirecta y equívoca y que la ejecución visual del cine comunica a la perfección. (61)

Si hiciéramos un recuento de las cintas dedicadas a la reconstrucción o interpretación de la historia del mundo, obtendríamos una visión sintética y bastante vívida del paso de la humanidad por la tierra, y de mucho antes y mucho después de su existencia actual. Y todo dentro de un ir y venir constante de la realidad a la ficción, de una opinión a otra.

Alfonso Reyes pedía exactitud en cuanto a los datos históricos pero de ninguna forma un realismo documental --ya que la reconstrucción,

de hecho, sigue siendo un género de ficción--; este cine, aplicando de una u otra forma las estructuras dramáticas y narrativas, crearía historias originales basadas en anécdotas acontecidas pero sin una organización dramática, sin seguir un desarrollo económico que condujera, en el momento preciso, el consabido climax y a su complemento, el anticlimax. Por ser un medio eminentemente visual y por tener la capacidad de control dramático, en el cine resultaba más contundente la descripción de hechos pasados. Esa "otra naturaleza" (62) que Reyes pensaba del arte, tenía que valerse de objetos y situaciones naturales simplemente por que eso era lo que rodeaba al hombre; lo que no significaba que la proyección del mundo a través del cinematógrafo tuviera que ser, literalmente, ese mismo mundo. Al contrario, gracias a los elementos del lenguaje filmico podía percibirse la "otra forma de creación" que era el cine. Llevando esta situación al extremo, podríamos decir que la gente se creía más la historia en imágenes, porque más la sentía; y este sentimiento sería más contundente mientras más imaginativa fuera la forma de presentación --el caso de la mitología o de los escritos bíblicos, por ejemplo, pedía tratamientos fabulosos. Mientras más fantástica, más divertida y cinematográfica sería la historia. Repetimos, la fantasía no tenía por qué traicionar la fidelidad de los hechos. La clave estaba en aquella frase popular: yo voy al cine a divertirme --según la expresión de Federico de Onís, en la penumbra de la sala, en dos horas, se leía uno un libro de historia. La diversión no se manifestaría necesariamente en la risa, sino en el interés auténtico por aquello que el director, los actores y demás involucrados en la película le contaran.

La precisión en la información era esencial; pero también de los equívocos más descabellados, con buen humor e ingenio, se podía sacar bastante jugo, pensamos. Alfonso Reyes finalizaba su nota sobre el Cristóbal Colón de Bourgeois --representado por los actores de la Opera de París-- con esta anécdota:

...el propio Francis Jammes, tras una lectura apresurada, ¿no ha escrito, invirtiendo sus informaciones, que los españoles, asombrados de los jinetes indios, los habían tomado por centauros? (63)

Un asunto, chusco o no, tan pequeño como la historia anterior, era motivo suficiente para una realización cinematográfica. Desde luego poco convencional. Un factor que había que tener siempre presente al hacer cine, y que era muy importante aun para elegir el género, era la duración temporal de la proyección.

## 6. Los libros animados.

En uno de sus ensayos de 1916, "La educación sentimental", Alfonso Reyes mencionaba uno de los géneros literarios (tan antiguo como la poesía oral) que bien podría servir al cine como modelo a seguir: el cuento. (64) Estos epigramas proyectados de sólo cincuenta líneas, con actualidades o bien de ficción animada, podrían exhibirse en los intermedios de las películas de duración convencional. Reyes consideraba que la vanguardia del cine, la parte más experimental y arrojada de éste, se encontraba en el terreno de los dibujos animados. (65) Por un lado, como lo demostraron cineastas ocasionales como Man Ray o Fernand Léger

--y muchos de sus seguidores canadienses o europeos, incluyendo a los video-artistas--, el cine experimentalista se aproximaba a ciertas escuelas pictóricas contemporáneas como el futurismo o el abstraccionismo. Pero como también sucede frente a una obra plástica, el público padecía cansancio y muchas veces hasta aburrimiento ante las cintas "puras"; desentrañar el contenido, ya fuera sólo plástico o conceptual de esta clase de películas, requería de un esfuerzo intelectual desacostumbrado en el espectador. Ese era uno de los motivos por lo que estas películas eran de corta duración. Sin embargo, otra causa era que el cine aquí se aproximaba a la idea de una poesía realmente visual, más allá del caligrama --juego tipográfico. Unos cuantos minutos, unos segundos apenas eran suficientes para hacer sentir la emoción del cine en los espectadores a través de este género. Pero por otro lado, estos cortos de animación seguirían también el camino trazado por las historietas dominicales de los periódicos al desarrollar pequeñas ideas argumentales.

Los dibujos animados --por llamarlos de una forma genérica, ya que no toda animación tiene que ser por medio de dibujos--, igual que la poesía, tomarían alguno de estos dos cauces --y a veces los mezclarían--: la narración o la abstracción. Aun encontrándose en campos de realización tan opuestos, lo que los unía era el tratamiento de la imagen, la intención de conseguir una gran calidad visual. Por eso Reyes veía en estos "libros animados" (66) un amplio futuro para el cine --ya mencionamos que, aunque la vanguardia cinematográfica tuvo que replegarse a ciertos públicos y a una producción más bien marginal, la industria asimiló muchos de sus hallazgos técnicos y plásticos. Además

de la experiencia visual pura, muchos cineastas contemporáneos, dentro de este género, han vuelto a valorar el silencio y la sencillez argumental --detrás de lo que se percibe la figura de Kafka. La brevedad conducía necesariamente a la economía inteligente de medios y, sobre todo, a la búsqueda del efecto desnudo e inmediato. El "cuento proyectado", uno de los géneros más difíciles, exigía del director un verdadero talento poético, epigramático. Si Sergei Eisenstein veía en el hai-kai japonés el fundamento de su teoría sobre la dialéctica de las imágenes cinematográficas, lo que hacía Alfonso Reyes era proponer una nueva forma de poesía-cine --lo paradójico es que esta proposición, por diversas causas, fuera a caer en el campo de la publicidad.

Algún tiempo después la idea de Reyes aparecería resumida, curiosamente, en un fragmento de su Egloga de los ciegos, en una síntesis de las características de este género de cámara del cine. Dice Primitivo (ciego por accidente) a Segundo (ciego iracundo, horrible):

... pero tú, como eres un tiempo en miniatura,  
haces suma y relámpago las horas veinticuatro,  
reduces a segundos los actos del teatro,  
y tu escenario apenas dura  
lo que alargas la mano en tu locura. (67)

Con la misma intención de revalorar la miniatura cinematográfica, Reyes hablaría en 1955 de "una figuración literaria semejante a los dibujos animados del cine, en la canción brasileña de carnaval":

-- Oh jardinera, ¿por qué estás tan triste?  
Dime qué fue lo que te pasó.  
-- Fue la camelia que cayó del tallo y dio dos suspiros y  
después murió. (68)

Y agregaría, como una "prefiguración" posible del arte de las imágenes en movimiento, esta cita entresacada del Tabaré, poema del uruguayo Juan Zorrilla de San Martín:

Cayó la flor al río.  
 Los temblorosos círculos concéntricos  
 balancearon los verdes camelotes  
 y en las orillas del juncal murieron. (69)

Más adelante veremos algunos acercamientos de la poesía del mismo Reyes al arte de Disney, que él admiraba. Por ahora apuntemos que las dos referencias anteriores encauzaban el pensamiento del escritor hacia aquella síntesis que, por casualidad, en opinión suya, conseguía Paul Valéry de la pintura del seguidor de Zurbarán y competidor de Murillo, el sevillano Juan de Valdés Leal. El verso donde el poeta atrapaba en esencia el arte de este pintor afecto a las alegorías de la muerte -- y que representa una acuarela en miniatura-- es uno de los finales de El comentarero marino:

La larva se desliza donde surgía el llanto. (70)

Retomando la idea de la razón extraviada en el arte --que es como un juego--, y fundiéndola con el espíritu siniestro de la pintura del sevillano -- espíritu que sólo unos cuantos poetas como Lautremont conseguirían llevar a imágenes--, Reyes volvía la vista continuamente a aquellos "libros animados" que eran "la vanguardia brava del cine": (71) le inquietaba la gran capacidad que éstos tenían de profundizar, como verdaderas burlas, en "explicaciones enigmáticas y misteriosas".

Pero si bien estas tiras cómicas con vida eran capaces de asimilar el espíritu de misterio para luego proyectarlo con gran fuerza, el fenómeno seguía también un camino de vuelta hacia sus orígenes literarios --como Reyes ejemplificaba con la canción de carnaval. Y Reyes mismo resintió este reflujo. Uno de los textos que mejor ilustra tal influencia es su "Canto del Halibut", que forma parte del libro



### Arbol de pólvora.

Lo primero que experimentamos al abordar este "cuaderno primero de la Biblioteca Hipoglosia", con fecha de 1928, es el estar viendo los rollos no aprovechados de la primera parte de King Kong, o bien, un nuevo cauce de la película. Pero esta sensación, por allá de los años veinte, sería más bien premonitoria, ya que la cinta no sería filmada sino hasta 1933.

Según observa George Sadoul, gracias al pasaporte del terror algunas películas lograban evadirse de "la censura y los códigos" (72) morales del Hollywood de aquellos años. Y este era el caso de la historia del rey Kong. La prepotencia imperialista y sobre todo un erotismo contenido eran dos sub-temas claros de la película; y todo esto inserto en un mundo de una ágil imaginación y una animación soberbia.

Aunque la cinta pareciera de origen absolutamente fantástico --y según los especialistas en asuntos antediluvianos, abundaba en imprecisiones--, Willis O'Brien, director técnico de la misma, había partido tanto para la ambientación como para la animación de serios estudios sobre la época --curiosa mezcla de prehistoria y vida contemporánea. Pero además se había inspirado en cierto arte maldito.(73) En La isla de los muertos, del pintor suizo Arnold Böcklin (1827-1901) --que despreciaran Gide y algunos otros contemporáneos del escritor--, O'Brien había encontrado no sólo el lugar físico de la acción sino sobre todo el entorno psicológico de ésta. Jean Bouliet, por su parte, descubriría en Max Ernst al padre espiritual de la cinta así como Jean Ferry propondría el adjetivo más apropiado a su aspecto maldito: era una película maldoroniana. Detrás de King Kong estaban, igualmente, Julio Verne y los grabados de Gustave Doré.

Pero como también observa Boulet, la cinta era ante todo una historia onírica, un auténtico sueño animado, una pesadilla jugosamente atractiva. En el trasfondo se percibía la aventura ritual del inconsciente colectivo, con sus pasiones ocultas y misteriosos sentimientos. Y la mitología muy particular que creaba parecía extraída de algún cuadro prerrafaelista.

Ahora bien, el "Canto del Halibut" venía acompañado de un comentario. Esta "edición algo crítica" que hacía Reyes del enigmático poema compartía con King Kong una calidad de engaño o falsedad intencional. Y sumado lo anterior a las dotes imaginativas de Reyes, el texto iba mucho más allá de ser una edición convencional de cualquier poema. Tanto éste como el comentario eran sutilmente apócrifos; su belleza se fundaba, como la de la película, en su nacimiento y desarrollo fantásticos.

La nota al primer verso, un estribillo "monótono" y que se repite 27 veces a lo largo de la lectura, sirve a Reyes para aclarar un aspecto moral del término:

"Halibut" debe pronunciarse siempre como palabra aguda, para distinguirlo de otros monstruos. (74)

Si tomamos Halibut como equívoco o eufemismo que en realidad --o también-- se refiere a la moda del cine norteamericano, entonces podríamos relacionar este comentario con otras opiniones que Reyes expresaba en su artículo madrileño de El Imparcial: "En los campamentos del cine (Una investigación moral)". En ese texto el autor mencionaba cómo las costumbres varían siempre en relación a la forma de vida de los pueblos. Uno sedentario tiene una moral estable mientras otro, en continuo cambio de vida, que duerme en el camino, forjará una moral que en el camino se

irá transformando. El ejemplo de una moral singular sería, según él, el de las ciudades que habitan los involucrados en la industria cinematográfica. Y esto era natural:

Para conducir el Arca a través del desierto --gran operación militar-- hay que transformar el gobierno de las tribus y la celebración de los ritos: el pueblo que llega a la Tierra Prometida no es ya el mismo que salió de la tierra de los Faraones. La sola idea de que se vive en un ambiente provisional puede alterar el criterio de las costumbres. (75)

El cine requería de un ritmo de vida diferente del común, hecho que por lo general repercutía también en la forma de relación de los individuos dedicados a crearlo. Reyes abreviaba lo anterior en dos líneas:

Las licencias de la representación fácilmente se convierten en realidad licenciosa. (76)

Este arte era además un ritual, donde la pasión creadora llevaba a un estado tal de excitación que no resultaba difícil que los sujetos cayeran en "una red trágica de placeres". Al final del ensayo, Reyes exoneraba de culpas a la industria, pero dejando entrever una sonrisa ligeramente sospechosa. (77)

Pero volvamos al "Canto del Halibut". Alfonso Reyes describía "el vago asunto" del poema con las siguientes palabras:

Hasta donde puede colegirse, se cuenta la historia de una tribu primitiva o bien decadente, sensual, sangrienta, voluptuosa, refinada y cruel, que suele embriagarse junto al mar en alguna celebración mágica o fiesta mística, y luego da muerte a un dios para incorporárselo por manducación o bebida, y bajo cuyo poder se retuerce en éxtasis y espasmos, para acabar en alaridos de libertad. (78)

El canto era una epopeya que parecía presentar "hechos vividos, prevividos, postvividos o subvividos". Definición que recuerda de nuevo la vieja afirmación de Reyes: el cine es la épica de nuestro tiempo. Para él resultaba claro que este medio de comunicación permitiría

ver pasado, presente o futuro y, lo que era más importante, preservarlo todo intacto y con vida. Pero el poema compartía además otras características con las cintas cinematográficas: éste revelaba "de repente por un poético estallido de salto atrás", una cadena de "tradiciones, visiones étnicas, emociones folklóricas fijadas en los nervios de un pueblo". Un poco más adelante del comentario al canto, en las "Reflexiones estilísticas", Reyes haría alusión a otros aspectos, más profundos aún, de la relación plástica y estructural entre la epopeya del Halibut y el cine. El primer verso, que ya dijimos se repite 27 veces y está presente antes de cada nueva imagen como una ubicación contextual, creaba "un marco para el movimiento del poema, un fondo marino sobre el cual resalta el cordón de negros, con lejanas circunflexiones de olas". Y yendo todavía más lejos, indicaba Reyes:

El verso reiterado es un friso. Si la repetición recayera sobre el segundo verso del dístico, lo llamaríamos letanía. "En la orillita del mar flordelicado": de aquí fluye todo el poema, como de una fresca banda azul que escurre y destiñe sobre una pared inmensa. (79)

Recordemos que durante un segundo de proyección el cine consume normalmente 24 cuadros o fotogramas. En el poema, sin embargo, cada dístico no representa un solo fotograma sino más bien una escena completa que, encadenada al resto de los dísticos que conforman la historia narrada, crea todo un flujo secuencial --hecho que también remite a las distintas opiniones, que estudiaremos después, sobre el carácter secuencial y, sobre todo, de fresco, de Visión de Anáhuac. Reyes concebía el transcurso del poema como proyectado, escurrido sobre una pared inmensa a una altura entre el arquitrabe y la cornisa de alguna construcción --¿igual al friso de un templo pagano?; pagana era considerada por muchos la sala del cinematógrafo. Pero además, la

exposición de los hechos tomaba cuerpo en "una fresca banda azul".  
Curioso, en una de sus notas periodísticas de 1916, titulada "Estos  
últimos días", Reyes había escrito:

Finalmente --último atractivo de la estación-- id a gozar  
la tibieza de la noche en el Retiro, donde el cine al aire  
libre calmará con sus luces verdes vuestra sensibilidad  
fatigada. (80)

Hay que agregar que el discurso secuencial del "Canto del Halibut"  
está a su vez subdividido en capítulos o cuadros autónomos y al mismo  
tiempo complementarios que valiéndose de la yuxtaposición de las  
imágenes, como lo propusiera para el cine Eisenstein, crece, se nutre  
de nueva fuerza, de pasión, de erotismo. Como una muestra de esta  
progresión dialéctica, transcribimos dos fragmentos de esta historia  
salvaje y desalmada:

III  
(Adolecen)

En la orillita del mar flordelicado,  
comulgan negros en miel de halibut.

En la orillita del mar flordelicado,  
suspiran negros lamiendo el halibut.

En la orillita del mar flordelicado,  
negros desmayan, roncando el halibut.

En la orillita del mar flordelicado,  
fallecen negros en mal de halibut.

IV  
(Danzan)

En la orillita del mar flordelicado,  
¿qué hacen los negros? ¡Métenle al halibut!

En la orillita del mar flordelicado,  
negros danzantes engendran halibut.

En la orillita del mar flordelicado,  
furia de negros, pasión de halibut.

En la orillita del mar flordelicado,  
 negros latientes violando el halibut. (81)

### 7. El cinematógrafo interior.

Pero si en ese canto, nacido en apariencia del alma popular, Reyes acercaba la poesía escrita sobre el papel a la cinematográfica, en otras partes de su obra había conseguido plasmar diversas imágenes de animación cinematográfica. Viejos poemas expresados en tono de cuento infantil, como "Cuento alemán" (1911) o "La mandolina del otoño" (1917), anunciaban imágenes del cine similares a las del carnaval o el Tabaré; eran posibles "prefiguraciones" del nuevo arte. Del primero:

A la hora en que el gato salta sobre el tocino,  
 en las vidrieras arde un rayo de oro fino  
 y el Hombre de la Luna comienza su destino,  
 en todas las botellas se oyó cantar el vino.

Cantaba entre el bochorno de las obesas pipas  
 que roncan y que sueñan que les saca las tripas  
 el nocharniego pinche de las regias cocinas,  
 terror de las doncellas y de las golosinas.

Cantaba como canta el viento en las veletas,  
 mientras los zafios duermen y velan los poetas.

En sueños, la princesa, que lo oye cantar,  
 en sueños se entregaba al gusto de bailar,  
 mientras la dueña, gente de condición vulgar,  
 se emborrachaba en sueño, que así suele pasar. (82)

Este fragmento en el que, entre duermevela y sueño, objetos como el vino, las veletas o las pipas, adquieren vida, y los personajes sueñan tenerla, de pronto se transfiguraba en vida nocturna real, en la imagen

poética de una animación dibujada en la noche:

Roba el tocino el gato. Ya trepa hacia la luna  
 bebiendo las hebrillas de luz una por una:  
 volar es cosa propia de la raza gatuna,  
 si ayuda el plenilunio y ayuda la fortuna. (83)

Sueño, fantasía y realidad encontraban aquí el contexto en que podían convivir tranquilamente sin pasar por ser descabellados, sin tener que negar su origen fantástico y demostrando sus posibilidades de animación en dibujos. Aun con imágenes más abstractas, lo anterior era visible también en algunos versos --casi pinceladas-- de "La mandolina del otoño":

Ya rompes, mandolina de lamentos,  
 gotas de trino salpicando al prado,  
 y revuelcan las faldas de los vientos  
 el oro fatigado. (84)

O más claramente:

En éxtasis de son la araña huelga,  
 salta la abeja como chispa fatua,  
 y el heno de los árboles descuelga  
 su blanco alirón a coronar la estatua. (85)

Estos dos poemas, escritos con diferencia no sólo de algunos años sino sobre todo de dos ciudades y dos épocas --México y Madrid; en vida y muerte de su padre--, eran a su vez prefiguraciones también de algunos escritos posteriores de Reyes. (Y el segundo, por cierto, corresponde al tiempo en que hacía sus críticas de cine). En otro poema de España, "Conflicto", Reyes ponía en claro otras influencias plásticas, de las que ya hablaremos más adelante:

Para imitar al Indiferente  
 de Watteau, resuelto sanguíneo  
 y regordete, y para cubista  
 ¡me sobran tantas curvas líricas! (86)

Si "Florencia", poema de 1921, constituía un alarde de pintura

renacentista --de cuadros y frescos-- "Venecia", del mismo año, lo sería de animación cinematográfica --y pariente consanguíneo de algunos fragmentos de prosas--:

## I

Esta noche cantan solas,  
cantan solas las góndolas,  
y las voces que lanzan  
ruedan sobre las aguas.

Sobre las aguas ruedan  
las voces apenas  
cuando las recoge  
y envuelve la noche.

Colgada en la luna,  
se balancea  
--tenue de bruma  
y plata-- Venecia.

...  
Góndola serena,  
luna el farolillo,  
se desliza Venecia  
con rumbo al Lido.  
...

## II

Por laguna y por tramonte,  
surta la tarde, recibe  
el vaho de sangre y oro  
que resuella el Campanile.

La luna salta en el ponto,  
y en el ponto se desliza.

Tiemblan y arrujan las aguas  
una Venecia al revés,  
--azul acero y naranja,  
en lienzos del Veronés.

Y una vaga chispa roja  
raya el espacio callado:  
una mística paloma  
de San Marcos,

que tiene su palomar  
más alto que la ciudad



--de donde los Doce Apóstoles  
le arrojan migas de pan.  
... (87)

A Alfonso Reyes le inquietaba la "visión rotativa" de los poetas españoles del siglo XVII. La analizaba y la descubría continuada por los cubistas y por el cine. Pero había un aspecto de esta forma de ver que llamaba especialmente su atención: el rescate de los objetos y las actitudes menores --que no por menores menos importantes, como lo venían a demostrar "las nuevas artes". (88) El cine significaba un paso más lejos en aquél fenómeno que las tendencias contemporáneas de la poesía habían manifestado frente a la antigüedad:

Así la imprenta, popularizando y dando lugar eminente a la representación gráfica de la literatura, ha hecho olvidar la esencia oral, auditiva, de toda obra literaria, y en cambio ha desarrollado las preocupaciones visuales de la poesía al punto, por ejemplo, de producir, en los casos exacerbados, una manera de poesía tipográfica; poemas en figura de copa o pájaro, etc. (89)

Aquello que iniciara Apollinaire se había extendido --aunque también, como sucedería al cine de animación experimental, de forma un tanto marginal-- por varios países del mundo. Pero en la pantalla, esa figura de copa o pájaro, que para nuestra vida común eran insustanciales, realmente adquirían vida gracias a la animación; se les reinventaba más allá de la tipografía, se les daba un nuevo lugar donde ellos serían el foco de atención. Apoyada en su carácter poético, la imagen cinematográfica se volvía un auténtico ensayo sobre la naturaleza; y en este sentido se le podía aplicar al cine la misma definición que Reyes proponía para este género literario:

... este centauro de los géneros, donde hay de todo y cabe todo, propio hijo caprichoso de una cultura que no puede ya responder al orbe circular y cerrado de los antiguos, sino a

la curva abierta, al proceso en marcha, al "Etcétera" cantado ya por un poeta contemporáneo preocupado de filosofía. (90)

El cine recogía y ponía al día a la epopeya clásica; pero era también un medio salpicado de filosofía contemporánea, que comulgaba con muchas de las ideas e imágenes que interesaban al individuo actual que vivía con el cambio siempre a la puerta. Escribía André Gide en su Poética:

Hay algo que nos distingue, a los que ya estamos de ida, de los que ahora llegan, y es que ya hoy por hoy la duración no interesa. La falta de confianza en el porvenir ha desarrollado entre los recién llegados un gusto desmedido, exclusivo, del presente, de lo inmediato; y todo, en la literatura y en las artes, lo deja ahora sentir así. (91)

Siguiendo también esa "estética de la instantánea" (92) que caracterizaba la vida moderna, Reyes trasladaría a su literatura pequeños chispazos, instantes luminosos influidos por el cine. Más que grandes flujos poéticos, estas imágenes --recordemos a Gómez de la Serna-- se consumían en la brevedad, eran punzadas al nervio del ojo:

La tía Margarita es un fino deguerrotipo, un rostro angélico, de pelo recogido en una redecilla brillante. (93)

El retrato anterior, como el que transcribiremos a continuación, eran sólo el germen del movimiento cinematográfico:

Abundan hoy las fotografías de caras deformadas, desde que se usan esas cámaras diminutas, cámaras de bolsillo, de solapa, de antiparras. Como los retratos con ellas obtenidos tienen que ampliarse considerablemente, las divergencias y leves errores de perspectiva (el "subjetivismo" de la lente) aumentan en proporción.

Lo que permite entender a Einstein: el error imperceptible dentro de las dimensiones terrestres se vuelve monstruoso de aquí a Sirio. (94)

Pero de pronto esas descripciones adquirirían la movilidad de un baile o de un gag en el estilo de Mac Senet:

Melchor entra en la historia con un aire de héroe de cine: joven lustroso y afeitado, elegantemente vestido y con aquella

levedad que comunica el deporte mientras no llega a las exageraciones atléticas. (95)

O bien, otros fragmentos no negaban su herencia expresionista:

Comienzan luego a desfilar las mesas del restaurante, en el orden enumerado por el Doctor Palacios, pero esta vez los personajes son grotescos y contorsionados.

Súbita negrura, en que aparece pequeñita y va adelantando y aumentando hasta close up la cara del muchacho José Andrés con los ojos escrutadores y acusatorios. La imagen se hace tan vívida que el Doctor Pardo despierta, jadeante, se incorpora y, como buscando entre la penumbra de la alcoba, exclama:

... ¡Pepe Andrés! ¡Pepe Andrés! ¿Estás aquí? (96)

Si bien las citas anteriores tenían ecos de la comedia norteamericana o del cine alemán, otras partes de la obra narrativa de Reyes tendrían reminiscencias de los dibujos animados, siguiendo el mismo aliento de aquellos viejos poemas que mencionamos antes:

Benedictine y Poussecafé --las dos golondrinas del Ventanillo-- están, desde el amanecer, con casaca negra y peto blanco. A veces, se lanzan --diminutas anclas del aire-- y reproducen sobre el cielo, con la punta del ala, el contorno quebrado, la cara angulosa de la ciudad.

Benedictine vuelve la primera, y se pone a llamar a su enamorado. Dispara una ruedecita de música que lleva en el buche. La ruedecita gira vertiginosamente, y acaba soltando unas chispas --como las del afilador-- que le quemán toda la garganta. Por eso abre el pico y tiembla toda, víctima de su propia canción, buen poeta al cabo. (97)

La siguiente descripción, que juega además con la idea del sueño de las imágenes, tiene una curiosa proximidad con el cine sonoro; sólo que ésta fue escrita cuando el cine era aún silencioso:

Me despierta el luminazo de la ventana: un cielo resueltamente azul: un ángulo de muro encalado que se tuesta en oro. Es tan temprano, que el cuerpo se resiste aún y, durante algún tiempo, el sueño entra y sale por los ojos, antes de abandonarnos. Suben los rumores por el vano: cloquear de gallinas, mugir de vacas, patético ensayo de una mula que no puede hallar término medio entre el relincho y el rebuzno; rechinos de campo, voces roncadas de mujeres y sonoros bajos de voz viril. (98)

Esta prosa, de título "Canción de amanecer", pertenece al conjunto de textos que según Paulette Patout precederían pasajes enteros de La prisionera de Proust. (99) Como también el fragmento que a continuación reproduciremos, donde se nota un trabajo más delicado y juguetón:

En Bayona gocé de un cuarto con ventana a un mar de tejados. Como había luna, los tejados cantaban. La luna bajaba y subía, rebotaba sobre los tejados, rodaba, hacía montaña rusa. Y, de repente, vino a fijarse en mi ventana, enorme, congestionada y creciente, como esas caras trágicas del cine, que se inflan hasta invadir todo el cuadro de proyección.

