

EL CINE CUMPLE 70 AÑOS

DE MÉLIÈS Y
LUMIÈRE A
JAMES BOND Y
EL CINÉMA-VÉRITÉ
VÍA EL MITO

Este era el aspecto del Boulevard
des Capucines, con el Café de Pa-
ris en primer término, el año de
la primera sesión cinematográfica.





Si los hermanos Lumière —a la izquierda— fueron los inventores del cine como técnica, Georges Méliès —a la derecha— lo fue del espectáculo cinematográfico. En unos y otros se daba ya la oposición entre naturalismo y fantasía que había de ser constante en el devenir del arte más representativo de nuestro tiempo.

I. los orígenes

HACE apenas unos días, exactamente el 28, se habrá cumplido el septuagésimo aniversario del cine. Una edad respetable para un individuo, casi ridícula para un arte, aunque este arte haya dado en estos años una cantidad de obras maestras cuya valoración debe ser aún mayor si se tiene en cuenta que hubo que partir desde el cero absoluto, que no existía una tradición en la que apoyarse, que se estaba inventando desde la técnica hasta la estética. Si hace no demasiados años todavía se consideraba poco menos que un desdoro el que una personalidad de relieve fuera vista en una sala de proyección cinematográfica, hay que decir que las cosas no han cambiado demasiado. Aún hoy, y José María García Escudero se ha ocupado con frecuencia del tema en sus libros y conferencias, el intelectual español siente una especie de digno desprecio hacia el cine, haciendo cajón de sastre de todo lo que se presenta impreso en celuloide y considerando con desdén y suficiencia todo lo que a él se refiere. Hombres a los que avergonzaría desconocer a Molière o no haber leído nada de Dostoievsky tienen a gala el analfabetismo cinematográfico; estetas preclaros que hablan con altanería del cine, que sólo muestra, según ellos, bandidos y hetairas, y cuyo problema ni siquiera se han molestado en plantearse, olvidan que junto a las obras de los maestros de la pintura están los calendarios y los cromos de cajas de pasas.

Pero adentrarse en la querrela de los intelectuales contra el cine me parece, además de inútil, empeño demasiado largo. El cine existe, está ahí, influyendo en la vida de cientos de millones de personas, en el resto de las artes, en la marcha del mundo. Ignorarlo es, por lo menos, estúpido. Para ir contra él es demasiado tarde.

EL 28 de diciembre de 1895, pues, tenía lugar la primera proyección cinematográfica pública. Escenario, el Salón Indio del Café de París, en el boulevard des Capucines de la capital francesa. Precio, un franco de la época. En el programa, diez films de diecisiete metros cada uno: «La salida de la fábrica», «La cuerda floja», «La pesca de peces rojos», «El desembarco del Congreso de fotografía en Lyon», «El jardinero» —que se haría célebre más tarde con el título de «El regador regado»—, «Los forjadores», «La comida», «El salto a la manta», «La plaza des Cordeliers de Lyon» y «El mar». El dueño del local, que desconfiaba del invento, prefirió una cantidad fija —30 francos diarios— al veinte por ciento que era usual cuando prestaba su sala para la celebración de un espectáculo. A las tres semanas de exhibición los ingresos eran de 2.000 francos diarios... No fue, sin embargo, el único en desconfiar. El propio Lumière decía a Méliès, el creador del lenguaje cinematográfico, ya que no del aparato que lo hizo posible, lo siguiente: «Joven, agrázcamelo. Mi invento no está en ven-

SIGUE



Arriba, «La salida de la fábrica» (Lumière, 1895). Abajo, «El viaje a la luna» (Méliès, 1902). Entre los dos films ha nacido el arte del cine. La inventiva y la poesía de las películas de Méliès dejan muy atrás todo lo realizado por el cine en el dominio de la fantasía en los años posteriores.

ta, pero para usted sería la ruina. Puede ser explotado algún tiempo como curiosidad científica, pero, aparte de esto, no tiene ningún porvenir comercial». Esto cuando Méliès le había propuesto comprarle todos los derechos sobre él, poco después de su lanzamiento.

