

público muy reducido, capaz de percibirlo desde la última fila. Los primeros planos y el movimiento de la cámara permitían realzar en la pantalla, para grandes públicos, lo que apenas era posible en el teatro: la magnificación del gesto, el destello de una mirada, la expresión de un objeto por minuto que fuese... Con todo ello, se comienza a analizar el espíritu humano y sus más leves reacciones, por medio de detalles acumulados y destacados en su valor expresivo. Lupu-Pick, Murnau, Pabst, Czinnier..., llevan al cine estos procesos psicológicos, casi siempre de la vida y de los hombres corrientes. Así, los argumentos de las películas se reducen a temas mínimos y, sobre todo, muy sencillos: el hombre que se va de su casa, aburrido de la vida cotidiana, para vagar por las calles; el portero del hotel, orgulloso de su uniforme, que ya viejo es destinado a cuidar los lavabos, lo que considera una degradación.

Entonces, la simplificación de estos asuntos permitió, en pleno cine mudo, la supresión total de los rótulos. Bastaba la imagen para contar y expresar lo que sucedía en la pantalla. En los comienzos del cine, las primeras películas de Lumière se consideraban ininteligibles si tenían más de una o dos escenas y duraban más de dos minutos. Después, conforme la duración se prolongó y la trama se complicaba, surgió el «explicador», aquel pintoresco orador callejero, trasplantado a las salas oscuras, con su literatura popular y disparatada, que se ha perdido para siempre; cuando cesaba de hablar un momento, las gentes reclamaban su apoyo solicitando «explicaciones». Más tarde, los rótulos intercalados, a veces tan abundantes como pueden ser hoy los diálogos. Pero la simplificación en la acción del cine psicológico permitió la primera creación de un lenguaje cinematográfico totalmente de imagen. «Amanecer», ya en la última etapa de la carrera de Murnau —truncada por su muerte accidental—, resucita perfectamente la conquista de este lenguaje puro de las imágenes, sin un solo rótulo, sin el menor apoyo de la palabra. Es también el final del cine mudo, que acaba de llegar a la cúspide de su lenguaje de imágenes cuando ya aparecen las primeras películas sonoras. Y el cine vuelve a empezar.

«Amanecer» —primera película del alemán Murnau en Norteamérica— es también una historia sencilla, según el cuento de Sudermann. Un campesino, atraído por una mujer de la ciudad, decide matar a su esposa, fingiendo un accidente durante un viaje por el lago. En lucha consigo mismo, bajo la mirada cada vez más alarmada de

su esposa, acaba por confesarla sus propósitos, arrepentido. Pero la barca naufraga, como el hombre pensó hacerlo, y es el quien perece. Aunque en el film se rescate el final feliz, con la salvación de ambos y sus promesas de nueva felicidad. Este asunto, completamente introspectivo, psicológico y desarrollado literariamente en diálogos, se torna sola imagen en manos de Murnau. Aunque el argumento está hecho por el argumentista alemán Karl Mayer, uno de los grandes creadores del cine, desde este sector, Murnau muestra aquí su total dominio de las imágenes, su facultad de formar por medio de los detalles, de los gestos, de las alusiones..., un clima donde todo se expresa por sí mismo, con la más leve insinuación. También, según la escuela alemana, emplea los decorados incluso para exteriores, pero los domina de tal modo, que es difícil distinguir cuándo se trata de un paisaje verdadero o artificial. La unidad de las imágenes es completa.

Con este lenguaje cinematográfico puro y con el análisis de esas psicologías sencillas, Murnau logra la gran tensión dramática, bajo ese clima tenso y oscuro de asesinato, que domina toda la película. Murnau, procedente del género alemán del film terrorífico —del que es quizá el máximo maestro—, hace llegar hasta el espectador un hábito de muerte que está tras de todas las cosas, todos los momentos, todos los ademanes, por habituales que sean; creado por el propósito de crimen que el protagonista lleva dentro. Cine psicológico. Janet Gaynor es una excelente actriz, que viene a continuar la tradición de tiernas heroínas, sentimentales y románticas, inventadas por el genio de Griffith, desde Mary Pickford a las hermanas Gish. Pero Georges O'Brien, el actor atleta, de gran renombre en su época, y Margaret Livingston, la mala mujer de la ciudad, son actores de segundo orden. Sin embargo, Murnau supera el valor del gesto humano, por la expresión de todas las cosas bajo la mirada de la cámara y un montaje a base de imágenes significativas. De estas escenas, unas son magníficas y otras mediocres, como suele suceder en la obra de Murnau.

Esta atmósfera de tensión dramática, como proyección de lo que sucede dentro del espíritu humano; ese vago terror, que va cobrando lentamente corporeidad en todas las cosas; esas almas devoradas por sí mismas, todos esos valores fundamentales de la película, tienen validez hoy, llegan hasta hoy. Vuelven a encontrarse, lógicamente evolucionados, en las modernas escuelas, donde la complejidad psicológica marca el camino a la acción y al ambiente.