Le arrojé un zapatón de alpinista --uno de esos zapatones claveteados que, valga el chiste, siempre caen de pie--; me volví del otro lado, y comencé a fingir que roncaba. (100)

En las dos descripciones existe un rasgo en común: una pantalla imaginaria es sustituida por una ventana --como también hacían pintores como Van Eyck, Mantegna o el mismo Leonardo. En "Canción de amanecer", además, Reyes la lleva a ubicar en el sitio preciso de proyección cinematográfica y confunde los términos del sueño y la realidad: uno "despierta" con el "luminazo" que surge en "un ángulo de muro encalado que se tuesta en oro"; y por unos minutos experimenta un sueño o un despertar del sueño de gran realidad. Durante esa resistencia interior, mientras aquello es y no es, "el sueño entra y sale por los ojos, antes de abandonarnos". Como en el cine. Pero es en la segunda prosa, "Rumbos cruzados", donde mejor se aprecia la relación entre el juego y la creación artística que Reyes, como hemos mencionado ya, veía en la esencia del arte. Una última descripción de ventanas cinematográficas:

Salas anchurosas para que se pose el aire, se despliegue, se alivie y --si puede-- se refresque un poco. La luz colma de una vez la inmensa estancia y se queda sola en sí misma. Por

la lente de cada ventana se acercan, enfocadas y nítidas, las cumbres verdes, azules y negras del contorno. Nos envuelve el sueño de la Iluminación, esa modorra leve y dorada tan distinta del espeso sueño de las sombras. El recinto tiene la aseada claridad de un ojo perfecto: casi. (101)

En 1920 Alfonso Reyes había preparado la edición de Las aventuras de Pánfilo, que era un pequeño pasaje de una enorme novela donde se mezclaban, con mucha anticipación a Joyce, la poesía, el teatro y la narrativa. "Azorín" opinaba lo siguiente sobre el librito:

La más extraordinaria película de fantasía que conozco... Su autor es... Lope de Vega. No se sobresalte el lector. Se trata del cuento de espantos que Lope narra en El peregrino en su patria. (102)

Informaba Reyes en el prólogo (103) que el libro, como prácticamente toda la obra en prosa de Lope, había sido olvidado por mucho tiempo tanto por los críticos como por el público. La edición anterior a la suya se remontaba al siglo XVIII.

Según Avalle-Arce, El peregrino en su patria es una de las obras más representativas del concepto de "arte integral" (104) que practicaba Lope y, en opinión del hispanista inglés del siglo pasado George Borrow, Las aventuras de Pánfilo era la mejor historia de fantasmas del mundo. Haciendo alarde de ingenio y fantasmagoría, el autor conseguía llevar las posibilidades expresivas de la narrativa a su punto límite. Entre sueño y realidad, todo sucedía al pobre peregrino en este microrrelato:

Pánfilo... se despidió del hombre y cerró la puerta. En la sala había una cama... Desnudóse y vistiéndose una de dos camisas que Flérida le había dado partiéndose, se acostó en ella. Apenas había revuelto en su fantasía la confusión de historias que en la quietud del cuerpo repite el alma, cuando la imagen de la muerte, que llaman sueño, ocupó sus sentidos con la fuerza que suele tener sobre cansados caminantes.

La parte que desampara el sol cuando se va a los indios estaba en profundo silencio cuando al ruido de algunos caballos despertó Pánfilo. Parecióle que caminaba, cosa que a los que caminan siempre sucede, que la cama se mueve como la nave o anda como el caballo que traía, pero acordándose que estaba en aquel hospital y advertido del escándalo por cuya causa era inhabitable, abrió los ojos y vio que, como si entraran a jugar cañas de dos en dos, entraban a caballo algunos hombres, los cuales encendiendo unas ventosas de vidrio que traían en las manos en la vela que había dejado, las iban tirando al techo del aposento donde se clavaban y quedaban ardiendo por largo espacio, quedando el suelo pegado a las tablas y la boca vertiendo llamas sobre la cama y lugar donde había puesto los vestidos. Cubrióse el animoso mancebo lo mejor que pudo, y dejando un pequeño resquicio a los ojos para que le avisasen si le convenía guardarse del comenzado incendio, vio en un instante las llamas muertas y que en una mesa, que a la esquina de la sala estaba, se comenzaba un juego de primera\* entre cuatro... Y habiéndose enojado los jugadores se trabó una cuestión en el aposento con tantos golpes de espadas y broqueles que el mísero Pánfilo comenzó a llamar a la virgen de Guadalupe... Pero cesado el golpear de las espadas y todo el ruido por media hora, quedó de un sudor ardiente bañado el cuerpo en agua, y estando a su parecer satisfecho que ya no volverían, sintió que asiendo los dos extremos de la colcha y sábanas se las iban quitando poco a poco... Y estando desta suerte, vio entrar con un hacha\*\* un hombre, detrás del cual venían dos, el uno con una bacía grande de metal y el otro afilando un cuchillo. (105)

En el relato las acciones se sucedían vertiginosamente, se montaban unas sobre otras sin dejar apenas huellas del cambio escénico; estas pirotecnias narrativas, envueltas en una misteriosa atmósfera de luces y sombras, estaban hechas a la talla del cine. (Aquí resulta también inevitable el recuerdo del cuento "De lo que aconteció a un dean de Santiago con don Illán el gran maestro de Toledo", (106) de don Juan Manuel, antecedente, junto con Hamlet, de la historia dentro de la historia que tanto usaría Borges).

No era casual que Reyes se hubiera interesado en editar este

\* De naipes.

\*\* Vela de cera.

breve pasaje de Lope. Ya hemos visto que él pensaba en el cine como un acuerdo entre la fantasía y la realidad, entre ésta y el sueño. La abstracción que se conseguía a través de la literatura y, con mayor fuerza, envueltos en la penumbra de la sala de cine, era parecida a aquella que Reyes había perdido al desaparecer su infancia:

Yo creo haber conocido el éxtasis de niño, aunque un éxtasis desprovisto de inspiración religiosa y que admite ser explicado al modo laico. Yo creo que mi ser aún no labraba su canal, aún no lo apretaba y encarcelaba dentro de mí mismo las experiencias del pensamiento y de la vida. Y, por decirlo así, me salía yo del cauce y percibía cosas que más tarde no volví a percibir... Aficionado como era a quedarme solo, yo me deslizaba, de la manera más natural, sin saber por cuales caminos, a un estado de olvido y abstracción que me hacía perder del todo la conciencia de mi ser limitado.

De pronto me recobraba, "despertaba" por decirlo así. Entonces me sentía yo como espantado. El caer del éxtasis me asustaba, como en Plotino. Ser yo mismo, ser una cosa sujeta en un alma y en un cuerpo particulares, me causaba verdadero pavor. Corría yo a verme en el espejo para mejor lograr mi descenso desde el cielo a la tierra; corría a buscar a alguien que me hablara, que me ayudara otra vez a anudar mis lazos. Con la infancia desapareció este don envidiable.(107)

Pero a veces este efecto de ensimismamiento lo había sufrido Reyes a causa de pequeñas fiebres padecidas durante la infancia, estado en el que experimentaba "alucinaciones visuales". (108) De mayor, esas fiebres, provocadas por cualquier resfriado, lo torturarían con algo que él llamaba el "sueño parado":

En vez de que la pesadilla corra, como suele, en una serie de hechos y cuadros sucesivos, sobreviene una suspensión o pismo, un still en esta cinta cinematográfica; y un solo cuadro, inmóvil, fijo o reiterado, queda a la vista, como si se le hubiera acabado la cuerda al juguete de los embelecos ("noche, fabricadora de embelecos", decía Lope), que todos llevamos en la cabeza. Tengo la sensación de que el sueño congelado dura eternidades. Así es la fatiga que me produce. (109)

El grado extremo de detención o "retardo" de los estímulos percibidos por medio de los sentidos, como vimos en el capítulo precedente, lo conseguía el peyote. Pero la marihuana o la anestesia médica

propiciaban también cierto encantamiento sobre el tiempo y los objetos. El poeta chileno Pedro Prado había contado a Reyes en una ocasión que, semi-anestesiado todavía al salir de una operación, había caído en la contemplación estática de una perilla de la cama:

... la perilla existía en un grado más que natural, por lo mismo que su espectador existía en un grado menos que natural. efecto análogo al del peyote o mezcalina. Y luego vino el alejarse del objeto para ir entrando en el sujeto, el irse dando cuenta otra vez de su ser individual, de su yo, lo que le pareció al enfermo una contracción tan inexplicable y tan ridícula --tras de haber estado perdido en el universo de la perilla-- que se apoderó de él una verdadera crisis de risa. (110)

El estado de "semisueño" inicial de las drogas no sólo anticipaba los efectos que éstas provocarían; ese duermevela artificial, además, enfrentaba por unos instantes los dos mundos opuestos: realidad-fantasma. Pero Alfonso Reyes pensaba en otra forma, absolutamente natural, de convivencia momentánea de ambos mundos: el sueño cotidiano. El personaje del cuento "Antonio duerme" desaparecía del interés de Reyes al estar despierto y sólo adquiría de nuevo vida durante el sueño. Pero la zona que Antonio prefería saborear era aquella "delgada, inestable, resbaladiza", (111) en donde podía participar "a la vez de ambos tesoros", entre "la luz y la sombra"; donde los acontecimientos transcurridos ese día cruzaban "el umbral de uno a otro mundo, en el duermevela". Escribía Reyes:

Se habla de la vigilia, se habla del sueño. Se habla mucho menos del estado intermedio, en que los poderes del sueño y de la vigilia, a trueque de jugarse algunas malas pasadas, alcanzan una extraña síntesis, donde repentinamente "se enrevesan" las ilusiones y trampas con que nos engaña el universo. En esa hora lúcida y temerosa sabemos más de lo que nos conviene saber. En una hora así podemos perdernos o salvarnos. Lao-Tsé abre los ojos y, todavía bandeando en la resaca del sueño, "No sé --exclama-- si soy un filósofo que



ha soñado ser una mariposa, o si soy una mariposa que ahora sueña ser un filósofo". (112)

Este seguir la aventura de otra vida con los ojos entrecerrados tenía algo de cinematográfico; como algo de la vida diaria tiene el salir de las penumbras al abandonar el cine para poner los pies en la tierra. Y por eso no se debían trasladar historias demasiado realistas a la pantalla, pues así se destruye el efecto de pasadizo, de semisueño del cine. Pero había otro medio, por lo general diurno, de llegar a este duermevela visual y dramatizado. Este era el soñar despierto, el perderse uno en sus cosas sin abandonar por completo este mundo. Existían diferentes medios para llegar a ese estado. Uno era el siguiente, que había experimentado Reyes durante una visita del Barón de Haussmann:

Nunca vi cosa igual. ¿Que la desatención y el cansancio nos transporten hasta el otro mundo? ¿Que, mientras un profesional del aburrimiento nos lee sus cuartillas monótonas, nos desdoblemos positivamente y viajemos en ser astral hasta unos oscuros reinos de pesadilla, sólo en sueños, y una que otra vez, frecuentados?... Mi implacable visitante prosiguió su monografía sobre la canción de cuna... Y yo entré en mi sueño; resbalé, me hundi, rodé. Iban y venían los escenarios, derivados en una continua disolvencia. El lector salmodiaba sus canciones de cuna. No sé si me quedé dormido. Apareció una imagen de infancia: me ruborizaba, me molestaba. (113)

Y así continuaba Reyes, "entrecerrados los ojos", su "viaje ideal". Pero este efecto que en ocasiones era una salvación, llegaba a tener mucha más trascendencia en otros casos. La convivencia de imaginaciones y estímulos sensoriales había dado nacimiento a más de un personaje sobrehumano:

La realidad en siesta --o sea, como se la ve con los ojos entrecerrados, cuando el vino del sueño y el agua de la vigilia se mezclan-- da siempre mitos. (114)

El cine, que era un moderno creador de mitos, se manifestaba también a través de un estado indefinido, similar al descrito por Reyes. Pero si algunos de los pasajes cinematográficos del escritor regionontano parecía animaciones diurnas, luminosas y, dentro de la ficción, más o menos naturalistas, otros eran como pequeñísimas epifanías, sueños de una noche. Este era el caso, por ejemplo, del recorrido nocturno de Paul Morand por las calles del barrio del Mague, en Río, que refería Reyes como cercano a Goya --y a Fellini, agregamos--; (115) y también el de la descripción de una llegada de noche a Valladolid en compañía del escritor cubano José María Chacón. Reyes habla de esa anécdota en dos libros diferentes, y en ambas menciones parece que el recuerdo se ha ido enriqueciendo con adiciones de su imaginación:

Salimos de la ciudad, que ni él ni yo conocíamos, y dimos con un bosque donde cruzaba un arroyo, lavaban unas mujeres y pasaban unas carretas, rechinando. Carreteros y lavanderas cantaban y se contestaban las canciones. En la luz ya indecisa, el paisaje cobraba una exquisita irrealidad. Nos quedamos en Valladolid varios días. Respondo de que nunca logramos ver más aquel sitio maravilloso y nadie nos quiso creer que lo habíamos visto. (116)

Pero la primera referencia, anterior en más de diez años a ésta, tenía una curiosa cercanía a Las aventuras de Pánfilo:

Aunque Valladolid nocturna, por donde yo anduve casi en estado de sonambulismo, ¿donde está? Porque ya no pude encontrarla al siguiente día, ni acerté a identificar los sitios levemente tocados con las plantas ágiles de la pesadilla.

Yo no sé cómo nos orientamos. Sé que la ciudad parecía una cadena de plazas, y las calles meros pretextos para pasar de una plaza a otra. Y vi de repente a don Luis de Góngora bajar de su mula, examinarla de cabo a rabo, y como decía él, del bonete al clavo, y gastarle una broma a un don Diego de Ayala que tenía, por Mil Seiscientos y tantos, la Comisión del Registro en Valladolid. Y vi de repente, en el Jardín fresco de la plaza, unos tablados con encañados de

flores, y unos caballeros a la jineta que despedazaban, a lanza y a rejón, hasta una docena de toros bravos y mugidores... Libreas en colores de arcoiris. Grandes y príncipes y señores caracoleaban los caballos. Los frenos, de oro perulero; y el sol, ya para trasponer, que jugaba luces con los ricos jaeces.

Di un tropezón, se disipó el magnetismo, abrí con esfuerzo los ojos, me encontré en otra plaza, y dije:  
--¿Qué rumbo? (117)

Muchos años después, en 1957, Reyes buscaría una aplicación práctica de los sueños concebidos como posibles premoniciones y no sólo como reconstrucciones fantásticas del pasado. (118) Con absoluta desconfianza del psicoanálisis, pensaba que los sueños más bien ponían al descubierto algunos hilos ocultos de la contextura del tiempo. Y desde luego, como una ayuda y una prolongación de estas imaginaciones, estaba el cine:

-- La ciudad de Nueva York ya la conocía yo por sueños, y luego la había verificado en el cine. El sueño nos ofrece compendios de realidades esenciales. Descansaba yo un día en un pueblecito de Francia que usted no encontrará en los registros. Se llama "La Branderie de Garde-Epée, par Jarnac, Charente". Allí, en el sueño, se me ofreció una coagulación subconsciente de cuanto yo había oído, leído e imaginado sobre Nueva York. Yo llegaba en barco y, desde el puente, vi venir hacia mí la proa de un enorme navío cargado de torres con ventanas. Por momentos, parecía un gran órgano flotante. Después, en el cine, comprobé la exactitud de mi premonición. Cuando de veras me acerqué a Nueva York, el efecto plástico de la llegada me era ya familiar. (119)

Desde luego que en esto de soñar y tener demasiada fe en los sueños, así como en gustar demasiado de las fantasías del cine, existía siempre el peligro de que un buen día sueño y vigilia se volvieran irreversibles; (120) o sea, que nos gustara al final más la contextura de esta nueva trama que la de la triste realidad cotidiana. Pero el riesgo valía la pena.

Al cerrar los ojos para reinventar estos recuerdos, Reyes daba

pie al funcionamiento de su "cinematógrafo interior". (121) Y lo que de esto resultaba era un recuerdo nuevo, distinto, más contundente. Pero si algunas prosas suyas eran influidas por los movimientos artísticos europeos del momento --o bien, los anticipaban--, otros textos se acercaban o habían anunciado algunos movimientos mexicanos en boga. Por ejemplo, en el Testimonio de Juan Peña, publicado en 1930 durante su estancia en Río de Janeiro pero escrito varios años antes en Madrid, encontramos el siguiente pasaje que casi podría haber filmado el "Indio" Fernández bajo la influencia de Eisenstein:

A dos pasos de la capital, nuestra vaga literatura, nuestro europeísmo decadente, daban de súbito con un pueblecito de hombres morenos y descalzos. Las cumbres nevadas asean y lustran el aire. El campo se abre en derredor, con sus hileras de magueyes como estrellas. Las colinas, pardas y verdes, prometen manantiales de agua que nunca pueden llegar al pueblo, porque el trabajo de cañería perturba quién sabe qué sordidos negocios de un alcalde tiránico. (122)

En este pequeño cuadro no estaba ausente, como en los grandes frescos de Rivera, junto al trazo preciso y delicado una buena dosis de crítica. Y más puramente mexicano, dentro del nacionalismo de esos años, y cinematográfico, es este pasaje del mismo cuento:

--¿Ha dicho usted: "de pie a tierra"?  
 -- Quiero decir que es una pobre india descalza.  
 Yo tomo un apunte, más bien filológico que jurídico. Y, por el campo de mi cinematógrafo interior, veo pasar a una pobre india descalza, trotando por un camino polvoso, con ese trotecito paciente que es un lugar común de la sociología mexicana, liadas las piernas en el refajo de colorines, y el fardo infantil a la espalda, de donde sobresale una cabecita redonda. (123)

Situaciones o lugares, como la "catástrofe del caucho" en Manaos, Brasil, (124) daban a Reyes ideas de argumentos cinematográficos --que, escritos por él, resultaban también mínimos bodegones. O su gustado "cachondeo",

que encontraba terreno propicio en el recuerdo de escenas de la pantalla:

Habíamos venido por el camino esperando el feliz instante en que una chica, alzando graciosamente la falda para dejar ver sus encantos y haciendo ese ademán del pulgar que suele verse en el cine, nos pidiera transporte, nos pidiera carona --como dicen los brasileños... (125)

O también:

A las cuatro p.m., en el precioso Riverside, el pueblo celebraba su aniversario y la memoria del misionero español que lo fundó (La Misión de Ansa). Todos andaban a caballo, vestidos de "californianos de cine", con sombreros de cintajos y trajes de borlitas. (126)

O en un tono más "subido":

Los chinos de aquellos tiempos medían la talla del soldado desde los hombros hasta el suelo. ¡Muy sabio! ¿Qué importancia tenía aquí la cabeza?

Aquella tarde, la estrellita de cine estaba muy linda. En un raptó de cerebral insolencia, se dejó decir:

-- De hombros arriba, somos iguales.

-- Tal vez --le contesté. Pero sucede que tú sólo me interesas de hombros abajo. (127)

Estos pequeños microrrelatos encontraban correspondencia con otros de inspiración casi opuesta. Si había escenas de la vida real que eran de estirpe cinematográfica, las había también, como salidas del cine, que eran más bien para la literatura. Al final de su artículo "La parábola de la flor", Reyes señalaba algunos ejemplos chuscos derivados de las imposturas del cine a la realidad. Ramón Gómez de la Serna haría otro tanto, en 1926, en sus "Palpitaciones cinelandesas" de la revista Litoral. (128) Algunas de estas descripciones parecían como la caricatura periodística de los personajes del cine cómico; pero también el efecto se extendía y no faltaban ahora personas que fueran la viva caricatura de los arquetipos de la pantalla:

Peregrina cosa ser estrella de cine en un país donde el cine todavía no existe. Pero si ella es feliz con eso, a nosotros ¿qué nos importa? Gracinha Santos. No viste mal. Contextura de mujer muy aprovechable, carne de pueblo. Es lástima que de repente se la oiga hablar con voz gangosa. En esto la estrella brasileña se parece a sus hermanas de Hollywood, las de la época muda al menos: cuando el cine sonoro de repente descubrió su voz, nos reveló sin remedio la clase de donde salían. (129)

Y de pronto, Reyes se encontraba frente a las mismas conclusiones de otros cronistas anteriores a él; pero él llegaba a éstas después de un largo camino de estudio y de goce del cine, sin apoyarse en la supuesta magia del medio ni en especulaciones líricas. Las "nuevas artes" iban trazando su propio futuro:

...al paso que vamos, será el gramófono, y no la máquina de escribir, el instrumento llamado a estas conquistas. Ya, en el archivo de la palabra conservado en el Centro de Estudios Históricos, de Madrid, tenemos en discos la voz de Juan Ramón Jiménez, de "Azorín", de Pío Baroja, de Ramón Menéndez Pidal, de Ramón y Cajal, de Unamuno, de Alcalá Zamora, de Cossío, de Valle-Inclán, de los hermanos Álvarez Quintero. La fonografía contra la tipografía. Añadamos la televisión y el cine. Algún día, en vez de leer un libro, proyectaremos por la noche, sobre el muro de la alcoba, la imagen del escritor en persona, que se mueve y habla para nosotros y nos cuenta todo lo que tiene que decirnos. Entonces sí que podrá afirmarse que el estilo es el hombre mismo. (130)

Pero mucho tiempo antes de que Reyes pensara en escribir aquellas anécdotas chuscas o que llegara a la conclusión citada arriba, el cine había jugado un papel importante en su vida, en algunos momentos de penuria. Momentos que, desde luego, terminaban cuajando en literatura. Cuenta en su Historia documental de mis libros que, bajo el peso de las circunstancias --el frío invernal de Madrid, la falta de dinero y la humedad de su casa de la calle de Torrijos--, había aprendido a aprovechar de muchas formas las ventajas de la cultura. (131) No sólo iba al museo del Prado a mirar pintura, sino que robaba calor de la

calefacción del edificio. Y así también las salas del cinematógrafo le servían de refugio, de protección contra los vientos de la Guadarrama y como distracción de su nostalgia. El cine le daba "un rato de asueto". Recordando aquellas noches de España Alfonso Reyes pintaba el siguiente cuadro expresionista, digno de Goya o Valle-Inclán:

Encallamos en el Teatro Madrileño: público soez y rugiente, de caras fruncidas en cicatriz; hampa que injuria a las cupletistas. La injuria en la calle de Atocha, como el piropo en la de Alcalá, son amor represado, imaginación turbada. Por una peseta, salen hasta doce mujeres, una tras otra, o bien dos a un tiempo en un juego de empujones y obscenidad cruda. Cantan mal, bailan regular. Una, admirablemente. Si Dorian Gray la descubre aquí, se casa con ella. Se entrega a la danza y no oye al público. Su garganta se martiriza y sus ojos se extravían y ausentan. Lo demás, nada: camareras escapadas de noche, debutantes pobres, camino más bien del prostíbulo. Saben reír cuando el público las maltrata. Todo, al gusto de 'Monsieur de Phocas'. Quiroz, el pianista, es víctima del auditorio. Una vista cinematográfica es interrumpida a silbidos: el público quiere carne humana, como el ogro del cuento. (132)

De aquellos tiempos de "pobreza y libertad" surgieron libros como las Memorias de cocina y bodega, (133) elaborado sobre un mal comer real, o la Visión de Anáhuac; y las notas sobre cine. Estos textos no eruditos tenían la característica de estar concebidos también dentro de "la estética de la 'instantánea'"; al escribirlos, Reyes había cedido "al primer sabor de la sorpresa". (134) A esa época pertenece su Fuga de navidad --publicada muchos años después con dibujos de Norha Borges. Además de la correspondencia musical que el propio título anuncia, este poema en prosa navideño contiene descripciones en miniatura en el estilo de los cuadros de Vermeer, de los cuentos árabes; anuncia escenas del cine de animación:

El ardiente pino, festejado árbol de las hadas, llena la cabeza de infulas y lazos, balancea en las manos unas velitas

verdes, rojas, azules. Trepan por sus piernas arañas de oro y tenues creaciones de ala de insecto: figuras inútiles y vistosas, sacrificios de una sola noche, tejidos a punta de alfiler en largas veladas proletarias. (135)

Escenas que contrastan con anticipos neorrealistas:

Ese hombre ha salido por la mañana, envuelto en un gabán ligero que baña y penetra el viento de Castilla. Lleva los codos raídos, los zapatos rotos. Como es Navidad, los mendigos se acercan a pedirle limosna, y él pide perdón y sigue andando. Encorvado de frío, bajo la ráfaga que los estruja y quiere desvestirlo, busca en el bolsillo el pañuelo, todavía tibio de la plancha casera. (136)

Ya sea bajo el pretexto de la autobiografía o por el simple gusto de contar, la obra de Reyes está llena de historias. El veía su incapacidad de novelar en su gusto por las ideas más que por los hechos. (137) Pero si muchas veces sus cuentos o narraciones más extensas perdían el hilo de la trama y se encaminaban al análisis exhaustivo de conceptos, posturas filosóficas o psicológicas, en sus ensayos a veces sucedía lo contrario: de las ideas Reyes pasaba fácilmente a los ejemplos, que resultaban por lo general pequeñas narraciones con estructura dramática. Ya fuera inspirado en lecturas o bien en ficciones originales, Reyes llegó a plantear algunos posibles guiones para cine. La mayoría de los textos quedaron sólo como historias cercanas al medio, pero dos de estos casi alcanzaron la categoría de argumentos cinematográficos; Alfonso Reyes los había creado a partir de historias clásicas de la literatura de misterio y de elucubraciones alrededor de ciertos hallazgos científicos y psicoanalíticos.

Una de las características de los dos bosquejos de guión era el cauce fantástico que seguían. Había un par de cuentos de Reyes que se



alejaban tanto del realismo como estos filmes en potencia: "La cena" y "El hombrechito del plato", (138) escritos con más de cuarenta años de diferencia. Entre los dos argumentos corrían igualmente más de veinte años. (Por cierto que por el tiempo en que el autor escribió "El hombrechito del plato" y el segundo guión, propuesto en su ensayo "De un invento fatal", (139) Reyes utilizaba el mismo vocablo, "invención", (140) para señalar los "rumbos fantásticos", (144) o los "puramente poéticos o psicológicos" que había tomado la novelística mexicana de los últimos años --principios de los cincuenta. De los nuevos valores cabía destacar dos nombres, según Reyes: Juan José Arreola --cuya fantasía tenía mucho de mexicano-- y Juan Rulfo --que sustentaba en la fantasía su "realismo mexicano").

Lo que incitaba a Reyes a contar su ocurrencia sobre un mundo donde todos los vehículos de transporte fueran gobernados directamente por la mente del conductor era, primero, el recuerdo de una película vista recientemente, y en segundo término, un curioso sueño personal. De nuevo, el cine y el sueño, confundidos como fuentes de inspiración y como medios de proyección de sus ideas. Entre las dos historias --que recuerdan a Fritz Lang y a otros directores expresionistas-- existía un elemento común: el mal que, junto a su opuesto, cargaba el hombre como un estigma natural de su ser. El argumento de los vehículos provistos de celdas psicoeléctricas tenía algo de Valera y, ante todo, de Wells --ya mencionamos la riqueza cinematográfica de El hombre invisible--; el otro argumento --del que hablamos al principio de este capítulo--, (142) que trataba sobre el desdoblamiento de personalidad, tenía algo de Stevenson, de El extraño caso del dr. Jekyll y mr. Hyde.

Y el "Subconsciente, ese orangután solapado", (143) estaba detrás de los dos asuntos. No podríamos imaginar estas historias, desenvueltas con toda su magia e ingenio, sino en la pantalla del cine: esferas de cristal como habitaciones, complejos arquitectónicos ultramodernos y vías rápidas; o laboratorios con amorfas probetas de extrañas y burbujeantes sustancias, envueltas en rayos eléctricos. Para él resultaba inconcebible el final feliz en una historia donde el hombre tuviera que gobernar actitudes mecánicas de gran precisión por medio de impulsos directos de la mente, ya que, por estar su mente subordinada al capricho del ilustre "Subconsciente", todo primer impulso ordenador estaría cargado, irremediabilmente, de imprudencia y de maldad:

Y, en efecto, los conductores psicoeléctricos no lograban sujetar el impulso espontáneo de aniquilar a todo el que les obstruyera el camino. (Nuevo "complejo de Edipo", cuando éste, en la estrecha cañada, da muerte a su propio padre que le impedía el paso). Y aunque refrenaba su deseo un instante después, la célula había ya obrado con perfecta obediencia y había tendido por el suelo un cadáver. (144)

Y lo terrible del caso era que en ese afán destructivo estaba considerada la propia autodestrucción del hombre. Venía a la memoria de Reyes el "suicidio por distracción" (145) que mencionaba Valéry, y también aquella autoeliminación por "arco reflejo", "ese resorte travieso que puede desatarse solo", por simple curiosidad, como una simple broma. Pero en cualquier caso, el proceso era irreversible.

## 8. El nuevo escalofrío

Pero volvamos la mirada un poco hacia atrás. Un género que aprovecharía en el campo comercial la delicada maleabilidad de los

dibujos animados sería el cine infantil. Desde el dibujante francés Emile Cohl, creador de las caricaturas filmadas, hasta Walt Disney --y la tan mencionada escuela experimental--, la combinación de líneas y colores, el invento de nuevas formas plásticas alcanzarían momentos de alta poesía.

