



Bela Balazs

Las sillas y del arte del peinado y, sin embargo, ni siquiera se nombra al cine. Desde entonces acá hay profesores de cinematografía en las Universidades, hay muchas escuelas de cine en el mundo, Chaplin es doctor honoris causa de una Universidad británica, y René Clair es miembro de la Academia Francesa; mientras se admite en la nobleza de viejos países a los cinematografistas desahucados, como Korcia, Balcan, Olivier, o se les dan condecoraciones como la Legión de Honor. Pero aún queda por conquistar el gran sector de una cultura cinematográfica, amplia y verdadera. Y en su último libro, en 1948, dice: «Casi no hay tesis más ampliamente difundida y aceptada que aquella de que el arte cinematográfico ejerce sobre el espíritu de las grandes masas una influencia mayor que la de cualquier otra manifestación artística. Aun los guardianes oficiales de la cultura lo admiten con una especie de preocupación compasiva. Pero nadie reconoce que de esto se desprenda la necesidad de entender algo de cine. Debemos estar provistos de esa formación específica que nos sirva de orientación y parámetro para impedir que el más fuerte y original de los movimientos espirituales de nuestra época se vea librado como una fuerza irracional de la naturaleza a un proceso puramente vegetativo. Estamos obligados, por lo tanto, a conocer las leyes y posibilidades del arte cinematográfico para estar en condiciones de guiar y disciplinar la influencia espiritual que éste ejerce; influencia sin precedentes en la historia de la cultura».

ras. No puedo estar mejor resumida en su contenido y en su estado actual la evolución de la teoría del cine, ni somlada más claramente la necesidad de una cultura cinematográfica, como parte fundamental de la cultura general. Esta es esencialmente la labor y la misión del teórico del cine: establecer las leyes de este nuevo arte y determinar su alcance y su poder como elemento formador del espíritu de nuestra sociedad y nuestra época. Esta será, básicamente, la obra extraordinaria de Bela Balazs.

Los orígenes del cine español y polemizan sobre la primacía absoluta de los descubrimientos artísticos que lo han formado. El primer plano, esa hipertrofia de la realidad viable, es uno de los más discutidos. Pero es que no todo imagen tomada con la cámara sobre el objeto o con la lente adecuada que lo traiga a primer término es exactamente un primer plano. Lo que vale no es este hecho puramente técnico, sino su significado como medio de expresión y como valor artístico. Igualmente sucede con el montaje. Balazs, ya en aquel primer libro, y después de los posteriores, convenientemente ampliado y desarrollado, estableció los elementos que hacen del cine un arte: el primer plano, el encuadre y el montaje. Sobre todo el primer plano, como suprema expresión del encuadre, con su pleno significado artístico, es su contribución fundamental a la estética cinematográfica. En cambio, el valor del montaje es principalmente una aportación de los cinematografistas rusos —Kulechov, Vertov, Pudovkin, Eisenstein— sobre relaciones anteriores, sobre todo de Griffith. Aunque Balazs sea en ello un precursor, el primer plano es la «sinfonía» del hombre, la exaltación del rostro y del gesto humano, y la abolición de la distancia entre la escena y el espectador. De aquí el que la misión del actor de cine sea de mayor precisión y de otro alcance que la del actor teatral. Estos mismos elementos del cine mudo, Balazs los trasponen al sonoro con interpretaciones plenas de perspectivas.

De Viena pasa a Alemania, donde publica un nuevo libro en 1930: «El espíritu del film», y trabaja como argumentista para unas cuantas películas alemanas. En 1933 marcha a Rusia, donde obtiene la cátedra de estética cinematográfica en la Escuela de Cine de Moscú. Y en 1948 publica lo que puede considerarse como su obra cumbre, resumen de todos sus ideas: «El arte del cine» (Iskusstvo Kino). En la edición alemana se denomina «Film. Evolución y esencia de un arte nuevo, y hay traducciones a varios idiomas, entre ellos al español.

