

Un arte que tiene nuestra edad

Guillermo de Torre

Volviendo a nuestro campo, al del cinematógrafo, recordaré que la fusión de esas cualidades fotográficas y de cine es lo que se viene llamando fotogenia. La fotogenia se expresa en un alfabeto plástico especial, del cual hasta ahora sólo se conocen las primeras letras —según la expresión de Blaise Cendrars. Y una de ellas es el «gros plan» o técnica de primeros planos. Uno de los primeros en utilizarla fue el célebre director norteamericano David Griffith en su epopeya cinematográfica «Intolerancia»¹. Causó con ello una verdadera transformación en el cinema. Antes, la máquina estaba quieta, la perspectiva era siempre la misma, todos los objetos eran vistos desde el mismo ángulo. Pero he aquí que, de pronto, la cámara se vivifica, pudiéramos decir, avanza hasta un objeto, hasta los ojos de un personaje y nos lo muestra en primer plano, de tal modo que nosotros, espectadores, entramos en el personaje, palpamos su evidencia, sentimos su vibración humana. ¿No es esta cercanía, esta intimidad viviente algo extraordinario que ningún otro arte visual podría realizar? Con razón Jean Epstein ha calificado el cine de ojo suprarreal y al «groissement» como la llave maestra del cinema, y Abel Gance ha dicho que equivale a la máscara de la tragedia antigua.

Pero el cinema posee aún otros elementos expresivos muy peculiares capaces de producir el simultaneismo visual, tales como son las reimpresiones y superimpresiones, flujos y desvanecidos: aludo a esos trozos en los cuales aparecen las imágenes superpuestas o desdobladas en otras, y bañado el conjunto en una atmósfera nebulosa que suscita una impresión misteriosa, musical o poética.

Esto sin contar los mil efectos que —como he dicho al hablar de los «primeros planos» pueden obtenerse de la movilidad de la máquina, situándola en los ángulos de enfoque más inverosímiles. A este propósito recuérdese cómo en «Varieté»² (obra del director Dupont y del actor Jannings), a fin de dar una visión veraz de los espectáculos que suceden en un circo,

¹ *Intolerance*. EE. UU., 1916.

² Alemania, 1925.

la cámara fue sujeta a un trapecio, balanceándose en el espacio y pudiendo así obtener asombrosos efectos de los funambulismos circenses.

Pero oigamos además un párrafo del lírico y desfogado Abel Gance, donde éste revela toda la vitalidad que ha sabido infundir a la cámara tomavistas: «Creo —nos dice— haber sido uno de aquellos que la han llevado más lejos en el corazón del espectáculo de la vida. He puesto la cámara sobre un carro, la he hecho rodar por el suelo como una pelota, la he sujetado el cuello, al vientre de caballos galopantes; la he suspendido de una cuerda, como un péndulo, haciéndola girar en el espacio; la he arrojado en el aire como una bala de cañón; en fin, la he sujetado al hombre y hecho caminar, correr, volver la cabeza, caer de rodillas, levantar el ojo del objetivo hacia el cielo; he hecho de la máquina, en suma, un ser vivo, un cerebro y —lo que vale más— he tratado de hacer de ella un corazón.»

El «ralenti» y el «acelerado» son otros movimientos fotogénicos, otras de las primeras letras que está fraguando el alfabeto peculiar del cinema. Especialmente el primero, pues tiene no sólo una eficaz aplicación en los «films» documentales (aquellos que estudian, por ejemplo, el crecimiento de las plantas y la circulación de la sangre) sino un poder originario de curiosos efectos cómicos. De ellos han extraído —según señaló Francisco Ayala— un buen resultado René Clair y Francis Picabia en su «film» «Entr'acte»³.

* * *

Esa variedad de recursos demuestra abundantemente que el cinema debe ser con preferencia un instrumento de creación artística. Su foco triangular se abre hacia la poesía plástica, hacia el lirismo visual, repleto de imágenes y de metáforas que caracteriza a los poetas nuevos. Esa fiebre imaginífera —escribía yo hace años— en que arden los poetas jóvenes, ese afán suyo de invención, de transposición, de superar la realidad circundante para crear otro orbe más fragante y matinal, sólo hallará su pleno desfoque en el ámbito libérrimo del cinema. Y agregaba: Ante los poetas genuinos de nuestro tiempo la pantalla impoluta del cinema ha de aparecérselos como una pizarra incitante, en cuya superficie puedan plantear las más audaces ecuaciones imaginativas, aplicándose a resolver en ella ese «álgebra superior de la metáfora» que ha llegado a ser la poesía.

³ Francia, 1924.

«Films» como «La estrella del mar»⁴, por Man Ray, y «Un perro andaluz»⁵, por Luis Buñuel, que hace poco nos fue dado contemplar en Buenos Aires, revelan hasta qué punto es rica y sugeridora esa posibilidad del «film» imaginativo, poético, al margen de la producción corriente y comercial.

Por consiguiente, el escenarista, el constructor literario de «films» puros debe ser, ante todo, un poeta que piense en imágenes visuales. Deberá tender siempre a que los objetos y las personas puestas ante el objetivo revelen por sí mismas su esencia. Todo lo que no sea este cuidadoso esfuerzo por visualizar las ideas y las sensaciones, por traducir los pensamientos en imágenes oculares y hasta las imágenes directas en metáforas plásticas, es impropio del cinema.

* * *

La poesía influye sobre el cinema y viceversa. Lirismo y fotogenia. Ósmosis y endósmosis. Hay un indudable entrecruzamiento de influencias recíprocas. Pero, ¿hasta qué punto —planteando la cuestión en términos generales— puede influir e influye el cine en la literatura? Es ya casi un lugar común sostener esa aseveración al referirse a ciertos escritores contemporáneos, desde Paul Morand y Blaise Cendrars, hasta nuestro camarada Eduardo Mallea, pasando por Bontempelli y Ramón Gómez de la Serna. Y, a renglón seguido, enumerar las cualidades formales que revelan tal influencia cinematográfica, como son el estilo elíptico, el simultaneísmo descriptivo y las imágenes visuales. Existen, además, algunas obras que traducen de modo efectivo esa influencia: recuérdense novelas como *Los bandoleros*, de Leonard Frank y *Donogoo-Tonka*, de Jules Romains, poemas como «La fin du monde», por Cendrars, y «La Chapliniade», por Ivan Goll.

Nadie más entusiasta al afirmar la influencia del cinema sobre la literatura que Joseph Delteil cuando escribió donosamente: «El cinema es la píldora Pink de la literatura: le inyecta sangre y púrpura».

Sin embargo, si es mucho lo que el cinema aporta a la literatura, no es menos lo que le resta. Nadie lo ha expresado quizá mejor que Jean Paulhan al decir: «El cinema ha liberado la literatura de varios escrúpulos absurdos tales como rapidez, persecuciones, efectos de teatro, del mismo modo que la fotografía había curado a la pintura del afán de hacer «parecidos». Las artes se ayudan menos por lo que se prestan que por lo que se roban unas a otras.»

(Fragmento, 1930)

⁴ L'Etoile de mer. Francia, 1928.

⁵ *Un chien andalou*. Francia. 1928.