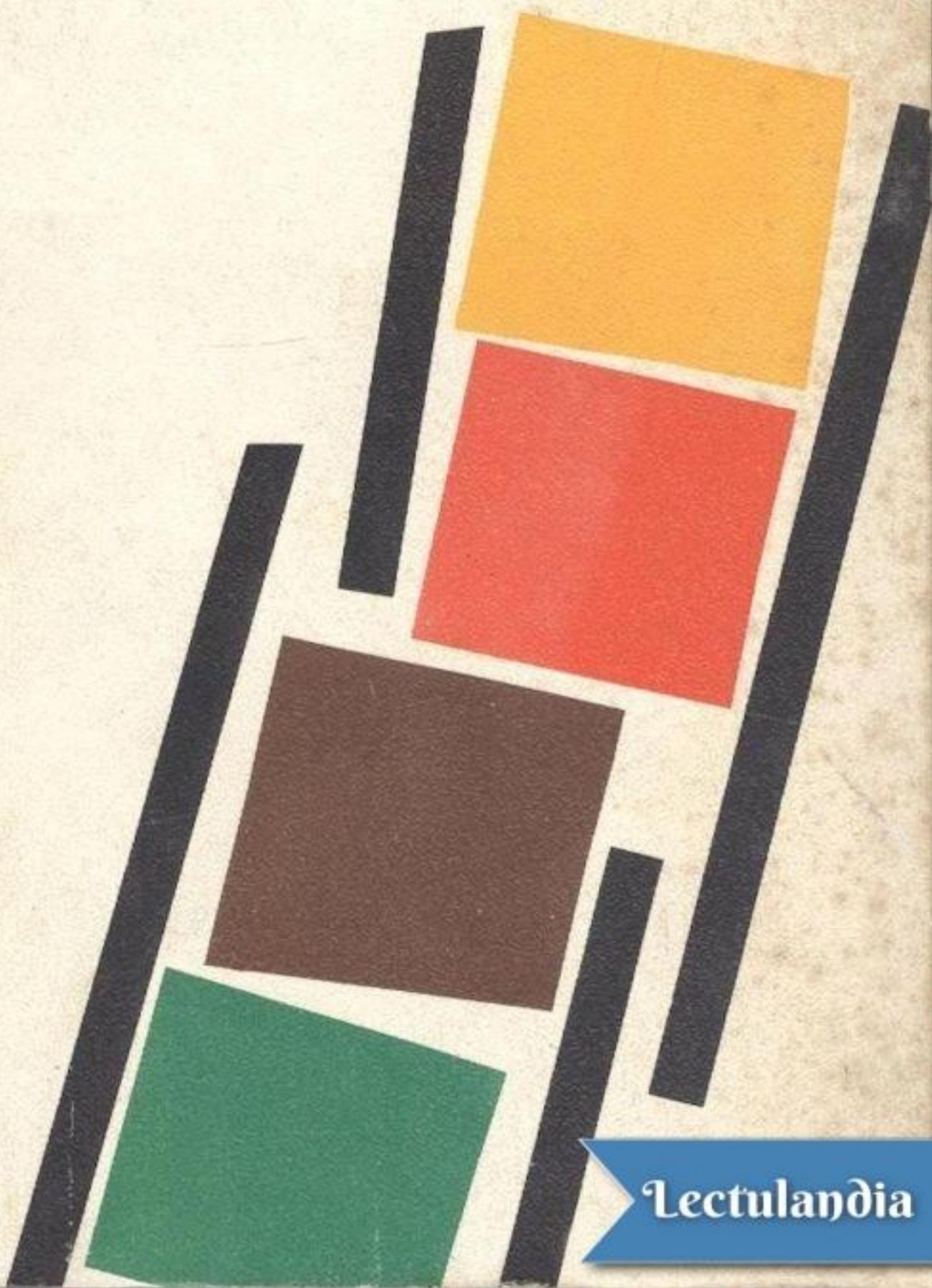


René Clair

Cine de ayer, cine de hoy



Lectulandia

No es una Historia del Cine lo que René Clair ha querido escribir. Su empresa va más lejos. Lo que se encuentra en el centro de sus reflexiones es el arte cinematográfico, su pasado, su presente y, sobre todo, su futuro.

A medio camino entre la memoria y la reflexión sobre la historia se sitúa esta valiosa aportación de René Clair, que da un repaso a la evolución del cine desde los años 20 hasta los 70.

Lectulandia

René Clair

Cine de ayer, cine de hoy

ePub r1.0

Titivilus 15.10.15

Título original: *Cinéma d'hier, cinéma d'aujourd'hui*

René Clair, 1970

Traducción: Antonio Álvarez de la Rosa

Diseño de cubierta: Jorge Teixidor

Editor digital: Titivilus

ePub base r1.2

más libros en lectulandia.com

PRÓLOGO

El tiempo que pasa. — Esto no es una historia. — Un juguete científico. — Láser y compañía. — Divagaciones.

A los ojos de un historiador no hay documento desdeñable. Sin duda, por esta razón, en 1950, Georges Sadoul, que empezaba a publicar su "Historia General del Cine", me instó a que reuniese en un volumen diversos artículos que yo había escrito antaño.

Estos artículos, redactados desde 1922 a 1935 y de los que apenas si me acordaba, trataban de los últimos años del cine mudo y de los primeros años del cine sonoro.

Hojeándolos me di cuenta de que las cuestiones planteadas por el cine en esa época capital de su evolución no habían perdido toda su validez, pero también me di cuenta de que mi parecer al respecto había variado en más de un punto. Durante mi lectura, aprobando esto y reprobando lo otro, comentando lo que exigía un comentario, entablé con el autor de estos viejos escritos una especie de diálogo a través de los años.

Así, en 1951 apareció un libro titulado "*Reflexión faite*", en el que se habían reunido diversas notas para servir a la "Historia del arte cinematográfico, desde 1920 a 1950", y cuyas últimas páginas contenían lo que sigue:

“Antes de enviar estas notas a la imprenta acabo de releerlas. ¡Cuántas cosas hay aquí que ya sólo ofrecen un interés histórico o al menos retrospectivo! En menos de treinta años, ¡cuántos cambios en un ‘arte’ que depende tan estrechamente de la técnica! Podemos preguntarnos lo que quedará dentro de treinta años de lo que nuestros contemporáneos llaman el Cine. ¿Y dentro de trescientos años, cuando Corneille tenga tantos lectores como hoy tiene ‘*La Chanson de Roland*’, cuando el nombre de Charlie Chaplin no sea citado sino por algunos eruditos? Indudablemente nuestro cine aparecerá entonces como la forma primitiva de un medio de expresión que nos es difícil de imaginar o, quizás, su recuerdo sólo sea uno de los vestigios más extraños de una civilización desaparecida.”

“Cualquiera que haya visitado las librerías de viejo o que haya meditado en una buhardilla sobre la fragilidad de las cosas humanas sabe que el azar puede preservar de la destrucción tanto los libros menos importantes como los más considerables. En virtud de esta ley igualitaria no es absolutamente imposible que un ejemplar de este libro siga existiendo dentro de quinientos años. Supongamos que este ejemplar cae entonces entre las manos de un curioso que, preocupado por su hallazgo, se lo enseña a algún estudiante conocido. El estudiante, al no comprender de qué trata este

galimatías redactado en una lengua arcaica, quizás lo someta al examen de uno de sus profesores. Este último, una autoridad en historia de las costumbres de los siglos xx y xxi, abre mi libro. ‘¿De qué quiere hablar —se pregunta— este desconocido autor? ¿A qué llama un *film*? ¿Cuál era ese *arte cinematográfico* que parecía ocupar un sitio muy importante en la vida de aquella buena gente de antaño?’.”

El tiempo es un hábil mago. Nos distrae de tal manera, que nos la juega sin que nos demos cuenta de sus trucos. Es inútil atravesar los siglos para comprobarlo; con algunas estaciones es suficiente. Cuando se proponían reeditar "*Reflexión faite*" abrí esta pequeña obra y me di cuenta de que muchas cosas que respondían a reflexiones de otros tiempos se veían, a su vez, afectadas por el tiempo. Sin duda el cine no ha evolucionado tanto como para que sea necesario explicar hoy lo que era hace veinte años; sin embargo, no me ha parecido inútil recapitular de nuevo y añadir al diálogo intemporal que yo había sostenido conmigo mismo una tercera voz, que será —y pido perdón— una vez más la mía.

En 1950 escribí, y hoy debo repetirlo para evitar cualquier malentendido:

“Esto no es una historia del cine. Sería incapaz de hacerla. Quizás a las páginas aquí reunidas no se les encuentre otro mérito más que una manifiesta falta de objetividad que apenas convendría a un historiador.”

Quizás se advierta también que he prestado demasiada atención a esto o que he ignorado aquello y, efectivamente, muchas cosas interesantes y más de un nombre memorable no se mencionan en este libro. Pero yo no poseía un plan ni informes, sino que casi siempre fue el azar quien me proporcionaba el tema de estas reflexiones. Lejos de querer hacer un memorándum, sólo he reunido antiguas notas, he esbozado algunas ideas de un oficio que también es un arte y he reavivado algunas imágenes de su pasado. Si hablo menos del presente, es decir, del cine contemporáneo, no es porque desconozca la importancia de sus logros. Pero juzgarlos sin la perspectiva necesaria y antes de que el tiempo haya decantado las aportaciones sería meterse en el terreno de la crítica. Y yo lo mismo soy crítico que historiador.

Una palabra más: apenas me preocupa que las tres voces que ahora van a responderse no vayan siempre al unísono e incluso me gustaría que su discordancia ofreciese algún interés. ¿Qué sería de la libertad de expresión si no tuviera como garantía el derecho imprescriptible a contradecirme?

Para empezar vamos a contradecir a la cronología y, antes de volvernos hacia un pasado cercano, aventurémonos a dar algunos pasos en el porvenir más o menos lejano. Cuando dicen, como podemos observar hoy un poco por todos partes, que el cine atraviesa una crisis, el término es inexacto. Al final de una crisis lo que se vio afectado vuelve a ser más o menos lo que antes era. Ahora bien, en este caso

particular eso no puede suceder. De lo que sufre el cine es de no haberse adaptado a una época en que todo cambia con una rapidez inconcebible. Siendo un medio de expresión moderno se ha quedado paradójicamente ligado a su pasado. ¿Y no estamos todos nosotros retrasados con respecto a nuestro tiempo como esos generales que preparaban una guerra ya pasada? Cuando hablamos de film usamos una palabra que pronto será impropia para definir las formas de expresión audiovisuales que se preparan.

¿Cuáles? Paseándome el otro día por una playa pensaba que si Venus Astarté saliese del piélago, su pie divino se mancharía hoy con los residuos de petróleo que arrojan sobre nuestras playas. ¿Por qué seguimos utilizando el aceite inmundo llamado petróleo que extraemos con grandes esfuerzos de las entrañas de la tierra en donde una naturaleza prudente lo había colocado fuera de nuestro alcance? ¿No es extraño que, después de tantos años, el automóvil siga teniendo el motor de explosión con que empezó? ¿Es cierto que no se ha encontrado otro medio para hacer caminar a nuestros vehículos? En la época en que los ingenios espaciales de los astronautas se deslizan en los "espacios infinitos", aquí en la tierra seguimos fabricando groseras mecánicas, cuyo ruido sacude violentamente los cerebros mientras que sus humos corroen los pulmones y las hojas de los árboles.

—¿Qué tiene que ver esto —puede preguntarse el lector— con el cine?

—No sólo la esencia del automóvil ha permanecido inmutable desde sus primeros días. Lo cinematográfico, que tiene la misma edad, no ha evolucionado mucho más.

Ochenta años, o poco menos, ¡y cuántos tesoros fabulosos han sido producidos por estas dos industrias! Una, con su petróleo, se ha quedado anclada en los hermosos días del marqués de Dijon; la otra, con su celuloide, en la época de los dos hermanos Lumière.

—¿Y el color, el sonido, la pantalla ancha?

—¡Boberías! De lo realmente esencial nada ha cambiado; una cinta transparente, movida por una rueda, una lámpara detrás, una tela blanca delante: todavía seguimos en el mismo sitio. Si quiere usted hablar de nuevas técnicas, ¡vea lo que ha hecho la televisión! En el momento en que sucede algún acontecimiento, digamos en el Japón, la imagen es transmitida por los Estados Unidos e impulsada por algún satélite se une, en las pantallas de Europa, al sonido que ha llegado a través del Canadá o a través de alguna otra vía circumterrestre. En una época como ésta, en que tantos milagros se producen, la técnica del cine parece ridículamente primitiva.

—Seamos justos. Se han realizado algunos progresos. Se ha aumentado la sensibilidad de la película, se ha aligerado considerablemente el material de grabación y...

—Esos progresos han favorecido la aparición de un estilo diferente en las tomas.

Pero ése no es el "cine nuevo" del que se habla mucho, pero que no vemos por ninguna parte. Sólo podemos esperar una completa renovación a partir de la técnica.

De la misma manera que la llegada del sonoro cambió totalmente la dramaturgia

del espectáculo filmado, la evolución de la técnica dará a esta dramaturgia sus nuevas formas.

Si el teatro no ha sufrido transformaciones capitales desde hace dos mil años es porque su existencia material no dependía de la técnica. Del teatro griego a los misterios de la Edad Media y a los dramas contemporáneos, ya sea la escena isabelina, china o italiana, el principio es el mismo: un tablado y una pasión, según se ha dicho. Poco importa que ese tablado sea de madera o de mármol y que tenga o no un escenario giratorio y unos ascensores. El sol de Atenas valía por todos nuestros proyectores y la acústica de Epidauro hace inútiles los altavoces.

El cine es todavía el "juguete científico" de sus inventores y continúa dependiendo, en cuerpo y alma, de la ciencia. Por ello, después de más de medio siglo de inmovilismo, está en vísperas de sorprendentes metamorfosis. Véase lo ocurrido con la radio: en sus comienzos los receptores se presentaban en forma de enormes cajas conectadas a enormes antenas. Hoy las voces del mundo entero salen de una caja minúscula y pronto de un dedal. No es una insensatez prever que antes de poco tiempo la toma de vistas y de sonido se efectuará mediante un aparato minúsculo y que, por otra parte, las imágenes lanzadas por las ondas aparecerán en un recuadro parecido al de un reloj de pulsera^[1].

Ya la más pequeña de las cámaras de televisión que transmite imágenes por radio y por hilo tiene el tamaño de una linterna normal. Un comité del Senado americano, durante una encuesta sobre el espionaje industrial, hizo sensacionales descubrimientos. Sobre todo, durante una presentación de alta costura, se encontró, al parecer, dos cámaras de televisión en el sostén de una visitante.

Esto parece ciencia ficción, pero entre la ficción y la ciencia el margen disminuye cada día más. En su libro *"Automation et humanisme"*, Georges Elgozy escribe:

“El tiempo que separa un descubrimiento fundamental de sus aplicaciones técnicas es menor cada año. De cien años para la fotografía se pasa a cincuenta para el teléfono, a catorce para el avión, a siete para la televisión, a seis para la utilización pacífica de la energía atómica, a cinco para el empleo de los satélites de comunicación.”

Antiguamente los monjes seguían haciendo copias manuscritas cuando ya la imprenta estaba inventada. Con una similar supervivencia de un uso anacrónico las copias de los films son transportadas de una ciudad a otra, mientras que una sola estación emisora de televisión podría difundir ese film por ondas o por cables a mil salas al mismo tiempo. Es lo que algún día se hará y es de prever que, después de esta masiva difusión, otra cadena de televisión presentará el mismo espectáculo a domicilio para los que prefieran verlo sin salir de casa. Finalmente, los films serán editados en formato reducido y vendidos, como los microsurdos, a los aficionados que deseen formar una cinemateca personal. Cuando esos diferentes modos de

explotación se utilicen nos daremos cuenta que lo que se denominaba crisis del cine sólo era una de las fases de su evolución.

Y todo eso no será más que una variante, un desarrollo de lo que conocemos. Las artes cinéticas están en su primera edad y su porvenir se conoce tan poco como el de la fotografía en tiempos de Luis XIII. En una pequeña novela publicada hace mucho tiempo^[2] el autor concebía la idea de un film gigantesco proyectado en el cielo. Puede ser que esta quimera sea real un día.

Se habla ya de la proyección sin pantalla, imágenes virtuales que sólo tendrían existencia en nuestra mirada... Para nosotros, que somos unos ignorantes, esto no nos parece más misterioso que la simple grabación magnética, cuya inscripción permanece invisible en la banda que la contiene. Por otra parte, ¿no se dice que el *láser* permite obtener una imagen de la que cada fragmento contiene en potencia la imagen completa y que esta imagen puede representar tanto la parte frontal de un objeto como lo que se encuentra *detrás* de ese objeto y oculto por él? No se dice también que se puede dividir en dos el haz del *láser* y formar una imagen en relieve mediante la interferencia de los dos trenes de ondas, que el *holograma*, ayudado por el ordenador, ha creado el *Kinojormo* y que gracias a este nuevo procedimiento, una simple *idea*, que no corresponda a ninguna figura real, se puede convertir en una forma concreta...

Me vería en un gran aprieto si tuviera que explicar estas maravillas, y como yo mismo no las comprendería si me las explicaran me gustaría más creer en la palabra de los especialistas. Pero a uno le está permitido soñar. El pasado nos enseña que lo que es posible para las imágenes fijas lo es también, más pronto o más tarde, para las imágenes animadas. He aquí, sin duda, el camino por el que obtendremos el relieve, ese viejo problema que aún no ha tenido ninguna solución satisfactoria. Es grato imaginar formas tan inmateriales como los espectros del teatro a los que un juego de espejos crea una apariencia; criaturas salidas del marco de la pantalla que entrarían en nuestro universo en tres dimensiones. Y si estos inventos se popularizan, si se ponen al alcance de todos, esas formas podrían jugar en la casa de cada uno de nosotros, al igual que hoy se muestran las figuras de la televisión, todavía prisioneras de limbos sin profundidad. ¡Magnífico recurso para el poeta elegíaco! En su habitación, la persona amada, captada por el aparato de un aficionado, surgiría a gusto de uno mismo como esas figuras, desgraciadamente impalpables, que pasan por nuestros sueños.

En cuanto al poeta épico el cielo sería su dominio. Ese cielo yo lo veo poblado de grandes sombras como dioses u hormigueante con la actividad de un mundo diferente, no ese anti-mundo cuya existencia presienten los sabios, sino un mundo suplementario al que podríamos delegar una parte de nuestros deseos y de nuestras miserias. A golpe de proyección cada país crearía en él su imperio, con su ejército, por supuesto. Y si estallase una guerra asistiríamos como espectadores a unos combates en los que no correría sino sangre de la sombra... A menos de que antes de

haber conquistado estos espacios de sueño la raza humana no haya sido pulverizada por las creaciones de su genio, al no ser *ya bastante honrosamente profundo* ^[3] el espesor de la Tierra hasta su centro.

Pero volvamos a nuestro tiempo. Por muy extravagantes y por muy improbables que parezcan nuestras divagaciones hay una cosa cierta: el espectáculo cinematográfico no conservará la forma que hoy tiene y, considerando las conmociones que nos esperan, ¡qué irrisorias parecen las disputas sobre la ética y la estética de las obras contemporáneas! El futuro de los medios de comunicación, de los que nuestro cine sólo es un precursor, desafía la razón. Si queremos adaptarnos a una época rica en prodigios no hay por qué temer el recurrir a la imaginación. El rostro de la imaginación presenta, a veces, bajo la luz fantástica de nuestro siglo, algunos rasgos parecidos al de Minerva. Pero, indudablemente, esta diosa de la sabiduría no puede mirar sin sonreír lo que llamamos el progreso.

A MODO DE EPÍGRAFE

El teatro de los Campos Elíseos. — Picabia y Satie. — Un gran estreno. — El placer de inventar.

Entre 1920 y 1924 la compañía de ballet sueco se había convertido en la más parisina de las compañías de danza. Su animador, Rolf de Maré, rodeado de colaboradores cuya lista testimonia su clarividencia o sus talentos adivinatorios, había alquilado el teatro de los Campos Elíseos, que, desde 1914, era un palacio de la bella durmiente, nuevo, suntuoso y vacío.

Este teatro, cuya dirección había sido confiada a Jacques Hébertot, fue por aquel entonces un magnífico hormiguero de actividad artística. En la escena principal y entre otras atracciones siguieron a los ballets suecos los ballets rusos de Diaghileff, la ópera de Viena, la compañía de Stanislavsky y el teatro Kamerny de Moscú, que montó obras tan diferentes como Fedra, de Racine, y Giroflé-Giroflá, de Lecocq, con montajes que harían palidecer a los más atrevidos innovadores de la actualidad. En el teatro de la Comedia y en el Studio trabajaban Jouvett, Pitoeff y Baty. Y en los pasillos, entre los bailarines, cantantes, directores de orquestas y comediantes de todas las nacionalidades, podíamos tropezamos con Claudel, Cocteau, Cendrars, Honegger, Milhaud, Poulenc, Auric, Bonnard, Chirico, Laprade, Léger, Fujita, etc.

Un "etcétera" de calidad. Cerca, en la terraza del Francis, estaba el segundo hogar del teatro y Giraudoux veía pasar por allí, cada noche a la misma hora, a una anciana curiosamente emplumada. Por obra y gracia de la poesía se convertiría en "La Loca de Chaillot".

En noviembre de 1924, la última producción de la compañía de ballets suecos se anunció así:

“ENTREACTO”

"Ballet instantaneísta en dos actos
y un entreacto cinematográfico
y *La Queue du chien*, de Francis
Picabia. Música de Erik Satie.
Decorados de Picabea. Entreacto
cinematográfico de Rene Clair.
Coreografía de Jean Rorlin."

En atención a los futuros historiadores del espectáculo debo añadir que nunca se supo, en realidad, por qué ese ballet era "instantaneísta". En cuanto a *La Queue du chien* nadie vio ni la sombra. Pero para Picabia, uno de los grandes creadores de este tiempo, no significaba mucho un invento más o menos. Cuando lo conocí me explicó que deseaba proyectar un film entre los dos actos de su ballet, al igual que se hacía, antes de 1914, en el entreacto de los cafés-conciertos. Y como yo era el único en la casa que se preocupaba por el cine había recurrido a mí.

¡Qué suerte para un debutante! Mi equipo se formó rápidamente; contraté a un operador, a dos jóvenes que, con el título de ayudantes, hacían toda clase de trabajos y a un director de producción, una de cuyas tareas, y no la más fácil precisamente, fue la de encontrar aparcamiento todas las noches a un coche fúnebre alquilado a las pompas fúnebres. Nadie quería darle asilo por la noche a este vehículo al que, por el día, se le enganchaba un camello. Así lo requería el guión.

De este guión Picabia sólo conocía lo que él mismo había escrito en una hoja de papel de cartas, con el membrete del *Maxim's*, y grande fue mi satisfacción cuando, al presentarle el film terminado, le oí reír por lo que yo había añadido. Satie, el viejo maestro de la joven música, cronometraba con un cuidado meticuloso cada secuencia y preparaba así la primera composición musical escrita para el cine "imagen por imagen" en una época en que el cine aún era mudo. Extremadamente concienzudo, temía no acabar su trabajo en la fecha fijada y me enviaba, moldeados en una caligrafía inimitable, llamamientos amables y acuciantes:

“¿Y el film?... El tiempo pasa (y no vuelve a pasar). Me entra ‘canguelo’ de pensar que usted me ha olvidado. Sí... Envíeme rápidamente los pormenores de su tan maravilloso trabajo. Muchas gracias. Suyo.”

El tiempo pasó y no volvió a pasar, pero todo estaba preparado para el día previsto. El suntuoso decorado que Picabia había imaginado para su ballet, y que se componía sólo de reflectores metálicos, se levantaba sobre el gran escenario. Los bailarines ensayaron por última vez bajo la dirección de Jean Borlin. Desormière dio las últimas instrucciones a la gran orquesta que dirigía. Para nuestro film se instaló una cabina de proyección en la segunda platea. Y llegó la gran noche.

Picabia no había dejado de provocar a los futuros espectadores, escribiendo en el programa: "Me gusta más oírlos gritar que aplaudir." Por su parte, Satie, después de haber declarado que había compuesto para nosotros, que éramos *buenos muchachos*, una música *pornográfica*, moderaba esta declaración añadiendo que no tenía intención de *hacer enrojecer ni a un bogavante ni a un huevo*. Y el todo París de los estrenos, al que atrae siempre la esperanza de un escándalo, se precipitó hacia el teatro de los Campos Elíseos, bien preparado para saborear las más injuriosas sorpresas.

La sorpresa no fue de esas que uno puede esperar. Trajes negros y corbatas

blancas, hombros desnudos, pieles y diamantes, los invitados descendieron del coche bajo los mármoles de Bourdelle para enterarse de que las puertas del teatro estaban cerradas y de que la representación no se celebraría. Hubo un hermoso griterío al que se añadieron los comentarios de la gente bien informada: "Debíamos habérselo figurado... Eso era lo que significaba el título: 'Entreacto'...^[4]. Es la apoteosis de Dada... Es el mejor golpe de ese bromista de Picabia..."

Sin embargo, la verdad era más sencilla. Jean Borlin, enfermo, o al que quizás la emoción había obligado a tomar un estimulante demasiado enérgico, no estaba en condiciones de aparecer en escena. Pero esta explicación no convenció a nadie y la mayor parte de los que se volvieron a casa con sus aparatosos vestidos creyeron a pie juntillas que habían sido víctimas de una excelente broma. Algunos días más tarde tuvieron que reconocer su error, cuando se alzó el telón para el primer acto de "Entreacto".

Un corto prólogo filmado que yo había rodado a petición de los autores mostraba a éstos —inolvidable visión de Satie: perilla blanca, quevedos, sombrero de hongo y paraguas— bajando del cielo al "ralenti" y lanzando un cañonazo que anunciaba el comienzo del espectáculo. La primera parte del ballet fue bien acogida y duraban aún los aplausos cuando una pantalla bajó del telar. Comenzó la proyección de "Entreacto".

Desde la aparición de las primeras imágenes salió de la multitud de los espectadores un rumor, formado de pequeñas risas y de gruñidos confusos, y un ligero escalofrío recorrió las filas. Así se anunciaba la tormenta y la tormenta estalló.

Picabia, que había deseado oír gritar al público, pudo sentirse satisfecho. Clamores y silbidos se mezclaban con las melodiosas payasadas de Satie, el cual, indudablemente, apreciaba, como experto, el refuerzo sonoro que los protestatarios aportaban a su música. La bailarina con la barba y el camello funerario fueron acogidos como convenía y cuando toda la sala se vio arrastrada al *scenic-railway* de Luna Park, los alaridos colmaron el desorden y nuestro placer. Imperturbable, Robert Desormière, luchando con su mecha y la cara como una esfinge, parecía, al mismo tiempo, dirigir la orquesta y desencadenar de su batuta imperiosa un huracán burlesco. Así nació, en el sonido y el furor, este pequeño film, cuyo final arrancó tantos aplausos como abucheos y silbidos.

Hoy, cuando "Entreacto" se proyecta en los cine clubs y en las cinematecas, con la deferencia debida a las antigüedades, uno se ve tentado a rendir homenaje a aquellos que antaño lo silbaron. El esnobismo ha obligado demasiado al arte como para que merezca ser condenado sin discernimiento. Pero no es saludable que siga siendo privativo de una cierta clase de espíritus. Cuando sus efectos se extienden al conjunto del público es de temer que este fenómeno no presagie la renuncia al juicio individual, la aceptación de cualquier conformismo, la sumisión a toda dictadura de los gustos y de las ideas. Nada más penoso que un público domesticado, un público disciplinado, que se cree obligado a aplaudir en la misma medida en que se aburre,

incluso lo que no saborea. Ese público está dispuesto para marchar al paso de la oca.

El de los ballets suecos se atrevía a enfadarse. Era el verdadero público, un público vivo.

La crítica fue indulgente con nosotros: no sólo los progresistas, desde Léon Moussinac a Robert Desnos, sino incluso los pontífices como Lucien Descaves y Paul Souday, que reconocieron que se habían reído. Pero fue el sutil Alexandre Arnoux el que nos otorgó el elogio más halagador. Mucho tiempo después del estreno en los Campos Elíseos, al volver a ver "Entreacto" en algún cine club, escribió: "Este film siempre es joven. Todavía hoy tiene una ganas de silbarle."

Algunos se preguntaron cuál era la parte de lo que se llama "la sinceridad" en este tipo de empresa. He aquí una cuestión pertinente, pero a la que no es fácil responder.

Ni yo mismo podría discernir lo que hay de provocación, de mistificación o de serio en mi propia aportación a una obra improvisada para algunas noches y a la que el azar ha hecho sobrevivir. Y la incertidumbre que tengo a este respecto me lleva a plantearme la misma pregunta en cuanto a diversas producciones artísticas de nuestro tiempo. Deseo que un día algún futuro doctor escriba una tesis titulada: "Del papel de la mistificación consciente o inconsciente en el arte contemporáneo." Créanme, no es un tema despreciable.

A veces me he preguntado por qué el nombre de Francis Picabia no se citaba con más frecuencia entre los nombres de aquellos que, para mejor o para peor, han contribuido a crear nuestra época. Creo conocer la respuesta a esta pregunta, que otros también se han planteado: "No quiso nunca jugar al creador maldito y la gente de nuestro tiempo (sin duda para hacerse perdonar los diversos conformismos a los que están ligados) gustan del maldito oficial."

Los jóvenes que frecuentan las cinematecas pueden ver en nuestro viejo film, la escena de un entierro en la que Francis Picabia había pedido que sus iniciales figurasen sobre el escudo fúnebre con las de Erik Satie. Hoy, cuando ya se ha unido con Satie en nuestro recuerdo, rememoro ese desafío elegante que, como enamorado de la vida, parecía lanzar a la muerte. Y repito para mí estas líneas extraídas de un manifiesto publicado en la época de "Entreacto", estas líneas sinceras y serias en las que él parece definir tanto al conjunto de su obra como a sí mismo:

... "Entreacto" no cree en muchas cosas, en el placer de la vida quizás; cree en el placer de inventar, no respeta nada más que el deseo de estallar de risa, pues reír, pensar, trabajar, tienen el mismo valor y son indispensables el uno al otro.

El placer de inventar... Stendhal no lo habría dicho mejor. Permítaseme colocar esta profesión de fe a la cabecera de estas notas, a modo de epígrafe.

UN DIÁLOGO

*El cine es demasiado joven. — El público, a la escuela. —
Aprender a ver.*

Si el diálogo que resulta de esta discusión da origen a muchos "yo" quisiera que no se me lo tuviese muy en consideración. A pesar del inconveniente que entraña el uso de la primera persona, todavía la mejor manera de dar testimonio es decir: "Yo estaba allí. Me ocurrió tal cosa" [5]

Dos años antes del acontecimiento del que acabamos de leer el relato yo había entrado en el teatro de los Campos Elíseos, en el que Jacques Hébertot no se contentaba con la dirección de sus tres escenas. En los sótanos del palacio construido por los hermanos Perret, aquél había montado una imprenta, en donde nació "*París-Journal*", cuyo primer redactor-jefe fue Aragón y que llegó a ser, bajo la dirección de Pierre Scize y de Georges Charensol, el semanario más representativo de su época.

En su colección se encuentra tanto un artículo firmado por el novel Marcel Pagnol como *La Confession dédaigneuse*, de André Bretón. Jacques Hébertot publicaba, además, dos revistas mensuales: "*La Danse*" y "*Le Théâtre*". Yo estaba encargado de redactar para "*Le Théâtre*" un suplemento cinematográfico llamado "Films", que apareció desde diciembre de 1922 a diciembre de 1924.

Si quieren creer que es posible pasearse por el pasado no sólo mediante el recuerdo permítanme retroceder hacia esa época tal y como soy hoy; es decir, cargado con un buen número de años superfluos, en los Campos Elíseos, en donde aún los castaños suntuosos no habían cedido su sitio a los escuálidos plátanos de nuestros días.

Siguiendo por la avenida Montaigne, entre los paseantes insensibles al anacronismo de mi apariencia, llego al callejón que se encuentra al lado del teatro de los Campos Elíseos. Allí, en una especie de alacena, que pasa por ser un despacho, se encuentra un joven, muy delgado, ocupado en corregir pruebas de imprenta.

Yo: ¿Rene Clair, sin duda?

EL JOVEN: Si, soy yo.

Imaginemos ahora que se entabla una conversación entre estas dos personas y que el de más edad le pregunta al más joven lo que este último piensa del cine en ese año de 1923. El joven, sombrío y decidido, como no se sabe serlo sino a esa edad,

responde sin dudar:

R. C. 1923: El cine si sigue estacionario es demasiado joven, demasiado imperfecto para contentarnos. Desde el momento en que no avanza parece que da marcha atrás^[6].

EL OTRO: ¿En realidad, qué entiende usted por "el cine"? Es una palabra que en el futuro podrá prestarse a diversas acepciones.

R. C. 1923: Habría que dejar a un lado las palabras. No se mejora nada porque no hacemos tabla rasa. Todo lo que no puede ser contado es cine. Pero vaya usted a hacerle comprender eso a la gente —usted, yo y los demás— deformada por unos treinta siglos de palabrerías: poesía, teatro, novela...

Habría que darles la mirada del salvaje, del niño que se interesa menos por la historia de "Guiñol" que por la lluvia de bastonazos.

EL OTRO: Sin duda ninguna. Pero mientras esperamos el cumplimiento improbable de ese deseo, ¿tiene usted motivos para desesperar?

R. C. 1923: Cuando renace el optimismo se piensa que el cine goza de buena salud. Se ha hecho todo lo necesario para ahogarlo desde su niñez. Sin embargo, crece, crecerá; gigante incompleto para sorpresa de aquellos que querían seguir manteniéndolo en pañales. Cuando digo cine, no hablo de la industria cinematográfica, la cual parece ir de mal en peor, gracias a los impotentes y a los astutos que en ella viven, entre alguna buena gente ingenua. Hablo del cine como medio de expresión —o medio de hacernos apreciar el silencio—. Piénsese que se empezó por filmar obras de teatro, con sus decorados teatrales, con sus actores de teatro y con sus maquillajes rojizos, ¡que los hacían parecer negros! Piénsese que aún hoy tenemos el cine moralizador, el cine de tesis, y que nos están anunciando el cine en colores y el cine en relieve. ¡Como si las cosas que nos rodean, como si nuestra existencia fuese tan bonita que debiéramos, antes que nada, reproducirla tal y como es! Y el cine no ha muerto. Nos asombra tanta vitalidad. Sin duda, la providencia quiere consolarnos de nuestro encantador modernismo —guerra de cinco años, quiebras, destrucciones a distancia, impuestos, miserias, odios, especulaciones— y de su más encantador porvenir, regalándonos este juguete universal y vigilando también para que no lo rompamos.

EL OTRO: No hablemos, por favor, de guerra o de destrucciones a distancia. Me temo que no fuese usted un buen profeta... Dígame más bien lo que habría que hacer para que su cine cumpla plenamente su destino.

R. C. 1923: Habría que mandar a todo el público a la escuela en la que nada se aprendería. Escuela o más bien servicio de limpieza mediante un vacío. Os quitarían de la cabeza, queridos millones de amigos, todos esos desechos de literatura periclitada, todos esos calmantes artísticos que desde la infancia os tragabais y que os impiden observar al mundo y a la obra de arte con una mirada particular, que comprimen vuestra sensibilidad salvaje hasta el punto de que ya no proferís ningún grito de éxtasis —excepto en determinadas ocasiones, demasiado previstas de

antemano. Desechos de literatura: Michel Zévaco, Stendhal, Mallarmé, *Jeudi de la jeunesse*, declaraciones ministeriales, etc. Todo eso que os baila ante los ojos, interfiere la buena visión de vuestros ojos. Y lo que el cine os pide es aprender a VER.

EL OTRO: Tal como usted lo entiende es difícil llegar más lejos en la expresión de una mística del cine. En sus palabras, y según los vientos de la moda, podemos hallar lo mismo, el tono inspirado que el gusto por la provocación, que le hace acusar a Stendhal y a Mallarmé para poder afirmar, ¿verdad?, que usted está dispuesto a todos los sacrificios.

R. C. 1923 (*que no ha querido oír esta última observación*): Si pudiera castigarle con el olvido lo relegaría al rincón más recóndito de mi memoria. En primer lugar, ante la pantalla desnuda, usted se maravillaría con las visiones elementales: hoja, mano, agua, oreja; luego: árbol, cuerpo, río, cara; luego: viento en las hojas, el caminar de un hombre, el curso de un río; simples expresiones de fisonomía. En segundo año se respondería a adivinanzas visuales. Le enseñarían los elementos fundamentales de una sintaxis provisional. Habría que encontrar el sentido de ciertas suposiciones de imágenes, al igual que el niño o el extranjero debe adivinar, poco a poco, lo que significan los sonidos que oye. Algunos años más tarde —o después del paso de algunas generaciones, no soy profeta— se respetarían las reglas de la convención visual tan práctica y no más cansina que la verbal.

EL OTRO: ¿Y después de eso?

R. C. 1923: ¿Después de eso? Inventaríamos otra cosa. Quizás la convención táctil u olfativa.

EL OTRO: (*Recuerda a tiempo que los jóvenes de 1923 no temen mezclar un cierto humor agresivo con la expresión de lo que más les preocupa*): ¿Así, pues, usted quiere, por medio del cine, crear un nuevo lenguaje, una especie de esperanto visual, escapar a la "vieja esclavitud de la palabra"? Puede ser que la esperanza que le anima un día provoque sonrisas, aunque hay que estar de acuerdo en que no le falta grandeza. Pero volviendo al presente...

R. C. 1923: Sepamos desde ahora extraer de un film lo que nos gusta. Está claro que el mal gusto de la mayor parte de los espectadores, directores y realizadores, exige mala literatura y sentimentalismo grosero. Puesto que la industria del cine no puede vivir de espaldas a la mayoría, sepamos cerrar los ojos de vez en cuando.

EL OTRO: El público no exige nada. Usted reconocerá, más tarde o más temprano, que el público es un niño siempre dispuesto a aceptar lo que le divierta: a veces una obra excelente, a veces una tontería. En este momento, ¿no es verdad que los mayores éxitos los consiguen los films de Charlie Chaplin y de Douglas Fairbanks?

R. C. 1923: No pidamos siempre obras maestras. Contentémonos a veces con vernos arrastrados por un torrente de imágenes. Treinta segundos de cine puro durante un film cuya proyección dura una hora es suficiente para alimentar nuestra esperanza. Cuando nos abandonamos, sin preocuparnos por una intriga ridícula, al

encanto de una sucesión de imágenes y olvidamos el pretexto de su aparición, podemos saborear un nuevo placer. Imágenes: pasa un paisaje cambiante. Aparece una mano. La proa de un barco. Una sonrisa de mujer. Tres árboles en el cielo.

Imágenes... No me diga lo que significan según las reglas arbitrarias de su lenguaje.

Para mí es suficiente verlas, saborear su armonía y sus contrastes. Sepamos mirar lo que está ante nosotros. La palabra ha tomado una importancia muy exagerada.

Conocemos de memoria casi todas las combinaciones de palabras. Tenemos ojos y aún no vemos.

Ya es hora de interrumpir esta conversación entre dos interlocutores a los que tantos años separan. Las declaraciones del más joven parecen hoy muy poco razonables, pero si quitamos algunas exageraciones traducen una mentalidad que en aquella época no era excepcional. Esto lo veremos en el siguiente capítulo.

UNA ENCUESTA

De Louis Aragón a Paul Valéry. — Un medio de expresión autónomo. — Louis Feuillade.

En 1923 los escritores y los artistas acababan de descubrir el cine y me pareció interesante preguntarle a algunos de ellos qué tipo de cine preferían y qué tipo de cine les gustaría que se hiciera.

Las respuestas a estas preguntas, que fueron planteadas sin ninguna malicia, dan una idea bastante exacta de lo que se pensaba por aquel entonces del "séptimo arte".

Por ejemplo:

Louis ARAGÓN: "Me gustan los films sin boberías, en los que se mate y se haga el amor. Me gustan los films en los que la gente sea hermosa, con una piel magnífica, sabe, que se pueda ver desde cerca. Me gustan las comedias de Mack Sennet, con las mujeres en bañador, los films alemanes con magníficas escenas románticas, los films de mi amigo Delluc en los que hay personas durante una hora, hasta que los espectadores hagan crujir sus asientos. Me gustan los films en donde haya sangre. Me gustan los films en los que no hay moral, en los que el vicio no está castigado, (en los que no hay ni patria ni soldaditos, en los que no hay una bretona al pie de un calvario), en los que no hay una filosofía ni poesía. La poesía no se busca, se encuentra..."

PIERRE AXBERT-BIROT: "La obra empieza en donde termina la imitación... Me acuerdo muy vagamente de las primeras películas cómicas y me parece que eran auténticas creaciones y, además, dinámicas, nacidas en verdad del nuevo medio de expresión, puesto a la disposición del hombre. Por otra parte, aún hoy, donde mejor se ha conservado esta cualidad fundamental es en las películas cómicas..."

JEAN COCTEAU: "El cine está en un callejón sin salida. El primer día, como estaban deslumbrados por el invento, el error se puso en marcha. Lo que se ha hecho es fotografiar el teatro.

Poco a poco ese teatro se ha convertido en un teatro cinematográfico, pero nunca en cine puro. Los progresos sólo pueden ser nefastos. En el mejor de los casos: relieve, color, voz, pronto tendremos un cine tan triste como nuestro teatro. En el fondo de este callejón sin salida, sobre un muro que los jóvenes deberán tirar abajo, estará, creo, como logro perfecto de un error: 'Vida de perro', de Chaplin, por

ejemplo."

“‘Caligari’ es el primer paso hacia una falta más grave, que consiste en fotografiar llanamente decorados excéntricos, en lugar de provocar sorpresas mediante el aparato de toma de vistas.”

FERNAND LÉGER: "... En el futuro espero esto: ‘Un concepto cinematográfico que encuentre sus propios medios. Un film no será nada mientras su origen sea literario o teatral.’

"No será nada mientras utilice actores de teatro.

"Lo será todo; es decir, el complemento indispensable de la vida moderna, cuando sus lectores sean ‘mimos’ adiestrados especialmente para la proyección en imágenes.

"Cuando hayan aprendido a cerrar la boca y a gesticular con justeza.

"Cuando se hayan desarrollado las consecuencias del ‘primer plano’, que es la arquitectura cinematográfica del futuro. Se personifica el detalle del objeto convertido en un todo absoluto proyectado en gran dimensión; se personifica el fragmento humano proyectado en gran dimensión.

Es un elemento dramático del futuro..."

PIERRE MAC-ORLAN: "Para mi gusto el cine es un arte admirable: incluso es el único arte que puede reflejar literalmente nuestra época en la forma expresionista y simultaneísta, con todos sus ritmos secretos que la música ya ha captado y que el arte de escribir no puede reflejar, pues la lengua impone un marco rígido que no se puede dislocar. Llegado el caso, el instrumento exagera su personalidad ante la creación. El cine permite traducir fielmente la psicología de nuestro tiempo. Incluso podríamos decir que el arte cinematográfico fue hallado por instinto, para así poder dotar a la época de su único medio de expresión."

LEÓN PIERRE-QUINT: "... El primer automóvil se parecía a un simón como a un hermano. El cine se parece demasiado al teatro y al folletín, géneros agotados en sí mismos..."

PHILIPPE SOUPAULT: "1.º Los films de Charlie Chaplin, sobre todo, los films suecos y, sin ninguna duda, la mayor parte de los documentales.

»2.º Los films en los que se utilicen todos los recursos del cine. Es una perogrullada, pero que habría que repetir hasta la saciedad e inscribir en todos los ‘estudios’. Los directores se esfuerzan por limitar el cine, por reducirlo a las proporciones del teatro..."

PAUL VALÉRY: "... Pienso que habría que instituir un arte del cine puro o del cine reducido a sus propios medios. Ese arte debería oponerse a esos, como el teatro o la novela, que participan de la palabra..."

1950. — Como puede verse, esas respuestas, procedentes de las más diversas personalidades, estaban todas más o menos de acuerdo: el cine es un medio de expresión autónomo, cuyo futuro está en sí mismo. Es de notar que, algunos años antes de la aparición del cine hablado, nadie lamentaba que las películas fueran mudas y nadie deseaba que las curasen de su mutismo. Incluso un autor dramático como Sacha Guitry, interrogado sobre las relaciones del teatro y el cine, respondía:

“Me parece que esos dos artes no están destinados a vivir durante mucho tiempo juntos. *Detesto el cine desde el momento en que se aproxima al teatro por procedimientos dramáticos.* Pero lo adoro desde el momento en que es objetivo, documentalista...”

Estas citas, cuyos pasajes más significativos he subrayado, son un reflejo general de las opiniones expresadas entre 1918 y 1928, opiniones que quizá parecen extravagantes a los que no conocieron aquella época, en que el mundo de la expresión cinematográfica, por muy imperfecto que fuese, atraía una enorme curiosidad y despertaba grandes esperanzas.

1970. — Al evocar esa pasión por el cine mudo, por ese arte que debía oponerse a los *que participan de la palabra*, el acontecimiento del cine hablado me hizo escribir:

"Dentro de algunos años los jóvenes no comprenderán lo que la palabra CINE significó para toda una generación."

Si Louis Feuillade, que me protegió en mis comienzos, hubiera podido leer esta última frase se habría sonreído. No sólo este maestro del film de episodios o del cine-novela no imaginaba que la técnica del cine pudiese nunca cambiar, sino que pensaba que las películas en general, y por supuesto las suyas, se proyectarían indefinidamente en público. "Pronto habremos rodado tantas películas que ya no será necesario hacer otras, afirmaba. Siempre volverán a proyectar las mismas. Y más tarde, al ver lo que hemos hecho, dirán ‘¡Aquella gente sabía trabajar muy bien!’ "

Magnífico artesano, Louis Feuillade no se inquietaba por preocupaciones artísticas y no se molestaba en escribir un guión detallado. Cada lunes distribuía a sus colaboradores una simple hoja de papel en donde estaba esbozado el episodio que iba a ser rodado durante la semana. Partiendo de este breve esquema inventaba, a medida que se desarrollaba su trabajo, situaciones, incidentes y montaje. No podía jurar que supiera, incluso, lo que iba a ocurrir en los últimos episodios de su folletín mientras se iban proyectando los primeros episodios. Ya lo vemos: la ausencia de guión y la confianza en la improvisación, tan recomendadas por los teóricos de la última hornada, no son tan originales como se piensa.

Los jóvenes cineastas de la época se interesaban por cosas muy distintas de las máquinas populares fabricadas por el prolífico autor de "*Index*", de las que hablaban con algún desdén. ¿Pero quién puede prever? Hoy las investigaciones estéticas de aquellos tiempos están olvidadas o no ofrecen ya un gran interés mientras que las cinematecas ofrecen "*Fantómas*" o "*Les Vampires*" a unas respetuosas asambleas.

Louis Feuillade no se equivocaba tanto: ¡sus obras encuentran todavía público, y un público particularmente enterado! Esto es algo que habría sorprendido mucho a Louis Delluc y a sus amigos (es decir: esto es algo que me habría sorprendido a mí mismo), si alguna vidente se lo hubiera predicho. Esta aventura añadida a otras muchas —la hormigueante historia del teatro —impone a la curiosidad una pregunta muy natural: ¿qué se pensará dentro de cincuenta años de lo que hoy más se pondera?

HIJOS DEL SIGLO

Una época revolucionaria. — Introducción a la magia negra y blanca. — Otra batalla de Hernani. — Léon Moussinac. — Albert Valentín. — Paul Gilson. — Sobre la juventud.

1962. —... *Ese cinematógrafo de los tiempos heroicos, ¡cuántas quimeras no engendró! Su mutismo nos parecía una virtud. Su imperfección hacía creer a sus incondicionales que iba a crear un arte únicamente con las imágenes animadas, una pintura en movimiento, una dramaturgia sin palabras, que se convertiría en un lenguaje común para todos los países. Por muy ingenua que aparezca hoy esa ambición hay que estar de acuerdo en no despojarla de su grandeza. Nuestro arte aún era joven y es propio de la juventud el soñar con generosas revoluciones. A quien se ría de nuestras ilusiones perdidas podríamos decirle lo que le respondió un político a un adversario que le reprochaba su pasado: "Compadezco, señor, a los que no fueron revolucionarios a los veinte años" [7]*

Durante los años posteriores a 1918 esta idea de revolución se adueñó de los espíritus más alertas. Revolucionaria en el arte, revolucionaria en la literatura, nunca una generación saqueó con tan alegre ferocidad la obra de sus predecesores, alejados de ella por cuatro años de una guerra monstruosa, que marcó el final de una era.

A los jóvenes les es difícil imaginar que se ha sido joven antes que ellos. "¿Cómo, dirán los de hoy, no cree usted que nosotros saqueamos más que ustedes?"

¡Que cada uno tenga su visión de la historia y sus ilusiones! Pero, ¿puede negarse que 1914 marcó el verdadero final del siglo XIX y 1918 el comienzo de otra era? Por esta fecha ya estaban trazadas las grandes líneas de la época contemporánea: los soviéticos gobernaban en Rusia, se había establecido la supremacía industrial de los Estados Unidos, la vieja estructura del mundo Victoriano caía hecha añicos.

La conmoción que se produjo en unos pocos años no podía dejar de producir sus efectos en las artes y las letras. Las tradiciones y las técnicas fueron echadas por la borda igual que los oficiales del "*Potemkin*", representantes de un orden caduco.

Incluso los principios de la actividad artística fueron replanteados. ¿Por qué pintar?

¿Por qué escribir? El historiador se equivocaría si le concediese demasiada importancia a la apariencia provocadora que, de vez en cuando, adoptan estas manifestaciones en las que una cierta forma de humor no disimula completamente una cierta forma de desespero. Que recuerde que, entre esos jóvenes, hubo algunos que también se preguntaron: "¿Para qué vivir?" Y que no pudieron encontrar respuesta a esta suprema pregunta.

En una época en que para algunos de nosotros la literatura y el teatro parecían pertenecer a una edad carcomida cuyos escombros dispersaban los mozos de cuerda de Dada, en un momento en que la palabra revolución parecía la llave de todos los problemas artísticos, el cine aparecía como el medio de expresión más nuevo, menos comprometido por su pasado, en una palabra, el más revolucionario. Las siguientes líneas expresan ese sentimiento que, sin duda, no era yo el único en experimentar.

1925. — ¿Conocerá nuestra generación lo que hay que pensar de tal pregunta planteada por el cine y lo que hay que pensar del cine mismo? Lo dudo. Tal actitud puede ser juzgada inconciliable con este conocimiento de su arte, que fingimos exigir de un artista. Reclamamos para el cine el derecho a ser juzgado sólo por sus promesas.

Yo sabría resignarme fácilmente a no admitir hoy en el mundo de las imágenes ni regla ni lógica. La maravillosa barbarie de este arte me encanta. Por fin he aquí unas tierras vírgenes. No me disgusta ignorar las leyes de este mundo naciente al que no abrumba ninguna esclavitud de peso. A la vista de esas imágenes experimento un placer que a menudo no es el que querían despertar en mí, una sensación de libertad musical...

... Las frases no podrían llevar en su seno durante mucho tiempo la falta de lógica que labraría su propia muerte. Pero esta sucesión de imágenes a la que no se vincula ningún sentido absoluto y a la que no ligan las viejas ataduras del pensamiento, ¿por qué habría de cargar con la lógica?

Rubia, levantáis la cabeza y vuestra redondeada cabellera descubre vuestro rostro. A esa mirada, a ese gesto hacia una supuesta puerta, puedo darle el sentido que yo quiera.

Si las palabras os diesen la vida me sería imposible sustraeros a su estrecho poder; seríais su esclava. Imagen, sed mi dueña.

Me pertenecéis, querida ilusión óptica. Mío, este universo recreado, cuyos aspectos complacientes oriento a mi gusto^[8].

1950. — A través de la exageración a la que se ven llevados todos los que hacen manifiestos (por aquella época el tono del manifiesto se empleaba para todo) se percibe, en el texto más arriba citado, la intención de descubrir la naturaleza *sobrenatural* del cine. Sobrenaturalismo invertido, si se puede decir, puesto que es el

espectador el que se encuentra "en ese estado de ensueño" del que habla Gerard de Nerval ya desde la mitad del siglo pasado. (Ver, más adelante: "Cine puro y poesía.") Al evocar "la barbarie" y la falta de lógica del mundo de las imágenes quizás esperábamos secretamente descubrir las leyes de una lógica que le fuera propia y establecer un orden particular, pero lo esencial en aquellos momentos era mantenerse en un estado de "disponibilidad perfecta" y de hacer todo lo posible para que el cine conservase ese carácter de novedad revolucionaria que le iba tan bien a una época revolucionaria.

Otro carácter del cine nos atraía por entonces, sin que quizás nos diéramos cuenta: su carácter de arte popular. La poesía, la música y las artes plásticas parecían irse convirtiendo en dominios cerrados a los que sólo se podía acceder por una puerta cada vez más estrecha. Poesía para literatos, música para músicos, pintura para pintores, parecía que el público fuese dejado al margen de unos juegos cuyas reglas sólo conocían los especialistas y que todo el arte iba a quedarse en un punto muerto en el que perdería su razón de ser.

El cine estaba hecho para la multitud; no podían vivir sin ella y algunos films conmovían tanto a los espectadores más difíciles como a los públicos más populares.

¿De qué obra literaria o artística contemporánea podría decirse lo mismo entre 1920 y 1930? ¿Y qué revolución, en el seno de los medios de expresión ya conocidos, fue tan embriagante como el descubrimiento y la prospección de aquel que parecía destinado milagrosamente a todos los hombres cualquiera que fuese su clase social, su lengua o su patria?

1927. — Si no muere durante su juventud el cine será... De hecho, ¿qué será? No es lo que era ayer, no será lo que es hoy. Será lo que de él hagan los hijos del siglo cinematográfico. Nuestra tarea se limita a preparar el instrumento del que mañana se servirán.

Efectivamente, lo que mejor se puede decir hoy de un autor de películas es que tiene el sentido del cine. Este elogio no se otorga con frecuencia. Esto demuestra que esperamos mucho del arte cinematográfico y que, además, la mayor parte de las realizaciones que nos han ofrecido son aún indignas de esta espera. ¿Qué pintor se vería halagado al oír decir que tiene el sentido de la pintura? La alabanza le parecería mediocre. En el arte de las imágenes, en cambio, es maravillosa. Se mide así la diferencia que existe entre un arte maduro y un arte que nace, cuyos artesanos aún no han descubierto sus leyes elementales. Pienso que el sentido del cine que nos esforzamos por adquirir, pertenecerá por naturaleza a los que vengan después. La generación del cine crece.

Esperamos mucho de esta generación que, al abrir los ojos al mundo, vio enseguida a Douglas reírse de la ley de la gravedad y a Charlot de la fatalidad. Esos hombres del mañana, por no haber llegado, como nosotros, demasiado tarde al cine, no conocerán nuestras incertidumbres, esperémoslo, ni ese vértigo que a veces nos da

frente a la pantalla vacía "a la que protege su blancura". Juzgarán perfectamente razonable la declaración siguiente, que la mayoría de la gente de hoy sólo puede apreciar como si de una paradoja se tratase:

“Nuestra época toma del cine su color, su pintoresquismo, y el clima moral en que respira; la una vive en función del otro y perderíamos el tiempo queriendo determinar las consecuencias de este vertiginoso matrimonio. El objetivo confiere a todo lo que se acerca un aire de leyenda, transporta fuera de la realidad a todo lo que cae en su campo, lo lleva a un plano en el que sólo reina la apariencia, el simulacro y la estratagema. Hoy nos es imposible considerar un aspecto del mundo sin despojarlo enseguida de su forma visible, para no soñar ya sino en la representación que de él nos ha dado un film, para sacarlo del dominio material que ocupa y situarlo en la zona del sueño y de lo abstracto en la que todas las perspectivas se confunden y se abolen. Este paso de lo sensible a lo espiritual, de lo concreto a lo imaginario, se produce sin saberlo nosotros, y para experimentarlo sólo hay que tener fe.”

Estas líneas de Albert Valentín están extraídas de una Introducción a la magia blanca y negra, que, si no hubiese aparecido tan pronto, hubiera podido ser el prólogo de este "Hernani" cinematográfico en torno al cual batallará la generación venidera. Nunca ese indefinible "sentido del cine" estuvo mejor expresado que en estas páginas. En mi opinión en ellas no falta nada, ni el entusiasmo ni la lucidez, ni siquiera la melancolía del creyente que no puede hacer compartir su certeza con los que no han sido elegidos:

"A los que hacen de la música, de la poesía o de la pintura, el objeto de su culto les resultará fácil justificar su inclinación. Bastantes obras han sido concebidas y realizadas con amor desde que los hombres expresan su tormento por medio de los sonidos, de las palabras o del color como para que no tengamos ninguna duda sobre la calidad de sus trabajos y la naturaleza de la admiración que suscitan (...). Ya lo creo que nosotros podemos decir lo mismo del cine y, ¡cómo comprendemos las dudas, las reticencias de aquellos que nosotros quisiéramos ganar para la causa del cine! En vano nos ruegan que los tomemos de la mano y los llevemos a alguna sala oscura en donde podrán aplaudir el drama visual ideal, el que provocaría su conversión para la causa a la que servimos.

Quizás sea un sacrilegio confesarlo, pero aunque nos cueste hay que estar de acuerdo en que, al menos que nosotros sepamos, aún no existe un film..."

Tanta fe, tanto calor para expresarlo, nos dan una primera impresión del entusiasmo que concedo a los hijos del siglo cinematográfico y cuyos efectos más tarde los veremos con sorpresa y, sin duda, sin comprenderlos bien.

Hoy hace cien años que se entabló la batalla romántica. Pensando esto la buena gente suspira: "No volveremos a ver, dicen, una época parecida, cuando la juventud se inflamaba por una forma de arte naciente, cuando unos versos hacían una revolución.

Hoy los jóvenes no sueñan sino con los automóviles y ninguno de ellos está dispuesto a consagrar su vida a un ideal artístico." Les ahorro la continuación de la cantinela. Es corriente que cada siglo se desconozca y, en su ignorancia de sí mismo, se vuelva con pena hacia el pasado.

¡Abrid los ojos, buena gente! Otra batalla se entabla al lado de la cual la de "Hernani" aparecerá más tarde como una pequeña discusión entre escritores. No se trata de saber si "la falsa escalera" es una audacia loable o algo censurable, si los mendigos deben hablar como los príncipes. Ya no se trata de versos. Ya no se trata de literatura. ¿Se trata todavía de arte?

Cito al mismo autor:

“Para nosotros el cine es el último de los medios de expresión reservados al hombre que nos llega. Tiene derecho a nuestra ternura y su sola juventud le sirve de virtud.”

Animados por parecidos pensamientos los hijos del siglo cinematográfico se revelarán para que triunfe por encima de la vecindad asfixiante de las demás artes, del reino del dinero, del reino de la necesidad, este nuevo arte que será su arte y que hoy sólo es esta nueva mística, que ya tiene sus dioses, sus sacerdotes y, por añadidura, sus mercaderes del Templo.

1950. — En esta profesión de fe yo me hacía eco de la que Léon Moussinac, en 1925, había colocado al frente de su *Nacimiento del cine*:

“En la gran confusión moderna nace un arte, se desarrolla, descubre una a una sus propias leyes, camina lentamente hacia su perfección; un arte que será la expresión misma, atrevida, poderosa, original del ideal de los nuevos tiempos...”

Hay que reconocer que nuestro optimismo no se ha visto plenamente justificado y que "los hijos del siglo cinematográfico" no vencieron ni al reino del dinero ni al reino de la necesidad, y que si el cine camina "hacia su perfección" esa marcha se aminora con mucha frecuencia. En nuestro fervor nos equivocábamos al creer que el destino del cine estaba ya determinado para siempre, al olvidar que las artes progresan irregularmente y que, en su historia, las épocas creadoras suceden a los períodos de adormecimiento y de imitación. Pero el error más grave al que nos

llevaba nuestro entusiasmo era el proyectar en un futuro ilimitado la imagen del único arte cinematográfico que conocíamos entonces, sin imaginar los cambios técnicos que iban a modificar definitivamente sus rasgos.

1970. — Léon Moussinac, poeta e historiador del teatro, había dedicado a su amigo Louis Delluc este *Nacimiento del cine* cuyo prólogo, inmediatamente después de la Primera Guerra Mundial se convirtió en el manifiesto de una nueva generación de cineastas. Este libro profético asombra hoy por el atrevimiento de sus palabras, pero asombra aún más a los que conocieron la época en que fue escrito. Era la época en que un pequeño grupo, uno de cuyos dirigentes era Moussinac, animaba el Cine Club de Francia, antepasado de los Cine Clubs que existen ahora en las más pequeñas ciudades de Francia. Era la época en que no había *más que un solo* teatro cinematográfico en los Campos Elíseos, la época también en que los críticos "independientes" se contaban con los dedos de la mano.

Moussinac, que era crítico, no se contentaba con dar cuenta de las películas que había visto. Desde sus primeros artículos se hizo historiador y teórico del arte que veía nacer.

Polemista, batalló, atrayéndose injurias y procesos, contra todos los que pretendían someter al cine a las únicas leyes del comercio. En una carta, dirigida a uno de ellos, escribía: *Me esfuerzo en seguir estando, despiadadamente, de acuerdo con mi conciencia.* Y siempre fue fiel a esta regla de conducta, como lo fue con sus ideas políticas, como lo fue con sus amigos.

Pero este doctrinario, este militante, no fue nunca sectario. Si afirmaba que el cine debe ser ante todo un gran arte popular estaba dispuesto siempre a sostener una obra puramente estética que le pareciese digna de interés. En las obras, como en los hombres, le gustaba encontrar lo que practicaba mejor que nadie: el valor y la honradez.

En el último libro que publicó, algunos días antes de su muerte, se encuentra un prólogo en donde Eisenstein evoca una mascarada improvisada en el curso de un congreso internacional celebrado en los tiempos de nuestra juventud. "Disfrazando a Moussinac de d'Artagnan, escribe el autor del 'Potemkin', yo apenas había prestado atención al hecho de que las cualidades de este seductor héroe de novela son también los rasgos del carácter del no menos encantador Léon."

Eisenstein, maestro de la imagen, nos ofrecía la imagen que los amigos de Moussinac queremos guardar de él.

Al lado del nombre de Moussinac leí por vez primera el de Albert Valentín. En un folleto publicado por "*Presses Universitaires de France*", en 1927, a un artículo del primero llamado "Cine: expresión social" le seguía la "Introducción a la magia blanca y negra" del segundo. Encabezando este ensayo, los únicos versos que conozco de su autor, por aquel entonces un joven fascinado por la pantalla muda:

"Je m'élance, je íombe et me suive qui m'aime
Au sein de cette puré étendue où je vois
Que des ombres sans corps naissent de l'ombre même
Et tiennent aux regards un langage sans voix..."^[9].

Albert Valentín no encontró en el cine la recompensa a la pasión que le había dedicado y que merecían sus dotes. Escritor, amigo de Eluard y de Aragón, formó parte del grupo surrealista. Pero su autoexigencia era tal que dejó de escribir pronto.

Sólo queda de él una obra, un largo poema en prosa, llamada "*Aux Soleils de Minuit*", que publicó en varios números de la revista de Bruselas "*Varietés*" y que no se preocupó de editarlos en un volumen. Este texto, que tanto amó Bretón, es uno de los más conmovedores que produjo la época surrealista.

Hijo del siglo, Paul Gilson había crecido en el tiempo que extrañas ventanas blancas se asomaban a un nuevo mundo. Atravesando la pantalla como su querida Alicia pasa al otro lado del espejo; se encontró tan íntimamente mezclado en la gran aventura de las sombras que luego diría: "En verdad sólo hay una Historia del Cine, la que comienza con nuestros recuerdos y se confunde con nuestra historia."

Su "Historia del Cine" la fue escribiendo durante numerosos años, tanto en sus artículos críticos como en sus ensayos. Y no fue por distracción por lo que este fanático de la imagen se metió en la radiofonía de la que sería luego un maestro. Este medio de expresión, que no le ofrece nada a la mirada era, en nuestra juventud, tan irreal como también lo era el cine desprovisto de palabras. Y todo nos induce a pensar que Paul no le concedió nunca una gran importancia a lo que llamamos realidad.

