



CINE

“...the process of film-shooting may be not only a simple fixation of the event taking place before the lens, but also a peculiar form of representation of this event. Between the natural event and its appearance upon the screen there is a marked difference. It is exactly this difference that makes the film an art.”

V. I. Pudovkin: *Film Technique*, 58.

“...et peut-être, l'interrogation filmologique fournit-elle une occasion de réviser les problèmes classiques de la réalité et de la croyance: le cadrage écranique n'est pas seulement une détermination parmi d'autres du champ de la perception, il est aussi et surtout le promoteur d'un type nouveau de réalité et d'un type nouveau de croyance, dont la reconnaissance doit entraîner une redistribution des catégories, voire une “révolution copernicienne” à la lumière de laquelle l'homocinematigraphicus comprendrait en quel sens inédit il peut être “la mesure de toutes choses”.

Jean-Jacques Rinieri, en *L'Univers filmique*, 45

“...el proceso de toma puede ser no sólo una simple fijación del hecho que tiene lugar ante el lente, sino también una forma peculiar de representación de este hecho. Entre el hecho natural y su aparición

en la pantalla, existe una diferencia notable. Es exactamente esta diferencia la que hace del film un arte”.

“...y tal vez la interrogación filmológica proporcione una ocasión de revisar los problemas clásicos de la realidad y la creencia: el encuadre ecránico no es solamente una determinación entre otras del campo de la percepción; es también y sobre todo, el promotor de un nuevo tipo de realidad y un nuevo tipo de creencia, cuyo reconocimiento debe llevar consigo una redistribución de las categorías, aún una “revolución copernicana” a cuya luz el “homocinematographicus” comprendería en que inédito sentido él puede ser “la medida de todas las cosas”.

“LA RED” de Emilio Fernández

Ficha técnica: Reforma Films S. A. (México, 1953) - **Direc.:** Emilio Fernández - **Libro:** argumento original y adaptación de Emilio Fernández - **Fot.:** Alex Phillips - **Música:** Antonio Díaz Conde - **Intérrp.:** Rossana Podestá, Crox Alvarado y Armando Silvestre. - 85’.

El cine, al igual que las otras artes, encierra el problema fundamental de cómo alcanzar una expresión purificada y auténtica de sus posibilidades, a través de una decantación que nos entregue solamente lo que es peculiar de su lenguaje y nada más. Claro está que el problema del cine puro (como los demás análogos) es al mismo tiempo una cuestión teórica y un ideal artístico inalcanzable.

Y los teóricos del cine luchan con un doble planteo: se trata no sólo de intentar la determinación de los rasgos fundamentales de una expresión cinematográfica pura, sino también de aclarar previamente cuáles son los elementos constitutivos de dicha expresión. Antes de teorizar acerca de cómo el lenguaje del cine puede alcanzar un modo más puro, es necesario precisar qué vocablos lo componen. Porque la impureza del cine es tal vez más notoria y abrumadora que la de las otras artes. La combinación de lo musical, lo pictórico, lo puramente

plástico, lo meramente literario, lo teatral, pueden llevarnos a ver en él tan solo un conglomerado de elementos artísticos más o menos dudosos.

No nos proponemos plantear interrogantes teóricos al respecto, sino buscar una determinación del valor de *La Red* en este sentido, y algo de lo que ella significa dentro de los caminos que algunos realizadores han emprendido hacia un cine auténtico.

(Se ha calificado a *La Red* de cine “poético”. Es ésta una caracterización bastante frecuente. Se la usó en el caso de *Humberto D*, *El río sagrado*, *Rashomón* y de muchos otros buenos y malos films. Se trata, en muchos casos, de la imposibilidad de superar la ignorancia acerca de los problemas del cine. Es inevitable entonces que algunos términos felices y lo suficientemente vagos e imprecisos, intenten dar cuenta de un film de calidad, y hagan las veces de un análisis responsable y detenido. A la

falta de interés que en general los intelectuales demuestran hacia el cine, corresponde del lado de la crítica una labor precipitada, vacía e irresponsable, producto de la convicción de que hacer crítica de cine es algo que no plantea muchas exigencias. La expresión de **poético** aplicada a un film es, pues, indeseable. Por la vaguedad y la falta de sentido concreto, y por las asociaciones ajenas a lo cinematográfico que su uso puede provocar. Estrictamente, toda obra de valor artístico genuino es **poética**, pero no en tanto ofrece características determinadas en su estilo, sino en cuanto es, simplemente, una obra, un **poíema**, una creación).

En virtud del talento cinematográfico de Fernández, las imágenes de **La Red** desenvuelven la trama del relato por la fuerza que cada una de ellas encierra. Y esta fuerza es el producto de un tratamiento minucioso y acabado.

