



# E L C I N E

Por Carlos VALDES

## LA TORRE DE BABEL

TUVE oportunidad de ver dos versiones de un mismo argumento: *La torre de Nesle*. Comparando ambas películas llegué a la conclusión de que el cine cada vez se aparta más de su esencia. La segunda no fué mejor que la primera, ni registró ningún progreso artístico, sino que se extravió en el camino de las palabras, apartándose aún más que su antecesora de los medios propios de la expresión cinematográfica: el movimiento y la música auxiliar. La primera cinta se produjo no mucho después de que el cine había traspasado el umbral del silencio; pero en esa época ya existía un estado de confusión de materiales expresivos, en la que como hoy se pedían prestados asuntos a la literatura. La segunda presentó dos mejoras aparentes: vistió y afeitó a los actores al gusto de nuestro tiempo; iluminó de colores el escenario. Ambas características no son un progreso verdadero, porque vestuario y color son detalles secundarios.

El cine mudo comenzaba a encontrar sus propios medios expresivos cuando el descubrimiento del sistema sonoro vino a sumirlo en una Babel de palabras. Si esto permitió que al elemento móvil de la fotografía se sumara la música como complemento poderoso, en cambio la mayoría de los críticos confirmaron su opinión de que el cine no era sino teatro fotografiado. Desde tiempo del cine mudo existieron defensores de criterios opuestos; unos pensaban que el cine era un vástago de la literatura, tal vez despidados por los letrados que aparecían en la pantalla, como la leyenda que ponen los niños al pie de sus dibujos; otros defendían la independencia del cine como un arte completamente nuevo, con medios propios de expresión. Hoy la disputa sigue en pie.

Ha habido, entre los dos extremos, los más variados criterios conciliadores. Pero Leonard Hacker fué uno de los más irreconciliables enemigos de la palabra. Proclamó a la fotografía instantánea como instrumento estético independiente del diálogo. Observa en su *Cinematic design*: "La pantomima, a la inversa del diálogo, es siempre un medio más excelso. Aun en el tablado los momentos más efectivos son aquellos en los que el silencio prevalece, cuando en el gesto de una mano u otro movimiento corporal reside el significado de toda la situación dramática. El silencio es más elocuente que

las palabras; pero al mismo tiempo es más difícil de llevarse a cabo con categoría estética". No creo que la palabra, a pesar de no ser un medio esencialmente cinematográfico, pueda o deba ser suprimida, sino que la cuestión reside en usarla de una manera apropiada.

El abuso del diálogo, copiado del teatro, con fines literarios, es en verdad indigno y contrario al espíritu de la cinematografía. Un bostezo se adivina en toda la sala cuando en la pantalla dos actores inmóviles entablan un diálogo que pone al corriente al espectador de los antecedentes de la historia. Si en una novela todo debe ser representado, no narrado, en el *film* con más fundamento los sucesos tienen que desfilar ante los ojos del espectador. El éxito de una película está en razón directa a la acción que desarrolle, y en razón inversa al número de palabras que contenga el diálogo. La aceptación de las películas cómicas se fundamenta en la violencia de su acción y en los reducidos parlamentos. El juego de palabras que tan buena impresión causa en el teatro, en el cine es contraproducente. El lenguaje mudo de los gestos posee una aceptación universal.

La palabra es al cine, lo que los condimentos a la comida. Las pequeñas cantidades logran los mejores resultados. Las palabras deben usarse sólo cuando no es posible emplear un elemento plástico como medio comunicativo. El lenguaje que no se usa con un sentido dinámico es de efectos nulos. Las películas ganarán mucho cuando los productores se den cuenta que el público no concurre a las salas a oír sino a ver. La música de fondo y la palabra no son elementos independientes, sino que sólo sirven para subrayar la acción.

En la actualidad hay muchos críticos que juzgan las películas desde el punto de vista literario. Como si trataran de una novela o de una pieza teatral ignoran los medios propios de la fotografía en movimiento. Los españoles Fernando Vela y Antonio Espina cuando el cine mudo escribieron artículos que muy bien pueden servir de modelo actual. Ambos, sin caer en lugares comunes del lenguaje ni la aridez de modismos técnicos, supieron penetrar con visión futurista en la esencia del devenir cinematográfico. Sus artículos, no obstante estar situados en el pasado inmediato, tan odioso para la mayoría, conservan su frescura y validez.