LUMIERE y Méliès. Dos pioneros en los que pueden resumirse las tendencias maestras del cine, dos hombres en cuyas concepciones se pone en evidencia la dificultad de cualquier esquematismo que asimile fantasía a evasión y naturalismo a compromiso. Dos hombres, en fin, en torno a los que puede plantearse la problemática del realismo. Lumière fue el hombre de la realidad tomada a lo vivo, de las «escenas de la vida real», del reportaje «en crudo» y el rechazo de toda reconstrucción que pudiera «falsear la realidad». Méliès, por el contrario, fue el primero en descubrir el poder de «transformar la realidad» del cine. Descubrimiento debido al azar, explotado en primer lugar en virtud de su previa dedicación al oficio de ilusionista, pero que se tradujo en un cine que, no por rendir culto a la fantasía, estuvo menos cerca de la vida que el del inventor de las imágenes en movimiento. Méliès fue, a lo largo de su fabulosa obra, el creador del cine-espectáculo, y en su enorme actividad tu-

vieron cabida todos los géneros, de la ciencia-ficción a la comedia, del film-testimonio a la fábula. Sadoul específica: «Su primer «largo» metraje, «El asunto Dreyfus», fue también el primer film profundamente «comprometido» con la realidad contemporánea, y una de sus últimas obras, «La civilización a través de las edades», fue un panfleto contra la violencia, la guerra y la intolerancia». La batalla abierta entonces no se ha cerrado aún.

EN efecto, en torno al cine, con más violencia quizá que en las demás artes, se ha especulado y se sigue especulando sobre los posibles caminos del realismo. El fantasma del naturalismo ha sobrevolado siempre estas discusiones. El carácter específico de la imagen cinematográfica, la posibilidad de que la cámara capte la realidad en su apariencia han sido argumentos empleados con frecuencia. Desde Bazin y sus seguidores, en un terreno, a los propugnadores del realismo socialista en otro. La confusión reinante ha hecho que muchas veces se hayan despreciado obras que, al cabo de los años, han resultado ser puntales indiscutibles del realismo cinematográfico, del mismo modo que obras ensalzadas como tales han resultado ser, a la hora del análisis sereno que permite la perspectiva histórica, todo lo contrario. En medio quedaron fenómenos como el del neorealismo italiano o el de la escuela documentalista británica. A un extremo está el cinéma-vérité de Rouch y los canadienses, que viene a ser una sublimación de la experiencia de los primitivos apoyada en determinados adelantos de la técnica, especialmente en la mayor libertad de movimientos que permiten las pequeñas cámaras y en las posibilidades de toma de sonido directo en calles y lugares públicos. Y al otro el falseamiento consciente de la realidad histórica mediante la mitificación de los elementos accesorios de la actual civilización de consumo, cuyo ejemplo, en nuestros días, puede ser la serie James Bond, con su exaltación del héroe que a su vez recibe su poder únicamente de la sumisión asumida a los gadgets. Ahora bien, si el cinéma-vérité y los films del agente 007 pueden considerarse hasta cierto punto como las derivaciones a escala 1965 de las tendencias de setenta años antes, esta aproximación sólo es válida en parte, en tanto que entre Lumière y Méliès y el cinéma-vérité y James Bond han transcurrido no sólo setenta años de cine sino setenta años de historia. Historia del hombre e historia del cine en las que se ha pasado por hilos fundamentales. En la del hombre, dos guerras mundiales, consolidación del socialismo, delimitación de campos e independencia de los pueblos colonizados. En la del cine, que debería ser reflejo de las del hombre y sólo lo ha sido en parte, búsqueda de un lenguaje, dominio de unos medios



Clara Bow, fallecida recientemente en el olvido total, fue, en los años veinte, la encarnación de la muchacha independiente, sustituyendo a las candidas y puras heroínas que la habían precedido.

expresivos y acercamiento al realismo a partir de sus múltiples vías de acceso. Brecht decía —la cita no es textual—: «El realismo no consiste en mostrar cosas verdaderas, sino en mostrar las cosas como son verdaderamente». Ahí está el quíz de la cuestión.

