

EL CINE REDENTOR DE LA REALIDAD

Por Jean D'Yvoire

Cuando se estudia el cine, para utilizar adecuadamente este nuevo medio de expresión, es preciso ante todo medir su alcance, es decir, los límites de sus incidencias técnicas, psicológicas, sociales y espirituales. Para ello, intentaremos determinar su lugar en la evolución del arte de Occidente y del arte en general. Como se verá, nuestras investigaciones se simplificarán notablemente.

El hecho de que el cine haya nacido prácticamente en 1895, gracias a los hermanos Lumière, es obvio que constituye el término de una larga serie de invenciones que participaban simultáneamente de la síntesis de imágenes en movimiento, la reproducción fotográfica y la proyección luminosa, invenciones que, desde siglos, preocupaban a los investigadores del mundo entero.

Este aspecto técnico de la invención del cine debe completarse con el examen de exigencias psicológicas que en el transcurso de los siglos han aspirado a una mayor elevación del arte, no solamente por la expresión de valores profundos, sino también por una marcha incesante hacia el realismo, la imitación y, finalmente, la reproducción de la naturaleza. Intentaremos demostrar cómo en cada arte particular, el límite de esta evolución se halla en el cine. Comencemos por la pintura.

El punto de partida medieval

Partimos de la Edad Media, en la época románica. La imagen medieval nunca es profana, se trate de fresco, miniatura o ícono. Utiliza elementos realistas, a veces naturalistas, no como valores intrínsecos, sino como símbolos, como signos de una verdad superior, espiritual. Por ello los objetos están esquematizados y carece de interés la exactitud de las formas. Los objetos no son vistos objetivamente, sino espiritualmente, por cuanto manifiestan lo divino en uno u otro grado. La caza, por ejemplo, no es una simple diversión, es la imagen del hombre que atraviesa la selva de las pasiones humanas, matándolas como a la caza, para llegar a la meta espiritual, simbolizada por la cierva milagrosa o el asceta que halla al caballero a lomos de su cabalgadura. Tomar un alimento es una especie de rito donde el alimento materia es un símbolo del espiritual.

En la imaginería de la época los objetos son vistos a través de una mirada superior u omnipresente, no por un ojo sujeto a las leyes de la perspectiva. Los colores son rituales y tienen una significación metafísica y teológica, al igual que la decoración abstracta y las formas arquitectónicas de las iglesias. Además, este carácter no es exclusivo de nuestra Edad Media, ya se halla en todos los demás pueblos (por ejemplo, Persia, India, China, América precolombina).

La civilización de Occidente es la única que va perdiendo progresivamente su cualidad espiritual a partir del siglo XIII; se "humaniza" y se convierte, en consecuencia, en una civilización materialista, que se ha desarrollado cada vez más rápidamente hasta alcanzar el dominio del mundo entero. El arte traducirá fielmente este proceso evolutivo.

El camino hacia el individualismo y el realismo

El movimiento comienza en Italia hacia 1250. Más allá, al Norte, el arte gótico había perdido ya el vigor y el “ángel” de la época románica (para notarlo basta comparar las fachadas de Moissac y Autun con las de Chartres y Reims). Los rostros se habían individualizado y afilado. En Florencia, Cimabue había continuado a regañadientes con el hieratismo bizantino, que había perdido fuerza y grandeza, cualidades que aún se encuentran actualmente en los íconos griegos y rusos. Su alumno Giotto rompe los tradicionales, da vida a sus personajes, dirige con exactitud sus miradas, introduce sombras a expensas del brillo de los colores y pule las curvas, ablandando así el vigor geométrico de la composición.



