

Hablar de Lubitsch en Hollywood conduce a una referencia obligada: el fenómeno de los realizadores europeos en América. La dudosa supervivencia y el desarraigo de los europeos arrastrados por la poderosa industria del cine norteamericano es, aún hoy, un capítulo oscuro de la historia del cine. Weinberg afirma (p. 26) que Lubitsch fue el único realizador europeo que se impuso en Hollywood. Según él, sólo podría anotarse otro caso: Alfred Hitchcock. Pero Weinberg argumenta, con un criterio discutible, que Hitchcock sacrificó lo mejor del estilo ensayado en su etapa inglesa, en pos de un híbrido que le permitiera arraigarse en Hollywood. Hacia el final del libro, Weinberg hace referencia a un hecho muy significativo: el estado de ánimo de Lubitsch después de ver en una proyección privada *El limpiabotas*, del todavía desconocido Vittorio de Sica. «Cuando terminó la película —escribe Weinberg—, parecía una momia en su asiento, no podía articular palabra.»

Aquello era como una revelación para un hombre tan cercano a la muerte, que había rodado durante toda su vida elegantes, irónicas y sutiles comedias. El cine de Lubitsch estaba muy lejos de aquella miserable realidad y, sin embargo, el cine, el invento, la máquina de registrar era la misma. El realizador centroeuropeo, mimado por la industria de Hollywood, inquieto, tenaz, infatigable, desmesuradamente curioso y ávido, demostraba que su capacidad de asombro y admiración ante el mundo que lo rodeaba era inagotable. Tal vez aquel Ernst Lubitsch, cuya agudeza le permitía atrapar al instante el núcleo dramático de las historias a las que se enfrentaba, comprendió todas las dimensiones de ese cine que él manejaba como pocos desde hacía más de treinta años y al que ayudó a formar y enriquecer cuando era apenas un artificio.

JOHN L. FELL: *El filme y la tradición narrativa*, Ediciones Tres Tiempos, Buenos Aires, 250 pp.

A pesar de las miles de páginas que se han escrito acerca del cine desde que en 1896 se realizara la primera proyección pública, sus orígenes siguen siendo lo suficientemente oscuros y, por lo mismo, atractivos, como para que investigadores y ensayistas retornen, periódicamente, a ese acto inicial en el que la imagen adquirió movimiento y el mito nació entre relámpagos de luz y remansos de sombras. A lo largo de los años no ha cesado la búsqueda de los antecedentes, parentescos, dependencias, sumisiones y tributos que el

nuevo arte recibía, hurtaba o generosamente repartía sobre otras artes ya legitimadas por el santificante paso del tiempo.

John L. Fell parte de una hipótesis repetidamente expuesta, pero no siempre tan exhaustivamente argumentada. El cine es el producto de una larga búsqueda y de un imperceptible acopio de recursos para doblegar el tiempo y representar el espacio. Su aparición no constituye un corte en el desarrollo de las artes. Muy por el contrario, expresa una continuidad. El cine resume la evolución y las tendencias de la sociedad industrial de fines del siglo XIX, enriqueciendo la tradición narrativa de las artes verbales y visuales. Es, a un tiempo, expresión de un grado de desarrollo tecnológico, como el telégrafo, el fonógrafo, la música impresa (o el avión, según señala Edgar Morin, también destinado a devorar el espacio), y un medio para satisfacer las crecientes necesidades del ocio en las grandes ciudades, donde se concentra la actividad industrial. Desde el punto de vista expresivo, el cine adopta y desarrolla recursos y técnicas ya empleadas en la escena teatral (necesitada de mayor movilidad y nuevas convenciones realistas). La panorámica, el *travelling* (en su introducción de Humpty Dumpty, Lewis Carrol anticipa lo que sería un minucioso desplazamiento de la cámara), las disolvencias o esfumaturas habían sido incorporadas al melodrama; existían en la novela y se utilizaban en las incipientes tiras cómicas de los suplementos dominicales. Los problemas del punto de vista (angulación de la cámara), *racconto* y hasta la imagen detenida (el fotograma congelado se utilizó frecuentemente recién en los años sesenta en cine), ya habían sido solucionados por la novela y prolijamente incorporados en el melodrama del siglo XIX. En *Oliver Twist* o en *La casa del páramo*, Dickens recurre al mecanismo de detención de la imagen.

Este estudio de Fell es un importante punto de partida en la investigación de las numerosas relaciones y los nutridos precedentes de las técnicas narrativas del cine; también un análisis de la irreversible y aun indescifrable revolución temporoespacial introducida por este arte.

Fell cierra su trabajo con este epígrafe que resume su espíritu, tomado del *Tribune* de Nueva York, fechado el 2 de enero de 1900: «Ningún nuevo siglo comenzó ayer. Evitad cualquier engaño en tal sentido».—ALBERTO GARCIA FERRER (*Cruces*, 8, 1.º C. MADRID-17).

RAFAEL MONTESINOS: *Los años irreparables*. 2.<sup>a</sup> edición (versión completa), Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, Sevilla, 1981, 170 pp.

