

Historias del cine

APRENDER A VER

por JOSE LUIS BLANCO VEGA



LOS pecados de origen son siempre pecados que dejan huella. Lo que nace torcido, muestra siempre, en sus tentativas de enderezamiento, la tendencia originaria. Digamos que es el cine uno de los casos en que ese **pecado de origen** ha persistido, a pesar de los ritos purificatorios de los estudios del cine como fenómeno de masas, como arte de nuestro tiempo, como eficaz instrumento educativo; de las estadísticas y proyecciones sobre su poderosa incidencia económica y socio-cultural, de las propuestas de la

pedagogía y de los documentos pontificios... El cine, aquí, entre nosotros, sigue ocupando un lugar vergonzante dentro del campo educativo. No faltan entusiasmos teóricos que se reducen a escasísimas realizaciones prácticas. Los porqués se han planteado, incluso se han respondido, desde múltiples puntos de vista.

En este artículo, primero de una serie sobre educación cinematográfica, buscamos la respuesta dentro de un contexto histórico que nos permitirá englobar en él otras respuestas más concretas.

UNA BARRACA EN LA FERIA

MANUEL de la Escalera, cita en su libro «**Cuando el cine rompió a hablar**», a un autor anónimo que describe las sesiones del cinematógrafo durante las ferias de una ciudad veraniega del Norte de España, en los felices años veinte:

«Aquel año, la novedad de la feria era el cinematógrafo. Ante el retablo monumental de la entrada, había siempre una turba de curiosos, niños sobre todo, pues él solo ya era un espectáculo. Al menos para nuestros ojos infantiles, estaba tan cargado de magia, como la fachada de un templo hindú excavada en la roca. Pero acaso se asemejara más al retablo barroco de un altar endiablado, donde las

volutas y columnillas giraran sin cesar, y cuyas hornacinas, en vez de imágenes, hubieran albergado a una muchedumbre de damas y pajes danzarines que giraban solos o en parejas, con caras impávidas de palo y muslos torneados de madera policromada.

(...) Para tener acceso al cinematógrafo, había que subir a una plataforma, desde la cual se veía a la multitud como un mar. Allí, en la taquilla, una mujer gorda y maquillada, de aspecto extranjero, contaba nuestras monedas con manos elefantiásicas, semiocultas entre pulseras y anillos, moviendo torpemente unos dedos de molusco. Ya dentro, el estrépito de la feria sonaba amortiguado y reinaba relativo silencio. Las paredes de lona estaban decoradas con pinturas de mujeres semivegetales, al estilo modernista; la pantalla era una sábana, y ante ella, ringleras

rayos en zig-zag. Luego aparecían unas figuras de color, andando con la cabeza para abajo. El haz del proyector se contraía y se encendían las luces. A poco, una nueva oscuridad y otra vez aparecían las figuras de antes, pero andando cabeza arriba, como todo el mundo. Una voz iba explicando que el hijo pródigo era aquel de la túnica roja, que guardaba los puercos y que estaba muy triste, y quería volver a casa. El relato bíblico se aceleraba mucho, y puercos y hombres andaban muy de prisa.

Cuando el hijo pródigo regresó, y padre e hijo se abazaron, ocurrió algo maravilloso: los harapos rojos del porquero y la túnica dorada del padre trasmutaron sus colores, como si éste recabara para él todas las miserias del hijo y le cediera todo su oro. Sólo muchos años después, cuando me ocupé de cosas de cine, comprendí que tan maravilloso suceso había obedecido a un error. Las películas de en-



CHARLIE CHAPLIN, en «Candilejas» y «La quimera del oro»



de bancos de madera sin respaldo. Al entrar, se entreveía en la cabina, protegida con chapas de hierro, a unos hombres, entre resplandores centelleantes. Cuando se apagaron las luces, surgió de la cabina un cono blanco y luminoso que luego se coloreó (...) **El hijo pródigo** en colores, siete minutos de duración. Todo quedaba a oscuras, y se oía un monótono tic-tac. La sábana se iluminaba con relámpagos cegadores y

tonces se coloreaban a mano, por mujeres pagadas a unos cuantos céntimos el metro, y, sin duda, en el momento del abrazo, la iluminadora confundió las túnicas.