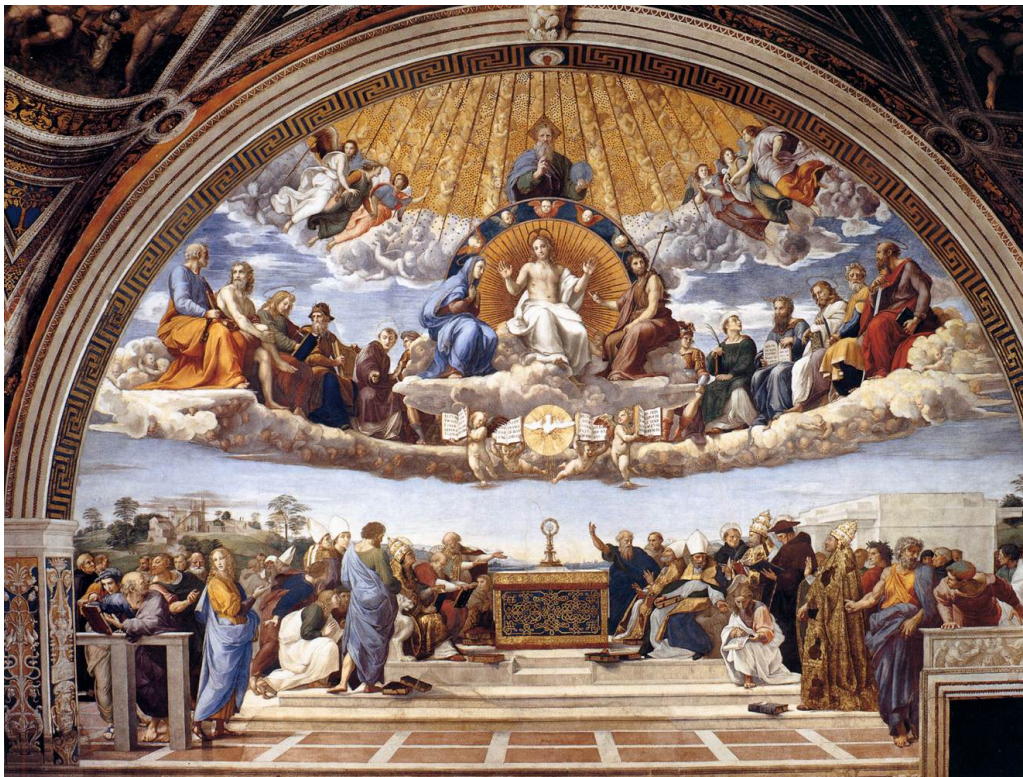
Pintura de Fray Angelico

En el siglo siguiente prosiguen la pérdida de profundidad y valores sagrados en provecho de la elegancia y el realismo, como también se comprueba en el arte menos “afeminado” de los países germánicos. Fra Angélico y sus contemporáneos abandonan paulatinamente el fondo dorado, símbolo de lo divino que baña todas las cosas. Las cabezas de los cuadros de Angélico, todas parecidas, denotan todavía en el artista la consciencia de la fraternidad de todas las criaturas ante la mirada de Dios. Pero ya se interesa por el hombre como individuo. Con Pisanello aparece el retrato, y el perfil de Jean le Bon, en el Louvre, data de 1440. El simbolismo de la imaginería y sus cánones religiosos se interpretan y modifican con más libertad en el siglo XV y dan lugar a la alegoría, forma más intelectual, en la que se mezclan elementos del antiguo paganismo, de la que son representantes Mantegna, Botticelli, Vinci, Bosch, Lucas de Leyde, Durero y sus seguidores. El examen de la representación de la Santísima Trinidad, por ejemplo, que se extiende desde los símbolos indirectos de la iconografía bizantina hasta las tres personas jerarquizadas de la época románica, y desde los tres personajes idénticos de las

miniaturas de Fouquet hasta las formas más o menos teatralizadas del siglo XVII, ilustra claramente la creciente incompreensión de las verdades metafísicas en Occidente.

A partir del siglo XVI, tanto en Italia como en Flandes, la pintura se seculariza. El movimiento aumenta en las composiciones. Perugin balancea las cabezas de sus ángeles soñolientos; Rafael inclina totalmente los cuerpos, y los cuadros de los venecianos Tintoretto, y sobre todo los de Bassans, imitados más tarde por Watteau, parecerán verdaderos ballets. Se marcha rápidamente hacia la representación de lo instantáneo en el tiempo y de las formas exteriores en el espacio. En los cuadros de Breughel, y después de Rubens, los personajes están representados con la boca abierta, en el momento de hablar. En los del segundo, el movimiento de cada elemento y de toda la composición se convierte en un torbellino. En el siguiente siglo, Fragonard se entrega en el torbellino epicúreo de la vida y al remolino de las formas naturales.