II. el mito

DE hecho el cine, a lo largo de su historia, ha sido más mitificador que desvelador. Su rápida conversión en gran industria, el carácter de mercancía que inmediatamente adquirieron los films, y de mercancía cuya finalidad era el consumo por un público internacional e indiferenciado, hicieron que, en el seno de una economía capitalista, el cine se convirtiera en esa «fábrica de sueños» de que habla Ehrenbourg en un libro ya clásico. Hollywood y su «star-system» sentaron el modelo de lo que había de ser el cine, en su mayoría, en el resto del mundo. Una poderosísima industria, un mercado mundial. El cine, que nunca puede ser abstracto y que ha de ser espectáculo, se convirtió en una galería-muestrario de ilusiones no realizadas, de frustraciones no asumidas, de represiones no liberadas, todo ello en el marco de una sociedad sin problemas, de un bienestar sin esfuerzo, de un sexo sin fisiología. El «star-system» sirvió, al mismo tiempo que para asegurar la rentabilidad de la industria de producción —«el cine lo hacen los directores, pero lo venden las estrellas»— para crear un nuevo culto, una nueva religión adaptable a todos los rincones de la geografía universal y a la que sacrificaran todos los hombres y mujeres sin distinción de razas, de lenguaje ni de creencias. Zukor, el fabuloso magnate, dio el primer paso en este camino y todos los demás le siguieron. A través de la mitificación del sexo y de sus símbolos se mitificó todo lo demás que, por otra parte, quedaba siempre en un discreto segundo término. La mujer se convirtió en la gran diosa. El hombre, en tanto que conquistador, en un dios de mayor poderío. A medida que la historia cambiaba, estos cambios se reflejaban en el cine mediante la evolución de las mujeres que lo dominaban y de las relaciones con el hombre. A la heroína cándida y pura sucedía la devoradora de hombres, a ésta —siempre objeto— la esposa burguesa abnegada y voluntariosa al mismo tiempo. Sólo ahora, y tímidamente, empieza a aparecer en las pantallas mundiales la mujer independiente, igual al hombre en el sexo y el trabajo, cuyos únicos antecedentes pueden encontrarse quizá en las muchachas de los años veinte que encarnaron Louise Brooks y Clara Bow. Por lo demás, cada época, con sus diferentes tipos de mujer, no dejó nunca de presentar a ésta como un objeto, un trofeo que debe ser conquistado y cuya conquista debe ser difícil —sea en virtud de la candidez de la «presa» o, al contrario, de su «independencia» **SIGUE**



La época de máximo esplendor del «star-system» estuvo dominada por dos mitos: Greta Garbo y Marlene Dietrich. La primera logró la mayor vigencia de su «máscara» en «La reina Cristina de Suecia». Marlene, producto último de la sofisticación deshumanizada, aparece en una fotografía del famoso Cecil Beaton.



El mito erótico encarnado por la Dietrich y la Garbo tuvo su contrapeso en el erotismo doméstico de los matrimonios felices, cuyos máximos exponentes fueron William Powell y Myrna Loy —arriba— y Greer Garson y Walter Pidgeon. La pasión dejaba paso a la felicidad cotidiana y el conformismo se hacía dueño y señor de las pantallas, en momentos históricos —antes y después de la guerra— en que el mundo bullía.

cuando se trata de la mujer fatal— y cuya conservación no se pone en causa.