El cine para niños era también heredero de las tiras cómicas de los periódicos. En este género las posibilidades de la imaginación --destrucción de las convenciones-- eran infinitas. Pero Reyes hacía notar que el cine que pretendía llenar las necesidades de los pequeños en aquella época era precisamente el opuesto a sus inquietudes y a sus gustos, pues pertenecía a otro mundo:

Las groseras emociones del drama cinematográfico, cuya brusquedad puede aprovechar o ser indiferente a los adultos, destroza la psicología infantil. (146)

Y quizá lo más triste era que el cine para niños, que bien podía ser continuador del cine más vanguardista, de pronto fuera cayendo en la esfera más lacrimosa y gastada del melodrama. Los pequeños, más abiertos a las experiencias nuevas, eran capaces de conseguir interpretaciones más libres y audaces de lo que veían en la pantalla. Escribía Reyes en 1915:

... los niños demasiado pequeños no ven el cine; y, algo mayores, perciben todavía mejor la música que el cine. Cuando el cine les cansa, les hemos oído decir: "Papá, ya no quiero más música". (147)

Esa confusión digna de Pirandello entre la música y las imágenes rítmicas, calaba hondo en los niños; era un fenómeno natural. Y si el cine llegaba a cansarlos era porque no se les presentaba la auténtica música del cine. En plena época del cinematógrafo silencioso, lo que

se requería era meditar en las posibilidades de sonoridad de las imágenes, en esa musicalidad que los niños, "inocentes", audaces y despreocupados de la lógica ortodoxa, con sólo abrir los ojos descubrían en la pantalla. Si aún no estaba muy clara en ellos la diferencia entre el ruido y la música visuales, una buena educación cinematográfica podría ayudarlos a apreciarla. Y, como hemos visto, Reyes consideraba que el mejor camino hacia la libertad de interpretación de la realidad eran las metáforas más fantásticas sobre ésta: los cuentos de hadas, las novelas de Julio Verne. El cine infantil podría conseguir las re-creaciones más finas e ilimitadas.

Como los antiguos griegos, los niños no amaban todavía el silencio, señalaba Reyes; (148) pero este era un hecho que se solucionaría con la madurez. Un cine de calidad sensibilizaría el espíritu joven y lo llevaría por senderos amplios, lo enseñaría a disfrutar de los múltiples matices de las imágenes, de las actitudes humanas, del razonamiento. Y era por eso importante el cuidado de este género, donde los pequeños tendrían que ser vistos como un público y no como un pegote de los adultos. De hecho, el cine parecía pensado a la medida de las mentes que, aun viejas, conservaran la frescura de la mirada del niño. El género infantil, el de la imaginación por excelencia, actualizaba aquellas palabras de Thomas Carlyle:

Sí, aun para el sensualista más empedernido, ¿qué son los sentidos, sino el instrumento de la imaginación, el vaso en que ésta se abreva? Hay siempre en la más grosera existencia un fulgor, ya de Inspiración, ya de Locura (cada uno está en libertad de escoger entre las dos), que allí fulgura, emanado de la circunambiente Eternidad, y que ilumina con sus matices nuestra pequeña isla del Tiempo. Indudablemente, nuestro entendimiento es la ventana, y nunca se la hará demasiado clara; pero la Imaginación es nuestro ojo... (149)

Sí lo que se debía nutrir, intensificar y pulir en los niños era la imaginación, Reyes se inclinaba más por las imágenes "elegantes de hadas y silfos" (150) de Peter Pan que por las historias de "morboso sentimentalismo" del Corazón de Edmundo de Amicis. Y ahora vemos que esa "vanguardia brava" --los dibujos animados-- podía llegar a crear un cine infantil más puro todavía; un cine que llevando al extremo la experimentación técnica y argumental conseguía sacar a la superficie todo el potencial imaginativo de los niños.

Sí finalmente, de acuerdo con Carlyle, este mundo nuestro de apariencia tan sólida no es más que "una imagen del aire y nuestro yo es la única realidad", (151) y la naturaleza no es más que un reflejo de "nuestra fuerza íntima", entonces sólo nos quedaría concluir que el mundo y la naturaleza no son sino "la fantasía de nuestro sueño". Un buen cine, que supiera explotar todas las posibilidades de realidad y fantasía, podría extender su proyección dentro de las mentes infantiles creando una experiencia de una riqueza insospechada que, más adelante, daría su fruto.

Un ejemplo para el cine infantil era el género que con aparente descuido y desenfado hacía de la pantalla lo que le venía en gana: la comedia. Esta, dirigida a las grandes masas, llegaría a tener influencia aun en los movimientos artísticos más nuevos y sofisticados de la época, como el surrealismo. Tanto Alfonso Reyes como Martín Luis Guzmán, detrás de "Fósforo", descubrirían en un personaje que ya para entonces era leyenda, Chaplin, ciertas características primordiales del género. Algunos antecedentes del "pobre hombrecillo", como lo llama el mismo Charlot en La quimera del oro, parecían

extraídos también de las tiras cómicas; pero sobre todo eran herencia del teatro: Pierrot, Arlequín, Yorik. "Fósforo" admiraba en especial al Chaplin de los cortos breves, al cuentista. El cine ha creado, escribía Guzmán,

...un nuevo personaje, héroe de una risueña epopeya occidental y pariente de esos otros personajes, heroicos también, que viven en las ediciones dominicales de los periódicos yanquis. Este nuevo héroe es Chaplin, Chaplin ministro, vagabundo, enamorado, pensionista...(152)

Quizá una de las cosas que a Reyes más le gustaba del cine era esa sensación de escalofrío que éste provocaba. Baudelaire había hecho el mejor elogio de Victor Hugo al asegurar que el escritor había inventado un nuevo escalofrío; (153) y Reyes consideraba a Charlot un nuevo Pierrot, (154) inventor del "frisson nouveau". (155) El cine demostraba que los hombres seguíamos siendo "descontentadizos y exigentes", que "sólo renovándonos vivimos". (156)

Chaplin nacía de Pierrot, pero en seguida se convertía en un personaje típico del siglo XX. Asimilaba y representaba la mentalidad de una época de industrialización; y en algún corto retrataba también, desde el interior, al cine como industria. Era un "personaje heroico --aristocrático, desinteresado, irónico--, ignorante de su ridiculez y superior a ella", (157) aseguraba Guzmán. Y todo esto encuadraba muy bien en el mundo de las apariencias cinematográficas. La gran tradición mímica era comprendida por sólo unos cuantos actores y directores, y Chaplin, sin demasiado esfuerzo, la convertía en parte esencial de su caracterización. Alfonso Reyes partía de la expresividad de Charlot para resaltar --siempre con humor-- la importancia de la "palabra única", de la "fisonomía insustituible", (158) aspectos fundamentales

del buen cine. Charlot era Charlot en la pantalla y en la vida real, y no era un actor cualquiera representando un papel. La misma permanencia de la imagen cinematográfica, la repetición eterna de las historias, daba una continuidad al personaje que lo convertía en parte de la mitología del cine:

Charlot es siempre Charlot...: una nueva creación que queda fijada para siempre en el cielo estético de la pantalla, y aparece siempre semejante a sí mismo, en los varios episodios de su vida grotesca. ¡Es que cada film de Charlot es como una nueva serie del mismo drama inacabable! (159)

En Chaplin existía una monotonía, un tono continuo que constituía su estilo. En sus películas, el desarrollo argumental y ese estilo iban juntos, unidos, eran un todo. Y por eso, ante ejemplos como éste, Reyes, con una sonrisa, afirmaba:

El verdadero actor de cine debe suicidarse al acabar su mejor creación. (160)

(Sugestión que segurían algunos, aunque por otros motivos, al romperse la barrera del silencio en el medio).

El género de escenas cómicas tenía algo de circo --como lo tenían las "cosas" que Ramón Gómez de la Serna leía en el Ateneo madrileño o bajo una carpa, sentado sobre un elefante (161)--; pero también de teatro, de ciertos desplantes circenses del drama. Los cortos cómicos, con la ayuda del aspecto absurdo y aparentemente inocente de sus historias, se metía en las salas de proyección con vestimenta de bufón isabelino. (162) Ya dentro de la pantalla, el bufonismo se desenvolvía y personalizaba. No eran ya Arlequín o Pierrot los que actuaban, sino algo de sus vidas encarnado por diferentes cómicos. Charlot era el arquetipo de un nuevo estremecimiento, pero esto no significaba que

fuera el único. La moda de parejas, tríos o conjuntos de cómicos del teatro de variedades, del corte de los hermanos Fratellini, donde como modestos herederos de la iconografía religiosa llegaban a simbolizar algo: "... uno figuraba la fatalidad, otro el candor, y otro la solemnidad burlada," (163) recordaba Reyes, al pasar al cine seguía conservando ese espíritu en cómicos de la categoría de los hermanos Marx o Laurel y Hardy.

En el cómico, como en cualquier otro género del cine, mientras mejores fueran una actuación o una cinta en general, más imperioso se hacía que el director --como el "Creador"-- rompiera "el molde una vez aprovechado para una ocasión". (164) Esto le daría una categoría más artística --y casi mística-- al cine.

## 9. La inspiración del cine

Hemos visto que Alfonso Reyes consideraba esenciales para el cine una buena actuación y una fotografía bien lograda. El tercero de los principios básicos de este medio era, según su opinión, una buena literatura.

Esta expresión, buena literatura, podría interpretarse en dos sentidos. Por un lado indicaba que el cine debería surtirse de temas de la literatura universal; así podrían conseguirse historias más interesantes. Pero por el otro lado se refería más bien a la calidad cinematográfica del argumento que se utilizara. Las historias a desarrollar en una película tenían, por lo común, dos posibles fuentes:



el argumento escrito originalmente para el cine o, lo que era y continúa siendo más frecuente, la adaptación de asuntos de otro medio a la pantalla.

Ni "El Espectador" --Federico de Onís-- ni "Fósforo" --Reyes y Guzmán-- gustaban demasiado de las obras literarias adaptadas al cine. El primero, porque detestaba que otros intereses utilizaran este arte sólo como un "instrumento, un trampolín" (165) para lograr otra cosa. En poco beneficiaba al cine trabajar para la prensa, la política o la literatura, ya que el resultado no le pertenecería, no hablaría a través de sus propias cuerdas bucales. (166) Cuando el cine se veía obligado a servir al folletín melodramático, Onís prefería que el argumento fuera ideado por "algún oscuro trabajador de cine" (167) y no por "literatos profesionales"; le aterraba pensar en los "partos" de la fantasía de genios que pensaban en relación a otro lenguaje, a otro mundo del que no conseguían separarse por insensibilidad. Porque el cine requería de sensibilidades más cercanas a la imagen visual que a las metáforas escritas. Pero también, desde luego, detrás de estos otros intereses se encontraba el dinero, contra el que era muy difícil luchar. Escribía Federico de Onís:

    Pero en todo caso, el cine y la literatura se han encontrado espontáneamente y han entrado en tratos amistosos, aunque haya sido de noche, a oscuras, en alguna calleja vergonzante. Y la vieja literatura ha dado su brazo al mozo plebeyo, que puede satisfacer su vanidad con éxitos económicos. (168)

Aunque "la adhesión de las grandes masas" (169) al cine se debía primordialmente al "cine-literatura", esta fórmula no tenía por qué seguirse aplicando toda la vida.

Tampoco a Martín Luis Guzmán le convencía totalmente que la

adaptación se convirtiera en el semillero principal del cine. Le preocupaba la irremediable pérdida de substancia durante el traslado de un medio al otro. Y Alfonso Reyes, por su parte, encontraba cierta similitud de las oposiciones entre el cine y la literatura y entre ésta y las bellas artes:

... mientras las bellas artes viven del contacto directo con los sentidos y los toman en cuenta como un objeto final, la literatura sólo trata con el sentido acústico por modo de tránsito, y con los demás, por alusión, representación o metáfora, y su último desempeño es intelectual o mental. (170)

Y aún descubría algunas deformaciones derivadas de la adopción o adaptación de temas dramáticos o novelísticos al drama cinematográfico, como la "no-tragedia", (171) que era una reacción contra la tragedia verdadera y buscaba los "finales blandos" al gusto de las sensibilidades comunes.

Pero si lo mejor era la "creación cinematográfica" (172) pura, el argumento escrito especialmente para el cine, Martín Luis Guzmán aceptaba que una buena adaptación literaria --que siguiera las reglas del lenguaje visual-- podría trasladar al cine el auténtico espíritu de la novela. En esto el cine era muy superior al teatro:

De cine a teatro hay largo trecho. Se acerca aquél de tal modo a la verdad física de las cosas, que de su seno han brotado, de carne y hueso, los personajes imaginarios de los libros de aventuras. El Artagnan que vemos en la pantalla deja muy atrás al Artagnan descolorido de las adaptaciones escénicas y se parece enormemente al Artagnan novelesco; tiene de éste no sólo la agudeza y la actitud, tiene el acto, la capacidad física de la acción... Lo mismo que en los relatos de Julio Verne, el elefante del cinematógrafo ayuda en la lucha a su amo, se apodera del agresor y lo arroja al precipicio... (173)

Y lo paradójico era que, salvo algunas excepciones como el caso de La gitanilla de Cervantes, novela que en el cine había perdido su

encanto de novela según Guzmán, muchas veces el mismo teatro, filmado, resultaba mejor que sobre las tablas. Reyes coincidía con esta opinión y recordaba el Don Juan. En especial, no sólo por su literatura sino además por algunos detalles de la vida cotidiana, el siglo de oro era una mina inapreciable de historias para el cinematógrafo:

Si algo caracteriza a la Comedia Española es lo objetivo, lo externo de la acción: las estocadas en la sombra, las confusiones entre damas tapadas y caballeros disfrazados, el uso de tramoyas como en la comedia de Tirso En Madrid y en una casa, las cartas deladoras, los amores, las riñas. Y no sólo la literatura: la misma historia de la época pudiera dar asunto a más de una cinta brillantísima... (174)

De hecho, la novela picaresca se había convertido ya en un ejemplo para el cine de misterio. (175) Y del cine mismo se desprendían algunas técnicas que ayudaban a la representación dramática:

Para representarse la acción de la Lozana, habría que acudir al recurso del wagneriano Persifal: el telón de fondo en marcha constante. (Creo que los aficionados llaman "el Cine" a este pasaje de la ópera). Habría que imaginar una decoración teatral movidiza, en que desfilan incesantemente las calles y plazas de Roma, y por ellas, la Lozana con su estilo hablado, y toda la gente que aparece al paso... (176)

Bien, la literatura no tenía por qué volverse un obstáculo para el cine. El asunto era saber enfocar el traslado de las técnicas y de los temas de un medio al otro. Sobre este punto, por ejemplo, Martín Luis Guzmán tenía siempre presente la evolución, la maduración natural del cine. Como en la historia de la literatura, en este arte nuevo existía un camino temático y estilístico, una serie de hitos técnicos que iban siendo alcanzados y asimilados; todo iba al parejo y estaba interrelacionado. Sobre el Rey del aire, película de la productora Pathé, opinaba Guzmán que era una clara muestra de "una comedia hábilmente adaptada al cine", (177) aunque no era una "creación cinematográfica":

en el reestreno de esta cinta, "Fósforo" descubría destellos de calidad, pero también los efectos del paso del tiempo, resultado de la falta de previsión del adaptador sobre la maduración de este medio. El cine exigía cada vez más de cinematografía y menos de literatura literaria --muy diferente de la literatura cinematográfica. La única forma de trascendencia de la adaptación era la mirada hacia el futuro. Desafortunadamente Martín Luis Guzmán dejó de escribir sobre cine, y así se interrumpió la evolución de su propia crítica ante el fenómeno fílmico. Y sería Alfonso Reyes quien daría los últimos toques al juicio sobre la adaptación.

Años después de sus colaboraciones en "Frente a la Pantalla", Reyes escribía en su ensayo "Reflexiones sobre el drama":

La adaptación en sí misma no es un desvío estético. (178)  
 Hemos señalado que, aunque era mejor un libreto escrito para ser filmado, el traslado de una obra de la literatura universal --o simplemente, de calidad-- era posible. Pero resultaba muy probable que el adaptador se encontrara frecuentemente con problemas irresolubles. Y no faltaría quien descubriera, con razón, que cierta novela era muy superior a la película. El primer paso para evitar esto era descubrir los límites de asimilación del cine ante la literatura. Reyes aseguraba que había obras que jamás podrían ser filmadas con fidelidad, como el "Werther, o el Obermann, o el Adolfo"; (179) puesto que aun los más hábiles directores de cine buscaban siempre soluciones "físicas" a conflictos de orden espiritual. Para superar éste y algunos otros problemas, él recomendaba seguir la política que unos cuantos cineastas, como Buñuel, adoptarían:

Mucho se ganaría si en vez de declarar que un drama se ha volcado en el cine, se dijera honrada y simplemente que el cine se ha inspirado en algunos temas de tal drama, sin pretender sustituirlo, puesto que por fuerza algo le añade y algo le quita. (180)

La "inspiración" en temas de la literatura o de otro arte concedía una gran libertad al realizador para desarrollar los aspectos que más interesaran --por cinematográficos-- de las obras; sólo así podía, además, agregar lo que él creyera pertinente o bien suprimir lo que saliera sobrando, sin ofender a nadie. Pero este asunto rozaba también dificultades de orden autoral; seguía de manera paralela el accidentado camino de "las ideas sobre la originalidad y sobre la propiedad individual en objetos de fantasía". (181) Esta forma de propiedad, fenómeno tan contemporáneo, remitía de nuevo al teatro griego. Para no distorcionar los hechos y llegar a una solución justa, era indispensable tener una idea clara sobre la originalidad:

Las cosas de la mente disfrutan de cierta comunidad. Las culturas no hacen más que labrar sobre la masa recibida e ir la así adaptando. Todo el desarrollo de las ciencias, las artes y sus aplicaciones prácticas se funda en este derecho tácito. Las limitaciones institucionales --privilegios de autor, etc.-- son relativas y contingentes. (182)

Alfonso Reyes ponía como ejemplo de manifestaciones artísticas que vivían del "retoque constante, de la colaboración ininterrumpida entre los de ayer y los de hoy" (183) a la épica antigua y a la juglaría. Y si en verdad el cine significaba la épica de nuestro tiempo, entonces tenía todo el derecho de inspirarse en lo que lo rodeaba y brindar su propia interpretación de los hechos. Superado el problema de la propiedad de las ideas argumentales (184) --que por lo general se encuentran en un breve catálogo--, se podía aspirar ya a la búsqueda

de nuevas formas, de nuevos enfoques, de dramatizaciones absolutamente originales aun de obras muy antiguas. ¿Por qué no aceptar que, como las ideas del fuego o de la rueda, una misma historia podía ser imaginada con relativa similitud por hombres distintos en polos opuestos del mundo? Más allá de los prejuicios y vanidades de los autores se encontraban los verdaderos retos del cine: el cine como creación, como re-creación. Además, como lo ha demostrado Borges con la reescritura del Quijote, una vieja historia, reinventada hoy tal cual, resulta distinta por el paso del tiempo.

Quizá la relación más sana entre el cine y la literatura, concluiría Reyes, no era la adaptación sino el recuerdo de temas. (185) Asuntos que la literatura conseguía sólo sugerir a causa de limitaciones técnicas naturales, el cine los hacía visibles, casi palpables; y de forma inversa, imágenes que en la pantalla cinematográfica aparecían con demasiado cuerpo y definición, la literatura les daba la dosis exacta de ambigüedad, de irrealidad, de amplitud interpretativa. Bien comprendida la colaboración, el uno podía ser el socio perfecto del otro. Ni el cine ni la literatura debía ser dependientes; al contrario, en la independencia de ambos estaba la única posibilidad de convivencia, de intercambios e influencias recíprocos. "Zapatero a tus zapatos", (186) exigía Reyes: "o poesía lírica, o cine". Las dos cosas juntas eran imposibles.

## Tercera parte

## 1. La visión impresionista

El cine no era una manifestación solitaria. Parecía una catedral, donde diferentes fenómenos artísticos se reunían y participaban. Pero el desarrollo secuencial de las imágenes sobre la pantalla invitaba a una nueva concepción del tiempo y el espacio. A partir de luces y sombras, las escenas iban adquiriendo vida en un rectángulo que recordaba, por sus dimensiones, a Delacroix, David u Orozco. Y la neurona que daba pie a este ágil devenir de acontecimientos se multiplicaba en miles de cuadros.

La unidad mínima fundamental del cine es el fotograma. Este es el eslabón vertebral del filme, pero también es el punto donde la fotografía anedóctica comienza la reconstrucción dinámica de la anécdota. Desde siempre el cine contaba algo; la pantalla ofrecía una historia o una acción. Pero todo esto se desarrollaba a través o, con más precisión, sobre una superficie: un lienzo.

La imagen cinematográfica representaba un contenido argumental relativamente extraño y al mismo tiempo se representaba a sí misma como una obra plástica. Si por culpa del mismo Leonardo la Última cena parecía un fresco irremediablemente efímero, el gran fresco cinematográfico, casi adoptando una actitud iconoclasta, lo que hacía era alarde de ser una creación de existencia momentánea. (1) Después de una función de cine, no hacía falta que el telón cayera para que la cinta pasara a convertirse en sólo un recuerdo de algo acontecido. Y sin embargo, la emoción del espectador, producto de la historia y de la imagen proyectadas, podía haber llegado a ser tan o más intensa que la motivada por una



pintura de "valor universal". El cine, malabarismo de penumbras, era un arte con raíces ancestrales y al mismo tiempo el medio más contemporáneo, complejo y fugaz. Permitía la delimitación estática del cuadro pero inyectaba el dinamismo de la vista a través de un microscopio: era goce plástico e investigación activa.

Para Alfonso Reyes resultaba evidente que ningún arte, ya fuera de espacio o de tiempo, se encontraba fuera de un contexto artístico y social. Por esto, ya fueran sobre literatura, pintura o música, sus comentarios experimentaban una suerte de seccionamiento cubista; era a través de una lente enfocada por diversos ángulos por donde él percibía y analizaba estas manifestaciones. De esta forma su crítica iba creciendo y profundizando a medida que, en un ejercicio de gimnasia a manos libres, Reyes tocaba cada una de las posibles aristas de relación e influencia sufridas o proyectadas por el fenómeno a estudiar.

Y el caso del cine no fue la excepción para él. Este medio nacía y se nutría de varios surtidores, entre los que estaban, además de la literatura, el teatro o la música, las artes plásticas.

Mientras encontraba su propio lenguaje --el de su desenvolvimiento y el de su crítica--, el cine tomaba de aquí y allá lo que iba requiriendo. Dentro de ese mismo proceso, los comentarios cinematográficos de Reyes debían tanto a la literatura como al drama, tanto a la pintura como al grabado y a la escultura.

Como ya mencionamos algunas páginas atrás, el espacio de la pantalla reproducía un rectángulo muy relacionado con las proporciones que, según los griegos, representaban la "regla de oro" del arte plástico bidimensional. Pero a diferencia de la pintura o el grabado, la imagen

cinematográfica no basaba la armonía compositiva en la condensación --figurativa o abstracta-- estática de la vida --el movimiento dentro de una pintura está sugerido por la distribución de las líneas, los colores y los volúmenes-- sino, aseguraba Reyes, en el desplazamiento físico de los elementos, en los movimientos "caprichosos y hasta inarmónicos" (2) de éstos. Así los temas bíblicos o mitológicos dejaban de ser los únicos importantes, y las actitudes más sencillas de los hombres, dignas de Manet o Renoir, se volvían también el motivo principal de una cinta. Igual que en la pintura, la pincelada correcta, el trazo talentoso y sensible del cineasta conseguirían infundir la emoción en el espectador. El cine no era una ciencia exacta; como la cocina, que procedía "por recetas de la química y la farmacia", (3) era un "arte impresionista". Conservaba cierto espíritu de "oportunidad" fotográfica, pero llegaba mucho más lejos al capturar y revivir los fenómenos de la luz y el movimiento. Y, como un arte de impresiones, el cine buscaba además la armonía, claro que bajo sus propias reglas. Como era también una manifestación plástica, contaba con volúmenes y planos, con los contrastes de luz y sombra. Así la superficie de la pantalla exigía una composición.

El cuadro cuyo tema requiriera de un tratamiento "realista" demandaría del pintor un gran pulso y un dominio absoluto de los colores y sus matices. Pero el director de las primitivas cintas no tenía que preocuparse de aquellos detalles, (4) ya que la reproducción cinematográfica no sería, finalmente, más que un cuadro en blanco y negro, borroso y de contornos indefinidos a causa del continuo movimiento. Existía un acuerdo tácito entre el cineasta y el público: lo que se

proyektara en la pantalla serfa algo casi real, aunque no lo pareciera. Ya hablamos antes de los aspectos simbólicos del objeto artístico. Para apoyar este efecto, el director contaba, si no con la movilidad de los pinceles sí con la de los personajes, paisajes y asuntos. Además, el cine no negaba su artificialidad de medio representativo; al no ser un reproductor fiel, podía permitirse casi cualquier exceso aprovechando la predisposición de los espectadores a ser sorprendidos, asombrados. Pero a pesar del desorden, de ese ir y venir de sombras y de la poca definición de las expresiones faciales --que muchas veces por eso lograban una mayor expresividad--, el cine llegaría a conseguir resultados de gran calidad visual. De hecho, para Alfonso Reyes, tan importante como el argumento era la "riqueza visual" (5) de las películas.

Como un cuadro pedía el trazo preciso en el momento de su creación, así la filmación requería del director el control del pulso dramático, del fotógrafo el movimiento sutil de la muñeca, pues de eso dependería la composición final de la cinta. La habilidad y sensibilidad de ambos daría como resultado una gran obra, o sólo un limitado producto comercial.

Escribía Reyes sobre El féretro de cristal:

Y si la primera mitad de la vista es superior a la segunda, se debe a que conserva su pureza de estilo... Este criterio antiyanqui\* no podría mantenerse sin la perfecta finura técnica de la cinta, que hace de cada una de sus escenas un armonioso cuadro, equilibrado en luces y sombras, distribución y peso de las masas. (6)

Y partiendo de este comentario, cabría señalar el uso de un término muy común en esa época: vista. Esta palabra, que reemplaza a película o filme, a la vez que subraya un aspecto primordial del cine, emparenta

\* Recordemos: antiprimitivo.

nuevamente a este medio con la pintura: una vista es al cine lo que un cuadro a la pintura. Y los dos productos son autónomos, completos en sí mismos y sobre todo para ser apreciados a través de los ojos.

Tanto en las películas --en especial las silenciosas-- como en los cuadros, los personajes son, desde el punto de vista plástico, "meras entidades visuales". (7) Y profundizando aún más en parentesco, cuántas veces el cine ha querido respaldarse en formas y corrientes pictóricas: las enormes pantallas de panavisión que recuerdan frescos o murales; los trípticos o polípticos, por lo general experimentales, cuyos antecedentes se encuentran en las escenas religiosas de los retablos --el cubismo estaría también muy presente aquí. Y desde luego, salvo alguna excepción, las dos artes son bidimensionales.

Además de las similitudes estructurales y compositivas, Alfonso Reyes descubría otros acercamientos entre los cuadros y las vistas. En ocasiones un medio se valía de procedimientos de otro para significar o sugerir, por ejemplo, hechos morales:

... una mujer de rara belleza, de turbadora belleza ... Cuando se enfrenta con el espectador, tras el reclinatorio negro, para orar o para sufrir, en aquel ambiente de viejo castillo, tapices espesos y vidrios historiados, asistida por un coro de vaporosas mujeres, parece aconsejarse con todas las malicias de la literatura y de la pintura. (8)

Al ver una película, uno observaba, en opinión de Reyes, detalles que casi siempre pasaban de largo a la vista. Esto era así porque los hombres estábamos "poco ejercitados a la visión analítica de las cosas". (9) Esta era una actitud humana desde siempre, y por eso los caprichosos reyes se mandaban retratar solos, rodeados de la familia real o yendo de caza por el monte: para que el mundo pudiera apreciar

y recordar hasta el más insignificante detalle de sus vidas. Las hilanderas de Velázquez nos dice mucho más de este oficio y de las mujeres que lo llevan a cabo que el mejor manual técnico. La pintura, como después el cine, tenía la característica de ser bidimensional; la irrealidad que esta desventaja aparente creaba era, a final de cuentas, "una nueva ventaja estética: un elemento más de 'ironía' que, alejándonos del terreno práctico, nos sitúa en el escenario del arte". (10) Lo reproducido en un cuadro o en una película daba la sensación de ser y no ser al mismo tiempo, y mientras investigábamos esto íbamos descubriendo una nueva importancia en las cosas y situaciones ignoradas en la vida cotidiana. La mirada aprendía a observar gracias al arte.

