

ésta la repetición suple lo que se pierde en intensidad. La educación es asimismo la solución común, y los tele-clubs reproducen la experiencia de los cine-clubs. Está, por último, el menosprecio de los intelectuales, que tardaron tanto en acercarse al cine y ahora se vuelven de espaldas ante el «plebeyo» que es para ellos el receptor de televisión; el «chicle de la mente», lo llamó alguno. Lo mismo que el cine, la televisión se pura calladamente de esos desprecios.

La televisión es el más reciente de los modernos medios de propagación del pensamiento. Todavía no llega tan lejos como la radio. Allí donde no puede haber televisor, en la tienda del nómada del desierto o en la choza del indígena de la selva, se encuentra un transistor. Pero, en cambio, la radio no puede transmitir una imagen global de nuestra cultura como la del televisor, que por esto parece llamado a ser el gran educador de la humanidad, su aula y su maestro, la catapulta también de los otros medios de la cultura tradicional—libros, teatro, música—, que sólo cuando se ponen en manos de la recién llegada consiguen la repercusión instantánea y profunda que todo el que haya tenido ocasión de asomarse a la pequeña pantalla, por fugazmente que fuera, habrá tenido ocasión de comprobar.

La televisión crece de prisa. Si bien en los diez años últimos la población de la tierra ha aumentado en un 26 por 100, el número de receptores de televisión lo ha hecho en un 300 por 100. Con cerca de 200 millones de receptores reparados ya en el mundo, la televisión empieza a hacer real el sueño de una cultura de dimensiones mundiales.

Pero su lenguaje, el de la televisión—y ello resuelve el problema que nos hemos planteado aquí—, es el lenguaje del cine.

Vamos a hablar de
CINE
García Szweders Galat, 1970)

EL LENGUAJE DEL CINE

Decimos que el lenguaje de la televisión es el mismo que el del cine; pero este lenguaje, ¿cuál es?

Detrás del espectáculo cinematográfico hemos descubierto una industria; detrás de la industria existe un arte; pero éste ¿cómo se expresa? ¿En qué consiste? ¿De qué manera se ha llegado a formar?

Indagarlo nos obligará a detenernos en puntos cuya exposición será forzosamente árida; me adelanto a pedir indulgencia, lector. Tratarlo es necesario si este libro va a cumplir su finalidad de introducir a quienes lo lean en la problemática general del cine, y especialmente en la del cine contemporáneo.

Alguien describe el cine.

Todos los días, alguien describe el cine.

Todos los días hay un aficionado que, con la cámara en la mano, descubre en unas horas lo que los hombres que crearon el cine tardaron años en descubrir. A saber: que el cine es imágenes; que a esas imágenes la cámara puede darles una significación determinada, un sentido, hacer de ellas algo más y distinto de lo que son en la realidad; por último, que el cine es imágenes en movimiento, y no sólo porque se mueven dentro de cada plano, sino porque los planos se combinan entre sí.

Lo primero, que el cine es imágenes, no puede estar más claro; lo segundo, que el cine puede cambiar el sentido de lo que retrata, ya no lo parece tanto, y, sin embargo, nada más fácil de entender, como vamos a comprobar partiendo de la distinción entre la pintura y el cine.

En una de sus buenas novelas policíacas, el escritor Van Dine

hace que su protagonista, el tan inteligente como insportable «Philo Vance», descubra a un criminal fundándose en la distinción entre la pintura y la fotografía (dónde «Philo Vance», demasiado *snob* para hablar de cine, dice «fotografía», nosotros podemos poner «cine»). La diferencia, dice «Philo Vance», consiste en que la pintura está compuesta, organizada, y la fotografía es solamente la impresión casual de una escena, tal como la encontramos en la naturaleza. Por esto, cuando un artista pinta un cuadro, lo ordena todo en él de acuerdo con una idea preconcebida, eliminando cualquier objeto o detalle que le estorbe; pero cuando un fotógrafo enfoca una escena, tiene que conformarse con recoger todo lo que está delante, incluso muchos detalles que en rigor sobran; el resultado estará, por eso, tan lleno de discordancias e incongruencias como la naturaleza misma.

El crimen que analizaba «Philo Vance» tenía las características de una pintura, no de una fotografía; nada era en él casual, nada impremeditado; todo había sido preparado meticulosamente, con arreglo a una idea previa. Sólo había, pues, que buscar la mente artística capaz de haber planeado un crimen tan perfecto. Pero si ello sirvió a «Philo Vance» para descubrir a su criminal, hay que decir que su distinción entre pintura y fotografía (y, por tanto, entre pintura y cine, no lo olvidemos) sólo puede admitirse hasta cierto punto.

Es verdad que, comparado con la pintura y, sobre todo, con la pintura moderna, el cine (vamos ya a hablar únicamente de él) está más subordinado al modelo de la naturaleza; diríase que se ve condenado a recoger todo lo que se pone delante de la cámara. Esto vale sobre todo para el aficionado que empieza, el cual se limita a comprobar rápidamente si lo que fundamentalmente quiere recoger «sale» y a rodar; pero aun este aficionado tiene inevitablemente un principio de composición, de organización, desde el momento en que mira antes de rodar y no enfoca al azar, sino precisamente aquello que le interesa; y bastará que haga unos pocos ensayos para que se dé cuenta de que aquello que tiene en sus manos es un instrumento maravilloso con el cual puede conseguir mucho más.

Puede, por supuesto, «componer» la escena que va a recoger con su cámara de la misma manera que un pintor compone un cuadro, pero, sobre todo, puede dar a las cosas una significación determinada según el empleo que haga de la cámara. No es lo mismo un objeto tomado en primer plano que en plano general: el primer

plano aumenta su importancia; dentro de un plano general, se pierde. Tampoco es indiferente el ángulo de toma: vistas desde abajo, las cosas se magnifican; vistas desde arriba, se empequeñecen. Ni la duración de la toma: la escena vista y no vista en unos segundos puede tener su significación en relación con otras, pero no puede penetrar en nosotros como aquella en que la cámara se clava, inmóvil, frente a ella. Ni es indiferente que la cámara permanezca quieta o bien rodee los objetos para que los contemplemos desde todos los puntos de vista, recorriéndolos como la mano que conoce palmo a palmo las cosas, acercándoles con la lupa gigante que es el primer plano o alejándose para que podamos apreciarlos en su entorno. Y no digo nada de los modos de distorsionar o deformar las imágenes, porque me estoy refiriendo al aficionado que da sus primeros pasos; pero aun él se dará cuenta de que ciertos contrastes de luces, o la presencia de determinados colores, unos luminosos, otros sombríos, pueden crear ambientes completamente distintos y hacer que las mismas cosas parezcan diferentes, y que, por todo ello, aunque se diga que el cine «reproduce» la realidad, en rigor la «produce», pues es efectivamente la realidad, pero potenciada, debilitada o modificada por la cámara; la realidad vista a través del hombre que maneja la cámara. Por esto el cine, como la fotografía, puede ser un arte, que es lo que «Philo Vance» negaba a la fotografía, y probablemente habría pensado del cine, si alguna vez hubiera condescendido a pensar en él.