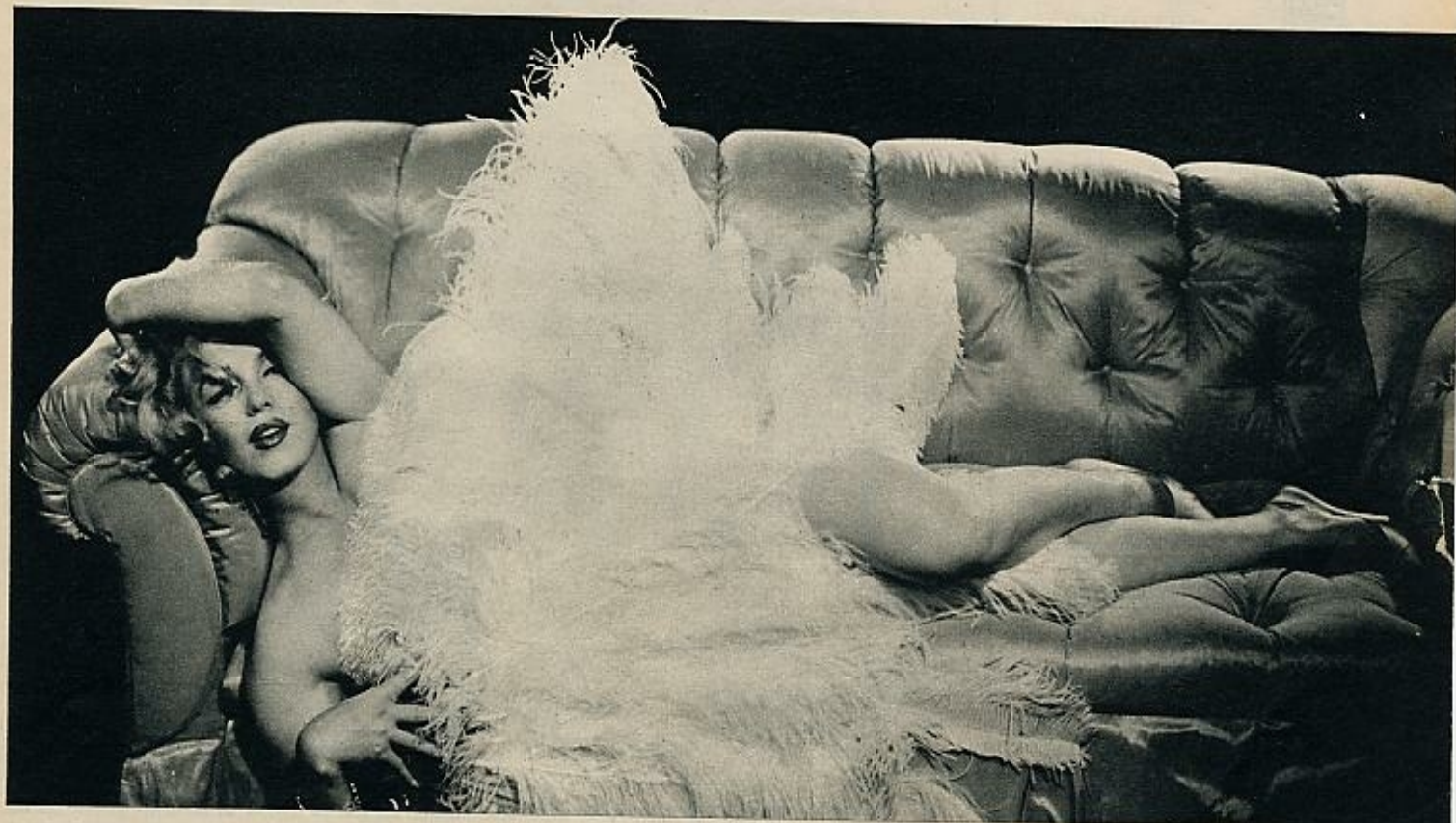
Los mitos eróticos respondieron, pues, perfectamente al reflejo que en cada momento se quería dar de la sociedad en que se desenvolvían; las estrellas que los encarnaban eran, a su vez, el producto de una bien estudiada elaboración que las hiciera convertirse en algo más que seres humanos, en elementos significativos de una cultura dirigida que se pretende poner como modelo a seguir por todos los países del mundo. En las épocas de mayor conservadurismo, los símbolos sexuales se duplicaron, nacieron las «parejas ideales», a cuyos miembros se unía a la cabecera de series de películas para proponerlos como modelo de la perfecta unión. A Theda Bara, a Louise Brooks y Clara Bow sucedían Greta Garbo y Marlene Dietrich. Luego las parejas ideales serían William Powell y Myrna Loy, Fred Astaire y Ginger Rogers, Jeanette McDonald y Nelson Eddy. Los hombres, por su parte, se llamarían, después de Rodolfo Valentino, Clark Gable —el duro—, Robert Taylor —el galán por antonomasia—, Henry Fonda —el hombre-niño al que se desea proteger—, Spencer Tracy —el hombre paternal por el que se desea ser protegida—. Este estado de cosas —los nombres son sólo algunos entre los más significativos— seguiría hasta el final de la segunda guerra mundial. Luego vendría, con el desmoronamiento de muchos mitos extracinematográficos, el acercamiento a la realidad, las primeras incursiones del absurdo, el afán de desmitificación que se vio rápidamente podado por el macarthismo. Surgiría Bogart, que marcó toda una época, las mujeres maduras residuos de períodos anteriores y, en realidad, habría que esperar para el renacimiento del mito erótico hasta el surgimiento de Marilyn Monroe, después de la época de transición que marcaron, desde puntos opuestos, Rita Hayworth, Betty Grable y Lana Turner. Y, en el compás de espera, se situó, en sustitución de William Powell y Myrna Loy, la pareja perfecta, encarnación del conformismo bienpensante, que constituyeron Walter Pidgeon y Greer Garson. La realidad quedaba, en general, del otro lado de las cámaras.