Amaba lo maravilloso hasta tal punto que hizo de esta palabra el título de uno de sus libros. En un film, quizás a nuestros ojos el más banal, sabía descubrir el incidente, la luz, el gesto o la cara que satisfacían su deseo de lo insólito, su gusto por lo extraordinario. Entraba en un cine como en esos albergues de novela picaresca para no encontrar muy a menudo sino lo que él mismo aportaba. Pero, provisto de una inagotable provisión de sueños, era raro que saliese decepcionado.

Había colaborado en algunos films, uno de los cuales, "*Mémoires des maisons mortes*", parece una ilustración de su obra poética. ¡Lástima que no encontrase el tiempo o la ocasión de trabajar más para la pantalla! ¿Qué hermosos films hubiese compuesto con los accesorios de sus sueños! Londres o cualquier otra ciudad embramada, una niña pálida, ladrones y magos, misterio, amor, humor... Basta con leer los libros que nos dejó para imaginarnos los cuadros y los personajes.

En uno de sus libros, "*Cinémagic*", nos abre su "Calendario de los recuerdos", lista de films antiguos y recientes, buenos o mediocres, que le habían encantado. Hoy, cuando su gran sombra amistosa se ha situado en nuestra memoria entre las sombras que él tanto amó, parece que nos da una última cita cuando, al final de este "Calendario", deja entender que volveremos a encontrar, junto con él las maravillas

de estos films y de mil otros en el paraíso de las imágenes.

La primera generación a la que el cine fascinó fue, sin duda, la que, en la época que acabamos de evocar, representaba el "joven cine". ¿Pero el cine no continúa siendo el patrimonio de la juventud? Hoy la mayoría de los espectadores no sobrepasa los veinticinco años y, por otra parte, lo normal es que los autores produzcan la parte más personal de su obra en los primeros años de su actividad. El cine es un arte joven y con paternal simpatía saludamos desde aquí, incluso en sus excesos, a los que mantienen su carácter juvenil.

Sin embargo hay que hacer una observación, dictada por la experiencia y que, por lo tanto, no tiene ninguna posibilidad de ser oída: de todas las sorpresas a que nos expone nuestra condición, la pérdida de la juventud es la menos inesperada y la más sorprendente. El que es joven reclama todos los privilegios para él y para los de su edad. ¿No demuestra con ello un singular defecto de imaginación? Ninguna fortuna se dilapida tan rápido como esa juventud que cree poseer para siempre. ¡Cuánta sabiduría, diría un moralista, en las civilizaciones en que los jóvenes respetan a los adultos! Haciendo esto preparaban su futura comodidad y se suscribían al más útil de los seguros.

En la época de mis comienzos le respondía a un veterano periodista que había citado mi nombre en un artículo sobre la juventud audaz, turbulenta: "No creo que puedan reprocharme el haber hecho valer con frecuencia mi edad. Los que se jactan de su juventud me parecen tan vanos como los que alardean de su experiencia."

Como se ve, yo tomaba mis precauciones. Algunos pesimistas pretenden que el culto a la juventud tal como hoy se practica es un signo anunciador de regímenes totalitarios. Un humorista añadiría: "La juventud es un precioso privilegio que la naturaleza concede sin ninguna discriminación."

REGRESO A 1900

*El error del Film d'art. — Un manifiesto. — S. M.
Eisenstein. — Georges Sadoul.*

No fue alrededor de 1922 cuando el cine francés conoció su mejor época. Mientras que las cinematografías americana, alemana y sueca daban, unas veces unas y otras veces otras, obras originales (el cine soviético, poco tiempo después, ocuparía su lugar en la historia) el cine francés, en comparación, parecía desprovisto de brillantez y de carácter. Sin duda había en Francia una "vanguardia" interesante, pero sus investigaciones casi puramente plásticas sólo podían ser apreciadas por una minoría y el malentendido entre esta "vanguardia" y el cine "comercial" corría el riesgo de meter a la producción francesa en un callejón sin salida.

1922. — Quisiéramos que hubiese un tipo característico de cine francés. Quizás haya uno. Pero habría que distanciarse para percibirlo. Estamos demasiado cerca. Nos parece que todos nuestros films son muy diferentes unos de otros. Distinguimos muy mal el parentesco que los une. Los malintencionados dirán que el carácter del cine francés es su falta de personalidad o viceversa.

Por mucho que hagamos, somos latinos, nos gusta la elocuencia, nos esforzamos por suprimir los subtítulos, pero nuestras escenas aún están construidas como si tuviesen que ser habladas. Rara vez descubrimos en ellas el "motivo" capital y digno de ser desarrollado visualmente. Los americanos lo encontraron antes que nosotros, porque pensaban menos; los suecos, porque reflexionaban más...

1950. — La admiración, muy justificada por otra parte, que los mejores amigos del cine experimentaban en aquel entonces por las películas extranjeras les hacía olvidar que, antes de 1914, había existido una gran escuela del cine francés de la que ya nadie hablaba y que yo mismo sólo conocía a través de vagos recuerdos de la infancia. También fue una sorpresa (y, confesémoslo, una satisfacción) el haber encontrado las siguientes líneas publicadas en 1923, las cuales, si no hubieran pasado totalmente desapercibidas, hubiesen sorprendido a los medios "vanguardistas":

1923. —... Los autores de las primeras películas en 1900 no se engañaban. El error nació en 1908 con las primeras adaptaciones teatrales. "El Regador Regado", ese antepasado del cine cómico nacía de una concepción puramente

cinematográfica, muy distinta, por lo demás, de la que crearon todas las adaptaciones de Dumas hijo y de Georges Ohnet. El "film d'art" fue un error. Hagamos primero el film. El arte nacerá por sí mismo. Sería interesante renovar la tradición de 1900.

1950. — Al hablar del "film d'art", pensaba sin duda en ese serie de films de una fácil comicidad en los que se veía al infortunado Mounet-Sully, a la pobre Sarah Bernhardt bostezando trágicamente sobre una tela blanca impermeable, a los alejandrinos, pero también, y más o menos conscientemente, esas investigaciones estéticas en las que parecían perderse la "vanguardia" y mis amigos del "séptimo arte". Esta posición fue afirmada con más precisión en un artículo publicado en 1924 con ocasión de la presentación de mi primera película como autor. Estos son algunos fragmentos de ese pequeño manifiesto cuyo único mérito es haber sido escrito en una época en que sólo se adoraba al cine alemán, sueco o americano, en un momento en que Meliés, olvidado de todos al igual que su obra, vendía juguetes en la estación de Montparnasse:

1924. — Hay una cosa que está muy clara y que sin embargo se olvida demasiado, y es que el cine fue creado para captar el movimiento. La principal tarea de la generación actual debería ser llevar de nuevo el cine a sus orígenes y, por ello, desembarazarlo de todo el falso arte que lo ahoga. El error fue decidir demasiado pronto que el cine era un arte. Si lo hubiéramos considerado como una industria el arte por sí mismo habría ganado la batalla. ¿Los automóviles modernos tendrían esas hermosas formas alargadas si los constructores hubieran pensado en recargarlos con adornos de carrocería antes de pensar en hacerlos correr más rápido? La rutina de nuestros juicios se encontraba a gusto encontrando en las películas las trivialidades del arte. El deseo del éxito fácil empujó a la mayor parte de los realizadores a inspirarse en una estética de "Claro de luna", de Werther. También hubiera sido nefasto pensar en La Consagración de la primavera. Sólo en sí mismo el cine podrá encontrar el lugar y la fórmula.

Ninguna innovación artística es tan interesante para el cine como cualquier progreso industrial. "Hay cuarenta mil salas en el mundo... La más grande tiene trescientos metros de largo..." ¡Esto es digno de interés y así sí se prepara el futuro! Ante todo es necesario que el cine viva. Luego, el arte vendrá por sí mismo, como el perro sigue a su amo.

Por ello nos gustaría que el realizador de un film conservase una cierta humildad.

¡Todo lo que puede hacer está aún tan lejos de lo que puede hacerse y tan raras veces digno de ese admirable instrumento que es una cámara! El cine aún no es un arte, porque la obra cinematográfica es el fruto de una colaboración numerosa. Artistas, operadores, maquinistas, electricistas y, sobre todo, distribuidores y

directores de producción, colaboran de una manera útil o perjudicial en la obra del realizador. ¿Dónde encajará entonces el arte? Pienso que ya no hay que soñar en el arte ni llamarlo a gritos. Hay que mantenerse en un estado de disponibilidad perfecta y recordar los orígenes del cine antes de la molesta intromisión del "film d'art"...

... Sin despreciar el enriquecimiento considerable de la técnica me ha parecido hacer, como en los comienzos del cine, films cuyos escenarios estén directamente escritos para la pantalla y utilicen algunos de los recursos propios de la cámara. Pienso que el tema de una película debe ser, ante todo, un tema visual...

... Si hay una estética del cine fue descubierta al mismo tiempo que la cámara y la cinta cinematográfica por los hermanos Lumière, en Francia. Podemos resumirla en una palabra: "movimiento". Movimiento exterior de los objetos percibidos por el ojo, al que añadiremos hoy el movimiento interior de la acción. De la unión de esos dos movimientos puede nacer eso de lo que tanto se habla hoy y que tan raras veces se ve: el ritmo.

Cuando los hermanos Lumière quisieron demostrar el valor de su maravilloso invento no presentaron sobre la pantalla un paisaje muerto o un diálogo entre dos personajes: nos dieron "La llegada de un tren", "Une charge de cuirassiers" y ese "Regador regado", que fue el padre del cine cómico. Si queremos que el cine crezca con fuerza, respetemos esta tradición olvidada, volvamos a esa fuente.

1950. — ¿Me atreveré a confesar que "me encanta este pequeño texto" y que juzgo las paradojas y las exageraciones que contiene con la indulgencia de Philinte?

Pero ahora ya estoy de acuerdo, por lo menos en un punto. Importa poco que el cine sea un arte o que no lo sea, pero no por ser fruto de una colaboración numerosa la obra cinematográfica deja de ser "artística" y personal.

Cuando Eisenstein afirme algunos años más tarde que él no es el autor de sus propios films, sino que el autor es "el pueblo", lo único que hará es añadirle un poco de demagogia a algo muy discutible. No juguemos con las palabras. Si "El Acorazado Potemkin" está hecho por el pueblo "El fin de San Petersburgo" también. Ahora bien, hay un estilo Eisenstein en el primero y un estilo Pudovkin en el segundo, muy diferentes el uno del otro, lo que no ocurriría si el mismo "pueblo" fuese el autor de estas dos películas.

Podemos repetir sin temor que las obras que cuentan en la historia del cine se deben, salvo algunas excepciones, a personalidades bien marcadas y que el impulso creador del cine americano disminuyó desde que los films de Hollywood se convirtieron en los productos de una colaboración múltiple y anónima.

1970. — "Cuando Eisenstein afirme algunos años más tarde..." Esta pequeña frase emocionó profundamente al concienzudo historiador que era Georges Sadoul. No la conocía y me preguntó que dónde la había leído yo. Y yo no la había leído en ninguna

parte, la había oído durante una alocución hecha en París por Eisenstein antes de la presentación de "La línea general" en la Embajada de la U.R.S.S. y pienso que su elocuencia (hablaba muy bien francés) lo llevó, en este punto, a superar un poco su pensamiento.

En 1929, el autor del "Acorazado Potemkin" vino a Francia, acompañado de su colaborador Grégori Alexandrov y del operador-jefe Tissé. La principal razón de ese viaje era estudiar el cine sonoro. Los tres debían marcharse luego a los Estados Unidos. A menudo me lo encontré en los estudios d'Épinay en donde yo trabajaba y donde colaboró en un *film d'essai*, "Romanza sentimental", simple pretexto para ponerse al corriente de la nueva técnica. Me acuerdo de su entusiasmo y de su alegría cuando se inclinaba sobre nuestras mesas de montaje aún muy primitivas o cuando jugaba con una "movióla" que acababa de descubrir. Ojo lleno de curiosidad, alegría de vivir, melena desgreñada: un león sonriente.

Tenía entonces treinta y un años, su nombre era ya famoso y parecía que estaba sólo al comienzo de una carrera deslumbrante. Pero llegaron para él momentos de infortunio. En Hollywood la Paramount, que lo había contratado, no aceptó ninguno de sus proyectos y, después de un mes de discusiones, el contrato fue rescindido. El film que luego emprendió en Méjico suscitó otras disputas con algunos financieros que no le dejaron controlar su película y "¡Que Viva Méjico!" fue distribuida en fragmentos sin que Eisenstein pudiese efectuar su montaje. De vuelta a la U.R.S.S. fue objeto de diversos ataques y varios guiones que presentó fueron rechazados por la Dirección del cine soviético. Finalmente, le permitieron realizar "Alexander Nevski" y luego, algunos años más tarde, "Iván el Terrible". Pero la segunda parte de esta producción fue condenada por una resolución del Comité Central del Partido Comunista. Combatido por los funcionarios de Stalin, al igual que había sido rechazado por los funcionarios de Hollywood, Eisenstein sólo produjo una parte de la obra que podíamos esperar de su genio. Decepcionado, enfermo, murió en 1948, a la edad de cincuenta años.

Otro destino inacabado fue el de Georges Sadoul, cuyo nombre acabo de citar otra vez. Procedente del surrealismo militante, Georges Sadoul entró "en el cine" como se penetra en la religión. Benedictino del cine amasó una inmensa documentación para el edificio de esa "Historia general del Cine" que su muerte le impidió terminar.

Pero no se contentaba con una documentación libresca. A semejanza de Villemain, cuando hablaba de libros, Georges Sadoul hubiera podido decir que para hablar de una película nada sirve como haberla visto. Lo quería ver todo y lo veía todo. Sus investigaciones, llevadas con un fervor y una paciencia ejemplares, lo conducían a los archivos más antiguos de las cinematecas, así como a los países más alejados en los que nunca hubiese rodado una cámara, y sin duda vio más películas que nadie.

Gracias a su universal curiosidad nuestro conocimiento del cine, limitado durante

demasiado tiempo a los principales países productores, se amplió y alcanzó al mundo entero.

AL PRINCIPIO FUE LA IMAGEN

Los alemanes y el cine cerebral. — Los suecos y la probidad de la imagen. — Importancia del guión. — Sugestión de los ruidos. — Los símbolos. — "Don Juan" y "El doctor Ox". — Marcel L'Herbier. — Lirismo e ingenuidad. — "La roue" ("La rueda") y el espíritu romántico. — Abel Gance. — "Otelo". — Las tres unidades. — Thomas de Quincey y el teatro isabelino. Douglas Fairbanks y Victor Hugo. — Sobre los films cómicos. — Louis Delluc. — "Vanina" parece ser que es de Stendhal. — "The girl I loved" y Charles Ray. — "Corazón fiel". — "Soledad". — Bajo el signo del deseo: "El canto del prisionero". — Sobre la crítica.

1950. — En "Le Théâtre" publiqué regularmente y durante dos años (1923-1924) la mayor parte de los artículos de los que están sacadas las cintas que se encuentran en las páginas siguientes. La suerte quiso que durante ese período la producción cinematográfica fuese de las más interesantes, no sólo por su calidad —que sería difícil de apreciar hoy puesto que nada es menos duradero que la calidad de un film —, sino también por su diversidad, fruto de un desorden fecundo que sería demasiado fácil de oponer al conformismo organizado de la producción contemporánea.

No me hago ninguna ilusión sobre el valor de las reflexiones aquí reproducidas y no intento corregir los errores que contienen ni tampoco suavizar el tono tajante, propio de la juventud, que es el que les concede algún valor. Lo que me impresiona cuando releo todo esto (y estoy tan alejado de aquel que las escribió que puedo hablar de ellas tan libremente como si no fuesen mías) es el entusiasmo, del que son testimonio, que provocaba entonces el sentimiento del descubrimiento. El eco de tal entusiasmo apenas se oye hoy. ¡No se vea en esto ningún reproche! En los tiempos de Marco Polo la navegación aventurera suscitaba un interés que no puede despertar la explotación regular de las líneas transatlánticas.

1970. — Observación que parecía acertada en 1950 y que hoy no lo sería tanto. En la era de la televisión y del automóvil popular el cine ha perdido, en la mayor parte de los países occidentales, casi la mitad de su público. Hollywood ya no puede imponer tan rigurosamente su ley, el "conformismo organizado ya no reina de una manera absoluta" y la vuelta al "desorden fecundo" ha permitido el advenimiento de nuevas

formas de expresión.

Además, numerosos films son producidos por países que no tenían industria cinematográfica, por lo que se produce una variedad de inspiración deseable.

Finalmente, a juzgar por el número de revistas, de ensayos y de escritos de todas clases consagrados hoy al cine, debemos admitir que la pasión que anima a sus incondicionales no es menos ardiente que la que inspiraba a nuestra juventud.

Los artículos elegidos que vamos a ver ofrecen un testimonio de esa pasión. Ruego que se me excuse si no hay en ellos ninguna de esas posturas partidistas que luego estarían de moda, ninguna de esas críticas acerbas que atraen la atención de los papanatas. No me gustaban esos ejercicios negativos. Después de todo, no porque entonces hubiese muchos menos films mediocres que hoy, sino porque, al poder elegir libremente, sólo deseaba escribir de lo que me gustaba o de lo que, por alguna razón, me parecía digno de ser señalado.

1922. —... "El gabinete del doctor Caligari", "Torgus", "Las tres luces", "La tierra en llamas", son suficientes para asombrarnos. Cuando aparecieron no fueron aceptadas en todas partes, pero me parece que no dejaron indiferente a nadie. Nos revelaban una nueva fórmula.

En primer lugar, nos sorprendieron los guiones: el autor se atrevía a ser triste, se atrevía a "acabar mal". Sería difícil mantener que una historia que se terminara tristemente tiene más valor artístico que una historia feliz: nuestro sentimiento de agradable sorpresa sólo estaba provocado por un comprensible deseo de reacción. La atmósfera de leyenda, la bruma y la noche nos separaron de pronto de las rubias muñecas americanas en sus parques de multimillonarios. Ante un nuevo convencionalismo comprendimos mejor los convencionalismos admitidos ya. Pero lo que nos pareció más nuevo, en este arte, fue su cerebralidad.

Hasta entonces, las doctrinas del Théâtre libre parecían haber sido creadas para el cine. Nunca se había trasplantado a la escena del boulevard de Strasbourg el muro de una verdadera casa de campo. Gracias a la cámara eran gentes reales en campos reales que por fin iban a convertirse en obra de arte. ¡Por fin, no más árboles de tela, no más cielos pintados! La mayor parte de los paisajes catalogados fueron devorados por nuestros objetivos. Los salones de los estudios se esforzaron por parecerse exactamente a nuestros salones; la luz de los focos a la luz del día; el mismo maquillaje rindió homenaje a la verdad, de la misma manera que el vicio a la virtud.

Y he aquí que "Caligari" viene a afirmar, frente al dogma realista, que salvo algunas excepciones, nos parecía inatacable, que no había verdad más interesante que la subjetiva. Se debían de haber tomado algunas precauciones. Nos gustó creer que ese doctor del sombrero puntiagudo estaba loco. Pero "Las tres luces" nos demostraron enseguida que una locura como esa era muy lógica. A consecuencia de lo cual hubo algunos escándalos.

Hay que decidirse. Se ha creado el cine cerebral. Debemos admitir que la

naturaleza reformada es por lo menos tan expresiva como la naturaleza "natural". Los decorados, la luz, la interpretación de los actores, su mismo rostro, artificialmente compuesto, forman un conjunto cuya inteligencia se complace en saberse dueña.

Incluso este poder absoluto del cerebro es el peligro que amenaza a este género de films.

Nos tememos que el sentimiento de humanidad no halle sitio en él. Una obra así asombra. Desearíamos, con vistas a su éxito, que lograse emocionarnos más.

1950. — Esta época conoció la juventud del cine alemán. Se observará que en la historia cinematográfica, al igual que en la historia política (o sencillamente en una carrera ciclista), diversos países van en cabeza por turno. Francia fue la primera, antes de 1914; de 1915 a 1920 fue América la que le dio al cine los mayores impulsos; luego, Suecia; después, Alemania y Rusia. América volvió a tener su turno a comienzos de la era del cine hablado, luego vino el de Francia. Después del final de la Segunda Guerra Mundial fue la escuela italiana y la inglesa las que aportaron a la pantalla las fórmulas más originales o las más nuevas.

Se observa igualmente que esos períodos de esplendor de la producción cinematográfica de un país coinciden casi siempre con un período durante el cual ese país tiene dificultades económicas. Así, Alemania en 1922, en el peor momento de su inflación; Rusia inmediatamente después de la revolución; América y Francia durante la gran crisis que comenzó hacia 1929, y después de 1945 Italia e Inglaterra, empobrecidas por la guerra.

No queremos decir con esto que la calidad de los films producidos por un país esté siempre en razón inversa a la prosperidad de ese país, pero, ¿no se puede pensar que durante un período de prosperidad, o sea, de éxito fácil (la América de 1940 a 1946) nos contentamos perezosamente con repetir fórmulas banales, mientras que los tiempos difíciles obligan al esfuerzo y a la búsqueda de la originalidad?

1970. — "Inventamos el neorrealismo, decía uno de sus maestros, porque por aquel entonces no fuimos capaces de organizar convenientemente un estudio." Esta ocurrencia encierra algo de verdad si consideramos el estado de la técnica italiana en la inmediata postguerra, pero hay que añadir que la luz de Italia, las dotes de actor que el pueblo italiano posee más que ningún otro y la facilidad de improvisación propia del país en donde nació la *comedia dell'arte*, favorecían la creación de ese estilo que iba a conocer una gran fortuna y a ejercer una influencia considerable en todos los países.

Enero de 1923. — Los suecos, y Sjoström particularmente, saben concentrar la acción de un film en algunas escenas claramente desarrolladas. Una obra de una línea tan pura y tan firme sorprende a los aficionados a las agitadas complicaciones, podría

ser un ejemplo para más de uno de los que creen "hacer arte", explicando en el cine las fórmulas de un simbolismo o de un impresionismo caducos. Aquí reina la claridad de la acción, la desnudez de la expresión. No hay truco. El realizador presenta su obra despojada de todos los procedimientos que se llaman artísticos, porque están tomados de los rechazados por las demás artes. Quiere conmovernos sólo mediante esos gestos sinceros, mediante esos rostros iluminados por un primer plano.

A juzgar por "El Emigrante" y por "La prueba del fuego", parece que los productores suecos están empeñados en ampliar sus puntos de vista. Su técnica cada vez se acerca más a la técnica americana: las escenas más cortas, la acción más rápida. Sin duda sienten la necesidad de hacerse comprender por todos los públicos. Los que gustaban del ritmo grave y lento de sus films lo lamentarán. "La prueba del fuego" es una obra notable, pero no tiene el valor de "La carreta fantasma" o de "Los proscritos". Jenny Hasselquist es el principal personaje de ese film. No podemos olvidar su ancha frente, su mirada fija, su envaramiento, su obstinación criminal, sus bruscos sobresaltos de bestia amenazada. Ni un efecto fácil ni una expresión sin justificación... Los suecos: La probabilidad de la imagen.

1950. — "El tesoro del Arne", "Los proscritos", "La carreta fantasma", significaron el apogeo de la producción sueca. Al notar que "su técnica cada vez se acerca más a la técnica americana" anunciaba, sin saberlo, la decadencia del cine sueco. Saquemos de otro artículo estas pocas líneas escritas por aquel entonces:

“Lo que es más grave es que los productores americanos parecen buscar ante todo el film "internacional". Quieren obras a las que todos los pueblos puedan acceder con facilidad; sabemos a qué puerilidades han conducido semejantes preocupaciones comerciales. Las obras más dignas que esperamos del cine — las suecas entre otras tienen todas un carácter claramente nacional, lo que no les impide ser comprendidas fuera de su país de origen.”

A partir de 1930 la producción sueca se hizo cada vez más escasa. El cine sonoro, al igual que la mayor parte de los inventos modernos que la industria utiliza, dio una ventaja suplementaria a los grandes países en detrimento de los más pequeños.

1970. — A partir de 1950 la producción sueca recobró su vigor y su personalidad.

En contra de lo que más arriba decía, parece que los obstáculos producidos en el mundo por las diferencias de lengua han favorecido la independencia de las producciones nacionales. ¿Se hablaba antes de un cine indio, búlgaro, brasileño, etc?

La primera expresión del cine sueco —Georges Sadoul lo advirtió justamente— había sido facilitada por el aislamiento en que se encontraba Suecia entre 1914 y 1918. La Segunda Guerra Mundial produjo el mismo efecto.

Enero de 1923. — Un niño y su perro, abandonados, son adoptados por un fontanero y su mujer. El hombre es brutal y perezoso. La mujer quiere al niño, el cual quiere reemplazar al fontanero por un cliente...

¿Pero por qué intentar contar el guión? Se desmorona bajo las palabras; quisiéramos captarlo; de él ya sólo nos quedan unas imágenes danzantes.

Se ha dicho, a menudo, que en un film el guión no debería tener importancia. Hay que confesar que hemos encontrado esta fórmula para consolarnos. Nos gustaría que el guión fuese importante, pero fingimos despreciarlo porque las condiciones comerciales de la existencia del cine nos imponen guiones desprovistos de valor propio. Así sólo nos interesamos y sólo tenemos en cuenta los desarrollos visuales, cuyos pretextos son los guiones. Sin duda es la decisión más prudente...

1970. — Esto se asemeja un poco a lo que se dice en ciertos medios del cine de nuestros días. Confusión que subsiste, por una parte, entre el cine experimental o cine de aficionados —tomo esta palabra en su sentido más favorable— y el cine espectáculo destinado al gran público. Para este último lo que cuenta ante todo no son los "efectos visuales" u otros, sino la historia que le cuentan y el interés que le merece.

“... No quiero decir que los guiones ya no deberían ser ‘pensados’. Por el contrario, deseo que sean compuestos únicamente para los ojos de los espectadores. Pero quisiera que en ellos la psicología fuese más lírica, como en Chaplin, Mack Sennett o Fairbanks, que ofrecieron buenos guiones — pretextos para sus sorprendentes carreras— ¡Vamos, escribidlos! Un buen guión no puede ser contado...”

1950. — Sin duda, sin duda... Pero hoy, después de un cuarto de siglo durante el cual he tenido que oír la explicación de un gran número de guiones, diría poco más o menos lo mismo, pero en otros términos: *un buen guión debe poder ser contado en pocas frases.*

Esto no significa que todo guión que pueda ser contado brevemente sea bueno, sino que si un guión posee algunas cualidades éstas aparecerán en la explicación más corta que de él se haga. Espero que los guionistas sin experiencia se convenzan de esta verdad y me permitan darles un consejo: cuando más corto es el resumen del guión más posibilidades tiene de ser leído por el profesional al que se le entrega. Este no se detendrá ahí si esta primera lectura es favorable. Querrá conocer el desarrollo de la idea que ha despertado su curiosidad. Pero ningún profesional tiene ni el tiempo ni las ganas de leer todos los guiones de cien o doscientas páginas que les presentan.

... ¿Eso quiere decir que el guión de "El chico" es bueno? No es bueno, tiene pocas pretensiones y es un buen pretexto para crear imágenes agradables. Nos aburríamos cada semana ante tantas novelas, comedias y dramas escénicos ridiculizados por la pantalla, ridiculizada a su vez por aquéllos, que hallamos algún descanso viendo "El chico". El asilo de los niños, el pequeño perro, Jackie arrastrando el saco del fontanero, el escape de agua, el billete de veinte dólares; son motivos graciosos. Y hay dos o tres cosas muy buenas: la escena en la que Jackie, dudando entre las diversas maneras de despertar al bruto del que tiene miedo, termina por darle una gran patada (típico de Chaplin) y la escena del tribunal en donde el niño lleva su declaración con tal habilidad que todos habíamos comprendido sin que fuese necesaria ninguna palabra. Naturalmente, creyeron conveniente añadir unos lastimosos subtítulos. Diríase que tienen miedo de ver cómo el cine adquiere alguna fuerza personal y cada vez que la imagen expresa algo suficientemente se apresuran a ahogarla bajo inútiles palabras. Pasemos eso por alto. El cine es lo bastante fuerte como para resistir incluso a sus artesanos. Pero sería conveniente no abusar.

Esa declaración muda de Jackie Coogan me recordó una escena muy bonita de "La Cloche de minuit": Charles Ray, solo en una capilla que tiene fama de estar encantada, intenta mostrarse valeroso, quiere leer, se pone a silbar, se sobresalta al menor ruido. Se queda así, al menos durante cinco minutos, solo sobre la pantalla y no deja de divertirnos. Es una encantadora hazaña...

1950. — Se observará que la palabra y el sonido podían ser sugeridos por las imágenes (la declaración de Jackie Coogan, Charles Ray se pone a *silbar*, se sobresalta al menor *ruido*) y la imaginación del espectador hace el resto.

Esa sugestión era tan eficaz que, más de una vez, he oído a algunas personas, no muy al corriente de la historia del cine, afirmar que tal película antigua era hablada cuando en realidad era muda. Esa gente que, por otra parte, recordaba muy bien la acción de la película, el detalle de ciertos episodios e incluso el nombre de los intérpretes, creían *haber oído* el diálogo. Esto debería hacer reflexionar a los que, aún hoy, rehúsan admitir la supremacía de la imagen en el espectáculo cinematográfico.

1970. — Podemos hacer una observación análoga por lo que respecta a la imagen misma. ¡Cuántos creen recordar que un film había sido realizado en colores cuando, realmente, era blanco y negro! Esos espectadores *imaginaron* los colores en su memoria. Igual pasa con el formato: mucha gente no se acuerda algunos meses después si determinado film tenía un formato normal o ampliado o más ancho aún. (Ver más adelante: "Velocidad y forma.")

“... Lo más agradable de "El chico" es la impresión de frescor que da ese film. Una ingenuidad así —no hablo de la del niño— nos sorprende. No creo

que en Francia se hagan films parecidos. Estamos demasiado cultivados; y aquellos de nuestros realizadores que lo están menos son justamente los que quieren meterle más literatura a sus obras. ¡Y qué literatura! Un films como "El chico" sólo puede ser el fruto de una civilización muy ingenua o muy refinada. Además se puede comprobar cómo el cine americano, zafio y fuerte, es el que ha gustado más a algunos de nuestros literatos más modernos — porque el espíritu literario no lo había alcanzado—.”

1950. — Una de las plagas del cine mudo era el mal subtítulo, es decir, el subtítulo inútil. (Hoy tenemos el diálogo inútil, que es lo mismo, pero al menos no interrumpe el curso de las imágenes mientras que el subtítulo, profusamente sembrado por temibles especialistas, llenaba la pantalla con su palabrería estereotipada.) Citemos la observación siguiente que pertenece a la misma época:

Recientemente asistí a la proyección de "Día de paga", el último film de Charlie Chaplin, que pronto verán ustedes.

Durante todo el principio del film la sala se vio sacudida por una inmensa risa mecánica, que se prolongó, nerviosa, al ritmo de las imágenes, como si el cerebro de los espectadores hubiese estado dirigido por el aparato de proyección.

Sólo hubo algunas pausas, durante las cuales respiramos. Esos momentos de descanso coincidían con el paso por la pantalla de subtítulos "cómicos" que el productor había creído conveniente añadir a la farsa de Chaplin. Ya conocen ustedes ese tipo de bromas: antaño lograban un éxito considerable; ahora sólo sirvieron para calmar a la sala metida como estaba en el engranaje cómico. Dejábamos de reír. El cine había progresado.

1950. — Hoy podemos observar que la risa provocada por un efecto visual es de una naturaleza diferente a la provocada por una palabra y que lo cómico percibido por el ojo tiene una acción más rápida y más poderosa que lo cómico verbal.

1923. —... La simplicidad es la calidad de las mejores partes de L'Átre. La reja del arado hendiendo la tierra de miga, los bueyes, la chimenea humeando, los paisajes velados, pero luminosos, formaron imágenes de un lirismo sereno y potente.

Los subtítulos, casi todos neutros y breves, son un testimonio de la inteligencia de esta realización. No me gustó la evocación del mar ni "la vida también tiene sus tempestades".

Eso es literatura y creo que Boudrioz se pondría colorado al escribir una frase que contiene una comparación tan fácil. Todo lo que es simbólico parece flojo en la pantalla.

Esta tempestad literaria nos impresiona poco al lado de un solo movimiento humano: ante su hermano moribundo, Bernard, aún lleno de furia celosa, pero cediendo ya al remordimiento, se turba, baja la cabeza, coge una brizna de paja y la retuerce entre sus dedos. Eso es cine. El realizador que creó este pequeño cuadro —y otros tan sobrios, tan directos— sólo debe recurrir de ahora en adelante a la pura expresión visual, porque conoce su sencillo secreto.

1950. — Este film realizado en 1919 por Robert Boudrioz, producido por Abel Gance para la casa Pathe era uno de los primeros films en donde se describía la vida del campo. Aún hoy los films de este género son raros, sobre todo en los Estados Unidos, ese gran país de granjeros, que casi nunca aparecen en la pantalla.

(No hay, por otra parte, ningún país cuya producción cinematográfica refleje menos la existencia real que los Estados Unidos.)

"La vida también tiene sus tempestades" era un subtítulo que precedía la visión de un mar desencadenado, intercalándose todo ello en un conflicto dramático nada marítimo. Este género de metáfora no era raro por aquel entonces. En otro film, en el momento en que el traidor de finos mostachos y de dudosas intenciones cortejaba a la joven pura y la tomaba por el brazo, la pantalla presentaba de repente la imagen de ¡una oruga trepando por un rosal!

1970. — Sonriámonos por este símbolo ingenuo, pero reconozcamos de paso que el simbolismo está conociendo desde hace algún tiempo una nueva aceptación tanto en la novela como en el teatro e incluso en el cine. Si el simbolismo es, como dice Jules Lemaitre, *una comparación prolongada de la que sólo se nos da el segundo término*, ¡cuántas obras contemporáneas nos ocultan los primeros términos de las comparaciones cuyo sentido se nos pide adivinar! Lo que nos enseñan sus autores representa, parece, otra cosa distinta de la que vemos, en virtud de una correspondencia analógica... De acuerdo. Pero en algunos casos, ¿por qué no nos muestran simplemente *la otra* cosa? ¿Será porque, una vez desvelada, esta *cosa* no tendría la atracción que le da una sombría claridad?

Ustedes dirán que en poesía... André Gide habla con razón del "beneficio poético de la duda". Nerval dice que sus más hermosos poemas "perderían su encanto si fuesen explicados" y su ejemplo bastaría para enseñarnos que la oscuridad de un día puede ser luminosa más tarde. Pero la poesía no es el arte dramático, el cual, a juzgar por los maestros del pasado, no necesitaba para nada el equívoco y el hermetismo.

—¡Cómo!, exclamarán los preciosistas, ¿usted quiere comprender? Hoy *no* comprender es de buen tono.

Aún hoy las películas de este género son raras. Nada ha cambiado y siempre es raro que el cine tome sus temas de la vida de los campos. La mayor parte de los

personajes del cine pertenecen a categorías excepcionales, al igual que los de la tragedia antigua y los del drama burgués. En la pantalla el pueblo llano rara vez tiene derecho a ser la vedette. Así en las guerras los campesinos forman la masa oscura y sus nombres sólo son citados en los monumentos que los pueblos construyen a sus muertos.

1923. — Me gustaría que la crítica confesara su imperfección; su humildad sería el testimonio de su franqueza y las palabras pronunciadas, salvando el error imputable a la conciencia humana, tendrían más fuerza y menos vanidad.

El papel del crítico es uno de los más cómicos del mundo y me divertiría más si tuviese tiempo. ¿Nos veis a nosotros, hombrecillos, juzgando las obras de nuestros hermanos con la gravedad indispensable de las altas funciones y declarar que esto es bueno y que eso es condenable? No significa cada línea crítica: "mi juicio es el mejor"

(primer principio, además, de toda naturaleza humana, gracias al cual no hemos terminado de divertirnos y de existir). Por lo demás, nuestro humor no es constante y, a menudo, nos maravillamos con una obra simplemente porque nos sirve como descanso de otra. Quizás sea mejor así y podamos conservar esa gran cosa que es contradecirse.

Los que leen son los que tienen que hacerse toda clase de salvedades.

Este prólogo no era indispensable, pero me resulta cómodo. Gracias a él puedo deplorar a gusto que "Don Juan y Fausto" haya aparecido en las salas al mismo tiempo que "Le Systéme du docéur Ox". Y lo deploro porque la primera es una obra considerable y quizás la hubiera saboreado mejor si, al mismo tiempo, no me hubiese gustado mucho la segunda. Quisiera hablar de las dos separadamente, pero están una frente a otra en tan perfecta oposición que no puedo romper la singular armonía que produce su contraste.

"Don Juan y Fausto" es un film artístico y uno de los mejores que han pasado por la pantalla. Aquí, artístico, tiene su verdadero sentido, que es "lo que concierne a las artes".

"Don Juan y Fausto" concierne a las artes; hay pocas imágenes de este film que no encierren una intención "de arte", que no hagan alguna alusión a algún recuerdo de creación plástica o literaria. Si esa era la intención del autor el acierto es perfecto. Más de un productor americano, que pretende "hacer arte" e historia gracias al dinero de que dispone, verá en "Don Juan y Fausto" lo que puede crear el gusto de esta vieja Europa impotente. (Un nuevo rico no es ridículo cuando habla de las empresas en las que se ha mostrado inteligente y atrevido, pero lo es, a menudo, cuando quiere demostrar su cultura y su gusto. América, a veces, es así.)

Pero justamente el logro artístico de "Don Juan y Fausto" es lo que hace que nos pongamos sobre aviso. Vemos hermosos cuadros. ¿Vemos un film? El cine no puede, hoy por hoy, expresar pensamientos y seguir siendo visual. ¿Qué son Don Juan y

Fausto sino los dos tipos representativos de las dos mayores tendencias humanas? ¿Son su silueta y su mímica las que nos comunicarán el secreto de su psicología? Queda la intriga: insuficiente para Fausto, que parece un mago cualquiera; está llena de detalles que desfiguran a Don Juan. ¿Don Juan es ese tímido que debe tomar lecciones antes de hacer la corte a una mujer? ¿Es ése que se convierte en un seductor por desespero y sigue siendo, en el fondo, un cándido enamorado decepcionado? Un poco más y se hubiese metido en el convento al principio de su carrera y todo ello por una pena juvenil...

Ese es el peligro que representan las películas en que se evocan los grandes recuerdos literarios. La imagen entonces parece una deformación pueril del pensamiento. Pero criticar "Don Juan y Fausto" únicamente desde el punto de vista literario sería cometer un error peor que el cometido por el realizador a la hora de elegir su tema. En el cine cuenta sobre todo el movimiento de la acción.

Aquí el guión ha impedido con demasiada frecuencia que la acción se desarrollase más vivamente al final. Pero la última fiesta de Don Juan se desarrolla, febril y magnífica, con un ritmo perfecto. Es el único momento del film totalmente conmovedor, y lo es gracias a los más nobles medios...

1950. — Es lamentable que el crítico intransigente de "Don Juan y Fausto" no haya podido asistir a la presentación de "La belleza del diablo", otro film sobre Fausto realizado hace unos veinticinco años por el autor de estas líneas. Es probable que ese joven hubiera seguido manteniendo sus posiciones y que, en nombre de su concepción del cine, hubiese puesto en duda algunas cosas. Y habría tenido razón, sin duda.

1970. — Mi posición al criticar "Don Juan y Fausto" no estaba de acuerdo con la que adoptaban los defensores del cine "artístico" cuyo maestro era el autor de "Eldorado". Yo no podía dejar de pensar que unas investigaciones demasiado exclusivamente estéticas eran contrarias a la naturaleza del cine y llevaban a sus autores hacia un callejón sin salida. Efectivamente, el cine "artístico" —los americanos dicen peyorativamente *arty*— apenas sobrevivió a la vanguardia de 1925.

Pero en la historia del arte no hay fórmula abandonada que no pueda revivir algún día bajo otro aspecto. Después de 1955, más o menos, se desarrolló un cine paralelo gracias a la curiosidad de un nuevo público y a los estímulos oficiales o privados que no encontraban antes. Este cine se manifiesta en las salas llamadas "de arte y ensayo", tanto en Francia como en diversos países extranjeros.

Marcel L'Herbier llegó demasiado pronto. Para rodar "L'Inhumaine" reunió a los hombres más brillantes, más "modernos" de la joven generación: Fernand Léger, Robert Mallet-Stevens, Pierre Mac Orlan, Darius Milhaud... Pero el film no encontró su público. Podemos pensar que una tentativa equivalente encontraría hoy el éxito, al

menos un éxito de estima como el que se le concedió, con justicia, cuarenta años más tarde a "El año pasado en Marienbad", obra que por su estética y su espíritu no está alejada, como podría parecer, de aquella que en 1923 había realizado Marcel L'Herbier.

... Dije ritmo y lo lamento, porque se ha abusado tanto de esta palabra que va a acabar por no significar nada, al menos por lo que respecta al cine. Sin embargo, voy a emplearla otra vez, puesto que hablo del "Système du docteur Ox".

Este es un film que parece haber sido hecho por una apuesta, "a la manera" de los films americanos: una serie de crímenes misteriosos, dos periódicos rivales, una inocente heredera, un periodista joven y valiente, persecuciones insensatas, se pasan de un avión a otro, del avión al ferrocarril, del ferrocarril al avión, del avión al hidroplano, del hidroplano al paquebote: esto es lo que nos ofrece. Ahora bien, todo esto, tan largo y pueril, sólo tiene un mérito y es el de ser extremadamente divertido desde el principio al final, el de estar animado por un movimiento extraordinario creado no sólo por la velocidad de las persecuciones, sino por la ciencia del "montaje": el ritmo.

Ese ritmo es la condición del lirismo de los films. "Don Juan y Fausto" es un film lírico únicamente por analogía, por los recuerdos artísticos que evoca. "Le Systeme du docteur Ox" me parece que alcanza a veces el verdadero lirismo cinematográfico que nace del solo movimiento.

Aquí es donde "Don Juan" y el "Doctor Ox" se oponen perfectamente: uno es una suntuosa mezcla de varias artes antiguas, el otro, errante fantasía ingenua, a través de las fuerzas modernas. Nuestra educación, nuestros gustos, nos impulsan a preferir "Don Juan" en donde hay más arte y más inteligencia. Pero es probable que el "Doctor Ox" esté más cerca del cine del futuro. La misma puerilidad de un género tal vez es una prueba de su fuerza: no olvidemos que todos nuestros conocimientos relativos al cine pueden resumirse, más o menos, en esto: estamos al comienzo de una gran cosa desconocida. La fórmula de "Don Juan" es limitada; está compuesta de elementos extraños al cine, hace pensar —y parece que antes de pensar aún más deberíamos aprender a ver simplemente—.

Las rotativas dispuestas a difundir una noticia en cien mil ejemplares, los aviones, los teléfonos, los paquebotes, la velocidad; es divertido ver al realizador americano representar todo eso con una especie de admiración —que el público comparte—. Me parece que es un estado de espíritu parecido al de los artistas primitivos ante sus divinidades, al del pueblo que los admiraba. Nuestro arte moderno ha intentado, a veces, volver a encontrar la ingenuidad, y la ingenuidad no está hecha de corderos estilizados y de falsas perspectivas, está en el espíritu —y sin duda en el de algunos films.

No maldigamos este espíritu ingenuo, místico, que es el de la multitud y, como consecuencia, el de los productores. Todas las artes, al nacer, sufrieron su influencia.

Estamos en "la época medieval del cine". Esperemos el Renacimiento, pero no seamos demasiado impacientes; todavía tenemos que cometer muchos errores.

1950. — ¡Qué optimismo injustificado! Esa "época del cine" si la comparamos con la época presente parece tan rica en diversos descubrimientos como la época isabelina en la historia teatral. Basta con que se proyecte de nuevo una película muy vieja de Chaplin o de Mack Sennett para que los jóvenes de hoy se maravillen de lo que miran como si fuera una extraordinaria novedad. Sin embargo, oigo las risas burlonas de los imbéciles: "¡Estos viejos films! ¡Mirad esas ropas, esos maquillajes, esa exagerada interpretación!"

Podríamos remitirlos a "La Carroña", de Baudelaire. De estos viejos films descompuestos guardamos aún esa "esencia divina", que es *el descubrimiento* y del que nuestros films modernos están tan claramente desprovistos.

1970. — Esto es cierto, sobre todo por lo que respecta a los films cómicos. La gran época del cómico americano se acabó con la llegada del cine sonoro.

1923. — "La Rueda" es el tipo perfecto del film de espíritu romántico. Como en un drama romántico encontraréis en la obra de Abel Gance inverosimilitudes, una psicología superficial, una búsqueda constante del efecto visual —así como también del efecto verbal— y encontraréis pasajes líricos extraordinarios, un movimiento inspirado, lo sublime y lo grotesco podríamos decir.

Ante un drama tan claramente "pensado", tan cuidadosamente lleno de ideas y de intenciones, nos vemos tentados a discutir con el autor sobre ese pensamiento y esas intenciones. Es inútil. Si el diálogo sólo debe ser un pretexto aquí es un pretexto molesto, a veces irritante, rara vez útil, pero que no debe ser largamente considerado. Apenas nos interesa que Gance haya cometido un error como guionista, al igual que la mayor parte de los realizadores, incluso a veces un error más grave de lo normal. Si me pidieran que juzgase a Gance según las intenciones psicológicas que expresa en la pantalla y según los subtítulos que escribe debo confesar que mi juicio no le sería favorable. Pero en este momento nos estamos ocupando de cine.

Para mí, el verdadero tema del film no es su extraña intriga, sino un tren, unos raíles, unas señales, unos chorros de vapor, una montaña, la nieve, las nubes. Gance sabe sacar prodigiosos desarrollos visuales de esos grandes temas visuales que dominan su obra.

Habíamos visto ya los trenes rodar a una velocidad acelerada por los trucos de la cámara, pero nunca nos habíamos sentido —todos los que estábamos en la sala— atrapados por la pantalla como en una vorágine. Algunos dirán que eso sólo es una sensación. Quizás.

Pero no habíamos venido para pensar. Nos bastaba con ver y sentir. Dentro de

cincuenta años volveréis a hablar del cine de ideas. Ese pasaje inolvidable no es el único testimonio del valor de Gance. La catástrofe del principio del film, el primer accidente que Sisif intenta provocar, la subida del funicular a las montañas, la muerte de Elie, el descenso del cuerpo, la ronda de los montañeros y ese grandioso final entre velas de nubes, son elevadas composiciones líricas que no le deben nada a las demás artes. Ante ellas nos olvidamos de las citas de Kipling, de Esquilo y de Abel Gance, que provocan, en nosotros, a lo largo de toda la obra, algún desaliento que otro. Y nos ponemos a esperar.

¡Ah! ¡Si Abel Gance renunciara a hacer decir "sí" y "no" a las locomotoras, a poner en boca de un mecánico los pensamientos de un héroe antiguo, a citar a sus autores favoritos! ¡Si quisiese crear un documental puro, él que sabe darle vida al detalle de una máquina, a una mano, a una rama, al humo! ¡Si quisiera contribuir de esta forma a la creación del FILM que hoy sólo podemos prever!

¡Ah! ¡Si quisiera renunciar a la literatura y confiar en el cine!

1950. — *Para mí el verdadero tema de un film no es su extraña intriga, sino un tren, unos raíles.* Este desprecio por el tema era muy característico de una época en la que se pensaba de buena gana que "la principal tarea del realizador actual consiste en introducir, mediante una especie de artimaña, el mayor número de temas puramente visuales en un guión hecho para contentar a todo el mundo". Concepción que hoy sería totalmente falsa, pero que en 1923 era perfectamente excusable. (Ver más adelante: "Cine puro y poesía.")

1970. — Aún hoy sigo estando de acuerdo con que la inspiración literaria de Abel Gance fuese discutible. Pero eso no nos debe hacer olvidar que este gran visionario fue el creador de un estilo dramático original como Griffith, que le precedió, y como Eisenstein, cuyo *Acorazado Potemkin* se realizó un poco después de *La Rueda*.

Moussinac lo dijo claramente: Gance fue en esa época *el único cineasta francés que alcanzó el poder y elevó a las flores y a las escorias en un gran aliento lírico.*

La influencia de Abel Gance sobre la técnica cinematográfica fue considerable y es conveniente recordar que, entre sus inventos, la "triple pantalla" —en ella su lirismo se encontraba a gusto— apareció un cuarto de siglo antes del *Cinerama*.

Dentro de cincuenta años hablaréis otra vez del cine de ideas, escribía yo en 1923. Los cincuenta años ya casi pasaron y, efectivamente, llegó el cine "de ideas", pero me parece que no siempre debemos felicitarnos de ello ¡Cuántas obras mediocres dan el pego porque sus autores dejan entrever un "mensaje"!

El culto a las ideas da al arte del espectáculo un atractivo sorprendente. Así, en el Festival de Venecia, manifestación destinada a coronar los valores puramente cinematográficos, la proclamación de cada premio estaba seguida antes por un considerando que justificaba la elección del jurado: "Film que afirma la necesidad de

una comprensión entre los hombres" o "que demuestra que el valor ayuda a los hombres a soportar los mayores sufrimientos" y otras verdades primordiales hacia las que se inclinaban los críticos pensantes.

Oficialmente no era suficiente con que el film recompensado estuviese bien hecho o fuese el más interesante, era preciso también que mostrase alguna virtud. Dicen que esas justificaciones morales eran una herencia del fascismo y no me sorprendería: todos los regímenes dictatoriales o totalitarios estiman que las actividades artísticas deben servir para algo o enseñar algo.

¡Qué pena que un criterio así no se empleara en las épocas que precedieron a la nuestra! Corneille hubiese recibido un diploma no por la calidad de sus tragedias, sino por haber mostrado, en "El Cid", que el valor de las almas bien nacidas consiste en ser un buen espadachín, y en Horacio que es lícito matar a una hermana cuyo sentido patriótico es claramente deficiente.

Marzo de 1923. — Quizás los documentales preparen el advenimiento de ese cine puro al que sus solas imágenes darán vida y al que ningún otro arte tutelaré. Nada parece más alejado de ese tipo de films que quizás nuestra generación no vea, que el género de las "adaptaciones".

Sabemos perfectamente lo que son las adaptaciones al cine de las obras literarias, lo que no sabemos tanto es el mal que le han causado al arte cinematográfico. Fascinados por el nombre de un novelista o de un dramaturgo los realizadores se han obstinado en filmar obras literarias sin preocuparse por el cine. El film era casi siempre malo, pero el público, también atraído por el nombre, entraba, pagaba; ¿qué más se podía pedir? No hay razón para que esta interesante industria deje de existir. A menos que no se rueden más películas y que no se escriban más libros. Además podemos darle vuelta a los mismos temas...

Aunque se le puedan reprochar muchas cosas a las "adaptaciones" no debemos condenarlas sin reflexionar antes. La adaptación es absurda y nefasta cuando se contenta con ilustrar, en algunas imágenes, una novela proyectada en la pantalla con abundancia de subtítulos. Pero puede ser perfectamente visual. "Ótelo" es un ejemplo de lo que puede hacer un "adaptador" inteligente. Sólo que es una pena que la inteligencia se compre con menos facilidad que el derecho a adaptar una obra.

Olvidad "Ótelo", olvidad el texto de Shakespeare. No temáis: se encargarán de recordaros su espíritu. Venid a ver "Ótelo", como iríais a oír una sinfonía: esta es una sinfonía de imágenes inspirada por el tema shakesperiano. Algunas expresiones del rostro de Ótelo y de Yago son una traducción literal del texto. Además, la presentación de las escenas, su sucesión y, finalmente, el movimiento interior del film recuerdan a Shakespeare y de ninguna manera son indignos de él.

Ese film no es el parásito banal de una gran obra. Comprenderíamos mal el cine si nos escandalizáramos por las libertades que se toma con la intriga del drama. Podemos creer que el autor, penetrado del espíritu del texto, cerró el libro y

únicamente pensó en las imágenes que le sugerían. Ese es el único método para adaptar. Hasta hoy parece que no lo han empleado mucho.

El valor de la interpretación es de gran importancia en el éxito de este film. Emil Jannings es un Ótelo que no hace concesiones a las costumbres de la Opera. Negro, bezudo, torpemente sensual, se convierte en un niño estúpido, empujado por Yago. Sus ojos inquietos, su marcha titubeante, sus manos que tiemblan, todo en él expresa los celos. Y en las escenas de amor y de duda nada conmueve más que su salvaje dulzura.

D. Buchowetzki, el realizador de "Ótelo", no temió presentarnos un Yago que casi es un payaso, que va saltando por el palacio, que se para de repente y que se lanza otra vez hacia nuevas fechorías. ¿Cómo traducir a la pantalla los monólogos de Yago, sus palabras pérfidas? Aquí están traducidas por el movimiento. Diríase que Yago devasta el palacio en donde suceden sus carreras insensatas. En Shakespeare hace lo mismo en algunas palabras.

"Ótelo" es una adaptación, pero también es un film hecho con tanta inteligencia que puede convencer a los enemigos de la adaptación, lo cual es algo bastante malo en sí mismo.

1950. — Una extraña consecuencia de la llegada del sonoro es que la realización en la pantalla de las obras maestras del teatro se ha hecho cada vez más difícil. Antes podíamos intentar contar una tragedia de Shakespeare en imágenes y nadie se escandalizaba por las libertades obligatoriamente tomadas durante esta transposición de la obra original. ¿Pero quién se atrevería a añadir una escena dialogada o incluso una réplica a *Romeo y Julieta*!"

1970. — Efectivamente no se concibe tal audacia. (Aunque ciertas diferencias en las primeras ediciones de Shakespeare permitan pensar que hubo diversas alteraciones del texto original después de la muerte del autor.) La realización en la pantalla de las obras maestras del teatro es una empresa delicada, pero no imposible, y es una pena que el teatro clásico francés se preste menos a esto que el teatro isabelino.

Cuando vemos el "Enrique V" y el "Hamlet" de Laurence Oliver y "Campanadas a medianoche" de Orson Welles, los franceses no podemos evitar un sentimiento de envidia y de pesar. Nuestros grandes trágicos apenas interesan al espectáculo cinematográfico. El rigor clásico, la injustificable ley de las tres unidades han pesado mucho sobre la inspiración de nuestros autores. Hombres de letras como Chapelain, el abad de Aubignac o Boileau, apoyándose con pedantería en la *Poética* de Aristóteles, impusieron al teatro unas reglas que nada puede justificar.

Corneille, al ser más libre, habría podido rivalizar con Shakespeare. De hecho luchó toda su vida contra esas reglas y terminó por confesar que no entendía nada al respecto:

“Es constante que haya preceptos —escribe— puesto que hay un arte, pero lo que no es constante es cuáles son. Convenimos en el nombre sin convenir en la cosa, estamos de acuerdo con las palabras para discutir sobre su significación. Hay que observar la unidad de acción, de lugar y de tiempo, nadie lo pone en duda. Pero no es una pequeña dificultad el saber en qué consiste esa unidad de tiempo y de lugar.”

¡Buen ejemplo de la superstición que se atribuye a los dogmas, incluso cuando están vacíos de todo contenido! Nuestros románticos se liberaron de aquellos dogmas. Pero, deseosos de imitar a Shakespeare, a menudo sólo hicieron un plagio o una parodia. (Excepto Musset, el cual, al escribir para una escena imaginaria, se preocupaba poco de las reglas y de las modas.) Y nosotros tenemos, ¡ay!, que suscribir el juicio de Thomas de Quincey sobre el teatro isabelino.

“Ninguna literatura, ni siquiera la de los griegos, nunca presentó un teatro tan multiforme, ni tal desfile carnavalesco —máscara antimáscara— de vida apasionada, anhelante, emocionante, activa, sufriente, sonriente^[10]. El teatro francés sufre la desventaja de haber conocido su apogeo sesenta años (o sea, dos generaciones) después del apogeo del teatro inglés. El gran período del drama inglés se terminó exactamente en el momento en que empezó el del teatro francés. Como consecuencia de ello la escena francesa no se aprovechó de la prodigiosa ventaja que ofrecía una época pintoresca y colorida. Esa época había desaparecido cuando el teatro francés alcanzó su punto culminante. Y el resultado fue que la delicadeza del gusto, entonces en su pleno desarrollo, paralizó y contrarió el libre ejercicio del genio francés.”

El gran humanista que fue el autor de "*Confessions d'un mangeur d'opium*" cita un drama cuyo autor ya no sabe si es Hardy o Rotrou^[11], en el cual se halla una escena típicamente shakesperiana; lo que le lleva a concluir:

“Es curioso que, durante el período que precede inmediatamente al de Corneille, una naturaleza más viva y violenta se esforzará por encontrar su expresión en la tragedia francesa.”

Podemos hacer la misma observación para la poesía que se hacía antes de la llegada de Malherbe, gran poeta pero deplorable pedante. Al famoso: "*Por fin llegó Malherbe*", podemos responder "*DESGRACIADAMENTE, llegó Malherbe*". No es un sacrilegio murmurar del teatro francés, aunque sus obras maestras inspiran algún respeto: "*Desgraciadamente, llegó el clasicismo.*"

Marzo de 1923. — "Robin Hood" ha soportado alegremente la abrumadora fama que le precedía entre nosotros. Un film así desarma a la crítica. ¿De qué sirve discutir los detalles ante tal conjunto? No sé si esa Edad Media vista por los americanos es la verdadera Edad Media. Pero no pueden ser suficientes los trajes y los castillos para darnos una idea de esa época: habría que resucitar su espíritu entre nosotros. Puesto que no podemos hacerlo me gusta tanto la interpretación que da de la Edad Media la película de Fairbanks como un libro cualquiera de historia. Pero algunos espíritus acostumbrados a las reglas del teatro no pueden comprender el valor que a nuestros ojos tiene "Robin Hood", en el que sólo ven una chiquillada.

Olvidaros de la anécdota. Juzgad "Robin Hood" igual que juzgaríais un ballet o un cuento de hadas. Mirad, por un momento, con ojos sencillos. Consagraros sólo a la perfección de los movimientos, del movimiento: el cine fue creado para retenerlo. "Robin Hood" es un ejército de oriflamas en marcha, galopadas de caballos de hierro, un baile de hombres libres en el bosque, carreras en un castillo de gigantes, saltos que franquean el vacío, los bosques, los países... ¿Creéis que "La leyenda de los siglos" está más próxima a la realidad? No es ni más exacta ni más lírica.

Las inverosimilitudes, las hazañas prodigiosas a las que Douglas nos tenía acostumbrados en sus películas precedentes, están aquí justificadas y concuerdan perfectamente con el espíritu del film. "Robin Hood" lucha contra cien adversarios como en "El pequeño rey de Galicia". Veamos:

Les cent coupe-jarrets à faces renégates
Coiffés de monteras et chaussés d'alpargates
Demi-cercle féroce, agile, étincelant;
Et tous font converger leurs piques sur Roland... [12]

¿Y no es esto una imagen del film?:

Durandal brille et fait refluer devant elle
Les assaillants, poussant des souffles d'aquilon;
Toujours droit sur le roc qui ferme le vallon
Roland... [13].

¿Son más rápidas las galopadas de Robin Hood que las de "L'Aigle du casque"?

Rien n'arrête leur course; ils vont; ils vont; ils vont!
Ainsi le tourbillon suit la feuille arrachée... [14].

Victor Hugo parece manejar una cámara cuando describe:

Les bonds prodigieux de cette chasse afreuse
Le coteau qui surgit, le vallon qui se creuse,
Les précipices, l'antre obscur, l'escarpement... [15].

Sin duda, la principal cualidad de la obra épica de Hugo es su ritmo. Igual le ocurre a la obra de Douglas. El ritmo de "Robin Hood" nos hace olvidar las imperfecciones de ese tipo. También es una suerte para Víctor Hugo que nos veamos arrastrados por la cabalgada de Tiphaine y que no tengamos tiempo de detenernos, en plena persecución, en versos como:

Nul ne le sait; le sort est de mystère plein [16]; que corresponden, en el cine, a una mala toma.

No ignoro lo que tal comparación tiene de convencional. La intentamos sólo para hacer comprender a ciertos "intelectuales" que un film como "Robin Hood" puede tener tanto valor como un poema y que es tan inútil discutir la verosimilitud de aquél como la de éste. El movimiento lírico lo salva todo.

1950. — Saludemos de paso la memoria de Douglas Fairbanks, quien no fue sólo un actor, sino también un excepcional animador y quien, a través de una obra poética y optimista, creó un "tipo" que no podemos olvidar. Hollywood debe su gloria y su fortuna a Chaplin, Griffith, Mack Sennett, Ince, Fairbanks y... algunos otros que eran creadores y no a los empleados de una vasta organización dirigida por contables.

1970. — En 1950 casi toda la producción americana estaba aún dirigida por esta vasta organización en la que cinco grandes compañías animadas de un espíritu "amigablemente competitivo", como se decía con ironía, formaban una especie de Santa Alianza. Este estado de cosas cambió luego notablemente y lo que se denomina "la crisis" favoreció la aparición de productores y cineastas más o menos independientes. (Ver más adelante: "Sobre Hollywood.")

Abril de 1923. —... Conocíamos el talento de Sessue Hayakawa, su poderosa sobriedad que se nos reveló en "Forfaiture". Bessie Love parece estar aquí inspirada por él y digna de esta inspiración. Sus ojos asustados, sus ademanes concisos, su mueca triste, nos recordaron los mejores momentos de Lilian Gish. La escena del vaso de leche —insulsa, lacrimosa, inaceptable en resumen— posee, gracias a ella, una maravilla de verdad y de sencilla emoción.

Aquí sí me parece que el cine tiene alguna ventaja sobre el teatro. Algunos grandes actores de teatro, una Sarah Bernhardt, un Lucien Guitry, pasaron la mayor parte de su vida representando vulgaridades. En ellas se mostraban sublimes, según dicen, y compensaban la imperfección de los textos. De acuerdo, pero si yo voy a un teatro el valor de un intérprete no me impide oír, llegada la ocasión, un diálogo mal

escrito. En el cine, nada de eso: un admirable acento de dolor no sirve para adornar una frase ridícula.

La expresión de un rostro mudo, aislado, puede ser tan bello en un mal film como en una obra maestra. A través de temas mediocres y falsos, un Sessue Hayakawa, una Bessie Love, saben evocar lo hermoso y lo verdadero.

Burlándose de los subtítulos los defensores del teatro podrían contraatacarnos con facilidad. Efectivamente, hay que reconocer que, a menudo, los subtítulos son la tara principal de un film y lo que subraya las debilidades de él mismo. Pero quizás lleguemos a hacer comprender a los que los redactan que el subtítulo menos malo — no hay otro mejor— es el subtítulo más neutro, el más breve, el menos "literario". Que lean, según Stendhal, el Código Civil. Que mediten el "A todo condenado a muerte se le cortará la cabeza." Cuando cada subtítulo una esa fuerza y esa brevedad pasaremos ante la pantalla horas más agradables.

El subtítulo afirma ya su inutilidad en las películas cómicas, en las que su intervención sólo sirve para calmar la risa que provocan las notables creaciones de los realizadores americanos. ¿Qué "agudezas" pueden rivalizar con la carrera de Larry Semon sobre el techo de su tren, en "Zigoto dans les coulisses" que acabamos de ver?

Sentimos en este film un movimiento comparable al que anima a las más violentas efusiones líricas; los rasgos de humor se suceden y deslumbran. El film camina, guiado por una inspiración de estrella bailarina, a una velocidad prodigiosa hacia el final que el azar le destina. Conozco pocas conclusiones tan perfectas como la explosión general por la que Larry Semon ha terminado varias de sus obras. El problema planteado por tanta velocidad y sorpresas, por tantas incoherencias y peligros, sólo puede resolverlo alguna catástrofe.

Nunca le agradeceremos lo suficiente a los americanos el haber creado el cine cómico.

Su cine dramático está lejos de haber alcanzado una categoría parecida. Únicamente podemos presentir el día en que lo trágico de las películas sea tan puramente visual como un gesto de Chaplin o como una carrera de Semon...

1950. — No pasemos por alto una afirmación tan poco fundamentada. Los americanos no *crearon* el cine cómico que existía en tiempos de Max Linder y antes de éste, los que llamamos "los primitivos franceses". Pero la escuela americana, cuyo fundador es Mack Sennett y su más ilustre representante Charlie Chaplin, renovó el cine cómico de tal manera que, en ese dominio, no se ha hecho nunca nada mejor.

1923. — Donde el cine se ha realizado así mismo con mayor fortuna ha sido en el cine cómico. El cine dramático, a veces, ha sido perfectamente visual. Pero el cine sentimental está infectado, casi siempre, de literatura; recurre a subtítulos vulgarmente conmovedores; aporta a la pantalla las más tristes triquiñuelas del teatro.