Cada encuadre constituye un campo visual de un equilibrio dinámico admirable. La distribución de los planos se logra a través de una delicada composición de volúmenes. Nada de esto hubiera sido posible si Fernández no hubiese contado con la colaboración de un fotógrafo como Alex Phillips, que ha sabido arrancar a todos los elementos su dimensión plástica, consiguiendo imágenes que registran una infinita gama de tonalidades.

Hasta aquí el virtuosismo no es cinematográfico. Pero es injusto reducir a esto el arte de Emilio Fernández. Hay en él algo más que belleza fotográfica. A lo largo del desarrollo de **La Red**, el campo de formas plásticas adquiere un valor dramático y compone los rasgos, a nuestro juicio, de un estilo peculiar que llamaríamos **escuela mexi-**

cana, heredera sin duda de Eisenstein.

Desde el momento en que José Luis llega a la choza en la cual Antonio, huyendo como él de la justicia, se ha refugiado con Rossana, puede presentirse la trama de la red que habrá de envolverlos cada vez más. Sus deseos se desenvuelven conforme a las fuerzas de la necesidad. Las olas chocan siempre y siempre se deshacen, del mismo modo. Las ondas vienen a morir sobre la arena una tras otra, dibujando la línea de lo monótono y fatal. A la fatalidad física corresponde una análoga fatalidad de las pasiones. La necesidad no sólo reina en la naturaleza, sino también en el mundo de los sentimientos, mal que le pese al hombre. Dos hombres y una mujer; impecable ecuación de pasiones. Y tal vez ellos lo saben de antemano y de antemano se entregan. Tal vez Antonio sabe lo que va a suceder cuando insiste en que José Luis permanezca con ellos. José Luis se va, pero a pesar suyo se encuentra enseguida con ellos otra vez. Rossana parece la única que obedece un poco más ingenuamente a sus sentimientos. La red que descansa cerca de la orilla es un símbolo, pero no el más significativo. Porque todo: el peñasco, la playa, el cielo, el mar siempre presente, cumple la función simbólica y sugiere la correspondencia arriba indicada.

El conflicto de los sentimientos queda a cargo de los personajes. De sus miradas, sus gestos, sus actitudes, antes que de sus palabras. (Los diálogos son mínimos). Pero el marco físico se dinamiza a través de la técnica del realizador, y compone la otra mitad del lenguaje dramático. Las líneas blancas del agua sobre la arena, que se pierden in-

sistentemente hacia el infinito Las olas que chocan con violencia contra las rocas. Imágenes realizadas por una admirable profundidad de campo que también adquiere significación El montaje las ha ubicado, y ha establecido las relaciones de la sintaxis cinematográfica. Las secuencias cobran entonces un sentido, y según ciertas reiteraciones establecen un ritmo. Las hay notables.

Cabe una observación de importancia. El estilo de Emilio Fernández, planteado claramente en sus películas anteriores y llevado a sus últimas consecuencias en **La Red**, auténticamente cinematográfico, puede en cierto sentido calificarse de **incompleto**. Su labor de composición asume a través del montaje sentido dramático, pero nunca abandona la línea fundamental de su modo de hacer cine, que es sin discusión **estático**.

Es decir, la sintaxis del cine no es solamente un problema de volúmenes y planos. Y su "metafísica" (como ha sido denominada) no se reduce a lo espacial, sino que está también y esencialmente referida al **movimiento**. Lo que no significa que el estilo de Fernández olvide el movimiento. Pero es lo que descuida, lo más ajeno a la resonancia dramática de su lenguaje. Ese es el problema clave que no ha resuelto, o no ha querido resolver. Y ese ha sido el milagro revelador de **Rasho-**

mon.

Porque hay rasgos que individualizan claramente a la filmografía de Fernández frente a la de otras escuelas, puede ser muy útil llevar adelante una serie de comparaciones. Con el neorealismo italiano, por ejemplo, de resonancias más humanas y menos inquieto por lo formal; con el buen cine norteamericano, orientado en general hacia lo psicológico y viciado sin duda por una dosis de lastre teatral; con el cine alemán de postguerra, aunque entre nosotros, respecto de éste hay todavía pocos elementos de juicio; con algunos realizadores franceses (No creemos legítimo hablar de un **cine francés**, como es común. Hay diferencias demasiado notables entre ciertos grandes realizadores). Todavía no podemos hacer referencias definitivas al cine sueco. Por nuestra parte, sin embargo, ante el caso de **Barrabás** de Alf Sjöberg, aventuramos la hipótesis de que la comparación podría resultar especialmente fecunda. Sobre todo, creemos posible establecer ciertas conexiones entre el modo de la perfección formal de Emilio Fernández y el de ese film de Sjöberg.

La obra de Emilio Fernández debe contar necesariamente como un aspecto fundamental, en todo balance de estos últimos años de cine que quiera ser completo

E. V. T.