

**M** la edad feliz coincidió con la del cine. Llamo edad feliz a la adolescencia, porque ese es el momento en que uno disfruta de una máxima receptividad y, en consecuencia, de una ciega capacidad de entusiasmo. Y digo que aquella fue la edad feliz del cine porque fue la de las últimas y sobresalientes películas mudas. Recordar esto puede parecer archisabido y hasta tópico, pero quizá haya que haber vivido a compás con la propia edad lo que fue aquella evolución de la pantomima circense —que, por otra parte, era la de uno, niño, entonces— y las grotescas y entrecortadamente rápidas gesticulaciones de las viejas películas cómicas, que hoy vemos con una mezcla de ternura y de complacencia en la cursilería, pero que entonces funcionaban «a ciegas», hacia un cine que estaba encontrando, que muy pronto encontró ya, un lenguaje propio. En fin, yo les diré confidencialmente que estuve enamorado de Mary Pickford. Tenía entonces catorce años. Después me pasé a Eisenstein. Tenía dieciséis años, y me había vuelto intelectual. Seguía la edad del cine. Hasta que surgió el cine hablado. Y todos, un poco antes de tiempo, empezamos a lamentar los tiempos pasados del cine mudo.

¿Por qué la vieja vanguardia llora tanto el cine mudo? ¿Había conseguido éste un lenguaje realmente poético? Si queremos entendernos sobre esta cuestión antes de pasar al problema que plantea el cine hablado, conviene que empecemos por poner en claro qué quiere decir «poético». Para mí, por mi oficio, si ustedes me permiten llamarle oficio, un poema es un mecanismo basado en el hecho de que las palabras son fónico-significativas, es decir, son o pueden ser expresivas por su sonido, al margen de lo que quieran decir según el Diccionario, y es precisamente la combinación de ambos registros, dentro de un aparato fundamentalmente verbal, lo que constituye un poema como un hecho lingüístico distinto del habla común. Es decir, un poema es un artefacto hecho con palabras; no sólo con palabras, pero por de pronto, con palabras que suenan.

Pese a lo que he dicho, es frecuente oír decir que un paisaje es «poético», que una música es «poética», o que una película es «poética». Y es claro que, en estos casos, es decir en cuanto se apela a algo extralingüístico, ya no se está hablando de lo que propiamente es poesía para un poeta. Aunque sea de un modo simplista, podríamos decir que cuando se llama a un paisaje o a una película poético, se evoca algo o se apela a algo excitado por lo que tenemos ante nosotros, pero que no es propiamente ese algo. Un poema, en cambio, no es algo que se evoca, sino algo que se invoca, es decir, que se pone o se mete en la voz (in-vocar es meter en la voz, en el vocado o la

# POESIA Y CINE



Mary Pickford.

## Por GABRIEL CELAYA

palabra); es la palabra en sentido propio, lo dicho: el poema.

Es evidente, por tanto, que no puede hablarse del cine mudo como poético, salvo en un sentido metafórico. De lo que podemos hablar, en un sentido real, es de cómo la imagen había dejado de ser comentario o explicación del texto mudo o tácito, como lo era todavía en la pantomima del primer cine, y había empezado a hablar por sí misma. Hay que pensar en Eisenstein, en Charlot o en el Cocteau del primer «Orfeo» para comprender la fascinación que aquel cine podía ejercer de un modo muy especial sobre los poetas que, en aquel momento,

estaban buscando un lenguaje transverbal. Obsérvese que tal influencia se producía precisamente en cuanto —el surrealismo imperaba entonces— se buscaba una poesía que fuera una ruptura del lenguaje a todos los niveles. Tal «flirt» sólo podía ser provisional, al menos en los términos en que se planteó en principio, y, por otra parte, en cuanto contrariaba la tendencia industrial del cine. La ruptura del cine mass-media y del cine de vanguardia, como la de la poesía vanguardista rusa con el realismo-socialista, es uno de esos fenómenos fundamentales de nuestro medio siglo que merecería un estudio a fondo

que aún no se ha hecho en serio.