En 1945 vuelve a Hungría. Allí es redactor de la revista cinematográfica «Reflejos» («Fényképek»), profesor de la Academia de Artes Dramáticas y Cinematográficas, y da cursos en las Escuelas de Cinematografía de Polonia y Checoslovaquia. Escribe el argumento de «En cualquier lugar de Europa», que realiza Giza

Inglaterra, 1951: «Mujeres soñadas» (Les belles de nuit), «La prostituta respetuosa» (La P... respectueuse), 1952; «Vacaciones en Roma» (Roman holiday), en Italia; «Moulin Rouge», «El padre Brown» (Father Brown), en Inglaterra, 1953; «Riffifi» (Du riffifi chez les hommes), 1954; «Olga Montès», 1955; «El misterio Picasso» (Le mystère Picasso), «Cervantes», «Nuestra Señora de París» (Notre-Dame de



Bajo los techos de París

## BAJO LOS TECHOS DE PARÍS

(sous les toits de paris)

Prof.: Francesca, Tobis Film, 1950. Argumento y Dir.: René Clair. Ayudante de dir.: Georges Lacombe y Marcel Carné. Int.: Albert Préjean (Albert), Pola Héry (Pola), Gaston Modot (Fred), Edmond Gréville (Louis), Paul Olivier (el borracho), Bill Bocket (Bill), Almas, Jane Piersen. Fotografía: Georges Périnal. Dec.: Lazaro Meerson. Canciones: Renoul Morretti y R. Nazaliet. Dir. musical: Armand Bernard.

París), «Las aventuras de Tili Spiegler» (Les aventures de Tili Spiegler), 1956; «Las brujas de Salem» (Les sorcières de Salem), «El que debe morir» (Ce lui qui doit mourir), 1957; «Les bijoutiers du clair de lune», «Christine», 1958; «La princesa de Cleves» (La princesse de Clèves), 1959; «Puede el sol» (Le pont vers le soleil), «El sargento X» (Sergent X), 1961.

La batalla del cine sonoro está en su apogeo en 1929. En Estados Unidos se ha impuesto, pero Europa resiste aún, aunque la alarma cuando entre las empresas y las producciones se paralizan. En Londres aparecen los primeros estudios norteamericanos, y los cinematografistas del continente acuden a ver de qué se trata y a adhirir su porvenir. René Clair prepara en Berlín «Frenio de bellezas», que acabará por realizar Gentini. Se va a Londres y ve «El teatro flotante» (Show Boat, 1929), de Harry Pollard y, sobre todo, «Broadway Melody», dos revistas musicales. La primera es todavía mudo sonoro, medio mudo; pero en la segunda encuentra ya los primeros elementos de un posible cine sonoro. Le fascinan los primeros dibujos con sonido. Lo demás es desastroso. Escrib desde allí:

«La imagen está relegada a un simple papel



Ilustrativo al servicio de un cineo de grandioso; el espectáculo trata únicamente de granular la máxima semejanza con la gran teatralidad que es reproducción cinematográfica. En tres o cuatro decorados se suceden las escenas dialogadas, incomprendibles y aburridas para el que no domina el inglés, inaprovechables para el que lo conoce. Los "ingredientes" genéricamente distribuidos en estos diálogos, nos permiten formar un juicio anticipado de lo que será el cine hablado en francés, bajo la inspiración de autores productores, que tan probado tienen, en los films americanos, su amor al mal teatro.

Como casi todos los artistas e intelectuales, temo por la existencia misma del cine. Y fracote a aquel laborioso sin salidas, solo ve cómo mantener los postulados del cinema mudo. Escríbeme desde Londres:

«No es posible dar palabra a la imagen sin renunciar a las conquistas del cine silencioso. Imaginemos una película en que el texto hablado no fuera más extenso que el habitual de los películas. La palabra estaría al servicio de la imagen, intervendría solo como medio de expresión, "de acompañamiento"; un texto breve, neutro, que no obtiene a sacrificar nada de la búsqueda expresiva visual. Bastaría con un poco de inteligencia y buena voluntad para llegar a un acuerdo sobre esto. Pero, ¿se aceptaría semejante solución?»

Esto es exactamente lo que Clair va a hacer en *El ojo* los techos de París, y el impoer en solución va a ser su desdramatización, su lucido conquisita. Pero también ha observado que el sonido puede sintetizar la imagen. Una fuerza extrema de que con unas simples indicaciones los abundos a la improvisación de los actores. Hasta el último millonario (1934) no empezará a escribir los diálogos de sus films. Y las imágenes y los sonidos —palabras, ruidos, música— aparecerán separados, a veces independientemente, a lo largo de todo el film. Lo que le permite incluso abolir uno en beneficio del otro. Independencia de imagen y sonido que ha de llevar el cine sinore por nuevos caminos.