Eso no impide, me diréis, que ese cine os haga saltar las lágrimas. De acuerdo. Nos conmueve. Pero no interesa perder el tiempo sólo en las funciones de nuestras glándulas lacrimales. También nos hacen saltar las lágrimas las películas intensamente cómicas o dramáticas, pero de otra forma, digna de su severa belleza.

La mayor parte de los films están concebidos con esta fórmula sentimental de éxito.

¿Hay que condenarlos a todos? No. Eso sería condenar, al mismo tiempo, el futuro del cine, que se está formando en ellos y a pesar de su mentalidad.

1950. — Aunque sea difícil comparar los méritos respectivos de las obras dramáticas y cómicas (ver más adelante: "Sobre la Comedia"), podemos decir que antes de 1928 el cine cómico contaba en su activo éxitos que el cine dramático rara vez igualaba.

Desde que el cine habló se produjo todo lo contrario: salvo algunas excepciones todos los films producidos después de 1928 y que merecen ser conservados son films dramáticos, mientras que parece haberse agotado el vigor del cine cómico.

"Evidentemente, Charlot es un mimo excepcional", señaló Louis Chavet, después de haber visto viejas películas americanas, "pero podemos preguntarnos, al observar la infalibilidad de algunos efectos, si el cine cómico no abdicó la mitad de su poder el día en que dejó de ser mudo. Con demasiada frecuencia la palabra es estúpida o vulgar, más difícilmente divertida que el gesto... Las viejas películas se convierten en algo así como una retrospectiva DE LOS SECRETOS OLVIDADOS".

1970. — Es lamentable que de entre la multitud de nuevos autores de películas aparecidos en numerosos países desde hace una decena de años, muy pocos, desgraciadamente, hayan osado aventurarse en el cine cómico.

Cuántos dieron el pego gracias a obras menores o gracias a obras a las que el estilo "policíaco" (ganster, crueldad, atracos a mano armada, suspense, etc.) ofrece sus facilidades. La insuficiencia o la torpeza de un autor se disimula fácilmente en los convencionalismos de estos diversos géneros. Pero en el cine cómico, toda debilidad es visible, todo error, estrepitoso. Nos reímos o no nos reímos. Y ninguna sutilidad de la crítica puede engañar a la gente sobre este punto.

Por ello, podemos decir seriamente que el género "serio" es menos serio que el cómico.

Mayo de 1923. — Y los cincuenta mil cines del globo se llenan con una multitud siempre renovada a la que la pantalla le habla de amor. Experimentamos alguna curiosidad ante las generaciones muy jóvenes que están educadas por el cine. El film

despierta en el más pacífico de los corazones deseos de partida —esa hierba en la esquina de la pantalla, que crecía en Oceanía el día en que un objetivo que por allí pasaba, atrapó su forma temblorosa; ese buque, ante una gran ciudad dormida y blanca; ese barranco de Chile; esa humareda en el Cáucaso—, el film nos ofrece las formas humanas más bellas, encantadoras y sonrientes para nosotros, y el joven prudente tiene tiempo de enamorarse de veinte divinidades efímeras antes de alcanzar la edad en la que han decidido desposarlo con la hija de los amigos de sus padres. ¡Cuántos celos, cuántos deseos y cuántos trastornos mentales! (No sabemos muy bien lo que ve el pequeño ojo feroz del objetivo: su loco celuloide es lo bastante largo como para formar varios cinturones alrededor de la tierra. Pensad que bastaría con una cerilla en un punto cualquiera... A mí me da lo mismo, pero en el caso de la gente ponderada no me fiaría. Pronto ya no habrá tiempo: el objetivo nos habrá absorbido a todos.)

"Vanina", que había sido proyectada en exclusiva en el Ciné-Opéra, hace tres meses, ha sido repuesta en algunas salas. Hemos podido volver a ver un hermoso film y saber también cuántos imbéciles son necesarios para componer un público. Doble ventaja.

Nos quejamos, a veces, de la necesidad que experimenta el cine de ser un arte popular.

Voy a terminar por creer pronto que esta necesidad puramente comercial es, para el cine, su mejor factor de progreso. Pues no hay ni un cine de provincias ni de barrio que manifieste ante una obra tanta hostilidad sistemática y tanta necedad segura de sí misma como uno de esos cines llamados elegantes...

1950. — Ese cine "elegante" era el *Colisée*, por aquel entonces el único teatro cinematográfico de la avenida de los Campos Elíseos (en la que sólo había dos cafés, el *Fouquet's*, que todavía existe, y el *Rigollet's*, que ya desapareció). Aparte de algunos grandes hoteles, la avenida de los Campos Elíseos en 1923 se parecía más a lo que era a finales del segundo imperio que a lo que es hoy.

En el salón del *Colisée* había un bar en el que, casi cada noche, estábamos seguros de encontrar a Louis Delluc, que vivía cerca. Allí se pasaba toda la velada, su gran cabeza de pájaro triste inclinada sobre un vaso de cerveza inglesa y sólo interrumpía su ensueño para ir a echar un vistazo de vez en cuando a la pantalla que se podía ver desde la entrada del salón. Con él hablábamos en voz baja para no molestar y por su conversación, breve y entrecortada por largos silencios, se deslizaban matices de humor resignado, de dejadez agridulce, como un hombre viejo muy inteligente que conoce demasiado bien los asuntos de este mundo para querer seguir hablando de ellos. Murió en la primavera de 1924, a la edad de treinta y cuatro años, dejándonos una obra crítica considerable y el esbozo de una obra cinematográfica que no pudo perfeccionar por falta de tiempo y de medios.

El programa del *Colisée* cambiaba los viernes de cada semana. El film que se estrenaba esa noche era acogido invariablemente con risas, agudezas lanzadas en voz alta o silbidos. Era de buen gusto, entre el público de los "barrios ricos", venir al *Colisée* los viernes por la noche para burlarse de los films.

Los que encuentran ridícula esta obra sombría y enfebrecida deben ser los mismos que se extasían ante el ingenio "muy parisino" de las revistas y viejas obras nuevas de boulevard. ¡Me gustan mucho más la salud de esas pequeñas salas populares que no comprenderían las "finuras" de ese ingenio del siglo pasado y que admiran simplemente el vigor del héroe, la sonrisa de la muchacha, las carreras, las escaladas y las bocas que se juntan en un primer plano!

"Vanina" está inspirada, al parecer, en Stendhal. Detalle sin importancia. No hallamos demasiada literatura, sino una romántica aventura, condensada en una noche que se presenta ante nuestros ojos. Algunas escenas habrían podido caer fácilmente en el ridículo —imaginaos "Vanina" tratada por realizadores italianos—; ese peligro lo han evitado con una fortuna no muy frecuente. Mirad cómo el joven héroe se precipita al palacio, rodeado de conspiradores, a la luz de las antorchas; abre una puerta, ve a la que ama y deja caer su espada a sus pies. Incluso los imbéciles de los que acabo de hablar no pudieron reír ante este gesto, muy enfático sin embargo. Y es que esta escena, como toda la película, está animada por un movimiento perfecto —ese ritmo de las imágenes cuyas leyes son indefinibles y que se impone de una manera tan clara que un ojo ejercitado puede reconocer el valor de un realizador en un minuto de proyección. Creo que los músicos y los poetas —al menos los que sean bastante inteligentes para olvidar las leyes propias de la música y de la poesía— serían mejores "montadores" de films que los filmadores profesionales: tendrían más posibilidades de adquirir ese sentido del ritmo que aparece tan raramente en los films franceses y con tanta frecuencia en los films americanos, incluso en los más mediocres.

"Vanina" es un film. Su autor ha entendido el cine. Es un mérito raro.

¿Cuándo se decidirán todos los realizadores a pensar durante diez minutos en la naturaleza del cine, en su sentido, en lo que lógicamente es su futuro, en lugar de rodar, irreflexivamente, vaudevilles y melodramas de teatro ante sus objetivos achacosos?

1950. — "Vanina" está inspirada, al parecer, en Stendhal. Detalle sin importancia.

Una vez más, sacrificamos lo que amamos para impresionar los espíritus tímidos que aún no comprenden que el cine tiene todos los derechos.

Imaginaos "Vanina" tratada por realizadores italianos. Por aquel entonces el estilo de los films mudos italianos era célebre por su énfasis teatral. Nadie habría podido creer que un día se realizarían en Italia los mejores films realistas de postguerra.

1923. — Algunos espectadores dijeron: "Está muy bien. Pero no hay guión." Y algunos técnicos: "Está muy bien. Pero no aporta nada nuevo."

Sin duda tienen razón y es difícil justificar nuestra emoción ante esta obra. Más concretamente puedo decir que "The girl I loved" evoca el sentimiento de la cosa perfecta en sí misma y se halla entre los instantes más memorables del naciente cine: "El Aventurero", "Culpa ajena", "Los Proscritos" y algunos otros entre los que hay que citar "El Pobre Amor", de Griffith, película con la que "The girl I loved" se relaciona no sólo por la similitud de los títulos. (Pero encontramos en el film de Ray un sentido de la medida que América no prodiga. Quizás esto es lo que más choca a nuestros espíritus franceses y quizás también es lo que ha impedido que este film haya alcanzado un gran éxito en su país de origen.)

Estos instantes del cine, llamémosles así puesto que sólo tienen un valor momentáneo y porque el cine todavía no es más que una evolución, representan el éxito perfecto en un género que ellos mismos definen, pues nuestro arsenal de palabras apenas lo puede definir mediante alusiones a otros géneros artísticos, con los que la confusión sería peligrosa. (Podemos odiar la novela "sentimental" y admirar un film que refleje el espíritu de aquélla. Sería preciso que la misma crítica se expresase mediante la imagen. Cuanto más visual es un film más difícil resulta hablar de él.)

"The girl I loved" está inspirada en un poema del poeta americano James Whitcomb Riley. Ha sido adaptado a la pantalla por Albert Ray y realizado por J. de Grasse. Sin embargo, parece que fue Charles Ray el principal autor, pues esta obra ha sido ya varias veces esbozada por él en otros films antes de desarrollarse en éste.

El guión procede de un poema. ¿Por esta razón el film contiene tanta poesía? No, la poesía nace en la pantalla por la imagen en sí y no por el espíritu literario que la inspiró.

El espíritu poético reina en esta obra porque está animada por un movimiento perfecto.

Movimiento. No hablo del movimiento grabado por la misma imagen, sino del movimiento de las imágenes, unas en relación con otras. Movimiento, primera base del lirismo cinematográfico cuyas reglas, aún misteriosas, se van precisando día a día.

Excepto ese desbocamiento del caballo, que demuestra que los logros rítmicos de Gance en "La Rueda" se hacían en América al mismo tiempo, todo lo que se ve en "The girl I loved" posee un movimiento muy lento para el objetivo. Sin embargo, el film se ve animado por un movimiento intenso, expresión del movimiento incesante de la vida interior que logra en "The girl I loved", una de sus primeras y más poéticas expresiones.

¡Poesía! En el momento en que, al ser literaria, parecía morir en la descendencia de Rimbaud y de Mallarmé, la poesía renace con sus ritmos aún inciertos, con su pureza primitiva, sobre la gran tela blanca hacia la que se inclinan los hombres del mundo entero.

1950. — Charles Ray aportó al cine americano una cualidad de la que estaban desprovistas con frecuencia las mejores producciones de Hollywood: el encanto.

Engendró en la pantalla un tipo de hombre tímido y enamorado, tan cómico como conmovedor, que no fue nunca resucitado desde la muerte de su creador.

Es probable que Charles Ray no fuera sólo un actor de talento y que, como Douglas Fairbanks, fuese el animador de los films en los que trabajó. La unidad de inspiración de esos films no puede explicarse de otra forma. Esta suposición parece confirmada por la decisión que tomó, cuando conocía su mayor éxito, de convertirse en el productor de sus propios films. Así hizo "*The girl I loved*", una obra inolvidable que fue un fracaso en los Estados Unidos. Otro film que hizo en las mismas condiciones le causó la ruina. En pocos meses, Charles Ray, uno de los actores más célebres de la pantalla mundial, se convirtió en un desconocido menesteroso.

Se ha dicho que Hollywood, que ya comenzaba a monopolizar su poderío, no había perdonado a Charles Ray sus veleidades de independenciamiento y que había hecho todo lo posible para poner término a su carrera. Por poco fundada que parezca esta acusación, lo cierto es que no volvimos a ver a Charles Ray sobre la pantalla, excepto en papeles de extra y que una conspiración no hubiese sido más eficaz que la consigna de silencio que pareció envolverle.

1924. — No es demasiado tarde para hablar de "*Cœur fidèle*", que se proyectó en algunos cines el mes pasado. Este film no es de ayer, puesto que, gracias a la torpeza de los métodos de distribución, el público no lo vio. Es de mañana. Volveremos a verla.

Antes de formular una crítica digamos que hay que ver "*Cœur fidèle*" si queremos conocer los recursos del cine de hoy. La intriga es banal. Pero ya sabéis la importancia que hay que darle al tema de un film: la que se le da al tema de una sinfonía, poco más o menos. Sólo le pedimos a la intriga que nos dé temas que nos emocionen visualmente y que atraigan nuestra atención.

Lo que distingue a "*Cœur fidèle*" de tantos otros films es que éste fue creado para la pantalla, para la alegría de los ojos "inteligentes", si se puede decir así. Reconocemos, ya desde la aparición de las primeras imágenes, el sentido del cine, sin duda más razonado que instintivo, pero innegable. El objetivo lo examina todo, gira alrededor de los objetos y de los seres, busca la imagen expresiva, la sorpresa del ángulo de visión. Esta exploración de los aspectos del mundo es apasionante: no podemos concebir cómo tantos realizadores han perdido el tiempo multiplicando los ocultadores y los efectos especiales de los fotógrafos, cuando podían despertar tanta curiosidad con una simple inclinación de su aparato.

El estudio del ángulo de visión, el exacto y el único que conviene a tal imagen o a tal escena, está lejos de haber sido llevado hasta sus últimas consecuencias. Los americanos que lo han esbozado parecen haberse detenido, asustados por lo que les

quedaba por descubrir. "Cœur fidèle" entre otros films y entre otros films franceses, que todo hay que decirlo, nos orienta de nuevo hacia ese estudio cuyos progresos son inseparables de los de la expresión cinematográfica.

Jean Epstein, realizador de "Cœur fidèle" se ha preocupado visiblemente por la cuestión del ritmo. Se habla mucho del ritmo cinematográfico y es una cuestión que aparece hoy como la más importante que el cine tiene que resolver. Es preciso decir que hasta nuestros días no se ha propuesto ninguna solución total. El ritmo surge a veces espontáneamente, parece, en un film —sobre todo en los films americanos—, pero con demasiada frecuencia sólo hay un esbozo y termina por decepcionarnos. Cuando es intencionado —es el caso de "Cœur fidèle"— está creado mediante repeticiones de imágenes; primero, muy poderosas, pero que pronto hacen pesado el movimiento de conjunto y desagradan con razón al gran público que no siente la intención del autor y se impacienta. Las repeticiones de imágenes hechas con mesura —como la asonancia o la rima en prosodia— parecen, en este momento, los únicos factores rítmicos eficaces de que dispone el cine. Pero la rima o la asonancia no aporta la misma palabra en la frase, mientras que la repetición de imágenes evoca más o menos la misma visión. Habría que encontrar otra cosa, algo que sólo presentimos. La solución matemática tiene el inconveniente de no contar con el valor sentimental de la imagen evocada.

Indudablemente habría que unir armoniosamente el ritmo sentimental de la acción con el ritmo matemático del número de imágenes... Pido perdón al dejarme arrastrar por esta cuestión cuyo interés quizás parezca limitado a algunos lectores. A éstos les aconsejaría una vez más ir a ver "Cœur fidèle" y su feria, bella embriaguez visual, danza conmovedora del espacio en la que renace el rostro de la poesía dionisiaca.

Lo único que le han podido reprochar a "Cœur fidèle" es una falta de unidad de acción.

La obra se pierde con demasiada frecuencia en rebuscamientos técnicos que la acción no exige. Esa es la diferencia entre la técnica avanzada de la escuela francesa y la técnica americana que sólo está dirigida por la marcha de la acción. Esa es también la explicación de la diferente actitud del público hacia el cine americano, cuyas expresiones le son inmediatamente sensibles, y hacia el cine francés, que necesita un esfuerzo sólo de la inteligencia. Esa es la causa de más de un descontento popular... Pero no nos detengamos aquí. Un realizador de valor sabrá encontrar sin duda el medio de conciliar las dos escuelas para la mayor gloria del cine. ¡El solo hecho de que un film sea digno del cine es ya un milagro muy agradable! "Cœur fidèle" lo es y por más de una razón. Los que confrontan el joven cine, aún bárbaro, con toda la literatura, con todas las artes, no la comprenderán. ¡Que hagan lo mismo con el viejo teatro contemporáneo! El cine les parecerá entonces como una fuente inagotable de poesía.

A propósito de "Cœur fidèle" se ha podido pensar, a causa de ciertos detalles, en un retorno ofensivo del realismo. Me parece que el cine no tiene nada que temer. La

agilidad de la expresión cinematográfica, que pasa como una exhalación de lo objetivo a lo subjetivo, que evoca simultáneamente lo abstracto y lo concreto, no permitirá que el cine se limite a una estética tan estrecha como la del realismo. Qué importa la visión —fotográficamente exacta— de una sombría taberna, de una miserable habitación. La pantalla le da como un alma a la taberna, a la habitación, a una botella, a un muro. A nuestros ojos sólo cuenta ese alma. Pasamos del objeto a su alma tan fácilmente como nuestro ser pasa de una visión a un pensamiento. La pantalla se abre sobre un mundo nuevo, vibrante —más aún que el nuestro— de correspondencias. No hay ningún detalle real que no tenga aquí su prolongación inmediata en lo maravilloso.

1950. — No estoy de acuerdo con: "Sólo le pedimos a la intriga que nos dé temas que nos emocionen visualmente y que atraigan nuestra atención." "Retener la atención del espectador" me parece que debería ser lo primero y luego "la emoción visual".

Sí, estoy de acuerdo, sin embargo, con la diferencia hecha entre la técnica francesa y la americana "*que sólo está dirigida por la marcha de la acción*". Esta diferencia, sensiblemente suavizada, existe todavía y el espectador podría seguir reprochando a algunos de los mejores films franceses el detenerse aquí y allá en comparencias de estilo sin preocuparse demasiado por la acción. Esta observación, que hoy parece banal, no dejaba de ser una novedad en 1924, cuando todo lo que se denominaba "la vanguardia" se dedicaba a investigaciones casi puramente estéticas.

1929. — Una joven telefonista vive sola en medio de la multitud de una gran ciudad.

En un día de permiso se encuentra con un joven obrero que, como ella, sufre de soledad.

Se hablan, se comprenden, son felices. Pero un incidente los separa cuando aún no se habían dicho sus nombres.

¿Cómo podrían volver a verse? En vano se buscan mutuamente en la multitud. Todo su porvenir y su maravilloso pasado de hace algunos instantes se desmorona... No, se vuelven a encontrar la misma noche. Viven en la misma casa. Eran vecinos y no se conocían.

Ni a los debutantes ni siquiera a los autores de películas conocidas les aconsejo que presenten el resumen de un guión como éste a una de esas casas en las que se fabrica el cine francés. La acogida será fría. Me parece estar escuchando las objeciones definitivas que no dejaría de suscitar este tema. Es verdad que en esta historia no hay ocasión para deslizar esas escenas de "lujo", esos salones de baile, esas compañías de *girls*, esas recepciones "mundanas", esos bailes de disfraces, ese jazz, esos palacios y esos mobiliarios "modernos" sin los cuales un film no gusta irremediabilmente al público, si hemos de creer a las personas competentes. No se trata de los amores de la más famosa artista o del más rico de los príncipes o

financieros, sino de la pequeña historia, desprovista de lances imprevistos, de un obrero y de una telefonista. Decididamente no es fácil que veamos realizado ese film en Francia. Sin embargo, ese film existe. Se llama "Soledad". Ha sido rodado en los Estados Unidos.

Hay que reconocerlo. Los americanos aún nos sorprenden y no sólo por lo que pueda producir una vulgar sorpresa: la acumulación de riquezas, los enormes medios técnicos, el despliegue de multitudes y los recursos de la publicidad. No, ese aspecto de su genio no lo conocemos demasiado bien y, sin duda, únicamente los provincianos habitualmente alejados de toda pantalla y la gente que nunca va al cine pueden maravillarse ante "Ben Hur" y tantos otros vestigios ruinosos.

Los americanos aún nos sorprenden, y ello, por algo que tan acostumbrados estamos a negarles: su inteligencia. No ignoro que una afirmación como ésta puede trastornar esquemas prefabricados y fórmulas fáciles (pueblo sin cultura, niños grandes, el dólar-rey, etc.). Pero hablamos de cine y la inteligencia de las cosas de la pantalla es una gran sorpresa que nos habían reservado.

Si consideramos dos films recientes, "A Girl in every Port" y "Soledad", no podemos continuar pretendiendo que la única causa de la superioridad americana sea la potencia de sus recursos financieros. Detrás de esos films hay algo más que los dólares. Está la inteligencia de los autores y de los productores. Estos films nos demuestran que algunos directores de firmas americanas pueden interesarse por obras originales, alentar el esfuerzo de un espíritu curioso y buscar el éxito no sólo en la fabricación en serie. Tal tendencia es un síntoma de vitalidad que nos gustaría comprobar en la producción europea.

Aquí continúa la crisis del cine y donde aparece con más claridad el error de dirección, fatal en el cine francés, es en la elección de los "temas". No hay ni una firma de producción ni un autor que no busque desesperadamente temas de films. Pero esta búsqueda será decepcionante mientras sigan existiendo los mismos procedimientos rutinarios. Todo el teatro y la novela se han visto hostigados por el cine y en vano se esfuerzan aún por sacar algo de esa corteza vacía. En vano también se solicitan guiones escritos para la pantalla. ¿Quién lograría hoy desarrollar una idea original en el marco ridículo de los convencionalismos que impone el arte de las imágenes? Antes incluso de que haya comenzado su realización una obra cinematográfica está paralizada por las reglas "comerciales", modificada por los diversos deseos de los compradores extranjeros, castrada por la tiranía de los censores. No puede ver la luz, sino a condición de que no choque a nadie. Así pierde poco a poco sus cualidades y corre el riesgo, en definitiva, de no gustarle a nadie.

Algunos films americanos recientes ("Sombras blancas en los mares del sur", "Las noches de Chicago", "A Girl in every Port", "Soledad", entre otras) nos demuestran que los productores americanos no se inquietan con nuestros temores y que la inteligencia y la osadía no son tan raras allá como se complacen en decir aquí.

1950. — Este artículo, publicado en 1929 en "*Pour vous*", al igual que el artículo siguiente, permite medir el camino recorrido por el cine americano, de una parte, y por el cine europeo, de otra. Hoy es el cine inglés, francés o italiano el que los críticos de Nueva York ponen como ejemplo a los productores de Hollywood, y en términos más o menos parecidos a los empleados más arriba. Es en Europa donde se ha realizado "Breve encuentro" o "Paisa", y es en los Estados Unidos donde es casi imposible desarrollar una idea original en el marco de los convencionalismos impuestos.

1970. — Rectifiquemos esta rectificación. Desde 1950 los "convencionalismos impuestos" pesan cada vez menos sobre las películas americanas. Hollywood podía permitirse el lujo de una producción encorsetada por diferentes tabúes mientras los negocios fuesen prósperos. Cuando los ingresos disminuyen en la mitad, ¡al diablo la moral! Todo tema es bueno si promete beneficios. Además, al haberse terminado la hegemonía de las grandes compañías, la producción americana se ha hecho más variada y, a veces, más original.

1929. — No ignoramos ya que el cine le debe una parte de la atracción que ejerce al gusto que la mayor parte de los humanos sienten por las cosas del amor. El beso final, en el que tantos dramas de la pantalla encuentran su solución, no es un rito en vano.

Concede una especie de recompensa física a esos espectadores que no tienen otro recurso que delegar en el joven héroe el derecho, adquirido después de una hora de apasionada espera, de tomar a la heroína entre sus brazos. Sin embargo, esa recompensa, tan poco real como esos fantasmas que inmediatamente desaparecen de la pantalla, no basta para calmar el deseo que los mil rostros de la joven han despertado. Es medianoche. Es la hora del guardarropa y del ticket arrugado. Hay que volver a casa con ese deseo nacido a la vista de una sombra y que ninguna realidad podrá satisfacer.

¡Sombras amadas! Despertaron en nosotros una forma de amor que apenas podíamos concebir antes del invento del celuloide móvil. ¿Nos queda algo nuevo que descubrir en este dominio? La pantalla ha abierto su puerta blanca, que da a un harem de visiones comparado con el cual todo cuerpo de tres dimensiones parece imperfecto. Volvemos a encontrar en esas imágenes el clima de los sueños amorosos de la adolescencia. No se trata tanto de amor como de deseo. Si admitimos que la ley de la coacción puede ayudar a que un arte encuentre su forma perfecta hay que dar las gracias a los públicos censores que nos permiten ver sobre la pantalla todas las imágenes del amor, excepto aquellas en que el amor encuentra su satisfacción. Gracias al celo de estos hombres virtuosos el cine evita a sus fieles la saciedad miserable y consagra la inocencia de sus fantasmas únicamente al despertar del deseo.

No es sorprendente que una película concebida bajo el signo del deseo toque el

corazón de una clientela tan perfectamente acostumbrada a las diversas formas de este sentimiento. "El canto del prisionero" es un film en que el deseo amoroso sirve de unidad de acción desde el principio hasta el final. Desde esas primeras imágenes en las que los dos prisioneros hablan de una mujer lejana hasta esa imagen suprema en la cual el que permanece comprende que al final va a poseer a la mujer del que se va, el deseo está presente hasta tal punto que los espectadores más sobre aviso sienten alguna molestia y quisieran reírse burlescamente. Este film, en el que todo lo que ocurre es casto, es de una franqueza inquietante. Ante ciertas escenas nos da la impresión de estar "de más", quisiéramos retirarnos discretamente para dejar a los personajes de la acción que debatan entre ellos cuestiones tan conmovedoras. La imagen en la que el marido intenta recobrar a su mujer en llanto y siente bajo sus labios una boca que elude el contacto, una boca húmeda de lágrimas, pero que rechaza incluso un beso de piedad, tendríamos que desconocer totalmente el amor para no sentirnos conmovidos por lo que contiene esa imagen: esa cama deshecha, el drama de los deseos contrariados y esos hermosos brazos de mujer. El cine nos ha mostrado tantas parejas desgraciadas que se ha hecho difícil darnos una emoción de una calidad nueva. Ahora bien, nunca una imagen animada había contenido tanta sensualidad desoladora, tanto impudor trágico.

1970. —... Hay que dar las gracias a los públicos censores que nos permiten ver sobre la pantalla todas las imágenes del amor, excepto aquellas en que el amor encuentra su satisfacción. No hubiéramos podido prever que este rasgo de ingenio, escrito hace ya mucho tiempo, mereciera más tarde ser tomado en consideración e inspirara un sentimiento próximo a la nostalgia. (Ver más adelante: "Sobre las costumbres de nuestro tiempo.")

1950. — "Los hombres políticos —señalaba un día uno de ellos— hacen durante su carrera un solo discurso que modifican más o menos según las circunstancias."

Podría adoptar este rasgo de ingenio. Releyendo las páginas precedentes me da la impresión de que, con frecuencia, es el mismo artículo escrito bajo títulos diferentes.

La insistencia con que en ellas están expresadas las mismas ideas a propósito de obras diferentes demuestra que yo no poseía las cualidades de un crítico y que, obligado por el azar a ejercer estas funciones, intentaba menos juzgar las obras de las que hablaba que elaborar, para mi propio uso, una teoría del cine o, sencillamente, aclarar mis propios puntos de vista. De ahí esas repeticiones, esas contradicciones que el lector no habrá dejado de notar.

No es fácil hacer la crítica de los films, al menos si no se limitan a contar la acción y a distribuir, de prisa y corriendo, algunas alabanzas o algunos vituperios. Los críticos, que tienen una concepción personal del cine, es decir, los que cuentan, están obligados a un esfuerzo de lo más meritorio si no quieren ni repetirse ni unirse

al grupo de los que nada tienen que decir y cuyo talento consiste en llevar a cabo variaciones alrededor de esta ausencia de pensamiento.

A propósito de éstos, no puedo resistir la tentación de citar un pasaje de una carta que, recientemente, me dirigió un escritor que, por muy comprometido que esté en los caminos de la Patafísica, tiene buenas razones para conocer lo que ocurre alrededor de las pantallas:

"¡Qué agradable, fructífera y tranquilizadora es la tarea del crítico de cine! ¡Qué sólidas posiciones de repliegue! Observe, se lo ruego, el vasto campo depreciativo abierto al arado, quiero decir a los bueyes de pesadas entendederas. ¿Es bueno el tema? Entonces la puesta en escena es execrable... (subdivisión: el tema es bueno, pero mal desarrollado —el diálogo es malo— la repartición de planos traiciona el tema, etcétera). ¿La puesta en escena es excelente? Es una pena ver cómo se aplica un talento así en temas tan flojos o tan detestables... (subdivisiones: las razones estéticas que hacen que el tema no guste al crítico, más las razones éticas, más las razones políticas, etc.). ¿Tiene pretensiones el tema? El film es pretencioso. ¿El tema no tiene pretensiones? No es eso lo que hará avanzar al pobre viejo cine francés, etc. Y de momento permanezco en el plano del espíritu, pero, ¿cuántos recursos ofrece la técnica! El tema puede ser bueno, bien tratado, pero desgraciadamente la fotografía no tiene brillo —o es demasiado brillante— o el sonido deficiente (o seco, o flojo, o quebradizo, o pastoso, o sordo, o chillón, etc.). Sin hablar de la música que... ni del montaje que, abreviado, o un poco extenso, por el contrario... La gran catástrofe es cuando todo está bien, porque entonces está demasiado bien, demasiado perfecto.

¿Dónde está ese pequeño error, no muy pulido, de improvisación, de mal hecho en una palabra, que caracteriza a las obras geniales? Y que quede bien claro que algunos films —la gran tragedia— que son testimonio de agradables y torpes promesas, ganarían si fueran un poco más trabajados, les faltó cuidar la técnica, etc., etc.

Naturalmente todo puede ser replanteado a causa de la interpretación: sea porque el director se haya apoyado cobardemente en el talento adulterado de las vedettes comerciales, sea porque, imprudentemente, haya intentado una experiencia desafortunada con jóvenes poco maduros. Según los casos, no se hablará en absoluto de un aspecto o del otro. Tal film, para el crítico, sólo será un guión que no le gusta; tal otro, la ocasión de hacer gala, a propósito de una técnica que juzga defectuosa, de un poco de argot del oficio."

Para ser sincero debo aportar algunas correcciones a esta "crítica de las críticas" tan divertida. Un crítico cinematográfico debería ver más de una película por día si quiere conocer todo lo que ocurre en la pantalla: tal servidumbre es suficiente para hacer nacer el hastío en todo hombre normalmente constituido. Incluso si el crítico sólo reseña un centenar de films al año, incluso si sólo escribe un artículo por

semana, sería sorprendente que la agudeza de su juicio no estuviera embotada después de algunas temporadas. Yo habría sido, lo confieso, incapaz de constreñirme a esta tarea de una forma continua y no dejo de sentir respeto por aquellos que superan las dificultades de ese trabajo y lo hacen con honestidad.

No hay nada tan diverso como las opiniones que suscita un film. "En los tiempos —escribía Paul Eluard— en que algunos amigos íbamos al cine con mucha frecuencia se producía un curioso fenómeno. Normalmente estábamos más o menos de acuerdo sobre todo. Pero nunca sobre el cine. Nunca teníamos discusiones tan interminables, tan irreductibles como las que sosteníamos a propósito de las películas que acabábamos de ver."

Ese "curioso fenómeno" no se produjo sólo en el seno del equipo surrealista, se produjo, se produce aún, entre todos los espectadores, sean cuales sean las afinidades de cultura o de gusto que existan entre ellos. El cine es de una naturaleza tal que los instrumentos de juicio que normalmente empleamos con respecto a las artes y a las letras no valen para las obras que aquél da a luz.

Por esta razón la crítica de cine es una tarea difícil y por esta misma razón esa tarea está lejos de ser inútil. La crítica puede jugar un papel de considerable importancia al moverse, por una parte, entre creadores (y tomad esa palabra, si queréis, en su acepción más simple) que no pueden sobrevivir sin la aprobación inmediata de un inmenso público y, por otra, ese inmenso público que sólo pide que lo distraigan sin prestar atención a la calidad de lo que le presentan. Por muy imperfecta que sea, su función está justificada si logra poner en evidencia, de vez en cuando, los méritos de una obra que corría el riesgo de pasar desapercibida.

1970. — "La crítica puede jugar un papel de considerable importancia." Podemos preguntarnos si, llegado el momento, los críticos no corren el riesgo de empequeñecer, por su propia acción, la importancia de ese papel. Uno de ellos, Michel Aubriant, escribía recientemente esto:

"Existe actualmente un divorcio entre críticos y espectadores. Escribo esto sin ninguna alegría. Unos y otros ya no hablan el mismo lenguaje. Sin embargo, todo el mundo está de acuerdo: el cine es un arte popular. Pero vemos cómo los críticos se esfuerzan por apartar a sus lectores de los films con vocación popular."

Es verdad que numerosos críticos sólo escriben para ellos o para sus colegas, siguiendo las modas de la época. El espíritu de capillas que se podría excusar en pequeñas revistas se manifiesta un poco por todas partes e incluso en publicaciones importantes. Cuando la crítica no se preocupa de estar al servicio del público, de establecer una unión entre el autor y el espectador, de ayudar honestamente a que este elija entre las películas que le proponen y a aquél a ser entendido, renuncia a la

influencia que debería ejercer y se convierte en un ejercicio sin objeto.

El gran temor de numerosos críticos es que podamos pensar que no han comprendido o amado lo que otros pretenden amar o comprender. Como muy bien dijo Rene Barjavel: "Desde el momento en que tenemos miedo de pasar por imbéciles nos convertimos en unos imbéciles." Ahondando en la jerga de cierta crítica cinematográfica y en el galimatías de cierta crítica de arte, podríamos componer, para diversión de nuestros nietos, el más sorprendente repertorio de sandeces de nuestro tiempo.

TRES MAESTROS

*Mack Sennett: un fundador olvidado. — Un desconocido:
Chaplin autor. — D. W. Griffith: el reencuentro de una
sombra.*

1923. — Mack Sennett es una de las grandes personalidades del cine. Fue él quien fundó en 1915, con D. W. Griffith y Th. Ince, la compañía Triangle, en donde nació el cine actual. Fue él quien creó el género de las "Mack Sennett-comedies", esos poemas llenos de fantasía en los que unos payasos, unas bañistas, un automóvil un pequeño perro, un cántaro, el cielo, el mar y algún explosivo son elementos intercambiables, cuyas combinaciones provocan la risa y la admiración. El lirismo rápido y fresco de Mack Sennett nos descubre un mundo ligero en el que la ley de la gravedad parece suplantada por la alegría del movimiento. Sus comedias cortas nos anuncian el reino de la fantasía lírica, que será, sin duda, el triunfo del cine.

¿Cree Mack Sennett haber completado su obra? Se ha consagrado, según dicen, a la comedia dramática y lo lamentamos, pues la pantalla no tiene demasiados poetas verdaderos. "Réve de seize ans", que acabamos de ver, es una buena película, pero cuyas verdaderas cualidades sólo pueden ser reconocidas por los amantes de las imágenes. La mayor parte del público únicamente puede ver en ella una película parecida a tantas otras y cuyo tema convencional apenas excita el interés.

Una vez más, intentemos olvidar el tema que nos proponen y observemos con una mirada sencilla. Recordemos los cuadros del baile de máscaras, su delicada luz, la juventud de los personajes y sus gráciles movimientos; todo el final del film: la huida de Mabel Normand; en la noche aparece vestida de rayos de luna; los sorprendentes primeros planos: un brazo blanco sale de la sombra, se alarga, desciende y descubre el cuello, el rostro que rodeaba; los ojos del pobre mojados de lágrimas y la cabellera de la joven que parece salirse de la pantalla.

Aquí nos volvemos a encontrar con el poeta, con el maestro de las sombras y de las luces, cuya obra no parece guiada por la preocupación de la acción, sino por la búsqueda de efectos rítmicos que conmuevan nuestros ojos. Que no nos hablen del cine en relieve si por ello se entiende la película en que los personajes serán siluetas aplastadas y recortadas de los estereoscopios. El verdadero cine en relieve nos aparece cuando vemos la obra de un artista enamorado de las formas vivas, que sabe hacerlas moverse ante nosotros o hacernos mover alrededor de ellas, a través de su objetivo sensible y curioso.

Doble movimiento de las imágenes y de los espectadores, balanza siempre móvil,

cuyo eje es la pantalla blanca, gracias a la que vemos recrearse infinitamente los menores aspectos del mundo.

1950. — Algunos años más tarde Mack Sennett dejaba de producir, arruinado por el fracaso de sus últimos films y por especulaciones desafortunadas. Es de notar que la mayor parte de los comerciantes y financieros de la primera edad del cine hicieron fortuna (en Francia: Gaumont, los hermanos Pathé, Aubert; en los Estados Unidos: Zukor, los hermanos Schenck, Goldwyn, Mayer, etc.), mientras que la mayor parte de los creadores terminaron sus días en la pobreza (en Francia: Méliés; en los Estados Unidos, D. W. Griffith, Mack Sennett, etc.).

Hace algunos años, estando en Hollywood, quise conocer a Mack Sennett.

Esperaba ver un hombre muy viejo, agotado, y me encontré frente a un mozo fuerte, de ojos vivos, con la mente alerta y al que su ruina no parecía haber desanimado.

Se pasaba el día errando de un lado para otro, esperando aún encontrar trabajo en ese Hollywood, en el que había poseído inmensas extensiones de terrenos sobre los que hoy se levantan hoteles, bancos y cines. Y nadie le conocía ya.

Allí, los europeos parecen extrañamente sentimentales cuando se asombran de esa industria que maneja millones de dólares y que no tiene el pudor de darle a sus fundadores —Mack Sennett o D. W. Griffith— una pequeña plaza en sus consejos de administración. La religión del éxito material y su corolario, el desprecio por el fracaso, son los defectos más indecentes que se oponen a las sólidas cualidades del carácter americano.

1923. — Acabamos de ver una reedición de "Un día de placer", una cinta de Charlie Chaplin que no está entre las mejores, pero que contiene pasajes maravillosos. Cada película de Chaplin nos da el sentido del cine que nos hacen perder algunas composiciones ambiciosas.

Recientemente se ha descubierto que un árbol, una casa, una locomotora, poseían una personalidad tan interesante para el objetivo como un ser humano. De los aspectos de estas cosas, de sus intervenciones, nacen efectos dramáticos de una rara fuerza. ¿Se ha pensado que de ello Chaplin había extraído efectos cómicos según un procedimiento exactamente parecido?

Chaplin —y es por ello por lo que parece haber descubierto la fuerza original del cine— procede mediante motivos visuales, que explota de una manera tan absoluta como Wagner una frase musical. Ved "Un día de placer": extrae todo lo cómico que es posible expresar (sin afectar al equilibrio de su farsa) de la silla de tijeras que intenta poner en su sitio, de su pequeño auto volcánico, de un montón de asfalto humeante.

Encerrad a Charlot en una bodega, en una tienda o en una habitación vacía,

apuesto a que sabrá encontrar en su prisión algo con que provocar la explosión de risa con que le saluda su público mundial.

1924. — No hay que temer el repetir banalidades reconfortantes: Charlie Chaplin es el hombre que nos ha dado las obras más dignas del cine. El cine sentimental y dramático aún es débil, ahogado por la vecindad del teatro y de la literatura. El cine cómico nació casi espontáneamente y hasta hoy es en él donde mejor se ha expresado el cine. Ahora bien, el creador del cine cómico es Charlie Chaplin. (No olvido a Mack Sennett, pero Chaplin ha ido más lejos.)

"La opinión pública" nos ofrece la ocasión de ver un film dramático, creado por el autor cómico más grande de nuestro tiempo. La experiencia era temible. Pero el genio de Charlie Chaplin sale vencedor. "La opinión pública" quizás no sea una obra tan "pura", desde el punto de vista cinematográfico, como "Charlot se evade" o "Charlot viaja"; pero ello es debido a la diferencia entre la fórmula dramática y la fórmula cómica que hemos señalado. Esta admite todas las inverosimilitudes, la falta de lógica más poética; aquélla aún no ha conquistado toda su libertad.

Ciertamente, las críticas fáciles pueden hablar del guión, apenas corresponde a su título, su acción es deslabazada, las inverosimilitudes no están ausentes (la comunicación telefónica interrumpida, el encuentro de Marie y Jean provocado por un error, la escena entre la madre y el hijo escuchada por Marie gracias a una puerta entreabierta). Pero, una vez más, ¿qué nos importa el guión! Este film no es un drama minuciosamente combinado. Más que la verosimilitud de ciertos hechos lo que nos interesa es la verdad psicológica; aquí aparece bajo una luz despiadada. Quizás por vez primera los personajes del drama no son esas marionetas de estilizada alma que nos presenta normalmente la pantalla: el bueno, el malo, el traidor. Son complejos y están sometidos a la fatalidad. La escena en que Pierre Revel vuelve a conquistar a Marie con unas pocas palabras hace pensar, por su gracia un poco confusa, por su aparente falta de lógica, en ciertas páginas de Stendhal. La calidad psicológica de "Una mujer de París" aparece al final del film, cuando el espectador se confiesa incapaz de emitir sobre los personajes del drama un juicio inspirado por la moral convencional de la pantalla y del melodrama. Ninguno de ellos es absolutamente malo ni totalmente bueno. Sus actos dependen un poco de su voluntad, un mucho del azar. Son hombres.

Esos personajes, además, están admirablemente interpretados. Edna Purviance, Carl Miller y, sobre todo, Adolphe Menjou —uno de los raros actores franceses de la pantalla americana—, creemos que son inigualables. Rindamos homenaje a su talento, pero no olvidemos que cuando la interpretación de un film, incluso la del extra menos importante, es perfecta, gran parte del mérito debe recaer sobre el realizador. Chaplin, ausente de la pantalla, aparece en la actuación de cada personaje. Cómica o dramática, su obra está impregnada de humanidad. Su gusto por la verdad es tal que, a veces, la lleva fuera de las líneas de su acción (la escena en que Marie

arroja dignamente su collar de perlas por la ventana... y corre a recogerlo). Pero esta búsqueda de la verdad es tan rara en la pantalla que aquí aparece como una verdadera innovación.

La ejecución técnica de "Una mujer de París" es muy simple y no difiere mucho de la de los films realizados hace diez años. Sin embargo, quizás sea la obra más nueva de la temporada. Esto nos lleva a reflexionar sobre el exceso de las investigaciones puramente técnicas que tanto nos han interesado en Francia. Ciertamente, las investigaciones técnicas figuran entre los factores más importantes del progreso del arte de las imágenes y hemos reconocido con alegría el avance logrado por la escuela francesa en ese dominio. Pero Chaplin nos recuerda que la forma no lo es todo. No olvidemos su lección.

1950. — Ha pasado más de un cuarto de siglo desde que Chaplin realizara esta obra; un cuarto de siglo en que se concibieron y se realizaron unos quince mil films, y, aún hoy, "Una mujer de París" es de una originalidad extraordinaria. La innovación de la que hablábamos más arriba —la verdad psicológica—, es todavía en nuestros días una innovación; puesto que son muy poco numerosos los films en que los personajes no parecen salir del armario de los convencionalismos.

A propósito de ello, el artículo citado anteriormente habla de Stendhal; hoy, yo añadiría el nombre de Tolstoi (lo que no es sorprendente si tenemos en cuenta la influencia que el primero ejerció sobre el segundo). En Tolstoi como en Stendhal hay pocos personajes sobre los que se pueda emitir "un juicio inspirado en la moral convencional", sobre los que el autor no parezca inclinarse con el deseo de comprenderlo todo sin condenar nada. Lo mismo ocurre en "Una mujer de París", cuyos héroes mudos parecen confesarse ante nosotros más explícitamente que ninguno de los personajes "sonoros" que luego hemos visto.

1970. — En 1921, escribía Louis Delluc: "Nos da la impresión de que Chaplin, al evolucionar de una manera vertiginosa, nunca será aburrido. Lo más que podemos esperar es que haga alguna obra trágica." Esa "alguna obra trágica", prevista por Delluc, se mezcló audazmente con la comedia en "Una mujer de París", realizada en 1923, cuatro años antes de la llegada del "sonoro". Podemos lamentar que algunos grandes films mudos hayan llegado demasiado pronto y que no se hayan podido beneficiar de la aportación del sonido y de la palabra. La "Juana de Arco", de Dreyer, es uno de ellos, al igual que "Una mujer de París". Quizás porque este último era una comedia dramática y entonces la palabra no habría añadido nada a lo puramente cómico del mismo autor.

¿Cómo hacer comprender hoy la revolución que significó "Una mujer de París", cuando resulta que su influencia se ha esparcido en tantos films posteriores? Lubitsch fue el primer beneficiario de esa influencia. Podemos decir que no hay uno solo, sino

dos Lubitsch: antes y después de la aparición de "Una mujer de París". La obra maestra de Chaplin creó un estilo del que se inspiró Lubitsch y cuya huella encontramos en sus mejores comedias.

Esto no significa minusvalorar al autor de "Trouble in Paradise". No hay que tener vergüenza de tener maestros. Creerse exento de toda influencia es el privilegio de los ignorantes. Cuántos logros agradables y cuánta ciencia de la comedia hay desde "El abanico de lady Windermere" a "To be or not to be".

1950. — El *autor* más grande de films era Charlie Chaplin. Pero, antes, pocas personas lo sospechaban. Incluso sus más fervientes admiradores, deslumbrados por la interpretación del actor, no se daban realmente cuenta de que en un gran film como "La quimera del oro", o en un boceto como "El Peregrino", la habilidad de la construcción tenía el mismo valor que la riqueza de la invención cómica. Veamos algunos pasajes de un artículo titulado: *Un desconocido, Charlie Chaplin, autor*:

1929. — Ya nada se puede decir sobre Chaplin que sea justo y que no sea banal, y, sin embargo, todo lo que sobre él se ha dicho aún es insuficiente. La masa no sabe que Chaplin es el autor y creador más grande de ficciones de nuestro tiempo. Su talento de actor ha perjudicado a su genio de autor. La mayor parte de los críticos y de los escritores ven, ante todo, en él, el "mimo genial", "el payaso sublime", epítetos que lo minusvaloran.

Chaplin no sólo es eso, es un actor de los mejores. Pero algunos grandes actores a veces lo pueden igualar. Como autor es único y ningún autor de films puede comparársele.

Como actor, Chaplin es el hombre más célebre del mundo. Como autor es poco conocido. El público —es decir, todo el mundo, excepto algunos iniciados— ignora la manera cómo está compuesto un film y para él no significa nada el término autor. Si Chaplin no apareciese en persona en sus films, ¿su nombre sería conocido por más de uno por mil de sus actuales admiradores?

Recientemente hemos podido volver a ver "Una mujer de París". Ese film, que data de 1922, ¿por qué no nos confiesa su magnífica vejez cuando nos lo presentan hoy? El espectador, que sonrío viendo los trajes pasados de moda de Edna Purviance, ¿puede, sin estar prevenido, admirar la novedad de esta vieja obra? En el cine, algunos años representan un siglo para cualquier otro arte. El tiempo transcurrido nos permite colocar a este drama en el lugar que merece en la evolución del arte de las imágenes.

"Forfaiture", en 1916; "Una mujer de París", en 1922: casi todo lo que el cine dramático americano ha producido está inscrito tras estos títulos y estas fechas. "Una mujer de París" no conoció un éxito comparable al que lograron los demás films de Chaplin, pero el cine mudo americano encontró su renovación en este fracaso...

... "Una mujer de París", en la que Chaplin no aparecía, desconcertó a más de uno

de sus admiradores. Estaban fascinados por Chaplin actor; con este film Chaplin demostró que ante todo era un autor. Da igual que él sea su intérprete o que otros actores le presten sus máscaras: está en todas partes, crea cada personaje. Está detrás de todas las escenas de ese film en el que no aparece su silueta.

¿He visto esas escenas diez o doce veces? Continúo admirando su exacta medida, su encadenamiento, su soltura. Aún conmueven, y siempre de una forma diferente. ¡Cuántos otros films únicamente provocan la emoción (cómica o dramática) mediante la sorpresa, medio que sólo sirve una vez! En "Una mujer de París" no hay sorpresa. La acción está suavemente llevada por una fatalidad más conmovedora que cualquier lance imprevisto.

Podemos prever cada detalle de estas escenas tan conocidas. Pero su valor no se agota.

Chaplin... Ninguno de los homenajes que se le han hecho es suficiente, puesto que las mismas palabras sirven para alabar a tantos autores de moda, a tantos realizadores sin seso, a tantas vedettes creadas por la publicidad. Seguimos siendo injustos con él. Con demasiada frecuencia nos olvidamos de lo que representa, de lo que le debemos. ¿Por qué no concedernos con más frecuencia la dicha tan rara de admirar sin reservas, sin obligaciones?

Chaplin nos inspira confianza, despierta nuestra pasión por el cine. Nos demuestra que el espíritu puede ser el dueño de esta industria, de esta mecánica, de esos balances en dólares. Nos hace olvidar el oficio cinematográfico, sus fantoches, sus financieros, sus leyes y sus esclavitudes. Nunca podremos expresar el amor que nos inspira, nuestra humildad ante su obra y nuestro reconocimiento.

1950. — Acabo de volver a ver "Luces de la ciudad", un film que Chaplin hizo hace unos veinte años. Debo confesar que en la actualidad voy muy pocas veces al cine. La mayor parte de los films me aburren y me cuesta mucho comprender lo que quieren contar. Siempre hace falta que me cuenten luego la intriga. Sólo comprendo los films que me gustan, y viceversa. Con respecto a éstos, mi memoria, que falla con frecuencia, funciona estupendamente bien. Recuerdo cada una de sus imágenes.

Es sorprendente que los innumerables artículos dedicados a "Candilejas" no hayan hablado del parecido evidente entre este film y "Luces de la ciudad". En las dos obras, una impedida se ve salvada por el pobre diablo, que se sacrifica en pro de la felicidad de su protegida. En los dos films, aparece la permanencia de los temas chaplinianos y el melodrama sólo se evita por un milagro. Pero el milagro se produce.

Quien dice milagro dice fe, o estado de gracia. La gracia no puede explicarse.

Admiro a los críticos que descubren tantas cosas en "Candilejas" que no se encuentran en ella. Para mí, lo que aparece en estas obras es una cierta calidad de emoción, cuya dulzura nadie, excepto Chaplin, puede hacernos saborear.

Esta calidad de emoción la sentimos despuntar en sus primeros éxitos cómicos, se

hacía mayor en "Armas al hombro" y las obras siguientes, hasta el momento en que en "Luces de la ciudad", por primera vez, Chaplin aparecía en escenas sentimentales más importantes que las escenas puramente cómicas. Veinte años más tarde, en "Candilejas", la comedia sólo aparece a raros intervalos, como para justificar la sorprendente predicción hecha por Louis Delluc.

Si Chaplin no hubiera existido o si en diciembre de 1913 no hubiera franqueado el umbral de *Keystone Studios*; si no hubiese hecho ningún film, sin duda el cine, en su totalidad, y tal como lo conocemos, habría sido el mismo, pues la obra de Chaplin es tan profundamente original que apenas está ligada a la evolución del arte que ha ilustrado. La gigantesca industria habría lanzado sobre el mundo, el mismo torrente de imágenes, y los mismos héroes estereotipados se ofrecerían al mismo culto de las multitudes.

Pero *nosotros* no habríamos sido exactamente iguales a lo que hoy somos. Nos habría faltado un amigo, nos habría faltado ese diálogo que se ha establecido confidencialmente entre nosotros; es decir, entre él y millones de anónimos, entre gente, como decía Delluc, capaz de comprenderse.

1970. — ¡Eterno cambio de valores! Hoy está bien visto, en ciertos medios, menospreciar la obra de Chaplin y al mismo autor. Admito que sus *Memorias* le hayan perjudicado, que sus defectos y su modo de vivir no concuerden con el vagabundo que creó, *pero este tipo de crítica recae* —dijo Marcel Proust contra Saint-Beuve— *precisamente sobre todos los puntos en los que el verdadero yo del poeta no está en juego*. Si Vigny tuvo relaciones sospechosas con la policía del Segundo Imperio es algo que a mí, personalmente, me molesta. Pero —admitiendo el fundamento de esta acusación— no fue ese personaje dudoso quien escribió "*La Maison du Berger*", fue el otro, su doble genial. *Todo hombre tiene su doble*, dice la leyenda alemana que impresionó tan trágicamente a Nerval. ¿Qué es más real, el hombre al que sólo sus contemporáneos conocieron o la obra que expresó su verdad trascendente y que le sobrevive?

La originalidad de Chaplin se ha debilitado con el tiempo. Sin embargo, no recordaba que la última escena de "Luces de la ciudad" fuese de una belleza tan perfecta, a pesar de una situación melodramática que, de milagro, no roza el ridículo.

Juzguemos: el pobre vagabundo sale de la prisión a la que su amor por la pobre ciega lo había llevado. Gracias al sacrificio del miserable la joven pudo seguir un tratamiento muy costoso, que le devolvió la vista. Entonces "reconoce" a quien ella creía joven, guapo y rico.

No nos atrevemos a pensar lo que hubiera sido de esta escena si hubiese estado dirigida por alguien distinto de su autor y, más aún, si hubiese sido "dialogada" por alguno de nuestros especialistas contemporáneos. Tal y como fue hecha no admite comparación con nada. Los planos de que se compone, su cadencia, su luz, incluso, todo es perfecto, todo lleva la impronta tan rara —tan emocionante cuando la

reconocemos— del genio.

El primer estudio publicado en Francia sobre Charlie Chaplin es de Louis Delluc, que murió en 1924. Este estudio comienza con las siguientes palabras:

“Para un creador cinematográfico el rostro de Charlie Chaplin tiene la misma importancia que el rostro tradicional de Beethoven para un músico o musicógrafo. Espero que esta declaración eliminará automáticamente los lectores inútiles y que nos quedaremos entre gente capaz de comprenderse.”

Esta declaración de Louis Delluc, escrita en 1921, no ha perdido ninguna fuerza.

Unos treinta años más tarde, cuando aparece "Candilejas", nos damos cuenta de que el carácter único de la obra de Chaplin continúa escapando al análisis objetivo y que sólo podemos hablar de ella entre gente "capaz de comprenderse".

Lo que hace treinta años era verdad en la pluma de Delluc lo sigue siendo hoy.

Acabamos de tener la prueba estos días a propósito de "Candilejas". A los que les gusta "Candilejas" y Chaplin —y que afortunadamente son la gran mayoría— les cuesta mucho más definir las razones de su admiración que a la minoría, que no la comparte. Entre ellos y nosotros la discusión es inútil.

Un profesor de dramaturgia cinematográfica podría decir que "Candilejas" es un ejemplo casi perfecto de lo que no hay que hacer, que la historia de una bailarina parálitica que se cura con la sola fuerza de la persuasión es algo de risa, que la historia del comediante venido a menos hace pensar en *Ris dones*, *Paillasse*, y que en una obra de teatro o en una novela un tema parecido exhibiría sus debilidades.

Todo eso es cierto o más bien lo sería con respecto a otro que no fuese Chaplin. Si leéis el resumen de la acción de su film sin haber visto su realización os parecerá poco probable que de un tema de apariencia tan pobre sea posible sacar una obra maestra. Pero si veis el film no reconocéis el tema, cuyo resumen daba una idea tan pobre. ¿Dónde están esas debilidades tan notorias? El resplandor del genio las ha borrado.

Sin duda. Eso es cierto para todos los grandes creadores, cuyas creaciones penetraron con tal fuerza en los que vinieron luego que se vulgarizaron y terminaron por parecer lugares comunes. Recientemente ha sido un placer descubrir a Buster Keaton, al que los jóvenes no conocían o conocían mal. Me cuidaré mucho de desacreditar a este admirable personaje y considero que "Las leyes de la hospitalidad" es una de las obras maestras del cine americano. Pero supongamos que todos los films de Keaton hayan sido vistos una y otra vez desde hace mucho tiempo por los habituales de las cinematecas y que, de repente, descubriéramos la obra de Chaplin, hasta entonces desconocido. ¡Qué exclamaciones de entusiasmo oiríamos!

1923. — Hay que reflexionar si queremos apreciar enteramente el valor de "Una

noche emocionante", de D. W. Griffith. En primer lugar, es un film muy divertido. Esto no necesita ninguna reflexión. Es muy agradable ver un film divertido y ante "Una noche emocionante" nos reímos, nos sorprendemos, nos asustamos, durante una hora sin pensar en nada más. ¡Qué placer! Y qué pueriles parecen las grandes máquinas filosóficas, los conflictos sociales, los dramas psicológicos de tarjeta postal, al lado de esta historia de detectives y de fantasmas, que sólo puede parecer pueril a las "inteligencias" incapaces de comprender el cine.

¿Pero eso es todo? ¿Griffith únicamente ha hecho una obra comparable a las novelitas policíacas humorísticas? ¿Una obra muy desigual con algunas partes que parecen cine-novela?

No podemos nunca confiarnos con un hombre como éste. Sus mejores obras están manchadas de tics irritantes y las peores siguen estando llenas de notables expresiones visuales. Sus defectos, al igual que sus cualidades, son manifiestos; predica, se complace en la fácil sentimentalidad, hace múltiples concesiones a su público, del que el mismo ha dicho que tenía la mentalidad de un bebé de dos años. Pero posee, en grado superlativo, el sentido del cine. Es en su obra en donde han aparecido los más hermosos ritmos con que se haya animado una sucesión de imágenes. El destino del cine dramático lo hemos visto en ciertas partes de la obra de Griffith.

Demos poca importancia a la intriga de "Una noche emocionante", aunque esté bien llevada y su desenlace provoque saltos de sorpresa. Este film que, a unos ojos apresurados por juzgar, se parece a todos los films policíacos, contiene una innovación extremadamente importante. Por primera vez, los espectadores se ven mezclados en la acción del film hasta el punto de que viven todas las horas de esa noche emocionante al igual que los personajes del drama. Para unos y otros, la misma incompreensión ante esos pasadizos sombríos, esas siluetas huidizas, esas puertas que se abren y luego se cierran de golpe, esas manos sin cuerpo, esos fantasmas de cartón. Por primera vez, después de la explicación final, de la confesión del culpable, del casamiento de los inocentes, en esa atmósfera de tranquilidad, permanecemos inquietos por algunas dudas, por recuerdos de hechos sin explicación. Griffith no se ha creído obligado a contarnos exactamente todo lo que había pasado. Nos dice cuál fue la causa primera del drama, pero deja en la sombra todos los pequeños acontecimientos a los que el azar, la turbación de sus personajes y nuestras imaginaciones hicieron nacer.

Con demasiada frecuencia, en el cine, los espectadores tienen la impresión, molesta a la larga, de ser dioses que conocen todas las causas y el porvenir tanto como el pasado.

Nada se les oculta. Todo se lo explican y a veces de antemano. En esta "Noche emocionante" la audacia y la habilidad de Griffith fue el no dejarnos fuera del drama, sino que nos mete en él y lo hace representar en nosotros. Obtuvo este resultado gracias a un "montaje" maravillosamente regulado. Las imágenes aparecen durante

algunos instantes; sugieren más de lo que expresan; otras imágenes intervienen en el momento en que las primeras comienzan a explicarnos algo. Eso es cine. Eso también es realidad. No conocemos nunca todas las causas del más sencillo acontecimiento. En vano nos pasaríamos toda una vida intentando dar una explicación lógica de lo que vemos en un solo día. Concedámosle, en los dramas, un papel a la falta de lógica. Es la única manera de ser lógicos con nosotros mismos.

Carol Dempster es encantadora; una complaciente tormenta nos permite apreciar la forma de sus piernas, dignas de elogio. Su partenaire tiene el mérito de no parecer un actor. ¿Cuándo dejaremos de ver esos actores que sólo parecen actores? No hay nada tan irritante como esto, a no ser las novelas cuyo principal personaje es un escritor.

Es mejor no recordar las rosas teñidas que hacen de algunas escenas del film tan conmovedora tarjeta de felicitación. La tempestad final, muy bien resuelta por otra parte, nos recuerda que Griffith es un humorista y que nadie sabe parodiarle tan bien como él mismo.

1950. — "Una noche emocionante" fue, de entre los postreros films de Griffith, el último que nos aseguró la supervivencia de su genio. La aportación que hizo Griffith al cine que nacía no puede medirse hoy, cuando todas sus creaciones han sido asimiladas por sus alumnos y se han convertido en el fondo común del arte cinematográfico.

Sin embargo, ocurre que la obra de Griffith, a causa de su osadía, sigue disuadiendo a los que quieren imitarla. ¿Quién se atrevería hoy a concebir un fresco tan vasto como el que Griffith se había propuesto en "Intolerancia"? Se desarrollaban cuatro acciones en cuatro épocas de la historia, y sus temas se entrecruzaban simultáneamente hasta el momento en que, de golpe, los cuatro desenlaces alcanzaban su plenitud en la pantalla. Así, los carros se lanzaban a destruir Babilonia, al mismo tiempo que un tren conducía uno de los héroes de la parte contemporánea, a través de las llanuras de América y cada una de las acciones expuestas, progresaba a la misma velocidad hacia su final inevitable. El ritmo de la obra era tan preciso y estaba tan lograda esa increíble hazaña de Griffith que en ese instante he visto al público normal de un cine estallar en aplausos.

"Una noche emocionante" es una obra menor de Griffith. Pero esta obra, ¿cuántos frutos ha dado! Los films de misterio policíaco o pseudo-psicológicos, que en inglés se llaman de "suspense", género inferior si los hay y ajado por el abuso, pero cuya trivialidad sigue dando el pego, no aportaron casi nada nuevo después de "Una noche emocionante", que fue la que creó la fórmula.

1970. — ¡Qué frágil es la gloria que confiere la pantalla! Podríamos pensar que Griffith reinó largo tiempo sobre el cine americano. Ahora bien, fue en 1915

("Nacimiento de una nación") cuando comenzó a conocer una celebridad mundial. En 1925 había perdido la mayor parte de su notoriedad. En 1930 su nombre pertenecía al pasado.

En 1935, en un atardecer medio brumoso de Londres, la vista de una vela blanca, deslizándose en la luz crepuscular que descendía del Támesis, me recordó una de las primeras imágenes de "Culpa ajena". Un poco más tarde, paseándome por el barrio chino, que algunos amigos se habían ofrecido a enseñarme, me pareció que ya había venido a estos lugares miserables, que creía reconocer. La casa de tristes ventanas, el policía solitario y los faroles aureolados, era el decorado de "Culpa ajena", que se formaba alrededor de nosotros. Un poco más y quizás, a la hora en que los fantasmas de Londres empiezan a deslizarse entre paredes sin edad, la niña de grandes ojos angustiados, el chino sentimental, el boxeador salvaje, iban a pasar por la calle en la cual lo real parecía ceder bajo la presión del recuerdo.

La fuerte luz de un escaparate hizo desvanecerse el ensueño en que algunas apariencias me habían sumido, pero, al seguir a mis amigos, que entraban en un restaurante más o menos asiático, seguía pensando en el film de Griffith, cuyas imágenes descoloridas se habían reanimado en mi memoria a lo largo del camino que acabábamos de recorrer.

—¿Y qué hace Griffith hoy?

No sabían. No habían oído hablar de él desde hacía mucho tiempo. Sin duda ya no trabajaba. Quizás vivía en alguna pequeña ciudad de los Estados Unidos, retirado de la profesión. Incluso quizás se encontrase en Hollywood, esa capital de la ilusión, en donde se crea una gloria mundial en unas semanas, pero en donde los que sobreviven a su mala fortuna son tan olvidados como los muertos.

Se había hecho de noche y acabábamos de cenar, al fondo de una gran sala vacía, muy separados de la puerta, que daba sobre la calle desierta, cuando esa puerta se abrió. Saliendo de la sombra un hombre avanzó hacia el bar que se encontraba cerca de la entrada y allí se acodó en la pose habitual de los bebedores solitarios. Cuando giró la cabeza hacia nosotros y la luz golpeó su rostro de grandes rasgos la impresión de sueño, que me había abandonado a la puerta del restaurante, me invadió de nuevo.