Entre tanto, a medida que el realismo aumenta, la composición pictórica pierde paulatinamente la unidad cósmica viviente que poseían en la Edad Media frescos y miniaturas; esta unidad se hace cada vez más artificial (v. "La disputa del Santísimo Sacramento", de Rafael; los grandes conjuntos de Miguel Ángel, "Las matanzas de Scio", de Delacroix). La pintura se valora desde entonces, principalmente por los detalles. Por otra parte, la estabilidad del arte medieval, donde todos los elementos de la naturaleza se armonizan, desaparece. El personaje es el principal objeto de interés en el Renacimiento. A menudo, el paisaje es relegado a un rincón, tras una ventana, y no reaparecerá paulatinamente hasta después del siglo XVI, en oposición a la naturaleza muerta, que gana terreno en los flamencos y los napolitanos del siglo XVII. Únicamente en estos dos elementos la pintura hallará su estabilidad en el siglo XIX. En términos cinematográficos, parece como si al correr del tiempo se pasara del plano general a primer plano.



Rafael, " La disputa del sant'ísimo sacramento".

Cuando se llega al siglo XIX, el realismo está en la cumbre. Se une, por otra parte muy artificialmente, con una pretendida idealización, muy aparente ya en las numerosas vírgenes, a menudo tan insípidas, de Rafael y a la que debemos los cuadros pseudorromanos de David, las lamentables composiciones religiosas de Ingres –donde actores disfrazados y terriblemente humanos parecen jugar a Cristo y a la Virgen– y todo el fárrago académico de los Hipolyte, Flandrin, Paul Delaroche, Meissonnier, Feuerbach, Bonnat, Bouguereau, etc. Mientras, la pintura auténtica se refugia en el paisaje, la naturaleza muerta y el retrato, esperando que los impresionistas y sus seguidores le impriman una dirección muy distinta, que muy pronto la alejará completamente del realismo, siendo probablemente el arte actual sólo una de sus etapas.

El callejón sin salida del realismo: la fotografía

De este modo, a mediados del siglo XIX, Occidente estaba psicológicamente dispuesto a la recepción entusiasta de una técnica capaz de aportarle lo que buscaba cada vez con más ahínco en las artes plásticas desde seis siglos antes, y que alguna vez había intentado en la naturaleza muerta con el “tour de forcé” técnico del engaño: la reproducción fiel, objetiva de la realidad. Gracias a la fotografía es posible fijar al máximo un estado efímero de cosas o seres en lugar e instante: se toma una instantánea del atleta que salta, del pájaro que vuela, de la bala de revólver en su carrera. Nos hallamos en los antípodas de la pintura medieval, que intentaba traducir los valores eternos y dar un simple esquema de las formas exteriores, como un símbolo de realidades profundas, escapando al tiempo y al espacio. Las artes plásticas se hallan aquí ante un callejón sin salida, encerradas en las formas instantáneas y la perspectiva individual.



De modo que la fotografía sólo puede conservar la cualidad de arte, es decir, de elección de elementos con fines a la vez estéticos y expresivos, utilizando con mayor o menor astucia el tema y la técnica: se elige tal tema y tal perspectiva material que ofrecen un ritmo estético de las formas, se disponen seres y objetos de variada y libre elección, se adoptan encuadres en consecuencia, se juega con los blancos y negros (o con los

colores, lo que enriquece la técnica, pero coarta todavía más la libertad del artista), con los efectos de revelado de la película, con los trucajes (sobreimpresión, etc). En todo caso se está muy lejos de la libertad de que goza el pinto ante su caballete, imaginando y pintando la tela a su albedrío.

¿Cómo saldrá el arte de este callejón sin salida que constituye para él la fotografía? Solamente ahondando todavía más en el realismo. Y esto sólo será posible añadiendo a la reproducción de las formas los elementos que le faltan para ser la reproducción de la vida: el movimiento.

Con su aparición, el cine señala la abolición de la gran barrera que hasta entonces separaba las artes plásticas, organizadoras del espacio, de las rítmicas, organizadoras del tiempo. Es cierto que la danza, la pantomima, el teatro han unido ya estos elementos. Pero se limitaban a los movimientos de algunos actores y permanecían ligados a su presencia. El cine va a extender al universo entero, animado o no, este matrimonio fecundo de los ritmos espaciales y temporales. Los viejos moldes son superados y el cine se afirma como una arte total en el que se unen todos los demás.