Estridente como un despertador, sonaba de súbito un timbre. Sin reposo. El sueño que compramos, había acabado, y todas las puertas laterales se abrieron a un tiempo. Arrojadados de aquel paraíso, volvimos a encontrarnos desterrados, bajo la luz del sol de

la tarde de domingo.»

La cita ha sido larga, pero quizá resulte útil para refrescar la memoria de quienes fueron — tiempo ha — testigos de los hechos, sin recabar sobre ellos una ulterior reflexión; y útil también para dejar patente la humilde prehistoria de uno de los medios de difusión más fascinantes a los ojos de quienes tomaron contacto con él en una etapa de madurez y de fabulosa explotación económica.



La ineptitud radical para abrir nuevas pistas culturales a que parecía condenado el viejo espectáculo de feria, se vió largamente ratificada por la indiferencia, y aun la hostilidad, de las élites intelectuales de la época. Parecía de todo punto impensable tratar de abrir un hueco, dentro del noble *status* de las artes, al extraño artefacto que reunía a la plebe en las barracas. Mentas ilustradas, mentes ilustrá-

simas, aferradas a las sólidas formas culturales del pasado, fueron incapaces de adivinar, en los torpes parpadeos de la máquina de proyección, el guiño socarrón de un nuevo arte a las previsiones más sensatas del futuro. Georges Duhamel, escritor, novelista, popularizó una sentencia de muerte: **El cine es una diversión para esclavos.** Sentencia no menos pesimista que la de quienes, hoy día, diagnostican la muerte del cine por agotamiento e ineficacia cultural, dentro de una sociedad cada vez más radicalizada en sus compromisos socio-políticos.

A qué clase de esclavitud somete el cine a sus espectadores, lo explica de manera más sutil, menos demagógica, el poeta Paul Valery cuando afirma que el cine **desvía al espectador del núcleo esencial de su ser**, es decir, de su propia conciencia y del constante dominio de sus mecanismos de autodeterminación. La violenta invasión de la realidad física, potenciada por la fotografía en movimiento, impide cualquier intento de conceptualización y, en consecuencia, cualquier proceso serenamente reflexivo ante el paso de las imágenes. Se trataría, por tanto, de una alineación intelectual.

La «cinefobia» o la indiferencia, al menos, se dio, sobre todo —por razones de sensibilidad y cierto chauvinismo cultural—, en Francia, país donde la palinodia habría de cantarse más tarde con trémolos de oficialidad y discursos de bienvenida, al abrirle a René Clair, en 1962, las puertas de la Academia Francesa. Con René Clair trasponían los umbrales de la Docta Casa, «**El fantasma va al Oeste**», «**Mujeres soñadas**», «**Bajo los techos de París**», «**El millón**»..., y todo el largo etcétera de películas francesas o americanas de este director, que había hecho las delicias del público popular antes de merecer la atención de los «inmortales».

En Italia, en cambio, se dio el fenómeno contrario: escritores, filósofos, artistas, se habían interesado madrugadoramente en el nuevo arte (fue un italiano, Ricciotto Canudo, quien acuñó la frase «**séptimo arte**»). Y por lo que respecta a España, la entusiasta lección italiana no llegó a prender más que en grupos minoritarios.

José María García Escudero, ex-director general de cinematografía y teatro, pudo escribir una suculenta serie de artículos periodísticos sobre los intelectuales españoles ante el cine.

Recuerdo que, en una carta abierta a la revista **Cinema Universitario** (Salamanca), Francisco Aranda, biógrafo de Luis Buñuel, puntuali-

zaba, en parte, la opinión pesimista de García Escudero, proponiendo una lista de nombres españoles, más o menos ilustres, que se habían ocupado del tema. Sin embargo, seguían estando ausentes de la lista nombres tan «nacionales» como Angel Ganivet, Gregorio Marañón, Ortega y Gasset, Miguel de Unamuno... En una carta inédita de este último, a su amiga Matilde Pomés, aparece una de las rarísimas alusiones de Don Miguel al cinematógrafo, en un sentido que no resulta precisamente alentador:

«De lo del cine, nada digo. Individualmente, no me resigno del todo a él. Me lo impide mi culto a la palabra. Mi culto al Nombre. Lo demás es ruido y, cuando se sublima, música.»