## 2. La escultura de lo fluido

La moneda rota, ópera bufa cinematográfica, era "figuración de la vida a través de un prisma"; (11) opinión que no se limitaba a esa sola cinta, sino que se convertía en parte de la definición de Reyes sobre cine. Pero también encontraba eco en lo que James Willis Robb consideraba un eje complementario de la "sensibilidad imaginística en el estilo" (12) de este autor. La narrativa de Reyes sufría, en algunos pasajes, un cambio súbito de dimensión al pasar de "prismatismo a "ilusionismo y vislumbramiento"; fenómeno similar al que, por esencia, manifestaba el cine. Willis Robb sintetizaba así el proceso:

... pasamos por el prisma a nuevas dimensiones de ilusión, fantasía o superrealidad. Pasamos por el prisma a lo desconocido, donde vemos a medias cosas sólo adivinadas, expresadas por el concepto hispánico vislumbrar. (13)

Término, éste último, que no podía ser mejor para definir también al cine: reflejo de luz, apariencia tenue. En relación con la representación sobre la pantalla, "figuración de la vida" era una frase con dos sentidos cuando menos. El primero, cercano a la pintura, se refería a la forma figurativa o, guardando toda proporción, naturalista de exposición de las historias cinematográficas; el segundo, más sutil, se acercaba más al carácter poético, metafórico de las imágenes fílmicas. El cine no sólo reproducía sino que, como un objeto artístico, simbolizaba. Aun el cine documental resultaba una metáfora de la realidad y no un retrato de ésta. Las imágenes de la pantalla proyectaban, así, una sensación de encantamiento.

Aunque pretendieran que sus palabras fueran destructivas, los "indiferentes del Cine" (14) acertaban al considerarlo como una diversión infantil. Este medio había heredado un carácter eminentemente lúdico. Alfonso Reyes pensaba que el arte en general era "una travesura", (15) y por eso se refería a "la inevitable teoría estética" como si ésta fuera un mal contagioso. Si el dicho hablaba de gato por liebre para significar el engaño, el cine era todo lo contrario y Reyes citaba a Ortega y Gasset: liebre por gato era el alma del proceso creativo:

Las artes del tiempo --música, letras-- travesean con el oído y el pensamiento. Las artes del espacio --pintura, escultura, letras otra vez, dado que ahora hay poemas tipográficos-- travesean con la vista y con el sentido muscular. Las artes mixtas del espacio y el tiempo --la danza, oh Mallarmé-- travesean con todo a la vez. Embárrese el movimiento en un plano, en dos dimensiones, y se tendrá el cine-primera época. El cine-segunda época, que aún no puede competir con el anterior en la calidad de sus productos, además de la travesura de los ojos nos brinda la de los oídos. (16)

Como las otras artes, el cine hacía sonreír (17) con sus travesuras.

Además de las características comunes a la épico-novelística, el cine tenía algo de la danza y también de la escultura. El título de

un ensayo de Reyes manifestaba perfectamente esta cercanía de las artes: el cine era como una "escultura de lo fluido" (18) o un "tren de ondas".

Para él las nuevas artes, y en especial el cine, todo lo cambiaban. Y no es que el cine modificara esencialmente la imagen de los objetos, de los elementos de que se valía, sino más bien la concepción que de ellos tenían tanto el artista como el público:

...el cine trajo una novedad, no prevista en los cuadros del Laocoonte, de Lessing, que es el ser un arte plástico de espacio y tiempo, figura y movimiento (como la danza), pero en que se juntan las condiciones de la pintura y del teatro...(19)

Lessing había partido en sus análisis para diferenciar el carácter de la poesía del de la escultura (20) de dos posibilidades interpretativas de la realidad circundante; ambas eran similares en esencia, pero sus formas representativas variaban. La poesía buscaba llegar al momento de intensidad siguiendo un ascenso dramático. La escultura se limitaba a elegir y plasmar un solo instante que condensara la acción y el sentimiento de los personajes. Y para realizar este análisis había elegido una obra griega admirada desde siempre: el Grupo del Laocoonte y sus hijos.

Esta escultura, que se encuentra en el Museo Vaticano, ejemplificaba un proceso creativo similar en algunos puntos --aunque muy anterior-- al del cinematógrafo. Según cuenta Plinio, dicha obra fue realizada en colaboración por tres artistas: Ajesandro, Polidoro y Atenodoro. (21) Durante mucho tiempo se pensó que el grupo de figuras sufrientes había sido esculpido en una sola pieza de mármol; después Miguel Ángel descubrió tres uniones. Pero el Laocoonte está formado en realidad de siete piezas, montadas con gran precisión para lograr esa fluidez violenta de toda la escena. Si, en opinión de José Pijoan, Virgilio

había fijado su atención en el desarrollo del tiempo dentro del drama, para lograr que la emoción estética se consiguiera por efecto del devenir de los acontecimientos más que por su desenlace, los escultores griegos, al contrario, se habían interesado en un solo instante de la acción dramática: cuando Laocoonte y sus hijos son castigados por Apolo al tratar de salvar a Troya de su inminente derrota. Los dos tratamientos de este momento culminante de la guerra dejaban en un segundo plano el resultado político de la conflagración para resaltar los aspectos poético y estético de la misma: lo fundamental, en ambos casos, era producir la emoción en el público. De todas formas, Troya estaba perdida.

Como un medio productor de emoción, el cine era capaz de conseguir resultados muy similares a los de la escultura o la poesía; pero siguiendo, además, los dos caminos por éstos recorridos. Escultura de lo fluido; desenvolvimiento y captación del instante, de la imagen precisa. (22) La pura descripción, a través de fotogramas, del momento en que las serpientes salen del mar para apresar a los hijos y al padre defensor, podría representarse en un cuento proyectado, en un caligrama fílmico de aquellos que Reyes proponía. Qué mejor comentario a nueve años de guerra absurda que esa mínima pincelada cinematográfica.

Por medio del cine se podía recrear el misterio progresivo característico de cierta narrativa. Pero también en la pantalla se podía conseguir la composición culminante, el encuadre preciso, instantáneo y suspenso que cortaba el alimento, como la "Última cena" de Buñuel.



### 3. La visión rotativa

Hemos visto que Reyes consideraba al cine como un arte múltiple. Si el cine representaba la épica de nuestro tiempo era porque podía ser superior a la épica antigua. Este medio, más que describir, descubría imágenes --recordemos la anécdota de Visión de Anáhuac. Se nutría de historias de la literatura o el teatro, pero era más bien pintura en movimiento. En él se daba esa dualidad producto de la asimilación de la poesía y la escultura: devenir y fijación, análisis y síntesis. El cine era capaz de hacer visible --como la pintura-- y además de animar un mundo considerado como algo etéreo: la imaginación. Imagen e imaginación, conceptos casi opuestos, dentro de los cuadros en movimiento resultaban complementarios. Sin uno, el otro desaparecía o se corrompía. Reyes aseguraba que Jules Romains había descubierto la rica veta del cine, y había escrito una obra similar para aprovecharla. El hecho le sugería a Reyes la siguiente comparación:

Estas tierras imaginadas suelen dar origen a verdaderos descubrimientos. Buscando los países míticos, se da con América. Eldorado provocará en el Sur peregrinaciones "utopistas"; y en el Norte, Juan Ponce de León (par le Diable tenté, según el poeta parnasiano) tropieza con la Florida, a procura de la Fuente Juvencia o agua de la eterna juventud. Es la historia del Donoqoo-Tonka, concebida por Jules Romains como cuadro cinematográfico: tierra verdadera, fecunda factoría y criadero de oro, que nace de una equivocación, de un mito deseado y solicitado. (23)

En este cuento de Romains aparecía aplicado un término --que encerraba toda una cosmovisión-- propuesto por el escritor en su libro de poemas de 1904 a 1907, (24) y que sería la base de aquella visión plural que mencionamos de pasada en un capítulo precedente: el "unanimismo". En

contraste con las películas italianas, excesivamente sentimentales, y con las norteamericanas, hechas sobre acciones más que sobre historias, este texto escrito especialmente para el cine era, en palabras de Alfonso Reyes,

ya producto de un arte malicioso y metódico, de concentración de recursos y expresiones, a base de buen humorismo literario. (25)

La clave de esta astucia del escritor francés estaba, precisamente, en el uso práctico del concepto antes mencionado. El unanimismo se respiraba "como una atmósfera" en toda la obra de Romains. Parafraseando al novelista, Reyes definía así el término:

... ¿qué son una época, un lugar, un pueblo, una familia, un hombre, sino encrucijadas o unanimosos de direcciones? Todo hecho... está situado por decirlo así, en una confluencia de redes ferroviarias. Nunca se da lo único, sino siempre lo uno relacionado con otras muchas unidades semejantes; es decir: lo unánime...

Así pues, el momento en que la maraña de fuerzas que cruzan el territorio humano comienza a crear núcleos o coagulaciones orientadoras, de conciencia o de voluntad, éste es el momento del unanimismo. La fluidez se precisa; la vaguedad se asienta; las energías pobres se enriquecen al formarse en fila. (26)

Esto era algo parecido a lo que conseguía la pantalla dividida --que Gance reforzaría aplicando distintos colores según el carácter psicológico de cada escena--; era fragmentar la acción en innumerables momentos coincidentes para lograr, a través del choque dialéctico, un efecto de sensación plural. Pero la propuesta de Romains estaba relacionada también con otra manifestación artística de la época, cercana a su vez al cine. Esta era una escuela pictórica de ruptura que constituyó, según Jean Cassou, no sólo una nueva moda sino "el estilo del siglo XX": el cubismo. (27) Desde luego que el cine comulgaba con esa idea de visión múltiple --provocada por un ligero padecimiento

esquizofrénico, según algunos (28)-- que intentaba conseguir la pintura cubista. Pero ante todo, era el espíritu de independencia, de búsqueda de la originalidad que emanaba de estas dos artes visuales --y en el caso de Apollinaire, de su poesía-- lo que invitaba a Reyes a especular sobre el amplio futuro del arte de las imágenes en movimiento. El fin primordial del cine, como lo era de la pintura de Picasso, Braque o Rivera, era el constituir algo nuevo; un arte que, nutrido por los viejos atavismos del realismo fotográfico sobrellevados por la pintura durante mucho tiempo, (29) reflejara el nuevo siglo. Aquí el cine se enfrentaba a la misma disyuntiva que la plástica: para qué copiar, eso lo había hecho ya la fotografía y, antes, la pintura pompierre. (30) Lo importante, para el cubismo como para el cine, era descubrir las leyes --pertinentes a cada uno-- que permitieran dar vida y movimiento a una realidad que ahora, más que nunca, demostraba su dinamismo e inestabilidad.

Asegura l'aulette l'atout que la intelectualización de la pintura que suponía el cubismo era una reacción comprensible ante la relativa fidelidad de la fotografía. (31) Pero desde luego, también influyen en los artistas, como en la sociedad en general, otros factores de orden contextual. Nuestro siglo exigía una nueva postura del arte, una actitud más sensible a la enorme cantidad de información que el hombre recibía y tenía que digerir. El artista, el ser social, eran abrumados por más y más estímulos cada día; el entorno aparecía ante ellos en fascetas, de forma impositiva y agobiante. De esta manera se reconocía, cada vez con más fuerza y verismo, la calidad fragmentaria y multidimensional del conocimiento. La imposibilidad de captarlo todo en seguida, y de

asimilarlo, creaba una gran angustia --nunca antes se había aplicado con tanta crudeza la opinión de Sócrates sobre los límites del saber humano--; pero también los hechos indicaban que era posible un cambio radical en la visión del mundo. A partir de entonces, sin prejuicios, podían conciliarse puntos de vista distintos, opiniones parciales pero complementarias del universo. A través del reconocimiento e ilación de estos fragmentos, aparentemente anárquicos, se llegaba a construir una visión lógica y completa, una visión panorámica, (32) de un aspecto de esa realidad; o sea, una pequeña y nueva realidad, un microcosmos. Pero para llegar a esto se tenía que romper con la idea convencional de la realidad como algo único e inmutable. Un campo propicio para hacer la prueba de esta ruptura era el arte, que, como señalamos al principio de este trabajo, es una realidad diferente dentro de la naturaleza. Jean Cassou encontraba en la velocidad y en la "psicología abismal" (33) las causas de "semejante reducción a choques y de tal pulverización" de la realidad. Y el producto lógico de lo anterior era ese "arte de lo discontinuo" que resultaba ser el cubismo.

Claro que el cubismo parecía una broma pesada o, si se le tomaba en serio, el germen de la locura en el arte. Pero Alfonso Reyes prevenía de lanzar juicios demasiado apresurados al respecto. En uno de sus ensayos breves de Las burlas veras (segundo ciento), (34) Reyes volvería a uno de los temas de sus Cartones de Madrid: el valor de la sinrazón. Aseguraba que el humorismo, "'más viejo que prestarme un ochavo', diría Quevedo", adquiría hoy una categoría más que respetable; las filosofías "anti-intelectualistas" pedían a nuestro tiempo algo que no había entrado en el pensamiento de los antiguos: una explicación filosófica de la existencia a través de "las humoradas".

La nuestra era la "época de las burlas veras". El cine era partícipe de este nuevo hábito de la plástica; "y todo nuevo hábito es, en principio, una locura": "sin ánimos nuevos de locura, pararía la tierra, cerrarían sus ojos las estrellas". (35)

Pero si el cubismo, como el cine, era una manifestación, un punto de vista de nuestro tiempo, tenía antecedente mucho más remotos en el campo del arte. Reyes sugería que quizá éste fuera bastante anterior a Picasso, y al mismo Cézanne. Esta forma de representación se remontaba al Greco, con "sus humanas columnas vibratorias", (36) y probablemente, con igual o mayor fuerza, a la literatura española:

Ha poco, Eugenio d'Ors lo decía: ¿quién más español que Don Francisco de Quevedo y Villegas, ni quién más cubista? El, Gracian, todo el conceptismo, y aun el mismo Góngora --aunque éste por procedimiento distinto-- nos dan ejemplo de esa visión rotativa y envolvente que domina, que doma el objeto, lo observa por todos sus puntos y, una vez que ha logrado saturarlo de luz, descubre que todo él está moviéndose, latiendo, arrojando comunicaciones --como los átomos del filósofo materialista-- a los objetos vecinos, y recibíendolas de ellos. (37)

Algunos años después de escribir lo anterior --contemporáneo, por cierto, de sus críticas cinematográficas--, Alfonso Reyes tuvo la ocurrencia, junto con Enrique Díez-Canedo, de inventar y publicar en Índice, revista que editaba conjuntamente con Juan Ramón Jiménez, un supuesto epistolario intercambiado entre Góngora y el Greco. Dichas cartas --sólo tres-- abrían nuevos cauces a la investigación, sobre todo de aspectos desconocidos o imprecisos de la vida y obra de los dos personajes. Desde luego, como era su costumbre, Reyes aprovechaba la ocasión para bromear, para burlarse en sus propias barbas del esnobismo de la época. Aquí se descubría el verdadero origen del cubismo:

El barro con que Dios nos hizo --escribía supuestamente Góngora--, como alfarero que no tiene un patrón solo, antes para cada pieza pone un torno diferente, siendo una sustancia cómo puede ser sino una forma? Leves son las diferencias de hombre a hombre, y el alma es en todos la misma, y de su cuerpo una misma es la forma conocida ya por la Geometría. Una esfera es la cabeza del hombre, y el tronco de un cubo con sendos cilindros a diestra y siniestra: que así como el alma es una, una es la forma, ya el carácter y las funciones se alteren. Pero en la vasta tierra las sierras mas encumbradas son solo arrugas, mas leves que las líneas de la mano. (38)

A lo que el Greco respondía:

...Hemos de trillar por menudo aquello del volumen corporal. Piense vuesamerced lo que le dije del tronco de pyramide y los dos cilindros a que la cara puede reducirse cuando no a un emisferio y a un cubo. Estas portentossas maquinás corporales no son cosa contraria de los ingenios con que los hombres acuden a los diversos menesteres de sus vidas, tanto mas quanto que, moviéndose en una atmosfera de luz, ella los va fraguando y mudando, que si no fuese por la memoria no las disputarian los ojos, por lo que de ueras son. (39)

Pero, seriamente, los pintores veían en esta síntesis de elementos plásticos un camino de independencia y economía de la pintura. La convivencia de varios planos de un mismo hecho u objeto era un acercamiento a la forma de ver del ser humano, con toda su riqueza y complejidad. Y esto era posible --y aun necesario-- porque tanto el artista como el público del siglo XX, observaba Reyes, no se saciaban ya "con la silueta de un instante" si no era "para fines de 'sutilización'"; (40) ahora exigían, "a la vez, todas las siluetas posibles del objeto, dentro del espacio infinito". Más allá de la representación estática de la realidad, el pintor moderno arrojaba sobre la tela "un jeroglifo del movimiento o como su esquema geométrico". La pintura comenzaba a sentir "algo que es ya el ansia de moverse". (41)

Dentro de la literatura, el autor que más se acercaba a la visión cubista era Jules Romains, como hemos visto, con su "unanimismo"--de

Apollinaire hablaremos un poco más adelante. Pero Alfonso Reyes consideraba que el cine podía llegar aún más lejos al intentar una representación múltiple de acciones:

... el "unanimismo", la simultaneidad de representaciones (el cuadro de proyección aparece dividido en cuatro, y cada cuarto figura una escena distinta y una acción paralela a las otras tres), procedimiento que en la literatura se realiza con menos felicidad que en el cine. (42)

Inquietudes y resultados concretos eran compartidos por estas nuevas formas de visión rotativa; pero detrás de todo esto no sólo había técnica, sino también una irreprimible necesidad de libertad. (43) La independencia del individuo y del arte fue bandera del dadá y de casi todos los movimientos de vanguardia. No se podía seguir ceñido por los marcos convencionales de la pintura o la literatura; y más aún, existiendo nuevas artes.

Por aquellos años, Reyes contaba entre sus amistades a muchos de los vanguardistas, sobre todo poetas y pintores. Huyendo de la guerra --como el escritor regiomontano-- habían ido todos ellos a refugiarse a España, país neutral. Uno de los conocidos durante aquella primera estancia de Reyes en París había sido Guillaume Apollinaire, y algunas de sus ideas estéticas quedarían muy presentes en Reyes. Ideas que encontrarían el terreno más propicio en el Madrid de ese tiempo de convivencia con Valle-Inclán y Gómez de la Serna, de "pobreza y libertad", en palabras de Alfonso Reyes.

En su poema "La linda pelirroja", Apollinaire pedía "indulgencia" a los hombres "cuya boca está hecha a imagen de la de Dios", (44) a aquellos de la tradición y el orden; indulgencia para aquellos otros que a través de la aventura iban en busca de "fuegos nuevos de colores

nunca vistos" para ofrecerlos a los demás. Escribía Apollinaire:

Los grandes poetas y los grandes artistas tienen como función social una incesante renovación de la apariencia que la naturaleza pone ante nuestros ojos. Sin los poetas, sin los artistas, los hombres se sentirían pronto aburridos de la monotonía de la naturaleza. (45)

Para Agustí Bartra, la poesía del autor francés "vive en una encrucijada donde coinciden la canción, la profecía y la visión onírica"; (46) y su afán de innovación está respaldado por una gran imaginación y una espontaneidad sincera y enigmática. Interesado en lo más nuevo, Apollinaire declararía que el cine llegaría a ser el arte más popular. Incluso, llegó a prever el nacimiento de un arte todavía más novedoso y extremo: el táctil. (47) A un poco más de dos décadas de distancia, Alfonso Reyes volvería a insistir sobre este asunto:

Está haciendo falta escribir un Nuevo Laocoonte. Entonces, a las artes del oído y la vista, habrá que añadir las de los sentidos menos nobles --gusto, olfato, tacto-- que aún no rompen la aduana oficial (gastronomía, sinfonía de licores en el A Rebours, de Hysmans); o que andan aún en tanteos, como la Estética de los aromas, cuyo manuscrito José Asunción Silva perdió en un naufragio; o que aún no se desligan de los meros procesos vitales, o siquiera de las aplicaciones médicas y deportivas... (48)

Todas estas búsquedas e invenciones eran un reclamo de libertad. Por la brevedad de su primer estancia en París, Reyes experimentó de refilón toda la fuerza de ese "espíritu nuevo" que alimentaba a Apollinaire; así como el "gran estremecimiento de duda" (49) que provocaba aquella ciudad. En su "París cubista", Reyes intentaba describir --descubrir-- las sensaciones emocionales y visuales producidas en él por ese encuentro. Además de las influencias propiamente cubistas de este fragmento, las del cinematógrafo eran subrayadas por el autor en el subtítulo del ensayo: "Film de 'Avant-Guerre'":



Poco tiempo. ¿Qué vale un año de París? Nada es para organizar en un todo los mil fragmentos de aquel infinito panorama. Las calles y monumentos me aparecen aislados, y apenas con un plano a la vista puedo percibir las situaciones respectivas de unos a otros...

Mi imagen de París, con la moda de aquellos días, es cubista. Cierro los ojos, y miro un París fragmentario, disperso en diminutos planos que no encajan unos en otros: como dividido y entrevisto por las cuatro patas de la torre Eiffel...

Y arriba, una danza de chimeneas; y abajo, avenidas, bulevares, calles, callejas, callejones, callejuelas, escaleras, subidas, bajadas, puentes, túneles. (50)

La descripción anterior remite en seguida a Delaunay, con su torre Eiffel, a las arquitecturas de Chirico; pero desde luego, también al filme Paris qui dort (1924) de René Clair.

Todo ese seccionar las cosas para verlas de una forma más completa no era sólo una moda. Era una necesidad que flotaba en el aire y que se colaba por los cinco sentidos:

Al fin estás cansado de este mundo viejo

Pastora oh torre Eiffel esta mañana bala el rebaño de los puentes

Lstas harto de vivir en la antigüedad griega y romana (51)

Con los versos anteriores --próximos también a Marinetti-- abría Apollinaire su libro Alcoholes (1913).

Acierta Paulette Patout al hacer notar el contraste que existía entre estas reacciones antitradicionales y la armonía clásica que apasionaba a Reyes. (52) La aparición póstuma de La Femme Asisse, novela de Apollinaire, movió al escritor regiomontano a escribir un comentario donde definía su postura ante el fenómeno cubista y ante la importancia que tenía la incursión de la pintura en la novelística contemporánea. La nota se titulaba: "La novela bodegón". (53) En esta novela, el poeta se había valido del recuerdo de una moneda falsa

--troquelada con la figura de una mujer sentada--, que circulaba por Europa cuando Apollinaire era pequeño, para hablar sobre la vida de una "pájara de cuenta". Pero todas las mil y una cosas que sucedían en el libro, el autor las había puesto de tal manera que, cuando mucho, ocupaban cuartilla y media. Para lograr esto, Apollinaire había tomado el camino opuesto al de la novela psicológica:

...ya a mil leguas de la novela psicológica (que, en un extremo, vivía con el héroe, entrando en el crecimiento de su alma; y, en el extremo opuesto, se contentaba con tomarle el pulso al héroe de cuando en cuando: en los instantes de crisis); entonces habremos llegado a un género novelesco en que el héroe, más que una realidad psicológica, posee un valor decorativo, pictórico: como un objeto cualquiera, que vale por su propia forma y color, y también como punto de reposo para todo un ambiente de colores y líneas. (54)

Una de las críticas que se le habían hecho al cubismo era que éste parecía un arte decorativo, ornamental. Pero estos calificativos que generalmente se usaban en tono peyorativo, resultaban bastante precisos al hablar de esta corriente, según Guillermo de Torre; (55) sólo que había que considerarlos en sentido opuesto. El cubismo, en consonancia con el arte abstracto, mordía la cola de la serpiente, se fusionaba con el espíritu del arte primitivo: no imitaba, sintetizaba la realidad. En palabras de Herbert Read: "todo arte fue primeramente abstracto".(56) Y por eso, asegura De Torre, el arte primitivo había nacido dando la espalda a la realidad exterior; no sólo no intentaba imitarla, sino que llegaba a una síntesis tal que ésta desaparecía como referencia inicial. El siguiente paso natural de la abstracción era la geometrización de las cosas y asuntos. Esto se hacía visible sobre todo en la alfarería antigua, donde el arte, sin prejuicios, cumplía una función decorativa. (57) Pero si el cubismo y la pintura abstracta coincidían en este punto,

era también por otros motivos. Los artistas, hartos de que en arte todo estuviera ya hecho, descubrían este único camino: reencontrar el resplandor originario, donde la estilización, la deformación no significaba una forma de barbarie, sino de cultura; de "cultura instintiva de los sentidos". (58) Y de allí para adelante. "Creación, no imitación", (59) este era el punto de partida de Picasso y sus seguidores.

Apollinaire pretendía seguir en su novela un cauce paralelo al de la pintura cubista. La Femme Asisse era, escribía Reyes,

una novela concebida como concibe el pintor una naturaleza muerta. Y tratándose de Apollinaire, ya se comprende que su técnica es la de los pintores cubistas. En su tela hay dos figuras centrales, dibujadas con precisión, en dos ambientes de época que compiten y se responden como una estrofa y una antístrofa: Pamela y Elvira, la abuela y la nieta. En torno a ellas, y en distintos planos conjugados, aparecen y desaparecen caras de hombres y de mujeres...; anécdotas de la vida literaria, disertaciones sobre cosas diversas, curiosidades, noticias peregrinas --todo combinado en un kalidoscopio sin fin. (60)

Pero más avanzada la reseña, escrita en 1920, Reyes ponía algunos reparos a la influencia de aquella corriente nacida en 1907 y que en pintura --y en la concepción de otros escritores, como hemos visto-- sí había evolucionado. La novela, por la que en un cierto sentido soplaban el "unanismo", parecía falta de cocimiento:

Nosotros, enamorados impertinentes de la "forma" --de la Forma, en toda la rotundez greco-latina, en toda la rotundez de coliseo romano que el concepto implica--; tras de haber pasado por las dislocaciones de espejos quebrados del cubismo, quisiéramos volver, como a estas horas lo hacen los cubistas de París, a la síntesis, al dibujo de conjunto, al "arabesco", de que se hablaba con tanto desdén antes de la Guerra, aunque aprovechando, claro está, las enseñanzas de taller del cubismo. Quisiéramos, pues, que este "enjerito" de temas y espacios diferentes con que la novela de Apollinaire está tramada se hiciera con cierto sentimiento de necesidad y de coherencia, con cierto sentimiento rítmico que tampoco ha de ser por fuerza la simetría elemental del "cuento de cuentos"

al tipo árabe; con cierta sensación del momento en que el cuadro central se hincha de por sí y produce --como célula que se parte-- el cuadro accesorio. (61)

De todos los pintores cubistas, el preferido de Reyes era su amigo y compatriota Diego Rivera, inspirador de "El derecho a la locura" entre otros breves ensayos. Rivera había sabido cómo y cuándo aprovechar las aportaciones de las vanguardias y la historia del arte europeo, para luego desembocar en la escuela mexicana que Alfonso Reyes consideraba deslumbrante: el muralismo. (62) Los antecedentes más remotos de este movimiento se encontraban en los frescos del renacimiento y, sobre todo, en los de Bonampak. Siguiendo estas mismas influencias, Reyes había llegado en Literatura, mucho tiempo antes, en 1915, a producir trabajos de corte muralista.

#### 4. El fresco en prosa

Durante aquellos primeros años madrileños en que, hemos dicho, el lema era "pobreza y libertad", Reyes, despojado como otros de su cargo diplomático, se vio obligado a vivir de la pluma. Es la época del Centro de Estudios Históricos y de sus colaboraciones periódicas --incluyendo las crónicas de cine. Su literatura y sus artículos se veían influidos también por la obra de algunos escritores españoles contemporáneos como Unamuno, "Azorín", Ortega y Gasset, Valle-Inclán; y además por los clásicos del siglo de oro español --cuyas reediciones él mismo preparaba para varias editoriales españolas (63)-- y por los escritores y artistas franceses recién llegados también. Muchos, sobre

todo artistas plásticos como Rivera(64) y su mujer Angelina Beloff, el escultor Lipchitz, (65) Roberto y Sonia Delaunay y algunos del grupo que se reunía alrededor de Picabia, habían ido a esperar el final de la guerra a Barcelona o Madrid.