Otro ejemplo: la música

La evolución que hemos expuestos para la pintura se repite de modo similar en las restantes artes. Examinemos el caso de la música. La gran espiritualidad de los modos pregregorianos y gregorianos, sujetos a reglas modales y rítmicas muy sencillas, pierde paulatinamente su carácter natural y su libertad de ejecución con el desenvolvimiento de la polifonía a partir del siglo XIII, y se hace profana en el Renacimiento. En el XVIII, la inspiración profana, humanista, se completa con una renovación de las formas. La música llamada clásica, de Lulli a Mozart está inspirada en la música popular, pavanas, sicilianas y otras danzas, cuyos ritmos rápidos contrastan con la solemnidad de los cantos del Renacimiento. Pronto dejará de bailarse esta música, principalmente instrumental y ya muy artificial, que sólo se escuchará. Tras los majestuosos finales de Bach, con su medida exacta y ajustada, Mozart afemina la música, le añade su gracia y sus florituras danzantes, su sonrisa ligera y un poco triste, como serían los personajes de Watteau. Bach era un río ancho y poderoso, Mozart un riachuelo ligero y transparente, Beethoven un torrente fogoso de pasiones románticas que estallan, se calman, sufren y gritan. Su universo no es solamente humano, deja lugar a la naturaleza y comienza a imitar el sonido de la tempestad o los pájaros (como había intentado Jannequin, con los solos recursos del canto coral, tres siglos antes, demasiado pronto para tener seguidores). A continuación de Beethoven, Berlioz inventa la música de concierto, y, tras ellos, todo el siglo XIX se lanza a describir musicalmente los paisajes naturales, hasta la música acuática de Debussy, que recuerda los cuadros de Monet o Sisley (v. el reciente film de Jean Mitry). Por otra parte, la mecanización de los instrumentos y la gama musical se acentúa con los instrumentos de percusión, espineta, clavecín, en el siglo XVIII y luego el piano.

Pero pronto se evade la música de las leyes rigurosas de tono y medida que la esclavizan –Wagner, Franck, Chabrier, y sobre Debussy, son los responsables–, habiendo llegado, con sus intentos de realismo en los sonidos, a un punto donde confluye, al menos parcialmente, con la pintura –reproducción de las formas–. La ópera post-romántica, con su mezcla de falso realismo en el espectáculo y de idealización no menos

falsa en la música, confluye con la pintura académica. La invención del fonógrafo reproductor de sonidos representa el equivalente de la fotografía en el arte pictórico. Gracias a él, no sólo se puede reproducir una música que se esfuerza frecuentemente en imitar la naturaleza con gran despliegue de técnica (v. *Pacific 231*, de Honegger), sino también captar directamente los sonidos. Nada tiene que extrañar que, mientras el disco se presenta en cierto modo como el “cine del sonido”, la invención de la banda sonora haya permitido la introducción de una musicalidad hecha de sonidos y música propiamente dicha en la obra de síntesis que es el film.

La evolución paralela de las demás artes

Arte temporal como la música, la literatura (que es materia de organización rítmica, o sea organización de tiempo) ha seguido también la pendiente del realismo. Las obras medievales, en las que se mezcla lo concreto con elementos espirituales que se apoyan en él (recuérdense los libros de caballerías, cuentos y leyendas de carácter esotérico: ejemplo, el cielo del Rey Arturo), desaparecen en el Renacimiento. “L’Astrée” no es más que una alegoría psicológica y “La princesa de Clèves” constituye la aparición de la novela realista, ligada al análisis de las almas individuales. A partir del siglo XVIII, la novela costumbrista de Furetière o Lacios se hace más descriptiva, tendencia que aumenta cada vez más en la época romántica, con Stendhal, Balzac, Flaubert, y que en nuestros días se afirma con Zola, Proust, Kafka y el “Ulises” de Joyce (que se convierte en una simple serie de actos, una “femenología”, un referéndum de imágenes exteriores o formadas en el cerebro de los personajes que se analizan). Este sistema de narración anuncia el próximo advenimiento del guión cinematográfico. En efecto, no hay gran diferencia entre la novela actual (sobre todo la anglosajona) y el cine, que a menudo es su fijación en imágenes.

En el curso de los siglos se comprueba la tentación realista en las artes que unen tiempo y espacio –danza, pantomima y teatro–. Estas tres ramas del arte de la escena y el actor han nacido una de otra gracias a este proceso. Examinemos el teatro, el más realista de los tres. Tras la transición shakesperiana, el misterio medieval, síntesis de lo real y lo religioso, sucede nuestro teatro clásico, que bucea en los corazones. Preso en la regla rigurosa de las tres unidades (como la música de la época lo es en leyes tonales y rítmicas muy rígidas), no se presta al realismo y se evade en los dramas o comedias de costumbres. El teatro burgués del siglo pasado tiende a la veracidad de los decorados, al realismo, léase naturalismo, de los personajes y los diálogos. El teatro halla también en las primeras obras cinematográficas su prolongación, la evasión fuera de los límites de la escena.

