

Cine, cine...

Michel Tournier

Traducción del francés por Juan José Barrientos (Universidad Veracruzana)

LOS ORÍGENES DE LA ESCULTURA, del dibujo, de la música, se pierden en la noche de los tiempos. El cine por el contrario es tan reciente, tan joven, que los hombres de hoy – siempre y cuando tengan cierta edad – pueden sentirse sus contemporáneos. Es como un amigo de la infancia, un compañero de escuela que hubiera nacido y envejecido al mismo tiempo que nosotros. Hay entre el cine y «nosotros» -los viejos- la irremplazable complicidad que une a los hombres de una misma generación, que han vivido las mismas épocas, los mismos acontecimientos, las mismas vicisitudes, todo eso a la misma edad.

Y además hay esto: la historia del cine es tan corta que está marcada por mutaciones que se parecen curiosamente a crisis de crecimiento como el cambio de voz, la pubertad, el agotamiento de la edad madura.

Para empezar, tenemos la movilidad de la cámara que un buen día, en vez de permanecer fija sobre el tripié, se puso a girar y a pivotar para seguir a un personaje en movimiento. La pantalla dejó de ser el equivalente a un escenario de teatro sobre el cual los actores van y vienen, entran y salen. Debido a los movimientos de la cámara, el espectador sigue a tal o cual personaje en su deambular y por fuerza se ve obligado a identificarse con él. Hay una interiorización del espectáculo.

La segunda mutación, es sin duda la invención del cine sonoro. “El enfermo por fin dejó de ser mudo y recobró el uso de la palabra”, escribió un historiador. La verdad es menos reconfortante. El cine mudo había alcanzado una especie de perfección. Para muchos realizadores y sobre todo para muchos actores, el cine sonoro estalló como una catástrofe. Chaplin que había llevado a su apogeo el arte

del mimo apenas logró sobreponerse. Dos películas célebres evocan esta revolución. Un drama verdadero, *Sunset Boulevard* (1950) con Gloria Swanson, y una comedia musical, *Cantando bajo la lluvia* (1952) con Gene Kelly. La obra de Jacques Tati se puede considerar como un intento para volver al arte mudo del primer Chaplin.

El lugar de la palabra en la película plantea un problema estético fundamental. Primero corrompió de manera groseramente ensordecedora. Los cinéfilos respetables no le perdonan a Marcel Pagnol y a Sacha Guitry que le hayan dado prioridad en sus películas al diálogo y al escenario que lo justifica. Se cuenta que durante una filmación Pagnol no dejaba la cabina de sonido, atento solo al texto y apenas interesado en lo que se veía ante las cámaras. La evolución de Federico Fellini es interesante desde ese punto de vista. Sus primeras películas –*I Vitelloni* (1953), *La Strada* (1954)– le dan más importancia al diálogo y al guión. Después, en cada película esos dos elementos retroceden para desaparecer por completo en *Roni* (1971), *Amarcord* (1973) y *Casanova* (1976) que no son sino una sucesión de imágenes de una belleza abrumadora, insólita, acompañadas de murmullos de los que emergen algunas palabras inteligibles. Pero un literato incorregible como yo lamenta ésta evolución y se aburre después de un cuarto de hora cuando no se le cuenta ninguna historia, a pesar de la belleza de las imágenes.

La tercera agresión de que fue víctima el arte el cine es el color. Es interesante comparar en este aspecto el cine y la fotografía. Los grandes fotógrafos creadores permanecieron obstinadamente fieles al blanco y negro, dejando el color para la fotografía turística y familiar. Arno Minkinen nunca hizo una foto a color, y Jan Saudek colorea a mano

