

# El Cine y la realidad\*

Virginia Woolf (1926)

SONIA DELAUNAY Decorados para el film Le Vertige, 1926

Hay quien dice que en nosotros ha muerto definitivamente el salvaje, que nos encontramos en la etapa final de la civilización, que todo está ya dicho y que es demasiado tarde para ser ambicioso. Pero es probable que estos filósofos se olviden del cine. Nunca han visto a los salvajes del siglo veinte en el cine. Nunca se sentaron ellos mismos frente a la pantalla para reflexionar que, a pesar de taparse con vestidos y pisar sobre alfombras, no es demasiada la distancia que los separa de esos hombres desnudos de ojos brillantes que hacían entrecuchar dos barras de hierro y escuchaban en el estruendo una anticipación de la música de Mozart.

Naturalmente, en nuestro caso, las barras están tan elaboradas y llevan tanta materia extraña añadida que es enormemente difícil oír nada con claridad. No hay sino rumores sordos, enjambre y caos. Nos asomamos al borde de un caldero en el que parecen hervir fragmentos de múltiples formas y sabores; una y otra vez se destaca alguna forma de mayor tamaño que parece a punto de salir del caos. A primera vista, sin embargo, el arte cinematográfico parece simple, incluso estúpido. Sale el Rey estrechando las manos de los miembros de un equipo de fútbol; el yate de Sir Thomas Lipton; Jack Horner ganando el Grand National. El ojo lo va lamiendo todo al momento y el cerebro, agradablemente cosquilleado, se reclina para observar la sucesión de fenómenos sin animarse a pensar. Para el ojo vulgar, el antiestético ojo inglés es un mecanismo simple que se ocupa de que el cuerpo no se venga abajo, proporciona al cerebro juguetes y golosinas para que se calle, y es de suponer que seguirá comportándose como una competente niñera hasta que el cerebro llegue a la conclusión de que es el momento de levantarse. ¿Cuál no será su sorpresa, entonces, cuando se le despierte en medio de su agradable somnolencia para pedirle ayuda? El ojo está en dificultades. El ojo pide ayuda. El ojo dice al cerebro, «Está ocurriendo algo que no entiendo ni por asomo. Te necesito». Juntos, miran al rey, al barco, al caballo, y el cerebro comprende al instante que han adquirido una cualidad que no pertenece a la simple fotografía de la vida real. No se han hecho más bellos, en el sentido en que son bellas las imágenes, pero ¿podríamos decir (nuestro vocabulario es penosamente incompleto) que más reales, o reales con una realidad diferente a la que percibimos en la vida diaria? Los

\* Publicado originalmente en *The New Republic*, 4 de agosto de 1926, pp. 308-310.

contemplamos tal como son cuando no estamos nosotros. Vemos la vida tal como es cuando no tomamos parte en ella. Mientras observamos, nos parece estar fuera de la insignificancia de la vida real. El caballo no nos coceará. El rey no nos estrechará la mano. La ola no nos mojará los pies. Desde esta situación ventajosa, cuando contemplamos a nuestros antepasados tenemos la oportunidad de sentir piedad o regocijo, de generalizar, de conferir a un hombre los atributos de la especie. Al observar el avance del barco o las olas que rompen, tenemos oportunidad de abrir nuestra mente a la belleza y registrar en su cima la extraña sensación: esta belleza proseguirá, esta belleza florecerá tanto si la contemplamos como si no. Por otra parte, todo ello sucedió hace diez años, nos dicen. Estamos observando un mundo que ha sido barrido por las olas. De la Abadía surgen novias —ahora son madres; los oficiales son ardientes— ahora están en silencio; las madres aparecen llorosas; los invitados gozosos; se ha ganado esto, se ha perdido aquello, y todo está acabado. Como una grieta a los pies de tanta inocencia e ignorancia, llega la guerra, pero así fue como danzamos e hicimos piruetas, como trabajamos duro y tuvimos deseos, así brilló el sol y las nubes se deslizaron hasta el fin.