Ampli el sonido para dejar la imagen muda, haciendo pasar la acción tras una puerta o exponiendo, donde constaban situaciones, simple o sumergido, la escena en ruidos que apagan las palabras. Los dos sistemas los usa una con gran eficacia en el comienzo de *Todo el oro del mundo*. Ampli el sonido para escribir con el sonido, con lo que apañaba sobre un enorme valor de instantánea. Dos escenas se hicieron fa-

mosas: la de la alcoba, donde la empujante y el cantor callejero se acercan, cada uno a un lado de la cama, disputando. Se apaga la luz, y sobre la pantalla aparece se oye el diálogo para engrisar lo que sucede. El mismo medio, utilizado en la batalla callejera entre los malencos, junto a las vías del tren. Aparece el farol de un tipo y la rina queda en la oscuridad, con los ruidos y voces, los silbidos de los grandes que andan y el fragor de los techos que pasan. Tiene una importancia que la imagen vista.

Por último, la imagen y el sonido marchan juntos, pero independientes, completándose con una justificación realista o no. Es la callejera de París, tan silenciosa de Clair, los que veía de niño desde el alto balcón de su casa natal, cuando el barrio de los Mercades. La cámara desciende el barrio de los Mercades. Allí está hasta la calle en un largo *streetwalking*. Allí está el cantante callejero, la muchacha de vida soltera, a la que explota el malencos; el público de barrio, que acompaña la canción para turmentar; el copla *Seuls les sois de Paris*, de Moretti, que será uno de los grandes éxitos musicales del cine. Y vuelve a salir a lo largo de la fachada para asomarse a cada ventana, esas ventanas de los barrios populares de París, siempre abiertas. Por ellas se ve al que toma un baño de pies, el chico que recita su lección, la mujer que limpia los cacharros, el despertar del empleado, la señora con bigodines, los conversos que van en la cama, a los que importunan las dos años en la cama... Cada uno pintado con un fino toque, cetero y gracioso. Y la canción en el terzo cometa que une y comenta este desfile de imágenes, de hechos y de tipos humanos. La independencia del sonido y la imagen es lo que le permitió realizar este movimiento de cámara tan intenso, insistido en las canciones y músicas. También permite que las canciones y músicas no se interpongan y corten la acción, como en la revista o comedia musical, sino que forman parte de ella o marchen paralelas y libres, sin interferir. Independencia que será un camino nuevo y hará de Clair uno de los grandes creadores del cine sonoro como arte.

Pero en esta primera escena ya está manifestada la otra gran aportación de este film a la historia del cine, seguramente la más importante: la nueva fundación del cine francés. Francia estaba haciendo, lógicamente, un cinema basado en lo mejor de sí misma: su cultura, su elegancia, su universalidad... Un cinema *francés*, preferido, cultivado, cosmopolita y de cine paque, hasta cuando trataba lo popular o los bajos fondos. Un cinema distinguido y accidentado, sin verdadera raíz en la realidad del país. Por eso no existía, en verdad. En *El ojo* los techos de París, Clair comprende la situación operista: un cinema popular, pleno de tipos y dirigidos al gran público, sin abdicar de su valor artístico. En vez de un cinema académico, un cine de barrio. En vez de figuras repre-

sentativas e importantes, recoge el cantante callejero, la empujante, los chicos, el padre, los artesanos, los empleados, las familias de la clase media, el guardia, el tendero, la portera, el chófer de taxi, el artista bohemio... Y los arribos, el *chicopeo*, los halles de suburbio, la música de acordeón, los camaradas callejeros de amistad indolente... Ahora son verdaderamente humanos, vivos, pitorescos, sí, a del espíritu de Francia, capaz de representarla mejor que la gran figura histórica o el personaje importante en ambientes de alta sociedad. Es el desdramatizado para Francia del pueblo francés. Con lo mismo y cotidiano alcanza lo nacional: con lo típico y castizo, logra lo universal. Es un milagro, y con este milagro se crea el autencos cine de Francia, que llega hasta hoy.