La velocidad a que las imágenes descargaban sobre la pantalla, sobre todo en el cine primitivo y en la llamada, época del «montaje soberano», crearon todo un frente de opinión adverso a las posibilidades ideológicas del cine (en la misma época, y para demostrar lo contrario, el genial director soviético Sergio M. Eisenstein, planeaba la adaptación al cine de «El Capital», de Carlos Marx. El proyecto se quedó en proyecto, la demostración no pudo llevarse a término —al menos mediante aquel «más difícil todavía»— y un Theodor W. Adorno, pudo seguir negando la utilidad de someter un film a una lectura en profundidad, puesto que —según él— toda película es «**una persiana de hierro**».

Gustav Janouch, discípulo de Franz Kafka, cuenta la extrañeza que mostraba el gran escritor checo cuando le comunicaba que había ido a ver una película.

Una de las veces le pregunté si le gustaba el cine. Kafka, después de una corta vacilación, contestó que no se había parado nunca a pensarlo.

«— El cine es un muchachote grandioso, pero yo no lo soporto, quizá porque soy excesivamente **visual**. Yo vivo con los ojos y el cine me impide **mirar**. La velocidad de los movimientos y el rápido cambio de imágenes fuerzan continuamente a seguir adelante. La mirada no se apropia de las imágenes sino que éstas se apropian de la mirada e inundan la conciencia. El cine viste de uniforme los ojos, que siempre habían permanecido desnudos» (1)

Cuando en los años 50, en un gesto tan desconcertante como airoso, Azorín, septuagenario, comienza a sentarse largas horas en las salas oscuras, y escribe sus **no** siempre certeros artículos sobre el **efímero cine**, se le mira como un bicho raro al que, en

(1) Guido Aristarco. «Historia de las teorías cinematográficas». Ed. Lumen.

virtud de méritos adquiridos en más nobles tareas, se le puede perdonar esta pintoresca tentativa de «aggiornamento».

Todavía un dato más, que me parece interesante por lo que tiene de sintomático a escala nacional. Fernando Castán Palomar realiza una encuesta sobre cine, entre los miembros de la Real Academia Española. La entrevista con Don Francisco Rodríguez Marín, entonces director de la Academia, se abre con el siguiente diálogo:

«— Pues sinceramente, amigo mío, creo que el cine, cuyo invento pudo hacer mucho bien, ha producido grandes daños.

«— A ver, a ver...

«— ¿Cómo? Pero, ¿no está visto? ¿Qué más quiere usted que esas carteleras en que aparecen los artistas besándose? Pues si **eso** se exhibe en el exterior, dígame usted qué es lo que ocurre dentro.

«— Pero, ¿usted ha entrado alguna vez en un cine?

«— Sí señor, en Sevilla. Hace de eso muchos años. En Madrid llevo 33 y sólo una vez he ido al cine.

«— Una vez. ¿Cuándo?

«— No recuerdo la fecha. Fui al *Monumental* porque me dijeron que había un cuadro flamenco en el que cantaba Chacón. Yo le conocía de mi tierra y quería verle. Lo encontré muy averiado. ¡Bah! No valía la pena.»

Dentro de la misma encuesta, Elías Torno, académico de la Historia, confesaba:

«— Yo no he estado jamás en el cinematógrafo» (1).

(1) «Treinta años de Cine Español», José Luis Guerner.

Si los resultados de la encuesta no eran precisamente confortables para los cinéfilos (hoy día supongo que estos testimonios harán sus delicias), al menos no dejaban dudas acerca del parecer de los «maestros». Había que esperar la conversión; y ella no ocurriría — en muchos casos no ocurrió —, sino mediante alguno de los procesos característicos de toda conversión: como respuesta a la presión poderosa de los rápidos cambios históricos y socio-culturales, o como fulminante caída del caballo, ante alguna clamorosa forma de evidencia.

