

## Los horizontes del cine

Es difícil que las definiciones no sean ideas falsas cuando se dan por tales definiciones; pocas cosas existen cuya naturaleza pueda ser fijada con claridad, precisión y exactitud. La única cosa que acaso se aprende con los años se halla en que nada resulta como nos habían dicho que era, empezando por lo que nos han dicho de los años: la juventud no es lo que se cree en la adolescencia, ni la madurez lo que se piensa en la juventud, ni la vejez lo que en la madurez se asegura, y sin embargo se trata de nociones tan antiguas que parecen definitivas, las oímos sin querer, nos las dijeron adrede, las observamos; pero al llegar la hora de la verdad, la hora de vivirlas, descubrimos lo falso de las ideas que teníamos de ellas. Semejante comprobación no es dolorosa, hace, al contrario, que el otoño de la vida, desmintiendo las ideas hechas, no sea triste y melancólico; por mucho que los años pesen, si podemos tener aquel gesto que no es ninguno de los que le convierten en héroe sino el que le mantiene hombre entre nosotros, el de “meció Mio Cid los hombros y engrameó la tiesta”, ¿cómo no sentir que la falsedad descubierta es la prueba vital de que la humanidad, después de todo lo que ha realizado, se encuentra muy lejos aún de su fin, ha de realizar más todavía, está a punto de realizarlo?

Los hombres de mi tiempo que hemos visto el nacimiento público del cine y hemos seguido paso a paso su vida quebrada en direcciones imprevistas de acciones contradictorias, creaciones, aboliciones, descubrimientos, abandonos y sendas pérdidas, como todas las vidas verdaderas, llegaríamos a creernos la historia lineal continua, redondeada, inevitablemente explicativa y falsa que se cuenta de él planteándole problemas y resolviéndole crisis, previendo su porvenir o decretando su fin; sólo los años mirados de

revés, de vuelta de todas las cosas, nos obligan a recordar que no fue así y preguntarnos: pero ¿se sabe ya lo que es el cine? Al principio fue la emoción de un atropello, la película de la locomotora que se veía casi de frente como entraba y se detenía a dos pasos del espectador en una estación; y también un número de circo, de payasos, la película del jardinero con la manga de riego; este espectáculo se daba donde yo vi nacer al cine, en Madrid, en un salón céntrico que tenía abierto con exposiciones y atracciones un periódico popular, *El Heraldo* de Madrid. El periódico no relacionaba el espectáculo con el periodismo, no le daba al incipiente cine valor periodístico ninguno, no trascendió, si alguien llegó a pensarlo, que un día pudiera haber noticiarios cinematográficos, televisión; exhibía las primeras películas en su salón como un atractivo que había de mantener su popularidad y aumentar, a ser posible, la venta.

Cuando el cine se hizo espectáculo autónomo y hubo salas cinematográficas y personajes de película, no perdió su carácter de circo o de *music-hall*, de atractivo de feria: los primeros verdaderos personajes de película con aceptación universal —Max Linder, Charlie Chaplin— tenían mucho de funámbulos y saltimbanquis. Max Linder fue a Madrid para asistir al estreno allí de una de sus películas (el cine estaba ya, por tanto, muy desarrollado) y se torció un pie porque al terminarse la película y encenderse la luz aparecía en persona, en personaje, como en la pantalla, de chaqueta y chistera, siempre impecable, lo contrario de Chaplin, dando un salto de un palco a la escena. Charlie Chaplin en sus películas últimas y más serias no deja de hacer volatines. Es verdad que otro de los grandes primitivos del cine, Buster Keaton, no los hacía, más, era por contraste, para obtener precisamente de su falta de agilidad, como de su falta de risa, la caracterización festiva del *clown* serio y rígido, el más cómico Buster Keaton fue un rival temible de Charlie Chaplin. Recuerdo las discusiones que teníamos en París Luis Buñuel, futuro gran cineasta, y yo porque él prefería a Keaton, “es un cómico más fino” decía Buñuel y llevaba razón; el porvenir del cine estaba en Chaplin, pero Keaton era ya lo cómico, no lo “clownesco”, en el cine. Ahora que el cine sí no sabemos todavía lo que es, sabemos, sí, que no se limita a ser lo “clownesco”, ni lo cómico en su sentido más elevado.

El primer éxito del cine italiano (Italia tuvo enseguida éxito en el cine) fue teatral. Los mejores comediantes italianos, y entonces los había de primera, hicieron en el cine sus comedias más serias que hoy se exhiben en las funciones retrospectivas de los cineclubes para hacer reír; ellos, claro está, al contrario de Búster Keaton, no las hacían con tal intención. El cine ni se sospechaba que pudiera ser un día hablado, los mejores comediantes italianos trataron de hacer en él teatro mudo, no pantomima, no eran mimos sino actores de gesto y voz, quisieron sustituir ésta en el cine no extendiendo el gesto sino subrayándolo, moviéndose más que en el teatro hablado y así resultó ese teatro cinematográfico de personajes mudos, expresándose con gestos mecánicos, acelerados, como haciendo esfuerzos desesperados por romper a hablar, están todos, los más grandes actores y actrices, en el trance ridículo del que no puede acordarse de una palabra y la tiene, como se dice muy bien, en la punta de la lengua.