Pero si la fotografía se detiene ahí, el cine sigue adelante gracias a que, como he dicho, es imágenes, pero imágenes en movimiento, y no sólo en movimiento dentro de cada plano, sino también por la combinación de unos planos con otros. Existe hoy la tendencia a revalorizar cada plano; es una tendencia legítima y necesaria. Pero incluso la reducida experiencia del aficionado que empieza puede enseñarle que eso no basta; que cada plano tiene una fuerza expansiva que le empuja hacia los otros planos, y la necesidad de combinarlos, no limitándose a poner unos detrás de otros por el orden en que se rodaron, se le impondrá cuando contemple lo que ha rodado y descubra que, si quiere tener una verdadera película, debe encerrarse con los metros de cinta impresionados y una moviola o, sencillamente, unas tijeras, para cortar, tirar lo inútil, ordenar y pegar. Es lo que se llama montaje.

El montaje combina las imágenes, pero no todas las imágenes posibles, naturalmente. El cine puede llevarnos a cualquier país,

hundirnos en el océano y elevarnos: hasta las estrellas, pero lo que no puede hacer, por razones obvias, es ofrecernos una película que dure veinticuatro horas para mostrar lo que sucedió en esas veinticuatro horas. Por esto el cine se convierte necesariamente en una adivinanza o una fuga de vocales. Sólo la costumbre de ver películas impide que nos demos cuenta de ello, pero el que no va apenas al cine, ¡vaya si se da cuenta! El lenguaje cinematográfico es simultáneamente, el más fácil y el más difícil de todos. Es el más fácil porque ¿quién puede no ver la imagen que le ponen ante los ojos? Pero comprender su enlace con las otras imágenes, esto es ya otra cosa. Aún recuerdo el espanto de la buena señora que, viendo en *Anna* las escenas en que la protagonista, ya monja, recuerda sus tiempos de bailarina, no entendía que se trataba de un salto atrás y creía que la religiosa volvía de vez en cuando a sus anteriores devaneos. Entre plano y plano, por estrecha que sea su relación, queda siempre un espacio que tiene que llenar el espectador. Es lo que se llama sugerencia.

El cine es, por último, ritmo. El espectador corriente no sabe dónde está ni en qué consiste, pero en cuanto falta lo echa de menos. Se trata de la película de tema interesante y buenos intérpretes, pero que se hace insoportable. Cualquiera sabe que no basta con que un novelista invente historias emocionantes, si después no las sabe contar. La película también se tiene que «escribir». Sólo que su escritura tiene mucho de música. Se le da el movimiento de las imágenes dentro de cada plano, pero se le da, sobre todo, el movimiento de los planos, su combinación. El ritmo es principalmente la consecuencia del montaje.

* * *

El cine es, pues, imágenes, montaje, sugerencia y ritmo. Con esto, el aficionado tiene en su mano lo sustancial del lenguaje cinematográfico, su gramática. Ya se verá si además le añade el arte, si de su película llega a desprenderse en algún momento la sugerencia inefable, la personalidad de la verdadera obra de arte. No es probable; pero una semilla de genuina inquietud artística si habrá quedado depositada en el aficionado que, dejando de considerar su cámara únicamente como el medio de perpetuar recuerdos familiares o veraniegos, haya experimentado en algún momento la fascinación de la imagen. Visitaba Moscú en compañía de un productor cinematográfico, ambos con nuestros tomavistas, cuando se le

agotaron las pilas al sujeto. Recorrimos en vano media ciudad para encontrar otras, pero él continuó viendo Moscú a través de su cámara como si rodara. Tenía razón. Estoy seguro de que así vio mejor Moscú; además, vio *su* Moscú, el que sólo él podía ver, el que tan sólo a él pertenecía. Eso, lo que tiene de personal, es precisamente lo que el cine tiene de arte. Los resultados del aficionado podrán no corresponder a sus propósitos, pero el hombre que de alguna manera se ha querido expresar por medio de la cámara ha hecho arte ya en alguna medida y estará mejor preparado para comprender después cualquier película que vea, la cual, para él, ya no volverá a ser nunca el pasatiempo intrascendente de hora y media.

Nace en América un arte nuevo.

Lo que el aficionado descubre en horas, el cine, repito, tardó años en descubrirlo. Esa gramática que hoy parece tan fácil de aprender, el cine tuvo primero que escribirla, venciendo la oposición de quienes creían que no necesitaba otra gramática que la del teatro.

Y, sin embargo, el cine no había sido inicialmente teatro, sino los dos caminos que abrieron sus inventores, los hermanos Lumière, y Méliès: el noticiario y la fantasía. Solo que estos dos caminos fueron borrados en seguida por las pisadas de cuantos veían en el cine solamente teatro en conserva, sin más ventajas que poder fijar la representación para repetirla luego indefinidamente. Muchos años después, René Clair, en *El silencio es oro*, reproducirá fielmente esa idea del cine: una cámara quieta frente a unos malos decorados, entre los que se desarrolla íntegramente la acción con arreglo a una escuela teatral exagerada, que exageraba todavía más para contrarrestar el silencio de las imágenes. La invención de los Lumière, así, no habría sido más que un descubrimiento mecánico para la mayor gloria del arte teatral, que únicamente debía arrastrar la ignominia de su mudéz.

La verdad es que el cine ha servido al teatro, pero precisamente en cuanto, siendo distinto del teatro, ha obligado a éste a tomar a su vez plena conciencia de lo que debe ser. Pero ¿qué son el cine y el teatro? Después del cine sonoro, la distinción ya no puede ser la de que el primero calla y el segundo habla. ¿Dónde está, entonces?

Por de pronto, si bien teatro y cine coinciden en que ambos «presentan» cosas y personas, en vez de limitarse a «contarlas» o

«describirlos», como la novela, el cine puede presentar muchísimas más cosas: el mundo entero, en realidad. Esta es una primera e importante diferencia, pero no es suficiente. Para entender bien qué son el cine y el teatro, necesitamos compararlos allí donde el uno y el otro presentan lo mismo; en una comedia, por ejemplo. Pues bien, en ese caso descubriremos que la diferencia verdadera está en que el teatro es realidad — intérpretes de carne y hueso, decorados tangibles —, y el cine sólo es realidad en una fase primera, mientras se rueda la película, pero no en la fase que llega al espectador, que únicamente percibe imágenes, con todas las posibilidades técnicas que ello ofrece para modificar o dar un sentido determinado a la realidad, a las que me he referido antes: encuadre, ángulo, luz, color, montaje, ritmo. Estas posibilidades podrán ser aprovechadas más o menos por el cine. Por su parte, el teatro puede aproximarse al cine mediante los recursos de la moderna escenografía y la utilización de todo el material de decoración, luces y sonidos que hoy maneja un director de escena. Pero, en última instancia, siempre resultará que el teatro, por mucho que quiera acercarse al cine, manipula realidades, y el cine, por mucho que se acerque al teatro apoyándose en la palabra y en los actores, manipula imágenes.