LOS PRIMEROS «SUSTOS» CINEMATOGRAFICOS

1. UN PARTO FELIZMENTE COMPLICADO

Año 1915. Se estrena «**El nacimiento de una nación**», una película del americano David W. Griffith.

El film, dividido, por exigencias de programación, en dos jornadas, pasó de nuevo, en 1974, por el segundo canal de T. V. Española, en el espacio

«Cine-Club». Es de suponer que el impacto del film sobre la no muy numerosa audiencia de telespectadores de la segunda cadena, se habrá hecho sentir con la sordina que el tiempo impone tiránicamente a algunos de los films más explosivos de la primera época. Sin embargo, merece la pena reseñar los acontecimientos de su estreno en 1915 según

datos recogidos por Román Gubern en el tomo primero de su «Historia del cine»:

«**El nacimiento de una nación**» iba a constituir una pieza dramática capital que contribuiría a atizar uno de los más candentes problemas que gravitan todavía sobre la sociedad norteamericana desde los días de la guerra civil. La película se rodó en 11 semanas, con gran lujo de medios, y costó 110.000 dólares, cifra fabulosa, teniendo en cuenta el valor del dólar en 1914.

Hay que señalar que el éxito comercial obtenido estuvo en función de la polvareda polémica y del escándalo que suscitó.

Antes de que la película se estrenase, el presidente Wilson se la hizo proyectar en la Casa Blanca, pero ante la proximidad de las elecciones, y deseoso de ganarse los votos del Sur, no hizo nada para impedir su difusión. El estreno tuvo lugar en Los Angeles, bajo la protección de la policía. Los medios liberales e intelectuales del país criticaron abiertamente aquella película que mostraba a los negros como seres villanos o degenerados (y los pocos negros «buenos» que aparecían, eran —inevitablemente— esclavos bobalicones y estúpidos).

Los incidentes no tardaron en estallar: en mayo de 1915, la policía de Boston se enfrentó, en la calle, con la multitud durante un día y una noche, produciéndose numerosas víctimas; violentas manifestaciones contra la película tuvieron lugar en Nueva York y Chicago.

Era el primer gran escándalo de la Historia del Cine, y, por lo mismo, el primer gran éxito de taquilla. Las apasionadas tomas de posición de los periódicos sobre esta película, tuvieron la virtud de instituir la crítica de



«El nacimiento de una nación» (1915), de D. W. Griffith

cine como sección regular en sus páginas. Todo el mundo hablaba y discutía sobre «El nacimiento de una nación», todo el mundo iba a ver la película una o varias veces. Como consecuencia de ello, su recaudación comenzó a elevarse hasta llegar a batir marcas pasadas y futuras. En 1963, la documentada revista *Variety*, todavía colocaba «El nacimiento de una nación» a la cabeza de los grandes éxitos de taquilla del mercado norteamericano, con una cifra estimada superior a los 50 millones de dólares y seguida, lo que resultaba bien significativo, de otra película racista de parecido corte: «Lo que el viento se llevó» (1939), con 41.200.000 dólares.

2. Por un plato de carne podrida

Año 1925. Desde Rusia, con amor y con rabia, Sergio M. Einsenstein, lanza a las pantallas «El acorazado Potemkin».

Un plato de carne en estado de putrefacción, servida como rancho a la marinería, subleba a la tripulación del «Potemkin» contra sus jefes. Durante unos momentos, la rebelión es sofocada. Se decreta un castigo ejemplar: los revoltosos, cubiertos por una pieza de lona, serán sometidos a las descargas de la fusilería. De pronto, bajo la lona, la voz de un marinero grita al piquete de ejecución: «¡Compañeros, disparad contra ellos!» Los fusiles cambian rápidamente de blanco, y disparan contra los oficiales. La rebelión estalla de nuevo, esta vez arrolladora. No se trata del resumen del film, por

lo demás irresumible en el tremendo vigor de sus imágenes, sino de su punto de partida.