Las reminiscencias despertadas por algunos aspectos de un arrabal londinense, ¿actuaban tan vivamente sobre mi imaginación que en ese momento creía estar frente a ese Griffith, cuya fisonomía sólo conocía por los retablos que había visto?

Mis amigos, a los que les comuniqué mi turbación, se burlaron amablemente de mí. El poder de ensueño no es tan grande como para que el autor de "Culpa ajena" tuviera que aparecer de repente en ese barrio excéntrico aquella noche porque yo acababa de pensar en él. Yo estaba de acuerdo con todo esto, pero no podía separar mis ojos del hombre que, junto al bar, bebía un whisky sin prestar la menor atención a lo que le rodeaba. Si no era Griffith era un personaje que se le parecía de tal forma que su aparición en aquel momento era tan extraordinaria como la de un fantasma.

Solo, en medio de la sala, parecía un desafío a la verosimilitud y cualquiera que fuese la explicación que pudiera darse de su presencia se prestaba al gusto que todo espíritu razonable experimenta por lo maravilloso.

Deseoso de satisfacer la curiosidad, un poco irónica de los que me rodeaban y que me creían el juguete de una alucinación, me llegué hasta el hombre. Cuanto más me acercaba a él más se me parecía a aquel que yo había creído reconocer.

—Perdón, ¿no es usted Griffith?

Volvió hacia mí sus ojos penetrantes y, en un instante, el fantasma y el hombre adoptaron el mismo rostro. Era él.

Consintió en sentarse en nuestra mesa y nos dijo que venía de América para discutir un asunto relacionado con un film (que, dicho sea de paso, no se llegó a realizar), que había desembarcado en Londres ese mismo día, pero no nos dijo nada de lo que yo deseaba, sobre todo, conocer: la razón que le había empujado a venir solo, aquella noche, a aquel barrio perdido.

Se bebió otro whisky, se rio varias veces, con una risa sonora, como si quisiera demostrar que aún podía reír, y, después de haber recitado, con una hermosa voz de pastor, algunos versos de Shakespeare, se levantó bruscamente. Atravesó la sala vacía, abrió la puerta y se hundió en la oscuridad de la que, un momento después, me pareció que únicamente mi imaginación lo había hecho surgir.

Hubiérase dicho que se marchaba con la bruma, a la búsqueda de su juventud y de su genio desvanecidos y que, como Thomas de Quincey, soñando con su pobre Anne, buscaba en la gran noche de Londres y de su pasado la muchachita de "Culpa ajena", cuya mano temblorosa intenta dar a sus labios la forma de la sonrisa.

CINE PURO Y POESÍA

Ensayo de una definición. — Ante todo, una industria. Las imágenes bastan. — Cine y surrealismo. — Una poesía popular. — La lección de "Ursulines".

Hacia 1925 se hablaba mucho de pureza. El abate Bremond había iniciado la querrela de la "poesía pura" y no recuerdo si en los argumentos intercambiados durante esta disputa se habló de la pureza del teatro, de la escultura o de la coreografía, pero sí sé que "el cine puro" estuvo al orden del día. ¿De qué se trataba?

De una rebeldía desesperada, pero no inútil, contra el cine "anecdótico y descriptivo".

"En el mismo momento en que el cine-arte se muere, devorado por su doble, el cine-industria, puede parecer absurdo venir a exaltar la imagen "por la imagen", el cine abstracto: el cine puro. Pero en las épocas de decadencia es cuando hay que mostrarse más radicalmente extremista (...). Al limpiar la palabra y el objeto de la mugre que los recubría, Rimbaud y Cézanne, y sus sucesores dadaistas o cubistas, nos liberaron suficientemente del tema, y así, como reacción, podemos apreciar las obras más deliberadamente anecdóticas. Pero esta actitud indolente, que tenemos frente a algunas artes, que tienen unas cuantas decenas de siglos de existencia, no podríamos seguirla adoptando en presencia de un modo de expresión que apenas ha salido del cascarón y ya está envilecido, deformado, ahogado..." [17]

Por su parte, mi hermano, Henri Chomette, al que la cuestión interesaba mucho, se expresaba en estos términos:

"Apenas había liberado a la imagen de su inmovilidad original y ya el cine se expresaba con fórmulas decepcionantes. Falsos cómicos, melodramas italianos, novelas de episodios, colores naturales, todo ello traía consigo la condenación de las nuevas esperanzas. Más tarde, el espectador —que buscaba información sobre el teatro, pero que dejaba al azar la elección de los films— descubre "Forfaiture", Chaplin, Mack Sennett o Nanouk. Y la comprensible decepción deja paso a una temporal reconciliación.

»Actualmente —excepto el legislador francés, que aún lo asimila a los 'espectáculos de feria'— el cine ha sabido volver a conquistar a sus jueces menos

favorables. Pero, fuerza naciente de posibilidades múltiples, aún sólo se manifiesta mediante una de sus potencias: la representación de lo conocido.

»Con respecto al ojo sólo juega, en parte, un papel comparable al del magnetofón con respecto al oído: grabación y restitución.

»Sin duda. La ‘cámara lenta’ nos revela hechos que nuestro ojo no percibía o percibía mal (‘Una rosa que se abre’) —pero al menos teníamos una idea del conjunto de estos hechos—, los trucajes nos procuran ilusiones sin precedente (supresión de la gravedad, de la opacidad de un cuerpo mediante la sobreimpresión) —pero siempre que se apliquen a objetos familiares a nuestra razón, a objetos concretos, conocidos.

»¡Quiere usted escapar de lo real, evocar lo imaginado; un alma, por ejemplo?— Es un cuerpo que se ha hecho transparente —pero cuerpo humano reconocible— el que hay que hacer intervenir. Representación convencional, pero representación al fin y al cabo.

»De igual modo, todas las manifestaciones actuales del cine se reducen a films de un solo mundo —el representativo— divisible en dos grupos: documental —simple producción animada—, dramático (cómicos, dramas, magia, etc.), cuyo origen y esencia podemos encontrarlos en espectáculos más antiguos (teatro, pantomima, music-hall, etc.).

»Pero el cine no se limita a lo representativo. Puede crear. Ya ha creado una especie de ritmo (que no cité, a propósito de los films actuales, pues su valor está extremadamente atenuado en ellos por la significación de la imagen).

»Gracias a ese ritmo el cine puede extraer de sí mismo una nueva fuerza que, renunciando a la lógica de los hechos y a la realidad de los objetos, engendre una sucesión de visiones desconocidas —inconcebibles fuera de la unión del objetivo y del celuloide móvil. Cine intrínseco o, si se quiere, cine puro, puesto que está separado de todos los demás elementos dramáticos o documentales— esto es lo que nos dejan presentir algunas obras de nuestros realizadores más personales. Es esto lo que ofrece un verdadero campo a la imaginación puramente cinematográfica, y dará nacimiento a lo que se ha llamado —por Germaine Dullac, creo— ‘sinfonía visual’.

»Quizás sean virtuosismos, pero, al igual que un concierto armonioso, tocarán la sensibilidad y la inteligencia. Pues, ¿por qué habríamos de negar a la pantalla esa facultad de encantamiento que le reconocemos a la orquesta?

»Caleidoscopio universal, generador de todas las visiones móviles, desde las menos extrañas a las más inmateriales, ¿por qué el cine no podría crear al lado del reino de los sonidos el de la luz, el de los ritmos y de las formas?" [18].

Sin embargo, Alexandre Arnoux desconfiaba y declaraba el horror que le inspiraba la "pureza", con que le machacaban los oídos:

“La poesía pura, la música pura, la novela pura, me asquean, sólo lo impuro

me interesa, algo con lo que pueda entrar en contacto, mezclarme, algo que no pertenezca a otra raza distinta a la mía. Mis emociones necesitan una cierta rudeza y no me alimento, de buena gana, con sustancias químicamente puras, reducidas a fórmulas; no engendro, de buena gana, con una copulación abstracta. Según el consejo de Pascal espero la vida futura para hacer el ángel. Y en la espera me apego a la tierra y me prohíbo a mí mismo depurar hasta el infinito, quintaesenciar hasta el vacío.”

Pero Arnoux amaba demasiado el cine —del que fue uno de sus críticos más lucidos y sensibles— para quedarse en ese refunfuño humorístico. Y en otra ocasión, a merced de la fantasía caracoleante, que hace de su obra un ballet de ideas, se abandonaba y escribía el pasaje siguiente:

“Un día habrá que comprender que el acabóse del cine no consiste en cegarnos con cheques, con millones de dólares, con mala retórica y con cuadros vivos, sino en descubrir misteriosamente un ángulo inédito del cielo, una imagen ingenuamente sobrenatural. La sombra de una nube que pasa sobre una pradera, una hoja mecida por el viento, una biela en movimiento, eso es suficiente si sabemos confiárselo a la cámara y si sabemos darle el ritmo justo de encadenado. Volvemos siempre a las tres manzanas de Cézanne. Tres manzanas y ante ellas, en cine y en pintura, tres cosas que apenas pueden compararse: un ojo, una inteligencia, una sensibilidad. No hace falta nada más; sin embargo, estas tres cosas casi nunca se encuentran juntas.”

En resumidas cuentas, los partidarios del cine puro no iban mucho más allá.

Yo, particularmente, pensaba que la cuestión que ocupaba a estos últimos no merecía todas las discusiones que provocaba:

El cine es, ante todo, una industria. La existencia de un "cine puro" comparable a la música "pura" parece hoy demasiado sometida al azar como para que merezca ser examinada seriamente.

¿La cuestión del cine puro está ligada directamente a la del cine "arte-o-industria"?

Para responder a esta última pregunta sería preciso, en primer lugar, que el concepto de arte fuese definido con precisión. Ahora bien, nuestra época no es partidaria de tales precisiones. Luego, sería necesario cambiar totalmente las condiciones de existencia material del cine. Un film no existe sobre el papel. El guión más detallado nunca podrá prever todos los detalles de la ejecución de la obra (ángulo exacto de las tomas de vista, luz, diafragma, interpretación, etc.). Un film sólo existe en la pantalla. Ahora bien, entre el cerebro que concibe y la pantalla que refleja hay toda una organización industrial y sus necesidades de dinero.

Parece, pues, inútil prever la existencia de un "cine puro" mientras no se modifiquen las condiciones materiales de existencia del cine o mientras no evolucione el espíritu del público.

Sin embargo, ya se anuncia el cine puro. Lo encontramos en algunos fragmentos de numerosos films; efectivamente, parece que un fragmento de un film se convierte en cine puro desde que se produce una sensación en el espectador por medios puramente visuales. Definición no muy concreta, sin duda, pero que hoy por hoy nos basta. Por ello, la principal tarea del "realizador" actual consiste en introducir, mediante una especie de artimaña, el mayor número de temas puramente visuales en un guión hecho para contentar a todo el mundo. De igual modo, el valor literario de un guión es totalmente desdeñable.

En el mismo orden de cosas se hubiese podido escribir: "Ante el objetivo, Andrómaca y La Cartuja de Parma pierden todo su valor" (lo que aún hoy es más o menos cierto, a pesar de la facilidad que la palabra da al cine). Pero si el valor literario de un tema aún es desdeñable no por ello es menos cierto que en el cine el problema del guión es, hoy lo mismo que ayer, el más importante de todos, y que un guión "hecho para contentar a todo el mundo" no se encuentra tan fácilmente como podría deducirse de una frase escrita a la ligera.

Para terminar con el cine puro añadamos que si con ello se pretendía definir una poética de la pantalla la cuestión no era tan superficial como parecía:

1923. — En un film reciente, inspirado en un célebre poema romántico, la mayor parte de los subtítulos eran versos extraídos de la obra adaptada. Nos vimos bastante sorprendidos al comprobar que muchos de esos versos célebres parecían extraordinariamente flojos al ser proyectados en la pantalla entre dos imágenes. Estas notas aisladas de la gran orquestación verbal no tenían ya casi ningún valor. Me imagino que una imagen aislada del conjunto de un film y colocada en medio del poema perdería también toda su fuerza. Diríase que hay una incompatibilidad entre la poesía del libro y la de la pantalla.

En el cine sólo puede existir la poesía creada por la imagen misma. Es una poesía singularmente nueva y cuyas reglas no son fijas. Las flores y las puestas de sol con que algunos realizadores pretenden despertar un sentimiento poético son tópicos del mismo género que "los majestuosos corceles" o "el astro Rey" de la literatura caduca. Aquí la poesía nace del ritmo de las tomas. Ya hemos visto el lirismo puro de un Sjöström, de un Griffith —el chino de "Culpa ajena" apoyado contra una muralla, la alta cima nevada de "Los Proscritos". Personalmente no conozco nada que evoque con tanta fuerza la idea del lirismo heroico-cómico o del lirismo simplemente como las huidas insensatas de Douglas, la grandeza inverosímil de las *girls* de Mack Sennett o las enormes carreras sin dirección de Charlot perseguido por el policía o por la fatalidad; esas carreras continúan simplemente porque habían empezado.

Muchas efusiones de poetas líricos no tienen otra razón de ser.

... "Nanouk", "A l'assant des Alpes avec le ski", "L'eternel silence", demuestran que se puede interesar mucho a un público sin la ayuda de un guión. Las imágenes son suficientes. Podemos divertirnos prediciendo el porvenir. Quizás llegue el día en que una simple sucesión de imágenes, sin conexión definida, sino unidas por una armonía secreta, provoque una emoción análoga a la emoción musical. Quizás el público llegue más lejos en la comprensión del cine de lo que puedan prever los más osados críticos.

Toda estética fija corre el riesgo de estar demasiado limitada.

... Lo que agrada del cine es que es un arte, si sólo es un arte, consagrado al presente.

Está destinado a perder las huellas de su pasado mientras el celuloide sea una cosa mortal. Y quizás esto sea bueno. Un arte sin experiencia, sin museo, será singularmente vivo, ágil, ligado a la humanidad, pasajera como él. Y dispuesto a todo lo que venga.

... ¿Ficción? ¿Realidad? Pirandello, al escribir "Seis personajes en busca de autor", ese drama crítico, sacudió brutalmente nuestra concepción actual del arte teatral ya enfermo. ¿Realmente quería hacernos creer que podíamos ahogarnos en un pozo de cartón? Eso era ir demasiado lejos. Lo hemos seguido, pero de ahora en adelante desconfiaremos desde que el telón se levante sobre la escena.

¿Ficción? ¿Realidad? A ver quién puede separar la ficción de la realidad sobre la pantalla en donde lo real, al igual que la ficción, sólo es una sombra que pasa.

Pienso que el cine está sólo al principio de su conquista del mundo interior. La sucesión de imágenes, infinitamente ágil, unas veces precisa como la frase literaria y otras vaga como la frase musical, permitirá expresar los sentimientos más complejos, las sensaciones más lejanas. Lo que la inmensa mayoría no puede comprender ni admitir en las teorías de un Freud o en las novelas de un Proust, ¿no podrá el cine sugerirlo con más facilidad que la palabra?

Cuando esperábamos que el cine se convirtiera en un nuevo instrumento de creación poética el surrealismo, a su manera, intentaba renovar la poesía. Un artículo consagrado a ese doble tema en 1925, me inspiró la reflexión siguiente:

Las relaciones del surrealismo con el cine han sido muy bien estudiadas por M. J. Goudal en "La Revue hebdomadaire". Sería demasiado largo discutir aquí sus ideas. Sin embargo, vale la pena comentar uno de los puntos. M. J. Goudal escribe: "la aplicación de las ideas surrealistas en el cine escapa a las objeciones que podamos dirigirle al surrealismo literario". De acuerdo. Pero se producen otras objeciones. Si el surrealismo posee su técnica propia el cine también posee la suya. Lo que me interesa en el surrealismo es lo que revela de puro, de extraartístico. Para traducir en imágenes la más pura concepción surrealista habrá que someterla a la técnica

cinematográfica, lo que corre el riesgo de hacer perder a este "automatismo psíquico puro" una gran parte de su pureza.

Por ello no puedo creer que el cine sea el mejor medio de expresión surrealista. Pero, sin embargo, el cine y el surrealismo están lejos de ser dos extraños. En esto estoy de acuerdo con Goudal, que subraya el carácter de alucinación del cine y la inutilidad de todo comentario lógico frente a los hechos que nos presenta la pantalla. Si el cine no puede ser un medio perfecto de expresión para el surrealismo, sin embargo, sigue siendo, para el espíritu del espectador, un campo de actividad surrealista incomparable. El notable "El moderno Sherlock Holmes", de Buster Keaton, dio una especie de crítica dramática de este carácter del cine, comparable a lo que fue para el teatro "Seis personajes en busca de autor", de Pirandello.

Pero el surrealismo aún era sólo un movimiento de iniciados, cuya acción importantísima en la historia de nuestra época no era perceptible por el público popular, al que el cine emocionaba con tanta facilidad.

Cada semana la pantalla habla de amor a cincuenta millones de humanos. Es una extraña costumbre la que impone a tantos films terminarse con un beso o con un abrazo.

Los mayores creadores de imágenes animadas se han sometido a ella. Y habría que preguntarse si estas representaciones del amor no son uno de los encantos ideales del cine, uno de los secretos de la magia que ejerce sobre las multitudes...

... Sobre la pantalla aparecen seres inmateriales, transparentes y con una aureola de luz. Las firmas cinematográficas eligieron a las mujeres más bonitas y a los hombres más guapos para los juegos del pueblo moderno. Y la pantalla nos ofrece cada noche, con la amplificación de sus diversos planos, una glorificación del rostro humano, de todo el cuerpo engrandecido por el objetivo y a la medida del cuerpo de los antiguos semi-dioses.

No sonriáis. El gusto del público por estas ilusiones de la óptica no es un capricho provocado por la moda o la publicidad. En ello podemos ver el renacimiento de la poesía.

En esta época en que la poesía verbal pierde el prestigio que ejercía sobre la multitud y se convierte en un "asunto para iniciados" (¿cuántos lectores de Lamartine y de Hugo en el siglo pasado? ¿Cuántos lectores de poetas modernos existen hoy?) ha nacido una nueva forma de expresión poética que quizás pueda conmover a cada uno de los corazones que sobre la tierra laten.

Está presente en esas sucesiones de imágenes que, a menudo, desafían la lógica, pero que, a menudo también, hacen pasar por las salas oscuras una corriente de lirismo amoroso. Hay en ello una poesía popular, una poesía que busca su camino...

... Todavía hay gente con buenas intenciones que nos reprochan el tono lírico con que hablamos del cine. Y es porque no siguen atentamente los progresos de esta

enorme máquina aún en su niñez. El cine nos gusta tanto no por lo que es, sino por lo que será. Marcel Proust se preguntaba si la música no era la forma única de lo que habría podido ser —si no se hubiese inventado el lenguaje, la formación de las palabras, el análisis de las ideas— la comunicación de las almas. No, no la única. Marcel Proust no hubiera escrito eso si hubiese conocido las posibilidades de un arte visual, del cine.

"El cine nos gustan tanto no por lo que es, sino por lo que será." Hoy parece difícil creer que en 1926, cuando fueron escritas esas líneas, se pensara que el cine iba a seguir siendo mudo. La cita de Marcel Proust no habría tenido ningún sentido después del éxito del "Cantante de jazz", tres años más tarde.

En vísperas de esta metamorfosis acabábamos de darnos cuenta de que los films eran mortales. Fue en 1925 cuando, por vez primera, el cine se volvió sobre su pasado. El acontecimiento se produjo en el cine de "Ursulines", cuyo programa de apertura, formado por "*La rué sans joie*", "Entreacto" y "*Cinc minutes au cinema d'avant-guerre*", hizo correr al todo París hacia una pequeña sala situada detrás del Panteón. Esos "cinco minutos" durante los cuales se proyectaron actualidades de antes de 1914 y diversos dramas de la misma época hicieron desternillarse de risa a la mayor parte de los espectadores e incitaron a algunos otros a reflexiones muy útiles.

¿Teníamos derecho a reírnos de estas obras primitivas? ¿El tiempo no iba a apolillar los films futuros como los pasados y, al despojarlos de toda verosimilitud, no iba a dejarlos en un divertido esqueleto?

Con melancolía escribí por aquel entonces:

El cine vive bajo el signo de lo relativo. Los autores, los actores, las obras y las ideas que sugieren pasan rápidamente. Parece como si el cinematógrafo, máquina de captar los minutos de vida, haya querido desafiar el tiempo y que el tiempo se tome una terrible revancha tratando aceleradamente todo lo que se relaciona con la pantalla.

ESCRIBIR CON IMÁGENES

El estado de semi-sueño. — Así hablaba Marcel Proust.

¿Quién es el autor? — Primeras escaramuzas.

1923. — Desaparece la última visión, se desvanece en la pantalla ensombrecida.

"Buenas noches." Salimos. Hacía un momento el público estaba emocionado. La emoción se derritió con los últimos metros del film.

En el guardarropas la gente comienza a dar su opinión. "No está mal el film, pero, ¿es una historia inverosímil!"

Es el reproche habitual formulado por un público que, ante todo, es sensible a "la historia". Es verdad que a menudo los guionistas han hecho de una sala cinematográfica una escuela de inverosimilitud. Sin embargo, tendríamos que ponernos de acuerdo.

¿Creéis que los temas de las obras de teatro son siempre más verosímiles que los de los films? Examinadlos bien. Con frecuencia aparecerían igual de frágiles si para consolidarlos no tuviesen lo que le falta a la pantalla: la palabra. Cada réplica comenta la intriga y la justifica. La palabra puede salvar las peores causas, como en las audiencias.

En el cine sólo tenemos la imagen. Los subtítulos son un comentario frío. Únicamente la imagen viva golpea nuestra atención. Vemos a unos personajes que actúan bajo el influjo de una fatalidad que los hace enmudecer. Observad a la gente bailando a través de unos cristales, sin oír el sonido de la música: los bailarines, silenciosos, parecen maniáticos.

¿Significa eso una definitiva inferioridad de la pantalla? No. Los suecos nos han demostrado ya la profundidad de las historias sencillas. No intentemos progresar demasiado rápido. Más tarde, los realizadores regularán la economía de sus imágenes: el público comprenderá que se forma poco a poco una especie de sintaxis cinegráfica. La imagen expresará más y mejor.

A partir de hoy, ¿cuántas frases serán necesarias para traducir con justeza ese rostro de Lilian Gish en la tempestad de nieve; esa ojeada de Charlot?

1926. —... Quisiera pedir a los intelectuales, que a menudo son los espectadores con más severidad crítica, que no juzguen un film sólo por el valor de su guión, cosa que se hace con demasiada frecuencia. El cine, arte que tiene veinticinco años, no puede tratar siempre temas "profundos". Incluso es verdad que el valor literario de un guión apenas influye sobre el valor de un film. Los buenos films están contruidos a

menudo sobre temas que darían pobres novelas. Mirad, si no, el tema de "Visages d'enfants", el de "Culpa ajena". Estas historias, banales para la literatura, son hermosos temas cinematográficos. Demasiados espectadores, si ceden al poder de la pantalla, resumen luego su impresión en un relato despojado del encanto de las imágenes. Luego, sólo importa la imagen.

Señalemos, a este respecto, el particular estado espiritual del espectador de un film que no deja de tener analogía con la situación del que sueña. La oscuridad de la sala, el adormecimiento producido por la música, el desfile de sombras sobre la tela luminosa; todo colabora a sumergir a los espectadores en ese estado de semi-sueño en el que la potencia sugestiva de las imágenes ejerce un imperio considerable al de las visiones que pueblan nuestro sueño. Por la mañana, la incoherencia de nuestros sueños nos hace sonreír y nos sorprendemos de haber sido los juguetes de tantas aventuras incomprensibles para nuestra inteligencia ya despierta. Con frecuencia he notado que los espectadores de un film experimentan un sentimiento comparable al del hombre que se despierta. Han sido los juguetes de sorprendentes visiones; se han visto arrastrados en el desarrollo de una acción imprevista; se han abandonado a la corriente irresistible de las imágenes, y, cuando se ilumina la sala, se sorprenden de haber cedido a las sugerencias de esas locas sombras. Se divierten de su credulidad. Renace su sentido crítico. ¿El contacto de la realidad más banal reanima los hábitos de su lógica? No es raro que en ese momento experimenten algún desprecio por la aventura, cuyos menores detalles hace unos instantes seguían apasionadamente. No nos lamentemos por esa pasajera ingratitud.

Es un homenaje al poder sugestivo del cine. Un arte que puede arrastrar al pensamiento tan lejos de su dominio habitual no es un arte mediocre.

1950. — Se advertirá más tarde que la palabra y el sonido, añadiendo un elemento de realidad al espectador cinematográfico, hicieron perder al espectador el sentimiento de sueño que en él creaba la vista de las sombras mudas. (Ver: "Visita al Monstruo.")

1923. — El pintor original, el artista original, proceden a la manera de los oculistas. El tratamiento mediante su pintura, mediante su prosa, no siempre es agradable. Una vez que ha concluido el facultativo nos dice: "Ahora, mire." Y he aquí que el mundo (que no ha sido creado una vez, sino tantas veces como ha aparecido un artista original) se nos presenta totalmente diferente del antiguo, pero perfectamente claro.

Así hablaba Marcel Proust, que creó para nosotros un mundo totalmente diferente del antiguo. Esta frase nos explica por qué los artistas innovadores encuentran tanta incompreensión y hostilidad: no es agradable verse curar cuando creemos que vemos claro. Empezamos a ver claramente con el método Baudeaire o Rimbaud cuando Baudelaire o Rimbaud estaban muertos.

Ahora bien, lo que maravilla en este mundo nuevo que es el cine es que

conmueve con casi total seguridad a la masa —a pesar de sus novedades—. El genio de Chapita llega a la masa y a la élite y —a diferencia de otras artes— las obras maestras de la pantalla son casi siempre sus mayores éxitos. ¿No es ese el índice de la perfecta salud de esa cosa nueva que es el cine?

1950. — El autor de "A la búsqueda del tiempo perdido" no evocó nunca en sus libros —que yo recuerde— la existencia del cine. (¡Lástima! Habría descrito tan bien una sala cinematográfica de la misma manera que, mediante una metáfora de varias páginas, transforma la Opera en un gruta submarina.) La obra de Proust alcanzaba su pleno apogeo en 1923, después de la muerte de su autor, al que sólo encontré una vez en 1918, en casa de Lucien Daudet. (Como era su costumbre llegó sin avisarnos hacia medianoche y dejó al coche esperándole en la puerta.) Fue Lucien Daudet el que, en 1917, en el frente, me habló de la obra de su amigo. A mi vuelta a París me procuré "*Du cote de chez Swanri*", en una biblioteca, y después de haber leído el libro, que por aquel entonces valía tres o cuatro francos, lo devolví, sin pensar en comprarlo.

Era un ejemplar de la edición Grasset, ¡que es hoy una de las rarezas de la bibliofilia contemporánea!

1970. — Un hecho muy placentero para los prustianos de primera hora y muy raro en la historia de las letras: la obra de Proust ha atravesado medio siglo sin conocer el "purgatorio" y sin perder novedad. ¡No podemos decir lo mismo de un film!

1928. — Entendámonos: ser autor de un film no significa necesariamente haber concebido el tema de ese film; lo que el público llama "la historia". Si nos llevamos por eso Racine no sería el autor de sus tragedias, sino Tácito, Eurípides, Segrais o, incluso, Henriette de Inglaterra... "La historia" no es lo esencial. Del mismo tema obsérvese lo que hace Racine, lo que hace Pradon. Si la intriga de "Una mujer de París" la hubiese desarrollado un guionista cualquiera en lugar de una obra maestra tendríamos un suceso sin interés. El autor de un film es el que "desglosa" el guión, dirige la "realización" material y efectúa el "montaje" de las escenas realizadas.

En mi opinión, estas dos últimas operaciones deben depender enteramente de la primera. "Desglosar" un film no es simplemente escribir números delante de las indicaciones técnicas; es exponer una acción, desarrollarla en escenas ordenadas, expresar sus frases mediante el juego de los planos sucesivos, encontrar detalles de expresión visual más claros que una frase, prever el ángulo de las tomas de vista, la duración aproximada de la sucesión de imágenes, es, finalmente —si queremos seguir comparando y retornar al más perfecto de los trágicos franceses—, hacer el trabajo al que se dedicó Racine cuando decía: Mi tragedia está hecha, sólo me queda escribirla.

... Pronto el valor de una obra cinematográfica dependerá, ante todo, de lo que se haga sobre la mesa del autor. El atributo simbólico del autor de films será la pluma

estilográfica y no el megáfono. King Vidor pretende que un film debe ser escrito con la cámara y no con la pluma. De acuerdo, pero eso es jugar con las palabras. Para manifestarse, la inspiración no necesita del decorado de los estudios, del olor de las pinturas y de los martillazos de los maquinistas. Es lo mismo que decir que un autor dramático sólo puede escribir su obra en la concha del apuntador.

1970. — Esto es algo que evoca la sempiterna pregunta: "¿Quién es el autor de un film?" Pregunta a la que podemos responder únicamente en el caso en que una sola autoridad haya dirigido efectivamente el conjunto de operaciones que dieron nacimiento a un film. De lo contrario no hay regla general y cada caso es diferente.

La mayor parte de los films son el fruto de una colaboración, en el seno de la cual es penoso eliminar las responsabilidades o atribuir los méritos. Por ello, la fórmula: "Un film de...", seguida de un solo nombre; fórmula empleada por la publicidad y por la mayor parte de nuestros críticos es impropia la más de las veces. En inglés, la terminología es precisa: "*Screenplay by... Produced by... Directed by...*" Así sabemos más o menos a qué atenemos. Pero sólo más o menos.

Ejemplo: viendo "Scarface" me impresionó un plano, particularmente expresivo: el joven Scarface quiere demostrar la eficacia de una ametralladora. Mediante una descarga bate una fila de tacos de billar, levantados contra un muro (como lo hará con una banda rival el día de San Valentín). Esta buena idea visual —la aprendí de los guionistas Ben Hecht y Charles MacCarthy— figuraba explícitamente en el guión.

¿Quién es el autor? ¿Los que concibieron la imagen o el que la fijó sobre el celuloide?

1927. — Un autor dramático acaba de dar algunos consejos a los realizadores de films. Respeto, dice, no sin una ironía comprensible, el "misterio sagrado" de los estudios, pero da a entender que nuestros films serán mejores el día en que pidamos ayuda a los "especialistas", que son los autores dramáticos.

Este autor señala, no sin razón, el error de los realizadores, que hacen un film con una serie de cuadros marcados por subtítulos y sin preocuparse por la construcción dramática, por los mecanismos de la acción. Si los realizadores, dice, quieren "construir" un film tienen que aprovecharse de la experiencia que han adquirido los escritores de teatro.

El diagnóstico es exacto, pero el remedio propuesto inquieta. Es evidente que la dramaturgia cinematográfica está en su infancia. Pero paciencia. El film dramático acaba de nacer y, hasta el momento, los esfuerzos de los mejores han apuntado a dotar a la expresión cinematográfica de los medios técnicos indispensables. Eso se ha hecho y si los progresos mecánicos y químicos no se realizan pronto el estudio de los medios de expresión técnicos no nos ofrecerá ya nada nuevo. A partir de hoy, ese estudio ya no es el objeto de nuestros mejores esfuerzos. Lo más difícil queda por

hacer: se trata de levantar la arquitectura de una acción cinematográfica que, excepto en lo cómico, no existe aún. En lo dramático los mejores films nos ofrecen fragmentos. El film dramático, desorientado por la ola nefasta de las "adaptaciones", se ha construido sobre el modelo de las obras teatrales o literarias por cerebros habituados únicamente a la expresión verbal.

—Pero, ¿qué podemos hacer si no?

—Pronto lo sabremos.

—Pero...

—Sólo puedo presentirlo. Un día, un realizador genial os responderá con su obra. Y, para hacer comprender lo que espero del drama cinematográfico, sólo puedo proceder mediante una comparación: suponed que el teatro nunca hubiera existido y que los hombres únicamente hubieran conocido la forma del monólogo o de la narración.

Suponed que, de pronto, un hombre encuentre la forma teatral, el medio de exponer una acción sólo por la palabra de los actores, mediante la concentración de las escenas y no según la necesidad del relato. La revolución que se produciría en los espíritus no sería más grande que la que se producirá el día en que nazca el drama cinematográfico.

1950. — Primeras escaramuzas con los autores dramáticos, aunque el cine permanezca aún en silencio, por razones bastante parecidas a las que harán nacer una batalla más enconada en el momento en que "el teatro filmado" amenace con invadir la pantalla. (Ver el capítulo: "Legítima defensa.")

1923. — "Si consienten en pagarnos razonablemente, dicen los escritores, trabajaríamos para el cine, y se verían guiones interesantes..."

Nada es menos cierto. No por estar bien pagados los escritores podrían tocar el arpa o construir una casa. El arte del albañil, del arpista —o del guionista— tiene sus propias reglas, que sólo poseen unas relaciones muy lejanas con el arte de escribir. En primer lugar, los escritores deberían olvidar su oficio de ensambladores de palabras para aprender el de creadores de imágenes. ¿Cuántos de ellos serían capaces de tal alejamiento.

Por desgracia, la confusión entre la literatura y el cine no es patrimonio sólo de los literatos. Una editorial, que organizó un concurso de guiones, ¿no formó un jurado compuesto en su mayoría por escritores, algunos de ellos incluso académicos? ¿Cómo esos cerebros habituados a la creación verbal podrán apreciar las ideas visuales?

Instintivamente elegirán los mejores temas novelísticos dramáticos. Los mejores guiones —los de Chaplin, los de Fairbanks— les parecerían chiquilladas, los desdeñarían, pues ignoran que el cine está aún en su infancia y que la inteligencia de

un realizador se juzga, en parte, por sus concesiones.

GRANDEZA Y SERVIDUMBRES

La "gente de cine". — Eric von Stroheim. — Nuestros films son ensayos. — Una profecía. — La vanguardia. Robert Brasillach. — Una historia del cine.

Lo más importante de toda la vida es la elección del oficio; el azar dispone de ello.

Esta frase de Pascal, aplicada a la "gente de cine", inspiraba reflexiones sin indulgencia:

1927. — ¿Es bueno reflexionar? No. El cine, dice Cendrars, es una droga.

El intoxicado no reflexiona. Si habla de su pasión es para justificarla. No reflexiona: se defiende.

Cuando un autor de films habla a espectadores un poco ilustrados se está excusando.

¿Creéis que no comprende siempre el sentido de esos cumplidos indulgentes que le dirigen? No decís frases amables, pero pensáis: "¿No puede hacerlo mejor, él que dispone por suerte de ese sorprendente aparato? Sus colegas y él pretenden ser autores y sólo pueden extraer de ese extraordinario invento que es el cine, esas mediocres sucesiones de imágenes, ¡cuando todo está por descubrir!"

Tenéis razón. Más de un autor de films ha pensado como vosotros, antaño, cuando sólo era un espectador, cuando no conocía los estudios ni esos almacenes en donde se vende el cine por metros, cuando ignoraba lo que pueden decir antes, durante y después de la ejecución de un film, la "gente de cine". Hoy, se calla. La indignación que, al principio, lo había invadido se apacigua. Sus proyectos más queridos le parecen sueños de otro mundo. A sus ojos, la rutina comienza a tomar, poco a poco, figura de tradición razonable. Sienta cabeza, como dicen ellos. Ese es el momento que esperaba la gente de cine: "¡He aquí un gran realizador!" Gracias.

A decir verdad, los intoxicados del cine son pocos en la "corporación cinematográfica". No obstante, existen algunos a quienes la pasión no les despoja de toda lucidez. El cine, al que conocen bien, los decepciona. Pero no pueden pasarse sin él. Son ellos los que más sufren con sus taras. Son ellos también los que más lo aprecian. Con frecuencia dicen estar dispuestos a romper ese lazo despreciable que los une a él. Pero no hacen nada. Esperan, a pesar de todo.

... Durante mucho tiempo el cine fue considerado como una imitación del teatro. La mayor parte de los industriales del cine estarían encantados si un día el cine en colores, en relieve y sonoro, permitiera propagar los éxitos de la Michodiére o de

l'Athénée en cien ediciones por las provincias. Ese día su ideal se verá satisfecho: el cine habrá muerto.

Mucha "gente de cine" proceden, de una forma o de otra, del teatro. Guardan un enorme respeto por ese teatro que, con frecuencia, no ha querido saber nada de ellos. A aquéllos hay que añadir los iletrados de la corporación, los cuales, en su conmovedora ignorancia, ven el teatro como un teatro de intelectualidad, en todo caso como un espectáculo infinitamente superior a esa linterna mágica que ellos mismos presentan con sonrisas y excusas.

La gente de teatro y la gente de cine, influenciada por el teatro, siguen mirando a la pantalla con el mismo interés que Antoine concedía a los cafés cantantes, de los que, a veces, sacaba a un artista: "Claro está que esto no es arte, pero hay ahí algo..."

Imposible, por ejemplo, ver "Amanecer", de Murnau, sin leer, a modo de prefacio, la opinión de Henry Bernstein sobre esta obra. ¿Podemos imaginarnos a un personaje que antes del primer acto de "Secret" viniese a leernos la opinión de Murnau sobre la obra de Bernstein? Esa iniciativa le parecería extraordinaria y ridícula al director de "Gymnase".

A los directores de la Fox-Film les parece totalmente natural, lo que nos da una idea de su manera de pensar: la pantalla es un pariente pobre de la escena; los autores dramáticos son "intelectuales" que honran a los autores cinematográficos —se trate de Chapita, de Stroheim o de Murnau— cuando consienten en ocuparse de ellos...

1970. — Ya lo vemos: los tiempos han cambiado mucho y hoy no estaría mal visto que un cineasta de reputación diese su opinión sobre una obra de teatro. Hoy, los libros y los estudios consagrados al cine son más numerosos que los que tratan de la escena.

Antaño el teatro era ante todo, según se decía, una empresa de distracción "burguesa". Quizás. ¿Pero el cine de nuestro tiempo se hace siempre para el pueblo?

¿En cierto modo no ha tomado el relevo de lo que era el teatro burgués ayer? Son los descendientes de los que antaño aplaudían a Porto-Riche y a Alfred Capus ^[19] los que más hablan, en las cenas, de los films "que hay que haber visto".

Acabamos de leer, más arriba, el nombre de Eric von Stroheim, y es un nombre que honradamente no podemos citar sin saludar, de paso, a un hombre cuya obra es capital y cuya vida fue un símbolo.

Para medir toda la importancia de esta obra habría que remontar el curso de los años y situarse en la época en que apareció. Así ocurre, en la historia del cine, con todas las auténticas creaciones. El tiempo amortigua su poder de choque; las alteraciones materiales las desfiguran; las inspiraciones que despiertan y las imitaciones que producen tienen tendencia a retirar sus privilegios de su originalidad.

Pero la obra de Eric von Stroheim, por muy mutilada que esté, brilla aún con la

luminosidad que le da su insólita novedad.

El sistema que antaño regía en Hollywood eliminó al autor, que fue, con Chaplin, el más grande de aquellos cuyo estilo marcó el cine americano. A la luz de ese hecho, la vida de Eric von Stroheim es simbólica, pues el combate del individuo contra la máquina no ha terminado, ni mucho menos. La carrera de este creador sólo duró una decena de años. Luego ya no fue más que un intérprete y, por muy excelente que haya sido el actor, no podemos dejar de pensar en las obras que habría podido producir y que nunca veremos.

Sus primeros films habían sido inmensos éxitos y su autor reinaba sobre una industria, que no se resignaba fácilmente a seguir su dictamen. Pero el juego era peligroso. Para proseguirlo era necesario que a un éxito le siguiese otro éxito aún más grande. Al menor fallo se producía la caída brutal y la revancha de la mediocridad.

El día en que un joven empleado de la Compañía Universal, llamado Irving Thalberg, se encargó de interrumpir el rodaje de "Merry go round" ("Caballos de madera"), que dirigía Stroheim y le encargó la terminación a un director de su elección; aquel día señala el comienzo de una nueva era. Se terminaba la era de las grandes individualidades, gracias a las que se había desarrollado el cine americano para ceder su sitio al reino casi anónimo de los productores, de los administradores y de los banqueros. Y Hollywood iba a poner a punto una organización tan perfecta que le permitiría, de ahora en adelante, defenderse extraordinariamente bien contra toda intromisión eventual del genio.

¡El genio! ¿Qué valor tiene, en el lenguaje del cine, esa palabra prostituida por el equívoco y la confusión de los valores? Un autor de genio es aquel que crea sin imitar y que extrae de su propio fondo lo mejor, la parte más *inesperada* de su obra.

¿Cuántos, en la historia del cine, pueden responder a esta afirmación? Por muchos que haya, Eric von Stroheim está a la cabeza de ellos. No le debe nada a nadie. Y todos somos deudores de este hombre, que murió pobre.

¡Cuántas cosas se han dicho sobre Eric von Stroheim! Que el nombre que hizo célebre no era el suyo, que se había inventado la partícula *von*, que era el autor de su propia leyenda, que no fue nunca el oficial austríaco cuya silueta inolvidable impuso en sus films... Eso, que es posible, apenas nos interesa. Su nobleza, como su pasado, si fue él quien la inventó, es para nosotros más verdadera que si procediese de algún pergamino. Lo que él era es menos real que lo que creó.

En Hollywood le vi, en su casa, durante una velada en la que interpretaba de maravilla su papel de anfitrión europeo: besamanos, monóculo, cortesías y deferencias. Ahora bien, nadie ignoraba que bebía mucho y podía ocurrir que produjese algún escándalo antes de que terminase la noche. Pero aquella noche sólo bebió agua y se condujo como el aristócrata más perfecto, cuyos modales hubiese vigilado como buen realizador que era. Quizás no era noble, pero supo hacerse un gran señor.

Algunos días antes de su muerte, el gobierno francés le hizo caballero de la

Legión de Honor. La condecoración le fue entregada en una casa que había alquilado cerca de París, en presencia de numerosos invitados y durante esta fiesta en la que se bebió champán alrededor del moribundo, en la atmósfera barroca de sus obras interpretó su última escena.

Incapaz de moverse, estaba echado sobre una especie de camilla, colocada en medio del salón. Cuando le colocaron la cruz, sobre su pijama de seda negra, logró levantarse a medias e hizo un saludo militar. Por ese gesto, cuyo énfasis no se prestaba a la sonrisa, daba a su leyenda una suprema confirmación y para su último público volvía a ser el oficial vienes, que quizás sólo había existido en el país de sus fantasmas.

1927. — No podemos terminar de enumerar las traiciones graves o pueriles cometidas contra el cine por los que viven de él... La miseria intelectual de la gente de cine nos hace estremecer si pensamos que son éstos los que dirigen los destinos de un arte tan joven y al que concedemos tanto valor. No han visto nada, no han leído ni comprendido nada. En vano buscamos en sus discursos, en sus actos, la huella de alguna idea general discutible, la excusa, al menos, de su ignorancia y de sus errores. Únicamente encontramos en ellos palabrería de charlatán, combinaciones inciertas y sin futuro. Viven y piensan al día y sólo temen que la evolución de su oficio, el progreso, los eche de su sitio... Darían pena si no fuesen tan numerosos y tan cínicos.

Unámonos a estas reflexiones amargas, de las que acabamos de leer unos fragmentos, esta nota extraída de un artículo titulado "Millones", escrito por la misma época y que podría fecharse ayer. No ha cambiado nada, a no ser el valor de los millones de los que vamos a tratar ahora:

1927. — Sobre la pantalla aparecen cada año varios "grandes films". Sepan ustedes que así se denominan a los films en los que han gastado al menos cinco millones (francos o dólares, qué más da, puesto que cinco millones de francos son más raros en Francia que cinco millones de dólares en los Estados Unidos).

El último récord parece haberlo establecido "Metrópolis", film alemán, con un coste de cinco o seis millones de marcos-oro. Pero los Estados Unidos no dejaron que ese récord permaneciese mucho tiempo en Europa; han llamado nuestra atención sobre "Ben-Hur" y sobre la cuenta: ciento cincuenta millones, según dicen, de francos.

Y la prensa se maravilla; ante la pantalla llena de yeso y de multitudes maquilladas; algunas almas cándidas descubren la grandeza del cine. Los realizadores de estos films, que, a veces, son hombres de talento, son consagrados inmediatamente como grandes hombres. (En el cine el valor de un autor crece proporcionalmente al número de millones que gasta.) Así todo el mundo está contento. ¿A quién le toca

ahora?

Gracias a cosas como éstas el cine (al menos lo que algunos llamamos el cine) se encamina hacia un final dorado. Sonrieron cuando hablé del fin del cine. No tenía ninguna intención de bromear: el cine morirá a causa del dinero.

Arte y dinero; inteligencia creadora y reglas financieras se encuentran aquí, frente a frente. ¡Cuidado! Dirigir nuestro arte hacia realizaciones "suntuosas", habituar la masa a espectáculos cuya principal calidad es la riqueza, es meternos claramente en la boca del lobo. Es hacer que el cine sea cada día más esclavo del dinero, cuyas leyes lo ahogan ya.

Un autor que sólo puede dar pruebas de su genio o de su talento a golpe de millones con frecuencia confiesa de ese modo su debilidad, pero también con frecuencia traiciona así los intereses superiores del cine. Cuanta más necesidad tengamos de los financieros más tendremos que dejar en sus manos lo poco que nos queda de nuestra independencia.

1970. — Al haber debilitado los tiempos difíciles, el poder de los "financieros", la independencia de los cineastas es menos limitada hoy que en 1927. Además, lo que se ha denominado desde hace unos quince años el "nuevo cine" se ha mostrado más preocupado por la originalidad que por la costosa perfección. Un film realizado con medios modestos, incluso si sus imágenes son de una calidad discutible, puede tener la posibilidad de encontrar su público, lo que era casi imposible antes. Pero los films con presupuesto importante deben recurrir con demasiada frecuencia a coproducciones internacionales. Ya se hablaba, en los últimos años del cine mudo, de ese género de empresa, que tan raramente ha dado buenos resultados.

1927. — ¿Consortios europeos? ¿Consortios internacionales? De acuerdo. Pero lo ideal es que este acuerdo afecte a la difusión de cada film y no a su realización. El éxito del cine americano, el del cine alemán de ayer, el más reciente del cine ruso; todo ello nos demuestra que el genio de cada raza debe ser respetado. Y si nos habláis de comercio os rogaríamos que nos dijeseis cuáles fueron los éxitos obtenidos por esas máquinas insípidas, convencionales y sin alma, que se denominan "coproducciones internacionales".

Un buen automóvil puede estar compuesto de elementos producidos en diversos países, pero no un buen poema. El film es automóvil y poema. Y no podemos separar, sin correr riesgos, las dos partes de su naturaleza: su cuerpo y su alma.

Los párrafos siguientes presentan lo esencial de un ensayo con el título "El cinematógrafo contra el espíritu".

1927. — A partir de ahora, el cinematógrafo, grandiosa mecánica mundial, se ha hecho más fuerte que el espíritu humano que lo creó. Y el espíritu creador, el espíritu de evolución, se ve arrastrado en la rutina de sus engranajes. En este sentido sí podemos decir que el cinematógrafo, real y no ideal, el que padecemos y no el que deseamos, se levanta contra el espíritu.

... Un gran industrial, una gran comerciante, puede llevar su industria o su comercio con éxito. Pero no se les pide su opinión sobre Shakespeare o sobre Lautréamont. El cine está siendo llevado por unos comerciantes a quienes su volumen de negocios permite dirigir, incluso, el espíritu del film y su evolución. Esos comerciantes no quieren únicamente ocuparse de cifras. Como todo el mundo tienen gustos artísticos y, naturalmente, esos gustos les parecen los mejores. Los imponen. Y los que verdaderamente podrían hacer de un film una obra de arte deben seguir las directrices de los que sólo son competentes en el comercio.

... Es inútil alzarse contra esas condiciones que son las de la existencia del cine de hoy. Sin duda el espíritu deja poco de sí mismo en ese producto industrial y lo poco que en él se desliza desaparece en el celuloide. El film únicamente recoge las concepciones del espíritu al precio de trabajos costosos y los arrastra en su muerte material. No llegaremos a conocer la tremenda conmoción —¿se producirá alguna vez?— que producirá un celuloide en negativo tan poco costoso como el papel blanco del escritor y un celuloide positivo tan duradero como el mármol del escultor.

El cinematógrafo debe, pues, renunciar a la libertad relativa de la que gozan las demás artes. Debe abandonar también la pretensión de esas artes que tendían a formas duraderas o eternas. Resignémonos a ser sólo los artesanos de obras efímeras. Y si a veces experimentamos alguna tristeza viendo como en poco tiempo desaparecen esas obras imperfectas recordemos sin cesar que nuestros films son únicamente unos ensayos.

Nuestra tarea es preparar el material que ha de utilizar el cine del futuro. Nuestras obras no cuentan. En lo único que creemos es en la evolución del cinematógrafo, que se hace gracias a todos los que lo aman. Es una obra en la que colaboran todos los creadores de films del mundo entero y, mientras que nuestras obras individuales van muriendo todas, esa obra unánime no perecerá.

Sin duda, no hemos de conocer más que la edad ingrata del cinematógrafo. Sin duda seremos (tenemos que tomar nuestra decisión al respecto) la generación sacrificada de los artesanos de la pantalla, los primeros que han sabido entrever, pero sólo entrever, lo que han de realizar sus sucesores.

... El día de mañana la industrialización puede destruir las esperanzas que había hecho nacer en nosotros el descubrimiento del mundo de las imágenes. Bastaría con un invento bien explotado por hábiles comerciantes y bien acogido por el mal gusto del público. No hablo del cine en colores (aunque su contagio pueda llegar a ser peligroso), sino, por ejemplo, del cine sonoro, temible monstruo, creación contra natura, gracias a la cual la pantalla se convertiría en un pobre teatro, en el teatro del

pobre, cuyas obras —espectáculo y texto— tendrían una tirada de centenares de ejemplares... (Nos hemos puesto a temblar al enterarnos de que algunos industriales americanos, de entre los más peligrosos, ven en el cine sonoro, el espectáculo del porvenir, y que están trabajando ya para realizar esa espantosa profecía.)

1970. — Al no tener parentesco este ensayo con el género cómico he creído conveniente reproducir aquí sólo algunos pasajes y, en ellos, me preocupé muy mucho de no omitir lo que más arriba se ha leído, dirigido contra el cine sonoro, para permitir que el lector se divirtiese un poco.

... Para resistir a los perjuicios de la industrialización no contemos con la educación del público. Conocemos esas frases: "Hay que esperar. El público se formará. No hay que atrepellarlo. Debe habituarse a las novedades, etcétera, etc." Estamos cansados de esas fórmulas lenitivas gracias a las cuales se han adormecido durante demasiado tiempo rebeldías justificadas. Es así como se conduce a los mejores espíritus a una resignación pretendidamente pasajera, mortal en realidad. Ese género de argumento, estupefaciente de la actividad artística, debe ser considerado como el más peligroso. Asimismo la oposición brutal de este intento de conciliación. El gran público nunca ha seguido la evolución de un arte lo bastante rápidamente como para ser útil en lo que sea a esta evolución. El día en que el gran público haya aceptado y gozado de lo que nos parece ser una innovación es probable que esa innovación esté caduca, al menos para un espíritu que niega al cinematógrafo el derecho de contentarse con su pasado y con su presente.

1970. — La mediocre estima en la que aquí tenemos al público contrasta algo con la confianza que en otra parte se le concede.

¿Y qué? ¿Queréis que no cambiemos nunca de sentimientos? La ventaja que tiene la contradicción es que si nos equivocamos por un lado, tenemos la posibilidad de tener razón por el otro.

... No nos engañemos. Pasará mucho tiempo para que el cinematógrafo haya encontrado su equilibrio y las formas de un clasicismo. Durante mucho tiempo aún será el campo en el que se enfrenten más vivamente la inercia hostil de la mediocridad y las inteligencias creadoras. Al gran público le gusta el orden en sus placeres y el cine, durante largo tiempo aún, será una revolución.

Y, además, es demasiado fácil hacer responsable al público del estado actual del cine.

Los verdaderos responsables son los que han pervertido a ese público, los que

sólo han pensado en su beneficio inmediato y menos difícil echándole a la multitud ese veneno vulgar con el que está intoxicada. ¿Por qué se ha querido convertir al cine únicamente en un instrumento de distracción popular, en el más estricto sentido de la palabra?

... El espíritu del cinematógrafo irá siempre por delante de su organización mecánica.

Algunos, al haberse dado cuenta de ese fenómeno, han terminado por constituir una vanguardia y han reducido el problema a una pequeña discusión de escuela y a rivalidades de ambiciones. No se dan cuenta de que todo cine importante es una vanguardia, puesto que sólo nos puede interesar el progreso del cine.

Hay dos clases de realizadores cinematográficos: los que se contentan con fórmulas ya existentes y se aferran a su pequeño pasado y los que, al ver en el cine una incesante evolución, juegan su baza sobre el progreso. Hace algunas temporadas algunos perfeccionamientos atrajeron la atención de una parte de esos investigadores; también hay que reconocer con franqueza que, a veces, abusaron de ellos. ¿Pero podemos reprocharles, con justicia, algunos excesos de investigación cuando alrededor de ellos tantos otros pecaban por exceso de rutina? Sus adversarios no se detuvieron en esta consideración y denominaron uniformemente (los espíritus lentos adoran las clasificaciones definitivas) "vanguardia" únicamente al exceso de investigaciones técnicas que hoy todo el mundo emplea.

Pero si queremos que el término vanguardia sea tomado en su verdadero sentido y se aplique a los que preceden a los otros en el progreso seremos muchos los que nos esforzaremos por merecer nuestro sitio en ese grupo. La verdadera vanguardia existe. A la cabeza, Charlie Chaplin, quien, con su primer drama, conmovió el cine dramático americano.

... Hoy ya no hay escuela dividida por discusiones puramente técnicas. Hay, por una parte, realizadores que extraen de un tema una sucesión de imágenes más o menos teatrales, encuadradas por numerosos subtítulos, y, por otra, los que intentan exponer una acción gracias a medios puramente visuales y más expresivos que largas frases.

Por más que los primeros construyan los decorados más suntuosos y empleen a los mejores intérpretes lo único que harán siempre es ilustrar una historia que sería más comprensible si estuviese escrita en un libro. Los otros, de un tema a veces insignificante, concebirán un drama que ningún modo de expresión artística podría hacer más conmovedor. Unos reconstruyeron Nôtre-Dame ante el objetivo y entonces creyeron haber llevado al cine a sus más elevados destinos. En realidad no lo hicieron mejor que un dibujante en las páginas del libro de Hugo. Los otros concedieron más importancia a ese cajón de una cómoda del que sale un falso cuello —y todo un drama— en "Una mujer de París".

Pero no nos apresuremos a concluir. "La vanguardia" no será eternamente la búsqueda de detalles psicológicos, al igual que ayer parecía ser la búsqueda de

efectos técnicos.

Estará siempre por delante de las definiciones en las que los rezagados quisieran aprisionarla. La vanguardia es la curiosidad del espíritu, aplicada a un dominio en el que los descubrimientos que quedan por hacer son numerosos y apasionantes. Si se le concede tal sentido a ese término sólo me interesa esa vanguardia desprestigiada.

1970. —... *una sucesión de imágenes más o menos teatrales, encuadradas por numerosos subtítulos.* Poco tiempo después se hablaría de demasiados diálogos. Al mismo tiempo que se escribían esas líneas la pantalla comenzaba a balbucir en los Estados Unidos y en Alemania. Había pasado el tiempo del silencio. Pronto iba a poder decirse: "... recordamos tantas esperanzas maravillosas y melancólicas con la pena que se siente por lo que habría podido ser". [20]

En esta última frase parece dibujarse el trágico destino de Robert Brasillach, que dejó uno de los más conmovedores testimonios de amor que en su tiempo el cine podía inspirar a un joven.

Cuando Robert Brasillach, a la edad de dieciséis años, llegaba a París [21], Chaplin acaba de darnos "La Quimera del oro" y Eisenstein "El Acorazado Potemkin", Hollywood aún no ha ahogado el genio de Stroheim, Sternberg conoce su primer éxito, Flaherty compone "Moana", Abel Gance comienza "Napoleón" y el cómico americano sigue haciendo brotar la risa por las cuatro esquinas del mundo. Es "la edad clásica del cine mudo", que puede compararse a lo que fue, para el teatro, la época isabelina. Pronto todo lo que se daba por establecido será puesto en duda. El cine sonoro va a nacer.

Fue en la Escuela Normal, en aquel tiempo uno de los asilos más sorprendentes de la anarquía poética [22], donde Brasillach encontró a Maurice Bardèche. El cine los atrae, frecuentan los primeros cine-clubs en los que se proyectan los ensayos del "cine puro", los films dadaistas o surrealistas y las producciones soviéticas, cuya difusión está prohibida por una censura prudhommesca. Más tarde, el azar pone entre sus manos una colección de la revista "Cinea", que había fundado Louis Delluc y cuya publicación proseguía Jean Tedesco con el título "Cinea-Ciné pour tous". Allí encuentran un pasado muy cercano, pero que les parecía fabulosamente lejano. Y es el gran descubrimiento.

De ese pasado —barracas de feria, celuloide vendido por metros, estudios con techos de vidrio— hacía poco que se acababa de evocar la sombra. Los films de "antes de la guerra", proyectadas en "Ursulines", habían hecho reír. Pero, después de haber reído mucho, pensaron que los primitivos de la imagen merecían algo mejor. Se acordaron de que había existido Lumière, de que había existido Meliés. Se dieron cuenta de que el primero había sido el precursor del cine realista, que el segundo había creado el cine de ficción y de libertad poética, que una escuela francesa del cine

cómico había precedido a la escuela americana, que todos esos antepasados estaban injustamente olvidados y que en los humildes comienzos del nuevo arte habían aparecido las líneas esenciales de su destino.

En 1935, con ocasión del cuarenta aniversario del cinematógrafo, Bardèche y Brasillach publicaron su "Histoire du Cinema". No es inútil recordar esa fecha, pues el tiempo ha justificado, creemos, lo que en el título de la obra parecía presuntuoso. Los autores sólo conocieron por sí mismos diez años de esa historia, pero ocurre que esos diez años —el paso del mudo al sonoro— son de una importancia capital y ninguna otra época los ha igualado, por lo que se refiere a la diversidad de las investigaciones, a la frescura de las innovaciones y a la abundancia de los logros. Aquí concedemos al lector el permiso para sonreír y pensar que la memoria es un cristal de aumento, que da proporciones excesivas a todo aquello que se relaciona con nuestra juventud.

Esta "Histoire du Cinema" también cuenta la historia de una juventud. Por esas páginas pasa el aire de una época en la que el cine era el gran tema, la época en la que corríamos a los cines de la Rive gauche, a los de los Boulevards, con el mismo ardor con el que leíamos a Proust, Céline, Aragón o Bernanos, era la época en la que nos habíamos apasionado bastante por no preocuparnos de parecer serios y en que practicábamos el único anticonformismo no engañoso: la libertad de pensar cada uno por sí mismo.

Las discusiones no escaseaban por aquel entonces y ese libro nos hace oír sus lejanos ecos. Aunque no estemos siempre de acuerdo con sus autores tenemos que dejarnos seducir por su entusiasmo y su júbilo. Les gusta lo que les gusta y no pierden el tiempo en censurar lo que no aprecian. En ellos no encontramos ninguna de esas oposiciones formales, ninguno de esos ostracismos pueriles que impone el compromiso en una capilla o en un partido.

Además, como saben lo que quieren decir, escriben limpiamente y no recurren a la oscuridad con el fin de parecer profundos. A estos alumnos de la Escuela Normal les importa poco mostrar su saber y sus tendencias políticas no extravían sus juicios. Todo esto, en el momento en que escribo, apenas está de moda^[23].

Lo que desaprueban es el cine burgués, el heredero de un teatro caduco y de una literatura impertinente, todo lo que amenaza con gangrenar a un arte que no necesita para nada del pasado. También se exaltan cuando hablan del cine soviético. Aparte Chaplin, el pequeño hombre humillado y alegre que es el único héroe popular creado por nuestro tiempo, es a Eisenstein a quien va dirigida su más ferviente admiración: "Nadie ha dirigido sobre el universo un aparato más preciso y más voluntario (...). Abstracción y sensualidad se mezclan en él como en los más grandes creadores. Habría sido creador en cualquier parte, en América, en Alemania. En Rusia encontró su clima y su tiempo."

Si estos historiadores hubiesen adoptado un lema, podría haber sido éste: Poesía en primer lugar. ¿Pero dónde está el puesto de los poetas en la enorme máquina

cinematográfica? Ellos le asignan el primero: "Como todo arte, el cine es el estilo; es decir, obra individual expresada según la variedad individual. No parece que los descubrimientos que ha experimentado el cine desde 1929 ni los que aún experimentará puedan hacernos cambiar de opinión..."

"El estilo, la obra individual", ¿iban a sobrevivir a la llegada del sonoro? Hoy podemos sorprendernos de nuestros temores, pero en aquel año de 1929 —como luego veremos— éramos muchos los que decíamos, a semejanza de la *Histoire du cinema*: "Nosotros, que hemos visto nacer un arte, puede ser que también lo hayamos visto morir."

Y LLEGÓ LA VOZ

Su majestad el azar. — Lo que se pensaba del sonoro. Un invento salvaje. — ¿Había que desesperar?

Lo que Voltaire denominaba "su sagrada Majestad, el azar" se ocupó del cine desde su nacimiento y siguió contribuyendo a su evolución. Mientras que Marey, los Lumière o Edison, creían que sólo habían inventado un juguete científico se da el caso de que de ese juguete, sin que ellos así lo hubiesen pretendido, salió un arte nuevo. Más tarde, los hermanos Warner, cuyos negocios iban mal, arriesgaron el todo por el todo con el cine sonoro, vieja idea tan combatida como la serpiente de mar de los periódicos. Después de esa apuesta ganada todas las cinematografías del mundo, de una manera imprevista, se hicieron sonoras. Más tarde aún, y con la esperanza de paliar sus dificultades financieras, la Fox presentó como una novedad el objetivo "*Hypergonar*", que existía desde hacía tiempo. Aquello agradó y todas las pantallas del mundo —sin que lo hubiésemos deseado— se ampliaron.

Cuando en los Estados Unidos algunas salas comenzaron a proyectar films sonoros en principio la noticia fue acogida en Europa con escepticismo, luego con temor, como si se hubiese tratado de una epidemia que afectase a un país lejano y como si la anchura del Atlántico no fuese suficiente para proteger a Europa.

Pero, en 1928, Jesse F. Lasky, presidente de la Compañía americana *Famous Players*, de paso por Europa, confirmó públicamente los rumores que nos habían llegado y según los cuales los días del cine que conocíamos estaban contados. Los primeros éxitos del cine sonoro y hablado fueron de tal categoría que aseguraban al nuevo invento la conquista del mundo. Para los que habían compartido nuestras esperanzas tal noticia no era otra cosa sino el fin del cine.

Podríamos hacer una recopilación divertida de las opiniones que se dieron por aquel entonces en el mundo cinematográfico y que pueden resumirse así: mientras que la mayor parte de los intelectuales y los artistas se asustaban por el peligro que amenazaba no sólo a un arte, sino también a un medio de expresión universal, una alquimia de las imágenes, los industriales y comerciantes se mostraban favorables a una novedad que prometía los mayores beneficios. El crítico Enfile Vuillermoz resumió el debate en algunas líneas.

"Siempre es el malentendido primordial el que se eterniza. Cada vez que la ciencia pone a disposición de nuestros industriales del celuloide un nuevo medio para dar un paso adelante éstos lo utilizan para dar tres pasos hacia atrás. No tienen más que una

ambición: copiar y reconstruir lo más barato posible y en serie las antiguas fórmulas del espectáculo. Para ellos el cinematógrafo es siempre teatro fotografiado. Cuando dispongan del color serán felices de poder dar el colorido exacto de los vestidos y de los decorados de las obras de bulevar, y cuando dispongan de la fonografía estarán encantados con poder añadirle la voz de un artista de moda. Todo lo que se les dé para evadirse hacia lo desconocido les servirá para hacer más servil su instinto de copia. Ahora bien, el cinematógrafo sólo puede elevarse a la dignidad de arte mediante la transposición. Teóricamente, el relieve, el color y el sonido podrían hacer que esta disposición fuese aún más poderosa: prácticamente la harán cada vez más difícil [24]. Darán a los destajistas sin imaginación nuevos y cómodos procedimientos de calzado. Estos pretendidos progresos corren el riesgo de condenar al séptimo arte al estancamiento.

