

QUE CIEN AÑOS NO ES NADA

El 28 de diciembre de 1895, con la primera proyección pública de películas de los hermanos Lumière, en el Grand Café, boulevard de Capucines, en París, nacía el cinematógrafo. O sea que, contemporáneo del avión y del automóvil, aparece a fines del siglo en que triunfa y se afirma la burguesía como clase en el poder.



Akira Kurosawa en Ran (1985)

Los propios inventores del aparato cinematográfico jams  soñaron que su "máquina de moler" imágenes tendría un porvenir industrial, menos aún artístico, y los parisenses que ese día vieron, como una curiosidad técnica y gracias a la "fotografía en movimiento", la salida de la fábrica, la entrada del tren en la estación, una partida de naipes... estaban muy lejos de imaginar que esa era la versión moderna de la caverna de Platón, en cuya pared se reflejaba lo que sucedía a la entrada (después sería como un templo: un lugar a donde la multitud concurre a una hora fija, se apagan las luces y se hace silencio -excepto en Ecuador- para la celebración del rito).

La fábrica de sueños

Pronto Louis Lum re envi  operadores a distintos países a filmar desfiles, coronaciones, entierros, corridas de toros, con lo cual en la pared de la caverna comenzó a reflejarse el mundo.

JORGE ENRIQUE ADOUM, ecuatoriano. Poeta, narrador y ensayista. Este texto es reproducido de Cuadro a Cuadro, número 9, junio 1995; revista de ASOCINE, Ecuador.

Las fotos de este módulo fueron tomadas de *El cine, Enciclopedia Salvat del 70. arte.*

Como el avión y el automóvil, el cine echa sus raíces en la ideología burguesa, puesto que responde a su deseo inconsciente de reconciliar, mediante el "viaje inmóvil", dos deseos eternos y contradictorios: vivir la mayor aventura en el espacio y el tiempo, y encerrarse, como en un imposible regreso a la matriz, en un jardín cerrado, una alcoba o una sala. Así, sin movernos de nuestra butaca en un cine, asistimos a grandes sucesos históricos, tales como la Revolución Francesa, la conquista del Far West, las guerras mundiales; viajamos a los lugares más distantes, se trate de Tombuctú, Casablanca o Venecia, y amamos, por personaje interpuesto, a las mujeres más inalcanzables: Greta Garbo, Marilyn Monroe, Brigitte Bardot, Sharon Stone... (De ahí la denominación de "fábrica de sueños" que dio Ilya Ehrenburg al cine: ¿no son acaso sueños *El perro andaluz*, *El rey de corazones* y las películas de Bergman, Fassbinder, Wenders y, en particular, las de Fellini, Kurosawa y Spielberg? ¿No lo fueron esas plácidas mentiras norteamericanas sobre la buena suerte y el éxito, cuyas certezas destruyeron Chaplin y el realismo de Stroheim, Ford, Huston, Lang...? Y lo confirma el hecho de fabricar, desde el comienzo -*Nosferatu*, *Los cuatro jinetes del Apocalipsis*, *El gabinete del Dr. Caligari*- y, sobre todo, ahora, pesadillas rentables, se trate de asesinados, de aparecidos o de soldados).

Si la cámara de Lumière descubre la realidad, George Méliès "tiende detrás de sus personajes los lienzos pintados del inconsciente colectivo". Méliès, el ilusionista, se sirve del mismo aparato para negar, gracias a la sorpresa y a la maravilla del trucaje, las verdades irrefutables de Lumière: los personajes aparecen, desaparecen, se sustituyen unos a otros, viajan "a través de lo imposible".

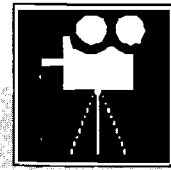
Hasta entonces, la realidad solo había propuesto modelos al artista; ahora se convertía ella misma en materia que el cineasta puede manejar a su antojo, como hacen el escultor con el mármol, el pintor con el color o el poeta con las palabras. *King Kong* y *2001* están ya, en embrión, en *El viaje a la luna* y *Las cuatrocientas farsas del Diablo*, de Méliès. Con los cineastas ingleses el cine encuentra su tercera función: la del "relato visual". Williamson y Smith, antiguos fotógrafos de playa, serían los descubrido-

res del valor de los diferentes planos y escalas. En *La lupa de la abuela*, un muchacho aísla, con un lente de aumento, un reloj, un canario, la cabeza del gato. El cine no solo no ha podido prescindir, hasta hoy, del *close up*, se trate del cigarrillo de Humphrey Bogart o de las piernas de Kim Basinger, sino que incluso ha hecho de él una de las claves de su lenguaje propio.

Arte, espectáculo, industria

Arte y espectáculo (pero también lo era el teatro), arte e industria (pero también llegará a serlo la literatura), el cine, atraído por el encanto de las utilidades fabulosas, pronto confunde la creación artística con la fabricación y comercio de la película impresa y, pese a la obra de los grandes creadores, es, a partir de 1914 (también ahora, en el Festival de Cannes, todo y todos se compran y se venden), "una inmensa feria donde la propiedad artística se mide por metros". Y, para asegurarse el mercado internacional (antes de la aparición del "parlante" -con que terminaron carreras tan brillantes como las de Douglas Fairbanks y Buster Keaton- que permitió el doblaje y, con este, la exportación), el cine recreó, con miras a encontrar mercados "extranjeros", los temas espectaculares de cualquier lugar del mundo: varias veces la pasión de Jesús, los Césares y el circo romano; las aventuras de Don Juan o del Corsario Negro; la guerra de Troya y las guerras napoleónicas por igual (se exceptúa aquí, naturalmente, el inmenso *Napoleón*, de Abel Gance, que concebido para tres pantallas y realizado en 1927, apenas llegó a proyectarse en París en 1985, en el Palacio de Congresos especialmente adecuado y solo para tres funciones).