Todas estas influencias daban como resultado que Reyes experimentara también muchas de las inquietudes de los intelectuales europeos; y que las trasladara a su literatura siguiendo los parámetros de algunas corrientes de la época. Esa brusquedad y crudeza que señalaba el escritor como una falta de asimilación por parte de Apollinaire de las teorías cubistas, de su despliegue hacia el futuro, Reyes mismo, tiempo antes de La Femme Asisse, la había enfrentado y superado en su Visión de Anáhuac.

En este ensayo sobre la capital azteca, que Foulché-Delbosc veía como una evocación artística del siglo XVI, otros comentaristas creían descubrir, además, elementos poéticos profundamente relacionados con la vista. En momentos, la prosa se ofrecía exclusivamente a los ojos; era

Un cuadro, una proyección vivaz y lírica del legendario valle de Anáhuac, (66)

según Antonio Espina. Por su parte, "Azorín" opinaba: en el ensayo "la prosa del autor se desenvuelve precisa, limpia, vivamente coloreada". (67) Y, llegando un poco más lejos al considerar este aspecto, Federico García Sanchiz escribía:

Claro que también usted ve, contempla, analiza el espectáculo antiguo con ojos actuales. No hace un proceso, como "Azorín". Sencillamente, complejamente, hace una perspectiva adecuada a las circunstancias... Un detalle del libro lo explicará como una imagen: la Visión se refiere a 1519, y está fechada en 1915...(68)

Sin embargo, el que más se aproximaba a definir la relación existente entre este poema narrativo y las artes plásticas era Octavio Paz, al considerarlo un "gran fresco en prosa" en el prólogo de su Antologie de Poésie Mexicaine (París, 1952). La visión de la capital azteca tenfa como antecedentes pictóricos a los frescos teotihuacanos, a los de Bonampak; ambos ricos en descripciones y en colorido. Estas obras precolombinas contrastaban con las imágenes monocromáticas y de carácter adusto de los frescos que decoraron algunas de las iglesias mexicanas del siglo XVI. Y en cierta forma, Visión de Anáhuac era a su vez un antecedente plástico del muralismo.

Tanto en París como en Madrid Reyes estuvo muy cerca de Diego Rivera; lo apoyó siempre, y sobre todo durante aquellos años cubistas del pintor. Y Rivera compartía con Reyes la afición hacia algunos maestros que frecuentaban en el Prado: Velázquez, Goya, el Greco. En Visión de Anáhuac vemos reaparecer esa "visión rotativa" que Alfonso Reyes descubría en Góngora o Gracián; pero también estaban presentes los trazos del Greco, Velázquez o Picasso. En esta obra, Reyes unía a la innovación en cuanto a la técnica descriptiva el rigor del análisis --ya característico en él-- y la gran herencia barroca mexicana. De hecho, se permitía acudir, además, a fuentes fidedignas junto a obras apócrifas --como la Crónica del conquistador anónimo, que resultaba una invención de Ramusio--, ya que su visión del valle era más que nada una imagen poética. El libro resultaba, así, como podría clasificarlo Albert Gleizes, teórico del cubismo, un "cuadro-objeto", (69) o sea una experiencia descriptiva; y al mismo tiempo un " 'contraobjeto', entendiendo por tal 'una construcción formal' autónoma". Visión de Anáhuac era una obra viva, que brincaba en movimiento rotatorio ante los

ojos asombrados. Como dice Paulette Patout, Reyes se adhería muy bien a los cambios radicales del arte de su tiempo, pero, indiscutiblemente, sin abandonar el cultivo de la armonía, de la belleza clásica en su espíritu.

El valle era ya de por sí un lienzo cubista. El cubismo estaba en la distribución de las masas de pirámides y templos, en el trazado de las calles y canales. El cuerpo mismo de las construcciones se basaba en figuras geométricas. En su descripción, Reyes lograba plasmar una visión pluridimensional y casi hiperrealista del lugar. La técnica de que se valía era similar a la de la "novela bodegón": los personajes y objetos servían, ante todo, como elementos cromáticos de la narración.

El pasaje que muestra con más claridad estas influencias plásticas y literarias es el largo recorrido descriptivo del valle que, según las crónicas de la época, fue lo primero que descubrieron los españoles al cruzar por entre los volcanes. Hace notar Patout la gran precisión con que todo aparece ante la mirada del lector, gracias a los sólidos trazos imaginados por Reyes.(70) Pero nosotros agregaríamos que en este pasaje, alarde de realismo e invención, (71) además de valerse de técnicas cubistas (72) y muralistas, el autor aplica algunas de las proposiciones más avanzadas del cinematógrafo. (73) Parte importante del flujo poético del libro lo constituyen el encadenamiento y disolución de las imágenes que lo forman. A continuación transcribimos este plano-secuencia de acercamiento, que nos lleva desde la visión total del cuadro que compone la civilización azteca hasta el más delicado detalle de la psicología de un pueblo:

Dos lagunas ocupan casi todo el valle: la una salada, la otra dulce. Sus aguas se mezclan con ritmos de marea, en el estrecho

formado por las sierras circundantes y un espinazo de montañas que parte del centro. En mitad de la laguna salada se asienta la metrópoli, como una inmensa flor de piedra, comunicada a tierra firme por cuatro puertas y tres calzadas, anchas de dos lanzas jinetas. En cada una de las cuatro puertas, un ministro grava las mercancías. Agrúpanse los edificios en masas cúbicas; la piedra está llena de labores, de grecas. Las casas de los señores tienen vergeles en los pisos altos y bajos, y un terrado por donde pudieran correr cañas hasta treinta hombres a caballo. Las calles resultan cortadas, a trechos, por canales. Sobre los canales saltan unos puentes, unas vigas de madera labrada capaces de diez caballeros. Bajo los puentes se deslizan las piraguas llenas de fruta. El pueblo va y viene por la orilla de los canales, comprando el agua dulce que ha de beber: pasan de unos brazos a otros las rojas vasijas. Vagan por los lugares públicos personas trabajadoras y maestros de oficio, esperando quien los alquile por sus jornales. Las conversaciones se animan sin gritería: finos oídos tiene la raza, y, a veces, se habla en secreto.(74)

##### 5. El cuadro del tiempo

En el extremo opuesto a la novelística y a la forma de vida de Apollinaire, Reyes encontraba a Marcel Proust. Este, como el autor de El poeta asesinado, sentía también una gran atracción por la pintura; aunque sólo por la de unos cuantos artistas.

Lejos de Apollinaire, que sacrificaba la quietud --condición indispensable para la meditación-- por el cambio incesante, Proust encontraba en Vermeer de Delft, un pintor flamenco olvidado por mucho tiempo y que empezaba a ponerse de moda por entonces, un toque luminoso, el punto de partida que aclararía un poco más la personalidad de Swann.

En el primer volumen de En busca del tiempo perdido Vermeer aparecía de pronto, de pasada, como una pincelada sólo y hasta como un pequeño alarde de esnobismo y frivolidad. Swann se valía del pintor para



impresionar a Odette:

Claro que yo no soy nada, infeliz de mí, junto a los sabios como usted... --respondía la mujer, tras una mención insignificante de Vermeer. La rana ante el arcópagó. Y, sin embargo, me gustaría mucho ilustrarme, saber cosas, estar iniciada. ¡Qué divertido debe de ser andar entre libros, meter la nariz en papeles viejos!... (75)

Swann jamás agregaba nada que trasluciera el contenido real de sus estudios sobre el pintor. No descubría ni un solo detalle del secreto y así éste se convertía en un elemento puro de conquista amorosa. Sin embargo, la identificación del personaje, y del mismo Proust, con Jan van der Meer, iba más lejos. El artista de Delft era uno de los pocos ejemplos de "pintor puro, casi sin historia", (76) escribía Reyes. Poquísimo se sabía de su vida y hasta ahora no se conocen más de cuarenta cuadros suyos. De esta forma, su personalidad se llenaba de "novedad y misterio", enormes atractivos para un "investigador" como era Proust.

Con un enfoque similar, el novelista y Vermeer pintaban sus escenas desde y hacia el interior de sus estudios. Si en el de Proust no entraba sino el recuerdo del mundo exterior, en el taller del artista "de afuera no penetraba sino la luz", (77) opinaba Paul Westheim.

A Vermeer no le interesaba --porque quizá conocía sus limitaciones en ese terreno-- investigar en la psicología de sus personajes, a la manera de Rembrandt; sólo buscaba "pintar pictóricamente". (78) En sus cuadros, en lugar de complicadas historias o conmovedores espectáculos, él conseguía recrear el "sueño de una realidad perfecta", (79) donde la duración del tiempo entraba en suspenso; donde la vida cotidiana, a través de un solo detalle, se manifestaba "bajo el aspecto de la eternidad", señalaba Tolnay. Por lo anterior sus pinturas son

consideradas por algunos como naturalezas muertas perfectas. (80) Aun cuando en los pequeños lienzos aparecieran representados personajes humanos --nunca más de cuatro, por cierto--, el tratamiento que Vermeer les daba los convertía en arquetipos, en seres perfectos, en elementos puros de la pintura. Por esto y por el limitado conjunto de objetos que introducía en sus obras, Descargues emparentaba al artista de Delft con los pintores cubistas. (81) Si en las novelas de Proust --que son en realidad una sola-- el desarrollo temporal se acercaba a la durée réelle bergsoniana, este desarrollo estaba a su vez compuesto por innumerables cuadros de escenas aparentemente insustanciales; células anecdóticas mínimas, pero de sobrio colorido. Al igual que Vermeer, Proust estaba más interesado en resaltar el valor combinatorio de los colores que en hacer violentos contrastes. (82)

Alfonso Reyes subrayaba el esnobismo de Swann. Y es curioso constatar cómo esta actitud ante la vida llegaba a confundir sus gustos por el arte con sus amoríos. Al principio, Odette le parecía a Swann una mujer sin gran belleza y más bien vulgar. Pero en cuanto le encontró parecido con la céfira de un fresco de Botticelli, tanto la amante como la pintura --que antes tampoco le gustaba-- pasaron a ser para él refinadas y de una "valiosa belleza". (83) Escribe Proust:

Swann siempre tuvo la afición de buscar en los cuadros de los grandes pintores, no sólo los caracteres generales de la realidad que nos rodea, sino aquello que, por el contrario, parece menos susceptible de generalidad, es decir, los rasgos fisionómicos individuales de personas conocidas nuestras... Quizá, como tuvo siempre remordimientos de haber limitado su vida a las relaciones mundanas y a la conversación, veía como una especie de indulgente perdón que le concedían los grandes artistas en el hecho de que también ellos contemplaron con gusto e introdujeron en sus cuadros esas caras que prestan a su obra tan singular testimonio de realidad y de vida, un sabor moderno; o quizá era que estaba tan dominado por la frivolidad mundana, que sentía la necesidad de buscar en una obra antigua esas alusiones anticipadas, rejuvenecedoras, a nombres propios

de hoy. (84)

Estas características que Proust --gran conocedor de pintura-- aplicaba como posibles causas del diletantismo de Swann, estaban, sin embargo, más enfocadas hacia el arte de Vermeer que hacia de Botticelli. Esto lo venía a confirmar la estructura misma de su novela.

Repetimos, Vermeer sólo aparecía de pronto, como un chispazo, casi sin motivo ni antecedentes y sin dar pie a demasiada charla. Era una breve llamada de atención. Decía Reyes que el nombre de este pintor andaba "por los entretiempos de la acción novelesca, como una verdadera manfa rítmica". (85) Vermeer --de quien no interesaba en realidad ninguna monografía a Proust ni a Swann-- pasaba a ser dentro de la novela una proyección de los personajes de sus propios cuadros: un elemento de misteriosa luz. Existía el aspecto de "pura eufonía" que atraía a Proust hacia Vermeer; pero además, el escritor, aunque no describiera los cuadros en la novela, admiraba las composiciones del pintor de Delft. Y algo tomaba de allí para su propia narrativa.

En ningún cuadro de Vermeer brilla sobre los otros el carácter de un personaje. Y esto es así porque dentro de las escenas --o gérmenes de escenas-- que Vermeer concibe, lo importante es el brillo de todos los elementos. En sus lienzos, la luz aparece en primer plano con cierta timidez; luego se va desarrollando, conforme también se va acentuando la precisión visual de los elementos pictóricos. Al final la luz desaparece --o permanece eternamente-- fusionada al fondo de la escena sobre más y más claridad. Esa iluminación, que por lo general entra por un ángulo del cuadro, al dispersarse nunca se pierde; permanece viva y concentrada dentro de esa no-acción que es la obra. De aquí la

pureza plástica, de aquí lo pictórico de su pintura. El más alto lucimiento, en este alarde de luz, lo consigue Vermeer en los cuadros "Militar y muchacha sonriente" y la famosa "Lechera", donde muestra las más sutiles gradaciones del blanco. Las pinturas de este nativo de Delf son, dentro de su perfección formal, de tal sencillez, que han desconcertado desde siempre a los críticos; pero también por eso son las preferidas del público profano. Como apunta Pijoán, lo más común es encontrar reproducciones de revistas, tan pequeñas como los originales, decorando los baños o cocinas de gentes sencillas a las que, simplemente, les gustan esas escenas. (86)

Es famosa la historia de que André Gide, ya muy reconocido por aquellos años, sin ningún empacho rechazó En busca del tiempo perdido para su publicación. (87) Como Vermeer, que fue en un principio un pintor de poco público, para pasar después a ser de los preferidos --sobre todo de una buena parte de esnobs--, Proust tendría que recorrer un largo camino hasta llegar a ser, hoy en día, uno de los escritores más leídos del mundo. También, siguiendo el ejemplo del pintor, dentro de la sencillez --que en ocasiones llega a alcanzar el límite de la mediocridad-- de sus vidas, los personajes del novelista se convierten en prototipos que se desenvuelven en una duración temporal llena de detalles minúsculos; de tantos detalles y tan insustanciales que a veces la anécdota se pierde para dejar paso a la narración pura. (88)

Trasladando aquella opinión sobre la obra de Vermeer, Proust consigue la narración narrativa --recordemos la poesía-poesía de Mallarmé. Quizá para el autor de esa enorme novela rfo, la pintura de Jan van der Meer representaba mucho más que sólo una forma de mostrar la realidad

cotidiana. En sus pequeñas ventanas de tela, el artistas de Delft convertía lo real en ideal. Escribe Alfonso Reyes al respecto:

Swann regresa a casa... Vuelve con un asco inmenso de la vida. Quisiera un mundo mejor, más silencioso y más inmóvil, más plenamente visible, más sano y robusto de líneas, ajeno a la dolorosa acción, extraño a las inacabables angustias del bien y el mal. Sobre su mesa --suprema curación y desquite de sus pasiones, especie de oración para un descreído que no sabe rezar-- lo esperan las reproducciones de sus cuadros amados. Swann hubiera querido penetrar el alma de Odette con el rayo blanco, sereno, plácido de Vermeer de Delft. (89)

Pero aun en las pinturas del holandés, en su bella y aparente inmovilidad, había un transcurso, donde la vista era conducida de un objeto a otro a través de la luminosidad y el detalle. También la novela de Proust seguía una suerte de duración temporal. A Reyes le parecía uno de los aspectos más interesantes de la obra proustiana la forma como evolucionaban los individuos inmersos en el transcurso del tiempo:

En su último capítulo, Proust presenta a sus personajes cargados de sí mismos, como si arrastraran una larga cauda de tiempo: las tres dimensiones del espacio, y la cuarta del tiempo. Todos los instantes se hacen presentes, y cada hombre es, de pronto, la suma de todos los hombres que ha sido. El perdido tiempo se junta, se acumula todo en un momento, desde otro sistema de referencia einsteniano en que el correr y el desaparecer de las cosas se reducen a quietud y a permanencia constante. (90)

De lo anterior se desprendía mucha de la poesía de En busca del tiempo perdido; (91) y además era un fenómeno que, como muchos otros, podía ser explicado por la física moderna. En su ensayo "Proust y los gusanos de cuatro dimensiones", Reyes citaba las siguientes palabras del astrónomo de Cambridge A.S. Eddington:

Pero es que representarse a un hombre sin su duración es hacer una abstracción de igual índole que representarse a un cuerpo sin su interior. Tales abstracciones son habituales, y un

cuerpo sin su interior (es decir, en pura superficie) es una concepción geométrica de todos conocida. Pero hay que distinguir entre lo que es una abstracción y lo que no lo es. Los "gusanos de cuatro dimensiones" (los seres vivos, y en particular los hombres) de que venimos hablando, parecerán a los ojos de la gente, seres terriblemente abstractos, y en verdad aquí no hay tales abstracciones, sino meramente ideas a que estamos poco acostumbrados. Lo que sí es una abstracción es hacer una sección en ese gusano, y representarse al hombre actual sólo en el momento presente. Y como las secciones pueden hacerse en varios sentidos, la abstracción será diferente según los distintos observadores... Pero el origen común de todas estas diferentes abstracciones es el hombre no abstracto, el hombre que dura en el tiempo. (92)

Proust veía que los personajes de su novela, obligados a "tomar la forma, a plegarse al cuadro del tiempo", (93) aparecían ante los ojos del lector "por minutos sucesivos". Este era un mecanismo común a los individuos en general. Pero en el caso de la narrativa --y en particular, de la proustiana-- esta forma de desenvolvimiento impedía obtener una imagen fotográfica, completa, a la manera de la abstracción de Eddington o de un cuadro de Vermeer, de un solo aspecto de la vida de los personajes. Aun la escritura derivada de la memoria (94) se encontraba con grandes lagunas que impedían particularizar tanto; pues, por simple desconocimiento, "la memoria de un solo momento no está enterada de lo que ha pasado desde la vez anterior". (95)

El comentario de Proust se manifestaba como un reproche a su propia forma de expresión. El flujo novelístico llevaba en sí mismo el estigma del tiempo; y ¿cómo detenerlo igual que hacía el pintor? (ya mencionamos arriba la otra forma temporal de la obra plástica). Algunos años después los escritores de la nouveau roman propondrían un camino para lograr esto. Pero tanto su técnica como parte de su espíritu venían, más que de la propia narrativa escrita, de otro arte, en parte también narrativo pero sobre todo visual: el cine.

El cinematógrafo, la pintura de la luz en movimiento, del detalle minúsculo, era la unión del cuadro --detención del tiempo-- con el río narrativo-descriptivo de que se valía Proust. Sobre esta posibilidad de que el cine fusionara los instantes de Vermeer con el devenir proustiano, volvemos necesariamente a aquella imagen que Alfonso Reyes proponía como una definición plástica extensible al cine: "la escultura de la fluido". Este arte era el grado más avanzado de forma de representación visual. Lorenzo Ghiberti había labrado en "duro bronce" (96) una escultura de este tipo --"cierto que en reposo", aclaraba Reyes-- que reproducía escenas de la vida de Jesús sobre las puertas del Bautisterio de Florencia. El trabajo era tan delicado que, en la escena del bautismo, las piernas de Cristo llegaban a transparentarse del agua. Pero este mecanismo, cuando brincaba al terreno del movimiento, tenía que comenzar por lo que Proust había perseguido inspirado en el ejemplo del pintor de Delft:

La escultura de lo que se va, de lo que fluye, tiene que comenzar también por parar un movimiento, por cristalizar la fluidez de uno de sus instantes. Después de todo, no es más que una forma heroica de la escultura del movimiento. (Lessing y el "laocconte".)  
(97)

El cine, aparte de algunos casos que ya trataremos, participaba con la pintura de la bidimensionalidad. Sin embargo, como en esos simpáticos retratos que, vistos de dos ángulos, muestran dos caras diferentes, el efecto de movimiento daba a la pantalla la apariencia de tridimensionalidad. Por eso era factible considerarlo como una escultura multiforme y casi viva. En cierta forma, el cine significaba una escultura mental --el melodrama inspirado en el "Pensador" de Rodin hacía una metáfora inconciente de esto. (98) Reyes volvería a usar el término al mencionar

la forma serial del universo, trasladando a una estructura de abismo cinematográfico aquel artificio teatral shakespereano --de cajitas chinas-- de la obra dentro de la obra (99) --visible también, por cierto, en El hipogeo secreto de Salvador Elizondo--:

Los psicólogos nos dicen que, mientras yo escribo estas líneas, me doy cuenta de que escribo, como si yo mismo estuviera desdoblado en otro yo que me observa. Y este segundo yo, a su vez, es observado por un tercero, que parece estar a sus espaldas. Y éste, por otro: avenida ilimitada de universos seriales. De manera que yo observo que me observo que estoy escribiendo. ¿No puede representarse este enigma con una escultura en que yo me cargo en hombros a mí mismo y el segundo yo carga a un tercero, y éste a otro, hasta donde lo admita la capacidad del artista? En el film de Orson Welles, el personaje se reproduce infinitamente entre dos espejos paralelos. ¿No soy, pues, como una máscara hecha con las máscaras de mí mismo, las cuales a su vez contienen otras mascarillas menores? (100)

De esta manifestación en serie de la existencia, que muchas veces los directores de cine ignoraban con pedantería, (101) había claros ejemplos en la pintura. Por ejemplo, de nuevo, en Vermeer ("Dama a la espineta y caballero"), en Van Eyck ("Boda de los Arnolfini"), en Mantegna, Memling y en innumerables obras flamencas o renacentista italianas, donde se representaba un juego de espejos entre exterior e interior, entre paisaje natural y reconstrucción decorativa del paisaje. (102) El Maestro de Perea, en su cuadro sobre el Bautismo del Museo del Prado, llegaba a poner el mismo rostro y expresión a Cristo niño, a San José, a la Virgen y demás personajes de la escena. Esta reproducción al infinito de los mismos rasgos, de la misma estampa, que motiva en el espectador una identificación más contundente, remite a la doctrina de los átomos de Demócrito, Epicuro y Lucrecio, según la cual, explica Alfonso Reyes,

cada objeto bombardea sobre nuestros sentidos, para hacerse perceptible, una andanada de diminutas reproducciones de sí mismo. Si yo veo el árbol, es debido a que el árbol me arroja



a los ojos un puñado de arbolitos pequeñísimos, irradiados  
incesantemente de su propia sustancia. (103)

Algo semejante era lo que Orson Welles buscaba al arrojar la imagen de su personaje a través de cientos de reflejos. Pero, finalmente, el efecto que conseguía no era más que la multiplicación del carácter de espejo que el cine aceptaba ya como una herencia plástica y literaria. Conócete a ti mismo, dictaba la antigüedad socrática; y la modernidad, ayudada por nuevas ciencias y artes, repetía la sugerencia:

Nadie se conoce bien. Nuestra cara, vista de frente, nos es familiar hasta cierto punto, y más bien en el reposo de la fisonomía que en el gestear continuo de la conversación. Nuestro perfil es ya, para nosotros, una sorpresa. Verse a sí propio en una cinta cinematográfica es un verdadero descubrimiento. Vernos en los ojos ajenos es indispensable para completar la representación física que tenemos de nosotros mismos. (104)

Los "ojos ajenos" del arte cumplían esa función de espejo, de imagen distanciada del individuo. (105)

Unanimismo, cubismo, futurismo eran sólo distintas formas --aunque emparentadas-- de atrapar, seccionar y estudiar, por intermedio de la pasión y la inteligencia, la naturaleza. Pero existía una obra muy anterior a estas corrientes que, sin negar su apariencia naturalista, había conseguido mostrar al espectador todos los planos y espacios visuales y mentales de que estaba compuesta. Esta pintura, "Las meninas" de Velázquez, rompía con la bidimensionalidad física del lienzo.

## 6. El cine de bulto

En cuanto al cine, podía hablarse también de una forma de escritura. La pantalla, como la página, ofrecía al público la sintaxis y el vocabulario

visual de los diferentes géneros y autores. Por eso se llegaría a hablar de un cine "de autor", (106) en contraposición con uno hecho en serie. El director cinematográfico se asemejaba al pintor de frescos del Renacimiento, que creaba sus obras por intermedio de muchas manos pero sosteniendo siempre la batuta en la suya. También, continuando con las similitudes plásticas, existía algo así como un cine de caballete, más preciso y delicado en su forma y también más cercano al pincel del "gran artista oculto" (107) que era para Reyes el buen director. El escritor regiomontano recordaba la anécdota de aquel filósofo paradójista que no gustaba de la obra de Anatole France "por demasiado bien escrita". El cinematógrafo sufriría una incompreensión similar ante uno de sus géneros: el cine puro o puramente experimental.

Volvamos a la cita de Reyes: "el cine es pintura en movimiento, a la cual hace unos años se ensambla la acústica". (108) Cuando hablamos del drama psicológico en cine mencionamos cierta progresión de este arte. Del estado inorgánico, el cine iba ascendiendo hasta llegar finalmente al inconciente; y conforme pasaba de uno a otro de los estados, iba volviéndose cada vez más complejo. El drama, que conseguía penetrar en los secretos más ocultos de la psicología humana, era el último paso y el más difícil de conseguir; pero también era, relativamente, el más impuro, el menos cinematográfico. En relación con todas las demás etapas, el cine que se apoyaba en el orden inorgánico --que para algunos era sólo una primera forma estructural del cine con mayúsculas-- significaba una manifestación de arte antiguo, un cine arcaico pero que podía valerse por sí mismo. El creador de un cine como este podía, igual que Vermeer, olvidarse de los conflictos del alma y no hacer más que cine. Referimos

antes que la nueva novela francesa estaba inspirada en buena medida en las imágenes de la pantalla; sobre todo en aquellas largas, descriptivas, de corte casi hiperrealistas que el cine se podía permitir. El género experimental, sin embargo, se relacionaría más con un tipo de literatura que ya Huysmans había previsto, (109) con una escritura donde se demostrara, según Mallarmé, que "el lenguaje es lo que funda la realidad humana y el universo" (110) y no sólo es un instrumento, un intermediario en la comunicación del hombre. Maurice Blanchot descubría en Joyce un acercamiento a este ideal último de la literatura --difícilmente comprendido por los narradores. (111) Pero es quizá Samuel Beckett quien, al recuperar cierto primitivismo esencial del lenguaje, más se aproxima a través de sus textos cortos a los cortos de cine puro. (112)

La visión naturalista de las cosas, que por lo general servía de escenografía a los dramas filmados --como antes al teatro--, para el cine experimental constituía no sólo el paisaje sino el cuerpo, la vida misma de las películas. Al crecer física y simbólicamente en la pantalla, el realismo aparente de los objetos contribuía a su nueva conceptualización. Y todo esto lo apoyaba el movimiento. Más que en la trama, que de hecho pocas veces existía en forma convencional, este cine emocionaba por el ritmo de las combinaciones visuales y, cuando la técnica así lo permitió, acústicas. En esto se emparentaba con las corrientes plásticas de vanguardia, con la mencionada visión plural de los hechos, con la música de este siglo. Este género explotaba al máximo las ventajas que Alfonso Reyes descubría en el cinematógrafo en general: el "recreo de los ojos en la caricia de formas y detalles"; "nitidez y proximidad... que rodean al objeto desde varios enfoques".(113)

May Ray y Fernand Léger fueron de los primeros en experimentar sobre los campos de la abstracción y el movimiento en el cine "puro". (114) Leger alcanzó a vislumbrar en el cine la encarnación de la sinfonía, donde el ritmo musical estaría creado por "invenciones puramente fantásticas e imaginativas" (115) basadas en las relaciones espacio-temporales de los objetos y los movimientos de la lente --y no en un argumento literario o anecdótico. Como sucedía a Des Esseintes, el espectador del cine propuesto por el pintor crearía en su mente una compleja interpretación musical abstracta, llena de implicaciones emocionales; una experiencia que partiría de la impresión visual pura. (Hemos mencionado ya la gran importancia de los dibujos animados en este terreno).

Desde el punto de vista plástico, el cine experimental y el científico tenían muchas veces puntos de contacto. Ciertos aspectos de la ciencia, inyectados al argumento de algunas cintas de aventuras o policiales, salvaban al público del aburrimiento y de los lugares comunes, según hemos visto antes. Esta era una forma de integrar los fenómenos físicos o químicos al espíritu mágico de la proyección cinematográfica. De pronto, el cine se convertía en uno de los medios que más podían ayudar a la investigación. El presentar a un público profano --o especializado-- la imagen móvil y amplificada de los descubrimientos de la ciencia, daba la oportunidad de apreciar de manera inigualable hechos que, por cotidianos y minúsculos para el ojo, pasaban por insustanciales cuando en realidad eran fantásticos, en el amplio sentido de la palabra. Al transformar en una obra de arte el crecimiento de los crisantemos o el acto sexual de los insectos, al darle

a estos acontecimientos una segunda categoría, se prendía una chispa de inquietud que no provocaban --cuando menos a este nivel-- las revistas de grabados o fotos fijas. Pues aquí se aprovechaba toda esa magia hipnótica de la pantalla.