En todas partes, comenta el historiador Georges Sadoul, la censura prohibió el «Potemkin» fuera de la U.R.S.S. En todas partes los espectadores se agruparon para aplaudirlo en secreto. La represión duplicó la potencia explosiva de una obra maestra que consevan celosamente las filmotecas. El film se hizo más rápidamente famoso que ningún otro, si se exceptúan los de Chaplin. El doctor Goebbels le rindió, unos años más tarde, un «homenaje involuntario» pidiendo al cine alemán, **hitlerizado** por él, que le diese un nuevo «Potemkin» (cfr. Sadoul «Histoire du Cinéma»).

La petición de Goebbels no dió el resultado apetecido; como contrapartida, y para amortiguar, de algún modo, la virulencia de aquel acorazado que convertía en líneas de fuego las inócuas superficies de las pantallas, el film fue sometido a una bárbara maniobra de castración: se falseó su montaje, hasta el punto de hacer decir al film lo contrario de lo que decía; la rebelión era aplastada, las fuerzas zaristas cargaban contra el pueblo que vitoreaba al «Potemkin» en las escaleras del palacio de invierno de Odesa, y el orden se restablecía —una vez más— bajo la más brutal de las represiones.

La película que, además de su espléndido lenguaje filmico, albergaba un airado alegato contra la opresión y una apasionada invitación a la toma del poder por mano de las masas, tuvo posteriores resonancias históricas en los acontecimientos del «Jaime I», durante la guerra civil y, en cierto modo, se ha convertido en em-

blema cinematográfico de liberación: a los pocos días de la **revolución del clavel**, Portugal ponía los dientes largos a los hispanofronterizos con el anuncio de «El acorazado Potemkin» en las salas del país.

3. LA EDAD DE PIEDRA CONTRA LA EDAD DE ORO

Año 1930. Estalla en París el escándalo de «La edad de oro», un film francés del español Luis Buñuel. Vayamos por sus pasos. Del 2 de octubre al 3 de diciembre, el film, que había recibido el pase de la censura, fue proyectado sin incidentes en la sala del «Estudio 28».

El día 3, en la sesión de la tarde, clientes «no habituales», según observa Ado Kirou, organizan la bronca. Gritos: ¡Se van a enterar de si aún quedan católicos en Francia! ¡Mueran los judíos! Lluven sobre la pantalla tinteros de tinta violeta. Parte del mobiliario de la sala queda destrozado, así como una serie de cuadros de Dalí, Tangüy, Miró, Max Ernst, Man Ray... Según se supo más tarde, los saboteadores pertenecían a la «Liga de los patriotas» y a la «Liga antijudía».

Al día siguiente del incidente, comienza la movilización de la prensa reaccionaria, pidiendo a las autoridades que tomen tajantes medidas contra el film. La «Liga de los patriotas» publica una nota asegurando que no los miembros de su corporación, sino la masa popular indignada, era quien había promovido el escándalo en la sala.

El consejero principal, Mr. Le Provost de Launay, se presenta en la prefec-



Dos planos de «El acorazado Potemkin», de Sergio Einsenstein

tura de policía, habla con el presidente de la junta de censura y escribe al prefecto de policía, Mr. Chiappe, pidiendo una rápida intervención (el nombre de Mr. Chiappe sonará, insidiosamente, en boca de una manifestación de extrema derecha, al final de «El diario de una camarera», cumpliendo así Buñuel, una aplazada venganza). La nota del consejero exige que se tomen medidas contra la **basura** del surrealismo, al tiempo que protesta contra la proyección de tal film, a pocos pasos de la tumba del soldado desconocido. El director del «Estudio 28» cede, primeramente, a practicar una serie de cortes en la cinta. Medida inútil. El 10 de diciembre, tras un nuevo visionado ante una comisión especial de censura, el film fue prohibido sin apelaciones.

El grupo surrealista, y con él toda la prensa «engagé» pasa a una violenta ofensiva a favor de la película, y algún columnista preguntaba, mordazmente, si el «democrático respeto» que la autoridad había mantenido ante las exigencias de los boicoteadores, se haría en adelante extensivo, por idénticos motivos de libertad y democracia, con quienes siguiendo imperativos de conciencia se lanzaran a la calle a interrumpir una procesión o a tomar por asalto las oficinas del Santo Oficio.