Por esto, para que el cine pudiera afirmarse como arte distinto del teatro, era necesario, en primer lugar, que se le colocase en su verdadero escenario, el mundo; en segundo lugar, que se descubrieran las posibilidades de la técnica cinematográfica. Lo primero lo hizo el género con que América creó propiamente el cine: las películas del Oeste. Lo segundo fue la obra ciclópea de un solo hombre: David Ward Griffith.

Como he dicho ya, éste inventó el lenguaje cinematográfico: todo él, a partir del primer plano; descubrió que lo que hacen los actores es menos importante que lo que hace la cámara; anticipó la pantalla de tamaño variable; cortando los planos horizontal o verticalmente según las conveniencias de la acción; suyo es también el montaje entendido como medio de combinar los planos relacionándolos, no como simple yuxtaposición mecánica. En él está todo. Lo que no podía aún realizarse técnicamente, lo suplió con recursos a menudo geniales, y lo que otros descubrieron antes que él, él fue el primero en aplicarlo con fines estéticos. Es el padre del cine, el Homero del séptimo arte. Y todo lo inventó entre 1909 y 1916. En sólo esos años, hubo un hombre que, a golpes de intuición, se sacó de la cabeza un arte nuevo.

El nacimiento de una nación, que aun vista hoy nos maravilla por la frescura de su inspiración, se estrenó el 3 de marzo de 1915. Lo que le quedaba por decir, lo dijo Griffith en *Intolerancia*, al año siguiente. Desde entonces hasta el sonoro, apenas cambiaría el lenguaje cinematográfico.

La gran hora del cine mudo.

Llevar adelante las intuiciones de Griffith fue obra de la escuela de realizadores y teóricos soviéticos que en 1925, diez años después de *El nacimiento de una nación*, produce la que posiblemente sea la película más importante de la historia: *El atorzado Potomkin*, de Sergio M. Eisenstein.

Sólo que, mientras Griffith daba todo su valor al plano aislado y a la combinación de planos mediante el montaje, la teoría de los rusos empieza y termina en el montaje. La exponía Pudovkin escogiendo un mismo plano del actor Mosjoukine y combinándolo con otros tres para obtener los siguientes conjuntos:

Un plato de sopa humeante y Mosjoukine.

El cadáver de una mujer joven y Mosjoukine.

Un niño jugando y Mosjoukine.

Proyectaba las tres combinaciones y el público, no advertido previamente, se maravillaba del talento del actor que así sabía expresar sucesivamente el hambre, el dolor y la ternura.

La experiencia la había anticipado, con otras imágenes, Kuleschov. Y, como demostración de que no todo el pasado ha caducado, la ha repetido Hitchcock: la sonrisa de James Stewart, en un plano de *La ventana indiscreta*, puede significar bondad, misoginia o sadismo, según que el actor esté contemplando a un niño jugando, a un marido que golpea a su mujer o cómo torturan a un gato.

Con Griffith, el montaje servía para aumentar la emoción de una escena dividiéndola en planos, o para provocar el *suspense* de dos acciones que se desarrollan a la vez y vemos alternadamente: la heroína que espera que la salven y el salvador que no sabemos si llegará a tiempo. Con los rusos, el montaje sirve para decir algo que no está en cada uno de los planos que se combinan, sino que nace precisamente de su combinación, y los ejemplos dados prueban cuánta razón tenían.

Otra consecuencia de su doctrina fue la perfección extraordinaria del ritmo, que nace del montaje y es la gloria del cine ruso. Los planos son en sus películas como notas musicales que se hacen in-

tevenir exclusivamente en función del conjunto. Así se consiguen esas obras maestras cuya cumbre es, como he adelantado, la arrebatadora sinfonía visual que, mientras exista el cine, seguirá siendo *El acorazado Potiomkin*.

Lo malo fue que, centrándolo todo en el montaje; no dando a cada plano más valor, como he dicho, del que tiene una nota en una sinfonía o una palabra dentro de la oración gramatical, o cada ladrillo en una construcción; considerando que rodar es sólo preparar el material y que el arte empieza únicamente cuando se montan los planos, que se hacen desfilan ante nuestros ojos tan vertiginosamente que apenas los podemos apreciar; menospreciando de esa manera lo que era, es y será el elemento primero y fundamental del lenguaje cinematográfico, los rusos condenaron a muerte su propia teoría. Durante cierto tiempo les salvó su sentido innato del cine, el cual, sobre todo en Eisenstein, dio fuerza imperecedera a las imágenes que, según su doctrina, apenas valían por sí mismas; pero al cabo todos, y el propio Eisenstein, sucumbieron a los excesos de esa doctrina, pretendiendo llegar, exclusivamente a base del montaje, a sutilezas y simbolismos que a veces son geniales, en otras ocasiones ridículos y casi siempre oscuros y de difícil comprensión.

Con el tiempo, Eisenstein rectificó: «Ni el montaje lo es todo ni es nada. Es tan importante como cualquier otro elemento.» Era demasiado genial aquel hombre, en quien justamente se ha visto al Leonardo de Vinci del arte nuevo, para quedar prisionero de sus propias teorías. Pero la rectificación llegó demasiado tarde para evitar la reacción. En su momento habló del calvario del realizador citado a manos del realismo socialista oficial. Nunca se podrá perdonar a éste que acabase con la escuela aquella, la grande, la que no volvería a tener el cine soviético, pero hay que reconocer que las exageraciones de la misma le excusan en cierta medida. El realismo socialista era solamente un mal cromo, pero hasta el cromo tiene razón cuando se ha pretendido someter al público a una exasperante dieta de inaccesibles abstracciones.

* * *

Si el cine ruso es música, el alemán es pintura. Su aportación al lenguaje cinematográfico es la atención que se vuelve a conceder a la imagen.