III. la encrucijada

A HORA bien, de esta visión parcial y sólo válida en tanto que representativa, sería precipitado extraer argumentos para abominar del cine y negarle su capacidad no sólo de reflejar la realidad, sino de transformarla. En los propios años de mayor auge del «star-system» existía en Estados Unidos, al amparo del New Deal rooseveltiano, un movimiento realista de enorme importancia. Al final de la guerra surgía en Italia el neorealismo, que, una vez depurado de sus elementos románticos y naturalistas, daría paso a una de las más valiosas escuelas realistas, encabezada por hombres como Visconti, **SIGUE**



La aparición del fabuloso Bogart hizo cambiar muchas cosas. En primer lugar, el concepto de galán, hasta entonces simbolizado por el apolíneo Robert Taylor, que aparece, a la izquierda, con otra belleza del mismo tipo, Heddy Lamarr. Con Bogart llegaron los mejores años del cine negro y toda una serie de films desmitificadores. Lauren Bacall, con la que interpretó varios films, representaba también un tipo de mujer americana insólito y se convirtió luego en su esposa en la vida real.



Marilyn fue, a la vez, el mito y el antimito. Representó mejor que nadie, en los últimos años, la contradicción en que el cine americano, y el construido a su imagen y semejanza, se debate. Gran estrella, maravillosa actriz, no fue capaz de encontrar otra salida a su desgarrador problema que la ingestión de barbitúricos.



Prestigio y seguridad para su reloj

comodidad para Vd.
Pulsera para reloj

FIXO-FLEX STANDARD
y la nueva

SUPRA FIXO-FLEX

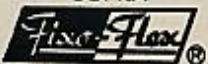
para caballero y señora.
Modelos deportivos y de
lujo en diseños de fino
estilo siempre práctico,
elegante y funcional.