«La edad de oro» no ha pasado todavía por ninguno de los canales de T. V. Española, ni siquiera como «sombra recobrada». Y, sin embargo, lo que el film tiene de **sombra**, han podido apreciarlo con suficiente claridad los jóvenes espectadores que — ¡por fin! —, en 1973, lograron encontrar butaca libre para asistir al pase del film, programado por la Fil-

moteca Nacional en colaboración con la Cinemateca francesa. Los violentos colores de la provocación y el escándalo están hoy día desplazados en el espectro hacia zonas insospechadas en 1930, hecho que convierte el film de Luis Buñuel en un interesante testimonio de su época y de un tipo de cine que envejece, precisamente, por su radical fidelidad a los postulados estéticos de los años en que se produjo.

Con todo, el rápido desfase de estas películas no argumenta sobre la trivialidad o el **azoriniano carácter efímero** del cine, sino sobre los rápidos cambios de la cultura y la vertiginosa evolución del cine en su lenguaje y en su función como testigo de la época.

Hemos citado tres «escándalos», tres obras en punta que, en su día, golpearon ferozmente la pupila y la sensibilidad de los espectadores demostrando con ello que el cine era, cuando menos, capaz de movilizar y exasperar la opinión pública contra toda una concepción del «medio» como estupefaciente y como diversión de esclavos. Valgan los casos límite para quienes no hubieran entendido que se citaran como índice de las posibilidades del invento de los Lumière y como suficiente motivo de atención al mismo, las películas de Charles Chaplin. La reciente historia del cine y su incidencia sobre el gran público no ha hecho sino confirmar las previsiones; no insistiremos en ello, puesto que lo que ahora nos interesa es, justamente, el período primitivo en cuanto punto de origen de los dispares criterios con que el cine ha sido valorado.

En 1919, Lenin, con un decreto de nacionalización, potenciaba la cinematografía soviética, al rango de

auténtica potencia revolucionaria: — **El cine es para nosotros la más importante de las artes.** Al mismo tiempo, formuló para la Escuela Nacional de Cinematografía de Moscú, un riguroso programa de objetivos, tanto políticos como estéticos. Los films, producidos por la Escuela Nacional llevarían en adelante la impronta de la propaganda revolucionaria, lo cual implicaba, en el orden estético, un realismo documental, inmediato, didáctico, eliminando de esta forma un tipo de producción en boga, sustentado sobre falsas historias sentimentales. Había que conducir a los espectadores el realismo más estricto mediante el arte más fantástico.

Es un hecho que el cine alcanzó en la U.R.S.S., un grado de perfección asombroso. Si los principios del lenguaje fílmico habían sido fundamentalmente intuídos y puestos en práctica por la escuela americana, por Griffith en concreto, tales principios fueron llevados a sus últimas consecuencias y sistematizados en teorías por los cineurdos soviéticos.

Rusia contaba en aquellos años con un elevadísimo porcentaje de analfabetismo; en esas circunstancias, con la revolución a marcha acelerada, la imagen fílmica se presentaba como eficaz instrumento para una urgente labor de mentalización y de agitación revolucionaria. En este sentido, bien puede afirmarse que ha sido Rusia el primer país que se haya planteado, con lucidez, la función del cine como instrumento para la educación de las masas.

También es verdad que a estas alturas, la fe de Lenin (o las posteriores y extremosas interpretaciones de esa fe), en el medio cinematográfico, deja más de una duda. Ya es un tópico, pero nacido del sentido práctico y realista, aquello de que la revolución se hace con los fusiles y no con la cámara de cine. Sin embargo, Jean Luc Godard, uno de los directores que actualmente más ha radicalizado, en línea de compromiso, su oficio de autor, puntualizaba no hace mucho:

«Nosotros decimos que el cine, de momento, es una labor secundaria en la revolución; pero que esta labor secundaria es actualmente importante y, por tanto, es justo que la tomemos como nuestra tarea principal» (1)

He aquí, pues, un punto de llegada que vuelve a ser, inevitablemente, un punto de partida:

El cine, de la barraca a la revolución. Lo que como cabecera de texto hubiera sonado a panfleto, puede servirnos ahora, al final del artículo, como resumen simplificador de un trayecto histórico.



«La edad de oro», de Luis Buñuel