Empezaron los alemanes con la estilización de los decorados

y el vestuario, y la interpretación casi en pantomima de los actores. Trataban de crear así un clima alucinante para historias alucinantes. Era el caligarismo, que toma este nombre de la película de Wiener, en 1920, abre la serie, *El gabinete del doctor Caligari*, y tuvo su continuación en *Los Nibelungos*, de Fritz Lang. A pesar de la boga que alcanzó, había en la escuela demasiada relación con los medios propios del teatro para comparar su importancia inicial con la que alcanzará cuando ese clima alucinante lo cree, no la escenografía, sino la cámara, con los medios, éstos exclusivamente cinematográficos, de los encuadres forzados, los enfoques desde ángulos desusados y los inquietantes contrastes de luces y sombras. Ahora bien, esto quiere decir que la expresión cinematográfica (por algo la escuela tomará el nombre de «expresionismo») no se encamina ya sólo al montaje, sino también a cada plano aisladamente considerado.

Se descubre luego la movilidad de la cámara. Su revelación tiene lugar en 1925, con la película *Varieté*, de Dupont. La cámara, montada sobre un trapezcio, sigue las evoluciones de los protagonistas en las alturas, bajo la lona del circo. A partir de entonces, la cámara lo hará todo: acercarse a los objetos o alejarse, recorrerlos horizontalmente o de arriba abajo, pasearse alrededor de ellos... Ciertamente ni aun así podrá sustituir al montaje de planos heterogéneos, pero, en cambio, rodando una escena, el movimiento de la cámara permite sustituir la pluralidad de planos por un solo plano continuo, a lo largo del cual la cámara va adoptando sucesivamente todos los puntos de vista que se desean. La narración se vuelve fluida y fácil. El «cine-pañetazo», del que hablaba Eisenstein, se convierte verdaderamente en el «cine-ojo».

* * *

Varieté es de 1925, el mismo año de *El acorazado Potiomkin*. El cine es ya un arte que tiene muchas cosas que decir y que ha descubierto la mejor manera de decir las. La experimentación sobre las formas de expresión continuará, sobre todo a cargo de la vanguardia francesa, pero, en lo fundamental, el cine es ya plenamente capaz de bastarse a sí mismo. La aportación de las diversas escuelas le ha llevado a un punto de equilibrio que muchos creen cercano a la perfección. Incluso consideran providenciales las mismas limitaciones técnicas del cine mudo, porque le han obligado a profundizar en sus recursos estrictamente artísticos, y lo cierto es que aún

hay tenemos que volvernos con nostalgia hacia las grandes películas de aquel periodo, con las que se fue algo que no se ha recuperado después.

Se habla incluso de una gramática cinematográfica, cuyas reglas se formulan a base de analogías, tan ingenuas como excesivas, con la gramática del lenguaje. Pero de la madurez del arte nuevo dan fe, mejor que esas exageraciones, las grandes películas de la época. He citado dos. De 1927 son *El sombrero de paja de Italia*, de René Clair, y *La pasión de Juana de Arco*, del danés Dreyer. En el mismo año, el alemán Murnau, el gran poeta del cine, nos da *Amannet*, que sería la historia de amor más hermosa llevada nunca a la pantalla hasta que el mismo Murnau rodase, cuatro años después, *Tabú*. No tienen estas dos, ni necesitan las otras películas, los títulos que han sido como una confesión de inferioridad respecto del teatro; cualquiera de ellas acredita el desarrollo de un arte que, habiendo avanzado suficientemente en el descubrimiento de sus modos de expresión, ve llegado el momento de que se pueda preocupar principalmente de crear belleza.

Paralelamente a esas películas están los dos hombres que, desde América —sin ser ninguno americano—, han dado contenido humano al lenguaje inventado por Griffith: Stroheim, el director cuya importancia no ha hecho más que aumentar con los años, y Chaplin, el payaso en quien el arte recién nacido puede parangonarse con las grandes creaciones literarias del pasado. Por eso, no puede sorprender que, en la década de los años 20, lo que había empezado siendo menospreciado espectáculo de feria, se gane la adhesión clamorosa de los intelectuales. «Dentro de algunos años —escribe Clair—, los jóvenes no comprenderán lo que la palabra "cinema" ha significado para toda una generación»; Y, ciertamente, nunca ha vuelto la fe con que aquellos hombres llamaban a las puertas de un Renacimiento que creían inminente. «¿Qué optimismo tan injustificado!», escribía el propio Clair, años más tarde. Después del sonoro.

El cine aprende a hablar.

La aparición del cine sonoro fue un reto a la imaginación de los intelectuales que éstos no supieron recoger. Tan grande como había sido su entusiasmo fue ahora su decepción. Los movimientos de vanguardia se extinguen y los intelectuales pronostican la muerte del arte al que la palabra arrebatada de repente todas las

conquistas artísticas tan trabajosamente conseguidas durante un cuarto de siglo.

El sonoro no vino como una necesidad artística, sino comercial. Fue el recurso desesperado de la Warner para evitar su hundimiento. El 6 de agosto de 1926 presentaba la película *Don Juan*, con los primeros efectos sonoros; el 27 de octubre de 1927, *El cantor de jazz*, que ya era un filme cantado; el 6 de julio de 1928, *Luces de Nueva York*, hablada en su totalidad. El éxito fue tan fulminante como la reacción de los intelectuales.

Hay que reconocer sus razones. Es verdad que, en principio, parecía que no podía haber motivo de alarma. El sonido representaba la introducción de la palabra, los ruidos y la música en el cine, y nada de eso tenía que asustar. La palabra suplía una deficiencia indiscutible del cine mudo. En cuanto a los ruidos, ¡qué mundo por descubrir, en el que solamente el cine podía penetrar! Y el valor de la música, estaba demostrado por el hecho de que, durante todo el periodo anterior, había sido un acompañamiento obligado de las proyecciones, hasta con partituras especialmente compuestas para determinadas películas. Pero la verdad fue que ni la música incorporada a la banda sonora pasó generalmente de esa función de acompañamiento, al fin y al cabo superficial, ni el mundo de los ruidos se exploró apenas, y que de la palabra se usó y se abusó, utilizándola sin ton ni son, para repetir lo que las imágenes expresaban de sobra o para decir lo que debería haberse expresado solamente con imágenes. Las insuficiencias técnicas, que acabaron subitamente con la movilidad de la cámara, inmovilizándola dentro de cabinas antiácústicas especiales, terminaron de agravar la situación. De repente, el cine volvía a ser unos actores en un escenario; actores a los que se oía, con fondo de violines en las escenas de amor. La nación que había producido el desintoxicante contra la primera invasión teatral, exportaba luego el tóxico. Ahora sí que el cine parecía convertirse irremisiblemente en teatro.

Pero no ocurrió así, y el gran enemigo del sonoro que había sido Chaplin claudicaría progresivamente, y el mismo Clair, que lo había calificado de «monstruo terrible, creación contra natura», no sólo hizo películas sonoras, sino que en 1930, con *Sous les toits de Paris*, adelantó el mejor ejemplo de utilización del diálogo y la música. El empleo de los ruidos había sido la revelación de *Alelyna*, de King Vidor, un año antes. Poco tiempo más, y el diálogo se contendrá dentro de sus justos límites, la cámara saldrá de su encie-

rio y volverá a moverse, y el cine sonoro, en conjunto, se revelará como el enriquecimiento del que ya no podemos dudar, tras cuarenta años colmados de obras maestras.