Pero los realizadores de los films no parecen satisfechos con temas de interés tan obvios como el paso del tiempo y lo sugestivo de la realidad. Menosprecian el vuelo de las gaviotas, los barcos por el Támesis, el Príncipe de Gales, Mile End Road y Piccadilly Circus. Pretenden mejorar, modificar, hacer un arte propio, naturalmente: tan gran objetivo parece estar a su alcance. Numerosas artes parecían estar preparadas para prestarles ayuda. Por ejemplo, la literatura. Todas las novelas famosas del mundo, con sus bien conocidos caracteres y sus escenas famosas, no parece sino que estaban pidiendo ser llevadas al cine. ¿Había algo más sencillo, más simple? La cinematografía cayó sobre su presa con extraordinaria rapacidad y hasta el momento subsiste en gran medida sobre el cuerpo de su desgraciada víctima. Pero los resultados son desastrosos para ambos. Esta alianza no es natural. Ojo y cerebro son cruelmente desgarrados cuando tratan en vano de trabajar en pareja. El ojo dice: «He aquí a Anna Karenina». Una voluptuosa dama vestida de terciopelo negro y adornada con perlas se presenta ante nosotros. Pero el cerebro dice: «Ésta no tiene más de Anna Karenina que de la Reina Victoria». Porque el cerebro conoce a Anna casi exclusivamente por su vida interior: su encanto, su pasión, su desolación. El cine carga todo el acento en sus dientes, sus perlas y su terciopelo.

Luego «Anna se enamora de Vronsky», es decir, la dama de terciopelo negro cae en los brazos de un caballero uniformado y se besan jugosamente, con gran deliberación y gesticulación infinita, sobre un sofá, en una biblioteca sorprendentemente ordenada, mientras un jardinero corta el césped como por casualidad. Así vamos dando tumbos sobre las novelas más famosas del mundo. Así las desciframos en palabras de una sola sílaba, en los garabatos de un escolar poco aplicado. Un beso significa amor. Una taza rota, celos. Una mueca, felicidad. La muerte es un féretro. Nada de esto tiene la más mínima relación con la novela que escribió Tolstoi y sólo cuando dejamos de buscar un nexo entre imágenes y libro adivinamos —ante alguna escena accidental como el jardinero que corta el césped— lo que podría ser el cine si se abandonase a sus propias posibilidades.

¿Pero cuáles son entonces sus posibilidades? Si dejase de ser un parásito ¿cómo se pondría en pie? Por el momento no disponemos sino de insinuaciones que nos permitan hacer conjeturas. Por poner un ejemplo, en una proyección reciente del Dr. Caligari, una sombra en forma de renacuajo apareció repentinamente en un ángulo de la pantalla. Se hinchó hasta adquirir un tamaño enorme, se estremeció, osciló y se hundió de nuevo en la nada. Por un momento pareció encarnar alguna imaginación monstruosa, enfermiza, del cerebro lunático. Por un momento, pareció que el pensamiento podía transmitirse en formas mejor que en palabras. El monstruoso, estremecido renacuajo parecía ser el propio miedo, y no la declaración «Tengo miedo». En realidad la sombra era un accidente, y el efecto no intencionado. Pero si en determinado momento una sombra puede sugerir mucho más que los propios gestos y palabras del hombre y la mujer que padecen miedo, es evidente que el cine tiene a su alcance numerosos símbolos para expresar emociones que hasta ahora se han desaprovechado. El terror, junto a sus formas corrientes, tiene la forma de un renacuajo; brota, forma bultos, se estremece, desaparece. La ira no es meramente retórica y sin sentido, rostros enrojecidos y puños apretados. Es quizás una línea negra culebreando sobre una hoja blanca. Anna y Vronsky no necesitarán fruncir el ceño y hacer aspavientos. Tienen a su disposición... pero ¿el qué? ¿Existe, nos preguntamos, algún lenguaje secreto que sentimos y vemos pero nunca expresamos en palabras y, si es así, podría hacerse visible a nuestros ojos? ¿Existe alguna característica que posea el pensamiento y que pueda llegar a ser visible sin necesidad de palabras?