ALELUYA

ALELUYA (Hallelujah)

Prod.: Norteamericana, M. G. M., 1929. Prod.: Irving Thalberg. Arg.: King Vidor. Guión: Wanda Tuschek y Richard Schayer. Fot.: Gordon Ayl. Int.: Daniel L. Haynes (Zeke), Mina Mae McKinney (Chick), William Fox-taine (Hot Shot), y Fanny Belle, Le Knight, Harry Gray, Tyroett McGarrity, Victoria Spivey y la Dextro Jubilee Singers.

ellos. Pero, también siempre, los productores rechazaron la idea, por temor al fracaso comercial. Con la llegada del sonoro, el tema ofrecía mayores alicientes, por la posibilidad de incorporar los cantos negros, tan ligados a su vida y de tanta atracción. Pero la idea le fue rechazada igualmente. Solo fingiéndose su suegro futuro en la empresa, Vidor logró que el productor aceptase un film de tantos riesgos.

Es un argumento melodramático por su acción y simple por su tono, un tanto en la línea de la moderna novelística norteamericana. Zeke, un muchacho negro, hijo de Johnson —trabajador en los algodones y ministro del Señor—, se va a la ciudad a vender la cosecha. Así lo hace, con su hermano Spunk, en el mercado de algodón, cogiendo su importe. Pero surge la bella Chick, que seduce a Zeke con sus danzas y le induce a jugar con Hot-Shot para que este le gane el dinero con trampas. Pelean, y en la refriega muere, accidentalmente, el pequeño Spunk. Zeke lleva el cadáver de su hermano a su casa. Su padre le insta

PRIMERA película importante de negros que se hace en el cine, y también la primera que crea el cine sonoro como arte a raíz de su invención técnica. Un hecho es consecuencia del otro. Porque King Vidor, entorpecido en el apogeo de su fama, siempre deseó hacer una película de negros, cuyos ambientes conocía bien, por haber vivido en

a que se dedique a evangelizar, y Chick anda por la región pronunciando sermones. Le oye la bella Chick y decide volver a él. Huye de Hot, derribándolo de un golpe, y se une a Zeke. Missy Rose, la prometida de Zeke, trata de impedirlo, inútilmente. Pero al cabo del tiempo Zeke descubre que Chick se dispone de nuevo a huir con Hot. Entonces, dispuesto contra los taghivon, alcanza al coche donde huyen, y descubre que ha matado a Chick. Hot se refugia en los bosques pantanosos, y se entibia la persecución, que es el más alto momento de la película. Zeke lo alcanza, pelea barrierramente y lo estrangula. Va a presidio, y cumplida su condena, vuelve a la casa, donde aún le espera la Missy Rose.

Hay una excelente utilización de la película panorámica para captar los matices fotográficos de los actores de color. Estos fueron elegidos en teatros de revista musical; algunos en su misma profesión, como el viejo evangelizador, y la mayoría gentes de la calle, actores naturales, que representaban su propia vida. Vidor ha contado las mil anécdotas de esta filmación con verdaderas gentes de los campos, sobre el terreno mismo, y tantas veces obligada a la improvisación. Casi todo el bautismo en el río, una de las escenas capitales, le fue explicada por una negra, pero al filmar todo estaba situado al revés, según los pastores negros allí presentes; la negra había confundido la mano izquierda con la derecha.

El mundo negro de los Estados Unidos está visto con una mezcla de conocimiento del asunto, indudable en Vidor, con incuestionable afecto y a la vez desde un punto de vista de blanco, inevitable, y en cierto modo con los convencionalismos que Hollywood exigía hasta entonces al negro en el cine. Lo que no merma su valor como film de negros, de los que no se hará otro en siete años, hasta «Praderas verdes» («The Green pastures», 1936). Es una de las grandes películas de la historia del cinema.

Pero su contribución fundamental es al sonoro como arte. La invención y difusión mundial del cine sonoro (véase «Cantor del jazz, El») a partir de 1937, había impuesto a la cámara, aislandola del mundo. Por registrarse la imagen y el sonido en la misma película — aparte de sobre disco — las cámaras tenían que moverse en cabinas insonoras, filmando a través de un vidrio. Solo cuando el registro se separó de la imagen la cámara volvió a ser móvil y libre. Aquel hecho técnico supeditaba la imagen al sonido, cuyo montaje constituía un misterio. Toda imagen tenía que llevar su sonido real, directo y verdadero. Las primeras películas sonoras eran así un continuo-

do dilatorio, ruido, música...: sonoras cien por cien», según la publicidad.