Pues los maestros actuales del cinematógrafo se parecen a esos pintores que no buscan en un cuadro más que el parecido y la apariencia engañosa o a esos músicos que sólo se sirven de una orquesta para reproducir lo más exactamente posible el ruido de un tren que para, de una puerta que se cierra o del cepillo de un carpintero arrancando virutas de una madera de pino. ¿Sobre un ideal así hay que basar un modo de expresión artística?"

Numerosos amigos del cine se expresaban en términos parecidos. Entre ellos, citemos a Pierre Scize:

“Puesto que la masa va a lo mediocre tan irresistiblemente como el agua se precipita al mar; puesto que, por otra parte, la industria y el comercio cinematográfico no pueden, bajo pena de muerte, dejar de aplacar la sed de vulgaridad de la masa, podemos esperar cualquier cosa del cine sonoro. La regresión que nos aporta parece fatal, ineluctable.”

Yo, particularmente, utilizaba poco más o menos el mismo lenguaje:

M. Lasky nos anuncia la llegada del cine sonoro. ¿Eso es todo? ¿Y debemos poner cara de entierro porque nos hablen de un "progreso"?

Siempre es molesto verse llevado a tomar una postura públicamente contra un progreso. Thiers se vio aplastado por la locomotora, cuyas virtudes combatió. Por eso tenemos que tomar precauciones. No es el invento del cine sonoro lo que nos asusta, es la deplorable utilización que de él harán, sin duda, nuestros industriales.

El cine sonoro o, para ser más exactos, el sincronismo en la reproducción de las imágenes y de los sonidos, podría ser útil al acompañamiento musical de los films, a las "actualidades", al cine educativo, etc. Pero no sería imposible que se crease un arte propio del cine hablado, cuyo objeto y cuyas leyes apenas podemos prever, al

igual que hacia 1900 tampoco se podían prever las del cine, sin más.

Pero conoceríamos mal a nuestra "gente de cine" si dejásemos errar nuestras esperanzas hacia esos horizontes...

En Londres el cine hablado, después de haber conquistado América, comenzó la conquista de Europa. Alexandre Arnoux, por aquel entonces redactor-jefe de *"Pour Vous"*, fue a Londres. Vale la pena citar el fragmento siguiente del artículo que escribió al respecto. Expresa el asombro de un civilizado que había creído en las "promesas de un arte maravilloso", promesas que "un invento salvaje" amenazaba con destruir. Asistamos con él a una de las primeras sesiones del cine hablado:

"Al principio el efecto general es bastante desconcertante. Al no cambiar nunca de sitio el altavoz, instalado detrás de la pantalla, la voz, cualquiera que sea el personaje que habla, viene del mismo punto. Sincronismo perfecto sin duda, pero que deja en el auditorio una molestia confusa. Si analizamos esa molestia pronto nos damos cuenta de que la concordancia del movimiento de los labios y las sílabas pronunciadas refuerza, por la misma realización, las exigencias de la verosimilitud y exige una localización en el espacio, la hace absolutamente indispensable. De lo contrario, nos hallamos ante una extraña comedia, cuyos actores mimarían estrictamente, con sus bocas, las réplicas, mientras que un corifeo misterioso y ventrílocuo rigurosamente inmóvil en el centro de la pantalla, a una cierta profundidad se encargaría de la parte sonora de sus discursos mudos.

»Para paliar este defecto, sin duda, y quizás también a causa de las dificultades técnicas, el realizador ha evitado, en la medida de lo posible, los cambios de plano, las búsquedas de ángulos de toma, al menos durante las conversaciones. De lo que se deduce una extrema monotonía cinematográfica, una continua pesadez, un estatismo que nos lleva directamente al teatro, al texto proclamado ante la rampa. Desde que el actor se ve liberado de la obligación de la palabra el interés vuelve a surgir. Podemos preguntarnos si la voz no le quita más elementos a la expresión de los que le da...

»... Me esfuerzo por ser imparcial. Apenas lo consigo. ¿Cómo viajar y ver sin llevar consigo la propia personalidad y sus prejuicios? Me gusta el cine profundamente. Sus juegos de blanco y negro, su silencio, sus ritmos encadenados por imágenes, el relegar la palabra —esa vieja esclavitud humana— a un segundo término; me parecen las promesas de un arte maravilloso. Y he aquí que un invento salvaje viene a destruirlo todo. Espero que me perdonen alguna amargura, alguna injusticia. ¡Haber trabajado y esperado tanto para volver, en resumidas cuentas, a una fórmula tan gastada como el teatro, para volver a someterse a la tiranía del verbo y del ruido, agravada, además, por un intermediario mecánico! Y, sin embargo...

»No podemos permanecer indiferentes. Asistimos a una muerte o a un nacimiento, quién puede saberlo ahora. Está ocurriendo algo decisivo en el mundo de la pantalla y del sonido. Hay que abrir los ojos y los oídos. ¿Quién hubiera predecido,

hace veinte años, ante estas ridículas bandas tan enredadas en la convención escénica, el cine de hoy, 'El circo' y 'Un sombrero de paja de Italia', 'La passion de Jeanne d'arc' y 'Noches de Chicago'? ¿Segundo nacimiento o muerte? Esa es la pregunta que se le plantea al cine."

Este artículo, en el que aún hoy encontramos materia de reflexión (podemos preguntarnos si la voz no le quita más elementos a la expresión de los que le da...) sólo nos daba unas pocas razones para esperar. Yo mismo me esforcé en descubrirlas al comentarlo:

1929. — ¿Segundo nacimiento o muerte? Si el azar —algunos granos de arena en la máquina industrial— no viene a desbaratar los planes de los financieros del cine es sobre la muerte sobre lo que hay que apostar o al menos sobre un largo sueño, que es algo parecido. Para nosotros, ¿qué es el cine? Un medio de expresión nuevo, una poesía y una dramaturgia nuevas. Para ellos, ¿qué es? Cincuenta mil salas en el mundo, a las que hay que abastecer de espectáculo —film, música, atracciones o un mirlo blanco— apto para que el espectador deje su dinero en la taquilla. Sólo por suerte a veces nuestros intereses y los suyos han coincidido. La posición adoptada por las finanzas americanas y pronto por las finanzas europeas en el asunto de los films hablados nos aclara definitivamente este asunto. ¿Que el cine, nuevo medio de expresión, muera antes de haber dado la centésima parte de lo que el espíritu humano podía esperar de él? Esta inquietud, ciertamente, es la última de las que preocupan a los dueños actuales del cine. En primer lugar, beneficios.

¿Hay que desesperar? Si consideráramos la probable evolución de las artes industriales podría ser que encontrásemos alguna razón para confiar en lo imprevisto. El cine hablado, en su forma actual e inferior o en su forma perfeccionada del futuro, sin duda sólo será una fase de una evolución, cuyo final no podemos prever. Aparecerá la televisión y todos los problemas volverán a plantearse de nuevo. ¿Estamos seguros de que esta última no aportará una nueva técnica, de que no dará origen a nuevos medios de expresión que hoy somos incapaces de imaginar? Si el cine hablado aparece como una revancha de lo auditivo sobre lo visual, ¿la televisión no será una revancha de lo visual y la base definitiva de un arte de las imágenes?

Cine, cine en colores, cine hablado, cine en relieve, televisión, esos son los nuevos medios de expresión que nos ofrece la ciencia. Surgirán otros todavía. La lucha no ha hecho más que comenzar entre las industrias y el espíritu de creación artística. Las industrias querrán esclavizarlas con el único objeto de encontrar nuevas fuentes de beneficios. El espíritu intentará emplearlas como nuevos modos de expresión. Nada nos posibilita para hallar la salida de esta lucha y es posible que nunca encuentre salida. Si, por una parte, la potencia conquistadora de la industria aparece sin límites inmediatos, por otra parte nada nos autoriza a perder definitivamente la esperanza en los recursos y en la facilidad de adaptación del

espíritu creador, sin cuyo concurso las artes industriales estarían privadas de alma y pronto de vida.

1970. — *Es sobre la muerte sobre lo que hay que apostar o al menos sobre un largo sueño, que es algo parecido.* Esa frase contenía una predicción que se reveló perfectamente falsa durante algunos años. Durante la primera edad del cine sonoro y hablado el espíritu de invención se vio estimulado por la novedad de la técnica.

Pero, en lo que precede, hay al menos un punto de vista justo. El desconcierto en el que nos encontrábamos en aquella época nos hacía abrir los ojos. La conmoción provocada por el cine hablado permitía entrever por primera vez que el cine sólo estaba en el principio de una evolución *cuyo final no podíamos prever*. Esa era una idea nueva y que, yo sepa, apenas había sido formulada en los tiempos del cine mudo.

Lectores de hoy, no riáis de nuestra ingenuidad. El cine que conocéis también es sólo una de las fases de una evolución, cuyo final no podemos prever.

VISITA AL MONSTRUO

*Música y ruidos. — La torre de Babel. —
Convencionalismos del teatro. — Algunos logros. —
Chateaubriand y el realismo. — Oposición de los grandes
maestros. Sobre el montaje.*

I

Mucho tiempo después de la estancia en Londres durante la cual observó los primeros efectos del "salvaje invento", Alexandre Arnoux, sonriendo al recordar nuestros temores y nuestras melancolías, escribiría: "En mi opinión, no existe pecado más grande que el complacerse en la nostalgia."

Ese pecado lo cometí de antemano, cuando a mi vez me fui a Londres para enfrentarme con el monstruo recién nacido. En las cartas que envié a ese mismo "*Pour Vous*" se expresan sentimientos que apenas pueden comprenderse hoy. Pero si reflexionamos, aunque sea un poco, nos daremos cuenta de que la aventura en la que estábamos metidos entonces es, sin duda, única en la historia de las artes y de las técnicas. Los medios de expresión evolucionan poco a poco en el curso de los siglos y, por ejemplo, la música no pasó bruscamente del canto gregoriano a la orquesta sinfónica. A nosotros nos pedían que, en pocos meses, cambiáramos de instrumento y de lenguaje. De ahí nuestra duda, nuestra turbación y nuestros lamentos.

Mayo de 1929. — Ningún hombre, ninguna compañía, ningún consorcio financiero, podría hoy detener la marcha victoriosa del cine hablado. Los industriales del cine americano han seguido, dicen, la voluntad del público y el público ha manifestado su gusto por los *talkies*^[25]

Pero si ese público se desprendiera bruscamente de ese nuevo juguete los mismos industriales, tan obedientes, no se someterían ya a sus deseos. Mientras tanto, el cine hablado se ha convertido en uno de los mayores negocios de la época. Bancos, sociedades eléctricas poderosas como imperios se han unido a su destino.

Se están jugando tantos miles de millones sobre esta empresa que de ahora en adelante cualquier medio será bueno para asegurar su éxito...

1970. — Ese es un aserto muy erróneo y que demuestra un completo desconocimiento de las reglas de la industria americana, sometida más que ninguna otra al veredicto del público.

Si el cine sonoro no le hubiese gustado a ese público es muy probable que Hollywood se hubiera batido en retirada, por muy grandes que hubiesen sido las pérdidas. Es lo que ocurre, por ejemplo, con la campaña de publicidad hecha a propósito de un film. Si los primeros resultados de la explotación de un film son mediocres la regla del juego pide que se pare todo el aparato sin esperar los gastos de publicidad, puesto que toda suma gastada a partir de ese momento se considera como una pérdida suplementaria. Si, por el contrario, los resultados son excelentes el presupuesto publicitario se aumenta rápidamente. Para los americanos, tanto en las salas de espectáculo como en los almacenes, el público siempre tiene razón.

... El cine hablado existe y los ascéticos que pretenden que su reino ha de ser corto no vivirán el tiempo suficiente para ver su final. Para los que gustan del arte de las imágenes ya se pasó el tiempo de deplorar los efectos de esta bárbara invasión. Se trata, más bien, de abandonar una parte para no perderlo todo.

Pero el cine hablado no lo es todo, existe también el cine sonoro. Sobre el cine sonoro se fundan las últimas esperanzas de los partidarios del cine sin palabras. Con él esperan conjurar el peligro que representa la llegada de los *talkies*. Quieren creer que esos ruidos y esos sonidos que acompañan a la imagen animada distraerán suficientemente a la masa y le impedirán reclamar el diálogo, le darán una ilusión de "realidad" menos peligrosa para el arte de las imágenes que el cine hablado.

Es de temer que esta solución sólo satisfaga a medias al gran público. Si todo el mundo está más o menos de acuerdo con la calidad de la música mecánica invariable, preferible con mucho a la partitura improvisada de las orquestas de cine, no ocurre lo mismo con los ruidos que se mezclan a la acción. Con demasiada frecuencia la utilidad de esos ruidos es discutible. En la primera audición sorprenden, divierten. Pronto fatigan.

Cuando hemos oído un cierto número de films sonoros y cuando la época de las sorpresas ha pasado, descubrimos, no sin sorpresa, que el mundo de los ruidos parece mucho más limitado de lo que habíamos pensado antes...

1950. — El cine y la radio no hacen más que repetir los efectos sonoros descubiertos desde sus primeros ensayos. Mientras que los sonidos *organizados* (música o voz humana) se prestan a un número de combinaciones infinito, la cantidad de sonidos *brutos* que pueden ser utilizados con fines dramáticos es mucho más pequeña.

Al principio del cine sonoro se grababan casi todos los sonidos que el micrófono podía captar. Pronto se dieron cuenta de que la reproducción directa de la realidad

daba una impresión lo menos real posible y que los sonidos debían ser *elegidos*, al igual que las imágenes. (Si en una calle por la que pasan coches ruidosos mantenéis una conversación de algún interés, vuestra mirada no presta ninguna atención a la forma de esos coches como tampoco vuestro oído se la presta al ruido que produce su paso.)

Esa pobreza relativa del catálogo de ruidos es la que hace que la música sea utilizada de una manera tan frecuente y, confesémoslo, tan arbitraria. En esto también los progresos realizados desde hace veinte años han sido muy modestos. Podíamos esperar que el cine sonoro diera origen a un género de música enteramente nuevo, concebido para el micrófono y el altavoz y ligado tan estrechamente al film que sería imposible separarlos. Ahora bien, debemos reconocer que, excepto en algunos casos excepcionales, eso no ha ocurrido y que la música escrita para el cine no se distingue por su originalidad fundamental. La partitura de "*Entrarte*", escrita en 1924 por Erik Satie para el acompañamiento de un film mudo, es más "cinematográfica" que muchas de las partituras escritas hoy para los films sonoros.

... Sin duda estamos aún en las primeras investigaciones, pero, sin embargo, es sorprendente que en tan poco tiempo el sonoro haya dado origen a tantas vulgaridades.

Apenas habéis "oído" una veintena de estos films y ya podéis comprobar que los efectos del cine sonoro parecen un poco cansados y que ya es hora de buscar otros nuevos: la repetición de jazz, la canción conmovedora, el reloj que palpita, el reloj de cuco que suena, los aplausos en la sala de fiestas, el motor del automóvil y la vajilla rota, todo eso está muy bien, pero no podemos soportarlo sin algún cansancio después de una decena de audiciones de diez films diferentes.

Debemos distinguir entre los efectos sonoros divertidos sólo por su novedad (de los que pronto nos cansaremos) y los que son útiles para comprensión de la acción y sirven para despertar una emoción que no podría despertarse sólo con la imagen; estos últimos son los más raros y esta rareza no deja de ser inquietante. Desde su nacimiento cinematográfico el mundo de las imágenes parecía mucho más rico... (Sin embargo, si la imitación de los ruidos "reales" es decepcionante y parece limitada es posible que la interpretación de los ruidos conozca un mejor porvenir. Los dibujos animados sonoros, compuestos por ruidos "reales", dan en ese sentido una indicación interesante.) Si no se encuentran nuevos efectos sonoros y si no se emplean juiciosamente es de temer que los partidarios únicamente del cine sonoro se sientan decepcionados antes de poco tiempo. En ese caso nos quedaríamos sólo frente al cine hablado, y la verdad es que esa perspectiva no nos agrada nada.

En Londres se puede comprobar que los americanos no exageraban cuando nos hablaban de la extraordinaria atracción que el cine hablado ejercía sobre la masa. Desde el mediodía hasta las once de la noche es continua la afluencia de espectadores. Hace algunos meses el acento del *slang* americano hacía sonreír, hoy ya

nadie se sorprende y quizás mañana el habla de Londres se modifique.

Este último mes tres teatros cerraron sus puertas para transformarse en salas de proyección de cine hablado (una de las salas proyectaba un film muy malo: por muy poco cariño que se sienta por el teatro no podemos dejar de lamentar las fuertes luces de la rampa al ver la fosa de la orquesta vacía y cubierta de flores como una muerta, ese escenario oscuro, ese lúgubre templo en el que pálidos rostros intercambian en la noche confidencias estruendosas). Los otros teatros luchan penosamente e intentan conservar su público disminuyendo el precio de las localidades. Los periódicos, casi cada día, dedican largos artículos a los *talkies*, critican, combaten, elogian, señalan nuevos inventos, proyectos inéditos, sociedades nacientes.

Si queremos comprender la cuestión del cine hablado y por qué el cine hablado será ante todo un producto de la industria americana no podemos olvidar que de las cuarenta mil pantallas que tiene el mundo, los Estados Unidos poseen veinte mil y los otros países de lengua inglesa, cuatro o cinco mil. En principio, veinticinco mil cines pueden entonces acoger los films hablados americanos sin que sean modificados. Ahora bien, esos cines están alimentados con libras y con dólares...

En Europa la diversidad de lenguas impediría la realización de grandes films hablados, cuyo coste no pudiese ser amortizado. Sin duda los europeos y los mismos americanos intentarán superar la dificultad y realizar films hablados en varias lenguas. Pero ese es el problema del futuro y nada indica que deba ser resuelto pronto..."

1950. — El problema aún no se ha resuelto y la Torre de Babel continúa siendo el símbolo del cine hablado.

Conocemos los defectos de los "subtítulos", de los films hablados en extranjero que obligan al espectador a leer textos y le impiden ver lo que en el mismo momento está aconteciendo en la pantalla. Del "doblaje" dice Jean Renoir, con mucha razón, que los culpables, si hubiesen vivido en una época razonable como la Edad Media, habrían sido quemados en la plaza pública, por haber dado a un cuerpo una voz que no le pertenece, lo que se parece mucho a un crimen de brujería. (Es sorprendente que los actores que, en general, prestan tanta atención a su gloria y se muestran tan preocupados por salvaguardar "la dignidad del comediante", acepten pasivamente una práctica degradante, que es la negación misma de su oficio.)

El cine hablado ha dado origen a muchas otras extravagancias. Así podemos ver cómo un productor de Hollywood se gasta una fortuna en construir —para un film de guerra, por ejemplo— una ciudad de Alemania y un pueblo francés. Y en estos decorados, en los que no se ha ahorrado nada, para reflejar "el color local" y la autenticidad del menor detalle, los pretendidos alemanes y los que se llaman franceses hablarán... inglés al unísono. Ese contraste entre la preocupación por el realismo, de una parte, y de otra, el convencionalismo que destruye su efecto es un

absurdo digno de Alphonse Aliáis.

Podríamos contestar a los que nos dijeren que el teatro ha dado el ejemplo de ese absurdo y que los españoles de Corneille o los turcos de Racine hablaban la lengua de Madame de Sevigné. Esa respuesta no tiene sentido para los que han reflexionado sobre la naturaleza del teatro y del cine. El teatro no pretende presentar el espectáculo de una acción real, sino *la figura muy convencional de una acción*, que se desarrolla según las reglas de un juego al que se presta el espectador. Importa poco que en el cuadro ficticio de los decorados el lenguaje de los personajes no sea el que éstos usarían en la realidad.

En el cine, si nos preocupamos tanto por la confección de los decorados es para que no haya ninguna diferencia perceptible entre la producción fotográfica de una calle real, por una parte, y por otra, de una calle construida para las necesidades del film. La acción que representa la pantalla en la mayor parte de los films intenta parecerse a lo que sería esta misma acción *si realmente se hubiera producido y si hubiese sido fotografiada*.

No ignoramos que el arte del espectáculo está hecho de convencionalismos. Lo que ocurre es que en el mismo espectáculo los convencionalismos no debían oponerse los unos a los otros.

... Es inútil prestar atención a los films hablados malos —que dicho sea de paso no son raros—, cuyos modelos perfectos son "Give and Take" o "The Strange Cargo".

Aquí la imagen está totalmente reducida al papel de ilustración de un disco de fonógrafo y todo el espectáculo sólo intenta parecerse lo más posible a la obra de teatro de la que es reproducción "cinematográfica". En tres o cuatro decorados se suceden interminables escenas dialogadas, simplemente aburridas si no comprendemos el inglés, insoportables si lo comprendemos. Las bromas que adornan estos diálogos nos dan un sabor anticipado de lo que será el cine hablado francés, concebido por aquellos de nuestros productores que ya han demostrado, en el cine mudo, su gusto por el peor teatro.

A éstos —si no fuesen incorregibles— no nos cansaríamos de aconsejarles que viesen, antes de que emprendan una producción francesa hablada, "Broadway Melody", enteramente hablada, "Show Boat", sonora y parcialmente hablada, y esos extraordinarios dibujos animados sonoros que representan hoy el triunfo menos discutible del nuevo cine.

II

Mayo de 1929. — En estos momentos el film de mayor éxito en Londres es

"Broadway Melody". Es una obra americana reciente, que representa una suma de perfeccionamientos aportados al cine hablado desde la representación del "Cantante de Jazz". Para el que conozca, aunque sea poco, la técnica complicada de la grabación sonora ese film es una maravilla. El realizador, Harry Beaumont, y sus colaboradores (son unos quince, todos citados en la ficha técnica, sin contar los actores) parece que se han complacido en jugar con todas las dificultades de las tomas y de los sonidos. Los actores se desplazan, caminan, corren, hablan, gritan, suspiran, y el aparato reproduce sus movimientos con una agilidad que sería prodigiosa si no supiéramos que la ciencia y la organización meticulosa nos harán ver muchas otras. Los artesanos de este film trabajaron con la precisión de los ingenieros y es una lección para los que creen que la producción de un film puede todavía conformarse con el desorden llamado inspiración.

Por primera vez, con "Broadway Melody", el cine hablado ha encontrado su forma: ni cine ni teatro, un género nuevo. La inmovilidad de los planos —esa tara del cine hablado— ha desaparecido. El objetivo es tan móvil y las tomas son tan variadas como en un buen film mudo. La interpretación es excelente y Bessie Love hablando llega a superar a la Bessie Love que tanto amamos antaño. Los efectos sonoros están utilizados con inteligencia y si algunos aún parecen superfluos otros pueden ser citados como ejemplos.

Así, el ruido de la puerta que se cierra, del coche que se va, que oímos cuando en la pantalla el rostro angustiado de Bessie Love observa, desde la ventana, esa partida que no vemos. Esa escena corta —todo cuyo efecto está concentrado en el rostro de la actriz y a la que el cine mudo hubiese tenido que fragmentar en varias visiones— debe su éxito a la "unidad de lugar", lograda gracias al sonido.

Hay más: Bessie Love acostada, pensativa y triste; sentimos que está a punto de llorar: su cara se crispa, pero desaparece en la sombra de un fundido y, de la pantalla que se ha quedado negra, surge el sonido de un solo sollozo.

Se advertirá, en estos dos ejemplos, que el sonido ha reemplazado, en el momento oportuno, a la imagen. Parece que es en esta economía de sus medios de expresión donde el cine sonoro tiene la posibilidad de encontrar efectos originales. Importa poco oír el ruido de los aplausos si vemos las manos que aplauden. Cuando pase el tiempo de estos efectos sonoros groseros e inútiles es probable que los realizadores de talento sigan en el sonoro la lección que da Chaplin en el mudo cuando sugiere la llegada de un tren mediante la sombra de los vagones reflejada en una cara. (¿Pero el público y, sobre todo, los productores estarán satisfechos de un empleo tan discreto del sonoro? ¿No preferirán la imitación de todos los ruidos a la elección inteligente de algunos ruidos útiles?)

En los diálogos del mismo cine hablado parece que en el momento en que se pronuncia una frase es, con frecuencia, más interesante ver la cara del que oye que la cara del que habla. Es probable que los realizadores americanos se hayan dado cuenta de esto, pues podemos observar que los mejores, frecuentemente y con habilidad, le

saben sacar partido. Esto es importante e indica que en el cine hablado se ha terminado con la primera edad, durante la cual se trataba de mostrar, con una insistencia pueril, que la boca del actor se abría exactamente en el momento de la emisión del sonido y que, en resumidas cuentas, la mecánica funcionaba bien.

El empleo alterno de la imagen de un sujeto y del sonido producido por ese sujeto —y no su empleo simultáneo— es el que crea los mejores efectos del cine sonoro y hablado. Podría ser que esta primera regla que se desprende del caos de la técnica naciente se convirtiese en una de las leyes de la técnica futura.

"Cióse Harmony", hermana menor de "Broadway Melody", ofrece, al igual que ésta última, escenas que transcurren en los pasillos del music-hall (¡Y no serán las últimas! El sonoro obliga...) No podemos señalar nada de particular en este film mediocre, a no ser una escena de lucha en una sala de fiestas, en la que el combate de los dos hombres es invisible (los combatientes están ocultos por los espectadores, que se apretujan en torno a ellos), pero está sugerido por gritos y ruidos.

Como en "Broadway Melody", la interpretación es muy buena: Charles Rogers habla, baila, canta e interpreta sucesivamente todos los instrumentos de que se compone una orquesta de jazz. Los otros actores son flexibles y su interpretación hablada es tan natural como su interpretación silenciosa en los films mudos. La ausencia de afectación teatral en sus voces hace pensar que los actores de teatro no están mejor dispuestos que los otros para interpretar papeles en los films hablados. Los actores de cine, que nunca han hablado, quizás convengan más que aquellos en este nuevo género. Pero, a juzgar por el ejemplo americano, es en el music-hall donde el cine hablado encontrará sus mejores intérpretes.

Los dos films precedentes son dos films enteramente hablados (100 por 100 *all talking*, como aquí se dice). "Show Boat" es otra cosa. Es probable que este gran film no estuviese destinado a convertirse en un film hablado. Pero durante los doce meses que duró su realización el éxito de los *talkies* se confirmó y "Show Boat" fue adaptado a la moda del momento. De esa transformación resulta un film híbrido, cuyas escenas silenciosas, en las que los personajes se expresan por subtítulos escritos, alternan con las escenas cantadas y habladas. La mezcla no es tan chocante como pudiera pensarse, aunque esta fórmula sea, en teoría, tan poco defendible como la de la ópera cómica. Pero, no obstante, nos ofrece dos escenas notables.

La primera transcurre en la sala del pequeño teatro que contiene el show-boat. Un actor y una actriz están en escena. Declaman con una voz solemne sus papeles, pero, en voz baja, se hacen una verdadera declaración de amor y se citan para después de la representación. Todo transcurre bajo la mirada de los espectadores enternecidos y del director que, entre bastidores, imita el canto del ruiseñor. Es fácil imaginar lo que un realizador hábil ha hecho con la alternancia de la declamación afectada y del susurro sincero, el juego de planos generales y primeros planos. Ni el cine mudo ni el teatro hubiesen podido crear este efecto. Más tarde, una cantante, pobremente vestida, canta en un pequeño café-cantante. El realizador quiso mostrar en una síntesis el ascenso de

esa mujer hacia el éxito. Mientras que la canción continúa la cantante se hace invisible y unas evocaciones rápidas nos conducen a una gran sala de concierto, en donde la misma cantante, en traje de gala, concluye las últimas notas de la canción, que no hemos dejado de oír...

1950. — Esta técnica no ha evolucionado sensiblemente después de "Broadway Melody" y de los mejores films hechos por aquellos años. "La melodía del mundo", de Walter Ruttmann (1929), aparte de algunas ingenuidades pomposas, podría ser mostrada a los futuros realizadores como un ejemplo de "utilización justa de los nuevos medios".

Georges Charensol, hablando del estreno en París, en 1950, del film "Lo que el viento se llevó", realizado en 1938, hacía la siguiente observación: *Hoy, las reposiciones de los éxitos de la inmediata anteguerra no están, de ninguna manera, reservadas a los cine-clubs y muchos de los que las aplauden ignoran que se trata de obras ya antiguas.*

Podemos medir así la marcha lenta de los progresos de la técnica cinematográfica desde los primeros años del sonoro.

... Los mejores amigos del cine mudo, si emprenden sin parcialismos el estudio de los films hablados y sonoros, pierden, en primer lugar, su seguridad.

El cine hablado, en sus mejores representaciones, ya no es teatro fotografiado; es... cine hablado. Entonces, por la variedad de sonidos, por la orquesta de voces humana parece más rico que el cine mudo. ¿Pero su riqueza no es falsa, no es ruinoso su lujo? En este "progreso" la pantalla pierde más de lo que gana. Conquista el mundo de las voces, pero pierde el mundo de los sueños sobre el que reinaba el cine mudo. Observaba yo a los espectadores que salían después de la audición de un film hablado. Parecían salir de un music-hall. No estaban sumergidos en ese adormecimiento bienhechor que nos dispensaba el paso al país de las imágenes puras. Hablaban, reían, canturreaban el último estribillo escuchado. No habían perdido el sentido de la realidad.

III

Mayo de 1929. — El cine hablado, que ya triunfaba en Estados Unidos, comenzó en Inglaterra su conquista de Europa. El próximo invierno nos tocará a nosotros. Pronto las principales ciudades del mundo oirán hablar a las sombras de la pantalla y es de prever que, aquí como en otros sitios, el público se entusiasmará con esta novedad.

¿Qué será de lo que hasta hoy ha sido para nosotros el cine si el entusiasmo dura mucho?

En teoría, el cine hablado puede dar origen a obras maestras. Piénsese en el nuevo Shakespeare que utilizará este instrumento. Pero, en realidad, el cine hablado, a menos que haya grandes cambios en la organización económica del cine, está condenado a seguir siendo un género inferior. Si se hace con pocos gastos sacrificará la imagen a la palabra, se contentará con los diálogos, será ese teatro fotografiado —o esa ilustración del fonógrafo— cuyos ejemplares decepcionantes veremos muy pronto.

Si es costoso sus productores deberán asegurar su difusión a un público inmenso y heterogéneo, cuyos gustos habrá que prever, habrá que evitar toda audacia que corriera el riesgo de ser incomprendida y comprometiera el destino financiero de la empresa.

Está claro que esas condiciones no difieren de las que rigen la existencia del cine mudo. Pero señalemos una diferencia importante: con el cine mudo la suerte de las imágenes comportaba una parte de azar en la que el genio y el talento podían aún encontrar su oportunidad. Aún era posible hacer trampas a pesar de las previsiones, a pesar de todas las precauciones que el dinero podía tomar contra el genio de un realizador. Y podemos afirmar que la mayor parte de las obras valiosas vieron la luz sólo por esa trampa. Cuando los productores daban a un Sternberg la crónica de sucesos de "Las noches de Chicago" ("Underworld"), a un Feyder el folletín de "Thérese Raquin", no sabían que de esos pobres temas iban a salir las desgarradoras tragedias que conocemos...

1970. — *El folletín de Thérese Raquin...* Eso lo escribí con demasiada prisa. Sin duda quería decir que la historia contada por Zola, si es extraída del libro y despojada del prestigio que le confiere el arte del novelista, ya sólo es un tema de folletín.

Jarques Feyder, que compuso sobre ese tema una sucesión de imágenes sobrecogedoras, no ocupa hoy el lugar que debería haberle concedido su obra y el ejemplo que dio. Uno de sus primeros films, "La Atlántida", fue un éxito mundial.

Esa buena fortuna no lo deslumbró. Negándose a atarse al género novelesco que le había dado fama hizo gala de una inspiración muy variada en sus films —drama o comedia, fantasía o realismo— todos los cuales llevan la marca de su estilo. Permitió a la generación siguiente comprender que no hay ni que adular ni que desdeñar al público, y fue de los que, en Francia y a través de muchas vicisitudes, se esforzaron mucho por defender la independencia siempre precaria de un autor cinematográfico.

Otro independiente: Joseph von Sternberg, cuyo nombre hemos citado antes junto al de Jacques Feyder. Ese nombre está tan íntimamente ligado al de Marlene Dietrich que se olvida con demasiada frecuencia que antes del "Ángel Azul" Sternberg había realizado varios films mudos, dos de los cuales, al menos, son obras maestras:

"Underworld" ("Las noches de Chicago") y "The Docks of New York" ("Los muelles de Nueva York"), en la que había una escena inolvidable: George Bancroft y Betty Compson, casados en un tugurio de marinos por un pastor ebrio. Aún creo oír los gritos y los cantos de esa multitud silenciosa.

También tenemos que mencionar aquí "The Seagull", que Sternberg realizó en 1926 y cuyo productor fue Charles Chaplin. *El film se proyectó una sola vez, en sesión privada, en Beverly Hills, después de lo cual, y por razones que sólo él conoce, Chaplin decidió no distribuirla. Hacia 1930, John Grierson, una de las pocas personas que pudo ver "The Seagull", lo consideró como el film más hermoso rodado en Hollywood* [26].

La independencia de Sternberg y el sentimiento justificado que tenía de su valor le hicieron, sin duda, más daño que el mito de Marlene, de la que, con frecuencia, se ha dicho que había desviado la carrera de su creador.

... Con el cine hablado se decidirá el texto de antemano, se leerá, se sopesará, se decidirá según las reglas establecidas. Las mejores imágenes podrán ser echadas a perder por los malos diálogos, los clichés de vaudeville y de melodrama de los que será difícil escaparse. El texto —concebido para las inteligencias menos despiertas— será la tara del cine hablado. En los mejores momentos de "Show Boat" o de "Broadway Melody", ¡cuántas hermosas visiones recargadas por un texto inaceptable para aquellos a quienes el teatro mediocre y la literatura fácil sólo inspiran aburrimiento!

"Acuárdate de tu padre, acuérdate de tu pasado, acuérdate de nuestro viejo barco, etc.", le decía en un tono dramático el viejo de "Show Boat" a Laura La Plante en lágrimas.

Me cerré los oídos y, entonces, sólo vi en la pantalla a dos seres turbados, cuyas palabras ya no oía: la escena, de vulgar, pasó a ser conmovedora.

El peligro al que nos lleva un invento admirable en sí, pero cuyos efectos pueden ser peligrosos, es esa revancha de la verborrea gastada, esa vuelta a la vieja esclavitud de que hablaba Alexandre Arnoux. Algunas escenas logradas, elegidas de entre numerosos films, no son suficientes para calmar nuestros temores. Ayer la poesía, que parecía perder sus derechos sobre la literatura, sobre las palabras agotadas, renacía con sus ritmos aún inciertos, con su pureza primitiva, en la gran tela blanca hacia la que se inclinaban los hombres del mundo entero. Y he aquí que de esa tela surge una voz y unas frases y unas palabras que estamos cansados de escuchar... ¿Puede ser poético el cine hablado? Es de temer que la precisión de la expresión verbal expulse a la poesía de la pantalla al igual que expulsa la atmósfera del sueño. Las palabras imaginarias que poníamos en boca de esos seres mudos, que poníamos en esos diálogos de imágenes, serán siempre más hermosas que todas las frases reales. Los héroes de la pantalla le hablaban a la imaginación con la complicidad del silencio. Mañana soltarán en nuestros oídos tonterías que no podremos dejar de oír.

Según la voluntad de los industriales del celuloide, para quienes el colmo del arte estará siempre en la imitación más completa de la realidad, el cine va a perder ese encanto que extraía de su carácter irreal. A propósito de Taima y de la verdad en el teatro, Chateaubriand escribió una frase que puede aplicarse a la situación del cine que se ha hecho sonoro: Una vez que hemos descendido a esa verdad de la forma material nos vemos forzados a reproducirla, pues el público, materializado, la exige.

Sin embargo, no sería imposible dar la palabra a la imagen sin renunciar a las conquistas del cine mudo. Imaginemos un film en el que el texto hablado ocupara el lugar del texto escrito de los subtítulos, que se convirtiera en el servidor de la imagen y sólo interviniese como un medio de expresión "de auxilio", un texto breve, neutro y por el que no se sacrificaría ninguna búsqueda de expresión visual. Bastaría un poco de inteligencia y de buena voluntad para que pudiese establecerse un acuerdo sobre ese compromiso. ¿Pero querrán adaptarse a esta solución? ¿No cederán a la tentación de utilizar los artificios del diálogo, a las frases hechas, a esa palabrería que nos alejaba del teatro y que nos hacía buscar un refugio en la pantalla, en la que "sólo el silencio es grande"?

Ante el cine sonoro —y a pesar de los errores inevitables que señalan sus comienzos— podemos permitirnos la esperanza. Ante el cine hablado —y a pesar de sus primeros logros— seguimos inquietos.

Dos voces han elevado una protesta, en medio del entusiasmo general que acogió al cine hablado en América, cuando los más mediocres artesanos del cine aclamaban al nuevo dios, gracias al cual sus mediocridades serían menos evidentes: Charlie Chaplin y Eric von Stroheim se han opuesto a los *talkies*. La protesta de estos dos hombres —y cualquiera que ame el cine comprende su genio y reconoce su independencia— parece simbólica. Debe hacer reflexionar a aquellos a quienes la sola novedad los lleva a un ciego optimismo.

1970. — En la época en que yo escribía estas cartas desde Londres ignoraba que en la U.R.S.S. Eisenstein, Poudovkin y Alexandrov publicaban un manifiesto contra el cine hablado y que, por otra parte, en los Estados Unidos, después de Chaplin y de Stroheim, Murnau y King Vidor, entre otros, adoptaban la misma postura. Así, sin ser consultados, los principales maestros del cine de entonces se unían en una oposición que les parecía tan legítima como a mí mismo. En su manifiesto los cineastas soviéticos, al mismo tiempo que aprobaban el empleo de sonidos —música y ruidos — afirmaban que *toda adición de la palabra a una escena filmada, a la manera de teatro, mataría la puesta en escena porque chocaría con el conjunto que procede, sobre todo, de la yuxtaposición de escenas separadas.*

Georges Sadoul, al citar esta frase, añadía: *Lo cual era definir el montaje como la esencia del arte cinematográfico.*

En efecto, el montaje es un procedimiento propio del cine que no tiene equivalente en cualquier otro medio de expresión o en cualquier otra forma de arte.

Me encontraba un día en un cine con un niño de cinco años que nunca había visto el más pequeño film. Sobre la pantalla, una dama cantaba en un salón y la sucesión de imágenes se presentaba así:

Conjunto: El salón, la cantante está de pie, cerca de un piano. Un galgo está echado delante de una chimenea.

Primer plano: La cantante.

Primer plano: El perro que la mira.

En la última imagen el niño soltó un grito de sorpresa: "¡Oh! ¡Mira! La señora se ha hecho perro."

Nada más de acuerdo con el sentido común que esta exclamación. Y me hubiese visto en un gran aprieto si me hubiera visto obligado a responder. El montaje es un *extraordinario* convencionalismo, al que nuestro ojo está tan bien acostumbrado que ya no percibimos lo que tiene de insólito. Pero para un ojo nuevo, una imagen que sucede a otra en un relampagueo, parece, en efecto, una sustitución mágica o una fulminante metamorfosis.

Por mucho tiempo que nuestros ojos estén abiertos a la luz la mirada siempre registra sólo una sucesión de imágenes sin solución de continuidad. Ahora bien, el montaje permite al ojo de la cámara efectuar en un fragmento de segundo cortes arbitrarios en el espacio y en el tiempo. Meliés, antaño, filmaba escenas desde el principio hasta el final, como si su objetivo estuviese colocado en el lugar de un espectador de teatro. Gracias a los primeros artesanos que yuxtapusieron escenas diversas o planos de diferente grosor entrecortándolos, lo que hasta entonces sólo era fotografía animada se convirtió en el lenguaje cinematográfico.

Sin embargo, las ventajas infinitas que da ese procedimiento pueden convertirse en inconvenientes si es empleado sin reflexión ni medida. De un montaje desordenado se puede derivar una confusión que obliga al espectador a preguntarse: "¿Dónde estamos? ¿Cuándo ocurre eso?" Sé perfectamente que en nuestro tiempo no hay que desdeñar siempre una cierta confusión y que, por ejemplo, la ausencia de puntuación —esa vieja novedad— da a los escritos un sello de modernismo garantizado. Pero la moda pasará como pasa lo que nace de lo artificial.

Es propio de todo debutante verse tentado —como yo mismo lo fui— por efectos de montaje provocadores. Esa es una facilidad de la que uno se cansa pronto, y, cuando se ha reflexionado un poco, llegamos a desear que cada secuencia filmada, por muy entrecortada que esté de diferentes tomas, parezca fluida. El mejor montaje es aquel que está ordenado con tanta habilidad que no lo notamos.

"¿Hubiese usted deseado que el cine hubiera seguido siendo mudo?", preguntábamos para terminar con los lamentos.

Permítanme tomar la respuesta a esta pregunta de un artículo ya citado: *No es el invento del cine hablado lo que nos asusta, es la deplorable utilización que no dejarán de hacer nuestros industriales, y en otro que encontraremos más tarde: Nadie se lamenta de que el sonido haya sido añadido a la imagen. Nadie piensa condenar en sí a éste admirable invento. Sólo deploramos el uso arbitrario que de él se ha hecho...*

Si podemos permitirnos un deseo retrospectivo digamos que era de desear que todo el dominio de lo *visual* se explorase antes de que apareciera el cine *hablado* con sus facilidades y que los progresos técnicos del cine se realizasen en el orden siguiente: en primer lugar, el relieve; luego, el color, y, finalmente, el sonido y la palabra. ¡Lástima! Pero como escribiría, por aquella misma época y sobre el mismo tema, Armand Salacrou: *Podemos imaginar cuánto más agradable hubiera sido la Tierra para algunos hombres si la electricidad y los saltos de agua hubiesen sido imaginados antes que el carbón y la mina, pero el orden de los inventos es mucho más desordenado de lo que generalmente se piensa —y muy desconcertante.*

La más desconcertante evocación de esa época transitoria y desordenada la encontramos también en Alexandre Arnoux:

Durante semanas me he resistido a creer en los talkies, a pesar de ese americano que me había dicho una frase profunda: "Cuando a un niño le han dado una muñeca que dice papá y mamá, incluso mal, ya no quiere otra. Los hombres son como niños. Invierto todos mis fondos en el sonoro."

A lo que Arnoux responde en nombre de los que pensaban como él. *Por lo que a mí respecta, yo, que no poseo capitales, dudo en invertir mi fe, mi único bien.*

LEGITIMA DEFENSA

*El sentido del cine. — Jean-Paul Sartre y Pirandello.
Marcel Pagnol interviene. — Sobre algunos poetas y
Tristan Corbière. — Los autores. — Hacen falta hombres
nuevos.*

Nadie piensa en negar que la máquina cinematográfica pueda ser empleada para fines diversos, al igual que un teatro puede recibir en su escenario lo mismo a un juglar que a un orador político. ¿Pero relacionamos con el arte dramático todo lo que ocurre entre bastidores, consideramos literatura a todo lo que se imprime? Muchas discusiones se hubiesen evitado si la palabra "cine" no hubiera sido empleada para designar, al mismo tiempo, un medio de reproducción y un medio de expresión. En este libro intentamos presentar la defensa y la ilustración de éste, continuamente amenazado por aquél.

Si tuviera que definir ese "sentido del cine" del que tanto se habla, sin duda diría que no es otra cosa más que el sentido común puesto al servicio del cine. Una carreta de madera puede flotar sobre el agua, pero para atravesar un río es más prudente coger una barca. Poseer el sentido del cine es servirse del cine para fines que le son propios a su naturaleza. El pescador y el jardinero saben que cada instrumento tiene su utilidad particular y el carpintero no clava los clavos con una garlopa^[27].

"El rey ha muerto. ¡Viva el rey!" Después de que ese grito anunciara un cambio de reino en la Corte ya no había más que servidores desinteresados entre los que buscaban el favor del nuevo soberano. Cuando desapareció el cine mudo la llegada de su sucesor fue saludada por cantos de alegría y por ofrecimientos de ayudas, que no estaban inspirados por el solo amor al arte y al progreso. En una carrera que tenía algo de "Eldorado" y de rebatiña la gente se precipitó a la pantalla que parecía prometer la fortuna a cualquiera que hiciese comercio con el adjetivo o con el ruido: autores de drama o de vaudeville, fabricantes de sainetes a destajo, confeccionadores de retruécanos, libretistas, barítonos, ventrílocuos, actores de tragedia, imitadores de gritos de animales.

Esta situación, que no dejaba de consternar a los entusiastas del cine, tendría que

haber creado alguna inquietud entre la gente de teatro.

“Pero —decía André Lang— el autor dramático inconsciente y frívolo no se creyó entonces amenazado ni en su dignidad ni en su bolsa. El nacimiento agitado y difícil del cine hablado —se silbaban las primeras bandas en todas las salas y se escribía, un poco por todas partes, que se trataba de una experiencia tan ridícula como efímera— no lo inquietó ni un instante. Es más, ¡se alegró! Sólo vio en él una nueva fuente de ingresos.”

Sin embargo, algunos autores dramáticos adoptaban una postura diferente. Armand Salacrou escribía:

“Os concedo algunos años de CINE HABLADO a grandes dosis para que los films sonoros no tengan más de diez subtítulos hablados, tan sencillos como conmovedores. Y lo que tantos esfuerzos nunca podrán lograr en el mundo: un cine, que no sea teatro cinematografiado, el cine sonoro, lo logrará, reaccionando frente al cine demasiado hablado.”

Por aquel entonces, en el Instituto del Havre, un joven profesor, llamado Jean-Paul Sartre, durante un discurso pronunciado con ocasión de una distribución de premios, pretendía que no había que tener muy en cuenta al cine hablado:

"Pirandello decía, no sin melancolía, que el cine se parece al pavo real de la fábula. En silencio extendía su maravilloso plumaje y cada uno lo admiraba. El zorro celoso lo convenció para que cantase. Abrió la boca, hinchó el pecho y lanzó el grito que conocéis. Pero lo que Esopo no dice, ni Pirandello, es que, sin duda, después de esta experiencia, retornó a su mutismo sin hacerse de rogar. Pienso que el cine está comprando el derecho a callarse.

1970. — Cuando se publicó en *Reflexión faite* la cita anterior uno de los colaboradores de "Temps modernes" se sonrió un poco porque yo me había permitido recordar ese antiguo texto de su director. De ser cierto, si Jean-Paul Sartre lo recordaba, tenía que haberse reído de su error.

¡Perdón! Hay errores de los que no deberíamos sonreímos ni enrojecer y que valen más que verdades banales. Además, todo el discurso del joven profesor merecería ser citado. Así:

“... Pretendo que el cine es un arte nuevo que tiene sus leyes propias, sus medios particulares, que no podemos reducirlo al teatro, que debe servir a vuestra cultura al igual que el griego o la filosofía.”

Yo sólo pedía compartir esas generosas ilusiones y, al escribir yo mismo: "Si el futuro del cine sonoro está prácticamente asegurado el del cine hablado sigue siendo incierto", expresaba menos una convicción que un deseo. Deseaba que el nuevo cine no pusiese en tela de juicio las conquistas del antiguo, que al lenguaje de las imágenes, liberado de los subtítulos, que eran su tara, se le añadiesen con prudencia y gradualmente los recursos del sonido y de la palabra; finalmente, que se crease "ese arte propio al cine hablado" que únicamente podía encontrar su forma si se veía preservado del contagio de las rutinas teatrales.

En ese momento se produjo un incidente que André Lang resume de la siguiente manera:

"Desde 1930, después del clamoroso doble triunfo de Topaze y de Marius, Marcel Pagnol pasó con todos sus trastos al campo del cine hablado, lanzando una especie de manifiesto que causó risa y estupor. Para él el teatro no estaba amenazado, sino, ¡condenado a muerte! 'El arte teatral resucita bajo otra forma y va a conocer una prosperidad sin precedentes', escribía. Un campo nuevo se abre al autor dramático y vamos a poder realizar obras que ni Sófocles, ni Racine, ni Moliere, pudieron intentar" ('Le Journal'). Y un año más tarde: 'El cine hablado debe volver a inventar el teatro' ('Les Cahiers du Film')."

Olvidando tener en cuenta el aire y el sol de la Canebière^[28], en aquellos momentos nos sentimos ofendidos en nuestro respeto y en nuestro amor al teatro por declaraciones sacrílegas.

También nosotros, como es obvio, nos sentimos ofendidos en nuestro respeto y amor al cine. Que un Marcel Pagnol adoptase una posición tan definida era mucho más peligroso para el futuro que la ocupación de los estudios por algunos aprovechados del desorden, cuyo reino pensábamos que sería muy corto.

No estaba de acuerdo con Marcel Pagnol en nada: me parecía que sus conceptos eran como "una horrible mezcla" en la que el teatro y el cine, arrastrados en el mismo fango, estuviesen igualmente heridos y, si su talento cómico no me había inspirado una consideración lamentable, lo hubiese comparado con gusto a los perros devoradores que evoca Athalie. Me agarré del primer pretexto que encontré — algunas declaraciones burlescas hechas en el banquete de una Sociedad de Poetas y de las que el autor de *Marius* no era responsable en absoluto— para responderle:

Todo hombre puede llamarse poeta y no está prohibido que los que se llaman poetas se agrupen en sociedad. Sin embargo, confieso que la existencia de una sociedad de poetas, organizada como debe ser con sus estatutos depositados en una notaría, es algo que supera mi capacidad de comprensión. (¿Han previsto esos señores las referencias que se les exigirían a un Rimbaud, a un Lautréamont, a un Baudelaire, a un Corbière, a uno de esos salvajes para

quienes la palabra poesía aún tiene un sentido vivo? Creo más bien que en esa asamblea se han tomado todas las precauciones para que la poesía —esa dinamita— no se sirva, por error, entre los platos del banquete anual. No nos atrevemos a imaginar las consecuencias que habría podido tener esa distracción del cocinero.) (...)

Paréntesis: No por azar el nombre de Corbière está citado más arriba. En una época en que Rimbaud y Lautréamont reinaban sobre la poesía francesa Corbière era olvidado de nuevo. "*Primogénito de Rimbaud, pero no su hermano mayor*", como dijo Verlaine, Corbière no puede ser amado con moderación. O lo destacamos o sufrimos su hechizo. Para mí toda ocasión era buena —y lo sigue siendo hoy— para citar el nombre del autor de "*Amours jaunes*", el nombre del poeta siempre maldito. (Final paréntesis con mis excusas a los lectores, a los que no les interesan estas cuestiones.)

... Así pues, existe una sociedad de poetas y Comoedia nos revela que en el último banquete se habló de cine. Un orador decía a los miembros de la sociedad: "El cine debe pertenecernos. Aquí está. Cogedlo." Una voz le respondió: "No lo queremos. No es bastante puro para nosotros."

En sí este accidente no es muy grave y apenas pensaría en detenerme en él si no fuese un incidente más de los muchos que ha habido recientemente. Hace algún tiempo ya que en algunos sitios están vendiendo la piel del cine sin haberlo matado. Por turno, autores dramáticos, gente de letras, miembros de la Sociedad de Poetas nos anuncian que ha llegado su reino y que gracias al cine hablado, la literatura y arte dramático van a consentir en colaborar con los mercaderes del celuloide y con sus cómplices inferiores, los llamados realizadores.

Recientemente apareció un artículo particularmente escandaloso con la firma de Marcel Pagnol. Este autor, sorprendido al enterarse de que los ingresos producidos en dos meses por un film eran superiores a los de una de sus obras en un año, se sintió de repente atraído por la pantalla y proclamó que de ahora en adelante el cine sería de la propiedad de los autores dramáticos o no sería. Algunas declaraciones de José Germain, de Kistemaekers y de algunos otros se unieron a la de Pagnol, y así nosotros nos dimos cuenta de que el cine no había sido nada hasta ese día, sino que sería algo cuando su dirección "intelectual" perteneciera a los autores de teatro, de novela o de alejandrinos, a todos los autores imaginables, excepto a los autores de films.

Ese término de autor de films, ya lo sabemos, se presta a toda discusión. No conocemos a los "autores de films", sólo conocemos —cuando queremos conocerlos— a los "directores", título procedente de teatro, como todo lo que ha dañado al cine. Hace tiempo que se juega con las palabras y se ha conseguido el escamoteo. Por muy inverosímil que parezca, el escritor que simplemente suministra a un realizador la

intriga de un film es un autor, pero si ese escritor realiza él mismo su propio guión no es más que un *metteur en scène*. Con el pretexto de que el cine contiene —como el teatro y la literatura— un buen número de incapaces, se pretende ignorar que hay autores de films que, hablando con propiedad, son más autores de sus obras de lo que lo son muchos autores dramáticos o novelistas. Ahora bien, ocurre que todos los films a los que nuestro recuerdo puede unirse se han hecho sin el concurso de autores de novelas y comedias.

Desde los films de Méliès hasta "El fin de San Petersburgo" —pasando por las obras de Chaplin, de Mack Sennett, de Stroheim y de tantos otros— todo lo que justifica para nosotros la existencia del cine es la obra de hombres "del oficio", de verdaderos autores de films. Y cuando, por azar, un film bueno procede de una obra literaria o dramática (por ejemplo, "Thérèse Raquin", de Feyder) basta un poco de lucidez y de justicia para distinguir la aportación del verdadero autor del film, que ha sabido dominar al autor de la anécdota inicial e, interpretando el papel más difícil, volver a crear, para una forma de expresión nueva, un tema que no estaba destinado a él...

Esta frase exasperó a los ignorantes. Sin embargo, sólo expresa una verdad que no desaprobaba Perogrullo y que no necesitamos recordar a cualquiera que conozca, aunque sea poco, a los clásicos. Estos, como sabemos, se preocupaban apenas de la paternidad de un tema. En el segundo prólogo de "*Britannicus*", Racine escribe: "*Había copiado mis personajes del más grande pintor de la antigüedad; quiero decir, de Tácito. Y estaba entonces tan lleno de la lectura de este excelente historiador que no hay casi ningún rasgo brillante en mi tragedia, cuya idea no me la haya dado él.*"

Si Zola es el autor del FILM cuyo título es "*Thérèse Raquin*", Tácito, según la confesión de Racine, es el autor de una tragedia en verso atribuida injustamente a este último, mientras Gounod y sus libretistas deben ceder a Goethe la responsabilidad de una famosa ópera.

No podemos dar ninguna respuesta definitiva a la eterna pregunta: "¿Quién es el verdadero autor de un film?" En este dominio sólo hay casos particulares. Algunos productores de films (sobre todo en los Estados Unidos) se aprovechan de la confusión que reina al respecto para reivindicar los privilegios del autor. Según esta teoría Chaplin no sería el autor de sus obras, sino a partir del día en que él mismo financió su realización. Anteriormente, ¡las obras de Charlie Chaplin tendrían como *autor* a una sociedad anónima o a un banco!

Respondí en los siguientes términos a una encuesta que sobre ese tema se hizo hace mucho tiempo:

"Si se aceptase que el que da la *idea* de una obra es el autor de esa obra habría que revisar toda la historia de la literatura novelesca o dramática; y, por ejemplo, ninguna de las tragedias de Racine tendría a Racine como autor, sino a Séneca, Segrais o incluso Henriette de Inglaterra. Efectivamente, de cada una de sus

tragedias, Racine sólo es el autor de la trama (repartición de un guión en escenas) o de la redacción (realización).

»Si se aceptase que el que da los *medios* para ejecutar una obra es el autor de esa obra habría que revisar toda la historia de la arquitectura y una parte de la historia de la pintura y de la escultura. Así el autor de Moisés y de los frescos de la capilla Sixtina sería Julio II y no Miguel Ángel, ese asalariado."

... Gracias al nacimiento del cine hablado parece que la aventura de las primeras edades del cine mudo vuelve a empezar. Hacia 1907, cuando los primeros autores de films descubrían en obras, con frecuencia admirables, las riquezas insospechadas de la pantalla, algunos productores pensaron que todo iría mucho mejor si algunos "artistas" dignaban ocuparse de esa linterna mágica: La Academia y la Comedia igualmente francesas entraron en el estudio. Forzaron a la pantalla aún débil a tragarse tantas mescolanzas que no le convenían, que es milagroso que no haya reventado.

Hoy la situación aún es más grave. El cine hablado sólo existirá si encuentra la fórmula apropiada, si puede desprenderse de la influencia del teatro y de la literatura, si se hace de él algo distinto a un arte de imitación. Es evidente que los dramaturgos y los escritores están mal situados para llevar a buen puerto esa tarea que les exigirá una lucha difícil contra los hábitos que les ha creado su oficio. Para esta nueva forma de expresión hacen falta hombres nuevos. Esos hombres sólo los encontraremos por azar entre los que han consagrado su actividad al teatro y a la literatura. Están deformados, perdidos para el cine del que, sin duda, pueden extraer algún beneficio material, pero al que no pueden aportar ningún beneficio espiritual. Los encontraremos a nuestro alrededor, entre esos jóvenes a quienes la pasión del cine les obliga a aceptar las tareas más ingratas de los estudios, jóvenes que, después de una jornada de trabajo agotadora, componen algún guión que ningún director querrá leer nunca. Los encontraremos —los conozco— entre los que dedican el salario de un año a la realización de un pequeño film. Los encontraremos entre los que tienen la pasión del cine, entre los que lo aman por lo que es en sí mismo y no como una fuente providencial de ingresos. Podríamos encontrarlos enseguida si los productores consintieran en tratar al cine no como una ilustración de los éxitos de la escena y de la librería.

Lo que hay que señalar, en las opiniones intercambiadas recientemente sobre este tema, es el tono que adoptan los escritores y los dramaturgos cuando hablan de cine.

Parecen decirnos: "Paciencia, buena gente. No habéis sabido hacer nada de vuestra pequeña mecánica. Ya estamos aquí nosotros, los cerebros. Vais a ver lo que vais a ver.

Os hacemos el honor de estar entre vosotros..." Muchas gracias. Es mucho honor... Pero, ¿podría advertírsele a esos señores —nueve de cada diez apenas si conocen algo más que "Cabiria" y "Ben-Hur"— que el cine pide especialistas y no

aficionados? El oficio de autor de films exige al menos un aprendizaje técnico que no tienen ningún equivalente con la fabricación de obras en uno o tres actos. Es un oficio ingrato y difícil en el que el amor a la novedad, un cierto gusto por la aventura son indispensables para quien quiera soportar las decepciones que trae consigo cada film a un autor honesto. Nadie, aparte de los que lo practican de corazón, puede saber las luchas, los cálculos, las audacias, las concesiones que hacen falta para llegar a realizar en un film la décima parte de lo que uno quisiera poner en ella. Todo eso por una obra que será desfigurada al cabo de algunos años, si no lo está ya desde su nacimiento por intervenciones indeseables...

El oficio de autor de films exige, al menos, un aprendizaje... Esto, que es verdad, tendría que haber sido mejor explicado. Quería decir que, desde el fondo de su provincia, un desconocido podía escribir una obra de teatro de calidad sin un conocimiento práctico del oficio teatral mientras que es muy difícil concebir y escribir el guión completo de un film si no se tienen algunas nociones de la técnica del cine.

Señalemos, de paso, que el escritor de cine es siempre un escritor profesional. Los concursos de guiones y los numerosos sondeos llevados a cabo en diversos países no han permitido descubrir al guionista desconocido. El caso de una Emily Brontë, componiendo una de las más grandes novelas de la literatura mundial, lejos de las ciudades y de todo medio literario, no tiene equivalente en el cine. Ese fenómeno, bastante extraño si pensamos en la enorme publicidad de la que se benefician las cosas de la pantalla, aún no ha tenido una explicación satisfactoria.

... Lejos de mí esta idea de desalentar a los escritores que quisieran aprender este oficio. Pero, en ese caso, que lo aprendan seriamente, ¡que realicen ellos mismos sus obras! Entonces podrán llamarse autores, entonces podrán —nunca se sabe— servir al cine y no solamente servirse de él.

En la discusión que se suscitó después del incidente del "Banquete de los Poetas" Ricou pronunció las siguientes palabras, que expresan perfectamente el pensamiento de muchos escritores: "Si los poetas, los escritores, los autores dramáticos no intentan captar esa fuerza prodigiosa... el cine hablado se convertiría en un azote."

No podría decirse mejor. Ya estamos prevenidos. Es evidente que si Pagnol no le da ningún consejo a Charlie Chaplin, si José Germain no ayuda a Pudovkin, si Kistemaekers no socorre a King Vidor, estos autores, abandonados a su sola inspiración, estarán perdidos. Únicamente tendrán un recurso: hacer films en los que no haya huella ninguna ni de teatro ni de literatura. Es lo que les deseo^[29].

La conclusión de este artículo fue el comienzo de una pequeña disputa. Algunos autores se precipitaron en defensa de Marcel Pagnol, esperando, sin duda, que al

alinearse a su lado recogerían algunas migajas de su fama. El autor de "*Topaze*", que no necesitaba ningún aliado, siguió imperturbablemente escribiendo teorías paradójicas sobre las que volveremos más adelante.

Sin embargo, no era necesario defender una causa que, en aquella época, parecía ganada. Se acogió como una revelación "*Jean de la Lune*", porque esa tierna comedia de Marcel Achard fue filmada casi como si la cámara se hubiera colocado delante de la escena del teatro de los Campos Elíseos. Viendo otras producciones francesas menos agradables parecía que el cine francés, superando incluso las previsiones de Marcel Pagnol, estuviese a punto de convertirse no sólo en teatro filmado, sino también en algo que no tiene nombre en ninguna lengua: el fonógrafo amenizado con algunas ilustraciones.

Aún hoy, ¡cuántos films no son más que eso! En cada país productor de films, ¡cuántos autores que trabajan para la pantalla apenas si tendrían que cambiar su estilo si trabajasen para la radio!

1970. — Podemos manifestar el mismo reproche con respecto a la televisión.

Cuando no pueden hacernos *ver* un acontecimiento nos *hablan* de él. ¿Qué diferencia hay entonces con la radio? El aspecto de un locutor no basta. Pero es más sencillo —y menos costoso— grabar el sonido que la imagen. Eso explica la abundancia de palabras sobre las pantallas grandes o pequeñas.

TEATRO Y CINE

Renovación del teatro. — Por un verdadero Conservatorio.

— ¿Qué es un buen film? — Producción y fabricación.

Se ha dicho que los sucesores de Griffith no habían añadido nada esencial a la técnica del "arte mudo". De igual modo se puede pretender que no se ha añadido nada *esencial* a la técnica del cine sonoro desde 1932.

En esa fecha ya era posible hacer un balance del nuevo cine y examinar las condiciones de su existencia. La ocasión de proceder a ese examen me la concedió el periódico "*Le Temps*", en donde apareció en julio de 1932 el siguiente artículo:

El teatro no ha muerto aún. Según se decía el cine debía destruirlo; ahora bien, podría ocurrir que lo salvara. Es posible que el cine libere al teatro de la parte más mediocre de su público y de sus artesanos. Sin duda, la explotación teatral, tal y como existe hoy, está amenazada. Sin duda, en lugar de cincuenta teatros en una capital, pronto no habrá sitio sino para veinte o incluso para diez. Sin duda, los hombres de negocios, al abandonar el teatro, se consagran a otro oficio más propio para la especulación (entendemos por hombres de negocios lo mismo algunos administradores que algunos autores duchos en toda clase de combinaciones). La industria teatral desaparecerá quizás, pero el teatro verdadero conocerá una nueva vida si ya no tiene que satisfacer el gusto del público menos difícil y el apetito de los comerciantes más exigentes...

1950. — ¿Habría sido yo un buen profeta? Parece —la excepción confirma la regla— que esta predicción se haya cumplido más o menos. "La industria teatral" no ha desaparecido y lo que en París se llamaba teatro de bulevar sigue encontrando su público, pero el teatro de calidad ha hecho considerables progresos. Actualmente un Copeau no se hubiese visto obligado a cerrar el "*Vieux-Colombier*". La floración, en París e incluso en provincias, de compañías que antiguamente se habrían llamado "de vanguardia", los éxitos alcanzados por obras que antaño habrían sido consideradas como "osadas" o "difíciles", todo ello es testimonio, en nuestra época, de una renovación del teatro.

1970. — Durante los últimos años esa floración no ha hecho más que desarrollarse: teatros nacionales y municipales, compañías provinciales, casas de la cultura, festivales, etc. El teatro, a pesar de múltiples dificultades, ha ampliado su público y

su repertorio.

Hoy, cuando no sólo el cine, sino la televisión, las revistas de todas clases y las imágenes obsesivas de la publicidad pueblan nuestras conciencias de criaturas ficticias, parece que el público, saturado de inmaterialidad, experimenta la necesidad de encontrar sobre la escena del teatro seres *reales* que viven y respiran como él. Fenómeno que ha de interesar al especialista de los *mass media*.