Multitud de poetas cantaron a las bellas artes; pero pocos presenciaron el nacimiento de una de ellas. Ver nacer un

nuevo arte es cosa que no sucede en mucho tiempo. Antonio Espina así relata el nacimiento del séptimo arte en un poema en prosa, un tanto bajo el influjo del suprarrealismo de moda en aquel tiempo: "...ya no es la Afrodita helénica. Olímpica. Ahora es la blonda *girl* norteamericana, inmortal relativamente —puesto que hubo un Einstein—, que se entrega y ríe con sus cuatro labios en el Amor de los deportes voluptuosos... Es la recién nacida Venus Cynelia del Estado de Cinelandia... Su templo es la cámara oscura, donde Plutón el Sombrio le ofrenda todas las noches infinitos y misteriosos holocaustos."

Antonio Espina cuenta con varios artículos que en su brevedad son muy expresivos. Dice que en el cine se dan dos fenómenos característicos, el del desfile y el del ángulo. Al primero atribuye poderes históricos: "...el estilo rítmico de la vida moderna se nos hubiera escapado si no existiera, para registrarla, la pantalla... En ésta es donde hemos descubierto el gran sentido desfilatorio que anima el cosmos violento de la humanidad... La *vida visual*, antes tan quieta, ha tomado cuerpo y desfila vertiginosamente en los millares de pantallas del mundo. Como desfilan los árboles de la carretera a los flancos del auto veloz, y las letras de un anuncio eléctrico al encenderse y apagarse, y las ciudades y los grandes paisajes extendidos, bajo el vuelo del aeroplano." En el ángulo encuentra perspectivas inéditas: "El cine, entre las muchas y dignas maravillas que ha parido, ha parido ángulos, y con ellos, planos, volúmenes... y un vocabulario con el que parece que no manejamos nada, sino unos cuantos términos vulgares de geometría. Sin embargo, manejamos nada menos que el espacio. Reticulamos el ámbito donde se mueven en nuestro cerebro ensueños y formas, y nos acostumbramos a situar *en el aire*, bajo la luz bruja del proyector, ideas, sensaciones, emociones y... voluntad."

Fernando Vela escribe un artículo de grandes aciertos y hallazgos, que en parte es comentario, complemento y rectificación, al libro del germano Bela Balazs, *El hombre visible o la cultura del cine*. Aparte de que los españoles se han distinguido como brillantes comentaristas del pensamiento alemán, este método creativo, exceptuando la época romántica de la fe en la inspiración, ha contado siempre con innumerables adeptos. Hasta el fecundo Lope de Vega lo recomendó con metro y rima en *La Dorothea*: "¿Cómo compones? Leyendo, / y lo que leo imitando, / y lo que imito escribiendo, / y lo que escribo borrando: / de lo borrado escogiendo."

*Desde la ribera oscura* titula Vela a su artículo. Entre otros puntos de gran interés se refiere a los principales elementos primarios o mecánicos del cine: Y la fotografía instantánea, la pantalla, el proyector. Nótese su asombrosa facilidad para poetizar y desmaterializar los objetos inanimados y prosaicos: "La fotografía instantánea secciona la corriente flúida y suave de la vida. La placa es como el cristal que detiene el vuelo; la sorpresa se revela en el rostro de susto, en el gesto interrumpido, en la postura inestable. La instantánea sucesiva del cine es el microtono del continuo visual, es una guillotina de repetición que decapita al reo conforme va andando, una y otra vez, a cada décima de segundo; pero, como en las historias terro-

ríficas, el decapitado indemne sigue su marcha con el gesto de la más extraña expresión, hasta que el navajazo siguiente le muda la horrible mueca."