Estos años han sido también los de un aluvión de novedades que, desde el color hasta la pantalla grande, se han sucedido casi atropellándose, y hacen que este período sea el de la técnica, así como el anterior había sido el de la indagación estética. También estas novedades han alarmado. También han dado motivo para sospechar si no harían retroceder al séptimo arte, si no iba a ocurrirle a éste lo que a los nuevos ricos, y, encontrándose de repente con demasiados medios de expresión, no preferiría emplearlos todos superficialmente, antes que apurar las posibilidades de cada uno. Pero también aquí los hechos se vuelven contra los temores iniciales. Hace quince años, todavía era regla que las películas en color fuesen malas tarjetas postales. Había entonces necesidad de recordar que el color sólo está bien cuando es tan natural, que no se ve, o, mejor todavía, cuando es tan personal como en los grandes pintores; pero después hemos conocido maravillas, como el color de las películas japonesas o *El devirto rojo*, de Antonioni. Del relieve no hace falta hablar, porque no ha pasado de atracción de barraca, y ni siquiera se ha consolidado como tal. Pero de la pantalla grande —que en su dimensión máxima del cine-rama (de la pantalla circular hay que decir lo mismo que del relieve) y en sus versiones menores (cinemascope, vistavisión, ToddAO, superscope, etc.) ha desplazado a la pantalla de formato clásico— hay que decir que asimismo ha desvanecido todos los recelos que su aparición provocó.

Esto es cinerama se estrenó en Nueva York el 30 de septiembre de 1952. Mi reacción fue como la de tantos. Si algo puede dar la razón —escribía yo— a los que pronostican la próxima muerte del cine, es la pantalla grande. Reconociendo que podía facilitar un cine épico de multitudes o un cine documental de las grandes dimensiones, no veía yo que esas ventajías compensasen la lanzada que, a mi entender, asestaba al corazón mismo del séptimo arte, desde el momento en que, obligando a planos más largos y menos numerosos, porque el cambio rápido fatiga al espectador; haciendo inviable el primer plano, por la enorme extensión de la pantalla; siendo innecesarios *travellings* y panorámicas, porque todo lo que se puede ver está presente de una vez y la cámara no tiene que acercarse a ningún personaje ni pasar de uno a otro, condenaba al cine a convertirse en una lenta sucesión de

planos generales, como un teatro desmesurado o una ópera colosal. Pero también aquí la realidad se ha burinado de mis aprensiones, y *Al este del Paraíso*, de Kazan, demostraba en 1955 cómo era posible administrar el espacio de la pantalla grande y convertir el cinemascope en verdadero cine, un cine que ya no nos permite añorar el formato anterior.

Todavía tienen esas innovaciones muchos progresos que hacer. Pero el hecho es que todas ellas, que empezaron rebelándose contra la imagen, con la pretensión de convertirla, de reina, en centinela, han acabado poniéndose a su servicio, aunque la imagen no haya vuelto como la reina absoluta que era antes, sino como una reina constitucional.

Ahora bien, ¿cuál es la Constitución, cuáles son los derechos y los deberes de la reina y los súbditos? La asimilación estética de las novedades técnicas no ha hecho más que empezar. Parece como si se hubieran acumulado unas sobre otras para seguir justificando la afirmación, que años atrás hacía Villegas López, de que «en este momento del cine, hay una labor tan importante, urgente y fecunda como la realización: la obra teórica, porque el cine es un caos y necesita principios y sistemas».

Es lo que procuró hacer el crítico francés André Bazin.

El Nuevo Testamento de André Bazin.

El mérito inicial de Bazin fue encartarse con el cine sonoro sin el prejuicio de los que sólo veían en él un empobrecimiento del séptimo arte y se limitaban por eso a hablar de traición. Cuando, en 1945, Bazin publica su *Ontología de la imagen cinematográfica*, la mayoría de las obras de teoría sólo son utilizables a medias: unas, porque pertenecen a la etapa muda; otras, porque no han sabido reaccionar ante la nueva etapa. Pero Bazin no cree que el período mudo fuese el paraíso perdido, y hasta se atreve a decir que fue una enfermedad, porque le faltaba la palabra. Por esto escribe que el sonoro «no venía a suprimir el Antiguo Testamento cinematográfico, sino a cumplirlo», y compara el período anterior con el río, que primero debe cavar su lecho, ahondando en sus posibilidades expresivas, pero que, una vez conquistadas éstas, logra la madurez de su lenguaje, ya sólo tiene que discutir sin esfuerzo hasta su desembocadura.

Esto era una exageración; la primera de las exageraciones de Bazin, puesto que el cine no ha agotado ni mucho menos sus

posibilidades expresivas. Pero esa exageración no obsta al acierto de reconocer que al cine mudo le faltaba algo y que eso que le faltaba —¡atención, porque ésta es la aportación verdaderamente importante de Bazin!— no era solamente la palabra, como se podría pensar a simple vista, sino el destacar suficientemente la importancia de la imagen frente a la teoría que, centrándolo todo en el montaje, menospreciaba lo que éste yuxtapone: los planos.

La revalorización de éstos fue ya, como dije, una feliz consecuencia del descubrimiento del movimiento de la cámara, durante el período mudo; pero esto le parece poco a Bazin, que principalmente tiene en cuenta dos innovaciones posteriores: la primera es, naturalmente, el sonido, el cual, al exigir un ritmo más lento y planos más largos, como luego el color y la pantalla grande (*La pasión de Juana de Arco*, muda, tiene 1.200 planos; *Ordet*, sonora, del mismo realizador, sólo 114), permite que el espectador pueda contemplar las imágenes con un sosiego que no le permitía el desfile vertiginoso de planos en las grandes películas mudas de montaje; la segunda innovación, inmediatamente anterior a la época en que Bazin lanza su teoría, es el objetivo gran angular, el cual, al conseguir una absoluta nitidez de enfoque desde los primeros términos hasta el fondo —lo que se llama la profundidad de campo—, tendrá una espectacular aplicación en la primera película de Orson Welles, *El ciudadano*, estrenada en 1941.

La consecuencia más importante de la profundidad de campo es la posibilidad de recoger de una vez escenas enteras, sin necesidad de fragmentarlas en planos ni siquiera de mover la cámara para acercarse a los personajes. Se trata del que, en contraposición al plano corto o fragmentario, se denominará plano largo, plano-secuencia o plano sintético, y entre nosotros, con barbarismo inadmisiblemente, puesta en escena; y del que Bazin —¡atención nuevamente, porque sobre ese concepto del plano-secuencia va a levantar, equivocadamente esta vez, a mi juicio, todo su edificio doctrinal!— quiere hacer el pivote del séptimo arte, su adquisición definitiva.