En cierta forma, el cine científico se convertía también en una metáfora de la realidad al penetrar en la inconcebible "región inhollada de ultravioleta y del infrarrojo", (116) o cuando el científico sustituía, por medio de un subterfugio, el fenómeno mismo por "un mecanismo regido por iguales leyes..." (117) Algo como esto hacía el cine de ficción. El acercamiento a la realidad pura, desnuda, esencial, durante la experiencia científico-artística del cine, hacía que ésta apareciera con una gran belleza; aquí sí podía decirse que, literalmente, la realidad superaba a la fantasía, o más bien que la realidad era, en el fondo, extraordinariamente fantástica. Qué lejos estaba ya este realismo de aquel preconizado por el melodrama.

Pero si la ciencia se enriquecía gracias al cine, éste, a su vez, gracias a la utilización de elementos descubiertos por los investigadores --algunos de los cuales parecían extraídos de la novela gótica-- encontraría nuevos cauces, nuevas dimensiones de proyección. (118)

El germen de lo que Alfonso Reyes llegaría a llamar, como posibilidad mayor del cine, "el museo dinámico", (119) se encontraba presente ya en "Las meninas" de Velázquez. Apoyado en la vista y en la continua reconstrucción --re-creación-- mental, el espectador de este cuadro siente en carne propia el intercambio de miradas de los personajes; adopta, sin apenas darse cuenta, todos los diversos papeles que allí se representan. Uno comienza por ser el turista boquiabierto

ante las grandes dimensiones de la escena --que contrastan con la insignificancia del asunto-- y, casi enseguida, pasa a adoptar el papel del pintor, situado frente a un lienzo donde, con expresión concentrada, plasmará una escena que se presenta ante él, una escena tan silenciosa e inmóvil como si fuera ya un lienzo. Esta tela-espejo contiene además un espejo real --dentro de la irrealidad o fantasía propia de la obra--, al fondo, donde se reflejan los reyes --que al mismo tiempo son el espectador, observando una escena. Lo último que hace uno al terminar la visita a esta sala del museo del Prado tampoco se ubica fuera de la pintura: se aleja de la reunión íntima, como lo hace el personaje del fondo, echando una mirada de soslayo al cuadro y al público mientras sube por la escalera. (120)

Esta creación de varios espacios posibles, por medio de la transposición de diversos puntos de vista mentales, es una proposición extraordinariamente avanzada de Velázquez. Y el seccionamiento del lugar, de los objetos y partícipes, se da sin necesidad de destruir la apariencia naturalista de la pintura. De esta forma, el observador comprende la obra de una manera más o menos convencional --hecho difícil en la pintura cubista-- y además, a través de un proceso intelectual casi inconciente, percibe nuevos enfoques dentro y fuera de ella. "Las meninas" es una pintura de museo; pero al mismo tiempo es el museo, con cuadros colgados de las paredes y penetrado por un público ávido de reconocerse en las escenas allí exhibidas.

Para Alfonso Reyes el cine era un medio que, entre sus atributos, agregaba a la desolemnización del arte --propuesta indirectamente por Velázquez-- un nuevo y revolucionario aspecto: la movilidad visual.

Según auguraba Reyes en 1924, seguramente, mediante algún artilugio técnico --hoy posible gracias a los rayos laser--, el cine conseguiría abordar la tercera dimensión. En ese futuro, para él no muy lejano, cuando la pantalla dejara de ser el único medio de reproducción de las películas, el espacio, la atmósfera donde los hombres conviven cotidianamente podría convertirse en el escenario mismo de la acción cinematográfica. La realidad, los objetos de todos los días, cubiertos por un velo de fantasía, se confundirían con la representación artística; compartirían una sola habitación.

Esta extraña invención de Morel sería la puerta de acceso real al arte, a su más profundo significado. Retomando la expresión, en el cine, como al recorrer una catedral, el público estaría al mismo tiempo dentro y fuera del fenómeno; sería espectador y partícipe del mismo. En cualquier momento podría intervenir en el curso dramático de la acción y hasta modificar a su gusto el desenlace de las historias. Escribía Reyes:

Queremos quemar los museos y fundar el museo dinámico, el cine de bulto, el film de tres dimensiones, donde el bordador chino borde tapices chinos, y donde el espectador pueda, si le place, ser también personaje y realizar sus múltiples capacidades de existencia. Este --oh Mantegazza-- es el verdadero museo de las pasiones humanas, donde cada cual, a fuerza de ensayos, descubra las dos o tres leyes de su conducta. Queremos el museo-teatro-circo, con derecho a saltar al plano de las ejecuciones. (121)

El cine de bulto daría nuevamente vida al cadáver disecado del pasado. En un contacto más cálido e inmediato con el visitante, los personajes u objetos, celosamente guardados por años o siglos, no representarían más los restos del naufragio --"estúpido, providencial"-- sino que tendrían el derecho de existir eternamente, transmitiendo ecos verídicos de su pasado. El museo dinámico volvería las artes a su origen y fusión

ancestral; allí la creación se realizaría otra vez por un "acto sagrado, conjuro, plegaria o, finalmente, juego o adorno", (122) recuperando el antiguo carácter místico y lúdico de la concepción y apreciación artísticas. En ese espacio de tres dimensiones, el público, junto al artista, tejería un tapiz en el que ambos serían creadores y figuras. En ese momento se llegaría a la esencia del cine como un medio de comunicación colectiva. En palabras de Alfonso Reyes, significaría trabajar, colaborar "en el acto, como el coro de la tragedia griega";(123) crear nosotros mismos el cine, "al paso que vivimos", (124)



## Conclusiones

Hemos visto a lo largo de este ensayo que el cinematógrafo representaba para Alfonso Reyes, además de una diversión, un medio de comunicación colectiva de profundas raíces culturales y de gran proyección hacia el futuro.

En su desenvolvimiento real, ese juego de luces y sombras superaba los ataques más acerbos así como los comentarios más líricos y proféticos, pues no era producto de alguna suerte de magia ni tampoco sólo un arte "menor". El cine era un juego, sí; pero un juego muy serio. Este medio entró en nuestro siglo como el revitalizador de la épica, el diversificador de la plástica, como la música de las imágenes.

Continuador de las ideas del Ateneo de la Juventud, desde un principio Alfonso Reyes se propuso analizar, asimilar y disfrutar el cinematógrafo alejado de cualquier tipo de prejuicio. En esta experiencia lo impulsaba únicamente el gusto, la pasión por el arte y por el conocimiento. Si las imágenes móviles de la pantalla deslumbraban a los ojos, pensaba, era precisamente porque mostraban algo nuevo, porque ilustraban de otra forma al individuo. Así, entre juego y aprendizaje --a todos los niveles--, el fenómeno cinematográfico iría convirtiéndose poco a poco en un pilar insustituible de la vida contemporánea. A través del cine, el re-conocimiento de la realidad, de la historia; el enriquecimiento de la fantasía individual y colectiva, se cubrirían de un semblante diferente para el hombre.

A partir de su nacimiento, todo tendría que definirse como anterior o posterior al cinematógrafo: a. C., o d. C.

Por esto es natural que la misma obra de Reyes se viera de inmediato afectada por la manera en que este medio enfocaba la vida. Como una presencia animada, el cine --sus temas, imágenes y técnicas-- aparecería, desaparecería y volvería a reaparecer a lo largo de su ensayística, de su narrativa y aun de su creación poética.

Este arte, desde su forma más primitiva, fue para Reyes tanto un entretenimiento como el tema más propio para un estudio; era otra forma de mirar el mundo. El cine, como algo paralelo a muchos de sus textos, simbolizaba al bufón que, con licencia de bobo o loco, podía decir, mostrar, re-descubrir verdades esenciales. Siguiendo el ejemplo de los clásicos, Alfonso Reyes concebía la sonrisa como una columna que sustentaba los brotes de la inteligencia; y en nuestro siglo, ¿qué mejor medio que el cine para amplificar hasta el infinito esta actitud?

La postura que adoptó el escritor regiomontano ante el cine no fue de ninguna forma profética; no estuvo basada en la adivinanza o el azar. El no fue un aventurero del comentario cinematográfico de sobremesa, sino, al contrario, un estudioso, un auténtico crítico de este medio.

## Notas

### Introducción:

1. Alfonso Reyes: "El porvenir del cine", OC, IV, p.201.

### Primera parte:

1. Ensayos sobre la significación del cine, p.185.
2. Jean Mitry: Estética y psicología del cine, I, pp.1-2.
3. Luis Reyes de la Maza: Salón Rojo, pp.18-19.
4. Ibid., pp.15-16.

5. Ibid., p.38. Sobre estas opiniones, véanse también pp.56-57.
6. Ibid., pp.38-39.
7. Louis Panabière: Op. Cit., p.2.
8. Aurelio de los Reyes: Los orígenes del cine en México, p.95.
9. Alfonso Reyes: "Aristaco o anatomía de la crítica", OC, XIV, p.109.
10. Aurelio de los Reyes: Op. Cit., p.119.
11. Ibid.
12. Alfonso Reyes: "'Fósforo' en España", OC, IV, p.200.
13. "El féretro de cristal", ibid., pp.208-209.
14. "'Fósforo' en El Imparcial", ibid., p.210.
15. Alfonso Reyes: "De la recitación y la copia", Las burlas veras, segundo ciento, pp.145-146.
16. Raúl Mora Lomelí: Présence et Activité Littéraire d' Alfonso Reyes à Madrid (1914-1924), p.287.
17. Anecdotario, p.84.
18. Para conseguir una crítica "entendida... como comentario de la vida humana" ("Un recuerdo del Diario de México", OC, I, p.346), Reyes proponía lo siguiente, como un proceso ascendente necesario: "Muy bien está que se cultiven las artes eruditas como adiestramiento para los futuros historiógrafos. El arquitecto debe conocer de modo preciso los materiales de construcción y, si ha sido en sus días un poco o un mucho

cantero, mejor que mejor. También nosotros, en nuestro particular oficio, hemos sometido largos años a las disciplinas del documento, desde el buscarlo hasta el publicarlo con todo su aparato científico, y no confundiríamos, sin embargo, esas disciplinas preparatorias con la crítica y la valoración de la cultura a que aspiramos... El criterio científico --que en el caso se reduce al modesto sentido común-- debe aplicarse al establecimiento de los hechos, en la historia como en cualquier otra investigación humana que tenga por fin la verdad: lo mismo en la deliberación de los negocios que en la averiguación de un delito, en un análisis químico o en una tesis sobre la conversión de San Agustín ("Sobre el escepticismo histórico", OC, IX, p.363).

19. Alfonso Reyes: "Reflexiones sobre el drama", OC, XXI, p.363.
20. Véase Sergei Eisenstein: El sentido del cine.
21. "Maciste", OC, IV, p.209.
22. Ibid., p.225.
23. Ibid., p.226.
24. Ibid., p.225.
25. Ibid., p.221.
26. OC, XXI, p.126.
27. J. Dudley Andrew: Las principales teorías cinematográficas, p.93.
28. Alfonso Reyes: "Nota sobre el cine", OC, VIII, p.379.
29. George Sádoul: Diccionario del cine (cineastas), p.139.
30. Balázs, al igual que Reyes --como veremos más adelante--, apunta

Dudley Andrew, "era un proponente ardoroso de las nuevas invenciones cinemáticas, insistía en que fueran usadas por su potencial formativo y no por el realista... La visión de Balázs sobre la técnica cinematográfica estaba completamente basada en la creencia de que los films no son imágenes de la realidad, sino la humanización de la naturaleza..." (Op. Cit., p.93). Sobre la pertinencia de las tomas y los encuadres, en relación con la percepción humana, véanse las pp. 91-94 y en Jean Mitry, Op. cit., II, pp.91-98.

31. Alfonso Reyes, OC, VIII, pp.379-380.

32. "El cine literario", OC, IV, p.109.

33. OC, XXI, p.353.

34. Ibid.

35. "El cine y el teatro", OC, IV, p.211.

36. "La parábola de la flor", ibid., pp.235-236.

37. Ibid., pp.232-233.

38. Ibid., p.236.

39. Véase J. de S'Agaró: Composición artística, pp.9-34.

40. "La madre naturaleza", Las burlas veras, primer ciento, p.157.

41. Véase "El escándalo del Caravaggio", Las burlas veras, segundo ciento, pp.160-161.

42. OC, VIII, p.207.

43. OC, XXI, pp.387-388.

44. Alfonso Reyes: Las burlas veras, segundo ciento, pp.70-71.
45. "Pascal y la razón", OC, VIII, p.244.
46. "Problemas de un joven novelista", OC, IV, p.407. En su pequeño ensayo madrileño, "La parábola de la flor", Alfonso Reyes había escrito: "Pero a poco que la película italiana, la lagartísima película, nos pinte un primo empeñado en robarle la herencia a la prima huérfana. (Mario contra Anarda, o Anacleto contra Epidonia), ya oímos decir al espectador impertinente:  
 -- ¡Eso! ¡Eso es la realidad!  
 Y es que, en el fondo, confundimos (preciosa confusión) lo real con lo feo. Unos le tenemos saña, y otros le tienen una afición depravada de escatófagos. El realismo estético así entendido se reduce al feísmo estético: entre un lago de oro de crepúsculo, y un charco pululante de moscas verdes, no vacila el 'realista'. Siempre escoge por el olfato, pero siempre al revés" (OC, IV, p.263).
47. Véase "El drama", OC, II, pp.287-288.
48. Alfonso Reyes: "Realismo", OC, VIII, p.232. Acerca de la apabullante belleza de la poesía a diferencia del realismo cotidiano, véase también "Twice Told Tales (nuevo arte del periodismo)", OC, IV, pp.386-387.
49. "La pobre zorra", OC, VIII, p.247.
50. OC, IV, p.236.
51. Ibid.
52. Tomo II, pp.13-14.
53. Ibid., p.15.
54. Estos sentidos son, en clasificación de Reyes, los tipos olfativos, palatales, táctiles ("Los estímulos literarios", Jornadas, p.53 y sigs).

55. Ibid., p.61.
56. Ibid., p.63.
57. Ibid.
58. Alfonso Reyes: "La literatura y las otras artes", OC, XXI, p.261.
59. Alfonso Reyes: Jornadas, p.63.
60. Alfonso Reyes: "Sobre el drama y la tragedia", OC, XXI, p.404. Acerca de la importancia que Reyes daba a los animales, en relación con la naturaleza y el hombre, véanse los diversos ensayos de Historia natural das Laranjeiras, OC, IX, pp.465-497.
61. OC, IV, p.202.
62. Alfonso Reyes: "En el centenario darwiniano", Las burlas veras, segundo ciento, p.184.
63. Síntesis, p.10. La preocupación de Reyes por los avances y posibles deslumbramientos de la ciencia no se limitaba a comentarios esporádicos, sino, al contrario, estaba siempre presente y viva. Prueba de este continuo estar al día --por gusto, curiosidad y hasta por simple precaución--, son sus ensayos: "Del juego a la economía" (Marginalia, segunda serie, pp.86-90); "El hombre y sus inventos" (ibid., pp.95-100); "Sistema métrico universal" (ibid., pp.106-111), entre otros.
64. "El suicida", OC, III, p.229.
65. Alfonso Reyes: "Leyendo novelas policiales", Las burlas veras, segundo ciento, p.99.
66. Alfonso Reyes: Marginalia, segunda serie, p.86. Por cierto que la descripción que hace Reyes del poeta alemán en "Un 'Fausto' de Heine" (ibid., pp.144-146), lo convierte en un auténtico personaje del expresionismo cinematográfico.



67. Véanse "Las luces de Londres", OC, IV, p.206.
68. El oficio de poeta, p.25.
69. Véase OC, IV, p.233 y sigs.
70. Verne, que con su libro Veinte mil leguas de viaje submarino había inspirado, según las investigaciones del coronel Godchot, Le Bateau Ivre de Rimbaud, era, además, el precursor del viaje polar, la lámpara de neón, el clima acondicionado, los rascacielos, el proyectil dirigido, el Zeppelin, los submarinos, el helicóptero, la telegrafía inalámbrica, la televisión, la radio, el cine, entre otras cosas (véase "Jules Verne", Las burlas veras, primer ciento, pp.43-44).
71. "Estos últimos días", OC, IV, p.222.
72. Reyes se refiere a un antecedente del gran angular, objetivo que usaría por primera vez Orson Welles en Citizen Kane (1941). Sobre el mismo, opina Jean Mitry: "... este enfoque fotográfico, que permite reproducir con la misma nitidez cosas situadas a cincuenta centímetros del objetivo y cosas situadas al fondo del decorado, proporciona una representación 'estilizada', dado que en la realidad --aunque el acomodo sea casi instantáneo-- no podemos captar con un mismo enfoque los objetos colocados entre nosotros y los situados en segundo plano. El 'resultado' de la imagen cinematográfica es, por tanto, el producto de una imagen 'intelectual', bastante alejada de nuestra percepción normal. Ahí una vez más estalla la diferencia entre lo real inmediato y la imagen, mediatizada más que nunca... Vemos, por tanto, que el enfoque sobre campo total, al mismo tiempo que acusa la homogeneidad del contenido especial, subraya la relación de los elementos que lo componen y les da, de hecho carácter y potencia de unidad" (Jean Mitry, Op. Cit., II, p.43).
73. "México en el cine: la obra de Eisenstein, perdida", OC, VIII, p.267.
74. OC, XXI, p.366.

75. Sobre las coincidencias y aparentes plagios entre Reyes y otros autores, incluyendo a Chesterton, véase Marginalia, segunda serie, pp.193-194. Las opiniones de Reyes sobre el cine precedieron a las del novelista.
76. Véase G. K. Chesterton: "Sobre el cine", OC, I, pp.1133-1138.
77. Ibid., p.1136
78. OC, IV, p.204.
79. Ibid., p.109.
80. Alfonso Reyes: "¡La Kodak!", OC, II, p.260.
81. OC, XXI, p.353.
82. Ibid.
83. "Palinodia del polvo", ibid., p.63.
84. Miguel Faraday. Físico y químico inglés (1791-1867). Descubrió las corrientes de inducción, que permiten el uso práctico de la luz eléctrica.
85. Véase George Sadoul: Historia del cine mundial, p.7.
86. OC, XXI, pp.62-63.
87. Alfonso Reyes: "La catástrofe", ibid., p.60.
88. Alfonso Reyes: "Estética estática", OC, VIII, p.356.
89. Ibid.
90. Alfonso Reyes: "Los nuevos 'caracteres'", Las burlas veras, segundo ciento, p.54.

91. Ibid.
92. Alfonso Reyes: "Atenea Polftica", OC, XI, p.197.
93. Ibid., p.198. Aquí conviene recordar la cita que Reyes pone al pie de esta página: "Partiendo de Roupnel, Gaston Bachelard nos habla ya de la autonomía absoluta del instante. Nuestra sensación de continuidad temporal sería una mera ilusión cinematográfica... El solo hecho de que el hombre capte la realidad bajo especie de continuidad, indica que la continuidad es el orden humano. Aquí hablamos sólo del hombre como sujeto de conducta: no como contemplador pasivo del universo, sino como actor... Acaso la conducta humana pueda precisamente definirse como un imperativo de continuidad lanzado sobre el mundo".
94. Alfonso Reyes: OC, XI, pp.187-188.
95. Alfonso Reyes: "La escultura de lo fluido", OC, VIII, p.388.
96. "Interpretación del 'peyotl'", OC, IX, p.359.
97. Véase Alfonso Reyes: "Los estudios y los juegos", Quince presencias, p.157.
98. Alfonso Reyes: "Espacio, tiempo y alma", OC, IX, p.255.
99. Alfonso Reyes: OC, XXI, p.373.
100. Frente a la Pantalla, p.59.
101. Este moderno Dédalo, aplicando la opinión de Lucrecio sobre la tierra y la naturaleza, se nos presentaba como "una ingeniosa y complicada invención en sumo grado" ("Más sobre Lucrecio", Las burlas veras, segundo ciento, pp.165-166).
102. Alfonso Reyes: OC, IV, p.224.

103. G. Ephraim Lessing: Laocoonte, p.44.
104. Alfonso Reyes: "Del revés", Las burlas veras, primer ciento, pp.27-28.
105. Alfonso Reyes: "El arte de ver", OC, IX, p.331.
106. OC, XIII, p.365.
107. Federico de Onís: Frente a la Pantalla, p.68.
108. Gaston Bachelard: El agua y los sueños, p.36 y sigs.
109. Ibid., p.58.
110. Ibid., p.37.
111. "Deva, la del fácil recuerdo", OC, II, p.177.
112. Ibid. Resultaría interesante estudiar las diferentes funciones y formas que adoptan las ventanas en la obra de Reyes.
113. Véase Gaston Bachelard: Op. Cit., p.38.
114. Véase Alfonso Reyes: "Arma virumque (El creador y su creación)", OC, XXI, pp.274-279; así como el ensayo siguiente: "Etapas de la creación", pp.280-287.
115. Jornadas, p.46 y sigs.
116. Ibid.
117. Ibid.
118. OC, XXI, p.363.

119. Alfonso Reyes: "Cocteau, enredador", OC, VIII, p.227.
120. OC, XIII, p.365.
121. Ibid. p.366.
122. "Estética estática", OC, VIII, p.355. Estas palabras parecen tomadas de Konstantino Kavafis. Véase su poema "Itaca".
123. Luigi Pirandello: Ensayos, pp.283-284.
124. OC, IV, p.107.
125. Alejo Carpentier: Cuentos completos, pp.65-93.
126. Arbol de pólvora, pp.89-91.
127. Alfonso Reyes: OC, XXI, p.384.
128. Alfonso Reyes: OC, IV, pp.405-406.
129. Véase Alfonso Reyes: OC, XXI, p.384 y sigs.
130. OC, IV, p.208.
131. Ibid., p.205.
132. Ibid., p.208.
133. Ibid.
134. Ibid., p.210.
135. Ibid., pp.202-203.
136. Martín Luis Guzmán: Op. Cit., p.57. En este sentido, el cine, como un

lenguaje de enorme alcance, se parecía a la "pasigrafía", que era "... una lengua universal exclusivamente escrita, un sistema de signos escritos, o más bien, ópticos, destinados a expresar y transmitir el pensamiento" (Alfonso Reyes: OC, IX, p.395); pero también, como ésta, se topaba con el hecho de que, de un pueblo a otro, por diferencias de visión del mundo, una misma imagen --ya fuera escrita o en la pantalla-- significaría cosas distintas. Hecho que, sin embargo, redundaría en el conocimiento y comprensión de estos pueblos.

137. Ibid.

138. Alfonso Reyes: "El índice de un libro", OC, IV, p.56.

139. Jean Mitry: Op. Cit., II, pp.105-106. Acerca de la necesidad de los hombres sensibles de alejarse del mundanal ruido y de cómo la modernidad, según la expresión de Chesterton, ha hecho que el individuo no sólo ya no requiera del silencio sino que aun extrañe lo más escandaloso, véase: Alfonso Reyes: "La música y el cine", OC, IV, pp.202-203; y "¿Ruido o silencio?", OC, IX, pp.356-357.

140. OC, IV, p.213. Véase también la p.219 y la parte final del "El cine literario", p.111.

141. Ibid., p.111.

142. Jean Mitry: Op. Cit., II, pp.114-115. Reyes hace dos parodias del exceso de ideas y explicaciones en ciertas obras literarias, bromas que serían aplicables igualmente al cine: "Paradoja del teatro" y "Don Polímatas" (Las burlas veras, primer ciento, pp.71-74 y 174-176 respectivamente). Sobre la mímica exagerada, herencia del teatro, véase: "La prueba trágica", OC, IV, pp.217-219.

143. OC, VIII, p.380.

144. Como un ejemplo, consúltese la opinión de Pirandello al respecto: Op. Cit., p.276 y sigs.

145. OC, VIII, p.380.

146. Ibid.

147. Alfonso Reyes: OC, XXI, p.366.

148. Gianfranco Bettetini: Cine: lengua y escritura, p.182.

149. Jean Mitry: Op. Cit., II, p.138.

150. Ibid., p.165.

151. OC, VIII, p.267. Resulta curioso que nunca se mencione que esta película tenía una pista sonora, quizá perdida entre tanta versión a la que fueron sometidos los rollos. Al igual que Chaplin, King Vidor, René Clair, Murnau y muchos otros, Eisenstein, aun reconociendo el final de la era muda del cine, se manifestó en contra del cine sonoro. El, junto con Pudovkin y Alexandrov, admitía este nuevo elemento sólo como "contrapunto orquestal" de los "cuadros visuales", como un "factor independiente de la imagen" (véase George Sadoul: Historia del cine mundial, p.210). Pero, al igual que Reyes, Eisenstein no concebía que las molestas descripciones de los obvio aportaran algo positivo al cine.

152. Ibid. p.379.

153. Ibid., p.380.

154. OC, XXI, p.366.

155. Ibid., pp.366-367.

156. Ibid., p.367.

157. Alfonso Reyes: OC, IV, p.210.

158. Véase Jean Mitry: Op. Cit., II, p.138.
159. En su reestreno en Nueva York en 1980, musicalizada por Carmine Coppola, la película causó verdadero asombro, no sólo por la idea de proyección plural sino además por el uso del color como un apoyo psicológico.
160. Alfonso Reyes: OC, VIII, p.382.
161. Martín Luis Guzmán: Op. Cit., p.63.
162. OC, IV, p.201.

Segunda parte:

1. Ibid., p.210.
2. Ibid., p.201.
3. Jorge Luis Borges: "Borges cuenta cómo hace sus cuentos", Sábado, p.3.
4. J. Dudley Andrew: Op. Cit., p.14.
5. Ibid., p.114.
6. Alfonso Reyes: "Delicioso viaje", OC, IV, p.449.
7. Ibid., p.201.
8. Alfonso Reyes: OC, IX, p.461.
9. Alfonso Reyes: OC, IV, p.226.
10. Ibid., p.227.



11. "'El hombre que fue Jueves', de Chesterton", OC, XII, p.31.
12. Sorites: Raciocinio compuesto de muchas proposiciones encadenadas que terminan, además, unidas por el principio y el final.
13. Alfonso Reyes: OC, XII, p.31.
14. Román Gubern: Historia del cine, I, p.93.
15. OC, IV, p.227.
16. Ibid., p.226.
17. Ibid., p.220.
18. Ibid., p.205.
19. Ibid., p.206.
20. Ibid., p.205.
21. Ibid., p.204.
22. Ibid.
23. Ibid., p.215.
24. Román Gubern: Op. Cit., I, p.101.
25. OC, VIII, p.384.
26. OC, IV, p.110.
27. Ibid., p.111.

28. Alfonso Reyes: OC, VIII, p.385.
29. Por cierto que Wells escribiría guiones cinematográficos por los años treinta.
30. OC, IV, p.207. Al fin en 1933 vio Reyes cumplido su deseo, cuando James Whale llevó la novela, con lujo de detalle, a la pantalla.
31. OC, VIII, p.384.
32. Ibid., p.386.
33. Ibid.
34. OC, IV, p.232.
35. Ibid., p.216.
36. Ibid., pp.216-217.
37. Ibid., p.217.
38. Ibid.
39. Ibid., p.221.
40. El más célebre de los entes mitológicos creado por el cine de aquellos años era Charlot (véase ibid., p.226). Como un héroe griego, el director de cine andaba acompañado de unas sombras que, según la parodia de Reyes, de tener el poder de los dioses, "de cuando en cuando le tirarían de los cabellos" (ibid., p.201).
41. Véase OC, VIII, p.379 y sigs. Reyes se valía de una expresión análoga para ejemplificar su conocimiento del universo: "Aproximadamente, puede

decirse que los hombres de mi generación hemos tenido que informarnos dos veces sobre la representación física del universo. Grosso modo: antes de Einstein y después de Einstein" (Las burlas veras, segundo ciento, p.188).