Pero, por de pronto, puede hablarse en términos «formales», es decir, al margen de la confusa sociología, de cómo ya antes del cine hablado se plantea un problema que se exacerbará después: Pues ya el cine mudo gozaba —si eso es gozar— de una especie de sobreabundancia de medios expresivos, que debía llevarle y le ha llevado —por la orgía y la consiguiente facilidad de los recursos técnicos— al sensacionalismo, es decir, a un desconocimiento de que la difusión «sincrónica» o la amplitud de ámbito cubierta por una obra en un determinado momento, está en razón inversa a su calado, es decir, a su grado de penetración en la cultura de su época. Cada día vemos más que una obra se olvida tanto más fácilmente cuanto más tiene de «best-seller»; cada día nos damos cuenta de cómo obras de poco público y que pasan casi inadvertidas cuando se publican, acaban por transformar el mundo. En este sentido, el cine va mal. Y no sólo porque las condiciones económicas, tecnológicas e industriales condenan el cine a ser un vehículo mass-media, sino porque en su entraña misma ese medio de expresión lleva consigo, junto con la orgía de medios expresivos de que disfruta, su intrínseca condenación a la banalidad. Un plano de una película cualquiera —no importa cuál, no importa de qué película—, visto despacio, es mucho más válido que la retahíla atropelladora dentro de la cual nos lo colocan como «efecto». Y esto de que el cine sea efecto es lo que le hace incompatible con la poesía, que es presencia. El fracaso del cine actual es que no sabe ver, no se entera, pasa como un fantasma por la realidad, no supera el documento. Y cuando digo el cine actual digo todo el cine, pues no conozco ninguno hecho que sea distinto. Aunque concibo su posibilidad.

Al margen del evidente fracaso de aquel «séptimo arte» de que hablábamos en mi adolescencia y que se nos ha quedado en un tonto mass-media —«Vamos a ver esa chorrada que dan hoy», dice la gente—, existe un problema estético que convierte al cine hablado en algo tan ridículo y tan de niño-vejo o de viejo-verde como lo fue la ópera italiana en el siglo pasado. No importa el ámbito sociológico en que se produce la representación. Importa la falsificación que hace inválido ya el cine hablado, por la misma razón que hizo inválida una ópera que hoy nos parece ridícula, pero que no lo es tanto como las películas que nos dan como el pan de cada día. ¿Qué es lo que hace inválido este pseudo-arte? ¿Por qué las películas se nos hacen tan pronto viejas y dan risa? ¿Por qué hay que aguantar la carcajada cuando uno va a ver en un cine-club una obra maestra del pasado? Olvidemos piadosamente las obras maestras del «séptimo arte».



y, dentro de esa orgía de medios expresivos de que se prevale, planteemos una cuestión, vieja como la poesía y mucho más joven y viva que la del cine, desde luego: ¿Cómo puede compaginarse el lenguaje de la imagen y el lenguaje hablado, es decir, el cine propiamente dicho y la literatura propiamente dicha?

La ambición de un «arte total», es decir, de una conjunción de todos los medios expresivos —música, poesía, escenificación— para lograr una gran obra colectiva, es vieja como nuestra cultura. Vieja como el «teatro teatral» de nuestro principio de siglo (Appia, Craig, Reinhardt, Meyerholdt, Piscator, etcétera), vieja como Wagner, vieja como Lully, vieja como Cavallieri y los músicos florentinos del Renacimiento, vieja como los misterios medievales y la tragedia griega. Lo que no es viejo, sino radicalmente nuevo, es la movilidad y la riqueza

de la imagen que ha proporcionado la técnica del cine. Y con ello, ésta ha heredado aquel mal matrimonio de la música y de la poesía, hoy, de la imagen con la poesía, de lo que en un tiempo fue la ópera y hoy, para más desgracia, aunque para menos tiempo, es el cine hablado.

A fines del siglo pasado, Wagner planteaba con gran aparato romántico su espectáculo: Música, poesía e imagen fundidos en una intención. Hoy no pondríamos en tal empeño tantas esperanzas trascendentales como él. Lo que ocurre es que hoy se dispone de un instrumento fabuloso —superior quizá a nuestra capacidad inventiva— y nos encontramos, por un camino diverso, con que tenemos que hacer lo mismo que hizo él, aunque, ¡ay!, sin sus seguridades metafísicas y mitológico-germánicas. Pero a mí me parece que los cineastas deberían

pensar en Wagner, y no por el aparato teatral de sus representaciones, renovado o no renovado, pues en función de la imagen no cuenta, sino porque se planteó el problema de conciliar dos lenguajes (música y palabra para él), como el cine actual intenta conciliar otros dos (imagen y palabra). Y al mentar a Wagner, mento a toda la tradición de músicos anteriores a él que intentaron lo mismo, es decir, conciliar dos modos de expresión distintos.