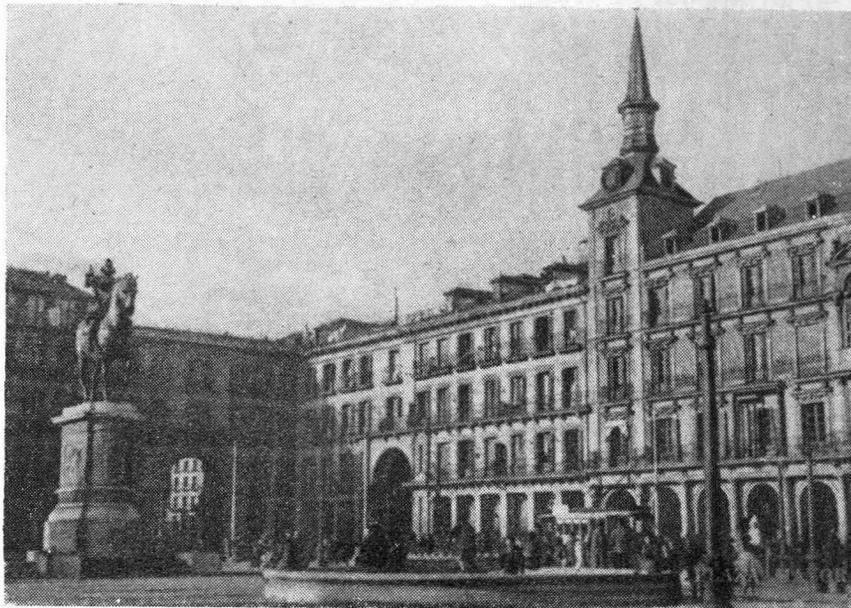
La pantalla ha sufrido a través del tiempo diversas transformaciones. Hoy la industria cinematográfica pretende darnos la pantalla panorámica como una gran mejora; pero hace más de treinta años se soñaba en cambios de esta naturaleza: sustituir el lienzo por pantallas opacas de plata. Vela se opone a esta clase de adelantos técnicos: "La mejor pantalla de cine es la sábana humilde, la sábana de los sueños, la sábana de los fantasmas del pueblo y de los miedos infantiles. Ninguna otra materia da mejor rendimiento fantasmagoral." Tal vez presintiendo el glorioso *technicolor* que hoy sufrimos en el menor descuido, escribe en pro de la etiqueta rigurosa, blanco y negro: "La película en colores fracasará siempre por que restituye a estos seres inverosímiles, de luz y sombra, el color y la carne que perdieron merced a un refinado secuestro de la cámara oscura... Fracasarán porque suprime esta insinuación de sombra chinesca que es uno de los ingredientes más simples del encanto del cine."

Hoy que nos consume una fiebre de adelantos técnicos, y que, varios sistemas nuevos se disputan el mercado, en el supuesto de que cada uno de ellos es la alfombra mágica que transportará al espectador al país de las maravillas, conviene recordar una noticia que apareció en el *Prager Presse* (26 de abril de 1925): "Por el empleo del cine-Cubor, invención del ingeniero Cernovicky, se pueden realizar multitud de ilusiones ópticas que hasta ahora no se habían logrado, tales escenas como un mundo invertido, en la cuarta dimensión, movimiento de la realidad... "La noticia nos hace sonreír por ingenua; entonces Vela se contentó con decir que el cine no necesita semejantes artificios, y, señalar como más interesante el mundo de los animales —donde Walt Disney ahora ha triunfado por completo— que cita del consabido libro de Balazs: "Hay cosas en el cine cuyo particular encanto consiste en que muestran la naturaleza en su estado original, aún no influida por el hombre. El placer de mirar animales en el cine está en que no representan sino que viven ante nuestros ojos... Este *accecho* significa una relación personal, una actitud muy peculiar frente a la naturaleza que tiene el colorido de una rara aventura".

Si el valor de la literatura reside en sus símbolos cargados de tradición, en cambio el del cine está en el aprendizaje visual que impone. Quien vea en la pantalla un rostro o un sitio familiar se sorprenderá de lo diferente que resultan de los originales; pero no sabrá decir en que estriba la diferencia, ya que se puede dar la superposición geométrica de las figuras sin llegar a obtener una identidad absoluta; siempre habrá un aspecto luminoso privativo de la silueta del *film*, y que, no se encuentra en los objetos reales, algo parecido a la corona de luz con que representan a los santos. La antigua denominación de linterna mágica para el cinema está completamente justificada aun para nuestros días. La fotografía en movimiento termina por imponernos su punto de vista mágico, tan opuesto al literario.