sus fotos en blanco y negro, como se hacía hace cien años cuando no había rollos a color. Hay que recordar aquí que el arte fotográfico es de una completa ingratitud y no le ofrece a sus creadores ni celebridad ni fortuna. Como contraparte de esta pobreza y oscuridad, los fotógrafos tenemos una libertad y una ligereza divinas de la que carece completamente el cine con sus presupuestos monstruosos y su pesada maquinaria. Hay una impostura que consiste en pretender que al abrirse a los colores, el cine se acercó a la realidad. Se olvida el realismo despiadado de las películas en blanco y negro. ¿Quién se atrevería a pretender que *Le Quai des Brumes* de Carné o *Citizen Kane* de Orson Welles serían más reales si se colorearan? Lo contrario es lo verdadero. Si el cine rechazó el color, es porque se trata de un arte realista. El color, sí, para los dibujos animados o para algunas obras basadas en cuentos de hadas como *Les enfants du paradis* o *Orphée*. Hay que tomar partido: lo real no es a colores, es en blanco y negro, es decir esencialmente gris. El color es nuestro ojo que lo da y eso porque así lo ha educado la pintura. Pero esa ya es otra historia ...

La cuarta catástrofe que le ocurrió al cine es la competencia irresistible de la televisión. Las personas con tendencias melancólicas lamentan que el cine mudo se haya puesto a hablar, que las películas en blanco y negro se hayan revestido de colores, pero qué me dicen de la revolución iconoclasta que ocasionó la televisión!

¡Que funciones! ¡qué castillos! Como compadezco a los adolescentes de hoy por no conocer esas felices tardes dominicales que mis contemporáneos y yo pasábamos en la oscuridad de alguna sala miserable de provincia! En mi caso, era en Saint Germain-en-Laye. Ahí había dos cines, el Majestic y el Royal. Se entraba a las 14 horas, y se salía completamente atarantado a las 19 horas después de haber absorbido dos largometrajes adobados con un noticiero, un documental y dibujos animados. Había, es cierto, un entreacto durante el cual, provistos de un cartón para volver, salíamos a comer durante un relámpago en la pastelería vecina. Durante la guerra, era peor, pues realmente no teníamos ningún otro medio de evasión... y la pastelería estaba cerrada. Las noticias eran suministradas por la Propagandastaffel alemana que nos elogiaba las celebraciones y victorias del

Tercer Reich. Nosotros ahuyábamos ¡Viva de Gaulle! y gritos de animales, pero muy pronto la prefectura dispuso que las salas permanecieran iluminadas y vigiladas por la policía durante la proyección del noticiero. ¿Qué hacer?, aprovechando la iluminación, sacábamos libros y cuadernos, en cuya lectura nos enfrascábamos hasta que volvía la oscuridad. Era nuestra manera pueril de hacer la “resistencia”.

Pero lo cierto es que algo le faltará para siempre a quien no conoce el estremecimiento sagrado que acompañaba el oscurecimiento de la sala y la iluminación progresiva de la pantalla donde figuras sobrehumanas por su tamaño y notoriedad iban a llevar una vida grandiosa. Aplastados por tanta majestad, los espectadores se hunden en una noche parecida a la nada. ¡Qué pena me dan la pantalla chica y la triste banalización de las películas consumidas a domicilio! Pues el espectador se queda en casa. No se molesta en acudir piadosamente al templo cinematográfico. Acurrucado en un sillón, recibe como a visitantes educados a los periodistas y animadores de la tele. Hay que hacer un estudio sobre el comportamiento de los actores de cine y del hombre de la tele. El actor de cine tiene formalmente prohibido mirar la cámara. Como se corre el riesgo de que ésta ejerza sobre él una fascinación irresistible, en ciertos estudios se instala un enorme ojo de vidrio en un ángulo diferente para balancear su atracción hipnótica. Todo lo contrario pasa en la tele. El periodista o animador mira directamente al telespectador “directo a los ojos”. Una lucecita roja le indica qué cámara funciona y hacia cual debe mirar. Si se equivoca y mira a otro punto, el efecto es desastroso. Es como si al entrar en el salón de usted no lo viera. Pues entra en su casa y la cortesía exige que voltée hacia usted para saludar.

Hay un absurdo tal entre el cine y la televisión que yo me pregunto por qué aberración se proyectan películas en la pantalla chica. Se trata sin duda del efecto de la edad y de la consiguiente inadaptación al mundo.

El cine es mi hermano gemelo, nacimos juntos, crecimos al mismo tiempo, envejecimos. Francamente, no creo que me pueda sobrevivir. •

MICHEL TOURNIER (1924) es uno de los más destacados pensadores y literatos de la Francia contemporánea.