El retorno a la expresión por las formas puras

Tal como hemos visto, todas las artes tradicionales han seguido un camino convergente y han confluído en el cine, arte central, como en una fuente en la que se han encontrado los riachuelos de los alrededores. Es decir: ¿este benjamín debe absorber a sus mayores? De sus aspectos inferiores el proceso realista que ha terminado en el cine, han buscado una renovación en una tendencia diametralmente opuesta. En pintura, el asunto pierde supremacía, se convierte en un pretexto de finos matices en los

impresionistas; de formas más viriles en Van Gogh, Gauguin, Cézane; se retuerce en los expresionistas o se disocia en volúmenes geométricos en los cubistas; estalla diabólicamente en Picasso; se transforma en una selva de símbolos más o menos desarticulados en los surrealistas, y llega en el arte abstracto –cuando es sincero– a la poesía instintiva de las formas y colores puros. La literatura desdeña el argumento para volver a la música y a la magia de las palabras y los símbolos menos realistas en la poesía o aun en la novela simbólica (que sólo es una tendencia). El teatro se estiliza en pantomima (cfr. Los esfuerzos de Chanceler y sus discípulos), la danza reencuentra las formas de los primitivos (con la excepción de lo sagrado), y la música, a partir de César Franck, busca progresivamente un retorno a la sobria pureza de la antigua música religiosa, se enriquece con aportaciones orientales, en las antípodas del realismo, y aun halla una fuerza salvaje e instintiva en las improvisaciones tumultuosas y a la vez rigurosas –en lo que se refiere al ritmo– del jazz actual. Para completar el ciclo que debe devolver estas distintas artes a sus fuentes iniciales, falta dar un contenido espiritual y cósmico a las formas estéticas que han hallado en el individualismo y el instinto desencadenados.

Y el cine toma así el aspecto de una arte central en medio de los demás, que forman como una corola a su alrededor. Por tanto, ¿qué tiene que no tengan ellos?

El aspecto demiúrgico del cine

Tiene a su favor la carencia de límites en sus formas. Dominando tiempo y espacio, su extensión sólo es limitada por la técnica, que se enriquece cada día más. René Barjavel ha imaginado un “cine total”, liberado de todas las restricciones de la pantalla y la distancia (pues en sentido estricto, la radio y la televisión no son más que una prolongación del cine), un cine a la vez visual (lo es por esencia y conquista el color mientras espera el relieve) y auditivo desde 1929. Y se habla ya del cine odorífero, y se puede imaginar teóricamente que algún día, si la técnica se presta, el gusto y el tacto pueden desempeñar su papel. También en sus elementos básicos el cine se apropia todo lo sensible: aprehende ni importa qué objeto y sensación y da a la imagen de un sucio pedazo de papel arrastrándose por el suelo, al ladrido de un perro, a la bacteria vista a través del microscopio, a una brizna de hierba, a la chimenea de una fábrica, una poesía cuya intensidad sólo depende del contexto, de la ordenación, del montaje.

Abarca la totalidad de la creación, y al mismo tiempo desciende hasta los elementos más humildes de la naturaleza para conducirlos hacia lo alto, hacia lo espiritual, para devolverles la resonancia poética, metafísica, que había ahogado la mediocridad de la sociedad moderna. Produce nuevamente signos, símbolos de lo divino (sea en “relieve” o en “profundidad” dicho de otra manera, manifestando lo espiritual, como en *Himlaspelet*, o haciendo resaltar su cruel ausencia, como en *Manèges* o *Fröken Julie*, por ejemplo). Tal como vemos, el cine aumenta su imperio simultáneamente en sentido horizontal, en extensión, en sentido de profundidad, asimilando los elementos más bajos y comunes, y en dirección al cielo, elevando estos elementos, transfigurándolos. Lo que equivale a decir que el cine se extiende simbólicamente según los cuatro brazos de la cruz, que es a la vez imagen del universo y símbolo de la redención del mundo. En este sentido se puede calificar verdaderamente al cine de *redentor de la realidad* (cfr. las palabras de San Agustín: “Hasta las mismas piedras esperan la salvación”). Mientras las demás artes sólo pueden extenderse en un terreno muy limitado, el cine absorbe todo lo que se halla a su

alcance, es decir, toda criatura, de cualquier clase que sea, hasta el punto que se podría considerar cada arte particular como un caso límite del cine: por ejemplo, la pintura se podría considerar como una imagen fija privada de elementos no visuales; la música, al contrario, como un film sin imagen visual, etc.