42. OC, IV, p.222.

43. Ibid., p.217.

44. Ibid., p.232.

45. Ibid., p.217.

46. Ibid., p.221.

47. OC, XXI, p.367.

48. Alfonso Reyes: OC, IV, p.209.

49. Ibid.

50. Ibid. Quizá la muestra más depurada de esta elipsis dramática la encontremos en Kagemusha, de Akira Kurosawa.

51. Ibid., p.203.

52. "Las tres Eléctras del teatro ateniense", OC, I, p.48.

53. Ibid.

54. Alfonso Reyes: "Discurso por Virgilio", OC, XI, p.170.

55. OC, IX, p.445.

56. OC, XXI, p.368.

57. "Cristóbal Colón", OC, IV, pp.222-223.
58. "Las nuevas artes", OC, IX, p.400. Sobre el cine como un hecho presente pero, ante todo, como el porvenir de la epopeya, véase el ensayo completo.
59. Martín Luis Guzmán: Op. Cit., p.60.
60. Alfonso Reyes: OC, IX, p.381.
61. Ibid., p.403.
62. OC, IV, p.236.
63. Ibid., p.223.
64. Véase ibid., pp.213-214. El cuento era más que nunca actual por su brevedad. Escribía Reyes al respecto: "Bajo la palabra de Gracián --'más obran quintaesencias que farragos', o bien: 'Lo bueno, si breve, dos veces bueno'--... La abominación por los 'desarrollos' es, hoy por hoy, discernible en toda literatura... No todo lo que sucede es digno de memoria, como sabe el buen pintor que no todo el campo es paisaje, como sabe Sancho que 'no todo el monte es oregano'... Despojar, abreviar, depurar, ¡qué grata y agradecida tarea! Escribir por el otro cabo del lápiz, es decir: borrando las más de las veces... Y si a esto se añade el interés fotográfico --el disparo de la noticia que entra, de golpe y de una vez, por los ojos--, ya está logrado el milagro" ("Elogio de un diario pequeño", OC, VIII, p.248). El caso extremo de modernidad, por ingenio y, en cierta medida, impotencia, era el de Ramón Gómez de la Serna: "Poco a poco... parece convencerse --escribía Reyes-- de que no podrá 'desarrollar' una acción. Sus acciones son escenitas soldadas artificialmente, como lo serían las cintas del cinematógrafo sin el parpadeo de ese misterioso interruptor metálico. Y ni él ni las palabras --tan leaies-- quieren resignarse a esta penosa tarea de adición. Se cansan a la cuarta línea uno y otras. Y entonces el escritor se va convenciendo de que tiene que escribir a chispazos, a frases como toques

eléctricos, a golpes de lucha japonesa" ("Ramón Gómez de la Serna", OC, IV, p.188).

65. Véase OC, XXI, p.367. El dibujo, por su mismo carácter, ayudaba a profundizar en la realidad: "Voy a ofrecer una imagen de Hobbes algo caprichosa --escribía Reyes. No será un retrato, sino una caricatura. Como tal, es posible que ayude, exagerando los rasgos, a descubrir algunas intenciones secretas de la realidad que, bajo el ángulo de la visión ordinaria, no se revelan" ("Trasluz del 'Leviatán'", OC, VIII, p.280).

66. Véase el ensayo titulado así, en Las burlas veras, primer ciento, pp.126-128.

67. Diorama de la Cultura, Excélsior, pp.4-5.

68. Anecdotario, p.86.

69. Ibid.

70. Poetas franceses contemporáneos, p.187. Por cierto que sobre el destino final, la locura, del autor de El triunfo de la muerte --pintura que se encuentra en el Hospital de la Caridad de Sevilla--, si de coincidencias se trata, el escritor inglés William Beckford trasladaría también a Blunderbussiana, el personaje que gustaba de coquetear con la muerte en su cuento de Memorias biográficas de pintores extraordinarios, el mismo destino fatal a que estos deslices suelen conducir. Otro dato curioso: Buñuel se inspiraría en el San Jerónimo azotado, de Valdés Leal, para la creación de su Angel exterminador.

71. OC, VIII, p.381.

72. Véase la Historia del cine mundial, p.223.

73. Véase "Willis O'Brien o la génesis de un film", de J. Bouillet, en Román Gubern: Homenaje a King Kong, pp.38-52.

74. Arbol de pólvora, pp.111-112.
75. OC, IV, p.229.
76. Ibid., p.230.
77. Contemporáneo a esto es el comentario donde Reyes cuenta la anécdota de Mark Twain, quien, para aprender el italiano sin maestro, ideó ilustrar la gramática valiéndose de individuos vestidos de colores. Y para este fin, "mandó contratar una partida de vagabundos, como hacen los directores de cine" ("Gramática gráfica", OC, XXI, p.24).
78. Arbol de pólvora, pp.119-120.
79. Ibid., p.122.
80. OC, IV, p.222. Dentro del contexto veraniego, tibieza es casi sinónimo de frescura. Es interesante ver cómo Reyes consigue una transposición tan delicada de atributos, que hace resaltar los últimos destellos, las "luces" finales de la estación en aquella vegetación del Chapultepec madrileño.
81. Arbol de pólvora, pp.112-113.
82. OC, X, pp.59-60.
83. Ibid., p.60.
84. Ibid., p.78.
85. Ibid.
86. Ibid., p.85.
87. Ibid., pp.90-92.

88. Véase el ensayo titulado así, en OC, IX, pp.400-403.
89. Ibid., p.403. Reyes hace una simpática parodia de las vanguardias poéticas de entonces en "Cuenta mal y acertarás" (Arbol de pólvora, pp.61-72), aprovechando como personaje mártir a San Pascual Bailón.
90. Ibid., p.403.
91. Alfonso Reyes: Marginalia, primera serie, p.39.
92. Alfonso Reyes: Historia documental de mis libros, Revista de la Universidad, marzo de 1955, p.15. Allí escribe Reyes: "Al tono desbordado de las Cuestiones estéticas sucede un estilo incisivo y corto. Me enfrento con un mundo nuevo y procedo conforme a la estética de la 'instantánea' y cediendo al primer sabor de la sorpresa".
93. Parentalia, primer capítulo de mis recuerdos, p.74.
94. Anecdotario, p.79.
95. Arbol de pólvora, p.102.
96. Los tres tesoros, p.73. Reyes llamaba a este texto "poema o entretenimiento visual", y su redacción no podía ser más próxima al lenguaje del guionismo cinematográfico. El libro comienza como sigue:
- I
- "Noche en el campo. Luna. Va pasando un coche de dos ruedas, un cabriolé tirado por un caballo. En el cabriolé, dos hombres: uno viejo, otro cuarentón; uno rústico, otro mejor tratado, aunque con aire de alguien a quien acaban de sacar de casa a toda prisa. Va a medio vestir y sin corbata.
- "AVILES, posadero del pueblo próximo. - Se puso muy malo a las seis. El Doctor Méndez parece que no está en el pueblo. No lo hemos encontrado. Hubo que suspender la función de las ocho. Al dar las diez, María estaba ya muy asustada y me mandó en busca de usted.

"Aparece la feria del pueblo. (Por Michoacán). Bullicio y rumores. Frente al pabellón llamado 'El Palacio Mágico', el DIRECTOR explica a la muchedumbre:

--Respetable, público. Es caso de fuerza mayor. El mago ha atrapado una pulmonía fulminante. Lo siento mucho. La empresa pide mil disculpas.

"La gente se dispersa, murmurando" (p.9).

97. OC, II, p.95.

98. Ibid., p.76.

99. Compárese con este pasaje, que abre la novela: "Muy de mañana, mirando todavía a la pared y sin haber visto aún el matiz de la raya del día sobre las grandes cortinas de la ventana, sabía ya qué tiempo hacía. Me lo decían los primeros ruidos de la calle, según llegaran amortiguados y desviados por la humedad o vibrantes como flechas en el aire resonante y vacío de una mañana espaciosa, gálcial y pura; en el paso del primer tranvía notaba yo si rodaba aterido en la lluvia o iba camino del azul. Y acaso a estos ruidos se había anticipado alguna emanación más rápida y más penetrante que, filtrándose en mi sueño, le infundía una tristeza que presagiaba la nieve o bien hacía entonar en él a cierto pequeño personaje intermitente tan numerosos cánticos a la gloria del sol, que acababan por provocar en mí, dormido aún, con un asomo de sonrisa y dispuestos los párpados cerrados a dejarse deslumbrar, un estrepitoso despertar en música. En aquella época, yo percibía la vida exterior sobre todo desde mi cuarto" (p.7). Durante su segunda estancia en París, Reyes terminaría viviéndolo, casualmente, en la misma casa donde Proust pasó los últimos años de su vida.

100. OC, II, p.210.

101. "Fragmentos de Río de Janeiro", OC, IX, p.476.

102. Alfonso Reyes: Historia documental de mis libros, Revista de la Universidad, abril de 1957, p.14.

103. OC, VI, pp.68-73. El libro apareció por primera vez en Sevilla, en 1604. Reyes cuenta la historia de su propia edición en "Naúfrago rescatado" (Las



burlas veras, primer ciento, pp.95-97).

104. Lope de Vega: El peregrino en su patria, pp.442-443 (véase la nota a pie de la página 684). El cuento ocupa de la página 441 a la 447 de la edición preparada por Juan Bautista Avalle-Arce. Esta varía de la de Reyes sólo un poco en la puntuación, pero incluye un pequeño fragmento explicativo que Reyes había omitido porque detenía el desarrollo de las acciones.
105. Ibid., pp.442-444.
106. El Conde Lucanor, pp.35-40.
107. "El éxtasis", Las burlas veras, primer ciento, pp.31-32.
108. "Los sueños parados", Las burlas veras, segundo ciento, p.60.
109. Ibid.
110. Alfonso Reyes: "La mezcalina", ibid., pp.80-81. Véase también la descripción de "Chaquetonia", en la evocación de la marihuana que hace Reyes en OC, XXI, pp.71-72.
111. Quince presencias, p.187.
112. Ibid., p.186.
113. "Mientras leía el otro", Arbol de pólvora, pp.30 y 32.
114. "El holandés de las botas", ibid., pp.83-84.
115. Véase "Paul Morand en Río", OC, VIII, pp.256-257.
116. "Las utopías", OC, XI, p.277.

117. "Noche en Valladolid", OC, II, p.152.
118. Véase "... y los sueños sueños son", Las burlas veras, segundo ciento, pp.136-137.
119. Alfonso Reyes: "Transacciones con Teodoro Malio", OC, XXI, p.113.
120. Véase Las burlas veras, segundo ciento, pp.136 y sigs.
121. "Testimonio de Juan Peña", Quince presencias, p.56.
122. Ibid., p.60.
123. Ibid., pp.55-56.
124. Anecdotario, p.109.
125. Berkeleyana, p.18.
126. Ibid., p.20.
127. Briznas, pp.13-14.
128. Litoral, revista malagueña dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. # 2, diciembre de 1926.
129. Quince presencias, pp.91-92.
130. OC, VIII, pp.398-399. Y aquí cabría, también, aquella cita de "Los huéspedes": "Verse a sí propio en una cinta cinematográfica es un verdadero descubrimiento" (OC, IX, p.65).
131. Véase el capítulo IV de la Historia documental de mis libros, Revista de la Universidad, 9 de mayo de 1955, p.11.

132. Ibid., marzo de 1955, p.13.

133. Libro culinario donde encontramos, desde luego, una referencia más al cine: "En cierta obra cinematográfica que nos da una visión anticipada del año 2000, la imaginación de Hollywood, plegándose al sentir común, quiere que los héroes brinden y se embriaguen con unos ridículos comprimidos y sustituyan por unas pastillas a la Bayer las delicias del 'Chateaubriand en sangre' (¿Y no hay algo parecido en Huxley?) [Vitaminas, en suma: el destino de la mesa que ya prevefa Berthelot! Denme a mí la madre de las vitaminas, el rico manjar de que las exprimen, y déjenme también el amor a la manera de Eva y Adán, y llévense en mala hora sus valvaciones y entrometimientos prenupciales" (p.65).

134. Historia documental de mis libros, Revista de la Universidad, marzo de 1955, p.15.

135. OC, II, p.135.

136. Ibid., p.137.

137. Véase "La fea", Quince presencias, p.118.

138. Lo que Reyes usaba como idea central de "La cena", la existencia de un doble, actor de un probable anti-mundo, al pasar al campo de la ciencia se volvía verdaderamente enigmático y desconcertante (véase "La 'paridad' cojea", Las burlas veras, segundo ciento, pp.188-191).

Resulta más que curioso descubrir algunos rasgos de carácter de Reyes y Borges confrontando dos breves citas, similares en apariencia: "La curiosidad pudo más que el temor. Se me ocurrió acercarme sonriendo. La sonrisa --me dije-- debe ser un lenguaje universal, y sin duda el raro huésped interplanetario comprenderá mis intenciones amistosas", escribía Reyes en "El hombrecito del plato" (Vida y ficción, p.140); y Borges: "Mis pies tocaban el penúltimo tramo de la escalera cuando sentí que algo ascendía por la rampa, opresivo y lento y plural. La curiosidad pudo más que el miedo y no cerré los ojos" ("There are More Things", El libro de arena, p.77).

139. Las burlas veras, primer ciento, pp.80-84.
140. Por la afortunada ayuda de Titivil, el demonio de las erratas, la primera edición de Visión de Anáhuac había sufrido una modificación que después Reyes conservó en las siguientes reediciones del libro y que se relacionaba con el término "invención". En una de las primeras líneas de la obra Reyes había escrito describir; pero gracias a la errata el párrafo quedó así: "La historia, obligada a descubrir nuevos mundos, se desborda del cauce clásico..." (OC, II, p.13).
141. Las burlas veras, primer ciento, p.71.
142. Véase "Un drama para el cine", OC, VIII, pp.383-387.
143. Las burlas veras, primer ciento, p.83.
144. Ibid.
145. Ibid. El tema del suicidio interesaba a Reyes desde sus primeros escritos, como lo prueba la serie de artículos y ensayos que reunió en El suicida (OC, III, pp.219-303).
146. OC, IV, p.227.
147. Ibid., p.207.
148. Ibid.
149. Thomas Carlyle: Sartor Resartus, p.234.
150. OC, IV, p.214. En 1950, Reyes agregaba la siguiente nota a pie de página: "¿Quién ha dicho que los cuentos de hadas son la literatura erótica de la infancia?"
151. Thomas Carlyle: Op. Cit., p.69.

152. Martín Luis Guzmán: Op. Cit., p.62.
153. Alfonso Reyes: OC, II, p.69.
154. OC, IV, p.212.
155. Ibid., p.226.
156. OC, II, p.69.
157. Martín Luis Guzmán: Op. Cit., p.62.
158. OC, IV, p.213.
159. Ibid., p.212.
160. Ibid., p.213.
161. Véase el comentario de Reyes sobre esas "cosas" en: "Ramón Gómez de la Serna", Tertulia de Madrid, p.98.
162. En el ensayo "De la bufonería", Reyes comenta el libro Locos, enanos, negros y niños palaciegos de José Moreno Villa, donde el autor habla de los pequeños monstruillos que en Asia, Persia, Egipto, Grecia, Roma y México servían como "deleite" a la nobleza: "Esta gentuza --escribía Reyes-- entraba en la categoría de juguete animado..., e interesaba más de lo que parece a la vida familiar de las personas reales". Pero si bien el morbo, el gusto por lo grotesco era en ocasiones la razón por la que se mantenía, y aun consentía, a estos personajes, también era por otros motivos: "Finalmente --continuaba Reyes--, lo que es en la comedia el gracioso, lo es en la corte el bufón; representa las licencias de la sátira; viaja con pasaporte de bobo y tiene derecho a decir verdades" (OC, IX, pp.211-215). Así lo habían visto Cervantes con Sancho y Shakespeare con Yorick. El mismo Laurence Stern traería de nuevo a colación al bufón de Hamlet para decir Los sermones de Mr. Yorick.

163. OC, XXI, p.357. Por cierto que los hermanos Fratellini escribieron el prólogo de la versión francesa --y que después recogió Espasa-Calpe-- de El circo, de Ramón Gómez de la Serna.
164. OC, IV, p.212.
165. Federico de Onís: Op. Cit., p.67.
166. En "Motivos del 'Laocoonte'" (OC, II, pp.293-295), Reyes menciona un conflicto similar entre la danza y la música, manifiesto cuando ambas tratan de alcanzar una mayor pureza expresiva.
167. Federico de Onís: Op. Cit., p.69.
168. Ibid.
169. Ibid., p.68.
170. OC, XXI, p.258.
171. Ibid., p.400.
172. Martín Luis Guzmán: Op. Cit., p.58.
173. Ibid., p.59.
174. OC, IV, p.223.
175. Véase ibid., pp.221-222.
176. Alfonso Reyes: "Un enigma de la Lozana andaluza", OC, XXI, pp.460-461.
177. Martín Luis Guzmán: Op. Cit., p.58.
178. OC, XXI, p.361.

179. OC, IV, p.233.
180. OC, XXI, p.361.
181. Ibid., p.362.
182. Ibid.
183. Ibid.
184. Sobre esto, véase también: "1953", Marginalia, segunda serie, pp.193-194.
185. Sobre esto, véase: "El cofre negro. ('Transatlantic Film')", OC, IV, pp.207-208; y "El cine y el teatro", ibid., p.210.
186. Ibid., p.206.

Tercera parte:

1. En una irónica analogía, hace algunos años se descubrió que, a causa de la mala calidad de las emulsiones, una buena parte del cine en color, como los frescos de Leonardo, irá desapareciendo con el tiempo.
2. OC, IV, pp.232-233.
3. Alfonso Reyes: "La casa del grillo", Quince presencias, p.24.
4. Louis Aragon comparaba este cine primitivo con la pintura anterior al Giotto (El Semanario Cultural de Novedades, 21 de agosto de 1983, p.3).
5. OC, IV, p.209.
6. Ibid., pp.208-209.
7. Ibid., p.210.

8. Ibid., p.222.
9. Ibid., p.211.
10. Ibid., p.210. Pero además, era relativo aquello de que el hombre conociera su mundo por medio de una percepción tridimensional. Parafraseando a Hoyle, Reyes consideraba que la humana era una percepción de dos y media dimensiones, cuando mucho. Véase: "Las dimensiones del espacio", Las burlas veras, segundo ciento, pp.147-149.
11. OC, IV, p.215.
12. James Willis Robb: El estilo de Alfonso Reyes, p.109.
13. Ibid.
14. Alfonso Reyes: OC, IV, pp.228-229.
15. OC, VIII, p.380.
16. Ibid.
17. El cine, con sus malabarismos, como hemos mencionado antes, podía conseguir que el público riera a carcajadas; pero también podía hacerlo sonreír. Y "la sonrisa es --escribía Reyes--, en todo caso, el signo de la inteligencia que se libra de los inferiores estímulos..." (OC, III, p.237).
18. Véase este ensayo en OC, VIII, pp.388-390.
19. OC, IX, pp.402-403.
20. La poesía, como arte de desarrollo y síntesis; la escultura, como arte de momento sintético.
21. Véase José Pijoán: Summa Artis, IV, p.543.
22. Uno de los mejores ejemplos de escultura que producía una vívida ilusión



de movimiento era el lanzador de disco, figura griega de mármol y una de cuyas copias romanas se encontraba en Munich: "Se ha olvidado que la obra de Mirón --apuntaba Reyes-- no procede de la 'instantánea' o el still, sino que es una obra de arte mucho más que un documento. Si la observamos cuidadosamente, advertimos que Mirón ha logrado esta pasmosa ilusión de movimiento mediante una simple y acertada adaptación de métodos artísticos muy antiguos y tradicionales. La escultura procede, nada menos, de los venerables cánones egipcios... Mirón pensaba en satisfacer este principio estético: ofrecer, como el egipcio, la mayor cantidad de realidad al bulto del cuerpo humano. Sólo que, griego al fin, hizo circular la animación de la vida por el rígido armazón egipcio" (Las burlas veras, segundo ciento, p.162).

23. "Prólogo", OC, XI, pp.346-347.

24. Jules Romains: La vie unanime. Poèmes (1904-1907).

25. OC, IV, p.110.

26. OC, IX, pp.432-433.

27. Véase Guillermo de Torre: Apollinaire y las teorías del cubismo, p.84.

28. La opinión de que el arte cubista lo producían individuos con un cierto grado de esquizofrenia, expresada por el dr. Lafora en el Ateneo de Madrid, había provocado una airada respuesta de Ramón Gómez de la Serna. Alfonso Reyes, de acuerdo con André Gide, opinaba al respecto: "Nuestra época ha dado en buscar al curso del pensamiento una causa fisiológica. No digo yo que esto sea erróneo; pero creo que es erróneo el pretender, por sólo eso, invalidar el valor del pensamiento. Es natural que toda gran reforma ética --lo que Nietzsche llamaría toda transmutación de valores-- se deba a un desequilibrio fisiológico. En el bienestar, el pensamiento reposa; cuando el ambiente le satisface, mal puede el pensamiento concebir cambio alguno ... En el origen de toda reforma hay siempre un malestar. Y el malestar del reformador proviene de un interno desequilibrio... Aspira el reformador a un nuevo equilibrio. Su obra no es más que un ensayo de reorganización,

según los preceptos de su razón, de su lógica, del desorden que siente y padece dentro de sí mismo; porque el desorden le es tan intolerable como a cualquiera" ("Vieja controversia", OC, IV, pp.378-379). Véase también: "Donde el poeta se descubre a sí mismo", Arbol de pólvora, p.51 y sigs.

29. En su pequeño ensayo de título: "Anti-Cronos", Reyes plantea que en el campo del arte "la fórmula procreada suele devorar a la procreadora". Así, el Simbolismo devoró a su padre, el Romanticismo; y este camino fue seguido, a su vez, por los hermanos enemigos: Cubismo y Futurismo. Y estos fueron devorados por el Dadaísmo y éste por el Surrealismo, etc. (OC, VIII, p.206).
30. Estilo pompier: banal, enfático.
31. Paulette Patout: Alfonso Reyes et la France, p.95.
32. Ramón del Valle-Inclán emprendía sus obras a partir de una visión panorámica de las cosas (véase Alfonso Reyes: "La parodia trágica", OC, IV, p.100 y sigs). También, sobre la "ilusión panorámica del espacio", que es una característica humana, y la cubista, percibida por los animales, véase: "Tiko", OC, VIII, p.269.
33. Guillermo de Torre: Op. Cit., p.85.
34. "... y las veras en burlas", pp.56-57.
35. Alfonso Reyes: OC, II, pp.68-69. En el cuarto punto de "Fragmentos del Arte Poética", Reyes describía así a un sabio loco: "Todo lo entendía: estaba loco. La serpiente le había silbado tres veces en la boca, y ya comprendía el lenguaje de los animales, las plantas y las piedras. Dotado, así, de elementos superabundantes, llegaba a conclusiones del todo inútiles para los que viven en una zona más limitada de la naturaleza. A fin de que lo dejaran en paz, hacía figura de humorista. Sus profecías, sus atisbos y sugerencias trascendentales pasaban por chistes de buena ley" (OC, XXI, p.56)

36. OC, II, p.67.

37. Ibid.

38. "Góngora y el Greco", Burlas literarias (1919-1922), p.23.

39. Ibid., pp.23-24.

40. OC, II, p.67.

41. El futurismo, hermano enemigo del cubismo --como lo bautizaba Reyes--, sentía esa misma ansia de movimiento que la escuela de Picasso; pero buscaba su propio camino para conseguir representarlo: "Nuestro creciente anhelo de verdad no puede satisfacerse con la Forma y el Color tal como ellos fueron concebidos hasta hoy.

"El gesto, la actitud que nosotros queremos reproducir sobre el lienzo no será un instante fijo del dinamismo universal. Será sencillamente la propia sensación dinámica.

"En efecto, todo cambia, todo corre, todo se transforma vertiginosamente. Un perfil no está nunca inmóvil delante de nosotros: aparece, desaparece sin cesar. Dada la persistencia de la imagen en la retina, los objetos en movimiento se multiplican, se deforman sucesivamente, como vibraciones precipitadas en el espacio que recorren. Así, un caballo corriendo no tiene cuatro patas, sino veinte, y sus movimientos son triangulares" ("Manifiesto de los pintores futuristas", Manifiestos y textos futuristas, p.196). Y también los futuristas veían en el cine el mejor medio, hasta entonces desperdiciado, de representación de la vida y de las inquietudes contemporáneas. Escribían Marinetti y otros, en el manifiesto de este arte: "A primera vista el cinematógrafo, nacido hace pocos años, ya puede parecer futurista, o sea, falto de pasado y libre de tradiciones: en realidad, al surgir como teatro sin palabras ha heredado toda la basura más tradicional del teatro literario... Nuestra acción es legítima y necesaria, puesto que hasta hoy el cinematógrafo ha sido y sigue siendo profundamente reaccionario, mientras que nosotros vemos en él la posibilidad de un arte eminentemente futurista, y el medio de expresión más apto para la plurisensibilidad de un

artista futurista...

"El cinematógrafo es un arte de por sí. Por consiguiente no debe copiar jamás al teatro. El cinematógrafo siendo esencialmente visual, tiene que realizar la misma evolución que la pintura: apartarse de la realidad, de la fotografía, de lo gracioso y de lo solemne. Convertirse en antigracioso, deformador, impresionista, sintético, dinámico, librepalabra...

"Hoy, el cinematógrafo futurista crea la SINFONIA POLIEXPRESIVA que hace un año anunciábamos... En el filme futurista tendrán cabida como medios de expresión los elementos más variados: desde el fragmento de vida real hasta la mancha de color; desde la línea hasta las palabras en libertad; desde la música cromática y plástica hasta la música de objetos. Será, en resumidas cuentas, pintura, arquitectura, palabra en libertad, música de colores, líneas y formas, conjunto de objetos y realidad caotizada. Ofrecemos nuevas inspiraciones para la búsqueda de los pintores que intentan ampliar los límites del cuadro. Pondremos en marcha las palabras en libertad que rompen los límites de la literatura en su camino hacia la pintura, la música, el arte de los ruidos, tendiendo un puente maravilloso entre la palabra y el objeto real.

"Nuestras películas serán:

"... ANALOGIAS FILMADAS... EL UNIVERSO SERA NUESTRO VOCABULARIO" (ibid., pp.179-181). Como hemos visto a lo largo de este ensayo, Alfonso Reyes respaldaba muchas de estas opiniones sobre el cine; pero Reyes sí veía en este medio un pasado, un sustento, precisamente, de sus posibilidades futuras. El mismo cubismo y aun el futurismo --admírense las flores, según las concebían estos segundos--, partían de enseñanzas antiguas también --hemos mencionado ya la influencia de los poetas españoles y del Greco--; y un ejemplo de estos antecedentes fue la costumbre de geometrizar las figuras de la Virgen en el pasado: "Los vestidos triangulares o de campana suelen adaptarse en algunos pueblos a las imágenes de la Virgen, aun cuando éstas sean, ya de por sí, imágenes vestidas. Parece, en efecto, que un apego bárbaro y ritual a la figura geométrica impulsara a reproducir ese tipo arcaico de imágenes, de que es una imitación moderna la Virgen de la Almudena. El efecto estético de este vestido primitivo ya lo definía Quevedo en aquel soneto a una mujer 'puntiaguda con enaguas', preguntándose si sería campana, pirámide de Egipto, peonza al revés o pan de azúcar"

(Alfonso Reyes: "Una preocupación geométrica", Las burlas veras, primer ciento, pp.178-179). Otros ejemplos de esta inclinación a geometrizar los encontramos en las culturas Mesoamericana, Islámica, del Africa "negra", etc.

42. OC, IV, p.110.

43. Y el medio ideal para conseguir la libertad era el arte, ya que éste, escribía Reyes, "en las sociedades, es la periódica operación de cataratas que devuelven a los pueblos la visión fresca de la vida, visión que abandonada a su sola línea de pesantez acabaría por borrarse. Si algún nombre merece esta renovación continuada, es el nombre de Libertad, la única libertad posible" ("La exposición de pintura mexicana en La Plata", OC, IX, p.27).

44. Guillaume Apollinaire: Poesía, p.335.

45. Ibid., p.13.

46. Ibid., p.18.

47. Ibid., pp.32-33.

48. "La radio y el habla americana", OC, IX, p.441.