La conciliación, o más bien revalorización de un medio expresivo por el otro, es difícil. Quizá imposible si se piensa en fórmulas. Pues quizá sólo pueda lograrse en ese difícil equilibrio inestable que logran algunos hombres de cierto valor en este aspecto, aunque tan tontos a fondo, como Luis Buñuel.

En términos generales, diré que para mí, poeta, precisamente porque soy poeta, me resulta insoponible que la imagen cinematográfica se convierta en comentario o traducción del texto (subrayándolo, explicitándolo y bobinando a su alrededor). La imagen, creo, debe hablar por sí misma, **cambiar** el texto en profundidad, decir lo que el texto no había dicho, combinarlo con lo latente, y siempre dejar a las palabras en su propiedad de palabras, es decir, en su radical y original ser poéticas, sin perifoneos de imágenes inútiles, como suelen ser, que yo sepa, las de los cineastas. Sólo una imagen que no sea el doblado de las palabras, y que se haga cargo, señores cineastas, de que una palabra poética o dramática no es sólo su contenido o su significación, sino su entraña fónica, será lenguaje cinematográfico. Pero eso está por ver. Nuestros cineastas, como en la ópera, toman el texto por acompañamiento de su música de imágenes. ¡Y qué música banal, qué lenguaje convencionalizado, convertido en señal, como las de tráfico!

Quizá el cine no tenga remedio, como no lo tuvo la ópera. A la poesía, en eso, poco le va. Si el cine hablado quiere ser algo, deberá tomar en cuenta que las palabras nunca saldrán de lo que son por lo que se añada a ellas como un eco. El argumento es un eco, señores cineastas. La palabra y la imagen cinematográfica, si esta última sirve para algo, deben chocar una contra otra; deben desdecirse; deben romper el espejo en el que se encuentran. Pero todo esto debe ser tan fácil de decir como difícil de realizar. Cada vez que voy al cine lloro por las palabras, preciosas palabras de malos textos muchas veces, pero palabras llenas de carga, de inadvertida creación colectiva, de una riqueza prostituida y desvalida por la «significación» formularia. Y lloro por las imágenes que acompañan a esas pobres palabras, porque a veces, casi siempre, pues es fabulosa la capacidad fascinadora de la imagen, ¡serían tan bellas si uno pudiera evitar que el ruido que las acompaña suene a palabras! Pero ahí están los cineastas para estropearlo todo, para hacer como que hacen, cuando lo mejor sería que no hicieran nada, salvo hacer sonar las palabras, hacer ver las imágenes. ¿Es mucho pedir? ¡Pues sí!

Conciliar la palabra y la imagen, esa es la cuestión que plantea el cine hablado: La cuestión que el poeta, al margen de lo vagamente «poético», se plantea, sueña, rabla. Que la palabra no sea sólo argumento; que la imagen no sea sólo acompañamiento. Porque entonces, ni una ni otra hablará de verdad. ¿Es tópico o evidente esto que digo? Sí y no. Es un error en el que ya cayeron los que intentaban conciliar música y poesía. Y por eso digo que nuestros cineastas deberían referir a los términos de su experiencia todo lo que pensaron y equivocaron sobre estas cuestiones los músicos. Gretry, por ejemplo, hablando de la ópera nueva —es decir, de una concertación de música, poesía e imagen—, sentó los que hoy nos parecen cómicos «tres principios»: 1) Todo lo que es acción debe ser declamado. 2) Todo lo que pertenece al sentimiento debe ser cantado. 3) Todo lo que no sea cantado ni declamado, es decir, todo lo que es exterior, lo dirá la orquesta. Si bien se mira, ¡han llegado a mucho más que esto nuestros sapientísimos directores de cine revolucionario (y, ¡ah!, joven, según dicen)?

Si me piden que resuma lo que pienso del cine poeta, diré: 1) El cine, como pura imagen, no existe hoy. Sólo existe como comentario de un significado previo. 2) El cine conocido, en tanto que depende de la palabra, es un infimo género literario, aun cuando emplea buenos textos, pues sólo emplea éstos como argumentos. 3) El cine puede ser, puede ser... pero yo voy poco al cine porque todo lo que veo me parece idiota. ■ G. C.

«La quimera del oro», de Charles Chaplin (1925).