Fabricados en chapado
de oro laminado y acero
inoxidable en la conocida
calidad de ROWL.

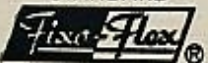


PULSERA PARA RELOJ

SUPRA



STANDARD



Sirve y distingue

VENTA EN TODOS LOS ESTABLECIMIENTOS DEL RAMO
(Relojerías, Joyerías, Bisuterías, etc.)



Salvo cuando llega la hora del amor, James Bond, mito máximo del cine de hoy, es un personaje pasivo. Las máquinas, los «gadgets», tienen el papel principal en las aventuras del agente 007, con licencia para matar, siempre en defensa de la civilización occidental y al servicio de Su Majestad. La máquina, pues, se convierte en demiurgo.

EL CINE

Rosi o Zurlini. Si algo hay que objetar no es, en ningún caso, el propio cine, sino la orientación a que se ha visto sometido por las estructuras económicas en que se ha desarrollado. Y si el problema del realismo sigue sin resolver para el resto de las artes, no es precisamente al cine a quien puede reprochársele el haber dado menos pasos en este terreno. El camino sigue siendo muchas veces confuso. Por otra parte, la necesidad de que el cine siga siendo espectáculo parece fuera de duda, y en este sentido pueden resultar objetables algunos de los intentos que, sin esa condición, podrían considerarse como situados en la buena vía. Setenta años no son, por otra parte, un plazo excesivamente amplio si se tiene en cuenta que desde la invención de una técnica a la resolución de problemas estéticos e ideológicos todo ha tenido que hacerse a partir de cero. El momento es, sin duda, de encrucijada. Las soluciones extremas, en este momento, parecen ser las apuntadas más arriba.

La lección del realismo que, en más de una ocasión, y siempre en momentos históricos y situaciones apropiadas para su florecimiento, ha surgido en el cine con tanta o más fuerza que en las demás artes es echada con frecuencia en saco roto. Claro es que enfrente tiene siempre el cuantitativamente inmenso bloque del cine alienador que ha constituido la mayor parte del realizado en el mundo. Frente al cine espectáculo cerrado en sí mismo, ignorante de la realidad (lo que no es sino un modo de falsearla, puesto que aquélla existe), la batalla no está perdida. Aunque ahora los cánones que priven sean los de la ciencia-ficción llevada al terreno de los gadgets con todo lo que en ella hay de reaccionario y estupidizante y aunque para luchar contra este cine se utilicen armas que hasta ahora no han demostrado ser las más adecuadas, como el tantas veces aludido *cinéma-vérité* que, en su afán de reproducir la realidad acaba falseándola, en los más de los casos, sin remisión, ya que todo lo que en el cine hay de selección, de preparación, hace que sea imposible el reducirse a las meras apariencias, so peligro de quedarse en la cáscara de las cosas con la correspondiente ocultación de su contenido. En cualquier caso, el cine se aproxima a la edad adulta. Para que le sea posible alcanzarla será preciso que se libere de las imposiciones a que la estructura económica de su desarrollo le ha sujetado con demasiada persistencia. Si su edad —setenta años— es la de un anciano, puede decirse que se trata de un anciano que está muy bien conservado, y que aunque a veces parezca que acaba justo de llegar a la pubertad ha demostrado que es un adulto y puede comportarse como tal a condición de que se lo consientan.

CESAR SANTOS FONTENLA



Frente a un tipo de cine en el que el despliegue de medios materiales y la mitificación deformadora de la realidad lo son todo, varios movimientos, principalmente el «cinéma-vérité» francés y la escuela canadiense, intentan volver a la simplicidad y el naturalismo de los primitivos, con resultados harto discutibles.



El mito, sin embargo, arrastra a las multitudes. En el último Festival de Cannes, Sean Connery, intérprete del célebre héroe de Ian Fleming, fue la máxima atracción y aparcó la atención de la prensa internacional.