... Los que pretenden que el cine matará al teatro parecen ignorar la naturaleza de estos dos artes (empleemos la palabra arte a falta de otra mejor). Quien acerque el uno al otro desconoce los dos. Todo lo que la escena toma del cine, todo lo que el cine toma del teatro corre el riesgo de hacer que cada uno de ellos se desvíe de mi propio camino. El cine hablado ha llevado el máximo esta confusión, que data de los primeros tiempos del cine. El cine, incluso hablado, debe crear medios de expresión muy diferentes de los que utiliza la escena. En el teatro la acción está llevada por el verbo; lo que vemos tiene una importancia secundaria al lado de lo que oímos. En el cine el primer medio de expresión es la imagen y la parte verbal o sonora no debe ser preponderante. Casi podríamos decir que un ciego ante una verdadera obra dramática, un sordo ante un verdadero film, aunque el uno y el otro pierdan una parte importante de la obra presentada no deben perder lo esencial...

1950. — Esta frase tuvo la suerte de ser advertida, es decir, de desagradar. Aquellos a quienes desagrada no dejan de citarla de un modo incompleto, omitiendo lo que más arriba hemos subrayado, para poder comentarla con tan buena fe como finura: "Entonces, ¿el cine sólo está hecho para los sordos?"

... Perdónesenos ese ejemplo, un poco simple y la repetición de esas verdades primarias. Pero desde hace varios años todo el mundo, o casi, finge estar de acuerdo sobre esos principios y nadie, o casi, se decide a ponerlos en práctica. Por todas partes, en los medios en que se elaboran los films, podéis oír: "No demasiados diálogos, muchas imágenes; el cine debe seguir siendo el cine..." Eso no es obstáculo para que el noventa por ciento de los films sigan siendo hoy teatro más o menos bien filmado.

Teatro filmado... Al oír esas palabras más de uno protesta. Es raro que los autores de un film acepten ver a su obra así designada, incluso si no han hecho nada para que no merezca esa calificación. Sorprende tal pudor. El teatro filmado existe y continuará existiendo por mucho tiempo aún, incluso si el verdadero cine llega a desarrollarse. Es un género de espectáculo que ha encontrado su público, sus salas, sus autores y al que no puede negársele el derecho a la existencia. El teatro filmado reemplazará las giras teatrales por barrios y provincias, al igual que la edición popular de gran tirada viene en apoyo de la edición original para difundir una obra

literaria.

1970. — Profecía no cumplida. El teatro filmado, propiamente dicho, no ha sustituido al teatro de provincias o de barrio, como antes hemos visto. Los mismos productores americanos, cuando compran los derechos para reproducir una comedia de éxito de Broadway no se contentan con fotografiar esa comedia sobre el escenario del teatro. Intentan, mal que bien, adaptarla al cine, conservando al mismo tiempo el texto, cada una de cuyas réplicas les ha costado su peso en oro. Sistema que rara vez da buenos resultados artísticos.

Una observación al respecto: es lamentable que el cine, considerado en esta ocasión como simple medio de reproducción, no sea utilizado para fijar y conservar una puesta en escena prestigiosa: no queda nada de "La escuela de las mujeres", que presentó Jouvett; de "Amphitryon", montada por Barrault; de Gerard Philippe, en el "Cid" o en "Le Prince de Hombourg". ¡Cuando pensemos en tanto dinero y celuloide malgastados en films sin interés! Pero, me responderán, una empresa así difícilmente habría sido rentable. Indudablemente. Es una organización estatal la que debería encargarse de ello —algo poco costoso, después de todo— para formar ese verdadero *Conservatorio* cuyos archivos adquirirían con el tiempo un valor inestimable. ¿A qué aficionado al teatro no le gustaría ver hoy a Taima, Marie Dorval, Mounet-Sully o Sarah Bernhardt en sus mejores creaciones?

... Hoy, al igual que siempre, el cine está amenazado, sobre él pesa una tara original: el dinero. El dinero ha sido necesario para crear y desarrollar la industria cinematográfica. Las leyes del dinero continúan reinando en el cine y lo ahogan. Podemos decir que su evolución, salvo en la Rusia soviética, está dirigida por los financieros. Una situación parecida no es, dígame lo que se quiera, la de todo el teatro, y ello le proporciona una ventaja a éste último. Una sala, algunos metros de tela, algunos actores serían suficientes para que una obra buena fuese presentada al público y corriese su suerte. Por lo que respecta al cine, nada parecido: el dinero ha dado a la industria del cine poderosos medios técnicos, la ha beneficiado con una publicidad desmesurada, ha llevado a sus millares de salas, millones de espectadores, pero esos beneficios aplastantes han esclavizado definitivamente el cine al poder de las finanzas...

1970. — Definitivamente estaba de más. En estas cosas nunca nada es definitivo. Hoy, en todo un sector del mundo, el cine no está dirigido por financieros, sino por organizaciones estatales, con las ventajas y los inconvenientes que ya sabemos.

Además, en los países de economía liberal, la situación se ha modificado

notablemente. La desorganización del mercado cinematográfico, la disminución de medios técnicos, el interés de un cierto público por nuevas fórmulas, han permitido la realización de películas menos costosas y, consecuentemente, realizadas con más independencia.

... Fácilmente pueden imaginarse las consecuencias de esa situación. Lo que se desconoce más es hasta qué punto es hábil el dinero para someter a su dominio a los mismos artesanos del cine: un autor, un realizador, un intérprete, si ha logrado algún éxito es, casi siempre, objeto de proposiciones tentadoras. Si acepta sin reservas de ninguna clase puede enriquecerse, pero pronto estará perdido para la causa del cine.

Habitado a las comodidades que dispensa el dinero ganado fácilmente ya no encuentra fuerzas para reaccionar. Cada una de las concesiones que haga le será pagada; las alabanzas de la publicidad le reservarán un sitio privilegiado; las satisfacciones materiales adormecerán sus escrúpulos. ¡Cuántos ejemplos nos puede dar el cine traicionado así por sus mejores artesanos! ¿Qué individuo podría resistir al poder de una organización como la que posee la industria cinematográfica? El que lo intenta, a no ser que goce de una rara suerte, tendrá que integrarse de nuevo. Cada uno de sus intentos corren el riesgo de hacerle perder el poco crédito y la poca libertad que le habían dado sus éxitos anteriores.

Éxito, buenos contratos, gloria publicitaria; fracaso, ruina, oscuridad repentina; éstas son las costumbres brutales del cine. El que las conoce comprende por qué el cine, a pesar de la colaboración de tantas inteligencias valiosas, progresa tan lentamente y da tan poca satisfacción a un espectador lúcido.

¿Qué es un "buen film"? El dueño de una sala declaraba recientemente: "Un buen film es un film que da dinero." La condenación del cine actual está contenida en esa respuesta. Excepto algunos iluminados todo el que vive del cine piensa como ese dueño de sala. Hacer dinero no es una empresa en la que podamos mostrarnos difíciles en la elección de medios: todos son buenos para quien quiere obtener un éxito comercial, incluso si ese éxito se logra en detrimento del público.

Pero ese público, se nos dirá, ¿no puede ejercer su derecho de control? ¿Acepta con placer la mercancía que le proponen? Si la respuesta es sí, todo el mundo está contento, toda discusión es inútil.

Aún no. La acción del cine no es la del teatro y el Estado ha señalado esta diferencia cuando ha sometido al primero a una censura que no se atreve a aplicar al segundo. Para justificar esta arbitraria medida el Estado invoca la influencia considerable del cine sobre la gran masa. Pero si el cine posee tal imperio sobre sus millones de espectadores ¿puede admitirse que esa fuerza esté en manos de algunos grupos financieros que pueden embrutecer la mente del público si esa operación les reporta un beneficio material? El público es un niño siempre dispuesto a aceptar lo que ha de divertirle: a veces, una obra magnífica; a veces, una necedad. ¿Cómo esa gran masa dócil con la que nada se ha hecho para despertar y formar el sentido crítico

podría defenderse contra el placer degradante que le dan tantos productos fabricados en serie según las fórmulas más vulgares? Cuando oímos decir: "¿Qué queréis que hagamos si no? Al público le damos lo que le gusta..." pensamos que esta excusa sirve para condenar a los que la invocan. No abogamos por el reino de un cine moralizador o intelectual, sino la llegada de un cine digno de las responsabilidades que le confiere su poderío...

1970. — ¿Un cine moralizador o intelectual? ¡Pero si los tenemos hoy! Y no siempre hay que alegrarse de ello. La moralidad o la amoralidad ha servido siempre de mucho a la reputación de un film y ha inspirado su publicidad. Los amantes de las ideas y los coleccionistas de mensajes pueden sentirse satisfechos. En cuanto al cine "intelectual" ya lo creo que existe, y de él hablaremos más adelante. (Ver: "Una revolución retrospectiva.")

... ¿Por qué no existe una censura contra la necedad al igual que existen medidas de protección contra el comercio de la absenta o de los estupefacientes? ¿El espíritu de un pueblo tiene, pues, menos importancia que la salud de su cuerpo? No es eso lo que nos enseñan los discursos ministeriales llenos de un idealismo inofensivo, pero tradicional...

1950. — Para ser sinceramente partidario de esa institución, cualquiera que sea la razón de la censura, sabemos muy bien lo que de ella pueden hacer, bajo cualquier régimen, algunos funcionarios siempre dispuestos a ser más papistas que el Papa. Sin embargo y puesto que existe la censura (bajo diferentes formas, pero en todos los países), podemos afirmar que una censura contra la vulgaridad sería tan defendible, al menos, como una censura política o moral.

La censura más nefasta es *el temor a la censura* oficial o comercial: censura interior que ahoga, en el momento mismo de su concepción, toda idea audaz u original en la mente del que conoce las reglas que le impone, sin que se dé cuenta.

... La cuestión que aquí se plantea no afecta sólo al cine. La radio, la televisión y todas las formas de expresión que la técnica nos dé se encontrarán ante los mismos problemas. ¿Esas enormes fuerzas se dejarán a disposición de cualquiera que tenga bastante capital para apoderarse de ellas? En estas materias, la libertad acordada a la iniciativa privada es una caricatura de la libertad; el resultado es imponer la dictadura absoluta de algunos grupos industriales sobre un dominio que no solamente es material. Es posible que el sistema económico que actualmente nos rige no permita pensar en otras soluciones: en ese caso, ocurre que ese sistema no corresponde ya a las

necesidades de nuestra época y deberá ser modificado...

1970. — "*Le Temps*" no era una publicación particularmente divertida y, por un lamentable mimetismo, el artículo tenía ese tono. Sin embargo, la Dirección suprimió las líneas anteriores (en *itálica*), temiendo, sin duda, que socavasen las columnas del periódico casi oficial de la III República. Fui muy ingenuo al pensar que me aceptarían la alusión de la Dictadura de grupos industriales y financieros en un diario que era uno de sus portavoces.

Pero como me habían invitado a escribir en el periódico durante la ausencia de Pierre Brisson, y como no me previnieron de esa supresión, consideré que el procedimiento no era muy cortés que digamos. Para no ser menos, envié el párrafo en cuestión a "*L'Humanité*", en donde apareció con los comentarios que ya pueden imaginarse.

... Para no alejarnos del presente y de consideraciones más modestas examinemos el estado actual de la cinematografía universal. Aparte de la producción soviética, cuya organización y cuyas metas no son las mismas que en los países capitalistas, podemos decir que todo el cine está paralizado por la concentración de los medios entre algunas grandes firmas y por la estructura industrial que esas firmas le han dado a una producción que, ante todo, necesitaba de libertad creadora para renovarse...

1950. — Desde hace un buen número de años eso ya no es verdad en Francia, pero hay que señalar que la mayor parte de las obras que cuentan en la historia del cine francés desde los comienzos del cine sonoro no han sido realizadas por las grandes firmas de las que hablábamos y que hoy han desaparecido más o menos.

El llamado sistema de producción independiente, a pesar de sus graves inconvenientes económicos, es el que parece adaptarse mejor a los países "individualistas" como Francia e Italia, países relativamente rebeldes a la organización, tal como la conciben en los Estados Unidos o en Alemania.

... Para la realización de los films los hombres de negocios que dirigen esas firmas delegan sus poderes en los directores de producción. Podemos decir que rara vez estos últimos son elegidos por su competencia y por su pasado cinematográfico. Casi siempre obtienen su puesto por una relación financiera, familiar o amistosa, con los dirigentes de la empresa. Una situación tan extraordinaria no podría existir en una industria en la que el valor de los productos fuese fácilmente controlable. Ese sistema sería desechado muy pronto en la fabricación de automóviles o en la construcción metálica: los coches no caminarían y los puentes se hundirían. Estamos tocando una

de las anomalías del cine: cualquiera dudaría en dar consejos a un ingeniero, porque inmediatamente éste hablaría de cálculos que forzarían al ignorante si no al respeto, por lo menos al silencio. Pero desde que se trate de cine cualquiera puede dar o imponer su opinión a los mejores artesanos, apreciar un guión, el trabajo de un realizador, la interpretación de un actor. Es cierto que las competencias indiscutibles no son numerosas en el cine, pero también hay que decir que rara vez los dirigentes recurren a ellas.

Resultado: una producción tímida, rutinaria, unas reglas y unos standards quizás aplicables en otro sitio, pero que aquí son nefastos. No siempre ha sido así: antaño un creador como Charlie Chaplin pudo expresarse y beneficiar a todo el cine con sus éxitos. Actualmente, un nuevo Chaplin que debutase en los estudios serían incapaz de manifestar su valía. Tendría que someterse a las reglas establecidas o desaparecer: tanto en un caso como en otro le resultaría imposible llegar a ser Chaplin...

1950. — En sus comienzos, Chaplin se benefició de algunos golpes de suerte: poseía el genio, ésa era su baza más importante, y entraba en el cine en una época en que ese genio podía manifestarse con el *mínimum* de trabas. Finalmente, su popularidad de actor ayudó al creador que era, para mantener una independencia casi sin igual en los Estados Unidos.

1970. — Poco antes de que abandonase los Estados Unidos tuve ocasión de tratar este tema con Chaplin. En esa época los primeros éxitos en televisión provocaban el pánico en los estudios. Era la caída del imperio, cuyo poderío simbolizaba el león rugiente de la Metro-Goldwyn. Y los dos pensábamos que el desorden producido en la industria del cine por esta decadencia y, por otra parte, los titubeos de una televisión todavía desorganizada volverían a crear las condiciones de fecunda anarquía en las que había podido explotar el genio del joven cine americano.

Lo que en nuestro optimismo no preveíamos es que la televisión, sometida a las autoridades de los grandes patrones de la publicidad, se vería poco tiempo después más racionalmente administrada y más estrechamente controlada de lo que estaba Hollywood en la cima de su poderío.

... En nombre de principios financieros y por el temor a comprometer un capital los hombres de negocios que gobiernan el cine rechazan la enorme riqueza que podría proporcionarles el descubrimiento de fuerzas nuevas a las que diesen posibilidades. Sin duda, nos es indiferente el ver cómo esos industriales desdeñan unos cuantos beneficios más, pero como esos beneficios son los únicos que los atan al cine, su negligencia nos parece que es la muestra de una singular incapacidad. Sin embargo, no deberían olvidar que gracias a la aportación de nuevos métodos, creados por hombres nuevos —Mack Sennett, Ince, Griffith, Chaplin y algunos más— el cine

americano, entre 1913 y 1917, pudo conquistar la supremacía que tanto tiempo ha conservado.

Hoy, el sistema establecido por los hombres de negocios y sus subalternos hace casi imposible toda eclosión de un genio o de un talento en ciernes. Ese sistema representa la organización más perfecta de defensa contra las fuerzas desconocidas que podrían reanimar al cine en decadencia.

¿Puede ser modificado el régimen actual? ¿Existe alguna esperanza de que el cine vuelva a encontrar su joven inspiración y el genio fértil que animaban su época heroica? No es algo imposible. La crisis universal afecta fuertemente a las grandes sociedades. Quizás mañana no tengan ya suficiente crédito para conservar el monopolio de una producción que exige inmensos capitales. En ese caso, la fabricación en serie repartida entre algunos consorcios ceda su puesto al trabajo independiente de múltiples agrupaciones. Ya en la actualidad ha nacido la producción cooperativa en diferentes países. Según ese método un film se hace mediante la asociación de diversos artesanos cuya colaboración es útil; en ese tipo de empresas los "supervisores" y demás representantes del cine industrial ya no tienen licencia para ejercer su poder absoluto. De ahí que esos films puedan ser concebidos y realizados con más libertad que los que son producidos bajo la ciega disciplina de las grandes compañías. Sin duda, no todos los films serán buenos; para crear talento no basta con un sistema. Pero los hombres de talento, por ese medio, podrán revelarse y revelar al mismo cine obras dignas de éste y de su vasta audiencia.

1950. — Al parecer, en Francia al menos, esa especie de predicción se cumplió en parte hacia 1935, como señala Georges Sadoul en "*Histoire d'un art*":

“A los monopolios franceses, a los consorcios internacionales, les sucedía un artesanado sin honestidad y sin envergadura, con cheques sin fondos, sus sociedades fantasmas establecidas en habitaciones amuebladas, sus producciones sin capitales o sin créditos, sus quiebras, sus estafas incluso.”

“Sin embargo, de hecho, el reinado de los ‘mercachifles’ tuvo menos inconvenientes que el de los cadáveres vivos que habían sido las grandes sociedades corruptas. El mercado cinematográfico conoció de nuevo una libre competencia, al menos relativa.”

1970. — "El mercado cinematográfico" de los Estados Unidos conoció, a su vez, la relativa libertad que le permitió la decadencia de las grandes compañías. Los imperativos del comercio, de la moral y de la política, perdieron un poco del imperio que ejercían. Provisionalmente, sin duda.

En tiempos en que el senador McCarthy aterrorizaba Hollywood una periodista de la misma ideología atacaba a numerosos escritores y artistas. Y cuando le preguntaban: "¿Un artista no tiene derecho a expresar opiniones políticas?"

“Por supuesto —respondía—, tiene derecho. Con la condición de que sus opiniones sean las buenas.”

Hoy, esta pregunta podría oírse desde el este al oeste, un poco por todas partes. La tolerancia era el lujo de épocas civilizadas.

UN PRIMER BALANCE

Lamentos inútiles. — Cine, teatro y novela. — Si el teatro no hubiese existido... — Diferencias de técnicas. — La querrela continúa. — Lo que quiere el público. — Condición del autor de films.

Las discusiones originadas desde 1928 por la llegada del cine hablado continuaban aún cinco años más tarde, al menos en Francia, país que ama las ideas.

Con el título "Cine 1933" se publicó el artículo siguiente, en el que se hace, sin imparcialidad, un balance de los años precedentes y en el que se intenta aclarar, una vez más, la diferencia entre el teatro y el cine, dirigido a aquellos "que tienen ojos y no ven".

—Antes de la guerra... No, quería decir: antes del cine hablado...

¿Cuántas veces hemos oído esas palabras? Cuando queremos hablar del cine, que existía aún hace cinco años, la expresión "antes de la guerra" nos venía a la mente de una manera natural. La confusión que, en esa época, se produjo en el pensamiento da que pensar en aquellos a quienes interesa el destino del cine.

Es necesario confesarlo. La mayor parte de los recelos provocados por la llegada del cine hablado estaban justificados. Esta vez los profetas de la desgracia tenían razón. Los otros, los que juegan con el sentido de la palabra "progreso" gritaron de entusiasmo cuando oyeron el primer discurso de una imagen. Que éstos hagan, ahora, un balance honesto: ¿cuántas obras del cine de hoy me recen grabarse en nuestro recuerdo al lado de las que nos dio el cine de ayer?

Inútiles lamentos, sin duda. Pero seamos más precisos: nadie lamenta que a la imagen se le haya añadido el sonido. Nadie piensa en condenar ese invento admirable por sí mismo. Sólo deploramos el uso arbitrario que se ha hecho de él. Indudablemente, el cine mudo no siempre alcanzaba altas cotas, pero, en conjunto, rara vez alcanzó el grado de vulgaridad intelectual que poseen la mayor parte de los films hablados.

Señalemos una ventaja en el activo del nuevo cine: nos ha desembarazado de los insoportables "subtítulos". Pero casi siempre su texto pretencioso y vulgar sigue existiendo. No lo leemos, lo oímos desde el principio al fin del film, vociferado por un altavoz.

A veces, el texto de un film se debe a un autor dramático; no por ello siempre es mejor. A menudo la misma estructura de un film se debe a un autor dramático; sucede

que el cine no gana nada con esa aportación.

Que no se piense que estoy animado de intenciones hostiles hacia todo lo que, en el cine, procede del teatro. Los buenos autores y los buenos actores de teatro pueden ser buenos autores y buenos actores de cine. Pero eso no es una buena regla. También un pintor puede ser escultor. Todos los buenos pintores no son buenos escultores. Pintura y escultura se proponen metas diferentes, obedecen a técnicas que les son propias. ¿Cómo esto, que es banal, les parece a algunos una idea petulante cuando se aplica a las relaciones del teatro con el cine?

Un actor de teatro habla y actúa delante de unos espectadores que están alejados de él de una manera anormal. De ahí la necesidad que tiene ese actor de hablar fuerte y con una dicción bastante clara, de hacer gestos o mímicas bastante expresivas para que un espectador, colocado a veces a veinte o treinta metros, pueda ser sensible a su interpretación.

El actor de cine actúa y habla ante una cámara y un micrófono que con frecuencia lo tiene tan cerca como si fuese una persona a la que le hace alguna confianza. La menor exageración del gesto y de la palabra es captada por la mecánica implacable y amplificada en el momento de la proyección.

1970. — A propósito de esto, denunciemos hoy la falta de reflexión, si no es la puerilidad, de más de uno de esos realizadores de televisión que usan el *primer plano* desmesuradamente, sin duda, creyendo rivalizar con Gance o Eisenstein, porque colocan su objetivo en la nariz del personaje.

No hay nada más artificial que esos enormes rostros que parecen vistos a través de una lupa y en los que es evidente toda huella de maquillaje. Hay pocas bellezas a las que no desfigure ese examen microscópico. La utilización del *primer plano* debe ser limitada para conservar su eficacia cuando sea necesario. Ahora bien, la mirada nunca necesita penetrar en la boca de un cantante o de una cantante. Excepto si se es dentista.

... En el teatro el actor dispone de varias semanas de repeticiones para aprender un texto y poner a punto el papel que le toca en largas escenas que deberá representar desde el principio al final, sin interrupción posible ante el público. Desde la primera a la última repetición se esfuerza por componer su personaje, por sentir o fingir una emoción cuya expresión invariable deberá dar cada noche.

En el cine, el actor dispone de algunos minutos para dar su forma definitiva a la expresión de un sentimiento. Su talento se debe más a la espontaneidad que a la experiencia. Además, el actor casi nunca tiene ocasión de representar una escena completa. Sólo puede expresar fragmentos de emoción que, unidos más tarde, formarán una continuación cuya calidad no se puede apreciar completamente antes de esa operación de ensamblaje.

Como vemos, si las dotes de actor de teatro pueden servirle a éste cuando llega al cine, la técnica de su primer oficio sólo puede ser para él un obstáculo. Existe una antinomia rara vez conciliable entre las leyes de estos dos oficios. Algunos seres excepcionales pueden practicar los dos. Eso no quiere decir que cualquiera que sobresalga en uno de ellos puede adaptar su talento a los condicionamientos del otro.

Lo mismo le ocurre a los autores. Si por una de esas extravagancias del destino el cine hubiera sido inventado antes de que hubiesen sido concebidas las primeras formas de expresión teatral es indudable que los autores de un film no habrían pensado resumir en escenas dialogadas las fases más importantes de ese film. La existencia de esas escenas, contrarias a la naturaleza del cine, se debe a la intrusión de hábitos teatrales en un medio de expresión que merece conocer una vida independiente...

Me permito pedirle al lector que no esté harto de estas cuestiones (expuestas aquí de una manera teórica, y pido perdón por ello), que reflexione sobre el supuesto anterior.

Para hacer comprender, sin perderse en la abstracción, lo que puede ser el drama cinematográfico en sí, lo más sencillo es recurrir a la comparación entre el teatro clásico y la novela.

Cójase "el Cid" o "Andrómaca": la mayor parte de las escenas están dedicadas a comentarios sobre acciones pasadas o acciones futuras; las demás escenas sólo contienen, si se me permite la expresión, "comprimidos de acción", presentados en forma de diálogo. *El teatro recompone los elementos separados de una acción para formar una síntesis.* La dificultad del arte dramático y su supremo convencionalismo residen en este reajuste de hechos a la medida de la sola expresión verbal.

En la novela, que puede describir un gesto lo mismo que expresar un pensamiento secreto, es posible *analizar una acción* al igual que lo hace nuestra memoria. Lo mismo ocurre con el cine. Si evocáis un episodio de vuestra vida los hechos principales de ese episodio no se os presentan en el recuerdo únicamente en forma de diálogo. Hojead "Manon Lescaut", "El rojo y el negro", "Ilusiones perdidas": con frecuencia, los momentos más cargados de acción no son aquellos en los que se *habla*. Si fueseis Julián Sorel y estuviereis encerrados en la prisión de Besancon, ¿qué recordaríais con más vivacidad? ¿Una *frase* cualquiera de Madame de Renal o el momento en que dudasteis en coger su mano cuando sonaban las primeras campanadas de la medianoche? ¿Cualquier contraseña verbal con Mademoiselle de la Mole o bien esa mecha de cabellos rubios que, desde lo alto de su ventana, dejaba caer por la noche?

Repitémoslo: si el teatro no hubiese existido y no hubiera ofrecido un modelo fácil de copiar es poco probable que el cine utilizase las largas escenas dialogadas y sin acción que encontramos en la mayor parte de los films de ayer y de hoy.

Esta confrontación entre teatro, novela y cine, provocó otras muchas reflexiones:

Así, por ejemplo:

Si fuese necesario ilustrar con un nuevo ejemplo la disimilitud del espectáculo teatral y del espectáculo cinematográfico bastaría con recordar que, siempre, las obras de teatro fueron imprimidas cuando rara vez las obras concebidas para la pantalla se le ofrecen al lector.

Sin duda, la razón de esta anomalía es que la forma en que está escrita la obra cinematográfica hace penosa su lectura. El film, por muy hablado que sea, sigue siendo un medio de expresión que afecta mucho más a la mirada que al oído. Luego, si la imaginación de un lector se emociona con unos diálogos a los que les presta el sonido de la voz humana, rehúsa, sin embargo, emocionarse ante la descripción de movimientos, de expresiones de fisonomía, de decorados y de todos los detalles visuales de la acción que, con frecuencia, son los elementos más dramáticos.

Cuando leemos una obra de teatro en pocas líneas nos enteramos del dónde y cuándo se sitúa la historia. Por ejemplo: "Un chalet en la costa normanda. Es verano. Al fondo, un mirador que da al mar, etc." Una vez sabido esto, el lector, sin preocuparse más por el marco o la estación, sólo se interesa ya por los personajes que está seguro que vendrán a la hora y en el sitio descritos para hablar de sus pequeños o grandes asuntos.

Pero en las entrelineas de un texto escrito para el cine, ¡cuántas trampas para un distraído! La acción se mueve con agilidad a través del espacio y del tiempo. Ningún decorado la retiene prisionera, ninguna regla ordena su duración. Quizás recuerden un film mudo en que Buster Keaton hacía el papel de proyccionista de cine; éste se dormía durante su trabajo, se resbalaba sobre el rayo luminoso que salía de su máquina, entraba en la pantalla y se mezclaba con los personajes del drama que en ella se representaba. A partir de ese momento, el infortunado soñador estaba perdido en el seno de un mundo cuyas imágenes se sucedían a su alrededor en un orden imprevisible. ¿Se lanzaba desde lo alto de una roca para salvar a una rubia heroína que se debatía en las olas? Aterrizaba, entonces, en la arena del desierto y bajo la mirada sorprendida de un león. Así, si el lector de una obra cinematográfica no está atento a los cambios de tiempo y de lugar corre el riesgo de perderse en una historia que le parecerá incoherente, mientras que el film que la cuenta sobre la pantalla le parecería ordenado.

También el novelista utiliza la libertad que tiene el autor de films para disponer del tiempo y del espacio. Tanto en la novela como en el film una velada nocturna puede ocupar toda la obra, pero varios años pueden pasar en algunas líneas en un caso, o en algunos segundos en otro caso. Las transiciones se efectúan con la misma facilidad.

Cuando, por ejemplo, leemos al final de un capítulo de "La educación sentimental": "El espejo le mostraba su rostro. Se encontró guapo y siguió mirándose durante un minuto."

Luego, al principio del capítulo siguiente: "A la mañana siguiente se había comprado una caja de colores, pinceles, un caballete...", vemos como el paso de una escena a otra se realiza como en un film, despreciando las unidades de tiempo y lugar.

Sin embargo, la novela destinada a un lector que puede cerrar el libro a su antojo y cuando desfallezca su atención no está sometida a las reglas del espectáculo cuyo autor debe mantener el interés desde el planteamiento hasta el desenlace y de una forma ininterrumpida. En esto, el autor de films no se distingue del autor dramático, aunque sean diferentes las técnicas empleadas por uno y otro. Por ello podemos decir, si queremos definir por comparación el carácter del relato cinematográfico, que tiene parentesco con el teatro por su estructura y con la novela por su forma [30].

En 1947, cuando fueron escritas las líneas anteriores, el cine hablado ya no provocaba ninguna querrela y era posible discutir con serenidad. Pero en 1933 el tono no estaba aún exento de pasión:

... La diferencia de técnicas es la que impide que la mayor parte de los autores teatrales se conviertan en autores de verdaderos films. Cuando, durante años, la mente se ha acostumbrado a condensar una acción en escenas dialogadas, destinadas a ser representadas sobre un escenario fijo, se concibe que le sea difícil someter su inspiración a una regla diametralmente opuesta a aquella a la que está acostumbrado. Que un autor logre poner sus dotes al servicio de las dos técnicas diferentes del teatro y del cine y a poseer plenamente una y otra, eso sólo puede ser una excepción con la que la experiencia nos enseña a no contar mucho.

Si la triste situación del cine en 1933 no se debe sólo a la influencia del teatro no deja de ser cierto que esa influencia es lamentable. El cine, desde sus primeros días, se había visto agitado por movimientos parecidos a las convulsiones políticas que se producen en los jóvenes países. La llegada del cine sonoro y hablado fue para él como una nueva evolución en un Estado preso de una crisis permanente. Podía esperarse que en el seno de su anarquía el cine encontrase una organización conveniente y se formase él mismo. Pero apareció el teatro, como esos vecinos que siempre están dispuestos a restablecer el orden en la casa del prójimo. Con su gran experiencia dictó sus viejas leyes y sus viejos hábitos a su joven rival, que languidece hoy bajo el yugo de una extraña regla.

Hoy sólo podemos hablar de cine de vez en cuando y ello motivado por algunos films excepcionales, que reavivan nuestras esperanzas y evocan la época en que mirábamos hacia la pantalla como hacia un nuevo mundo. El que no conoció aquella época de descubrimientos nunca comprenderá lo que para nosotros puede ser un film.

Hoy, el cine que hemos amado está tan lejos de nosotros como los tiempos anteriores a la guerra. Dentro de algunos años los jóvenes no comprenderán lo que significó la palabra "cine" para toda una generación. Sin duda, esa palabra tomará otro sentido. ¿Pero cuál? La incertidumbre en que nos encontramos con respecto al

futuro del cine es el único consuelo que podemos encontrar cuando pensamos en su estado actual.

1970. — ¡Qué pesimismo! ¡Qué humor sombrío! Con la perspectiva del tiempo no parece que el cine en 1933 estuviese en una situación tan triste como para que necesitase ser consolado. No se había agotado aún la atracción provocada por la novedad del sonoro; el público afluía a las salas; los mejores films escapaban a la influencia del teatro y aquella época veía nacer numerosas obras importantes.

Pero la pasión es exigente. El que espera demasiado del objeto amado corre el riesgo de verse decepcionado. De ahí, sin duda, esas frases melancólicas que hoy parecen algo excesivas.

En el artículo siguiente pueden encontrarse otras consideraciones sobre el mismo tema. Creí necesario volver a responder a Marcel Pagnol, que lanzó un nuevo manifiesto hacia 1934:

"Quisiera creer que tendremos buenos films. Será algo excepcional. Pues el cine no está inmerso en la raza. A todas las razas no le gustan todas las artes, ¿no es cierto? Pues bien, Francia, que ama la poesía, la novela, la danza, la pintura, no siente la música, no ama la música, no conoce la música.

»Os digo —veremos si también el futuro lo dice— que Francia tiene tan poco sentido del cine como de la música."

Las líneas precedentes están fechadas en 1918. El hombre que las escribió murió hace diez años, en marzo de 1924. Si viviese hoy, Louis Delluc podría estar orgulloso de su lucidez. Un juicio al que dieciséis años no han logrado envejecer está muy cerca de tener un valor definitivo...

1950. — Hoy sería injusto no reconocer que sobre ese punto Louis Delluc no tenía ninguna razón. Los buenos films franceses, hechos desde los primeros tiempos del cine sonoro hasta este día, son excepcionales (¿en qué país los buenos films no son una excepción?), pero lo bastante numerosos como para que se dude de la existencia de una escuela francesa.

... En el país de los hermanos Lumière acaba de hacerse un descubrimiento que está causando algún ruido y cuya definición podemos sintetizar en dos palabras: hasta hoy el cine sólo era teatro imperfecto; de ahora en adelante será teatro simplemente o, para ser más exactos, el cine no será más que un medio de difusión de las obras de teatro.

Tal aserto en numerosos países apenas parecería nuevo. Se haría notar que los films más malos están englobadas en esa definición. En Francia es posible abrir una

discusión casi sería sobre ese tema. Decididamente, Louis Delluc no se equivocaba.

Existen algunas personas a quienes deja desamparados la novedad y para quienes sólo es comprensible un nuevo concepto si está cubierto con ropajes pasados de moda. Así muchos autores dramáticos ni pueden admitir que exista el cine. No le reconocen algún derecho a existir más que si se parece al teatro, si obedecen a las viejas rutinas de la escena.

En vano les diremos que la inmovilidad y la estrechez del escenario teatral son los que han impuesto al espectáculo cinematográfico su forma y su corte, y que el cine, que no sufre las mismas coacciones, no tiene por qué seguir las reglas que han nacido de esos condicionamientos. En vano les diremos que de todos los aspectos de la vida que el cine puede traducir gracias a su maravillosa movilidad los hay más conmovedores que el de algunos personajes ocupados en discurrir. No lo comprenderán. Su deformación profesional es tan grande que la vida para ellos no es más que una sucesión de diálogos.

El impacto de las imágenes más expresivas, de los sonidos más nuevos, no significa nada para ellos en comparación con un intercambio de sólidos parlamentos, atiborrados de giros típicos del autor.

Sin embargo, basta con un poco de sentido común para comprender que el cine, al igual que la radiofonía, o la televisión que emplearemos en un futuro próximo, son medios de expresión cuya técnica particular exige que sean empleados para fines que les son propios...

1950. — Han pasado dieciséis años, pero aún no empleamos la televisión "para fines que le serían propios". Está muy lejos de haber concluido el período de titubeos para la televisión, a la que sería prudente considerar, *a la espera de algo mejor*, como un medio de difusión más que como un medio de expresión.

1970. — Y han pasado veinte años sobre esta última observación... Sin embargo, aún debemos *esperar algo mejor* antes de afirmar que la televisión es un medio de *expresión* completamente original. Esto requiere algunos comentarios más extensos (Ver más adelante: "Sobre la televisión.")

... Lo que más choca en los escritos de Marcel Pagnol y de la mayor parte de sus colegas que se han mezclado en este debate es su seguridad y su sorprendente ignorancia del cine. Parece que no conocen nada de su pasado, de sus medios actuales, de su misma esencia. Pagnol nos dice textualmente:

El cine mudo era el arte de imprimir, de fijar y de difundir la pantomima.

El cine hablado es el arte de imprimir, de fijar y de difundir el teatro.

Para apreciar el valor de la primera frase es suficiente con volver a ver cualquier buen film realizado desde 1920. Salvo en algunos pocos fragmentos de Chaplin no

hay ni una escena que se haya aprovechado de los medios de la pantomima.

Al formular la segunda frase, Pagnol se coloca en la situación de un viejo pintor que, al descubrir la existencia de un aparato fotográfico, declara que la fotografía no ofrece ningún interés en sí misma y que sólo sirve para reproducir cuadros pintados por él o por sus colegas. Si ese pintor dijera que la fotografía puede servir también para la reproducción de obras de arte entonces estaríamos de acuerdo. Pero si pretende que el objetivo es incapaz de reflejar las imágenes del mundo sólo podemos deplorar la debilidad de su competencia o sonreír ante su fantasía paradójica.

Uno de los colaboradores de Marcel Pagnol —y no creo que esté en desacuerdo con su director— escribe:

¿Qué es el cine-cine? Es una mística.

Sin duda, el autor de esta frase quiso decir que no sabe lo que significa el cine. Bromas aparte, esta confesión tiene su importancia. Aclara el debate y lo reduce a sus proporciones justas.

Cuando defiende los derechos de autor entonces sí que estoy totalmente de acuerdo con Pagnol. Tengo buenas razones para ello e incluso voy más lejos que él. Para poner fin a muchas discusiones actuales deseo que el autor y el realizador se conviertan en uno, en una palabra, que los autores pasen a ser "realizadores" y ejerzan ellos mismos ese oficio que, de creerlos, es tan fácil. Yo mismo hago este doble oficio y creo que el método no es malo para otros.

Y puesto que Pagnol ha escrito: "Un campo nuevo se abre al autor dramático y vamos a poder realizar obras que ni Sófocles, ni Racine, ni Moliere pudieron intentar", no sabría cómo alentarlos para que pusiese en marcha, sin demora, un proyecto tan hermoso del que sus primeras realizaciones cinematográficas, hay que reconocerlo, están tan alejadas.

Hoy, pienso que para Pagnol ya ha pasado la hora de los manifiestos y de las teorías.

Es preciso que haga un film, un buen film. Nos ha dicho que, al no encontrar un maestro en el cine, se veía obligado a serlo él mismo. Debe mantener su palabra. Cuando haya "vuelto a inventar el teatro" como afirma; cuando en verdad haya trabajado para la pantalla podrá hablar como quiera del cine y entonces lo escucharemos sin sonreír.

Mientras tanto que me permita darle un consejo: que vaya de vez en cuando a ver algunos films. Si sabe elegir sus espectáculos no siempre perderá la noche. Que aprenda ese oficio que es tan nuevo para él y que sus dotes pueden hacer maravillas si no se contenta con soluciones prefabricadas.

Yo, que me esfuerzo por aprenderlo desde hace más de diez años, estoy lejos de conocer todas sus dificultades: cada temporada su incesante evolución sólo me permite medir mejor mis defectos. Cada vez que empiezo un film me parece que estoy debutando en el cine. Muy amistosamente le deseo a Pagnol que experimente ese sentimiento ante ese desconocido que todavía es el cine para nosotros.

1950. — No está invocada aquí la amistad como una simple fórmula de cortesía.

Nunca pude discutir seriamente con Marcel Pagnol sino de lejos, es decir, por escrito.

Frente a frente uno no puede resistir el encanto de ese extraordinario personaje que, después de haber conocido los mayores éxitos del teatro de nuestra época, se lanzó al cine con el entusiasmo juvenil que pone en todas sus empresas; se hizo productor de films; construyó un estudio; organizó un laboratorio, y abrió algunas salas de espectáculo al mismo tiempo que pretendía revolucionar la industria automovilística con el invento de un nuevo motor y se convertía, en sus ratos perdidos, en granjero, arquitecto, cónsul de Portugal y miembro de la Academia francesa...

1970. — No se puede hablar nunca con ligereza de la Academia francesa. No se sabe lo que puede ocurrir.

1950. —... Ese carácter del siglo XIX balzaciano, caído como por error en el nuestro y que se mueve con la soltura que le facilitan sus talentos y gusto por la vida, se presta a una biografía que podría ser tan divertida para nuestros descendientes como lo son para nosotros las memorias de Alejandro Dumas...

1970. — Deseo satisfecho en parte. "Le Glorie de mon père", "Le chateau de ma mere", "Le temps des secrets", esos recuerdos de la infancia de una calidad poética similar a su humor encantador son una autobiografía que, esperémoslo, proseguirá durante mucho tiempo.

1950. —... Sin duda, Marcel Pagnol fue el primero en olvidar que, según su propia fórmula, *el cine hablado es el arte de imprimir, de fijar y de difundir el teatro*, o, si no la olvidó completamente, hizo gala de un feliz olvido, cuando compuso films como "Angele", "La jemme du boulanger" o "Manon des sources". Aunque nuestra disputa no tenga un fin previsible se las arregló para decir la última palabra, publicando un artículo, hacia 1945, que recordaba las frases siguientes y que se terminaba así:

“Sin confesarlo nos hemos convencido mutuamente.”

“Él se ha puesto a hacer films hablados que hablan. Por él yo he intentado realizar imágenes. Si continúa nuestra querrela, y creo que durará tanto tiempo como nuestras amistad, que es perfectamente indestructible, terminaré por rodar films mudos, mientras que él coqueteará con la radio.”

Efectivamente, la gran querrela del "cine hablado" no se terminó. Ninguna de las dos facciones extremas que se oponían logró la victoria. El cine no se convirtió en un simple medio de difusión del teatro, pero la fórmula que prevaleció por fuerza no fue,

en verdad, la del cine íntegro.

Sólo con su genio un Rafael o un Rimbaud pueden cambiar la pintura o la poesía.

Pero la evolución de las artes del espectáculo no depende únicamente del creador. Es necesaria la colaboración del público. Cuando, a fines del siglo XVI, el teatro inglés brilló con tan prodigioso esplendor, podemos decir, sin paradojas, que el público isabelino era tan genial como puede serlo una multitud. Si no hubiese sido así los Shakespeare, Marlowe o, además, Ben Jonson, desalentados por el fracaso, hubieran renunciado a escribir para la escena.

Como las olas a los guijarros, así el contacto del público ha dado su forma actual al cine. El público no es creador, pero elige entre las creaciones del espectáculo de tal manera que dicta su ley. A los empresarios teatrales y a los productores de cine, que se desesperan por no adivinar lo que el público quiere, podemos responderles, para consolarlos, que el público tampoco lo sabe *de antemano*. El público sabe lo que quiere *después* de que le han presentado las obras y, por su selección, termina por imponer sus gustos, que parecen inamovibles hasta el día en que, de entre las diversas fórmulas que le proponen, elige una nueva con la que se apasionará sin que hubiese ninguna razón particular que lo justificara.

Hace algún tiempo, asistía yo, en los Estados Unidos, a la proyección de un film cuya primera escena, que duraba dos o tres minutos, era totalmente muda. Los detalles divertidos de esa escena hicieron reír, luego, sonreír, pero desde que la acción dejó de ser cómica, un sentimiento de molestia y de opresión pareció extenderse por toda la asistencia. Aunque la música procedente de la pantalla seguía haciéndose oír hubiérase dicho que la máquina sonora estaba estropeada y que los espectadores esperaban con una especie de angustia su reparación. Y cuando uno de los actores pronunció la primera frase en la sala se oyó como una especie de alivio.

Como en la mayor parte de las salas americanas, el público de aquélla estaba compuesto, en su mayor parte, por niños y adolescentes, es decir, por espectadores que nunca conocieron sino el cine hablado. No podían, como antaño los espectadores de los films mudos, seguir el hilo de una historia en la sucesión de imágenes que se desarrollaban en la pantalla y, obedeciendo al hábito y a la ley del mínimo esfuerzo, esperaban que el sentido de la escena que les mostraban —muy claro, sin embargo— fuese definido mediante palabras.

Sin duda, el mismo fenómeno de costumbre es el que ha obligado a los dibujos animados, último refugio de la expresión visual, a hacer hablar a sus personajes irreales. Los efectos de este fenómeno se harán sentir hasta que el público adopte otros hábitos —y de una manera imprevisible— a causa de una nueva evolución formal o técnica del cine.

Indudablemente, más vale hablar con ligereza que con amargura de esa coacción en la que se encuentran los creadores al tener que colaborar tan estrechamente con el público.

Si su vocación lo hubiese llevado a los estudios, Chatterton habría adquirido

bastante ironía filosófica como para no verse tentado de morir —como dicen los ingleses— por su propia mano.

1936. — Aunque no lamentemos el interés que se tiene por las cosas del cine no podemos dejar de comparar la condición del escritor con la del autor de films^[31].

El primero es muy feliz, puesto que sólo necesita, para componer su obra, de una pluma y de papel. El otro no es más que un engranaje en la máquina cinematográfica.

¡Cuántas complicaciones entraña la realización de sus más ínfimas ideas! ¡A través de cuántas dificultades morales y materiales no ha de pasar si quiere darle un carácter aunque sea un poco original o personal al resultado de su trabajo!

Las personas difíciles de contentar o dotadas de gusto se sorprenden, a veces, de la mediocridad de algunas obras cinematográficas. Para el que sabe cómo está organizada la producción de los films, lo que es bastante inexplicable, es que una obra de valor pueda aparecer de vez en cuando en las pantallas; sin duda, ese accidente se debe a la distracción de los productores y es probable que una mejor organización llegue un día a reducir totalmente el número de esos fenómenos imprevisibles.

—¿Qué haría usted si pudiese rodar un film con toda libertad?, preguntan los periodistas a un realizador.

Este último se ve en un apuro. En otra época hubiese respondido fácilmente a esta pregunta, cuando no estaba aún plegado a las servidumbres de su oficio, pero hoy es como preguntarle a un pescado lo que haría si tuviese piernas y pudiese caminar por las avenidas.

A los jóvenes que piensan que un film puede ser para un artista un medio para expresarse —como lo es el libro para el escritor— sería una obra de caridad desembarazarlos de esa ilusión peligrosa. La experiencia les enseñará que la única razón de ser del cine es hacer sentar a un cierto número de personas de los dos sexos en un cierto número de sillones numerados.

La verdad nos obliga a decir que las tales personas, antes de ocupar sus asientos, habrán entregado en la taquilla del cine una cierta cantidad de dinero. Esta operación es de una importancia tal que no podríamos infravalorarla. Es la que sirve para medir el valor de los films y la que dirige la ética y la estética del cine...

1970. — Cierta crítico al leer estas últimas líneas mucho tiempo después de su aparición las tomó al pie de la letra y me acusó de las más rastreras ambiciones comerciales. Lo cual me hizo lamentar que la "pizca de ironía" propuesta antaño no hubiese sido señalada con los signos tipográficos al uso para lectores muy apresurados y para inteligencias demasiado lentas.

... Tampoco es insensato pretender que si algunos films interpretados únicamente por

ranas domesticadas hiciesen acudir a mayor número de espectadores que los films actuales, los productores amaestrarían a las ranas y se disputarían a precio de oro a los mejor dotados de estos batracios. Tales condiciones restringen algo, como puede imaginarse, la libertad de los autores.

Puesto que el cine ha tomado algunas cosas del teatro, de la literatura y de las artes plásticas, se tiende a clasificarlo entre las artes. En realidad, el cine es un medio de expresión que a veces puede servir a fines artísticos (como la radiofonía, la televisión y los demás medios de expresión, aún desconocidos, que creará la ciencia), pero lo único que hace es decepcionar a los que sólo ven en él un arte y a los que dan a esta palabra el sentido que se le daba en el siglo pasado.

No hay un autor, un realizador o un actor de cine que no se haya sometido totalmente al veredicto de los ingresos, lo cual expresa la opinión de la gran multitud. Hemos de preguntarnos cómo habría podido desarrollarse el genio de Shakespeare, de Wagner o de Cézanne si el destino de cada una de sus obras hubiera dependido del juicio, sin apelación, que algunos millones de sus contemporáneos habrían hecho sobre ellas en el mismo momento en que fueron creadas.

1970. — Estas últimas líneas, si no me falla la memoria, fueron escritas en Inglaterra. Sin duda, aquel día llovía, lo que explicaría el humor taciturno que destilan.

La característica de los medios de expresión anteriormente citados y la razón por la que se diferencian de las artes tradicionales es la de dirigirse a un vasto público y depender de él. Pero intentar que el mayor número posible de gente apruebe una obra de calidad no es una ambición mediocre. Las técnicas, de una manera u otra, nos impondrán una forma de socialización. Eso parece inevitable. Por ello, los que sueñan con un cine reservado a los privilegiados hacen gala, me parece, de un espíritu retrógrado.

¿En qué siglo creen que viven? El sistema de medidas que usan para juzgar está tan pasado de moda como la onza o la toesa cuando la aplican a un medio de expresión cuyo alcance se extiende al mundo entero. Los trucos con la baraja que van bien en un salón no tienen cabida en los juegos del circo.

Si un destino cruel nos pusiese en el brete de elegir entre un esteticismo caduco y la doctrina según la cual el público nunca se equivoca nos veríamos obligados a alinearnos, con la muerte en el alma, entre los que ven en el éxito popular la única aprobación que cuenta. No es seguro que el público tenga siempre razón, pero es cierto que los autores que lo ignoran siempre se equivocan.

¿Quiere decir esto que hay que atenerse a las fórmulas experimentadas, que hay que desconfiar de toda innovación y trabajar a la sombra de un prudente academicismo? ¡Todo lo contrario! ^[32].

Todo lo contrario. Avanzar en la investigación artística, conservando la comunicación con el gran público, es una empresa difícil, pero quizás sea el problema esencial que se plantee en el futuro a todas las artes. (Ver más adelante: "Una revolución retrospectiva.")

VELOCIDAD Y FORMA

El pasado frenético. — Cambio de formato. — Jugada de poker. — Un lamento.

En 1930 acabó el primer capítulo de la "Historia del Cine". El cine mudo pertenece definitivamente al pasado. Pero la ruptura entre el antiguo sistema y el nuevo provoca un cisma teórico cuyas consecuencias seguirán haciéndose sentir mucho tiempo después de esa transición "de la Edad Media a los tiempos modernos".

1963. — Aunque hoy la velocidad reina tanto en la tierra como en el cielo los jóvenes y la gente que se siente joven tiene motivos para creer que son ellos los que han inventado la lentitud. Cuando sobre la pantalla pasan algunas escenas rodadas, cuando el cine era mudo, les parece que los hombres de aquella época alejada caminaban y se agitaban como si no hubiese que perder ni un minuto antes del fin del mundo.

Aconsejamos a los sociólogos que no saquen conclusiones de ese apresuramiento general. La explicación es muy sencilla: desde los hermanos Lumière hasta los últimos días del cine mudo las imágenes se grababan y se proyectaban a una velocidad media de dieciséis por segundo. Con la llegada del sonoro esa cadencia llegó a veinticuatro. Se modificaron, en consecuencia, todos los aparatos de proyección, pero los viejos films siguieron siendo lo que eran. Y cuando uno de ellos es proyectado por una máquina del nuevo estilo los movimientos que contiene parecen exageradamente acelerados.

Exhibir documentos antiguos de tal forma y sin explicación previa es mostrar un cierto descaro hacia el público y muy poco respeto por el pasado. A los films cómicos ese frenesí artificial no les afecta siempre del mismo modo. De los dramas que, a veces, nos presentan como las obras maestras de antaño y que son ridiculizados por un ritmo para el que no fueron concebidos, ¿qué puede pensar el que no los ha visto en su estado originario?

La cosa es aún más grave para las actualidades de aquellos tiempos. Los soldados de la Gran Guerra se mueven como autómatas, Joffre y Foch disputan un campeonato de marcha, el último zar de Rusia se dirige hacia su triste destino dando brincos, Lenin es un epiléptico y Clemenceau se arroja en los brazos de Poincaré con el ímpetu que anima a Guignol cuando quiere darle una tunda a Gnafron. Si el cine hubiese sido inventado antes, ¡cuántos acontecimientos históricos sufrirían la misma suerte y aparecerían en la pantalla como episodios de una comedia burlesca!

Bamboleándose, Napoleón diría sus adiós en Fontainebleau, Danton bailarían sobre el carro fatal y Juana de Arco daría saltitos sobre la Grand-Place de Rouen.

Es de desear que una ley protegiera los documentos cinematográficos contra esos degradantes atentados. Existen diversos procedimientos gracias a los cuales los films antiguos vuelven a encontrar la cadencia que les va bien. Sería honrado hacer uso de ellos. En los museos, los cristales que protegen ciertos cuadros no son espejos deformantes.

El carácter universal del cine, ya comprometido por el uso de la palabra, iba a verse amenazado de nuevo por lo que podemos llamar una cuestión de forma. Hacia 1950 se emplearon diversos procedimientos que modificaban el tamaño de la pantalla clásica, con resultados diversos. El más adoptado fue el *Cinemascope*.

Cambiar la forma de la imagen que, poco más o menos, había seguido siendo la misma desde Lumière y Edison, podía ser interesante. Claro que había que saber también lo que iba a ganarse el sustituir un convencionalismo arbitrario por otro.

El nuevo formato le va muy bien a todas las tomas en las que la línea horizontal es primordial: grandes conjuntos, desfiles, carreras, batallas, etc. Pero para aquellas escenas en las que el interés se concentra sobre algunos personajes el problema es hacer que, en un marco horizontalmente estrecho, se muevan con facilidad unas criaturas a las que su condición de bípedos obliga, casi siempre, a una posición vertical. ¿Es una consecuencia del *Cinemascope* la posición de acostados que adoptan, para fines íntimos, tantos héroes y heroínas de los films recientes? Dejemos para los futuros doctores en ciencias cinematográficas la preocupación por aclarar esta cuestión.

Confieso que me irrité un poco cuando se lanzó en el mundo el nuevo procedimiento con el esmero publicitario que la industria americana sabe dotar a sus empresas y esta irritación, que hoy parece poco justificable, se tradujo en un artículo publicado después de volver de un viaje a la U.R.S.S. [33].

1955. —... He aquí una vez más en peligro la universalidad del cine —preservada mal que bien por los artificios de los "subtítulos" y del "doblaje". Algunos días después de nuestra llegada a Moscú, cuando visitábamos los estudios Moslim, nos presentaron algunas cintas soviéticas sobre la pantalla con formato "Cinemascope". No resistí a la tentación de provocar a mis anfitriones: "¿Por qué imitan a los americanos ustedes que no están obligados a ello por necesidades comerciales?" Se pusieron a protestar:

—Entonces, ¿usted no cree en el progreso? —Una novedad no tiene por qué ser necesariamente un progreso.

Quisiera volver a comenzar aquí esa discusión que fue interrumpida muy deprisa.

Distinguir el progreso de la novedad es una de las grandes dificultades que nos presenta una época fértil en conmociones. Un progreso es beneficioso. Una novedad

puede no serlo.

Si no les importa vamos a hacer un poco de historia. Algunos años después de las primeras proyecciones públicas de imágenes animadas se reunió en París, creo, un Congreso Internacional bajo la presidencia de Meliés. De ese Congreso salió una decisión capital: Un formato único para todos los films, un solo sistema para su proyección. Había nacido el cine universal. Hasta hace poco la forma de la pantalla no había cambiado prácticamente desde la época de los hermanos Lumière. Sin embargo, la modificación eventual de esa forma había sido objeto, a menudo, de discusiones entre los técnicos. Durante una reunión celebrada hacia 1950, en una época en la que aún no se hablaba de Cinemascope o de procedimientos similares — esa cuestión fue discutida por diversos realizadores entre los que se encontraba Pudovkin. Y el deseo expresado por nuestros colegas era que la pantalla fuese ampliada, pero —al contrario que hoy— en el sentido de la altura. Eso que, actualmente puede parecer sorprendente, no extrañará ni a los pintores ni a los decoradores. ¿De qué vale un paisaje sin la cima de los árboles, el cielo y las nubes, un palacio sin sus techos?

En este tiempo defender una tradición no es una posición cómoda. Por ejemplo, hace falta algún valor para escribir que la rima y la medida de los versos son comparables al verso libre. No hará falta insistir mucho para hacerme decir que la forma de la pantalla clásica fue, quizás por azar, muy juiciosamente elegida. Es la que mejor permite aislar a un personaje sin dejarle un vacío muy grande alrededor, agrupar a varios personajes sin que estén estrechos y seguir un objeto que se mueve sin imponerle al ojo del espectador una superficie demasiado grande de decorado móvil.

Sin embargo, si es poco razonable pretender que la pantalla "normal" no debía ser modificada bajo ningún pretexto, la razón habría deseado que esas modificaciones se hubiesen adoptado sólo después de un examen serio y después de un intercambio de opiniones a nivel internacional. Y no fue eso precisamente lo que ocurrió.

El azar. Una necesidad financiera. Un afortunado golpe de suerte. Eso es lo que, hoy, pone en peligro la universalidad del cine. ¿No es gracioso? Ya sabemos lo que dio origen al Cinemascope. Un objetivo extraordinario, calculado pronto hará cuarenta años y para uso de los conductores de tanques. Una sociedad americana, cuyas acciones descendían peligrosamente en la Bolsa, se adueña de ese instrumento olvidado, organiza una publicidad grandiosa en torno a esa vieja novedad y —con la ayuda de todos los que tienen miedo siempre de no encontrar plaza en el último barco— ya está la jugada hecha.

Sin embargo, la mayor parte de los técnicos reconocen las imperfecciones del procedimiento. Por sus mismas obras, la mayor parte de los realizadores que lo han empleado confiesan que no es fácil llenar el marco totalmente inhumano que les proponen. Incluso en Estados Unidos los críticos plantean serias dudas a este propósito.

Pero, ¿qué importa? El cine sigue conservando la huella de sus orígenes de barraca de feria. "Entren, señoras y señores, vean en el interior..." La principal preocupación de los titiriteros no es lo que se ve en el interior.

Una vez más digamos que no se trata de oponerse a la investigación, al invento, al progreso cuyo valor no se puede discutir. Pero basta con ver los films proyectados sobre la pantalla desmesuradamente ampliada para darse cuenta de que esa novedad nos lleva, en la actualidad, a los convencionalismos de la puesta en escena teatral o, al menos restringe el uso de los recursos esenciales del cine: el montaje, el cambio de proporciones de los planos y el movimiento del objetivo.

Y no es ese el mayor peligro. Al haber saltado en pedazos la pantalla clásica se permiten todas las fantasías. Intentan remediar los defectos del Cinemascope — imprecisión, transparencia de los cuerpos, falta de esa "profundidad" indispensable para la ilusión de realidad— mediante el invento de otros sistemas. Si el Vistavisión o el Todd-ao presentan soluciones técnicamente más correctas al problema de la pantalla ancha, no por ello esos sistemas dejan de ser diferentes los unos de los otros. Un film rodado por uno de ellos no puede ser proyectado con un aparato equipado para otro sistema. Podemos temernos lo peor de la confusión que se avecina. Cualquiera que sea la forma de la pantalla el talento sabrá encontrar siempre su sitio y la mediocridad no será menos mediocre. El progreso es ilusorio y el retroceso cierto cuando la multiplicidad de los sistemas amenaza el carácter universal que se le dio al cine hace cincuenta años.

Si se piensa que prosigo con demasiada vivacidad la discusión amistosa comenzada hace algunos días en Moscú, permítanme citar esta observación de Benjamín Constant: "En Francia nos gusta sólo lo que puede ser de aplicación universal."

1970. — Olvidé señalar, en el artículo anterior, otra objeción —poco seria, a decir verdad— contra el uso de la pantalla ancha. Con el formato clásico siempre era posible agrandar el campo de visión *horizontalmente*, siguiendo a un personaje mediante el juego de la panorámica o del travelling. Con el formato ensanchado desearíamos que ocurriese lo mismo en el sentido *vertical*. Pero la ley de la gravedad se opone con una constancia lamentable al desplazamiento de los personajes desde abajo hacia arriba. La Ascensión de la Virgen no es un tema que se trate todos los días.

Sea lo que fuese, me equivoqué al temer lo peor. Se han corregido los defectos del procedimiento, los realizadores han aprendido a utilizarlo y —con la ayuda de la costumbre— es verosímil que los films realizados según el formato antiguo sean cada vez más raros. Pero para cerrar esta discusión con un ejemplo que da el mismo autor digamos que la pantalla ancha —e incluso el color— no habrían aportado gran cosa a la conmovedora *Strada* de Fellini. Por otro lado, los grandes cuadros que presenta

"Satiricón" no eran imaginables sin el color y la pantalla ancha. Y a su vez ésta última sería reemplazada algún día, así lo sugeríamos en nuestro Prólogo, por otras innovaciones técnicas.

El único reproche que se puede seguir formulando es que se haya renunciado a un formato *único*, cualquiera que fuesen sus dimensiones. La disparidad de formatos entraña diversos inconvenientes. Por ejemplo, en la televisión, a causa de su formato actual, ocurre que los personajes de un film rodado para pantalla ancha están modestamente ocultos detrás de los lados de las imágenes o, a veces, parecen darse golpes contra el borde superior de la pantalla como visitantes que se golpean contra la viga de un techo demasiado bajo.

¡Pero qué poco cuentan en el futuro esas "cuestiones de formas"! Algún tiempo después de haber visto un film ya no sabemos en qué límites se situaban sus imágenes. Si el film os ha conmovido, ¡esos límites saltan en pedazos! Estabais en la pantalla. Y para el espectador sólo eso debe contar. Aquí, como en la pintura, lo que importa no es el marco, sino lo que éste contiene.

SOBRE HOLLYWOOD

Pioneros y financieros. — Robert Florey. — Cecil B. de Mille. — Un héroe en los estudios. — Orson Welles. Preston Sturges. — Un cine de guerra. — Un asunto de gobierno — La noción de placer.

1944. —... Haría falta una inmensa biblioteca si quisiéramos reunir todo lo que ya se ha escrito sobre Hollywood. Y entre los huéspedes de esas jaulas más o menos doradas que los estudios tienen reservadas a los escritores hay pocos que no se hayan visto tentados a pintar el verdadero rostro de esa Meca del cine. No hay empresa más difícil.

Entre el Hollywood soñado, cuya imagen debidamente retocada difunden innumerables revistas y el Hollywood monstruoso, que es el tema de tantas historias satíricas y de farsas al uso en los teatros de Broadway, está la verdad, tan impalpable y movediza como el haz de luz que sale de un aparato de proyección.

Todo lo que se dice de Hollywood —e incluso las peores extravagancias— es verdad o puede serlo. Pero el que se fíe sólo de esas anécdotas conocería Hollywood tanto como un parisino la Provenza si se limitase a los diálogos de Marius y de Olive. El productor ignorante y tiránico, la vedette egocéntrica y caprichosa, son personajes con nombres diferentes, pero cuyo carácter es el mismo desde la época en que Robert Florey llegó por primera vez a Los Ángeles tras siete días de tren. Lo que ha cambiado es la regla del juego cinematográfico, verdad fundamental que el público conoce mucho menos que la leyenda, que no se la deja ver.

Al tiempo de los descubrimientos de tierras desconocidas le ha sucedido el de la organización industrial. Los pioneros calzados con botas han dejado el sitio a los industriales con gafas. Hollywood, que antaño era una especie de Rastro de la imagen, lleno de imprevistos, de ridículo y de encanto, se ha convertido en algo semejante a un gran almacén encerrado en el que se despachan todo el año mercancías fabricadas en serie.

Hoy, la máquina cinematográfica está bien regulada. Demasiado bien, sin duda. Sería necesario —por muy paradójico que parezca— que se desregulase un poco para que funcionara mejor. No se tome demasiado en serio esta reflexión que procede de una mala cabeza. Entramos en una edad en la que no hay que bromear con las máquinas.

Florey, después de haber dirigido films americanos durante un cuarto de siglo, podría proporcionar una enseñanza apropiada para destruir sus ilusiones a los jóvenes

que, en Europa, sueñan con Hollywood como si fuera un lugar mágico en el que podrían realizar una obra personal, a los que siguen considerando al cine como un arte igual a la poesía o la música, a los ingenuos que creen que por casualidad no han vuelto a surgir, desde hace veinte años, ni un nuevo Griffith, ni un nuevo Chaplin.

De entre los cuatrocientos o quinientos films producidos cada año en California, ¿cuántos llevan la impronta de un estilo particular, cuántos parecen ser la obra de un artista o de un artesano original? Por una especie de superstición seguimos dándole un nombre al realizador y a los escritores de un film americano. Salvo algunos excepciones sus firmas apenas significan algo más que las que figuran sobre los billetes de banco, en los que se puede sustituir el nombre de un cajero por otro sin que por esa operación se modifique el valor del billete. Así, a pesar de la tipografía majestuosa y de las fanfarrias que acompañan la presentación de la ficha técnica en la pantalla, los nombres que leemos son casi siempre los de los empleados de una administración dirigida por una colectividad todopoderosa y anónima...