En sí misma, la película es intencionalmente sencilla. La aventura de dos amigos que se juegan el amor de la muchacha de la calle, a la que explota un chulo matón, parpadeado en su cuadrilla de malencos. Albert (Albert Préjean) consigue su amor; es detenido por un error, y mientras está en la cárcel, la muchacha se enamora del matón y su banda, rescatada, pelan con el matón y su banda, rescatada, y Albert renuncia a ella en favor del amigo, para volver a sus condiciones callejeras. Visto hoy, resulta un tanto ingenuo, desarticulado, a veces ingenuo. Todos los problemas artísticos y técnicos de su época pesan sobre ella. Pero mantiene lo esencial: es positivamente, la película de la fragancia y la sencillez africanas en lo popular. Es algo que Clair ya r abundora nunca: la *poética sencilla*, el realismo poético, del que es el máximo maestro.

Clair tenía ya la idea de un film sobre un sucesos callejero, y había escrito un argumento —«*Une enquête est ouverte*»— que no se filmó. Por otra parte, siempre le fascinaron los cantantes populares en los barrios de París, con sus acordes y el público que los corea. El sonoro le dio la oportunidad de suar estas dos preferencias. Escribió el argumento a fines de 1929, en París y en Saint Tropez, aún playa de *popolo*. La filmación comenzó el 2 de enero de 1930 en los estudios Tobis, en Epinay. *De Paris se estrenó el mismo año, en el Monto Rouge*, con el mismo, entonces sensacional, que cubría la fachada: «*Gien por diez hablada y cantada en francés*. Gustó poco. El público francés, acostumbrado a su cine manerista, retórico, importante, distinguido y banal esta historia simpática, insignificante y banal esta historia simpática, de lo que era. Se vio como un film menor.

Pero el estreno en Berlín, en la *Meteorstadt*, en agosto de 1930, fue un éxito enorme. El público alemán aplaudía de rechazar a la melodía del mundo, de su compatriota Rutimann, por-

que era un film sonoro en el que apenas se hablaba. Y aceptó el francés por eso mismo, por su sonoridad en el diálogo. Pero, si bien todo, por encontrar en él ese ambiente parisiense, tan auténtico y poetizado, que los extranjeros habían perdido ver al público francés. Desde allí, el film conquistó el mundo, como el gran éxito que impuso el cinema de Francia, dando entonces hasta hoy. Y el cine de todos los países se llenó de comedias musicales, estilo *René Clair*, durante varios años, hasta apagar el *éxito*. Solo el propio René Clair lo salvó continuar en constante evolución a lo largo de su obra.

## BALAZS (BELA)

TÉORICO, argumentista. Nació el 4 de agosto de 1884, en Szeged, Hungría. Murió en París, Chateaufort, el 17 de mayo de 1919.

Es un escritor, en primer lugar, que comienza dedicándose a la literatura: poesía, cuentos, novelas, teatro dramático, el asunto de una *bellista* con música de Kodaly, y el libro de una *opereta* con música de Bela Bartok. Es llamado en *Philosophy*, y este aspecto de su mentalidad ha de reflejarse en todos sus escritos. Al final de la guerra de 1914-1918, se prodona las curvas de las moarquías en Europa, y en Hungría se proclama la república en 1918, que Bela se convierte en comunista, en 1919, siendo vencido. Balazs está implicado en estos movimientos políticos y debe refugiarse en Viena.

Allí trabaja como periodista e infla en *interés* por el cine, como crítico de *Der Tag*. Allí escribe su primer libro sobre cine *El hombre visible o la cultura del cine*, en 1924, y este año es, así, una fecha básica de la historia del cinema.

Porque por primera vez se traza una verdadera teoría del cine, completa y orgánica, con síntesis ciertas de lo hasta entonces logrado por el nuevo arte, y visiones realmente profundas de sus posibilidades. El cine era ya un espectáculo inmenso y un arte con obras maestras. Al año siguiente, uno de los más importantes de la cronología cinematográfica, *Mariano realista El ritmo y Torneo*, *Fabian Le cadre des algébras*; *Chaplin, La guitarra del oro*, y *Escapada*. *El acreedor Potemkin*. Pero el cinema no estaba considerado como un arte, ni siquiera para muchos—como un arte, simplemente; aún se le veía el categoría. Ella parecería invertirse a los historiadores futuros del arte, pero es así. Balazs decía entonces en aquel libro: «*Vive las películas de vuestros doctos Académias está, desde hace años, un nuevo arte pitfondo entrado*. El arte del cine reclama voz y voto, un representante entre vosotros; quiere ser digno objeto de vuestras meditaciones y que le dediquen un capítulo en esos grandes sistemas de estética, en el que se habla hasta de la curva de las potes de