Los literatos, esos métome-en-todas-las-artes, contra semejante interpretación, que realmente no era teatral ni cinematográfica, reaccionaron poniendo una rueda más al carro de las Artes, el cine era evidentemente un arte más, pero ¿en qué consistía? ¿Cuáles podían ser sus relaciones con las demás artes y con la literatura? Parecerá hoy curioso, aunque nada tiene de extraño, que no tratara de relacionarse el cine mudo con el arte al que mejor podía asimilarse entonces, el de la pantomima; en cambio, el arte más alejado del cine mudo era el de la danza, no sólo por la falta de música menos sustituible con el gesto que la palabra, sino por la alteración del ritmo en los movimientos. Era pues normal que no se pensara en la danza, pero ¿y en la pantomima? El cine mudo empezaba siendo una pantomima de sombras, si se quiere, ahora que el hombre no hace las cosas por sus pasos contados, no va de lo más fácil a lo más difícil, a no ser que estemos equivocados y lo que creemos más fácil sea lo más difícil, y lo más difícil, lo más fácil: le atrajo el cielo antes que la tierra, midió ángulos antes que líneas, pintó imágenes antes que letras. Sin duda la humanidad, después de todo lo realizado, habrá de realizar más todavía, lejos de estar agotada estará aún en su esfuerzo inicial; lo que puede haber sucedido es que haya hecho ya lo más difícil, como el hombre más sabio, por mucho que aprenda de hombre, no aprende nunca tanto en extensión y en profundidad, como aprendió de

niño; ningún filósofo ha hecho un trabajo de abstracción superior al que hizo de niño cuando aprendió que un árbol, una mesa, un carro, un palillo, venían a ser la misma cosa: madera.

Los métome-en-todas-las-artes, dejando pues de lado lo que pudiera haber de primitivo en el cine, buscaron como era debido nuevos motivos para justificar el nuevo arte. Los encontraron en el primer cine norteamericano de éxito, el de los vaqueros y las correrías a caballo, el relato dinámico de las imágenes hecho por ellas mismas; el cine es dinamismo, se dijo, y la fórmula hizo fortuna, se explicaba con talento; recuerdo la conferencia de un poeta conocido en Montparnasse, no quiero decir que era conocido únicamente en ese monte, bien que ello le hubiera bastado, sino que dio en él (en qué otro lugar más indicado para un poeta) su conferencia haciendo ver que el cine era lo dinámico, como el boxeo era una danza. De todo esto salió un lugar común genial, debió de ser de un periodista, no es fácil precisarlo; en todo caso, quien lo formuló hizo de periodista: la invención del cine es tan importante como la de la imprenta. Hoy diríamos que más. Quedaba desde luego establecido que el cine podía ser muchas cosas diferentes porque era ante todo una nueva expresión, un lenguaje nuevo, decían los literatos arrimando el ascua a su ballena. Del cine norteamericano en su primer auge no llegaban sólo las películas de caballería rural.

Dos grandes artistas, un hombre y una mujer, Charlie Chaplin y Greta Garbo, descubrían las sutilezas de la expresión cinematográfica: Chaplin boca abajo, arrastrado por los pantalones (por los pantalones de toda la miseria del mundo que se pone los pantalones arrastrados), encontraba en el suelo una flor y se la colocaba en la solapa mugrienta; Greta Garbo hacía lo contrario de lo que habían hecho en el cine los grandes comediantes italianos: en vez de gesticular más, gesticular menos, sus expresiones se percibían mejor y adquirían una verdad más honda. Marlene Dietrich fue una de las primeras en aprender bien la lección y la aplicó a la expresión sexual. Qué éxito en *El ángel azul*, cambió el sentido de esta novela que había producido sensación por otros motivos, principalmente por el pedagógico en Alemania. Evidentemente, el cine en el género de relatos podía hacer mucho más que el relato dinámico, podía hacer psicologías hasta entonces inexpresadas, la no-

vela parecía encajar mejor en el cine y tener más porvenir que el teatro. La novela, la repetida novela francesa, ¿psicológica? No, la poesía; la nueva manera de expresión, el cine, es poesía, vinieron a decir los surrealistas, los primeros filmes de René Clair y los de Buñuel con y sin Salvador Dalí. Y desde que el cine rompió a hablar, cuántas cosas no ha sido el cine, esto ya es contemporáneo de los jóvenes y qué cosas será...

El cine no ha sido solamente un cambio de espectáculo. Hoy es innegable, cambia al espectador. Con las nuevas pantallas, el espectador se siente cada vez más en ellas, y el día que haya cine sin pantalla, cual puede haberlo, se verá claramente que la pantalla es el espectador. Como todas las cosas que hace el hombre parece haberlas dicho antes, ésta, el cine, parece haber sido definida de antemano por un poeta, Baudelaire: "Para alegrar el tedio de nuestras prisiones haced pasar por nuestros espíritus, tendidos como una tela, vuestros recuerdos encuadrados de horizontes". El estar encuadrado no por los márgenes de una página, ni por la embocadura de un teatro, ni por el marco de un cuadro, sino por horizontes, he ahí lo que, en el tedio de nuestras prisiones, da al cine sobre la tela tendida de nuestros espíritus una sugestión inefable de la que no nos cansaremos de hablar.

*(El Comercio, 12 de mayo de 1957)*