... Yo mismo me vi llevado a California por los azares de una época fértil en sorpresas de gusto dudoso. Desde que llegué, Florey quiso que conociera el lugar, pero a su manera, que no es la de todo el mundo. No me llevó a los grandes estudios modernos, sólidos y blancos como los bancos de Nueva York, inmensos y organizados como las fábricas de Detroit. No me hizo conocer a los poderosos de turno, a las estrellas de moda, las piscinas privadas ni las salas de fiesta en las que los clientes eran colocados según el montante del cheque que cobran cada semana. No. Tan sentimental al volante de su coche como Olympio en el valle de la Bièvre^[34], me llevó por caminos sin nombre en terrenos desconocidos, en los que algunos tinglados son todo lo que queda del Hollywood de antaño, del que el Hollywood de hoy no consiente en acordarse, al igual que a una rica cortesana no le gusta hablar de su adolescencia tierna y miserable.

Podríamos reírnos del apego que mi amigo tiene por esas viejas planchas, por esas calles artificiales que ya no necesitan del arte del decorador para poseer la pátina del tiempo. Tampoco yo me sonrío de esos decorados carcomidos que antaño imitaban el pasado y que hoy son su caricatura. Ese mundo de ilusión, del que ya sólo queda el esqueleto, ¿no se mezcla en el recuerdo con el mundo real en el que hemos creído vivir y del que ya no quedan más que pálidas imágenes proyectadas sobre nuestra memoria?

Para la gente joven de hoy parece que ya el cine no tiene el valor mágico con el que se adornaba durante los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial. A los que conocieron su edad heroica les ha de parecer que ha perdido el prestigio con el que lo aureolaban el espíritu de aventura y el gusto por el descubrimiento. Pero quizás haya que desconfiar de las comparaciones entre dos estados de una cosa a la que el tiempo ha modificado tanto como a nosotros. Entonces el cine era más joven, pero, es inútil ocultarlo, en aquellos tiempos nosotros teníamos menos edad.

Mañana, el cine de hoy parecerá tan sorprendente, sin duda, como lo son en

nuestra época las bañistas de Mack Sennett. ¿Esos films envejecidos exhalarán el mismo encanto? Indudablemente, soy un mal juez. A cada uno su pasado. A cada generación le pertenecen algunos años sobre los que se mira más tarde para volver a encontrar la imagen de su juventud.

1970. — Yo no conocí el Hollywood de los pioneros, pero en la época en que fueron escritas las páginas precedentes la capital del cine seguía estando en su más alto grado de actividad. Cada gran compañía de producción ocupaba una verdadera ciudad: Metro-Goldwyn, Fox, Paramount, Warner, R.K.O., Universal... Todas esas fortalezas han sido más o menos desmanteladas y allí donde se levantaban barrios enteros de casas y de palacios fantasmas se construyen enormes edificios.

En aquel tiempo reinaba todavía sobre Hollywood el último gran monstruo de la época prehistórica: Cecil B. De Mille, autor, en sus comienzos, de "La marca del fuego" (*"The Cheat"*) y más tarde, productor de enormes máquinas compuestas con tal conocimiento del público americano y con tal olfato para la publicidad que todas sus obras, o casi, eran taquilleras.

Pero ese Barnum ^[35], con cara de notario astuto, poseía también, cuando la ocasión lo requería, un indudable sentido de la imagen. Particularmente, me di cuenta de ello cuando, en un estudio, asistí a una proyección inusual. Nos mostraban, con vistas a un proyecto que pronto fue olvidado, diferentes fragmentos de films referidos a la vida de Cristo y de los que ignorábamos los títulos. Esos trozos de films, inspirados por la más banal imaginería religiosa, se parecían todos, salvo uno, que chocaba por la seguridad de los movimientos y por la amplitud de la composición. Pregunté por el nombre del autor. Era Cecil B. de Mille el que, sin saberlo, salió fácilmente vencedor de ese concurso anónimo entre diferentes exhibiciones de togas, ropas, camellos y palmeras.

Cada día veía a C. B. (como lo llamaba cada uno con una familiaridad respetuosa) en el restaurante de la Paramount, en donde tenía reservada una gran mesa en el centro de la cual se sentaba rodeado de su estado mayor. Creo que a semejanza de Víctor Hugo ocupaba un sillón más alto que los demás. Entre sus comensales habituales, a los que eventualmente se añadía algún invitado de calidad, figuraba una secretaria que anotaba —¿para la posteridad?— cada una de las palabras que decía el maestro. Ese potentado estaba tan acostumbrado a las muestras de respeto que el día en que Salvador Dalí, al que no le asustan los gestos espectaculares, lo conoció y se prosternó ante él, no se asombró mucho, según dicen. Lamento mucho no haber sido testigo de esa escena si ocurrió tal y como me la contaron.

Hacia 1942, durante los meses más sombríos de la guerra en que se habían comprometido los Estados Unidos, el presidente Roosevelt hizo célebre, en una noche, el nombre de un modesto héroe. En el curso de una de sus charlas "al amor de la lumbre" —así les decían a las alocuciones que, de vez en cuando, pronunciaba por

la radio —contó la historia del doctor Wassel. Ese valiente médico (de la marina, creo) había salvado a muchas mujeres y niños, a los que había llevado, a través de no sé qué junglas y peligros, hasta el lugar seguro.

Apenas terminó el presidente y ya C. B. había encontrado el tema de su próxima producción. Y en los días que siguieron, quizás desde el día siguiente, los periódicos anunciaron que "La historia del doctor Wassel" continuaría sobre las pantallas. Se firmó un contrato con el doctor, que pronto llegó a California. Fue recibido en el estudio con toda la pompa posible; luego, a la hora de la comida, se sentó a la derecha de C.B. Sin duda, en aquella ocasión conocería al actor masculino que iba a interpretar su personaje a través de la jungla de los decorados y bajo el sol de los proyectores. Hollywood no temía reconstruir las escenas de guerra a domicilio y, como muchos actores estaban en el ejército, para el papel de héroe la disputa se entablaba precisamente entre aquellos a quienes su salud, su edad o cualquier otra razón, mantenían lejos de los combates.

El buen doctor indudablemente tuvo varias ocasiones para saborear la ironía de ese paralelo entre la ficción y la realidad. Mientras se elaboraba el guión, largo trabajo al que asistió, pienso que se vio sorprendido más de una vez por la añadidura de peripecias sentimentales o dramáticas que los profesionales juzgaban convenientes para dar vida al simple relato que había hecho de su aventura. Me imagino la escena:

"¡Pero eso no ocurrió!" "Déjenos a nosotros. Sabemos lo que quiere el público." Es probable que después de algunas sesiones ya no se preocupasen por su opinión.

Al parecer ya ni se preocupaban mucho por él mismo. En el restaurante no permaneció mucho tiempo a la derecha del maestro. Al pasar de las semanas su cubierto se iba alejando poco a poco de ese lugar de honor. Y llegó el día en que, al tener que recibir C. B. a importantes convidados, vi al doctor Wassel comiendo en una pequeña mesa, en compañía de una secretaria.

La última vez que lo vi fue durante el rodaje del film que iba a engrandecer sus hazañas sobre todas las pantallas. La jornada de trabajo acababa de terminarse.

Actores, extras, técnicos y asistentes salían de los estudios, se subían en sus coches y se marchaban acompañados por el ruido alegre de sus motores mientras que en la esquina de la calle, completamente solo, el glorioso doctor esperaba el autobús.

Esa imagen me dio la idea de un film que hubiese contado la verdadera aventura del doctor Wassel, es decir, su locura a través de la flora artificial y de la fauna maquillada del cine. Entregué el proyecto a las altas autoridades de la Paramount, pero me hicieron comprender que, en Hollywood, la guerra no era un tema para bromear.

1944. — Si los franceses aficionados a los films americanos quieren ver todo lo que produjo Hollywood entre 1940 y 1944 es necesario que, durante dos años, más o menos, se pasen todas sus veladas en los cines, incluso las de los domingos y días de fiesta. Sin embargo, los que quisiesen ir más rápido podrían alcanzar el mismo

resultado en unos seis meses, a condición de permanecer ocho horas diarias delante de las pantallas.

Desde la época en que los films americanos dejaron de llegar a Francia, Hollywood hizo más de mil films importantes; es decir, de una duración de más de una hora. El gobierno de los Estados Unidos, que clasificó la producción entre las industrias esenciales, impidió así que Hollywood padeciese el estado de guerra y permitió que, a pesar de algunas restricciones, los films se siguiesen haciendo con un lujo técnico superior al de cualquier otro país.

No parece que podamos descubrir la señal de una revolución en el arte o la técnica de las imágenes animadas entre todos esos films que el público francés no ha visto y muchos de los cuales son interesantes por más de una razón. Al menos eso es lo que piensan los críticos americanos serios, es decir, los que no califican necesariamente de obras maestras a toda producción cuyo precio de coste sea superior a los dos millones de dólares: Walt Disney es el único productor americano que ha seguido buscando medios de expresión nuevos, según la tradición de los pioneros de la pantalla que, hace ya un cuarto de siglo, hicieron de Hollywood la capital del mundo de las imágenes. Excepto en algunas de sus obras los aficionados al cine americano en Francia encontrarán en los films recientes lo que, en 1939, les gustaba. Pero nada induce a creer que los años que acaban de pasar marquen un hito en la historia del cine, al igual que la época de los primeros films sonoros o los tiempos heroicos de D. W. Griffith y de Charlie Chaplin...

1970. — Aún hoy sigo pensando lo mismo, pero al menos debería haber añadido que fue durante aquellos años cuando apareció el nombre de Orson Welles sobre las pantallas, con el escándalo ya conocido y que, por otra parte, la comedia americana se vio rejuvenecida por algunos de los films del encantador Preston Sturges.

Esos dos nombres no están unidos aquí por el azar. Hacia 1933, Presten Sturges, entonces guionista, escribió el texto de un film que, bajo la dirección de William K. Howard, se convirtió en "El poder y la gloria". Por primera vez, que yo sepa, Presten utilizó con fines dramáticos la descomposición del tiempo, a la mezcla del presente y del pasado y lo que podríamos llamar el "futuro anterior" de la gramática cinematográfica.

Esta innovación (que los historiadores del cine apenas han señalado) no conmovió la ortodoxia de los guionistas hollywoodienses y hubo que esperar varios años antes de que fuese empleada de nuevo la creación de Sturges en "Citizen Kane". Pero, después de la obra maestra de Orson Welles, ¡cuántas imitaciones! Lo que es originalidad en un maestro se convierte pronto en un procedimiento entre sus seguidores. Aún hoy muchos principiantes se creerían deshonorados si respetasen la cronología y si el espectador no se viese sumergido en una niebla intemporal en la que "antes, durante y después" se confunden.

La enorme personalidad de Orson no podía acomodarse durante mucho tiempo a la disciplina de Hollywood. Tuvo que alejarse de allí. Preston, menos intransigente y de menor talla, pero dotado de una personalidad real, también se vio obligado a marcharse. La gran fábrica de imágenes, dotada de un mecanismo perfecto, no podía guardar en su seno a individuos demasiado inclinados a la independencia. ¡Qué lamentable es todo esto por las obras que habrían podido nacer allí y que no veremos!

... Aunque la guerra no haya renovado el estilo de Hollywood no hay que creer que durante la guerra Hollywood se encerró en su torre de celuloide. El cincuenta o el sesenta por ciento de los films producidos recientemente son *War pictures*; es decir, films cuya trama (o, al menos, cuyo esbozo) está formado por los acontecimientos de la guerra.

Puesto que ya sabemos que, después de todo, Hollywood no es más que una empresa cuya ley suprema es la cifra de ingresos, es comprensible que los productores americanos hayan experimentado algunas dificultades para conciliar sus ganas de divertir al público que paga con el deseo de describir las realidades poco divertidas de nuestra época. Por ello se han originado algunos malentendidos. Los franceses que recuerdan los toques de "color local" que, a veces, se añadían a la pintura de la vida francesa en algunos films de Hollywood, comprenderán que los combatientes del ejército americano no aprecian las escenas de combate rodadas en los estudios de California. En un artículo que aquí suscitó alguna polémica el escritor Elliot Paul dijo lo siguiente, a propósito de esto:

“Si queremos que un espectador americano conozca lo que ocurre bajo la ocupación nazi o japonesa, si queremos que vea los efectos de una invasión, que sienta lo que sienten los otros pueblos cuando el sacrificio de sus hijos, de su casa y de su campo es el precio de una victoria, hay que recurrir a nuevos productores de films que sepan elegir temas que tengan alguna relación con la realidad.”

Es poco probable que se recurra a esos nuevos productores mientras dure la prosperidad creada por una época en la que el billete de entrada al cine es uno de los raros objetos que no han sido racionados, prosperidad que asegura el éxito financiero de las producciones menos logradas y que un día hizo decir a un autor desengañado: "En verdad habría que hacer una obra maestra para perder dinero hoy con un film..."

1970. — Tal prosperidad no duró mucho tiempo. Después de la guerra las grandes compañías comenzaron a sentir los primeros crujidos que se producían en sus cimientos. Pronto íbamos a saber que ese soberbio edificio era tan sólido como un decorado sacudido por el viento. Sin profundizar mucho, dicen que fue la televisión

la que provocó el declive del cine. Sería más justo atribuir ese declive a lo que podríamos llamar "el confort democrático", uno de cuyos principales elementos es la televisión, al igual que el automóvil. A propósito de esto, no se ha señalado suficientemente que el número de entradas en los cines ha disminuido exactamente a medida que aumentaba el consumo de gasolina.

... No hay que sorprenderse si Hollywood no ha creado aún una obra que signifique para la guerra actual lo que significaron para la guerra precedente "El gran desfile" y "All Quiet on the Western Front". Es probable que las grandes evocaciones de los acontecimientos contemporáneos no aparezcan en las pantallas antes de 1955, cuando el recuerdo decante esos acontecimientos y cuando se pueda creer en las ficciones de los films novelescos que hoy palidecerían al lado de los documentos que las cámaras registran sobre los mismos lugares en que se hace la guerra. Esos documentos, de los que el público sólo ve partes mínimas en las "actualidades" semanales formarán, más tarde, una colección única, que dará testimonio de la contribución más importante que Hollywood haya aportado al esfuerzo de la guerra. Efectivamente, todos esos "documentales" y "reportajes fotográficos", todos esos films hechos para la propaganda, la enseñanza o la historia, vengan de los servicios cinematográficos de la Administración o de los del Ejército, se deben, en su mayor parte, a los técnicos de Hollywood y a los alumnos que éstos formaron.

Al principio de la guerra el gobierno de los Estados Unidos tuvo una idea muy sencilla, tan sencilla que parece extraordinaria: confió la organización de sus servicios cinematográficos a aquellos cuyo oficio era precisamente hacer films y, aún más extraordinario, los eligió teniendo en cuenta sólo su valía profesional. Así, el cine de guerra americano se vio animado por algunos de los mejores artesanos de Hollywood. En el "Office of War Information" nos encontramos al escritor Robert Riskin; en el Ejército de Tierra al realizador Frank Capra, ascendido a coronel; en Aviación, a los tenientes coroneles William Wyles y George Stevens; en la Marina, al comandante John Ford, por no citar sino algunos de aquellos cuyos nombres casi siempre están inscritos en el palmares del cine americano y que hoy, provistos de los medios materiales y de la autoridad necesaria, dirigen la ejecución del inmenso fresco filmado en el que más tarde el mundo en paz podrá volver a encontrar las imágenes conmovedoras del mundo en guerra.

Sabemos que en los Estados Unidos el gobierno comprendió hace mucho tiempo la importancia de la industria cinematográfica. En tiempos de paz ayudó a la expansión de los films de Hollywood por el mundo y en tiempo de guerra le pidió a Hollywood la ayuda de sus técnicos y de sus medios técnicos incomparables. Cuando Hollywood sugiere hoy que los problemas del cine internacional se discutan durante las conferencias de paz es probable que el gobierno no rechace esa sugestión que, en otros tiempos, hubiera parecido extravagante. De ahora en adelante, en cada gran país, el cine, lo mismo que la radio, ya no es sólo objeto de una industria y de un

comercio, es también un asunto de gobierno.

1950. — Me habría explicado con más claridad si hubiese pensado que la última frase iba a suscitar los diversos comentarios que provocó.

No tenía intención de oponer en algunas palabras la fórmula "Política, en primer lugar", a la fórmula americana. "Beneficios, en primer lugar", cuyos perjuicios ya se conocen.

Un Estado no tiene derecho a considerar al cine como una mercancía sometida sólo a las reglas del comercio. Por otro lado, una industria cinematográfica nacional no puede resolver los problemas de los que depende su misma existencia sin un cierto apoyo del Estado. Pero eso no quiere decir que haya que desear que el Estado *dirija* la inspiración y *controle* la producción de las obras cinematográficas. Los funcionarios tienen tantas facultades creadoras como los banqueros, y el conformismo, en arte, es el estado espiritual más estéril y, en resumidas cuentas, el más "reaccionario".

Desgraciadamente, en diversos países existen hoy intelectuales, hechos de tal forma que, si hubieran vivido bajo el reinado de Luis XIV, sólo habrían aprobado "Tartufo", a causa del discurso en el que el oficial subalterno de la policía proclamaba la grandeza del príncipe y las maravillas del régimen.

1970. — Alusión discreta, quizás demasiado discreta, a los que exigen que la obra de arte sirva ante todo para promover ideas políticas (o morales o religiosas); es decir, a los bien pensantes todo-obedientes. Escribí en el Prólogo que Louis Daquin me había pedido para su libro "*Le cinéma, notre métier*" ^[36]:

“Claro está que los lectores no estarán de acuerdo con las opiniones que se formulan en las páginas que siguen y faltaría a la verdad si pretendiese que las comparto sin más. (Por ejemplo, sobre el realismo y el papel social del cine, tendría que decir más de una cosa y sobre todo esto: que la obra que ameniza o distrae es útil, incluso si sólo sirve para proporcionar algunos instantes de felicidad a mis contemporáneos.)”

¡Qué audacia en aquella época en que aún no había pasado de moda "el compromiso"! ¿No olfatearían en esa frase no sé qué sensación de futilidad, incluso digamos de diletantismo reaccionario? ¡Algunos instantes de felicidad! ¿He oído bien? ¿En qué época creéis vivir?"

Hoy, la teoría del arte utilitario parece caduca, incluso a veces entre aquellos que más razones tendrían para defenderla. Escuchad a Roland Leroy, secretario del Comité Central del Partido Comunista Francés^[37].

“Algunos juzgan condenable, o al menos no recomendable, todo espectáculo que no está destinado directamente a la toma de conciencia política de la clase obrera.”

“Pensando eso borran totalmente las fronteras entre el arte y la política. Niegan la especificidad del arte y, por lo que se refiere a las artes del espectáculo, una noción que va unida a esa especificidad: la noción del placer. Hay algunos para quienes la idea de placer en los obreros les parece algo impío mientras que éstos no hagan la revolución (...). Según algunos teóricos actuales el teatro, la canción, el cine, deben ser únicamente discursos políticos, porque de lo contrario serían cultura burguesa, cultura de clase. Esta confusión mutila al arte y empobrece a la política.”

Para algunos esto es obvio. A otros no les viene mal cuando se lo dicen con tanta precisión.

SOBRE CINE INTERNACIONAL

Las pantallas invadidas. — Valor espiritual y comercial.

1945. — La situación del cine internacional puede resumirse así: mientras que el número de films que pueden producirse en el mundo es ilimitado el número de salas cinematográficas a las que esos films están destinados es prácticamente limitado. Si todos los films producidos por los diferentes estudios del mundo tuvieran que proyectarse en las salas de un país como Francia la producción cinematográfica francesa moriría asfixiada.

Por ello, cada país —queramos o no— debe elegir entre los films extranjeros que le ofrecen. Hasta hoy esa elección se ha hecho de una forma más o menos arbitraria, sometida a acuerdos comerciales provisionales, a negociaciones entre grupos industriales o, casi siempre, a las leyes de la oferta y la demanda; leyes de bronce de la economía de otros tiempos y a las que los trusts modernos les han sabido dar la flexibilidad del latón.

Parece, sin embargo, que esa elección —tan importante puesto que se trata de un intercambio de influencias entre diversas civilizaciones— debería estar determinada por otras reglas distintas a las de una mentalidad negociante caduca. Por ello, parece que ha llegado el momento de redactar una carta internacional del cine.

Y sin esperar más, si les parece. Antes de que se terminase la guerra europea ya se oía hablar de lucha por la conquista de los mercados cinematográficos. Algunos productores de cine sólo piensan en invadir los mercados que les parecen más vulnerables, preocupándose tanto por la producción nacional de esos países como los hitlerianos por la independencia de Checoslovaquia o de Grecia. Por supuesto, los países amenazados hablan de medidas defensivas a las que, por otra parte, se opondrán contramedidas. De creer a unos y otros, la paz, entre otras ventajas, tendrá la de colocar a las diversas industrias cinematográficas en conflicto permanente. Desgraciadamente, la calidad de este conflicto podría ser que un día u otro cada país se encierre en sus propias fronteras y sólo vea los films de su producción nacional, según los principios del fascismo. ¿A eso es a lo que queremos llegar?

No es sencillo definir lo que habría de ser una carta del cine internacional. Pero si admitimos que cada país tiene el deber de asegurar la existencia de su propia producción cinematográfica y que, por otra parte, los intercambios de films entre las naciones tienen un valor espiritual más importante que su valor comercial, ha de ser posible encontrar solución a los problemas que nos ocupan.

A causa de estas palabras ya oímos cómo se agitan los supervivientes de una

época en que, bajo el pabellón de la libertad económica, se había organizado un sistema de imperialismo industrial y financiero que, así lo esperamos, hará sonreír a nuestros nietos.

Que aquellos nos comprendan: no se trata, en ese aspecto, de volver a las medidas extremadamente protectoras adoptadas en defensa de intereses particulares. Por el contrario, se trata de asegurar sobre una base sana los intercambios de films de un país a otro y de preservar el carácter internacional del cine.

Es de desear que Francia tome la iniciativa de una conferencia mundial en que habrán de discutirse esos problemas. Si pensamos en Francia para cumplir ese cometido es porque, en primer lugar, París es el punto de unión natural entre los centros productores anglo-sajones y los de Europa continental y de la U.R.S.S. Luego, porque el cine francés, empobrecido por la guerra y sus consecuencias, no puede ser sospechoso de ninguna ambición de conquista ilegítima.

Sin embargo, para que Francia pueda cumplir ese papel, ante todo es necesario que ponga orden en su propia casa, es decir, que tenga un programa de producción nacional, ideas nuevas proporcionadas por sus cuadros corporativos y servicios del Estado que, por fin, se tomen el cine en serio. Si no purificamos al cine francés de sus enfermedades de antes de la guerra es inútil buscar su salvación en medidas artificiales de protección. ¿Se va a reorganizar seriamente el cine francés, sí o no, o se va a dejar que poco a poco resurjan los métodos y los hombres que lo mantenían en un estado de semi-quiebra permanente? Ahora es cuando hay que actuar.

1950. — Por supuesto, la sugerencia presentada en ese artículo fue acogida con la cortesía sonriente debida a los cazadores de quimeras. Sin embargo, nada es más razonable ni, para emplear el lenguaje a la moda, más "realista".

Efectivamente, la mayor parte de los reglamentos que se aplican a la exportación o importación de films sólo son válidos en tanto en cuanto la obra cinematográfica está representada por algunas bobinas de celuloide, cuyo paso la aduana puede controlar materialmente.

¿De qué servirán esos reglamentos si el día de mañana los progresos de la televisión permiten difundir los films de un país al otro? La radio, haciendo frente a problemas menos importantes, tuvo que someterse a un acuerdo internacional, al menos para la distribución de la longitud de ondas.

1970. — Si es verdad que la radio pudo resolver ese problema quizás sea el único acuerdo internacional que se haya establecido y más o menos respetado desde 1945.

Hoy hace suspirar el optimismo relativo que reinaba por esas fechas.

Pero al terminar el segundo conflicto mundial podíamos soñar con una mejor organización de nuestro planeta, al igual que en 1918 era lícito imaginar que la guerra que acababa de finalizar sería la última...

Aún hoy ningún reglamento internacional asegura una difusión razonable de los films. ¿Y mañana? ¿Cuando centenares de satélites puedan derramar sobre todos los países una gigantesca lluvia de imágenes procedentes de todas partes? Nuestros hombres políticos, si lo piensan, sin duda murmurarán en secreto: "¡Después de nosotros, el diluvio de imágenes y sonidos!"

UNA REVOLUCIÓN RETROSPECTIVA

*El concepto "anti". — Expresarse. — Búsqueda del genio.
— Sonrojarse en buena compañía. — La vanguardia oficial.
— Maïakovski. — Reuniones frustradas.*

1961. — Hemos oído demasiadas veces: "Mi film, que... Mi film al que... Mi film del que..." Siguen comentarios sobre lo que dicho film quiere ser, lo que conviene pensar de él, lo que hay que oír entre los diálogos o lo que hay que ver entre imágenes. ¡Y los problemas! Tantos problemas llenan las cámaras que nos preguntamos cómo esas máquinas aún pueden rodar. "El problema que... El problema al que... El problema del que..." No contamos ya los problemas que deben resolverse en la pizarra de la pantalla.

Querido Mack Sennett, ¡cuántos profesores de tu descendencia!

¡Y los mundos! También están los mundos. Es el último hallazgo de nuestros filmólogos. A partir de su primer film un realizador con alguna mundología nos aporta su "propia visión del mundo" o, sencillamente y con toda modestia, su "mundo" o "su universo". Y cuando el mundo de A... se encuentra con el universo de B... ese choque no produce, como sería de esperar, un cataclismo cósmico, sino simplemente un film de más.

Está el mundo de C..., que es "estrictamente subjetivo", el de D..., que es "un mundo despojado de toda interioridad" y el de E..., que es "un mundo sin finalidad". Y me quedo corto. Para catalogar esa pluralidad de mundos el alfabeto sería demasiado corto si esos mundos no tendieran a formar uno sólo: el mundo en el que nos aburrimos.

Hoy, el aburrimiento posee sus cartas de nobleza. Hace serio, distinguido, "intelectual", que todo hay que decirlo, y para algunos, un espectáculo no puede deleitar completamente si no está sazonado con tal condimento. ¿Me atreveré a confesar que esa cocina, a la larga, quita el apetito? Nos vemos obligados a señalar que en la corta historia del cine, en la larga historia del teatro, las obras que han señalado un hito y que han sobrevivido no son obras aburridas. Sófocles, Shakespeare, Molière o Chejov, sabían interesar a sus públicos y hoy lo siguen haciendo.

¿No creéis que sería cortés pensar un poco en el público cuando se le invita a sentarse en una sala, cuando pone a vuestra disposición una o dos horas de su existencia? Un espectador no es un lector. Este puede cerrar el libro cuando quiera. Aquél no puede concederle el menor reposo a su atención. Un minuto de

aburrimiento en un espectáculo no parece un defecto grave, pero si este espectáculo atrae a un millón de miradas creará un millón de minutos de aburrimiento, lo que ya pesa mucho en la balanza del tiempo.

Ahora, cuando se acaba de descubrir la antimateria, no es sorprendente que el concepto "anti" reine sobre la creación artística: antinovela, antipintura y, mañana, sin duda, antimúsica o antipoesía. El cine no podía quedarse atrás. Aún no tenemos el antifilm, pero vamos por el buen camino, puesto que ya se esboza la teoría del cine sin espectador.

Entendámonos. No es que se desee ignorar completamente al público e incluso se acogiera, sin mala cara, a los obstinados que se empeñan en sentarse delante de una pantalla. Sin embargo, lo que interesa antes que nada, al parecer, es "expresarse" con la ayuda de una cámara, al igual que antaño "se expresaban" mediante el ensayo, el poema o la novela.

Recordemos, de pasada, que los grandes novelistas no parecen haber tenido tal propósito. Podemos suponer que ni siquiera les pasó nunca por la cabeza y que no habrían comprendido el sentido de esa jerga. ¿Balzac, Stendhal o Dostoïevski, acaso querían "expresarse"? Se interesaban más por los personajes que creaban que por sus propias personas, lo que no les impedía aparecer en la transparencia de su obra con más claridad que tantos autores de memorias o de diarios íntimos. Un escritor que se traiciona con frecuencia dice más de su persona que un escritor que se confiesa.

En cine, ese deseo de "expresarse" lleva la huella de una vanidad muy cándida. No es decente concederse tanta importancia a sí mismo. Y confesar ese deseo es hacer gala de una falta de humor que sería singular si el humor no se hubiese convertido en uno de los productos más escasos. ¿En dónde se oculta el humor en una época en que cada uno se toma en serio tan seriamente? Aldous Huxley preguntaba hace poco: ¿Dónde está Rabelais? ¿Dónde está Swift?" No sabríamos qué responder al respecto, pero podríamos darle la dirección de Vadius y de Trissotin ^[38]. ¡Están muy vivos esos mozos! Su influencia en las artes y en letras es muy grande. Les gustaría vivir en este siglo, pues en él encontrarían a sus colegas. No son ellos los que gritarían, como hace Huxley: "¡Viva la sátira!", ni tampoco se verán impresionados cuando el autor de "Un mundo feliz" declara:

“El humor es extremadamente importante. Es la manifestación moderna de la humildad.”

Una de las formas de humildad para un autor dramático —en este caso, la escena y la pantalla se asemejan— es pensar en el público. Un cine, arrancado de sus raíces populares, pronto se secará por el academicismo. Un cine "artístico" sería, en verdad, un cine en desuso, puesto que lo único que haría sería renovar, bajo otra apariencia, el error del Film d'art de los tiempos heroicos. Crear un cine "literario" es una ambición propia de la gente de letras que no tiene muchas ganas de escribir o de la gente de

cine que, si ha leído, no ha retenido mucho de esa lectura.

Soñar con films para un público restringido al igual que se publicaban libritos de versos en los tiempos de Adoré Floupette es hacer gala de una extraña incomprensión de nuestra época. Es lo mismo que soñar con atravesar la plaza de la Concorde en una silla de manos.

Nunca nos cansaremos de repetirlo: la pintura o la poesía pueden esperar que la "comunicación" se establezca entre la obra y el público, pero el arte del espectáculo no comparte ese privilegio. La "comunicación" inmediata es la primera condición de su existencia. Para el creador cinematográfico el problema del estilo es el único problema y el más difícil también. Se pueden destruir la mayor parte de las reglas de la escritura, pero a condición de escribir "Voyage au bout de la nuit" ("Viaje al fin de la noche"). Con demasiada frecuencia la rareza o la oscuridad de un estilo sólo sirven para ocultar la debilidad del pensamiento. Los que no tienen nada que decir se esfuerzan por dar una apariencia original a la banalidad, cuando lo propio de un buen actor es que su originalidad parece banal. Nada se convierte más deprisa en convencional que el anticonvencionalismo. Y Condillac tenía razón al pensar que la manía de singularizarse desnaturaliza a las mejores inteligencias.

Más de un recién llegado al cine debería meditar esa frase. La cito pensando en ellos.

Entre ellos hay algunos que, por sus dotes, su conocimiento del oficio y el entusiasmo que este oficio les proporciona, pueden aportar al cine la sangre nueva de la que ese gran cuerpo necesita más que nunca. Sería de lamentar que, a la búsqueda del genio, se metiesen en el callejón sin salida al que los llevan los profesores de moda, los aficionados a lo inefable y los que siempre cogen el último tren. Al genio hay que seguirlo, como el perro a su amo. Es necesario un poco de saber y un mucho de paciencia para adquirir talento. Basta con ser ignorante para ponerse de acuerdo con el genio. Y ya que hablamos de genio sería conveniente recordar que Griffith, Chaplin y Eisenstein no trabajaban ni para ellos mismos ni para los filmógrafos, sino para el público del mundo entero...

... No creo que necesariamente tenga que derivarse una moraleja de todos los cuentos.

Este no está adornado con los prestigios de la alegoría. Sabéis lo que quiero decir: el resplandor de un farol representa la soledad, un cubo de la basura es la civilización, la persecución de un gángster es la búsqueda de Dios... No, no encontraréis en nuestra historia ninguna de esas cosas profundas y si, por casualidad, se le pega a alguien una patada en el culo puedo aseguraros que esa patada no posee una significación simbólica y que no apuntaba a ningún otro objetivo.

Las ideas van bien en los escritos, pero un espectáculo, si puede sugerirlas, no es apto para expresarlas de una manera explícita. Estoy de acuerdo con que las exponga, pero que no las demuestre. Si alguna vez hubo un hombre animado por sus ideas ese fue Voltaire.

Sin embargo, era él quien decía: En el teatro no se trata de tener razón, sino de emocionar.

El cine se equivocaría si ignorase la enseñanza que, a ese respecto, nos da la historia del teatro. ¡Mirad lo que ha sido de las obras de Dumas hijo y de tantos otros sermoneadores! A los ojos de los contemporáneos las ideas a la moda brillan con un vivo resplandor bajo las candilejas, pero más tarde de una obra dramática sólo subsisten los caracteres, los sentimientos y el estilo. De las ideas que pueden expresarse sobre una escena hay muy pocas que no se queden tiradas, como viejos decorados, en el polvo de su tiempo [39].

1970. — Ese panfleto anodino levantó, a su paso, una nube de protestas. Sin embargo, sólo contenía sencillas verdades.

Pretender que el arte del espectáculo está dedicado al público es una perogrullada inimitable.

Un crítico de arte nos comunicó el otro día un pensamiento muy interesante: "Si al primer vistazo os gusta un cuadro es que no ofrece ningún interés. Una obra de arte exige un esfuerzo por parte del espectador o del auditor. Más aún. En primer lugar debe DESAGRADARLE."

Hay que acostumbrarse a esa inversión de los papeles. Antaño era el artista el que debía esforzarse por *agradar* o por ser comprendido. En nuestro siglo es el aficionado el que tiene que trabajar. ¡Que trabaje, el idiota, ahora le toca a él! Además, hoy está totalmente dispuesto a ello. Sus antepasados burgueses no compraron en su momento los Cézanne, Van Gogh, Monet, que les desagradaban. ¡Piénsese en lo que eso vale actualmente! Por esto, los descendientes se han fijado una regla de conducta. Siempre se fían de su gusto, pero en un sentido inverso. Lo que les "disgusta" al primer vistazo lo consideran bueno: conjunto de cabezas de fósforos, telas de embalaje, fragmentos de anuncios o marcos vacíos. Con cincuenta años de retraso sobre Dada y los "*ready made*" de Marcel Duchamp. Hay que vivir en su tiempo, ¡qué demonio! Por mi parte no veo ningún inconveniente. ¿Pero de qué se habla?

“Está el anti-arte y los anartistas —dice Héléne Parmelin—. Está la feria de las ideas. Está el arte cinético. Hay de todo lo que queremos.”

"Y luego está, además, la pintura y la escultura, con o sin caballete" [40].

Al cine le ocurre igual. Recientemente, un cineasta declaraba que un film puede y debe expresar *el rechazo a la idea del espectáculo y expresar, por el contrario, la idea de ensayo sino impuesto al menos propuesto al espectador*. Por lo menos, esto tiene el mérito de ser claro. Desde el momento en que se rechaza la idea de espectáculo y, más aún, un espectáculo popular, sólo nos queda ponernos colorados

de vergüenza. Pero nos pondremos colorados en buena compañía.

¿Qué decía Apollinaire? *La verdadera epopeya era la que se recitaba al pueblo reunido y nada está más cerca del pueblo que el cine.*

¿Qué desea André Malraux?... *que el arte y la literatura capten al fin esa dimensión del mundo de masas que es el nuestro.*

¿Qué dice Raymond Queneau? *No hay ninguna duda de que el cine es un arte, pero tiene tan pocas relaciones con la literatura como la escultura con la música. El cine, excepto en los medios intelectuales, nació en las kermesses, vivió en los arrabales y se ha desarrollado sin la ayuda de la gente cultivada.*

¿Qué afirmaba Jean Epstein hace más de cuarenta años? *Se equivocan los que hablan de cine para la élite... Pues eso ya no es cine, es literatura.* Por la misma época, Léon Moussinac añadía: *El cine será popular o no será.*

Pero no es popular quien quiere. *El arte no nace de la masa, dice Maïakovski: lo será después de una suma de esfuerzos.*

¡Ya está! "Una suma de esfuerzos" exigen perseverancia y humildad, sin contar el talento. Es menos difícil jugar al artista maldito.

Escuchemos a Ingmar Bergman:

"El creador de films se enfrenta con un medio de expresión que le interesa no sólo a él, sino también a millones de personas diferentes (...). El público sólo exige una cosa del film: He pagado, quiero que me diviertan, que me lleven, que me sumerjan; quiero olvidar mis preocupaciones, mis prójimos, mi trabajo; quiero salir de mí mismo (...) El realizador, que conoce esta exigencia y que vive del dinero del público se ve en una situación difícil y comprometido con ciertas obligaciones. Al hacer su film no puede dejar de tener en cuenta la reacción de los espectadores. Yo, particularmente, me planteo continuamente la pregunta: ¿Puedo expresarme con más sencillez, con más pureza, con más brevedad? ¿Todos comprenderán lo que ahora quiero decir? ¿La inteligencia más simple puede seguir el curso de estos acontecimientos?" [41].

Una declaración tan honesta sólo puede venir de un verdadero autor. Sólo los diletantes nostálgicos siguen creyendo que deben existir dos cines: uno para el público, otro para una pretendida élite. Yo mismo lo creí cuando contra viento y marea había que intentar defender un cine "de calidad". Pero de eso a preconizar *ante todo* un cine de excepción hay un abismo que, razonablemente, no se puede franquear.

Algunas salas se llaman, administrativamente, salas de "Arte y Ensayo". De acuerdo en lo de "Ensayo". ¿Pero qué quieren decirnos con lo de "Arte"? ¿Qué reglamento, qué funcionarios gratifican con una denominación controlada lo que es Arte por oposición a lo que no lo es? ¿Se ha pensado en redactar los estatutos de la

vanguardia oficial?

Algunos brillantes éxitos en poesía o en pintura hacen creer a los ingenuos que la admiración del futuro está asegurado a todo lo que el público rechaza de entrada. Tal ilusión es característica de una época en la que una de sus debilidades es confundir la noción de progreso con la de novedad. La incompreensión que un autor suscita no es, fatalmente, la prueba de una gloria futura. La mística de "la vanguardia" es de creación muy reciente, y la mayor parte de nuestros contemporáneos se sorprenderían si se enterasen que ni Lautréamont ni Alfred Jarry pretendieron estar en ninguna vanguardia [42].

Pero como toda tesis requiere la antítesis, concedamos la palabra a Eugéne Ionesco: Hablando de la vanguardia en el teatro, el autor de "Las Sillas" escribe:

"... hay un lenguaje de teatro, una manera de andar teatral, un camino a desbrozar para acceder a realidades objetivamente existentes: y ese camino a desbrozar (o a reencontrar) no es otro sino el que le conviene al teatro para realidades que sólo pueden revelarse teatralmente. Es lo que se ha acordado llamar trabajo de laboratorio". [43]

De acuerdo. También hay realidades que sólo pueden expresarse cinematográficamente. Y nunca hemos pensado en negar la utilidad para el cine de los trabajos de laboratorio. Pero con la condición de que llamemos a las cosas por su nombre. Y de recordar que el conformismo cambia rápidamente de máscara. Además, no olvidemos esto: la época más gloriosa del teatro inglés se terminó cuando, en Londres, algunas salas reservadas a un público elegido reemplazaron los recintos populares en los que se había desarrollado el genio isabelino.

La idea de novedad —ha escrito Jean-François Revel— se ha hecho inseparable de todo lanzamiento de una obra al mercado. Es decir, que juega exactamente el papel de los conceptos académicos de hace un siglo. En 1860, para ser admitido en el salón, había que dibujar según los cánones de Ingres, responder, en primer lugar, a ciertas exigencias que se consideraban como la plataforma de base de toda pintura. Cualquier renovación con respecto a eso no se sentía como una renovación, sino como un error. De ello se derivaba que todo lo que realmente era nuevo intentaba casi negar esa novedad (Manet, por ejemplo) y justificarse a la luz de los valores establecidos. Hoy ocurre exactamente lo contrario: todo lo que está usado y agotado está obligado a hacer irrupción, diciendo: "Lo destruyo todo, nadie me comprenderá, etc." Eso hace que en literatura, pintura o música, todo lo que ha significado algo entre 1860 y 1960 responda más o menos al modelo del

"creador incomprendido". A su vez, ese modelo debe constituir la plataforma de base, y así llegamos al prototipo del academicismo actual: el creador incomprendido, pronto comprendido.

La noción de vanguardia ya no recubre, pues, lo inesperado, lo imprevisible, sino que recibe un contenido fijo en el que los cazadores de estéticas nuevas están seguros de encontrar, en un coto muy cerrado, buena caza etiquetada oficialmente como salvaje... [44].

"... Alguien para quien la música es automáticamente buena si es serial; un cuadro automáticamente bueno si es abstracto, una novela automáticamente buena porque está escrita con el estilo del *nouveau roman* —ese alguien es víctima de un nuevo academicismo— se remite a criterios exteriores a la obra de arte, a 'señas', a reglas mecánicamente aplicadas. Para estar seguros de que tratamos con alguien que piensa realmente lo que dice hay que poder comprobar que, situado frente a unos cuadros (por ejemplo), distingue en el abstracto y el figurativo lo bueno de lo malo. El campo en el que más ha triunfado la revolución retrospectiva ES EL CINE" [45].

No es nueva la idea según la cual todo artista debe aportar su pequeña revolución. Fernand Gregh, en su "Víctor Hugo", había mostrado el origen de esa idea:

“Lo que quizás podríamos reprochar al Prólogo de Cromwell no es tanto el haber sepultado una parte —la menos lamentable —de lo anterior como el haber tenido ciertas consecuencias molestas. El Prólogo nació, en resumen, del recuerdo de la Revolución francesa aplicado al drama y a la poesía: ingenua imitación de la política, implantó sus costumbres y su vocabulario en las letras; vulgarizó el concepto de revolución literaria o artística, reemplazó la idea de continuidad normal, que era la de la tradición bien entendida, por la idea del progreso realizado mediante rupturas y catástrofes.”

Esa idea hizo carrera. Reina hoy sobre la producción artística, al menos sobre el aspecto de esa producción de que se habla más. En su brillante ensayo "*Finie la comédie*" [46], Bertrand Poirot-Delpech trazó un balance de ese nuevo academicismo:

“Así, por lo que respecta a la idea de que toda obra debe ser claramente nueva o no ser. ¿Cómo? ¿Se atreven a molestarnos por algo que ya es viejo? Esa es la última vergüenza extendida por los árbitros de la elegancia intelectual y artística. Vergüenza atroz para el creador impresionable, pues como no se ponen de acuerdo sobre lo que debería ser la modernidad, los augures, en coro, observan que de todas formas ya se

ha dicho todo. Lo único es ocultar, mientras se pueda, lo antiguo —esa tara— bajo la humareda, al igual que otros fabricantes, sección de muebles, cubren de pátina lo nuevo para hacerlo viejo. Estas últimas temporadas la mujer se viste de corto, el arte se hace oscuro: eso es todo.”

»Esto es algo como para desanimar al público. Pero se ha convertido en señal de calidad por ser comprendido sólo por especialistas, el escritor sólo por el escritor, el cineasta sólo por el cineasta; ¡y no sé! El artificio exige de inventar realmente.

»Vuestra historia de amor más estúpida que una novela folletinesca, vuestro guión policíaco de la serie F., contadlos empezando por el final con fallos de memoria, añádate unas octavillas y salpíquese de notas de la actualidad, hállese del lenguaje o de la imagen en cuanto tales, y, mientras el público grite gracias, dirán que es la revelación o la revolución incluso.”

La fórmula de Maïakovski, citada anteriormente, concierne, mientras no se demuestre otra cosa, a todas las formas de la actividad artística, pero donde mejor se puede aplicar es en las artes del espectáculo. Como se sabe, Maïakovski escribió para la escena e incluso un proyecto de guión destinado al cine: "El ideal y la cobertura."

"Sigo conversaciones, guión Rene Clair." Esa frase, que figura en un telegrama enviado desde París, en 1928, a su amiga Lili Brik ^[47], no me dice nada por más que busco en mi memoria. No supe nunca nada de ese guión y creo que nunca vi a Maïakovski. Sin duda, algún intermediario le dijo que el guión podría convenirme y se olvidó de decírmelo a mí. No sé. Quizás él deseaba conocerme y a mí me habría gustado mucho también... Maïakovski se mató en 1930, cuando finalizaba la época del "romanticismo revolucionario".

¡Cuánto nos lamentamos por la gente que, durante años, no hemos llegado a conocer! Pero también ocurren cosas, cuyo mecanismo, puesto a punto por un destino burlón, hace reír.

Cuando vi los primeros films de los hermanos Marx soñaba con trabajar al lado de esos divertidos personajes. ¿Pero cómo hacerles llegar mi deseo? Yo estaba en París, ellos en Hollywood, retenidos por importantes contratos. Además, lo más probable es que no tuvieran ninguna necesidad de mis servicios y que ni siquiera conociesen mi nombre. Pronto coloqué ese sueño en el expediente de asuntos clasificados.

Diez años más tarde, en Hollywood, hice gran amistad con Groucho y Harpo. Y un día, mientras hablábamos de París, uno de ellos me dijo: "En París le buscamos, queríamos verle. Pero era en verano y usted no estaba." ¿Y para qué me querían? "Pedirle si podíamos trabajar con usted." ¿Y cuándo fue eso? Precisamente en la época en que soñaba trabajar con ellos.

SOBRE LAS COSTUMBRES DE NUESTRO TIEMPO

En "casa". — Atrevimiento comercial. — A contracorriente.

En la época en que existían en Francia esas *casas* a las que la mojigatería condenó en 1945 en beneficio de la industria de la acera, algunos de esos establecimientos disponían de una sala en la que se proyectaban films no eróticos —actualmente el término está trillado—, sino honestamente pornográficos. En esas obras modestas se jugaba limpio y cualquiera que fuese su intriga era fácil prever el desenlace.

Me acuerdo, particularmente, de una noche en que se dio un festival en casa de Madame Aliñe, patrona de la casa más famosa de Marsella, en donde me encontraba con algunos compañeros. Los cinco o seis films que nos mostraron apenas se diferenciaban de los que había visto en otros lugares similares y su ingenuidad no dejaba de tener encanto. Pero a la larga todo ello produce un efecto de monotonía bastante triste. Mis compañeros eran surrealistas convencidos y, aunque nada de lo relacionado con el amor les fuese extraño, terminaron, me parece, por aburrirse tanto como yo.

A veces, y por las mismas razones, nos hemos vuelto a encontrar con esa impresión de aburrimiento, pero no ya en un burdel, sino en salas normales del comercio cinematográfico. Hay modas en el oficio del espectáculo: dicen que hacia 1900, un autor dramático tan sagaz que se las arreglaba siempre para que la primera actriz, al menos durante un acto, apareciese en escena con traje de noche. Hacia 1925, numerosos productores podían hacer que cada film incluyese al menos una recepción mundana o una escena de music-hall o de sala de fiestas. A partir de 1960, sus sucesores quisieron al menos una escena de cama en cada producción y que el público, en ese aspecto, se va recompensado por el dinero que paga.

¡Cuántos de esos héroes hemos visto sin camisa, cuántas de esas damas jadeantes, cuyo delirio lascivo no altera la integridad del maquillaje! No se necesitan grandes medios ni genio para fabricar peripecias de ese estilo. Basta con una desnudez complaciente y con una cámara. La fórmula está al alcance de cualquier principiante deseoso de adquirir una reputación de osadía e incluso algunos cineastas de renombre no desdeñan recurrir a ello. Cuando se muestran desprovistos de ingenio sus actrices se muestran desprovistas de ropa y son muy pocos los espectadores que se atreven a denunciar esas facilidades sin temer ser tachados de pudibundez.

Tales libertades serían justificadas si el tema o la acción de un film las hiciesen necesarias. Pero, seamos serios, el caso no es frecuente y en estas cosas se trata

menos de necesidad artística que de sumisión a los deseos del comercio. Hace tiempo contaban que, en no sé qué país de América del Sur, se intercalaban en las escenas de amor procedentes de Hollywood primeros planos de sexos anónimos. Ya no es necesario proceder a esas graciosas añadiduras. Se libra la mercancía sin que falte nada y profesores, hombres o mujeres, de preferencia nórdicos y con gafas, la observan con una gravedad desprovista de toda huella de humor.

"El erotismo —escribía Jean-Louis Curtís, al revisar la producción de 1968— parece que se ha convertido en algo así como la regla de las tres unidades, un imperativo estético al que ningún realizador conformista soñaría con sustraerse (...).

Por supuesto, no se trata de exigir una ley que prohíba a los no genios fotografiar senos y grupas. No podríamos concebir una censura encargada de eliminar la mediocridad. Todo el mundo tiene el derecho inalienable a la expresión, incluso los idiotas."

Para que se vea la gratuidad de esos ejercicios basta con pensar que en la mayoría de los films del pasado hubiese sido fácil intercalarles sin que por ello la historia hubiese cambiado nada. Piénsese en Greta Garbo, Marlene Dietrich y en tantas antiguas divinidades de la pantalla. Si, en el momento en que el objeto de su ternura las abrazaba, no se hubiese interrumpido la escena mediante un público "fundido", podríamos haber conocido en detalle y en acción todos los encantos de sus personas.

Algunos lamentarán que las censuras de la época nos hayan privado de este placer.

Otros, por el contrario, cometerán la temeridad de pretender que si, antaño, las comedias americanas hicieron gala de un erotismo refinado fue por causa de las coacciones ejercidas por la vigilancia, entonces todopoderosa, de la organización "Hays" y compinches. Bajo tales coacciones los autores se veían obligados a practicar todo un juego de alusiones, de elipsis y de litotes, en el que el público se había iniciado y que tenía el atractivo de una complicidad burlona. No insistiremos sobre esto por temor a que nos crean hostiles a la "libertad de expresión".

Sin embargo, los ejemplos que en estas materias nos proporciona la literatura dan qué pensar. Podríamos citar un gran número de ellos. El realista Flaubert describe con minucia unos círculos de labradores o la operación de un patizambo, pero cuando encierra a Emma Bovary y a su amante en un coche estupendo una mano baja la cortina de la portezuela. Con la cortina bajada el coche recorre las calles de Rouen; ¿no ofrece esto a la imaginación un cebo más voluptuoso que toda la descripción de lo que ocurre en la penumbra del coche?

El erotismo de secretas virtudes no tiene nada en común con el exhibicionismo tan digno de lástima como la delectación morosa. La oficina católica del cine tendría toda la razón del mundo si cultivase esta moda: no hay nada como eso para asquearnos de lo que antes era un pecado.

"Tarde o temprano —dice André Malraux— la fábrica de sueños vive de sus medios más eficaces, que son el sexo y la sangre"^[48].

"*A girl and a gun*", decía ya D. W. Griffith. Durante mucho tiempo la violencia fue el sustituto del erotismo proscrito. Actualmente, estos dos *medios eficaces* se emplean más o menos con toda libertad. Sin embargo, la atracción del erotismo no es inagotable y la moda ya está pasando. "¡Siempre igual!", suspira el mirón desencantado. Mientras que el imperio de la violencia no se debilita.

Hubiera sido lícito pensar que los crímenes de guerra, los hornos crematorios, los genocidios y las diversas torturas, iban a inspirar un saludable horror a la crueldad.

Nos conocemos muy mal porque ha ocurrido lo contrario. El querido público se ha habituado a ello y luego le ha cogido gusto. Signo de los tiempos: "cruel" es un epíteto empleado a modo de alabanza por la publicidad y por la crítica de los films. Y como el ridículo nunca pierde sus derechos algunas buenas cabezas denuncian la violencia, apoyándose en gran cantidad de firmas cuando es ejercida por políticos con los que no están de acuerdo, pero no temen exaltarla cuando ilustra una obra cinematográfica o teatral. Una muestra más lógica y franqueza.

Es difícil hablar de todo esto sin hacer surgir el fantasma detestable de la censura.

Para un psiquiatra o un sociólogo, que evalúa, por una parte, el número de cerebros débiles, de sensibilidades sin defensa, y, por otra, la potencia de los *mass media* modernos, la "libertad de expresión" entraña otras consecuencias distintas a las del siglo pasado... Bueno. Eso no es asunto mío ^[49]. Solamente señalemos que si estuviese prohibida la tenencia de armas en las pantallas un gran número de cineastas deberían inscribirse en el seguro de desempleo.

"Un autor que no se censura a sí mismo —escribe Claude Mauriac—, que no sabe apreciar su responsabilidad, legitima con su inconsciencia la intervención de aquellos que, en principio, tienen a su cargo a la juventud. No se trata del bien y del mal. Sino del bien público. Del bien público. Del joven público, sobre todo (...). ¿Estoy entonces a favor de la censura? Estoy contra la apología del asesinato" ^[50].

¡Y que no nos hablen de arte o de osadía a propósito de esos conciertos de ametralladoras y carnavales sangrientos! Casi siempre sólo se trata de facilidades lucrativas. ¡Que no evoquen a Sade o a Artaud! Ni uno ni otro comerciaba con sus obsesiones. En cuanto al gusto del público por todo aquello que lo asusta, Alfred Hitchcock lo explica de la siguiente manera:

No hay nada más agradable que el sentimiento de miedo provocado por una lectura o un espectáculo cuando uno está bien instalado en un sillón en el que

no arriesga nada.

Está muy bien expresado y este epicureismo delicado es apto para favorecer otros placeres. El glotón puede aumentar el gozo que le procura una cena fastuosa: le basta con recordar que la mitad de la humanidad no come hasta hartarse. Y durante el invierno, al amor de la lumbre, es aconsejable imaginar los sufrimientos de los miserables que mueren de frío. Eso no podría dejar de acrecentar el bienestar.

Y puesto que hablamos de las costumbres a la moda, ¿no va siendo hora de desempolvar nuestro vocabulario para "dar un sentido más puro a las palabras de la tribu"?

Nuestra tribu, por muy moderna, joven, nueva, liberada y muy de nuestra época que se pretenda, se sigue expresando como si viviésemos en el siglo pasado cuando Beaudelaire, Flaubert o Maupassant, eran perseguidos por la justicia por delitos de pluma. Con una sola prueba me basta: el empleo, a propósito de todo, del adjetivo "valiente" en la crítica contemporánea.

Hacía falta valor para ser libertino bajo el Rey Sol, enciclopedista bajo Luis XV, liberal bajo el Primer Imperio, etc. Entonces uno arriesgaba la libertad o la vida. Pero hoy, en nuestros países, ¿qué riesgos se corren por desafiar molinos de viento, que ya no giran desde hace mucho tiempo, por manejar ideas que, siendo explosivas hace cien años, se han hecho tan inofensivas como los colores que les dan a los niños?

Cuando el teatro "no conformista" es aplaudido por la burguesía, cuando la canción de "reivindicación" enriquece a las casas de discos, el film "prohibido" hace la fortuna de los productores. ¡Estupendo! Pero ya no hablen de valor, señores de la crítica, como si todavía la emperadora Eugenia reinase en las Tullerías. Eso sería como injuriar a los que en todas las épocas han intentado e intentan aún expresar sentimientos contrarios a los dogmas de los regímenes de opresión y de policía.

En este dominio el valor es ir a contracorriente; en la época en que triunfan toda clase de excesos sería ser púdico y tierno. Como, por ejemplo, ese film que vimos antaño. Juzguen:

El héroe de la historia es un hombre viejo —pero no uno de esos ancianos que dan una idea optimista del final de la existencia—, un hombre viejo que vive, que sobrevive más bien, de una pensión, piel de zapa que se encoge cada vez más. A su lado, una muchacha, joven sin duda, pero es una criada para todo y espera un niño.

¡Fijarse bien! Un anciano taciturno, una criada embarazada: dos tabúes, dos personajes que, según las costumbres del mercado cinematográfico, no deben existir, no existen.

No intentaba aprovecharse, ¡ni siquiera era una obra "negra"!

Esa obra maestra —"Umberto D", de Vittorio de Sica—, de la moda del género "desagradable", no contenía ninguno de los efectos de realismo espectacular con que se deleita el conformismo contemporáneo. La comedia no estaba ausente de esa obra,

ni la sátira y el colmo del arte es haber sabido pintar un cuadro tan sombrío con un toque tan delicado.

Creo que "Umberto D" no obtuvo premios en ningún festival y la prensa apenas habló de ella. Indudablemente, a juicio de los especialistas, no era un film "valiente".

SOBRE LA COMEDIA

*¿En qué consiste el mejor film? — Lo trágico y lo bello. —
Risa y libertad.*

1947. — Puede pensarse que el palmares que se establece al final de un Festival, como el que se ha celebrado en Bruselas, sólo tiene un valor muy relativo, pero uno se siente más cómodo para hablar de ello si ha tenido el honor de verse situado en cabeza de ese palmares y la libertad de expresión, a propósito de esto, no es la menor de las recompensas para un autor ^[51].

Un jurado, cuya tarea consiste en elegir entre numerosos films, se ve llevado por su elección a dar tácitamente su definición de lo que creen que es un buen film. Ahora bien, sabemos que esa definición, cualquiera que sea, no puede gustar a todo el mundo. Para algunos, el buen film es el que está conforme a ciertas ideas morales o políticas; para otros —más raros hoy cuando el arte por el arte apenas si tiene partidarios declarados—, la que realza ciertos principios; finalmente, para otros —los más numerosos, un buen film, sencillamente, es un film que reporta mucho dinero. La dificultad que sentimos para definir un buen film da una idea de la imposibilidad en que se encuentra un jurado para afirmar, sin temor a verse contradecido, que de entre varios films uno de ellos es el mejor.

Tampoco es ese el verdadero objeto de un Festival de cine. Aquí es menos importante preferir que comparar. De esta comparación entre obras de inspiración diferente y procedentes de diferentes países nacen enseñanzas de las que se beneficia todo el cine.

Por ejemplo, la enseñanza que este año nos han dado algunos films ingleses puede, a modo de injerto, aportar un nuevo vigor al cine americano que en estos últimos tiempos parece haberse debilitado en su espléndido aislamiento. En una época en que el avión franquea en unos instantes las fronteras físicas y al mismo tiempo una época en la que parecen elevarse invisibles murallas de China, un poco por todas partes, no hay que despreciar ninguna de las ocasiones en que el cine recobra el carácter internacional que fue el suyo desde su nacimiento y sin el cual se debilita. (Y cuando decimos que el cine debe ser internacional entendemos por ello que sus obras deben extender por el mayor número posible de países la imagen del genio nacional que las ha inspirado.) Sin embargo, si un Festival de cine no procediese a una clasificación y no concediese recompensas sólo cumpliría con una parte de su cometido. Puesto que la industria del cine clasifica los films según el orden de grandeza de sus ingresos no es inútil recordar, de vez en cuando, a los

dirigentes de esa industria que los films también se pueden clasificar según sus cualidades y que, si toda clasificación tiene algo de arbitrario, ésta no está más injustificada que aquélla.

Además, la calidad es un criterio bastante impreciso cuando las obras presentadas al juicio de un jurado como el de Bruselas pertenecen a géneros diversos y cuyas calidades no pueden compararse equitativamente. Si tomamos grandes ejemplos de la historia del teatro, ¿qué medida común permitiría clasificar los méritos respectivos de "El burgués gentilhomme" y de "Polyeucto" o incluso, para referirnos a un solo autor, los de "Sueño de una noche de verano" y de "Hamlet"?

El lector sonreirá, sin duda, si nos permitimos felicitar aquí al jurado de Bruselas por la audacia de que hizo gala al dar su máxima recompensa a una comedia. Si el autor de esa comedia no se esperaba tal honor no es porque la modestia dificulte su juicio, sino porque dudaba que un jurado lograra vencer el prejuicio desfavorable que está siempre unido a las obras cómicas, prejuicios que Moliere, irónicamente, sacaba a la luz cuando hacía decir a Lysidas "que hay una gran diferencia entre todas esas tonterías y la belleza de las obras serias".

En realidad, un gran número de personas comparte más o menos conscientemente la opinión de Lysidas. Se ha dicho del "Silencio es oro" que pertenece a un género menor, y algunos le han reprochado una falta de potencia. "Ligera, liviana, tenue", son, efectivamente, las palabras empleadas con más frecuencia por los que critican una comedia, incluso cuando alaban sus méritos. ¿Qué querrían, entonces, que fuese una comedia? El crítico que emplea esos adjetivos, aunque demuestre con ello un poco de ligereza, tiene como excusa el expresar con fidelidad la opinión del espectador común para quien sólo la emoción trágica despierta el sentimiento de lo bello. Las lágrimas, incluso obtenidas mediante vulgares artificios, parecen ser más nobles que las risas provocadas por medios delicados. Ese espectador que no piensa exclamar nunca: "¡Qué bonito era!", al final del mejor film de Charlie Chaplin lo hará gustosamente al salir de un melodrama filmado. ¿No da la impresión de que el público esté orgulloso de las lágrimas que derrama y algo así como molesto por la risa que le arrancan? Podríamos decir que, a imitación de algunas naciones que olvidan a los reyes pacíficos gracias a los que vivieron días felices, pero levantan respetuosamente estatuas a los conquistadores que los llevaron a la matanza, el público, por efectos del mismo masoquismo, es ingrato con el que le hace reír y agradecido con el que lo hace llorar ^[52].

Sin embargo, sin llegar a suscribir la salida de tono de Paul Léautaud, según la cual sólo el teatro cómico es buen teatro, podemos pensar que los que creen en la preeminencia del género trágico a veces son el juguete de una ilusión. En vida del autor, las obras serias están situadas en cabeza, pero, a veces, el género cómico se toma su revancha con el paso del tiempo. Hoy Moliere está más cerca de nosotros que Corneille e incluso que Racine. Las tragedias de Voltaire, tan ponderadas en su tiempo, se hundieron en un noble polvo, mientras que la obra de Marivaux ha

conservado su frescura. Los contemporáneos de Hugo o de Dumas hijo se hubieran sorprendido mucho si se les hubiese dicho que de todos los dramaturgos del siglo XIX serían dos autores "menores" por aquel entonces —Musset y Labiche— cuyo genio envejecería menos.

Una vez dicho esto no quisiera que se equivocasen sobre el sentido de la profesión de fe que acaban de leer. No hay nadie que admire más que yo un buen film dramático y algunos de los presentados en Bruselas tenían todos los derechos para optar al primer premio. En estas pocas líneas sólo he querido exponer las razones por las que es de desear que en los futuros Festivales se conceda un premio al drama y otro a la comedia. Es de temer, en efecto, que no se encuentre siempre un jurado como el que se reunió en Bruselas en 1957 y que fue bastante inteligente para estimar que no hay tanta diferencia entre las obras serias y las tonterías.

1970. — A propósito de esto citemos de nuevo a Ingmar Bergman:

"No hay nada más fácil que asustar a un espectador. Literalmente podemos enloquecerlo, pues la mayor parte de la gente tiene, en alguna parte de su ser, un miedo dispuesto a manifestarse. Es mucho más difícil hacer reír, y hacer reír con buenas maneras. Es fácil poner a un espectador en un estado peor que el que tenía al llegar, es difícil ponerlo en un estado mejor" [53].

Sin duda, es difícil si comparamos el gran número de autores de talento que cultivan las virtudes demostradas del drama con el pequeño número de aquellos que se atreven a arriesgarse con lo cómico o con la comedia y quieren hacer reír "con buenas maneras".

—En nuestra época eso es muy natural. ¿Cree usted que la época se presta para reír?

—¿Piensa usted que Rabelais vivía en la edad de oro? Cuanto más sombría es una época el humor, la sátira, la risa, aparecen en ella como el mejor testimonio que podemos dar de nuestra libertad.

SOBRE LA TELEVISIÓN

Televisión "directa" y film televisado. — Los hermanos Lumière y la televisión. — La "especificidad".

1948. — Sería imprudente hablar del porvenir lejano de la televisión, que será modelado tanto por los progresos técnicos como por las condiciones económicas y sociales, pero quizás no sea inútil hablar de su futuro inmediato, es decir, de lo que más tarde se considerará como su primera edad.

Es de temer que la televisión no conozca las enfermedades infantiles que conoció el cine sonoro y hablado. Recordemos la época del "Cantante de Jazz" y el entusiasmo de algunas buenas cabezas, dispuestas siempre a lanzarse sobre los espejuelos de la novedad.