Es la exageración a que empecé aludiendo y que Godard, el más caracterizado de los primitivos discípulos de Bazin, confesará en 1966. La puesta en escena no existe, llega a decir; nos hemos equivocado. Otra exageración. La puesta en escena, o el plano largo, o plano-secuencia, o sintético, o el plano-idea, como se le llama también, existe, y es legítimo; pero no se puede reducir

todo el cine a él, y mucho menos si se pretende que, frente a la «inmortalidad» del montaje —inmediatamente veremos qué quiere decir eso—, representa el respeto a la libertad del espectador.

* * *

El mecanismo del montaje —se nos explica— consiste en fragmentar primero la realidad en planos para reconstruirla después, ordenando esos planos en un sentido determinado. Sus partidarios alegan que así es como realmente vemos: captando, sucesivamente, todas las cosas que están delante de nosotros, algunas de ellas, una sola o el aspecto de ésta que nos interesa más, es decir, mediante una sucesión de planos generales, planos medios, primeros planos y primerísimos planos que se siguen brusca o suavemente, como una película. Pero esto es lo que Bazin considera inadmisibles desde el momento en que la fragmentación de la realidad y la ordenación posterior de los planos las hace el realizador, quien de ese modo se interpone entre la realidad y el espectador, impone a éste una visión determinada y le hace ver lo que él quiere que vea. Nada de esto sucede con el plano-secuencia, en el que, como en el teatro (y al teatro llevaría la doctrina de Bazin, profesada hasta sus últimas consecuencias) no hay dedo que señale, sino que lo vemos todo de una vez y es el espectador quien libremente mira lo que más le interesa. Con ello el montaje —del que, naturalmente, no se puede prescindir nunca de manera total— se reduce, sin embargo, a ordenar y empalmar la sucesión de planos-secuencia, pero, dentro de cada uno de éstos, el montaje ya no hace falta para nada.

La doctrina de Bazin es como un eco tardío de la estética del naturalismo del siglo XIX. Según esta doctrina, el arte debe ser un reflejo de la realidad lo más fiel posible. También para Bazin el arte debe ser eso, y en consecuencia la fotografía (se entiende: la fotografía tal como la concebía el bueno de «Philo Vance», como la exacta reproducción de la realidad) le parece el logro de una aspiración secular, y el cine, su culminación. Por esto Bazin debe oponerse, para ser consecuente, no sólo al montaje, sino a todo lo que se interpone entre el espectador y esa realidad a la que, según él, debe dejarse que hable por sí misma, como ocurre cuando la cámara, las luces o el color se emplean para acentuar o dar otro sentido a la realidad, de la manera que hemos visto. Es lo que, curiosamente, sucedía en *El ciudadano*, donde, por un

lado; están los fundamentos de la teoría realista de Bazin, pero que, por otro lado, constituye uno de los más completos muestrarios antirrealistas en movimientos de cámara, decorados extraños, luces y ángulos desusados. No había terminado el primer día de la nueva creación, y Orson Welles ya había mordido la manzana. Por esto Bazin eligió como director ejemplar, no a Orson Welles, sino a William Wyler, que, efectivamente, responde mejor que cualquier otro a ese ideal del cine espejo fidelísimo de la realidad.

Pero frente a esa teoría está la pirámide impresionante de testimonios sobre la naturaleza del arte, que nos dicen que éste no consiste en retratar las cosas de tal manera que no se las distinga del original, sino en descubrir su sentido, penetrar hasta su esencia y transmitir luego ese descubrimiento, aunque, naturalmente, ello sea inseparable del punto de vista del artista, que no puede dejar de ser quien es ni de presentar su obra como su personalísima visión; el espectador juzgará luego si acertada o no. Eso es lo que sucede con el cine de montaje, pero es también lo que, en más o menos grado, sucede con cualquier clase de cine. ¿Es tan cierto, en efecto, que el autor esté ausente del plano-secuencia y que éste muestre la realidad como a través de un cristal? Desde que la cámara enfoca un fragmento determinado de realidad y no otro, hacer cine se convierte inevitablemente en una interpretación personal. El cine, cualquier clase de cine, es siempre subjetivo. Y hay que recordar que, gracias a eso, el cine es un arte.

Lo que pasa es que, según los casos, la fidelidad a la realidad (nunca absoluta) puede ser mayor o menor, pero esto ha sucedido desde los albores mismos del arte, y ya en las primitivas pinturas prehistóricas encontramos artistas que se apartan de la realidad para pintar estilizadas figuras esquemáticas, y otros que pretenden retratarla con la mayor fidelidad posible. A esas finalidades corresponden, respectivamente, el cine de montaje y el cine de planos largos, que no son, por consiguiente, un cine a medio hacer y otro completamente formado, ni un cine que se impone a los espectadores y otro que los respeta, sino dos procedimientos tan antiguos como el arte mismo, que no dejan nunca de coexistir en cada época y que cada realizador emplea según su gusto y convenciones, aunque pueda inclinarse más hacia uno de ellos.

La prueba de lo que digo es que, así como durante el período mudo, en el que dominó el cine de montaje, hubo precursores del plano-secuencia, según reconoce Bazin, tampoco han faltado cultivadores del montaje durante el período sonoro, en el que ha

dominado la tendencia realista del plano largo. El primero de todos, Orson Welles, que desde los planos-secuencia de *El ciudadano* pasa a una película de montaje como *Mister Arkadin*, califica años después; pero se pueden citar también el cine negro americano, Hitchcock, Bergman, los polacos Andrzej Wajda y Kawalerowicz, y alguna película como *La balada berlinesa*, que, en cuanto a la forma cinematográfica, Villegas considera la más importante de la posguerra y de una riqueza tal, que únicamente se explica que no hiciera escuela considerando que la época en que se produjo —1949— estaba aún abrumadoramente dominada por el realismo. En casi todas las películas de los citados y en otras muchas, los movimientos de cámara, los ángulos forzados, la iluminación artificiosa, todos los recursos del expresionismo, al que, como he dicho, se opone el realismo de Bazin, tienen un lugar destacado.

Tantas y tan importantes excepciones prueban que en ningún momento deja de estar presente, junto a la tendencia vencedora, la tendencia vencida, como una oposición dispuesta al relevo en cuanto cambian las formas, y que, mientras tanto, sirve para corregir los excesos de la doctrina dominante. Serán por eso suficientes unos años para que se produzca una reacción tan fuerte como para que nos debamos preguntar si Bazin, lejos de ser el profeta de los tiempos nuevos, no fue el testamento de los tiempos antiguos, el teorizador póstumo del largo período que va desde la aparición del sonoro hasta el momento en que el crítico dejó de escribir.