Es rápido y es lento; posee la rectitud de una flecha, pero es capaz de dar sutiles rodeos. Y posee también, sobre todo en momentos de emoción, el poder de crear imágenes, la necesidad de abandonar su carga a otros brazos; de dejar que una imagen lo recorra de lado a lado. La apariencia del pensamiento es, por alguna razón más hermosa, más comprensible, más alcanzable que el propio pensamiento. Como todo el mundo sabe, las ideas más complejas de Shakespeare forman cadenas de imágenes por las cuales ascendemos, dando rodeos, hasta que llegamos a la luz del día. Pero, evidentemente, las imágenes de un poeta no se prestan a ser modeladas en bronce o dibujadas en un papel. Son un conglomerado de miles de sugerencias, de las cuales la plástica es sólo la más evidente entre las que predominan. Hasta la imagen más simple: «Mi amor es como una rosa roja, roja que nace a la vida en junio» nos crea impresiones húmedas, cálidas, nos habla de la viveza del carmesí y la suavidad de los pétalos inextricablemente unidos y ensartados con la cadencia de un ritmo que es en sí mismo la voz de la pasión y de las dudas del amante. Todo esto, accesible a las palabras y sólo a ellas, debe ser evitado por el cine.

Y sin embargo, si una parte tan importante de nuestros pensamientos y sensaciones está relacionada con la visión, quizá le esté aún reservado al cine un resto de emoción plástica inservible para el pintor o el poeta. Parece muy probable que dichos símbolos sean muy diferentes a los objetos reales que vemos con nuestros ojos. Algo abstracto, algo que se mueva con arte controlado y consciente, algo que reclame la mínima ayuda por parte de las palabras y la música para hacerse inteligible pero siempre subordinándolas: de tales movimientos y abstracciones se compondrán algún día las películas. En efecto, cuando se descubran nuevos símbolos para expresar el pensamiento el realizador cinematográfico tendrá a su disposición un inmenso tesoro. Con sólo pedirlo, obtendrá la exactitud de la realidad y su sorprendente capacidad de sugestión. Annas y Vronsky estarán llenos de vida. Si pudiese hacer palpitar de emoción esa realidad, si pudiese animar la forma perfecta con el pensamiento, entonces tendría en sus manos la recompensa. Entonces, igual que el humo brota del Vesubio, podremos ver el pensamiento en toda su fuerza salvaje, su belleza, su peculiaridad, brotando de los hombres cuando apoyan los codos en la mesa, de las mujeres cuando dejan caer al suelo sus bolsos de mano. Veríamos todas estas emociones entremezclándose, influyéndose unas a otras.

Observaríamos violentas luchas de sentimientos provocadas por su colisión. Los contrastes más fantásticos destellarán ante nosotros a una velocidad que el escritor no puede sino perseguir esforzadamente en vano; la onírica arquitectura de bóvedas y almenas, de cascadas precipitándose y fuentes manando que nos visita a veces en el sueño o se configura en habitaciones en penumbra, adquiriría realidad ante nuestros ojos bien despiertos. Ninguna fantasía sería demasiado rebuscada o poco sólida. El pasado sería desplegado, las distancias reducidas a la nada, y los escollos que distorsionan las novelas (cuando por ejemplo Tolstoi tiene que pasar de Levin a Anna, desafinando así la historia y desviando o matando nuestras simpatías) podrían limarse mediante la uniformidad del fondo o la repetición de alguna escena.

Cómo se intentará este proceso, mucho menos cómo se logrará, es algo que nadie puede decirnos por el momento. Lo presentimos vagamente en el caos de las calles, quizá, cuando cierta unión momentánea de color, sonido y movimiento sugiere que ahí hay una escena esperando ser traspasada por un arte nuevo. Y a veces, en el cinematógrafo, en medio de su enorme destreza y considerable dominio técnico, se corre la cortina y contemplamos, a lo lejos, cierto tipo de belleza desconocida e inesperada. Pero sólo por un momento. Porque algo extraño ha ocurrido; mientras todas las demás artes nacieron desnudas, ésta, la más joven, ha venido al mundo completamente vestida. Puede decir lo que sea antes de tener algo que decir. Es como si la tribu salvaje, en lugar de encontrar dos barras de hierro para jugar, hubiese encontrado esparcidos por la playa violines, flautas, saxos, trompetas, grandes pianos Erard y Bechstein, y con increíble energía pero sin saber una nota de música, empezase a hacerlos sonar todos al tiempo.

