



Paola Moreno

ecran 20

1920

MP

LOS LIMITES DEL CINEMA

Por SALVADOR REYES

Todas las artes han apuntado el núcleo de su esfuerzo hacia la obra pura, enmarcada en las líneas de la estética más estricta. Las obras realizadas por simple negocio o con bajo y pobre concepto artístico han ido recagadas, como parásitos, fuera del camino de las grandes concepciones. En el cine pasa lo contrario. El núcleo mayor está formado por obras hechas sobre bases comerciales, con fines ajenos al arte. Las obras de arte puro vienen a ser los parásitos que logran vivir y desarrollarse a la sombra de esta cuantiosa producción lucrativa y popular. El cine, tendiendo siempre hacia el gran público, ha perseguido con mayor ahínco su perfección técnica que su perfección artística. Sólo unos cuantos hombres, entre los miles dedicados a la pantalla, se han preocupado de buscar para este nuevo arte una orientación propia y de crear una estética a la cual pudiera codificarse la obra perfecta.

Hasta ahora el cine es principalmente una industria y no un arte; lo que hubiera sido el libro, si el libro no exigiese el trabajo de la lectura. Esta dificultad para acercarse al papel impreso ha defendido a la literatura. Para el grueso de la gente es entendiendo y variado acudir a un cine: tomar un libro y leerlo en la soledad, les resulta, por el contrario, una labor oscura y aburrida. El cine, por lo demás, y no obstante de tener una realidad artística presente, deberá recorrer largo camino hasta la delineación total de su estética. Su antecedente, lejos de serle útil, ha sido para él un obstáculo serio. Aún algunos productores europeos no se convencen que esas obras con larguísima escena de conversación, con multitud de letreros explicativos y construídas, en suma, con la técnica del teatro, son la negación misma del cine.

David W. Griffith fué el primero que tuvo la visión de todo lo que la pantalla podía aportar en elementos nuevos. Hasta la aparición de este director no existían sino escenas enfocadas en un punto fijo y figuras en un sólo plano. Griffith hizo que la cámara se moviera, que fuera tras de los actores, que preparara a un auto para filmar, a toda velocidad, los paisajes. Finalmente hizo aparecer los primeros planos, esas caras que llenan la leña y de las cuales irradia un poder de sugestión tan grande. El cine adquirió con esto su dinamismo, su juego de luces y eso que Azorín ha llamado «ambivalencias», o sea la valorización de distintos planos. Elementos todos ellos ajenos al teatro vivo y que justificaban el título de arte nuevo para el cine.

Con esto, la pantalla parecía seguir un camino seguro, definido, que permitía señalar su realidad futura. Ahora las películas parlantes vuelven a hacer imposible todo pronóstico. Al adquirir voz, la imagen se encadena de nuevo al teatro, del cual se había separado con justo orgullo; vuelve de nuevo a amarrarse su grillete literario; se complica, se prolonga y borra totalmente sus límites propios.—«Para qué sea intranseguro? — dirá alguno.—«Para qué limitar el cine a su aspecto mudo? ¡Eso es un prejuicio!— Pero, no; al buscar los límites del cine y al exigirle que se mantenga dentro de ellos, no se trata de restringirle su libertad, sino de darle forma. Quiénes hablan continuamente en favor de la amplitud y de la



aceptación de todo, no han advertido que las cosas ilimitadas no tienen forma y «no son». Todo el que existe, existe por tener forma y límites, y el cine, como arte, es una forma ceñida, esa forma que la misma palabra «arte» explica y pide. Los esfuerzos de los grandes directores: Chaplin, Griffith, Eisenstein, Epstein, Vidor, tendieron a depurar el cine, suprimiendo el anécdota, tomando la vida en su realidad substantiva, moviendo grandes masas humanas, hasta, como en el caso de «El Crucero Potemkin» de Eisenstein, eliminar las primeras figuras para mover muebles y tipos aislados en su verdad humana. En suma, trataban de hacer de cada película un trozo de vida sin principio ni fin, en una técnica parecida a la de los novelistas modernos que trascienden del argumento, a la de los poetas que hoy que suprimen el anécdota para dejar sólo la síntesis y la sugerencia de la imagen. Nada de esto puede extraer en el cine parlante. Con él se pierde el maravilloso dinamismo que fué la esencia misma del cine, la expresión del artista pierde su fuerza emotiva y su sugerencia puramente objetiva. Puede decirse que al darle voz a la imagen se la hace emudecer. Porque al hablar, el artista, la imagen permanece muda. En efecto, ¿para qué necesita palabras esa escena de «Varietés», en que el agru donde Emil Jannings mate las masas, empiecen a teñirse de sangre? ¿Para qué necesita palabras aquella escena en que Chaplin espera a su invitada en la noche de Navidad? Y «Amanecer», y «El Mundo Marcha...», ¿para qué necesitan palabras, si sus imágenes lo expresan todo? La palabra destruyera el juego puramente objetivo de la imagen. «Oyéranos a Janning en esa escena de «Varietés» exclamar.—«Lo he matado! lo he matado!...», o ceases por el estilo; si oyéranos a Chaplin preguntarse con vos conmovida.—«¿Vendrá esta noche?», seguramente la imagen no podría clavar nuestra sensibilidad en la forma en que lo ha hecho sin palabras; seguramente nuestra imaginación no podía abrirse hacia un mundo de maravillas y de sugerencias tan fecundo como el que nos dió la figura muda. Hacer del cine un arte que pueda crear una vida de conjunto, animar actores, objetos, animales, paisajes, juegos de luz, diversos planos, grandes masas y pequeños detalles, todos fundidos en una sola armonía de pura expresión plástica, he ahí la verdad del cine, y he ahí lo que afasosamente han perseguido los grandes directores. Ahora, en presencia del cine parlante, no queda sino esperar, si con la palabra la pantalla vuelve a emparentarse con el teatro vivo, con la literatura, aún pueden abrirse nuevos y desconocidos caminos. La evolución está aún lejos de su fin...