En aquel momento parecía que todo lo que el cine había hecho durante treinta años, tan ricos en creaciones y en descubrimientos podía echarse por la borda porque salía un sonido de un altavoz en el momento en que se abría la boca de Al Johnson. Ya sabemos la segunda parte de la aventura y basta con volver a ver "Intolerancia", "El peregrino" o "Avaricia", para darse cuenta de que lo esencial del cine había aparecido antes de 1927 y si nos dedicamos a considerar el fondo y no la forma; los progresos realizados a partir de esa época parecen secundarios.

Sabemos que la televisión puede presentar sobre la pantalla, por una parte, escenas filmadas directamente (es decir, en el mismo momento en que las estamos viendo), y, por otra, imágenes filmadas con anterioridad. La televisión "directa" es muy superior al cine normal, si se trata de presentar acontecimientos que tienen un carácter de actualidad, y el éxito logrado por la televisión en las manifestaciones deportivas demuestra que, en el dominio del documental "en bruto", la televisión ha ganado la partida.

Pero si se trata de un espectáculo "compuesto", es decir, de una obra escrita por un autor e interpretada por unos actores, el empleo de la televisión "directa" plantea algunas dudas. Aquí no está en juego la noción de actualidad. Si la televisión presenta "Hamlet", por ejemplo, importa poco saber que la escena del sepulturero está desarrollándose a veinte kilómetros del espectador (televisión directa) o que se ha representado veinte días antes (film televisado).

De todas formas, lo que veo siempre sólo es una sombra proyectada sobre una pantalla, lo que oigo es sólo un sonido reproducido por un altavoz y el conjunto no es más que una ficción sin fecha. Si me dicen que hay una diferencia considerable entre una misma imagen transmitida directamente o bien filmada primero y luego

televisada, contesto que se trata de una imperfección puramente técnica que, indudablemente, será corregida más tarde. El ejemplo de la radio nos muestra que es muy difícil distinguir entre una emisión "directa" y una emisión "retransmitida" y los técnicos de la televisión, dispuestos a fundar un sistema sobre esta diferencia entre los dos modos de filmación, me parece que ceden a una ilusión tan pueril como peligrosa.

El peligro viene de ese deseo mismo de echarlo todo por la borda que ha comprometido la existencia incluso del arte cinematográfico a comienzos del cine hablado. Pero ese peligro no existiría si la televisión "directa" hubiese logrado ese grado de agilidad técnica y tuviese las mismas posibilidades que el cine propiamente dicho. Eso no ocurre y es posible que no ocurra nunca. Pretender lo contrario es ignorar la importancia capital del "montaje" cinematográfico. Un film dramático, de duración normal, comporta varios centenares de "tomas" diferentes, cuyo ensamblaje le da a la obra su movimiento y su estilo. Ahora bien, las condiciones técnicas de la televisión "directa", que no permiten ese lujo de tomas, hacen que el espectáculo se deslice hacia un convencionalismo semi-teatral del que le será difícil salir. Deseamos que la televisión no yerre el camino y que sus técnicos no olviden las lecciones del cine.

1950. — Actualmente, la televisión nos parece un extraordinario medio de *difusión*, pero todavía no hay nada en ella que nos permita descubrir medios de *expresión* desconocidos.

Si entre el teatro y el cine existen diferencias fundamentales no parece que existan entre el cine y la televisión. Un espectáculo compuesto por actores vivos, moviéndose sobre un escenario inmóvil, está sometido a las leyes distintas a las de un espectáculo hecho de *sombras* animadas en el que la *movilidad* y la *multiplicidad* de los decorados son ilimitados. En lo que nos presenta la pantalla de televisión no vemos, hasta hoy, *nada que no pudiera ser presentado, técnicamente, sobre la pantalla cinematográfica.*

Al que insista en creer en las virtudes de la televisión "directa" pidámosle un pequeño esfuerzo de imaginación. Supongamos que existe la televisión y que el cine no existe (lo que hubiese podido producirse, dado el desorden que preside el orden de los inventos). Una mañana leeríamos esto en un periódico:

"Un nuevo invento va a trastornar la televisión. De ahora en adelante será posible incluir en un espectáculo televisado innumerables decorados, tomas de una variedad infinita. En un instante la acción podrá pasar de un salón a una calle, del mar a la montaña, de Europa a América. Además, será posible añadir a las escenas televisadas todas las correcciones deseadas después de su filmación, ampliar ésta, acortar aquella, modificar el orden, darles una forma definitiva. Finalmente, y esto no es lo

menos extraordinario, el espectáculo televisado podrá ser reproducido tantas veces como se quiera, como si fuese una simple fotografía.

“Este invento está representado por un rollo de celuloide, que pasa por un aparato de filmación al que sus inventores, dos jóvenes llamados Auguste y Louis Lumière, han llamado cinematógrafo. Antes de que pase mucho tiempo todos los espectáculos de televisión serán cinematografiados antes de ser difundidos por las ondas.”

“El invento del cinematógrafo es el progreso más considerable que se haya hecho desde las primeras experiencias de televisión.”

1970. — Esta disputa entre los partidarios de la televisión "directa" y de la televisión "filmada" pertenece al pasado, y uno se sorprende de que provoque tantos argumentos. Hoy sabemos la causa y ya no hay casi ningún espectáculo "compuesto" o de ficción para el que la televisión no utilice los medios tradicionales del cine.

Incluso las extraordinarias proezas técnicas de un Jean-Christophe Averty, fijadas en celuloide, podrían ser proyectadas sobre la pantalla de cualquier sala.

1962. — Hay palabras que se ponen de moda. "Especificidad" es una de ellas. Y como nuestra época no es insensible a los encantos de la pedantería se usa con frecuencia. Así se han levantado toda clase de teorías sobre la "especificidad" de la televisión.

Entendámonos. Si se trata de presentar escenas que tienen un carácter de actualidad la televisión difiere del cine. Pero lo que transmite más deprisa no lo presenta de distinta manera. Y cuando se trata de un espectáculo de ficción, sin valor temporal, la televisión, nuevo medio de difusión, todavía no es un nuevo medio de expresión.

¿Qué es eso de "pequeña pantalla" con la que nos machacan los oídos? Una pantalla parece grande o pequeña según la distancia que la separe del espectador. La mayor pantalla de cine parecería minúscula si pudiésemos mirarla desde muy lejos. Antes de que pase mucho tiempo la pantalla de televisión tendrá la dimensión que se quiera, y todas las consideraciones inspiradas por su pequeñez correrán la suerte de las hojas muertas.

Otra fábula inventada por los teóricos: la diferencia entre una escena transmitida en directo y la misma escena filmada primero y luego retransmitida. Los espectadores son incapaces de percibir la diferencia cuando el segundo de esos procedimientos de grabación (que no es otro que el del cine) se hace con las condiciones técnicas convenientes.

Otra pamplina más: la televisión difícilmente soportaría las escenas "de conjunto" y el "primer plano" sería uno de sus atributos esenciales. Eso es lo mismo que decir que la televisión no puede filmar sino una partida de dominó y no un partido de fútbol. Nos demuestran lo contrario cada semana.

Es inútil oponer televisión y cine. Una es la prolongación del otro. Pero una prolongación cuyos límites estamos muy lejos de conocer ^[54].

1970. — Lo que no quiere decir que la televisión sea una simple dependencia del cine. Efectivamente, ese nuevo modo de difusión —al que deseamos que se convierta en un medio de creación con plenos derechos— goza de dos privilegios: *la instantaneidad*, es decir, la posibilidad de transmitir inmediatamente un acontecimiento, y *la intimidad*, es decir, la posibilidad de ofrecer a un espectador y para él sólo; parece un espectáculo que, en realidad, lo están viendo al mismo tiempo millones de espectadores, separados los unos de los otros. Si la televisión tiene un carácter específico ahí está, y es de ahí de donde puede surgir una nueva dramaturgia.

Desde ahora, debemos admitir que el tomo primero de una "Historia general de las artes cinéticas" se detiene en 1950. —Exactamente a mitad del siglo xx comienza la edad de la televisión.

SOBRE GENÉRICOS

*Para la pequeña historia. — Una extraña costumbre.
Defensa de los creadores.*

Genérico es una extraña denominación. Littré sólo conoce el adjetivo, el cual significa "que pertenece a un género". El cine ha hecho de él un sustantivo y podemos preguntarnos por qué se designa así la lista de colaboradores que aparece al principio o al final del film. Lo que en inglés llaman con más precisión "*credits*".

También podemos preguntarnos por qué la cosa en sí se ha convertido en lo que es hoy. El Consejo de los programas de la Radio-Televisión Francesa, preocupado por la proliferación de estos textos, se ocupó un día del asunto. Y como por aquel entonces yo figuraba entre los miembros de ese Consejo me encargaron que presentase un informe sobre la cuestión. Para los curiosos de la pequeña historia he aquí algunos extractos:

1958. — ¿Qué significan esos títulos y cuál es su utilidad? En los primeros tiempos del cine no existía el genérico. Empezaron a valorar el nombre de un actor cuando se dieron cuenta de que tal publicidad podía despertar el interés del público. Por la misma razón, más tarde, se citó al autor o al realizador o a los dos. D. W Griffith fue el primer autor-realizador cuyo nombre atrajo al espectador igual que el de una estrella y, desde la época de sus éxitos, los realizadores y autores fueron citados sobre la pantalla aunque, en la mayor parte de los casos, los nombres de éstos últimos no significaran mucho para el público.

Después de los autores y realizadores los técnicos más importantes pidieron ser nombrados. A partir de ese momento el genérico pierde su significación primera para cumplir otra función, la de satisfacer, no al público, sino a aquellos cuyos nombres menciona la pantalla. Ese fue el comienzo de un error y de los abusos que se produjeron.

Una vez entreabierta la puerta era difícil volverla a cerrar. Y los abusos fueron tan numerosos que permitieron hacer la siguiente observación: la vitalidad o la importancia de una industria cinematográfica están en proporción inversa a la longitud de los títulos genéricos que esa industria presenta. Cuando Hollywood estaba en la cima de su fortuna los genéricos de las poderosas compañías eran de lo más corto. Los films procedentes de países cinematográficamente pobres o cuya producción cinematográfica se ha desarrollado poco presentan genéricos desmesurados. Como toda inflación, la inflación de los títulos genéricos es un signo

de debilidad o de mala salud. En cine es señal de amateurismo si no es la confesión de una falta de dinero o de autoridad, dos cosas que con frecuencia corren parejas.

Si queremos reflexionar sobre el desarrollo de esta extraña costumbre podemos encontrarle tres razones de ser al genérico:

La primera, que es original, es dar al público las informaciones que pueden despertar o satisfacer su curiosidad. Ninguna objeción que hacer.

La segunda razón de ser, más discutible, es que el genérico puede atraer la atención de los profesionales sobre el nombre de un colaborador artístico o teórico. Digo "profesionales" y de una manera restrictiva, pues el público apenas se preocupa por esos nombres. Digámoslo con franqueza: cualquiera que sean los méritos de un decorador-jefe o de un ingeniero de sonido — y cito a propósito colaboradores de un film cuyo papel es importante— al parecer ningún espectador ha entrado nunca en un cine porque los decorados de un film son de X..., o el sonido de Y... En este caso, mencionarlos en el genérico son cosas del oficio que, a cambio de un beneficio limitado a algunas personas, sólo inspira a millones de personas aburrimiento o, cuando más, indiferencia.

Lo que, finalmente, es perfectamente injustificable es que el genérico presente los nombres de los colaboradores cuya aportación individual a la obra común es imposible de distinguir y sin que esa mención pueda procurar a esos colaboradores otro beneficio que el de la satisfacción de una de las más infantiles vanidades. ¿Un productor o un realizador irá a contratar a una script-girl, a un ayudante de montaje o a un ayudante de decorador, porque ha observado la calidad de su trabajo? No es probable. En ese caso ¿por qué se cita al colaborador? ¿Qué interés tiene eso para el público, para el film o para el colaborador mismo? Sería de desear que las organizaciones profesionales diesen una respuesta a estas preguntas.

No toquemos el fondo de un asunto de apariencia fútil, pero que, por la debilidad de las concesiones, se ha convertido en una enfermedad del espectáculo filmado; enfermedad que, por contagio, ha alcanzado a la radio y la televisión.

Para ceñirnos a la televisión cojamos, al azar, un genérico de entre los que nos han presentado para que examinemos (...). Se puede comprobar que aquí el nombre del realizador se ha citado, entre el genérico inicial y el genérico final, cuatro veces, a lo que hay que añadir la mención verbal del mismo nombre hecha por la locutora. ¡El mismo nombre citado cinco veces! Hasta el cine se ve superado aquí.

Aunque se trataba de una emisión dramática de cierta importancia. Pero para coger otro ejemplo al azar veamos el genérico final de un reportaje de algunos minutos difundido recientemente (...). Se trataba, os lo recuerdo, de un reportaje de corta duración; es decir, el equivalente de un artículo de periódico. ¿Por qué la presentación de ese simple reportaje debe imitar la de las más grandes producciones cinematográficas? Si los periódicos adoptasen las mismas costumbres podríamos leer en sus columnas, cada día y sobre el mismo tema, títulos como éstos:

EL FESTIVAL DE...

Un artículo de: A.B.

Telefonado a París por: C.D.

Mecanografiado por: E.F.

Tipógrafo: G.H.

Corrección de pruebas: I.J.

Titulares de: K.L.

Compaginación: M.N.

Secretario de redacción: O.P.

y así llegaríamos fácilmente hasta X, Y y Z.

En las dos emisiones que acabamos de citar, desafío a cualquiera que no conozca los servicios de la Televisión a apreciar de alguna manera los méritos, por ejemplo, de los cuatro o cinco cámaras citados, o al menos reconocer la aportación individual de cada uno de ellos. En ese caso, ¿de qué puede servirles esa mención?

En cuanto al ayudante del decorador, al decorador, al ayudante de sonido, al ingeniero de sonido, al operador, a los dos ayudantes de dirección, etc., hay que confesar que incluso la gente del oficio, y con más razón los profanos, son incapaces de rendir homenaje a sus talentos. Entonces, si el valor de esos talentos sólo puede ser medido por los que trabajan en los estudios de la T.V., ¿de qué sirve mencionárselos al público?

Conocemos la respuesta: "¿Qué importancia tiene eso? Es algo tan corto, algunos segundos, y si eso puede agrandar..." Únicamente olvidan que sólo debemos agrandar al público y que, en el oficio del espectáculo, todo cuenta, todo es importante. Por lo demás

—y es un punto que me limito a señalar, pues habría demasiadas cosas que decir —la extensión ilimitada del "derecho al genérico" pone en peligro el mismo derecho de autor que nuestros predecesores se esforzaron tanto para instituir y defender. Citando a todo el mundo prácticamente ya no se cita a nadie. Reglamentar severamente el derecho al genérico es asumir la defensa de los verdaderos creadores.

Dicho esto, ¿qué se puede hacer? Sin duda, el mejor método sería no citar a nadie sobre la pantalla y dejar eso para los periódicos y para las publicaciones especializadas, que citarían eventualmente los nombres de los autores y colaboradores de una emisión, al igual que hace el programa en el teatro, programa que nadie está obligado a consultar.

Si es imposible, sin embargo, suprimir el genérico hay que aplicarse reglas precisas que no toleren ni lo arbitrario ni la complacencia. La primera sería sólo nombrar a aquellos colaboradores de una obra cuya aportación fuese fácilmente discernible y sin la cual esa obra sería notablemente diferente...

1970. — En resumen, esta nota intentaba recordar que la radio y la televisión no están al servicio de sus artesanos, sino al servicio del público. Esta postura audaz fue aprobada por unanimidad por el Consejo de Programas y transmitida a la Dirección.

Después de lo cual no se volvió a hablar del asunto y, por supuesto, todo siguió como antes.

EL TIEMPO QUE NO PASA

1925 se ríe de 1910. — ¿Se deben conservar los films? El depósito legal. — Un arte consagrado al presente.

1962. — *Cuando aparecieron las primeras imágenes sobre una tela blanca el hombre tuvo muchas razones para creer que el aspecto de los seres y de las cosas en movimiento podría conservarse para siempre y que estaba en su derecho de exclamar: "El pasado, ¡el pasado es mío!" Pero el pasado no es de nadie, a juzgar por esas imágenes, las cuales, desprovistas de los retoques que insensiblemente nuestra memoria aporta a lo que evoca, parecen estar anticuadas tanto más cuanto que los tiempos no alteran sus rasgos. Poemas antiguos reviven labios jóvenes. Algunas novelas le dejaron al futuro el reconocimiento de su valor. A veces, los dramas teatrales, por muy perecederos que sean, pueden sobrevivir a los actores que los animaron la primera vez. Pero la obra cinematográfica, pegada a su época como una concha a su roca, sufre al revés la ley del tiempo que desafiaba e, inmutable en un mundo cambiante, parece alejarse de nosotros a medida que el flujo de los años nos lleva lejos de ella^[55].*

1947. —... "Cuando nos vemos obligados a temer cada día más las consecuencias del progreso científico es reconfortante pensar que, de entre los grandes inventos que se hicieron durante los últimos cien años, el cinematógrafo es uno de los más inocentes, uno de los que menos se prestan a fines peligrosos"^[56].

Una vez más, seamos reconocidos con esos sabios y esos artesanos, llámense Plateau, Reynaud, Marey, Edison, Muybridge, Memeny o tengan el hermoso nombre de Lumière, con todos los que, impulsados por el amor a la investigación, contribuyeron a la creación de lo que creían que sólo era un juguete científico y que resultó ser un nuevo medio de expresión, una máquina de fabricar sueños, un arsenal de poesía.

Una nueva poesía nació de la pantalla, una nueva poesía que sus autores crearon inconscientemente, una poesía cuyo carácter sería difícil si no lo hubiese sido, mucho antes de que naciera el cine, en las líneas siguientes en las que parece que el cine habla en primera persona:

Desde hacía mucho tiempo me vanagloriaba de poseer todos los paisajes posibles..., soñaba con cruzadas, viajes de descubrimientos de los que no se conservaba relación, revolución de costumbres, desplazamientos de razas y continentes: creía en todos los encantamientos...

Este célebre párrafo de "Una temporada en el infierno", ¿no parece un manifiesto poético del cine escrito un cuarto de siglo antes de que Meliès viese por primera vez el aparato de los hermanos Lumière en el sótano del Grand Café? Debido a que el cine de los primeros tiempos creía en todos los encantamientos porque había nacido con la bendición de los prestidigitadores y de los magos, porque amaba, al igual que Rimbaud, los decorados, los titiriteros, los letreros, las iluminaciones populares, las novelas de nuestros antepasados y los cuentos de hadas, por todo ello encontró rápidamente su vena poética y despertó en nuestros corazones el amor, por lo maravilloso que ilumina la infancia.

Sin embargo, faltó muy poco para que no conociéramos nada de esos primeros años de las imágenes animadas. Hoy, cuando nos volvemos hacia esa época con tanta curiosidad afectuosa, es difícil creer que el interés que le concedemos haya tardado tanto tiempo en manifestarse.

Con frecuencia se omite una de las fechas importantes de la historia del cinematógrafo, una fecha que no pueden olvidar los que fueron jóvenes en aquellos tiempos: 1925, año en que se inauguró en París la sala "Ursulines". Sobre la pantalla de la pequeña sala, cuyo nombre evocaba "la sombra dulce y la paz" de las tocas de lino, aparecieron una noche films descoloridos, marcados por esas rayas que son las arrugas del celuloide, que llamamos "films de ante-guerra". Entre falsos decorados, heroínas de Paul Bourget o de Marcel Prévost, vestidas por Worth o Doucet, expresaban, mediante grandes gestos y mímicas, los sentimientos que experimentaban por sus pretendientes de finos mostachos. Y el público reía.

En 1925, cuando por vez primera el cine se volvió hacia su pasado, los espectadores muy jóvenes que acompañaban a damas vestidas por Chanel o Lanvin, con trajes cortos, de cintura baja, y que, al salir de la exposición de artes decorativas, venían a "Ursulines", en su cinco caballos, se reían a carcajadas de esas escenas fotografiadas quince años antes y que parecían sacadas de un álbum de familia, animado por un caricaturista desmedido.

Hoy, cuando el año 1925 está enterrado bajo una capa de recuerdos, apenas menos espesa que la que recubre 1910, nos ponemos a soñar cuando con el pensamiento reanimamos el eco de esas risas. Las obras que esta temporada se proyectan sobre las pantallas también parecerán parodias dentro de algunos años. Se dirá de ellas que envejecieron porque eran menos jóvenes y porque pensamos que las cosas se desplazan alrededor de nuestra inmovilidad ilusoria, al igual que el niño en un tren se divierte con la danza de los hilos telegráficos.

El que compare el arte del cine con las artes cuyos productos pueden perdurar desconoce su naturaleza. Lo que queda de un creador cinematográfico no es tanto su

obra como la inspiración que puede proporcionar a los que luego vendrán. Las sombras alcanzan el reino de las sombras más rápido que los cuerpos que las crearon. Mariposean alrededor de la luz de la lámpara mágica y desaparecen.

Para algunos espectadores sin duda es ese rápido alejamiento en el tiempo el que confiere a los films antiguos una parte de su carácter poético, pero ese fenómeno produce también efectos menos agradables. Las risas que antaño oíamos en la sala de "Ursulines" pueden oírse de nuevo en cualquier ocasión. Un film que envejece desconcierta a la mayor parte del público para quien el cine es una distracción que sólo existe en el presente, deja de interesar pronto a la industria que lo creó y al comercio de que es objeto.

Al ser el cine un medio de expresión más amenazado que cualquier otro por el paso del tiempo hay que esforzarse por conservar las obras. Hoy deploramos que una parte importante de la obra de Méliés y de sus contemporáneos haya desaparecido. ¿Pero qué hacemos para que no ocurra lo mismo con las obras de sus sucesores? Por mucho que sea el desvelo de los que en las cinematecas y los clubs se esfuerzan por preservar los documentos más útiles a la historia del cine es de temer que nuestros descendientes no conozcan más los films contemporáneos de lo que nosotros conocemos los films que fueron hechos hace treinta años...

Este texto, escrito para la inauguración de una exposición Méliés, que tuvo lugar en Bruselas, trata una cuestión que, de una manera o de otra, tendría que haber sido resuelta desde hace mucho tiempo. Volví sobre este tema durante un Congreso de Cine Clubs y de Academias de Cine celebrado en Venecia:

1950. — Cuando se inventó el cinematógrafo sus primeros artesanos utilizaron con fines comerciales lo que parecía ser entonces sólo un juguete científico sin gran porvenir.

No se preocuparon de asegurar la conservación de su obra, de la que únicamente nos ha llegado una ínfima parte. No hay que censurar a estos primeros artesanos. ¿Quién podía prever, en su época, que el cine ocuparía en la sociedad el sitio que hoy tiene?

Pero cincuenta años después de que el cine se haya convertido en una de las más grandes industrias del mundo y una forma de arte particularmente significativa de nuestra civilización parece increíble que ninguna ley, ningún reglamento, ninguna medida, proteja las obras cinematográficas contra la destrucción a la que les expone la fragilidad de su forma material. Si no hacemos algo es de temer que los films que hacemos hoy se reúnan en el olvido con los que fueron hechos hace cincuenta años. Y no tendremos, como nuestros predecesores, la excusa de la ignorancia.

No ignoramos las dificultades que encuentran los dirigentes de las cinematecas para cumplir con su tarea. Sabemos en qué lamentables condiciones se presentan los films antiguos que pudieron escapar de la destrucción. De una vieja copia desechada,

tachada, rayada, a menudo incompleta, se sacan otras copias en las que esas alteraciones se hacen aún más aparentes. Los museos del cine, cuya misión es presentar a su público las obras más importantes de la historia del cine, sólo presentan una caricatura de esas obras. A veces nos preguntamos si no sería mejor que los films que más nos han gustado se destruyeran completamente para que el recuerdo que guardamos no se deteriore.

Después de medio siglo no hemos elegido entre dos soluciones extremas, destrucción total o conservación cuidadosa. Seguimos dejando que el azar decida por nosotros sobre la suerte de las obras cinematográficas. En una época en que el cine está definitivamente considerado como un arte mayor tratamos las obras que nos lega con la misma negligencia que cuando eran exhibidas en barracas de feria.

Sería inútil pedir a la industria que remedie esta situación. Las sociedades de producción y de distribución son perecederas como el hombre. Su actividad se ejerce en el tiempo presente y la historia no les interesa. La cuestión que nos ocupa no puede ser resuelta sin la intervención del Estado. No se asusten los productores celosos de su independencia por esta propuesta que no pone en tela de juicio sus intereses temporales.

El propietario o el arrendatario de un monumento histórico tiene el disfrute de éste, pero no dispone de la existencia misma de ese monumento.

¿De qué forma el Estado podría asumir esta tarea sin complicaciones inútiles? Con una medida extremadamente sencilla cuyos precedentes existen y es sorprendente que no haya sido aplicada desde hace tiempo al cine. Esa medida se llama el depósito legal...

... No es necesario que los creadores cinematográficos sigan escribiendo sobre la arena. A propósito de esto Paul Eluard publicó un artículo en el que se encuentran las líneas siguientes, que afectan a la esencia misma del arte cinematográfico:

“Con razón, o sin ella, considero que lo esencial del arte es su eternidad... La creación no pretende una eternidad absoluta. No existe fuera del mundo como elemento separado, claro está. Fuera de un mundo en movimiento no es fija. Pero su propósito esencial es transmitir, durar, mantenerse lo más lejos posible. ¿Cómo podría acomodarse al cine que constantemente se devora, del que nada puede quedar, aparte de una frágil existencia en la novedad?”

Deseamos que la creación cinematográfica transmita, dure y se mantenga el mayor tiempo posible. La tarea de preparar su porvenir les incumbe a aquellos para quienes el cinematógrafo no es sólo objeto de un comercio y una industria. También les incumbe a ellos la tarea de salvaguardar su pasado.

1970. — ¿Lo esencial del arte es su eternidad? Este pensamiento de Eluard es

discutible, pero esa "frágil existencia en la novedad" de la obra cinematográfica, eso sí que es mucha verdad.

Incluso si la obra cinematográfica permaneciese materialmente intacta, ¿qué quedaría en ella de vivo? Es probable que la apariencia de los hombres —no sólo su indumentaria, sino también sus gestos o su tono— evolucione más rápido de lo que pensábamos antes de que el cine, por vez primera, nos permitiese constatarlo. De un film antiguo se dice que ha envejecido. Ahora bien, sigue siendo el mismo, sino en su forma al menos en su espíritu, y somos nosotros los que hemos cambiado. El cine es, y lo seguirá siendo sin duda durante mucho tiempo, un arte consagrado al presente. Nosotros pertenecemos al tiempo que pasa. Sus obras al tiempo que no pasa.

UN CINE INANIMADO

*Los dibujos animados. — "La Ilíada" y "Superman".
Homenajes.*

Antaño, en el *boulevard du crime*, el actor que había interpretado el papel de traidor era esperado en la calle por los espectadores, deseosos de hacerle espiar sus fechorías. Si se piensa que nuestros contemporáneos son menos cándidos basta con mirar alrededor de un *ring* a los espectadores desenfrenados contra el honrado luchador de *catch*, que interpreta lo mejor que puede el papel de experto en trucos y golpes prohibidos. No hay que censurar la credulidad sin la que no podría existir el espectáculo. Cuando estamos dispuestos a pensar que la sangre que brota de los ojos de Edipo sólo es un maquillaje más vale no ir al teatro.

En la época en que "Les Deux Gamines" se proyectaban en el Gaumont-Palace un enamorado escribió a la joven estrella para pedirle una cita *después de la representación, en la salida de los artistas*. Ese enamorado, que gozaba ignorando el invento del cinematógrafo, no quería creer que lo que encantaba sus ojos no fuese real. Eso ocurría hacia 1920, pero, alegrémonos, el cine no ha perdido su poder de fascinación si damos crédito a un suceso aparecido recientemente:

UN ESPECTADOR APUÑALA EN LA PANTALLA A UN ACTOR DE CINE

"La proyección del film 'Comando-Suicide', en el cine 'Le Comouaille', en Quimper, se vio perturbada esta noche por un espectador demasiado afectado por una escena de violencia. Christian L., de 31 años, quiso influenciar su desarrollo. Con un cuchillo en la mano dio un salto y golpeó a uno de los actores. La pantalla fue la única víctima de la iniciativa del camorrista. La policía detuvo a Christian L." ^[57].

¿Se sabe acaso que los tebeos son susceptibles de despertar las mismas pasiones que el cine? Este nos presenta unas sombras y aquellas figuras construidas con algunos trazos y no hace falta nada más para facilitar un trampolín a nuestros deseos o a nuestros sueños. Los tebeos hacen pensar en las imágenes que se inmovilizan en la pantalla cuando se detiene de repente la proyección de un film. Su parentesco con el cine es evidente. Cine inanimado, como los "Tapices de Bayeux", que desde el siglo de la reina Matilde parecen esperar la varita de un realizador mágico.

Lo que en Francia se llama "bandes dessinées" se denomina en italiano "fumetti" [58]. Pero la expresión francesa no tiene en cuenta las historias ilustradas por la fotografía, lo que es demasiado restrictivo y, por otra parte, la italiana no evoca otra cosa más que los rasgos en forma de globo con el que está rodeado el texto de un diálogo, lo que excluye las imágenes sin palabras. La palabra alemana "Bildstreifen" apenas es más satisfactoria y la apelación americana "comic strip", aplicada arbitrariamente a obras de carácter dramático o sentimental, es la más imperfecta de todas. Sin embargo, es esta última la que se emplea en el argot internacional de los especialistas, aunque se adapte muy mal a las obras de grandes antepasados, tales como Busch, Tophfer o Christophe.

Esta insuficiencia de la terminología revela la poca estima acordada a un objeto que en ninguna parte ha parecido digno de una conveniente definición. "Bande dessinée", "fumetti" o "cómic", son expresiones amablemente peyorativas. De la misma manera, en el siglo XVII se llamaban "bagatelles", divertimientos impropios de figurar entre las artes. De todo nuevo medio de expresión se empieza por decir que no pertenece al arte.

Así le ocurrió durante mucho tiempo al cine y al jazz, el cual, según algunos, no era música. Aún hoy el tebeo, a los ojos de mucha gente, es sólo un pienso destinado a los analfabetos. Sin duda, la mayor parte de los cómics contemporáneos son de una pobreza entristecedora, pero, ¿condenamos a toda la literatura por los libros mediocres que se publican a cada momento? Se ignora que en Finlandia, por ejemplo, el poeta nacional Mika Waltari escribe desde hace treinta años las leyendas en versos de la serie de dibujos para niños "Kieku y Kaiku". Y en los Estados Unidos a John Steinbek no le asusta declarar que el autor del "cómic" "Little Abner", es el mayor satírico que ha habido después de Laurence Sterne.

Leyendo "Little Abner" cada día en los periódicos americanos, comprendí lo que el tebeo podía ser: un medio de expresión original, que se presta igual que cualquier otro a las manifestaciones eventuales del talento o del genio, un medio que permitiría crear, para uso de la gran mayoría, nuevos Pantagruel, Gulliver o Ubu si para utilizarlo hubiese un Rabelais, un Swift o un Jarry "Little Abner", desgraciadamente demasiado americano para ser apreciado fuera de los Estados Unidos, hizo nacer en su país un verdadero folclore. Cada año los estudiantes celebran el "Sadie Hawkins Day", imitando a los habitantes imaginarios del pueblo creado por All Cap y en el que, una vez al año, las chicas persiguen a los chicos que han elegido y obligan al matrimonio a aquellos que logran atrapar.

Pero las ficciones de All Cap no son las únicas que se han incorporado a la realidad.

En "Terry and the pirates", serie que conoció un gran éxito durante la última guerra, una joven oriental prestaba sus encantos al servicio de un espionaje muy nefasto para los intereses de los Estados Unidos. Un día, el autor la mató patrióticamente. Y los periódicos que publicaban "Terry" recibieron centenares de

cartas de protesta y decenas de telegramas expresando las condolencias. Incluso aseguran que hubo tres envíos de flores para los funerales de esta encantadora figura dibujada.

Que no nos hablen, a propósito de esto, de un inquietante desorden espiritual. No hay nada menos nuevo que estos fenómenos. En todo tiempo y lugar los hombres han tenido necesidad de héroes. Los de la Ilíada y los de las canciones de gesta son los antepasados de "Superman" o de los aventureros de la ciencia-ficción y "Superman" sólo es peligroso si está encarnado por un ser real, cuyos retratos gigantescos se alzan por encima de las multitudes. Debemos añadir, de pasada, que conceder cualidades humanas a criaturas formadas por algunos trazos no es más irracional que atribuir virtudes ideales a un hombre político del que sólo se conocen las fotografías.

Los tebeos han sido objeto de estudios poco numerosos y relativamente incompletos.

Es algo que no debería sorprendernos. Si es difícil evaluar el número de sus lectores (sesenta millones, dicen, ¿pero cómo asegurarlo?) aún es más difícil encontrar y reunir las obras en cantidad considerable que este modo de expresión ha hecho nacer en el mundo entero. Los ejemplares de los periódicos, como los libros puestos entre las manos de los niños, se desvanecen con los vientos del pasado y la supervivencia de los tebeos sólo está confiada a esas dos clases de impresos que son los más precederos.

El autor de este libro se ha internado por una tierra más o menos desconocida. En ausencia de estudios generales sobre la imaginería popular y la literatura infantil comparada tenía que trazarse su camino completamente solo y luego, para no extraviarse, establecer una regla y atenerse a ella. Esta regla fue preocuparse menos de crítica de arte que de sociología. Aquí la obra no se presenta por su solo valor plástico, sino, sobre todo, por la popularidad que ha conocido en cierto momento y lugar. En este sentido trabajaron en diversos países algunos colaboradores que, eventualmente, tuvieron que hacer abstracción de sus preferencias personales y contentarse con expresar las de sus compatriotas. Gracias a esos colaboradores, a los que nos complacemos en rendir homenaje, se reunieron millares de páginas entre las que hubo que hacer una elección.

Muy a disgusto el autor se vio obligado a dejar fuera numerosas obras de las que al menos le hubiera gustado presentar algunos extractos. Pero no era su intención ofrecer una muestra de todos los tebeos desde sus orígenes hasta nuestros días. Lo que deseaba era presentar un libro agradable y que las diversas citas que contiene fueran lo bastante amplias para que el lector pudiese conocer el carácter del personaje principal e interesarse por sus aventuras. No faltarían las críticas a la selección que se imponía: quizás se reproche al autor ignorar a tal o tal héroe, preferir tal episodio a tal otro, interrumpir una acción en el mejor momento, conceder todos sus favores a los temas cómicos... ¿Pero qué antología no se expone a tales reproches? Sería demasiado bueno que ésta, primera de su género, tuviese la aceptación general

cuando ninguna de las antologías consagradas a la poesía satisface enteramente a sus lectores.

El autor ha querido también que esta antología fuese internacional, que no buscase tanto el halagar los gustos del país en que se publicó como el dar cuenta honestamente de los gustos que predominan en cada nación.

Su deseo más vivo es que un lector de cualquier generación encuentre aquí sus héroes más queridos cuando era niño y, por otra parte, que aprenda a conocer los que les gustaban a otros niños en otros países. Los pequeños americanos que habían leído Outcault, los pequeños franceses que habían leído Christophe, se encontraron juntos más tarde para combatir a los alemanes que habían leído a Busch cuando eran pequeños.

Convertidos ellos mismos en los tristes héroes de la más incoherente de las aventuras pudieron darse cuenta entonces, si recordaron las lecturas de su infancia, que el sentido común no siempre está del lado que se cree y que la locura ejerce más imperio sobre la realidad que sobre la ficción.

Al primer frente de sus *Leçons de choses en 650 gravures*, Georges Colomb (Christophe) escribió: "El niño es todo ojos. Lo que ve le choca más que lo que oye."

¡De qué manera ha desaprovechado el cine esta frase! No es por azar por lo que el genio cómico casi ha desaparecido de la pantalla desde el día en que el cine habló. Personajes que son héroes; acción; inventiva; un estilo que permite pasar de lo burlesco a lo maravilloso, ése fue el secreto de los grandes films de antaño y eso es lo que caracteriza a los mejores tebeos. La eterna raza de los pedantes profetiza que el cine progresa porque los films adoptan aires vagamente literarios y apuntan al arte con una A mayúscula.

Cuando, en verdad, su decadencia comienza desde que rompe con sus orígenes populares. Es magnífico que el tebeo se haya preservado de este contagio por la necesidad en que se encuentran sus autores de contactar con un público de niños de todas las edades.

En los trenes de cercanías y en el metro de Nueva York la mayor parte de los viajeros abren su periódico por la página de los "cómic" antes de mirar las noticias nacionales e internacionales. ¡Que se indignen otros! Para mí es un espectáculo tranquilizador y me gustaría que se produjese en todos los países. Es agradable pensar que hay hombres que, después de las abluciones matinales, quieren tomar un baño de juventud y, cuando se dirigen a la plaza que les ha sido asignada en el termitero moderno, se apresuran por conocer las últimas noticias del mundo surrealista...

1970. — Los tebeos pueden ser considerados como un medio de comunicación de masa con los mismos derechos que los otros: cine, radio, televisión. Esta lista no es limitativa. Nuestros inventos probablemente darán a nuestros descendientes otros medios para expresarse. Y de la misma manera que la piedra tallada, el hueso

trabajado por nuestros lejanos antepasados dieron origen a los esbozos del arte, también podemos pensar que estos modos de expresión, desconocidos e indefinibles hoy, se convertirán en medios de creación.

En el mismo orden de ideas alguien se ha preguntado si las máquinas, propias para un perfeccionamiento ilimitado, no podrían hacer obra creadora en las diferentes formas del arte. Desde ahora parece que es posible responder negativamente.

Si la máquina, gracias a su prodigiosa fecundidad, uniese miríadas de palabras o de líneas hasta el momento en que la combinación de algunas de esas palabras o líneas formase un poema o un dibujo el resultado sería producto del azar y no del genio. La máquina nunca tendrá inspiración, la intuición espontánea o una de *esas bruscas iluminaciones intelectuales que son privilegio del pensamiento humano*" [59].

Sin embargo, si la máquina es incapaz de hacer obra de creación, sí puede tener una influencia decisiva sobre la evolución del arte y del pensamiento. La imprenta marcó el comienzo de una nueva época, pero, según M. McLuhan, la civilización que comienza en la época en que se extiende su uso es una civilización de carácter temporal. Ha transcurrido una duración indefinida sin que el hombre tuviese necesidad de ese modo de comunicación, artificial en suma, y en el porvenir es posible que los medios visuales o auditivos, que ya rivalizan con la escritura, le arrebatan poco a poco su sitio y que la imprenta se convierta en una cosa del pasado cuya preponderancia sólo habrá existido durante un número limitado de siglos.

Más arriba hemos citado el nombre del profesor Colomb que, bajo el seudónimo de Christophe, es el autor de los más famosos tebeos franceses del pasado ("*Le Savant Cosinus*", "*La Famille*", "*Le Sapeur Camember*") y pedimos un minuto de silencio como testimonio de nuestro respeto.

Cuando las naciones llenan de estruendos el mundo con explosiones que expresan mejor que cualquier otra cosa las intenciones pacíficas de sus dirigentes es conveniente saludar a los profetas del tiempo en que hemos tenido el privilegio de vivir: Colomb, llamado Christophe, Alphonte Aliáis y Alfred Jarry.

Si el "Ubu rey", de Jerry, es en la actualidad para los conductores de los pueblos lo que fue "El príncipe", de Maquiavelo, para los políticos de su tiempo "*Le Savant Cosinus*" ("El Sabio Cosinus"), cuyo padre es Christophe, inspira a la ciencia contemporánea.

De todos los inventos de Alphonse Aliáis quizás no hay ninguno que no encuentre su réplica en las noticias que publican nuestros films. Sabemos que el autor de "*Amours, délices et orgues*" proponía que los navíos de guerra fuesen revestidos con espejos en lugar de corazas blindadas. Así, la flota enemiga, viendo por la reflexión a un adversaria tan fuerte como ella misma, huiría sin entablar combate.

¿Pero qué leímos hace algún tiempo en la prensa? *Los servicios técnicos del ejército americano han puesto a punto un chaleco, hecho de un tejido nuevo, que ningún proyectil puede atravesar. Los servicios técnicos del ejército trabajan desde*

ahora en la fabricación de un nuevo proyectil que podría horadar ese tejido.

Jarry, Christophe, Aliáis. Todo homenaje concedido a estos pensadores parece irrisorio frente a los que, sin saberlo, les rinde cada día una época en la que las propuestas más gratuitas de sus doctrinas sólo difieren en apariencia de las realidades más absurdas.

BIOFILMOGRAFÍA

Por JUAN MIGUEL COMPANYY

Datos biográficos

Su verdadero nombre es Rene Chomette. Nació el 11 de noviembre de 1898 en París. Su padre tenía una tienda de jabones en el barrio des Halles, que, andando el tiempo, se convertiría en una industria de material para hoteles. Clair es el segundo hijo del matrimonio. A su nacimiento, la familia se traslada al quinto piso de la mansión: "... los niños juegan en el balcón y enfrente están los viejos, complicados y esbeltos tejados de París, bajo un cielo nebuloso. Algo que Clair amará siempre y será un motivo en su obra" (Villegas López). La infancia de Clair es, pues, una infancia de barrio popular, pregones callejeros y abundante tipología pintoresca. Su padre era un burgués amante de los caballos y la vida militar, con ciertas inquietudes culturales. Le enseñó a leer en las obras completas de Alfred de Musset, desde entonces poeta favorito del realizador. Recibe una esmerada educación en escuelas y liceos, a la sombra de los autores clásicos.

La guerra de 1914 provoca una ruptura en su medio familiar, ya que el padre y el hermano mayor parten hacia el frente. A los dieciocho años se alista voluntario como enfermero. Pronto será evacuado con una desviación de la columna vertebral.

Al finalizar la contienda, muchos de sus amigos han muerto, otros se han suicidado. Para Clair son años de crisis y desconcierto. Su familia ha subido de posición social y se traslada a vivir a los Campos Elíseos, en un ambiente muy distinto al que, hasta entonces, había sido parte de su existencia. Clair colabora en diarios y revistas, ejerce la crítica literaria, llegando a abordar, incluso, las obras de Proust, y su máxima aspiración es convertirse en escritor profesional. Frecuenta los medios artísticos de vanguardia y, por medio de su hermano Henri Chomette, descubre el cine a través de las películas de Mack Sennett y Charles Chaplin, que empiezan a ser valoradas en ciertos sectores vanguardistas.

En diciembre de 1920, la cantante Damia, para la que había escrito algunas canciones, casi le obliga a intervenir como galán en un film de la danzarina Loie Fuller, con la promesa de que se verá rodeado de bellas mujeres y la experiencia será de corta duración. Posteriormente, Clair confesaría: "Las bailarinas me decidieron a aceptar. Era la primera vez que ponía los pies en un estudio. Entré en él para tres días y me he quedado para toda la vida." Intervendrá como actor en varias películas, dos de ellas dirigidas por Louis Feuillade, el gran autor de las famosas series "Fantómas",

"Judex" y "Les Vampires". Después de superar una crisis religiosa que le lleva a un convento, trabaja como ayudante de dirección de Jacques de Baroncelli en Bélgica (1922). El director Henri Diamant Berger, como productor, le da la oportunidad de realizar su primer film ("Paris qui dort) en 1923, al que seguirá "Entr'acte", concebido como un intermedio para el espectáculo de los Ballets Suecos.

A la llegada del cine sonoro, Clair se muestra reticente con el nuevo medio, negándose en principio (como Chaplin) a utilizarlo. Llega a decir, incluso, que el sonoro es un "monstruo terrible, creación contra natura", que convertirá el cine en teatro fotografiado, como había dicho, alborozadamente, el dramaturgo Marcel Achard.

Marcha a Berlín, escribe el guión de "Premio de Belleza" (A. Genina) y es contratado por la productora Tobis, acabando por aceptar el sonido en "Sous les toits de París" (1930). Realiza sus obras en Francia, Inglaterra y Estados Unidos, regresando definitivamente a su país en 1947. Fue nombrado doctor "honoris causa" por la Universidad de Oxford y elegido miembro de la Academia Francesa en 1960.

En 1970 fue presidente del Jurado del Festival de Taormina (Sicilia), y en 1971 presidió los "Rencontres Cinématographiques Internationales" de Prades. Pasa casi todo el año en Saint-Trópez, y en verano, huyendo del bullicio, turístico, se traslada a París.

FILMOGRAFÍA

I. Los comienzos

Como actor: "Le lys de la vie", 1920; "Le sens de la mort", "L'Orpheline" (Feuillade), "Parisettes" (Feuillade), 1921.

Como ayudante de Jacques de Baroncelli: "Le carillon de minuit", "La légende de soeur Béatrix", 1922.

II. Clair y la vanguardia

"Paris qui dort" o "Le rayon de la mort", 1923. — Director: René Clair. — Ayudante de dirección: Claude Autant Lara. Guión: René Clair. — Fotografía: Desfassiaux y Guichard. Intérpretes: Henri Rollan, Albert Préjean, Madeleine Rodríguez, Marcel Vallée, PréFils, Martinelli. — Productor: H. Diamant-Berger. — Metraje: 1.650 metros.

"Entr'acte", 1924. — Director: René Clair. — Guión: Francis Picabia. — Fotografía: Berliet. — Música: Erik Satie. Intérpretes: Jean Borlin, Inge Frés, Francis Picabia, Man Ray, Marcel Duchamp, Erik Satie, Georges Auric, Marcel Achard, Pierre Seize, Touchagues, etc. — Producción: Rolf de Mare-Ballets Suédois. — Metraje: 325 metros.

"Le fantôme du Moulin-Rouge", 1924. — Intérpretes: Sandra Milovanoff, Georges Vaultier.

"Le voyage imaginaire", 1925. — Intérpretes: Jean Borlin, Albert Préjean, Dolly Davis.

"La proie du vent", 1926.

III. Etapa francesa (I)

"Un Chapeau de paille d'Italie", 1927. — Producción: Albatros, 1927. —

Argumento: La obra de Eugène Labiche y Marc Michel. — Adaptación y dirección: René Clair. Intérpretes: Albert Préjean (Ferdinand), Olga Tchekowa (Anis de Beauperthuis), Marise Maia (la casada), Yvonneck (Nonancourt), Alice Tissot (una prima), Alex Bondi (un primo), Prèfils (Bobin), Vital Geymond (teniente Tavernier), Paul Olivier (el tío sordo), Alex Alain (Félix), Volbert (el alcalde), Jim Gérald (Beauperthuis). — Asistente: Georges Lacombe. — Fotografía: Maurice Desfassiaux y Nicolás Roudakoff. — Decorados: Lazare Meerson. — Duración: 90 minutos.

"La tour", 1928. — Cortometraje sobre la torre Eiffel.

"Les deux timides", 1928. — Intérpretes: Maurice de Féraudy, Pierre Batcheff. — Según la obra de Labiche.

"Sous les toits de Paris", 1930. — Producción: Tobis Film, 1930. — Argumento y dirección: René Clair. — Ayudante de dirección: Georges Lacombe y Marcel Carné. — Intérpretes: Albert Préjean (Albert), Pola Illery (Pola), Gaston Modot (Fred), Edmond Gréville (Louis), Paul Olivier (el borracho), Bill Bocker (Bill), Aimos, Jane Pierson. — Fotografía: Georges Périnal. — Decorados: Lazare Meerson. Canciones: Raoul Moretti y R. Nazalles. — Dirección musical: Armand Bernard. — Duración: 90 minutos.

"Le million", 1931. — Producción: Tobis, 1930-31. — Argumento y diálogo: Rene Ciar, según la obra de Berr y Guillemaud. — Director: Rene Clair. — Intérpretes: Annabella (Béatrice), Rene Lefèvre (Michel), Vanda Gréville (Vanda), Paul Olivier (La Tulipe), Louis Allibert (Prosper), Constantin Stroesco (Sopranelli), Odette Talazac (la cantante), Pitouto (el régiseur), Jane Pierson (la tendera), André Michaud (el carnicero), Raymond Cordy (el chófer de taxi). Ayudante de dirección: Georges Lacombe. — Operadores: Georges Périnal y G. Raulet. — Decorados: Lazare Meerson. — Música: Armand Bernard, Philippe Pares y Georges Van Parys. — Trajes: Georges K. Benda. — Montaje: Rene Le Henaff. — Duración: 90 minutos.

"A nous la liberte", 1932. — Producción: Tobis, 1931. — Argumento, guión y diálogos: Rene Clair. — Intérpretes: Raymond Cordy (Luis), Henri Marchand (Emilio), Rolla France (Jeanne), Paul Olivier, Jacques Shelly, André Michaud, Germaine Aussey, León Lorin, William Burke, Vincent Hyspa. — Ayudante de dirección: Albert Valentín. Fotografía: Georges Périnal. — Decorados: Lazare Meerson. — Música: Georges Auric. — Montaje: Rene Le Henaff. — Duración: 97 minutos.

"14 Julliet", 1933. — Intérpretes: Annabella, Pola Illery, Georges Rigaud.

"Le dernier milliardaire", 1935. — Producción: Pathé Natán, 1934. — Director: Rene Clair. — Guión: Rene Clair. Fotografía: Rodolf Maté y Louis Née. — Decorados: L. Aguetand y L. Carré. — Música: Jaubert. — Intérpretes: Max Dearly, Renée Saint-Cyr, Marthe Mellot, José Noguero, Raymond Cordy, Paul Olivier. — Duración: 90 minutos.

IV. Etapa inglesa

"The ghost goes west", 1935. — Director: René Clair. Guión: Rene Clair, Robert Sherwood y Geoffrey Kerr, según el cuento de Eric Keown. — Fotografía: Harold Rosson. — Decorados: Vincent Korda. — Música: Michael Spoliansky. — Intérpretes: Robert Donat, Jean Parker, Eugene Pallette. — Duración: 90 minutos.

"Break the news", 1937. — Intérpretes: Maurice Chevalier, Jack Buchanan.

V. Estados Unidos

"The flame of New Orlean", 1941. — Intérpretes: Marlene Dietrich, Bruce Cabot, Misha Auer. "Forever and a day" (sketch), 1942.

"I married a witch", 1942. — Director: Rene Clair. — Guión: Rene Clair, Robert Pirosh, Marc Connelly, según la novela de Thorne Smith. — Fotografía: Ted Tetzlaff. — Decorados: Hans Dreier, Ernest Fegte. — Música: Roy Weeb. — Intérpretes: Veronica Lake, Frederic March, Robert Benchley, Susan Hayward. — Duración: 78 minutos.

"It happened tomorrow", 1944. — Director: Rene Clair. Guión: Dudley Nichols y Rene Clair. — Fotografía: Archie Stout y Eugene Schuftan. — Intérpretes: Dick Powell, Linda Darnell, Jack Oakie. — Duración: 96 minutos.

"And then there were none", 1945. — Intérpretes: Barry Fitzgerald, Walter Huston.

VI. Etapa francesa (II)

- "Le silence est d'or", 1947. — Producción: Rene Clair, Pathé, RKO. — Argumento, diálogos y dirección: Rene Clair. Intérpretes: Maurice Chevalier (Emile Clement), Francois Périer (Jacques), Marcelle Derrien (Madeleine), Dany Robin (Lucette), Robert Pizani (Duperrier), Christiane Sertilange (Marinette), Paul Olivier (el contable), Armontel (Célestin), Raymond Cordy (el guardián), Gaston Modot (el operador), Paul Demange (el sultán), Bernard Lajarrige (Paulo), Jean Dauran, Jane Pierson, etc. — Ayudante de dirección: Pierre Blondy. — Operador: Armand Thirard y A. Douarinou. — Decorados: León Barsacq y M. de Gastyne. — Música: Georges Van Parys. — Trajes: Christian Dior. — Montaje: Louise Hautecouer. — Sonido: Archimbauld. — Duración: 90 minutos.
- "La beaute du diable", 1950. — Producción: Salvo d'Angelo. Director: Rene Clair. — Guión: Clair y A. Salacrou. Fotografía: J. Kelber y Gianni di Venanzo. — Decorados: Barsacq. — Música: Roman Vlad. — Intérpretes: Michel Simón, Gérard Philipe, Nicole Besnard, Raymond Cordy, Gastón Modot, Paolo Stoppa, Sinone Valere. — Duración: 91 minutos.
- "Belles de nuit", 1952. — Dirección y guión: Rene Clair. Fotografía: Armand Thirard. — Decorados: Barsacq. Música: Van Parys. — Intérpretes: Gérard Philipe, Martine Carol, Gina Lollobrigida, Magali Vandeuil, Paolo Stoppa, Raymond Bussiéres, Bernard Lajarrige, Raymond Cordy, Jean Paredes. — Duración: 89 minutos.
- "Les grandes manoeuvres", 1955. — Dirección: Rene Clair. Guión: Rene Clair, G. Geronimi, J. Marsan. — Fotografía: R. Le Febvre, color. — Decorados: León Barsacq. Vestuario: Rosine Delamare. — Intérpretes: Gérard Philipe, Michéle Morgan, Yves Robert, Pierre Dux, Brigitte Bardot. Duración: 107 minutos.
- "Porte des lilas", 1957. — Dirección: Rene Clair. — Guión: Jean Aurel y Rene Clair, según la novela de Rene Fallet "La Grande Ceinture". — Fotografía: Robert Le Fabvre. Decorados: León Barsacq. — Música: Georges Brassens. Intérpretes: Pierre Basseur, Georges Brassens, Henri Vidal, Dany Carrel, Raymond Bussiéres, Annette Poivre. — Duración: 96 minutos.
- "Le mariage" (sketch de "La française et l'amour"), 1960. — Intérpretes: Marie-José Nat, Claude Rich, Yves Robert.
- "Tout l'or du monde", 1962. — Intérpretes: Bourvil, Alfred Adam, Claude Rich.
- "Les deux pigeons" (sketch de "Les quatre verités"), 1962.
- "Les fêtes galantes", 1965. — Intérpretes: Jean-Pierre Cassel, Philippe Avron, Jean Richard.

BIBLIOGRAFÍA

ROMAN GUBERN: "*Historia del Cine*" (Ed. Danae, 1969).

MARCEL OMS: "*Cine de vanguardia*". EL CINE (Ed. Buru Lan), fascículo núm. 61. 1973.

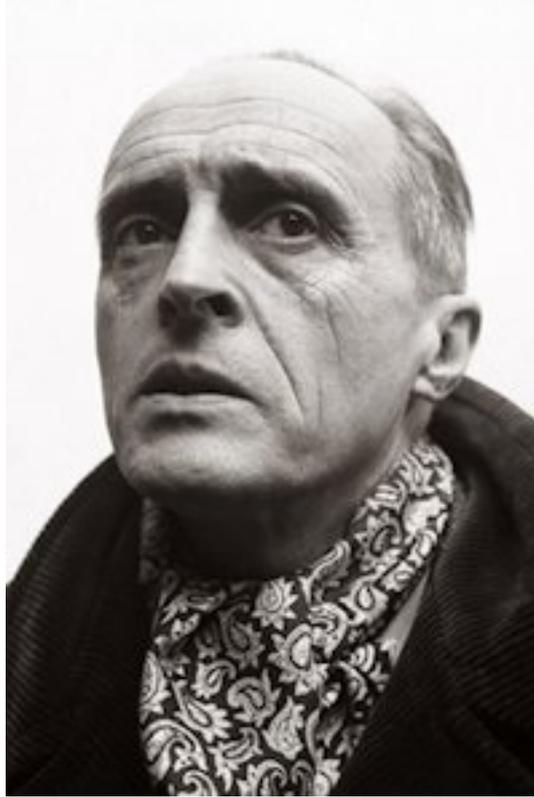
GEORGES SADOUL: "*Histoire du Cinéma Mondial, des origines à nous jours*" (Ed. Flammarion, 1966).

GEORGES SADOUL: "*Dictionnaire des films*" (Ed. Danae, 1969).

MANUEL VILLEGAS LÓPEZ: "*Los grandes nombres del cine*" (Ed. Planeta, 1973).

RENÉ CLAIR: "*Editions Seghers*", serie monográfica. «*Cinéma d'aujourd'hui*» núm. 17. Contiene filmografía detallada y una abundante bibliografía (artículos, entrevistas, libros, etcétera).

NOTA. — Aunque la primera etapa francesa de Clair como realizador abarca de 1923 a 1934, he preferido desglosarla en dos apartados, ya que sus cinco primeros films, circunscribibles en la vanguardia cinematográfica francesa de los años veinte, guardan muy escasa relación con el ciclo que empieza con "Un chapeau de paille d'Italie". Deliberadamente he excluido de la filmografía "Air pur", por su carácter de obra inacabada. Se empezó a rodar en Francia, el año 1939, y el ayudante de dirección era Robert Bresson.



RENÉ CLAIR. París, 1898 – 1981. Director de cine francés. Nacido en el seno de una familia de comerciantes, a la edad de siete años comenzó ya a escribir pequeñas obras de teatro y poemas, afición que poco tiempo después le llevaría a colaborar en diversas revistas juveniles antes de dedicarse por completo al periodismo. Al estallar la Primera Guerra Mundial se presentó voluntario para servicios sanitarios en el frente de batalla, y los horrores que allí vivió le hicieron caer en una intensa crisis personal.

Tras pasar una temporada de reposo en un convento de Bélgica volvió a su ciudad natal y, como mera diversión ajena a sus ocupaciones de periodista, escribió canciones para Damia, una conocida intérprete de cabaret y que tanteaba en aquel momento sus posibilidades como actriz cinematográfica. Por mediación de ella, René Clair pudo iniciarse como actor y conocer la industria y el oficio desde dentro antes de dar el salto a lo que verdaderamente le interesaba: la dirección.

Sus películas se caracterizan por un fino sentido del humor y la perfecta combinación de imagen y sonido, música y ritmo. Entre sus obras escritas destacan las novelas *La princesa de China*, *Comedias y Comentarios*, *Cine de ayer*, *Cine de hoy* y *Del hilo a la aguja*. Doctor honoris causa por la Universidad de Cambridge y por el Real Colegio de Artes de Londres, integrante del Consejo Literario de Mónaco, fue el primer director de cine miembro de la Academia Francesa. Sus filmes están estrechamente vinculados al mejor cine de la posguerra europea; en algunos acude a los apacibles años de la *Belle Epoque* para recrear un universo de sordidez y muerte.

En su originalísima obra no se descubren influencias externas ni seguidores dignos de mención.

De su producción cinematográfica se recuerdan especialmente *Un sombrero de paja de Italia*, *Bajo los techos de París*, *El fantasma va al Oeste*, *Me casé con una bruja*, *Sucedió mañana*, *El silencio es oro*, *La puerta de las Lilas*, y *Todo el oro del mundo*.

Notas

[1] El tamaño de los "componentes" de todo aparato electrónico ha sido reducido, parece ser, en 100.000 veces entre 1948 y 1970.



[2] R. C: *Adams* (Grasset, 1926).



[3] ALFRED JARRY: *Gestes et opinions du docteur Faustroll.*

<<

[4] Los títulos se citan de acuerdo con los adoptados en la Historia del Cine, de Georges Sadoul, traducida por José Agustín Mahieu para Ediciones Nueva Visión (N. del E.).

<<

[5] R. C: Reflexión faite, 1951.



[6] Este diálogo no es del todo imaginario. Las frases del joven de 1923 están sacadas de uno de los artículos que yo publicaba por aquella época en "Le Théâtre".

<<

[7] R. C: Discurso de recepción en la Academia Francesa.



[8] R. C: "Rythme", en Les Cahiers du mois, 1925.



[9] N. del T.:

"Me abalanzo, caigo y me sigue quien me ama
En el seno de esta pura extensión en la que veo
Que sombras sin cuerpos nacen de la sombra misma
Y mantienen en las miradas un lenguaje sin voz..."

<<

[10] The Works of Thomas de Quincey (Adam and Charles Black, Edimburgo, 1863).



[11] Habría que comprobarlo. Pero la fecundidad de estos dos dramaturgos es desalentadora para los investigadores. Sólo a Hardy se le concede la paternidad de más de 500 obras de teatro.

<<

[12] N. del T.:

"Los cien asesinos con caras de renegados

Tocados con monteras y calzados con alpargatas

Semicírculo feroz, ágil, centellante;

Y todos hacen converger sus picas sobre Rolando..."

<<

[13] N. del T.:

"Durandal brilla y hace retroceder ante ella

A los asaltantes, lanzando soplos de aquilón

Siempre en línea recta hacia la peña que cierra el pequeño valle.

Rolando..."

<<

[14] N. del T.:

"Nada detiene su carrera; ¡van; van; van!

Así el torbellino sigue a la hoja arrancada..."



[15] N. del T.:

"Los saltos prodigiosos de esta cacería horrible
La ladera que surge, el pequeño valle que se ahonda,
Los precipicios, el antro oscuro, la escarpadura..."



[16] N. del T.: "Nadie lo sabe; la suerte está llena de misterio."



[17] Georges Charensol: Les Cahiers du mais, 1925



[18] HENRI CHOMETTE: Les Cahiers du mais, 1925



[19] PORTO-RICHE (1849-1930); dramaturgo francés.

ALFRED CAPUS (1858-1922); novelista y dramaturgo francés. (N. del T.)



[20] MAURICE BARDECHE y ROBERT BRASILLACH: Histoire du Cinéma.



[21] De un "Prólogo" a la Histoire du Cinéma (Oeuvres complètes de ROBERT BRASILLACH, Club de l'Honnête Homme, 1963).

<<

[22] ROBERT BRASILLACH: Notre avant-guerre.



[23] "En aquel tiempo teníamos amistad intelectual con el comunismo." Op. cit.



[24] El subrayado es mío.



[25] Voz angloamericana sin traducción exacta en castellano y que designa a las primeras películas habladas del cine sonoro. (N. del T.)

<<

[26] HERMÁN G. WEINBERG: Josep von Sternberg (Dutton and Co. New York).

<<

[27] Prólogo de Reflexión faite.



[28] La Canebière: nombre de una calle muy animada de Marsella (N. del T.).



[29] Pour vous, julio de 1930.



[30] Del prólogo de Silence est d'Or (Masques, 1947).



[31] De un prólogo a la edición inglesa de Adams (Chatte and Windus, Londres, 1936).

<<

[32] R. C: Prólogo de Comedies et commentaires (Gallimard, 1959).



[33] "Les lettres françaises", octobre 1965.



[34] Alusión al poema "Tristesse d'Olympio", perteneciente al libro de poemas *Les rayons et les ombres* (1840), de VÍCTOR HUGO (N. del T.).

<<

[35] BARNUM, director de circo americano (1810-1891) (N. del T.).

<<

[36] Editeurs Français Réunis, 1960.



[37] Inauguración del Teatro Gérard Philippe, en Saint-Denis, febrero de 1969.



[38] Personajes pedantes de Les femmes savantes, de MOLIÈRE (N. del T.).

<<

[39] R. C: Prólogo a Tout l'or du monde (Gallimard, 1961).



[40] L'Anti-Art et les Anartistes (Christian Bourgeois, 1969).



[41] Les lettres françaises. Abril 1959.



[42] R.C. Discurso de entrada a la Academia Francesa.



[43] EUGENE IONESCO: Notes et contrenotes (Gallimard, 1966).

<<

[44] Recordemos la ocurrencia atribuida a Louis JOUVET: "En el oficio del espectáculo todo evoluciona, todo se mueve. Sólo hay una cosa que nunca cambia: la vanguardia."

<<

[45] "Arts", 1959.



[46] Gallimard, 1969.



[47] Cartas de Maíakovski a Lili Brik (Gallimard, 1969).



[48] Discurso sobre la francofonía, 1969.



[49] "La misión tradicional de un autor es protestar contra toda censura. Pero —dice JEAN ROSTAND— si protesto por la prohibición de una obra eso no quiere decir, por supuesto, que esta obra no me desagrada."

<<

[50] "Fígaro Littéraire", enero 1970.



[51] Palmarés del Festival Mundial de Bruselas (1947).



[52] "Cuando se dice de un rey que es un buen hombre, es un reino malogrado" (Napoleón).

<<

[53] "Les lettres françaises", abril 1959.



[54] "Cahiers de la Télévision", diciembre 1962.



[55] Discurso de recepción en la Academia francesa.



[56] Exposición Méliès, Bruselas, 1947.



[57] París-Pressé, diciembre de 1969.



[58] Prólogo a / Primi Eroi, antología de tebeos publicada bajo la dirección de F. R. Caradec (Garzanti, Milán, 1962).

<<

[59] Louis de Broglie.