Las «nuevas olas».

La doctrina de Bazin es una especulación a posteriori sobre el cine que se venía realizando desde 1930. Las novedades estéticas que el escritor francés señaló no procedían de una deliberada voluntad de renovación artística, sino que eran consecuencia de los progresos técnicos. La gran preocupación del cine de ese período es el contenido. El mismo neorrealismo es fundamentalmente una revolución ideológica cuyos resultados, en cuanto a la forma de hacer cine, son relativamente menores. Pues bien, ése es el cine que se sigue haciendo con destino a las pantallas comerciales, para el que, por consiguiente, conservan plena vigencia las reflexiones de Bazin, las cuales, en cambio, han quedado superadas ante el sector más inquieto del cine contemporáneo, a veces confinado a

cine-clubs y salas de arte y ensayo, pero que influye en zonas cada vez más amplias del resto de la producción.

Sus precursores son Rossellini y Antonioni; no el Rossellini ni el Antonioni neorrealistas de sus primeras películas, sino el Rossellini posterior, principalmente el de *Viaggio in Italia*, auténtica Biblia cinematográfica de sus incondicionales, y el Antonioni que en 1960 presenta *La aventura*, calificada como la primera película del cine moderno.

Ambos se mantienen cuanto pueden dentro de los moldes del cine de su tiempo, pero entre ellos y un Wylter, realizador predilecto de Bazin, hay una diferencia radical. Wylter, como Bazin y los mismos nombres que he citado después, desde Orson Welles hasta Bergman, creen en la necesidad de contar una historia, que, en cambio, tanto Rossellini como Antonioni subordinan (de ahí su revolucionaria novedad) a la finalidad de presentarnos a unos personajes y descubrimos su intimidad. Esta finalidad justifica el empleo de la cámara moviéndose alrededor de los protagonistas, sin abandonarlos ni siquiera en los llamados tiempos muertos, cuando no pasa nada, y que por eso evitaba el cine anterior, pero que ahora se buscan como medio de lograr la penetración psicológica que se pretende.

Se trata de un cine —advier্তase— deliberadamente aburrido y difícil; aburrido para el espectador acostumbrado a que en las películas «pasen cosas», y difícil como puedan serlo la novela de Proust o de Joyce, la pintura abstracta y la música concreta. En él hay algo, sin embargo, que no es posible desconocer: una palpación profunda, un eco sordo, como la sugerencia borrosa de ese mundo de las almas que los admiradores de Rossellini descubren en sus películas y que, evidentemente, está en las de Antonioni; pero ya se comprenderá que estamos a mucha distancia del realismo de Wylter, e incluso fuera del realismo, pues lo que ese cine hace es sugerirnos otra realidad, la de un mundo interior que se nos revela sutilmente, sin necesidad de decorados artificiosos ni de ángulos audaces, sino con los paisajes desolados, el juego de los actores y el movimiento de cámara.

* * *

El paso decisivo lo va a dar la «nueva ola»: el equipo de jóvenes críticos franceses formados a la sombra de Bazin, pero que le rebasarán apenas cambien la pluma por la cámara, y cuya consa-

gración internacional tuvo lugar en el Festival de Cannes de 1959, con *Hiroshima, mon amour*, de Resnais, *Los cuatrocientos golpes*, de Truffaut, y *Orfeo negro*, de Marcel Camus. *Les Cousins*, de Chabrol, se había rodado el año anterior; en el siguiente, Godard filmará *Sin aliento*, que será el manifiesto ideológico y estético de la escuela.

También en ellos el argumento es lo de menos. Por eso dice Godard que sus películas son más bien fragmentos de películas. Aman tanto la imagen, que pasan por alto la necesidad de contar algo. Se diría que el rodar los embriaga, haciendo que olviden todo lo demás; pero en lo que ruedan, en esos fragmentos de películas a que se refiere Godard, la realidad palpita como una avecilla cogida en la mano. Películas tan claramente expresionistas e irrales como *Hace un año en Marienbad*, de Resnais, y *Zazie en el metro*, de Malle, son excepcionales; la regla es lo otro. Los realizadores de la «nueva ola» tienen buenos instrumentos para recoger la realidad: tomavistas de fácil manejo, teleobjetivos, emisiones cuya sensibilidad les permite rodar en las peores condiciones de luz, magnetófonos portátiles. Medios como éstos no pudieron soñarlos los neorrealistas, pero se debe reconocer que los resultados correspondieron a las facilidades.

Ahora bien, la «nueva ola» se cobra esos resultados destruyendo toda la estética del realismo académico de Bazin. Irrumpen en el cine con la violencia de una batería de jazz en el santuario de la música clásica. Ruedan de cualquier manera, montan como quieren, brutalmente, en un estilo vibrante y nervioso que tiene mucho del boceto que se traza en unos minutos y recuerda al noticiario más todavía que al documental, y a la televisión más aún que al noticiario. No, el estilo reposado y transparente, impersonal, que propugna Bazin, no tiene nada que hacer ahí; pero tampoco las reglas del cine de montaje. En realidad, se trata de un estilo nuevo que toma de los anteriores lo que le conviene, pero que no se identifica con ninguno, y del que lo menos que se puede decir es que en cada metro de película reitera una falta de respeto, que llega a ser insolencia, respecto de todas las normas establecidas.

Eran como niños a los que se hubiese dejado romper lo que quisieran. Gracias a eso enterraron todo lo que estaba muerto y alumbraron intuiciones inéditas; porque hacían cine como si lo estuvieran inventando a cada minuto. Pero siempre llega un momento en que hay que dejar de jugar.

Lo simpático y esperante de Godard es que no se ha querido parar. Como tampoco Picasso, salvando las distancias. No se ha querido parar Picasso, porque no le interesa hacer cuadros que perduren, sino experimentar continuamente. Tampoco a Godard le importa dejar películas inmortales, sino experimentar; meter su dinarita en las estructuras anteriores y en las que él mismo va creando.

Si todos los de la «nueva ola» tenían mucho de niños terribles, él ha sido el más niño terrible de todos, y lo malo es que se empeña en seguir siéndolo. Pero los demás se han sentado. Son la madurez: la ola que llega a la playa deposita en ella su legado — una manera más fresca y libre de hacer cine — y se retira para que puedan llegar otras olas nuevas.

Las otras olas se llaman *free cinema* británico, cine americano independiente, cine checo, cine brasileño, joven cine alemán.

* * *

Son características comunes a todas ellas, que aparecen o se desarrollan en los años 60 y que han tenido, o es presumible que tengan, una duración breve.