Sin embargo, esta redención del mundo visible se opera en un artificio total, siendo el cine un mundo de ilusión. Los primeros hombres sentían la trascendencia que se esconde tras cada ser u objeto, un sentimiento que conservan todavía muchos primitivos y en los civilizados, algunos santos, para quienes cada acto, cualquiera que sea, constituye una especie de rito religioso. Pero este sentido metafísico, esencialmente superior al dominio racional, en el que se unen el instinto casi animal y la más elevada intuición espiritual, que se vive activamente en la vida real, es recibido pasivamente por el espectador a través del mundo artificial de la pantalla. En esta evolución de un límite al otro, el hombre ha pasado de la extrema actividad a la extrema pasividad.

El cine, arte de un mundo que tiende a unificarse.

El cine es universal, y lo es todavía más en el plano social. La misma evolución psicológica que ha hecho que Occidente abandone las formas sociales de la Edad Media, de directriz espiritual, por una sociedad de directrices políticas –sobre todo a partir del siglo XVI–, después económicas –al fin del siglo XVIII–, ha provocado el apego del hombre a valores cada vez más terrestres. Se ha desarrollado la civilización material, las clases dirigentes se han hundido una tras otra; el clero en el Renacimiento, la aristocracia hace ciento cincuenta años, la burguesía actualmente. Al cesar en el desempeño de su papel de extremos sociales, han cedido terreno progresivamente a un poder central cada vez más poderoso. Así, los extremos sociales se han disuelto con las clases que suministraban los jefes naturales y tienden a dejar frente a un Estado burócrata una masa de individuos desarraigados, proletarizados y más o menos pasivos intelectualmente. El cine es precisamente quien podrá volver a esta masa la espiritualidad perdida. La última –cronológicamente– de las artes está basada en lo visual, o sea sobre aquel de nuestros cinco sentidos que permite con mayor precisión y extensión nuestro contacto con el mundo exterior. Es enemigo mortal de la abstracción, parte de lo concreto, de lo que es comprensible a todos y conduce la vida del espíritu a nuestra banalidad cotidiana. Su extensión le hace el arte de los intercambios internacionales por excelencia. De este modo llega a su debido tiempo. El cine puede despertar al espectador a la contemplación de las verdades superiores, sea bajo forma realista, observando desde lo más próximo la vida corriente (*Ladrón de bicicletas*), sea bajo formas más poéticas, navegando en los círculos interiores de la realidad espiritual, donde la voluntad del artista se expresa más abiertamente, pero exigiendo al mismo tiempo una adhesión más viva al público (ejemplo, *Le chien andalou*, de Buñuel, o *Himlaspelet*, de Sjöberg). En vez de ser un instrumento de esclavitud o embrutecimiento, debería ayudar a los hombres de buena voluntad a elevarse, a encontrarse al nivel de los valores más elevados, como convergen los caminos en un mismo fin, en una comunión.



Imagen de " Un perro andaluz", de Luis Buñuel

"El punto límite del arte cinematográfico debería ser la supresión de todo arte, el retorno a la realidad integral; entendiéndose naturalmente que esta realidad no está simplemente reproducida hasta la ilusión total del espectador (que, llevado hasta este extremo, caería en un estado de alucinación, con todas las consecuencias que implicara), sino vista con nuevos ojos, los del espíritu, que perciben su valor "poético" más allá de los fenómenos exteriores."



Imagen de " El ladrón de bicicletas", de Vittorio de Sica

"Podemos temer que el progreso técnico del cine resulte fácilmente una pasividad creciente de los hombres frente al mundo imaginario adonde éste los conduce, pero cada vez más realista y, por tanto, más fácilmente asimilable. Un ser pasivo reacciona a todas las vibraciones que se le imponen. Por el contrario, una personalidad vigorosa posee su propio período de vibración y sólo reaccionará a las armónicas longitudes de onda de la obra de arte. Por esto, todo esfuerzo educativo no debe tender al ofrecimiento de una selección hecha, sino a formar dicha personalidad, que aprenderá a separar por sí misma el buen grano de la cizaña, la droga envenenada del verdadero alimento, el canto de las sirenas del canto de los ángeles."