49. OC, III, p.105.

50. Ibid., pp.102-103.

51. Guillaume Apollinaire: Op. Cit., p.73.

52. Véase Paulette Patout: Op. Cit., pp.92-95.

53. OC, IV, pp.93-99. Volviendo a la similitud de cierto pasaje del "París cubista" con un cuadro de Delaunay, Reyes refería también la cercanía de la novela de Apollinaire y de algún poema con la obra de este pintor. Al final del recuerdo de una visita a Delaunay, Reyes

escribía: "Por la noche admiré una vez más con Pepe (José Moreno Villa), la 'danza de los panecitos' en La Ruée vers L'Or de Charlot" (Diario, pp.114-115).

54. Alfonso Reyes: OC, IV, p.95.

55. Véase Guillermo de Torre: "El cubismo desde dentro", Op. Cit., pp.87-91.

56. Ibid., p.89.

57. Ibid., p.88. Asegura W. Worringer en su ensayo Abstracción y naturaleza --publicado por primera vez tres años antes de que Kandinsky diera inicio oficialmente a la escuela abstracta contemporánea con su libro De lo espiritual en el arte (1911)-- que lo figurativo o de imitación, así como la abstracción dentro del arte primitivo, respondían a la postura del hombre frente al universo, a las distintas formas de manifestar su "agorafobia", o sea, su temor hacia el mundo exterior. "El valor de una obra de arte --escribe Worringer--, aquello que llamamos su belleza, reside, hablando en términos generales, en sus posibilidades de brindar felicidad". Y la felicidad, o su demanda, depende de necesidades psíquicas. El "estado psíquico en que la humanidad se encuentra en cada caso frente al cosmos, frente a los fenómenos del mundo exterior..., se manifiesta en la calidad de las necesidades psíquicas... y tiene su expresión externa en la obra de arte, es decir, en el estilo de ésta... Cada estilo --continúa el autor-- representa para la humanidad, que lo creó desde sus necesidades psíquicas, un máximo de felicidad" (pp.27-28). Sintetizando al máximo las características de las dos posturas fundamentales, diremos que el naturalismo, la representación "realista-orgánica", consigue dar felicidad a través del proceso de "proyección sentimental". Según Lipps --citado por Worringer--, acuñador de la teoría, en la reproducción de "la vida orgánicamente hermosa", en sus formas como objeto de arte "nos gozamos a nosotros mismos": "El valor de una línea, de una forma, consiste para nosotros en el valor de la vida que contiene también para nosotros. Lo que le da su belleza, es sólo nuestro sentimiento vital, que oscuramente introducimos en ella", concluye Lipps (p.28).

El más claro ejemplo de esta forma de manifestar su necesidad de felicidad sería el de la cultura que más influyó en occidente: la griega. El extremo opuesto lo representarían los pueblos civilizados del oriente que, al contrario de los pueblos racionalistas seguidores del pensamiento helénico, no perdieron el temor al "insondable caos" universal. Su agorafobia espiritual, sin embargo, a diferencia de los pueblos primitivos, no se presentó ya como anterior sino como superior al conocimiento. Estos pueblos, evolucionados en un sentido diferente a los de occidente, "atormentados por la confusa trabazón y el incesante cambio de los fenómenos del mundo exterior --observa Worringer--, se hallaban dominados por una intensa necesidad de quietud. La posibilidad de dicha que buscaban en el arte no consistía para ellos en adentrarse en las cosas del mundo exterior, en gozarse en ellas a sí mismos, sino en desprender cada cosa individual perteneciente al mundo exterior, de su condición arbitraria y aparente casualidad; en eternizarlo acercándolo a las formas abstractas y en encontrar de esta manera un punto de reposo en la fuga de los fenómenos. Su más enérgico afán era arrancar el objeto del mundo exterior, por así decirlo, de su nexos natural, de la infinita mutación a que está sujeto todo ser, depurarlo de todo lo que en él fuera dependencia vital, es decir arbitrariedad, volverlo necesario e inmutable, aproximarle a su valor absoluto" (p.31).

58. Guillermo de Torre: Op. Cit., p.88.

59. Ibid., p.93.

60. OC, IV, pp.95-96.

61. Ibid., p.96. Asegura Paulette Patout que la novela --cosa que Reyes ignoraba-- había sido cortada a tijera y ensamblada bajo la inspiración del montaje cinematográfico.

62. Acúdase a las partes que Reyes dedica a Rivera: "Diego Rivera cumple los sesenta", Las burlas veras, segundo ciento, pp.101-103; "Entrevista presidencial", Vida y ficción, p.92; "El Instituto Nacional de Cardiología", OC, IX, pp.377-378.

63. Una de las reediciones más interesantes de Reyes fue la del libro de Fray Antonio Fuente la Peña: Si el hombre puede artificialmente volar, capítulo final de su obra El ente dilucidado (tratado de monstruos y fantasmas). Véase el prólogo de Reyes en Capítulos de literatura española, segunda serie, OC, VI, pp.283-302.
64. Gracias a Rivera, Alfonso Reyes estaría en contacto también con María Blanchard, la pintora cubista española que más tarde, rechazada por la sociedad española, se exiliaría voluntariamente en Francia.
65. Sobre la amistad entre Reyes y Jacques Lipchitz, véase "La Virgen de Lipchitz", Marginalia, primera serie, pp.135-137.
66. Alfonso Reyes: Historia documental de mis libros, Revista de la Universidad, abril de 1955, p.9.
67. Ibid.
68. Ibid.
69. Guillermo de Torre: Op. Cit., p.67.
70. Véase Paulette Patout: Op. Cit., pp.119-122.
71. Invención...: No es fortuito que Reyes iniciara este capítulo con el siguiente epígrafe de Bernal Díaz del Castillo: "Parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís..."
72. De técnicas cubistas y, con más precisión, del cubismo "sintético", que para Picasso significaba la recuperación de toda la riqueza del color además del uso de una mayor gama de figuras geométricas. Véase J. A. Gaya Nuño: "Anales del cubismo", Picasso, pp.71-100.
73. Apenas un año antes, Piero Fosco había utilizado por primera vez en el cine la filmación sobre rieles en su película Cabiria.



74. OC, II, p.18.
75. Marcel Proust: Por el camino de Swann, p.239.
76. "Vermeer y la novela de Proust", OC, XII, p.62.
77. Paul Westheim: Mundo y vida de grandes artistas, p.127.
78. Ibid., p.126.
79. La obra pictórica completa de Vermeer, p.12.
80. Ibid. Naturaleza muerta: término muy próximo al francés, pero que en inglés se entiende mejor en relación a Vermeer: still life.
81. Ibid., p.14.
82. De Vries hace la siguiente descripción del pintor, donde la similitud con Proust se hace aún más clara: "Si me atreviera a decir cómo imagino a Vermeer, diría que con los rasgos de un alquimista que pinta, prefiriendo a cualquier otra cosa el aislamiento de su estudio, de un introvertido que busca, experimenta, con una sensibilidad intuitiva, pero que -- y en esto se distingue del verdadero alquimista-- ha sabido alcanzar en su arte el fin que se proponía..." (ibid., p.13).
83. Marcel Proust: Op. Cit., p.268.
84. Ibid., pp.267-268.
85. OC, XII, p.60.
86. Véase José Pijoán: "Vermeer de Delft", Summa Artis, XV, pp.459-470.
87. Menos conocidos, pero cuantitativamente más contundentes, son los casos de Lowry y Beckett. Al primero, más de diez editores le rechazaron

Bajo el volcán; el segundo tuvo que sufrir los juicios negativos de cuarenta y dos editores antes de ver publicadas sus obras: Malone, Murphy, Molloy y Watt.

88. Sobre el análisis "microscópico" de Proust, que mostraba su preferencia por el germen más que por el resultado de los actos, véase OC, IX, p.435.
89. OC, XII, p.64.
90. Ibid., p.69.
91. Al principio, cuando todos estos pliegues del tiempo aún no encontraban el complemento de los otros pliegues, la novela resultaba, además de poética, bastante agobiante. Y Reyes llegaba a preguntarse: "... hasta qué punto es honesta una lectura que sólo incita a seguir leyendo, y no a ser mejor ni a vivir mejor" (ibid., p.66).
92. Ibid., pp.69-70. Sobre este asunto, véase también: "Cosas del tiempo", Marginalia, primera serie, pp.123-128.
93. Alfonso Reyes: OC, XII, p.70.
94. Como Proust, también Huysmans partía de una experiencia del gusto para dar rienda suelta a sus recuerdos. Sólo que, en vez de magdalena y té, el segundo prefería volver la mirada hacia atrás por intermedio del whiskey.
95. Alfonso Reyes: OC, XII, p.70.
96. OC, VIII, p.389.
97. Ibid.
98. Ibid., pp.385-386.
99. Este mismo artificio lo utilizaba Chesterton en su último drama, La sorpresa, publicado después de su muerte. Pero en esta obra, a diferencia de Hamlet, los personajes eran títeres auténticos, que ejecutaban la acción

"dos veces: primero, movidos por los hilos, como los títeres comunes; después, dotados provisionalmente de libre albedrío, como los títeres humanos" (véase: "Chesteron y los títeres", Marginalia, segunda serie, pp.147-149).

100. "Metafísica de la máscara", OC, XXI, p.80. En "Sobre la simetría en la estética de Goethe", Reyes refiere una anécdota entresacada de las memorias del poeta. Allí cuenta cómo un buen día Goethe se vio venir a caballo, con rumbo opuesto, por el campo; y cómo, muchos años después, el autor del Fausto recorrería aquel camino, llevando puesto el mismo traje que usaba ese otro yo (OC, I, p.88). Pero más bella es la anécdota vivida por el propio Reyes:

"Yo era muy niño. Mi madre y yo estábamos asomados al balcón entresolado en mi casa de Monterrey. Un mendigo, junto al zaguán, tocaba incansablemente el organillo de boca. Mi madre dijo a su sirvienta:

--¡Que le den algo a ese pobre hombre para que se vaya!

"Y yo:

--¡No, mamá! ¡Que no se vaya! ¿No ves que ese hombre soy yo?

"Mi madre me contempló en silencio, y yo no sé lo que pasó por su alma"

("Un recuerdo", Las burlas veras, primer ciento, p.32).

101. Véase: "Rumbos cruzados", OC, II, p.198.

102. Sin embargo, Reyes descubría influencias evidentes de esta inclinación de la plástica en el cine. Por ejemplo, en un drama catalán: "La escenificación, elegante; la fotografía, fina y maliciosa, sin que falten esas lejanías animadas por alguna vida diminuta, o esos cuadros evanescentes que ponen un toque de misterio" (OC, IV, p.217).

En pintura, muchas de estas transposiciones de imágenes se llevaban a cabo por medio de ventanas imaginarias o reales; o de espacios --un lienzo, un tapete, una nube-- que, conceptualmente, significaban también un tipo de ventana. Trasladando el ejemplo a la literatura, Reyes apuntaba su atención a "Azorín", "poeta de ventanas"; ya que éste imaginaba siempre a los poetas antiguos y modernos "en relación con el paisaje" que estos huecos con profundidad y nombre ofrecían. Véase: "Apuntes sobre 'Azorín'", OC, IV, pp.243-244.

103. OC, XXI, p.80.

104. Alfonso Reyes: "Los huéspedes", OC, IX, p.65.

106. En un comentario a pie de página, muy posterior a su ensayo "Las luces de Londres", Reyes escribía: "He aprendido después a estimar en mucho el trabajo del director del film, que hace buenos actores de gente muchas veces mediocre.-- 1950" (OC, IV, p.206).

107. OC, XXI, p.370.

108. Ibid., p.366.

109. Al respecto, escribía Huysmans: "Con mucha frecuencia se había metido Des Esseintes sobre el inquietante problema de escribir una novela concentrada en unas pocas frases que contendrían la esencia destilada de los centenares de páginas usadas siempre para situar el entorno, dar a conocer la personalidad de los protagonistas y acumular observaciones y hechos circunstanciales a fin de sostener la trama. Así pues, los términos escogidos serían tan inalterables que suplirían a todos los demás; cada adjetivo estaría colocado con tal ingenio y determinación que nunca podría ser retirado legalmente de su lugar, y abriría tan vastas perspectivas que el lector podría pensar, durante semanas enteras, en su significado, a la vez preciso y múltiple y, asimismo, constataría el presente, reconstruiría el pasado y adivinaría el futuro de los personajes a la luz de ese único epíteto.

"Así concebida, condensada de este modo en una página o dos, la novela se convertiría en una comunión intelectual entre un escritor mágico y un lector ideal..." (Huysmans: Op. Cit., p.229).

110. Maurice Blanchot: "Mallarmé y el arte de novelar", Falsos pasos, p.179.

111. Ibid., p.182.

112. En una actitud cercana también a este cine, Juan José Arreola ha declarado interesarse mucho más por plantear el germen de las historias que

por desarrollarlas ampliamente.

113. OC, XXI, p.366.

114. Sobre los trabajos de estos dos artistas plásticos interesados de pronto en el cine, y sobre las tendencias más recientes de esta corriente, véase Malcolm Le Grice: Abstract Film and beyond.

115. Jean Mitry: Op. Cit., I, p.396. En el sentido experimental, Martín Luis Guzmán encontraba ventajas del arte de las imágenes móviles sobre el de los sonidos: "El cine no conoce barreras; su empleo del acto brusco como elemento de belleza mecánica es ilimitado; supera con mucho, por ejemplo, los mayores atrevimientos de la música moderna en el uso de lo disonante y lo arrítmico" (Op. Cit., p.61). Reyes, por otro lado, al pensar en las posibilidades experimentales de la música, recordaba una anécdota de intensa carga poética: "... Rainer-María Rilke, cuando era escolar, vio fabricar a su maestro de física un rudimento de fonógrafo grabador (el invento apenas nacía) y no olvidó nunca la impresión que le produjo la línea de diminutas vibraciones inscrita por la cerda rígida en el cilindro encerado.

"Catorce o quince años después, el poeta seguía un curso de estudios anatómicos en la Escuela de Bellas Artes de París. El esqueleto humano lo fascinaba y, sobre todo, el cráneo. La sutura sagital lo hacía pensar en la línea de su fonógrafo grabador. Y ¿qué sucedería --se preguntaba en sus ratos de ocio-- si fuera posible inscribir en el cilindro móvil una línea que reprodujera exactamente la sutura craneana? ¿Qué sí, engañando de cierto modo a la aguja vibrátil, se la obligase a recorrer esta inscripción, no inventada, no provocada por obra del hombre, sino que existente ya en la misma naturaleza? ¿Qué sones, qué música se escucharía? ¿Qué otro tipo de líneas pudiera someterse a esta prueba? ¿Y cuál sería el resultado, al volcar, así, el contenido de un mundo en el mundo de otro sentido diferente?" ("Música inaudita", Las burlas veras, primer ciento, p.169).

116. Alfonso Reyes: OC, IV, p.227.

117. Alfonso Reyes: OC, VIII, p.389.

118. Años antes de que la televisión se convirtiera en lo que es hoy en día, Alfonso Reyes había advertido --como lo había hecho Paul Valéry refiriéndose a otros objetos de arte-- que un día el cine llegaría a nuestros hogares a través de ondas. De esta forma, estaba seguro, podríamos recogerlo y salvarlo del abandono, de la soledad de la sala de proyección: "No tarda el día --escribía Reyes-- en que un pequeño sistema portátil y de cómoda adquisición nos permita recibir el cine a domicilio, como se recibe la emisión de la radio, debajo de un árbol, en el campo nocturno, a caballo, en el auto. Una organización semejante a la del mayoreo permite proporcionar el producto del cine a precios más módicos que el teatro, aunque la manufactura y elaboración hayan sido mucho más costosas. Estas ventajas prácticas representan una garantía de porvenir. A trueque de algunas groseras contaminaciones mercantiles, han salvado a estas nuevas artes de morir por falta de vigor, al modo de ciertas curiosidades como las sombras chinescas de otros días" (OC, XXI, p.361).

119. Véase: "Contra el museo estático", OC, II, p.292.

120. Véanse las opiniones de José Ortega y Gasset sobre esta pintura en el capítulo "Las meninas o la familia", de su libro Velázquez. También, la ya clásica interpretación de Michel Foucault en Las palabras y las cosas. El mismo Picasso, ¿no realizó una buena cantidad de versiones sobre el cuadro?

121. OC, II, p.292.

122. "Motivos del Laocoonte", ibid., p.293. Sobre el carácter ritual de, por ejemplo, la tragedia antigua, véase: "Reflexiones sobre el drama", OC, XXI, p.390 y sigs.

123. OC, IV, p.203.

124. Ibid., p.202.

### Bibliografía y hemerografía:

- Apollinaire, Guillaume: La Femme Asisse. Paris, Librairie Gallimard, 1920.
- : Poesía. Versiones y prólogo de Agustí Bartra. México, Editorial Joaquín Mortiz, S.A., 1967. "Los Nuevos Clásicos".
- Aragon, Luis: "Un recuerdo de Buñuel", El Semanario Cultural de Novedades. México, 21 de agosto de 1983.
- Bachelard, Gaston: El agua y los sueños. Traducción de Ida Vitale. México, Fondo de Cultura Económica, 1978. "Breviarios".
- Beckford, William: Memorias biográficas de pintores extraordinarios. Traducción de Jorge Mara y prólogo de Vicente Molina Foix. Madrid, Ediciones Alfaguara, S.A., 1978. "Nostromo".
- Bettetini, Gianfranco: Cine: lengua y escritura. Traducción de Manuel Arbolí. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. "Breviarios".
- Blanchot, Maurice: Falsos pasos. Traducción de Ana Aibar Guerra. España, PRE-TEXTOS, 1977.
- Borges, Jorge Luis: El libro de arena. España, Emecé Editores, S.A./ Ultramar Editores, S.A., 1975.
- : "Borges cuenta cómo hace sus cuentos", Sábado, Uno más uno, 19 de junio de 1982.
- Carlyle, Thomas: Sartor Resartus. Traducción de E. González Blanco y prólogo de William Henry Hudson. España, Editorial Fundamentos, 1976. "Espiral/ Ficción".
- Carpentier, Alejo: Cuentos completos. Barcelona, Editorial Bruguera, S.A., 1979. "Libro Amigo".
- Chesterton, G.K.: Obras completas, tomo I. Varios traductores; prólogo de P. Romeva. Barcelona, Plaza & Janés, S.A., 1967. "Los Clásicos del Siglo".
- Dudley Andrew, J.: Las principales teorías cinematográficas. Traducción y nota preliminar de Homero Alsina Thevenet. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, S.A., 1978. "Colección Punto y Línea".
- Eisenstein, Sergio M.: El sentido del cine. Traducción de Norah Lacoste. Argentina, Siglo XXI Argentina Editores, S.A., 1974. "Comunicación de Masas".

Foucault, Michel: Las palabras y las cosas. Traducción de Elsa Cecilia Frost. México, Siglo XXI Editores, S.A., 1982. "Teoría".

Gaya Nuño, J.A.: Picasso, tomo I. Madrid, Aguilar, S.A., 1975. "Colección Librofilm".

Grice, Malcolm Le: Abstract Film and beyond. Great Britain, Studio Vista, 1977.

Gubern, Román: Historia del cine, tomos I y II. Barcelona, Editorial Lumen, 1973. "Ediciones de Bolsillo".

---- et. al.: Homenaje a King Kong. Varios traductores. Barcelona, Tusquets Editor, 1974. "Cuadernos Infimos".

Huysmans, J. -K.: Contra natura. Traducción de José de los Ríos y prólogo de Guillermo Cabrera Infante. Barcelona, Tusquets Editores, S.A., 1980. "Marginales".

Juan Manuel, Don: El Conde Lucanor. Versión moderna e introducción de Amancio Bolaño e Isla. México, Editorial Porrúa, S.A., 1981. "Sepan Cuantos..."

Lessing, G.E.: Laocoonte. Traducción, introducción y notas de Eustaquio Barjau. Madrid, Editora Nacional, 1977. "Biblioteca de la Literatura y el Pensamiento Universales".

Litoral. Revista dirigida por Emilio Prados y Manuel Altolaguirre. Números del 1 al 9; Málaga, noviembre de 1926- junio de 1929. Palabras previas de Rafael Alberti. Madrid/ Frankfurt, Ediciones Turner/ Detlev Avvermann, 1975. "Ediciones Faccimilares de Revistas Literarias".

Mallarmé, S.: Poesía completa, tomo I. Traducción y prólogo de Pablo Mané. España, Libros Río Nuevo, 1979. "Serie Poesía".

Marinetti, F.T. et. al.: Manifiestos y textos futuristas. Traducción de G. Gómez, N. Hernández y Carí Sanz. Barcelona, Ediciones del Cotal, S.A., 1978. "El Autor y la Obra".

Metz, Christian: Ensayos sobre la significación en el cine. Traducción de Marie Thérèse Cevasco. Argentina, Editorial Tiempo Contemporáneo, S.A., 1972. "Colección Signo".

Mitry, Jean: Estética y psicología del cine, tomos I (Las estructuras) y II (Las formas). Traducción de René Palacios More y Mauro Armiño. España, Siglo XXI de España Editores, S.A., 1978. "Artes".

Mora Lomelí, Raúl H.: Présence et Activité Littéraire d'Alfonso Reyes a Madrid (1914-1924). Tesis doctoral de tercer ciclo, presentada en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad de París. París, 1969.



- Ortega y Gasset, José: Velázquez. Madrid, Revista de Occidente, S.A., 1968. "Colección El Arquero".
- Panabière, Louis: "Alfonso Reyes y el cine". Traducción de Alicia Reyes. Revista de la Universidad de México, vol. XXXI, números 4-5, diciembre 1976-enero 1977.
- Patout, Paulette: Alfonso Reyes et la France. Paris, Klincksiek, 1978.
- Pavese, Cesare: El oficio de poeta. Selección y traducción de Rodolfo Alonso y Hugo Gola. Argentina, Ediciones Nueva Visión, 1970. "Colección Ensayos".
- Pijoán, José: El arte griego. Summa Artis/ historia general del arte, tomo IV. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1966.
- : El arte del Renacimiento en el norte y el centro de Europa. Summa Artis, tomo XV. Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1969.
- Pirandello, Luigi: Ensayos. Traducción y presentación de José-Miguel Velloso. Madrid, Ediciones Guadarrama, S.A., 1968. "Punto Omega".
- Poetas franceses contemporáneos. Selección, traducción y notas de Raúl Gustavo Aguirre. Buenos Aires, Ediciones Librerías Fausto, 1974. "Biblioteca de Poesía Universal".
- Proust, Marcel: Por el camino de Swann. Traducción de Pedro Salinas. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1976. "El Libro de Bolsillo".
- : La prisionera. Traducción de Consuelo Berges. Madrid, Alianza Editorial, S.A., 1975. "El Libro de Bolsillo".
- Reyes, Alfonso: El testimonio de Juan Peña. Río de Janeiro, Villa Boas, 1930.
- : Jornadas. México, El Colegio de México, 1945.
- : Burlas literarias (1919-1922). México, Archivo de Alfonso Reyes, 1947.
- : Tertulia de Madrid. Argentina, Espasa-Calpe Argentina, S.A., 1949. "Colección Austral".
- : Marginalia, primera serie (1946-1951). México, Tezontle, 1952.
- : Arbol de pólvora. México, Tezontle, 1953.
- : Berkeleyana. México, Archivo de Alfonso Reyes, 1953.
- : Memorias de cocina y bodega. México, Tezontle, 1953.
- : Marginalia, segunda serie (1909-1954). México, Tezontle, 1954.

- : Los tres tesoros. México, Tezontle, 1955.
- : Quince presencias (1915-1954). México, Colección Literaria Obregón, 1955.
- : Historia documental de mis libros. Revista de la Universidad de México, vol. IX, número 7, marzo de 1955.
- : Historia documental de mis libros. Revista de la Universidad de México, vol. IX, número 8, abril de 1955.
- : Historia documental de mis libros. Revista de la Universidad de México, vol. IX, número 9, mayo de 1955.
- : Historia documental de mis libros. Revista de la Universidad de México, vol. X, número 4, abril de 1957.
- : Las burlas veras, primer ciento. México, Tezontle, 1957.
- : Parentalia: primer libro de recuerdos. México, Tezontle, 1958-59.
- : Briznas. México, Archivo de Alfonso Reyes, 1959.
- : Las burlas veras, segundo ciento. México, Tezontle, 1959.
- : Anecdotario. Prólogo de Alicia Reyes. México, Ediciones Era, S.A., 1968.
- : Diario (1911-1930). Prólogo de Alicia Reyes; nota del doctor Alfonso Reyes Mota. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 1969.
- : "La Egloga de los ciegos". Presentación de Alicia Reyes. Diorama de Excélsior, 9 de febrero de 1969.
- , Martín Luis Guzmán y Federico de Onís. Frente a la Pantalla. México, UNAM, 1963. "Cuadernos de Cine".
- : Vida y ficción. Prólogo de Ernesto Mejía Sánchez. México, Fondo de Cultura Económica, 1970. "Letras Mexicanas".
- : Obras Completas (Editadas por Fondo de Cultura Económica):
- I. Cuestiones estéticas. Capítulos de literatura mexicana. Varia. Prólogo de Francisco García Calderón. (1976).
  - II. Visión de Anáhuac. Las vísperas de España. Calendario. (1976).
  - III. El plano oblicuo. El cazador. El suicida. Aquellos días. Retratos reales e imaginarios. (1956).
  - IV. Simpatías y diferencias. Los dos caminos. Reloj de sol. Páginas adicionales. (1956).

VI. Capítulos de literatura española. De un autor censurado en el "Quijote". Páginas adicionales. (1957).

VIII. Tránsito de Amado Nervo. De viva voz. A Lápiz. Tren de ondas. Varia. (1958).

IX. Norte y Sur. Los trabajos y los días. Historia natural das Laranjeiras. (1959).

X. Constancia poética. (1959).

XI. Ultima Tule. Tentativas y orientaciones. No hay tal lugar... (1960).

XII. Grata compañía. Pasado inmediato. Letras de la Nueva España. (1960).

XIII. La crítica en la edad ateniese. La antigua retórica. Nota preliminar de Ernesto Mejía Sánchez. (1961).

XIV. La experiencia literaria. Tres puntos de exegética literaria. Páginas adicionales. Nota preliminar de Ernesto Mejía Sánchez. (1962).

XXI. Los siete sobre Deva. Anclajes. Sirte. Al yunque. A campo traviesa. Estudio preliminar de Ernesto Mejía Sánchez. (1981).

Reyes, Alicia: Genio y figura de Alfonso Reyes. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), 1977.

Reyes, Aurelio de los: Los orígenes del cine en México (1896-1900). México, UNAM, 1973. "Cuadernos de Cine".

Reyes de la Maza, Luis: Salón Rojo (programas y crónicas del cine mudo en México (1895-1920), tomo I. México, UNAM, 1968. "Cuadernos de Cine".

Romains, Jules: Donogoo-Tonka, où les Miracles de la Science. París, "La Nouvelle Revue Française", 1920.

----: La Vie Unanime (poèmes 1904-1907). París, Gallimard, 1926.

Sadoul, George: Diccionario del cine (cineastas). Traducción y adaptación de Noelle Boer y Miquel Porter i Moix. Madrid, Ediciones Istmo, 1977. "Colección Fundamentos".

----: Historia del cine mundial (desde sus orígenes hasta nuestros días). Traducción de Florentino M. Torner; apéndices de ICAIC y Tomás Pérez Turrent. México, Siglo XXI Editores, S.A., 1972. "Cine y Teatro".

S'Agaró, J. de: Composición artística. Barcelona, L.E.D.A., 1972.

Silva Herzog, Jesús: Breve historia de la Revolución mexicana, tomo I. México, Fondo de Cultura Económica, 1970. "Colección Popular".

Torre, Guillermo de: Apollinaire y las teorías del cubismo. Barcelona, EDASA, 1967. "Colección El Puente".

Vega, Lope de: El peregrino en su patria. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Valle-Arce. Madrid, Editorial Castalia, 1973. "Clásicos Castalia".

Vermeer. La obra pictórica completa. Traducción de Francisco J. Alcántara; introducción de Giuseppe Ungaretti; biografía y estudios críticos de Piero Bianconi. Barcelona, Editorial Noguer, S.A., 1968. "Clásicos del Arte".

Westheim, Paul: Mundo y vida de grandes artistas. Traducción de Mariana Frenk. México, Ediciones Era, S.A., 1973. "Biblioteca Era/ Ensayo".

Willis Robb, James: El estilo de Alfonso Reyes. México, Fondo de Cultura Económica, 1978. "Lengua y Estudios Literarios".

Worringer, W.: Abstracción y naturaleza. Traducción de Mariana Frenk. México, Fondo de Cultura Económica, 1975. "Breviarios".