Poco tardó el "arte de los nuevos tiempos" en encontrar algunos recursos que llegarían a ser propios suyos: el torzato en la cara, *gag* a que se reducía el humorismo antes de Charles Chaplin, humanista y trágico; el erotismo que, pese a las censuras de todos los países y, dentro de estos, hasta de los municipios, se ha tragado kilómetros de películas, desde ese primer *Beso prolongado* que filmaron los daneses, y Hedy Lamarr cabalgando desnuda un caballo en *Extasis*, hasta el japonés *Imperio de los sentidos*; y la comedia musical de gran espectáculo, que con obras como *My Fair Lady*,



Charles Chaplin

(Inglaterra)

No solamente para el actor sino para cualquier otra persona, el dominarse tiene una gran importancia. Tener un comportamiento sobrio, moderar los propios deseos, las propias pésimas costumbres y todo el resto, es algo absolutamente necesario. A mí no me gustan mis primeros cortometrajes precisamente porque en ellos me resultaba difícil dominarme. Una o dos tortas de crema pueden hacer reír, pero cuando faltan otros motivos de comicidad el filme rápidamente se hace aburrido... yo me esfuerzo únicamente por recoger a través de la gente la verdad auténtica, de la cual extraigo después provecho para mi trabajo. ¿Acaso la base de cada éxito creativo en el teatro y en el cine no dependen del conocimiento de la naturaleza humana?

(Este y los demás testimonios de los directores, que se presentan a lo largo de este módulo, fueron tomados del libro *70 directores hablan de cine*, Diego Tapia Figueroa, Editorial Universidad Central del Ecuador, 1987.)



"Humanista y trágico"

West Side Story, entre otras, constituye uno de los rasgos característicos de nuestra época. Como lo son también, "arte del siglo XX al fin y al cabo", otros dos géneros cinematográficos por excelencia, hasta el punto de que no cabe citar ejemplo alguno: el *western*, con su exaltación de cualquier forma de justicia y de venganza y la inevitable soledad final del vengador o justiciero; y la película de dibujos animados, único género artístico en el cual la lógica acepta, de entrada, cualquier proposición, por irreconciliable que sea con ella.

De buenos y malos matrimonios

Arte fagocitario, la cinematografía se

apropió también del teatro, con el que hizo un buen matrimonio: *Esquilo con Edipo Rey* de Pasolini, y *La mujer de Troya* con la *Medea* de Cacoyannis, se revelaron como dos de los guionistas más brillantes de la historia del cine, mientras que Shakespeare encuentra siempre y sin problema productores millonarios y directores inteligentes. Pero no sucedió lo mismo con la novela: el teatro se sustenta, por lo general, en el diálogo, que el cine reproduce fonográficamente. (En "Cine y literatura", *Chasqui* 49, señalaba yo que de la novela no puede pasar a la película la escritura y rara vez pasa la narración. De ahí que grandes novelas: *Un amor de Swann*, de Proust, *El gran*

Gatsby, de Scott Fitzgerald o *Bajo el volcán*, de Lawry, por no citar sino tres obras maestras de este siglo; hayan dado origen a películas mediocres mientras que grandes películas -sirva como ejemplo la mejor de ellas, *Lo que el viento se llevó*- se basan en obras de calidad discutible. Pocas son las que se han salvado de ese destino, como *Muerte en Venecia*, de Thomas Mann, *El maestro y Margarita*, de Bulgakov y *El camino de la serpiente*, de Lindgren).

Documento de la realidad

Pero como "los hechos son tenaces", pese a ser sueño, ilusión, truco, espectáculo, desafío a la lógica, el cine es siempre documento de la realidad histórica (*El nacimiento de una nación*, *El acorazado Potemkin*) o presente (*Las uvas de la ira*, *La batalla de Argel*), imaginada (*Rashomon*, *8 1/2*), reconstruida (*El ciudadano Kane*, *Pierrot el loco*) o textual -porque la cámara ha sido también como el aparato fotográfico del corresponsal de guerra- frente a la brutalidad de los campos de exterminio (*Nuit et brouillard*), de la guerra de Vietnam (*Minds and Hearts*) o de la dictadura latinoamericana (*Bajo fuego*, *La historia oficial*).

La venganza

De entonces a hoy... Gaston Bachelard, filósofo del fuego, de la poesía y del sueño, señaló que el destino ineluctable del cine era la televisión; que su evolución lógica, inscrita en el movimiento individualista de la sociedad burguesa del siglo XIX, es hacer entrar la imagen del mundo en nuestro ámbito personal, tal como se pasó del tren al automóvil y del concierto al disco. El porvenir del cine, en la medida en que nuestra sociedad ha seguido desarrollándose según el modelo burgués, no era el "espectáculo total" sino la película en videocasete. Y es quizás su mayor venganza -puesto que el burgués ya no quiere solamente viajar sin renunciar a su comodidad de inválido en silla de ruedas sino que, además, quiere que le sirvan el mundo en su casa, ofrecerle en bandeja, en su asiento o en su cama, sucesivos platos de debilidad mental, en los que sobresalen algunos países de América Latina, o de criminalidad desvergonzada, en un grado que es patrimonio de la realidad y la cinematografía de la otra América. ●



Albert Dieudonné en Napoleón (1927) de Abel Gance