Juan Ramón Jiménez subtituló su libro en prosa *Platero y yo* «Elejía andaluza». Para una mirada superficial, ese libro podría ser nada más que una serie de relatos en torno a las andanzas de un burrito blanco. De hecho, Juan Ramón Jiménez trató en él de su sentimiento de la naturaleza, del ser y el sentir andaluz, de la poesía, de la vida, de la muerte, de muchos de esos que se consideran temas eternos de la literatura. En la misma línea elegíaca y andaluza, situaría yo *Ocnos*, de Luis Cernuda, donde el poeta evoca su infancia y adolescencia sevillanas, y donde, como de paso, pero con mucha profundidad, habla de la luz, del sistema educativo, de determinados escritores como José María Izquierdo, de la poesía, de la inspiración, del arte, de la condición de poeta, etc. Y en esa misma línea situaría también *Los años irreparables*, de Rafael Montesinos, que se publicó por primera vez en 1952 y que ahora ha reeditado la Universidad de Sevilla en su colección de bolsillo y en versión completa, esto es, conteniendo los textos que en su día prohibió la censura o se autocensuró el propio autor, curándose en salud, según apunta en una nota final.

*Los años irreparables*, elegía sevillana como *Ocnos*, de Luis Cernuda, es, a fin de cuentas, una búsqueda del tiempo perdido en la que una larga serie de motivaciones hacen las veces de la magdalena y el tropezón de Marcel Proust, poniendo en funcionamiento la memoria inconsciente que de manera tan magistral analizó George D. Painter en su biografía crítica del gran novelista francés.

«Prosas en memoria de la niñez» subtitula Rafael Montesinos su libro, pero, como decía antes de los libros de Juan Ramón Jiménez y Luis Cernuda, es eso y mucho más. A la distancia de más de tres lustros, el poeta se autoanaliza y analiza el contorno de su infancia a través de un perspectivismo crítico, que es el que hace que en su prosa resalte el humor, la ternura, la introspección psicológica y otros contenidos. Ramón de Garciasol escribió de la primera edición que eran las páginas «más humanamente hermosas, entrañadas, contenidas y limpias de la prosa actual que conozco». Esto puede seguir siendo cierto. Pero hay que apuntar algo más. Ahora que el tema está interesando y está dando lugar a estudios tan serios como *Defensa del habla andaluza*, de José María Vaz de Soto, la prosa de Rafael Montesinos se constituye en un ejemplo cimero de trasvasé, en cierto modo, de este habla a la literatura. Y no porque el autor intente, a la

manera de un Chamizo, por ejemplo, buscar equivalencias literales para las formas del lenguaje hablado popular, sino por su léxico, que en muchos casos enriquece el lenguaje con términos que son de uso común en Andalucía y no se emplean en otras partes; ni siquiera en Hispanoamérica o en Canarias, donde también domina la norma atlántica del habla, de procedencia sevillana, según el especialista mencionado.

He hablado antes, de pasada, de «perspectivismo crítico». Vuelvo al tema porque pienso que es a su través como se puede encontrar la dimensión estética profunda de este libro de Rafael Montesinos y, en buena medida, su justificación: lo que lo separa en último término de otros intentos, posteriores al suyo (y, naturalmente, al de Cernuda y Juan Ramón Jiménez), de poetas andaluces que, tomando el rábano por las hojas, han creído que, contando simplemente cosas de su infancia, se situaban en la línea de una ilustre, aunque corta, tradición. Haciendo, de paso, verdadero aquel dicho de Oscar Wilde de que (cito de memoria) los más aficionados a escribir *memorias* son quienes tienen menos cosas dignas de ser recordadas.

«La intención del escritor —estética, sociológica, crítica, moral, etcétera— es la que en cada caso determina el modo de presentar o representar su mundo de ficción. Hay algunos que, en vez de ofrecer directamente la realidad, prefieren presentárnosla a través de la mirada de un personaje extraño —por cualquier razón— al ambiente descrito. Es que ese personaje introduce una perspectiva nueva y original, capaz de descubrir lo que el ojo embotado por la rutina no consigue apreciar.» Entrecomillo el párrafo transcrito porque lo tomo de la presentación editorial del libro *Perspectivismo y contraste*, del profesor Baquero Goyanes. Y lo tomo de ahí, de la solapa del volumen concretamente, porque en el texto del libro —y no deja de ser curioso—, aunque aparecen tácitamente como base de su metodología, no se definen los conceptos que aparecen en su título.

Sin tener que llegar forzosamente a la «estética sistemáticamente deformada», de «espejo cóncavo», mediante la que don Ramón del Valle-Inclán llegó a la invención del esperpento, es lo cierto que todo narrador tiene que elegir, consciente o inconscientemente (este es otro problema), una perspectiva, un punto de vista, un cristal transfigurador de la realidad, si lo que quiere es obtener algo más que un simple relato de un suceso o una serie de sucesos; si lo que quiere es hacer *arte literario*. Y Rafael Montesinos, en *Los años irreparables*, eligió la mirada limpia de la niñez. «Prosas en memoria de la niñez» ya hemos dicho que subtitula su libro. Pero esto no debe entenderse como que ha querido levantar acta cuasi notarial de un anecdotario