Por otra parte, el sonido era realista y objetivo; tenía que ser producido por algo visible. Un erizo, lanzado por un hombre, y toda la música electrónica por alguien. Así, los enamorados, cuyo dillo debía ser arrullado por suave melodía, iban siempre a parar a cafés o festivos donde hubiera una orquesta. Y si tenían que estar en un lugar solitario — casa, pradera o bosque — pasaba también siempre una rondalla de campesinos o surgía un vespertino que tocaba el violín. Todo sonido había de ser justificado por una imagen visible. Fallaba el sonido subjetivo, independiente de la imagen. Lo que después se llamó emulsión de fondo, que no es preciso que nadie toque en la pantalla para que pueda existir.

«Aleluya» recobra, en todo lo posible, la supremacía de la imagen. Las numerosas canciones, músicas, danzas, que jalaban la marcha del film son aún realistas, con una imagen que responde a ellas. Pero la acción domina las canciones y músicas negras, aunque estas fueran el objetivo primero de la película. La acción rompe ya la marcha del sonido, recién incorporado: el cinema mudo continúa en el sonoro.

En este film, Vidor descubre dos hechos esenciales para el futuro del sonoro, especialmente para la famosa escena en que Zeke persigue a Hot en el bosque pantanoso, lo alcanza, juegan y lo mata. Primero, algo que en el cine mudo no podía existir, porque en verdad lo era todo: el silencio. En medio de canciones, músicas, coros... el silencio cobraba de pronto un alto valor de tensión y dramatismo. El silencio de aquel bosque, donde los dos negros se espían y persiguen como fieras, era impresionante. Por otro lado, impone el principio del sonido subjetivo. Para realizar esta escena de marcha y persecución era imposible trasladar la inmóvil cámara sonora, enervada en su gresca contra ruidos. Se filmó en mudo; luego se le pusieron ruidos trucados para imitar los del bosque. «En un estudio cinematográfico de 1929 — dice Vidor — aquello resultaba una aventura nueva e inesperada.» Se hicieron churros con barro, donde chapotear con los pies, se arastraban ramas y troncos, y se procuraba imitar el vuelo y gritos extraños de pájaros desconocidos. Pero Vidor tuvo entonces la idea de dar a aquellos ruidos realistas un sentido de irrealidad: torrarlos expresionistas. El chapotido de una rama rota sugería el de un hueso que se quiebra en la lucha; el chapotido de un pie al salir del barro cobraría intensidad de explosión; el siseo de un pájaro daba la sensación de soledad y misterio. Así fue cómo la escena de la persecución en el bosque cobró un nivel de

gran tragedia, no solo por la imagen, sino por un sonido que ya no era estrictamente verdadero, sino modelado por la voluntad humana. Había nacido el sonido subjetivo con filmando alcance como medio de expresión cinematográfica.

«Aleluya» no tuvo carrera comercial. En Nueva York se estrenó en grandes cines, tanto en los barrios blancos como en los negros, con público elegante. En Chicago, en cambio, no pudo ser presentada más que en un pequeño cine oculto, antecedido de sus actuales salas especializadas, con un éxito tal que los grandes cines de la ciudad decidieron contratarla. En los antiguos estados esclavistas del Sur se consiguió presentarla con mucho éxito, en algunas ciudades. Pero todo ello solo representaba un porcentaje muy bajo — el 15 ó 20 por 100 — de los ingresos normales de una

película en los Estados Unidos. La mayoría de las salas se negaron a proyectarla, temiendo una avalancha de público negro, que ahuyentaría a su habitual público de blancos. Después, el film — encerrado por razones comerciales en los depósitos de la productora — apenas se ha visto más. Solo alguna copia de las cinematografías se proyecta en cineclubes o festivales. En cambio, el éxito de crítica y el influjo en las demás cinematografías fue muy grande y decisivo.

El hombre que va a superar todo lo que estos avances tenían de experimento lo va a integrar en películas que son un espectáculo de ferocidad artística y alcanzan hitos menos éxitos mundiales es René Clair, con «El ojo de París», concebido en 1929 y filmado en 1930, y sobre todo «El millón», en 1931.



Janet Gaynor y George O'Brien, en «Amanecer»

AMANECEER
(Sumribe)

Prod.: Nort. Fox Film, 1927. ARG.: según el cuento de Sudermann «Un viaje a Trieste». Guión: Carl Mayer. Dir.: F. W. Murnau. Int.: George O'Brien (el hombre), Janet Gaynor (la esposa), Bodil Rodang (la sirvienta), Margaret Livingston (la mujer de la ciudad), I. F. Stone (el fotógrafo), Ralph

Silpberry (el barbero), Jane Whitton (la maestra), Arthur Housman (el caballo entrometido), Fidia Boland (el bailarino obsesivo). Fot.: Charles Rosher y Karl Struss.

El cine psicológico alemán había tomado sus principios del teatro de cámara — «Kammerspiele» —, donde el actor podía expresarse con un leve gesto, dirigido a un