Su breve duración corresponde a la corta vida de los movimientos de esta naturaleza, que pocas veces rebasan los diez años. Pasado este plazo, sus representantes reposan en sus hallazgos y frecuentemente se incorporan al cine comercial. Así sucedió con el *free cinema*, que aparece en 1956 (antes, pues, de la «nueva ola» francesa), lanza luego las películas claves de Clayton, Karel Reisz, Lindsay Anderson y Tony Richardson, y puede considerarse liquidado cuando, en 1963, el último citado se incorpora al cine comercial con su brillante *Tom Jones*, sin que persevere ninguno en los objetivos iniciales, salvo Anderson.

Es asimismo el caso del cine americano independiente. Con precedentes como *El pequeño fugitivo*, de Ashley y Engel, en 1953; *Marty*, de Delbert Mann, en el 55, y *Doce hombre en pugna*, de Sidney Lumet, en el 57, arranca propiamente en 1960 y de algunas películas como *The connection*, de Shirley Clarke; pero ya se asegura que el movimiento ha terminado y sólo sobreviven de él los que se han pasado al profesionalismo.

Del cine checo sabemos ya su suerte. Y en cuanto al cine brasileño, el más interesante de los que se hacen en el mundo, pero en pleno desenvolvimiento todavía, así como el joven cine alemán,

del que aún no sabemos si llegará a consolidarse, no es de esperar que sean excepciones a la regla.

La escuela británica y la americana son documentalismo de protesta; es intimista y, por tanto, de protesta contra una situación política totalitaria, el cine checo; revolucionario, el brasileño; social, el alemán. Por ello, todos son cines de la realidad; pero tampoco puede encajárselos en ninguna de las escuelas anteriores, y de su interés por los problemas del lenguaje cinematográfico, en contra del realismo fotográfico, puede ser expresión la figura de Glauber Rocha, el realizador más importante del cine brasileño, obsesionado simultáneamente, como antaño Eisenstein, por el mensaje revolucionario y por la posibilidad de conciliar los avances del cine moderno con el montaje de los grandes realizadores soviéticos.

Y aún queda la vanguardia.

Auténtica vanguardia, como el cine no la había tenido desde la época muda. Vanguardia es todo el cine cómico de Richard Lester o una película como *Las margaritas*, de la checa Vera Chytilova. Lester es un Ionesco trasplantado al séptimo arte; en él no hay argumento, ni continuidad narrativa, ni espacio, ni tiempo. Recuérdese su primera película con los Beatles y las que la han seguido. *Las margaritas* es una pura delicia de la imaginación. «Hemos abandonado el naturalismo — afirmó su realizadora — porque ese camino no conducía a ninguna parte.»

Lo dijo en 1966. ¡Qué viejas quedan las palabras en que Bazin aseguraba que el cine, conseguido el realismo, había apurado todas sus posibilidades expresivas! El nuevo camino al que se refiere la directora checa es, por supuesto, el cine liberándose de los estrechos carriles del realismo para resumir su condición de juego que no disimula su naturaleza ni desmaya en su busca de formas inéditas de expresar la belleza.

* * *

El peligro del cine de vanguardia es que se reduzca a formas bellas sin contenido, y es verdad que hoy se hace cine como nunca se ha hecho... para decir menos cosas que nunca. También a finales del mundo se pensaba que el lenguaje cinematográfico había llegado a tal perfección, que se podía prescindir del argumento. Pero el cine es un «cómo» para transmitir un «qué», y por esto, de perseverar en la pretensión de que no contar nada puede tener

interés, el público acabaría volviendo la espalda a un arte que se reduciría a ser un producto de minorías para cenáculos de exquisitos.

Confío en que eso no ocurrirá, por las siguientes razones:

1. El auge entre las minorías del arte «pop». Se llama así al que utiliza para fines estéticos los mismos materiales que, sin más finalidad que la diversión, se ofrecen a la sociedad de masas, como son los *comics* y los seriales, el *super-man* y las fotonovelas, Corín Teliado y la literatura de Sautier-Casasera. Como hay un arte «pop» en general, hay un «pop»-cine, del que es ejemplo el interés de las minorías por el cine de horror o las películas «de romanos». Generalmente, se trata sólo de esnobismo, pero al menos puede servir para mantener el contacto con un público de masa al que, si no, se perdería, y con las exigencias elementales —cine para divertir— en que ese público tiene razón.

2. La necesidad de contar algo, que se impone siempre. En comparación con el cine brasileño, por ejemplo, que cuenta cosas, el esteticismo sin contenido se revela como lo que es: arte ase-
xuado, sin fuerza genésica.

3. La experiencia de que todos los movimientos de minorías pueden influir en el cine en general y mejorarlo, pero no despojarlo de lo sustancial. Las exageraciones son seguramente necesarias. Parece como si la humanidad sólo pudiera avanzar extremando y corrigiendo constantemente sus extremismos con otros de signo contrario. Esperemos, por ello, la rectificación de las exageraciones actuales del cine de vanguardia, pero con fe en el futuro de un lenguaje, el cinematográfico, cuyo progreso, en setenta y cinco años tan sólo, el tiempo de la vida de un hombre, es tan prodigioso, que no tiene comparación posible en ningún otro arte. Por eso la historia del cine no es tanto echar de menos el pasado como adivinar, ilusionadamente, el porvenir.

LOS GENEROS

Como el programa de una sesión cinematográfica, la historia del cine empieza con el noticiario. La famosa sesión del 28 de diciembre de 1895, en el boulevard de los Capuchinos de París, en la que los hermanos Lumière proyectaron por primera vez películas sobre una pantalla, se componía, en efecto, de los títulos siguientes: *La salida de las fábricas Lumière, en Lyon; Querrela infantil; El estanco de las Tablerías; La llegada de un tren; El regimiento; El berrero; La partida de ecarté; Quemadoras de hierbas; Demolición de una pared; En el mar.*

En segunda llegó la magia: Méliès; los trucos y la fantasía. O lo que entonces era fantasía: el viaje a la Luna. Méliès —escriben Bardèche y Brassillach— descubre la ley del cine: «tú en ganatas».

Estos son los dos puntos de partida: el documental y la ficción. Son los dos grandes géneros iniciales, a cuyo servicio se pone el lenguaje que hemos visto formarse. Empezaremos por el primero.

La centinela del cine: el documental.

Le gustaba a don Eugenio d'Ors encerrar en pocas palabras todo un curso de arte. Empezaba dibujando un paralelogramo. «Esta es —decía— la boca del escenario de un teatro. Pues bien; la primera regla es que lo que ustedes vean dentro sea más interesante que lo que puedan ver fuera.»

Sustituymos escenario por pantalla. Hay dos maneras de conseguir que lo de dentro interese más que lo de fuera: la primera —la de la ficción— es inventarse un mundo diferente; la segunda es escoger de este mundo aquello que sea excepcionalmente interesante o que resulte interesante por el modo que tengamos de presentarlo.