Volver los ojos al pasado de vez en cuando es muy ilustrativo.

# LIBROS



## UNA NOVELA ACTUAL ESPAÑOLA LA COLMENA, DE CELA

Por Marcelino C. PEÑUELAS

**L**A versión inglesa de *La Colmena*, del novelista español Camilo José Cela, aparecida en una edición popular en los Estados Unidos bajo el título de *The Hive*, incluye una interesante introducción de otro escritor también español, Arturo Barea. Aparentemente esto no tiene nada de particular. Sin embargo las primeras palabras de dicha introducción revelan algo digno de atención sobre todo a quienes no conocen a los dos escritores.

Dice Barea: "Es una situación peculiar para un escritor expatriado como yo (o, más claro, para un refugiado antifranquista que vive en Inglaterra) el presentar una obra de un autor español que no solamente vive y trabaja hoy en España sino que pertenece a la casta gobernante, habiendo peleado en el lado victorioso de la guerra civil. Si lo hago conscientemente y con gusto, ello es clara prueba del vigor de la obra de Camilo José Cela."

La posición política de estos dos escritores no ofrece dudas. Barea durante momentos críticos de la guerra civil española ocupó el puesto de Jefe del Departamento de Prensa y Propaganda del Ministerio de Asuntos Exteriores. Tenía a su cargo la censura de despachos y noticias que salían al extranjero. Trabajó con entusiasmo hasta el agotamiento. Dió todo lo que tenía por su causa y salió de España enfermo, vencido, moral y físicamente desquiciado. Ha vivido desde entonces en Inglaterra donde ha escrito algunas de sus mejores páginas. Cela estuvo siempre con la España de Franco. Fueron enemigos durante la guerra y continúan hoy separados por la profunda grieta que dicho conflicto abrió entre los españoles. Grieta que todavía no se ha cerrado, sobre todo entre los hombres de aquella generación. A pesar de todo los nombres de Barea y Cela aparecen juntos en una novela como dándose la mano por encima de todas dife-

rencias. Se explica esto claramente al considerar que los dos autores, desde distintas posiciones, escriben la misma obra. Se sienten unidos por una visión común de la vida y tragedia españolas.

Después de leer el vigoroso reportaje autobiográfico *La forja de un rebelde*, de Barea, *La colmena* no resulta nada nuevo. Más bien parece una continuación. Y esto se debe a que los dos escritores tienen idéntica sensibilidad. Vibra en ellos la misma fibra, sienten a España (a la España eterna) de la misma forma. Amargura y crueldad empan las páginas de las dos obras en un tono sostenido de tensa angustia.

Ambas están escritas con un fuerte sentido realista familiar en la literatura española. No importa que una trate de la España anterior a la guerra y la otra a la España de hoy. Es la misma visión, por otra parte aplicable a cualquier país. En *La forja de un rebelde*, a partir del título, hay un grito sordo y sostenido de protesta y rebeldía. En *La colmena* no parece haberlo. Por lo menos consciente y premeditado. Cela escribe así porque siente así. Sin objetivo concreto observa aquello que está dentro de la órbita de su vida espiritual, llena de tristeza cósmica. El lector puede ver en sus palabras lo que quiera e interpretarlo como guste. Pero el alma de Cela parece estar libre de propagandas. Sencillamente sigue la tradición de otros grandes escritores hispanos que ven el mundo y la vida bajo la misma luz angustiosamente azulada. Lo que se sale de esta visión monocroma no lo ven o no quieren verlo. Lo rosa en literatura y quizá en la vida no les interesa. Pero la visión esencial es la misma en los dos escritores. Hablan la misma lengua y por eso se entienden como artistas por encima de diferencias circunstanciales.

Las pinceladas de Cela son más fuertes, más despiadadas. Y todavía cree quedarse corto. Nos dice que todo ello