



EL
CINE
fué
siempre
sonoro

POR
M. SUAREZ-CASO

HABRÁ que hacerle caso a Flammarion y colocar a 1900 como año postrero del siglo XIX. Pero la redondez del mundo y ese 9 que brota y se estrena, límpido, fresco y seguído de ceros en vez del 8 canijo y gastado, nos obligan a colocarlo como apertura del XX, siquiera literariamente. Si el admirado Peter Blooring aseguraba que ciertos años del Renacimiento —correspondientes, creo, a la vida prodigiosa de Leone Battista Alberti: de 1428, en que llega a Florencia, a 1472— pertenecían al siglo XIX, más fácilmente podrá uno escamotear al XIX ese 1900, aunque sólo sea por aliviarle en parte de la adición blooringniana. 1900 —y no 1901— es una fecha clave, de acabamiento y arranque, de R. I. P. y vuelta a empezar. Según las películas posteriores, el día inicial de este año, en la noche de Nochevieja, fué acogido con serpentinas y música, confetti y whisky, meridianos de San Francisco —con el rastro del oro—, Boston y su puritanismo, París a la luna colgada de la imberbe Torre Eiffel... En 1900 fallecieron Nietzsche y Leibl, Ruskin, Oscar Wilde y Eça de Queiroz... Pero en la otra página de esta contabilidad por partida doble, Puccini estrena su «Tosca»; Husserl da «Las Investigaciones lógicas»; Harnak, «Esencias de los pueblos»; aparece, al parecer, el «Estilo joven en la Arquitectura» —se montaba un siglo—; Rilke publica «Historias del buen Dios»; la anestesia es introducida por vez primera por la médula espinal; se inventa la «browning» —Al Capone espera en una esquina del siglo—; hace su primer viaje el «Zeppelin» —¿lo reprodujo también Méllés?—, y Planck descubre el primer átomo de energía... Dejamos para final de la retahíla unos títulos de dos obras que aparecen también en 1900: «El siglo del niño», de Key, y «Cuando nosotros los muertos despertamos», de Ibsen.

La noche del 31 de diciembre al 1 de enero de 1900 fué una noche filoapocalíptica para las gentes. Se hablaba de San Malaquías y del fin del mundo, cuando ni siquiera era la noche final de un siglo. Las gentes —las pobres gentes felices— se emborracharon con vino o cerveza en Madrid y en Buenos Aires. En París y en Méjico. En los meridianos de San Francisco —un Clark Gable de smoking en cada garito—, Boston y Londres... Se bebió como en ninguna Nochevieja y la procesión andaba por dentro acoquinando a los mortales.

“¡PASEN, SEÑORES, PASEN!”
O EL “CINE” EN LAS FERIAS

La sorpresa del medio siglo bullía entonces por las barracas de las ferias. Cuatro tableros por paredes y un techo de tela blanca... Entre la caseta del gigante y el enano, con las hermanas siamesas que no eran siamesas —ni gemelas, ni hermanas—, y la del toro que mató a Granero, que aún no sería Granero. Polvo y griterío. Y el «¡Pasen, señores, pasen!»... El domador aquél de los bigotes, que luego heredó Dali, uniformado como un comandante del Zar, miraba con inquina al señor que vociferaba, desde la puerta del casetón frontero, anunciando el cinematógrafo.

Dentro estaba, sin duda, la sorpresa, la novedad... Un tren que se echaba sobre los espectadores —y los espectadores caían de espaldas, medrosos, en los bancos sin respaldo—, el rey que llegaba a Francia o el cuento de la Cenicienta en imágenes nerviosas y fugitivas... Uno de los inventores, Lumière, había dicho que, tan pronto como pasase la novedad, el cinematógrafo no serviría para nada. Pero en 1900 el cinematógrafo ya interesaba a la gente. En 1901, más; en 1905, más... En 1950 —porque el hombre aspira a evadirse, si no de su «yo», de sus circunstancias—, es el gran sanatorio de las multitudes: la cura por la evasión.

En esta mitad primera del siglo XX no hay otro artefacto que percuta más honda y extensamente sobre las multitudes que el cinematógrafo. Ni el automóvil, ni el avión, ni la medicina —de Bier, el de la anestesia citada, a Fleming, pasando por Cajal y Alexis Carrel—, ni la química... No decimos blasfemia alguna. Y no es sólo que el «cine» percuta sobre estas masas: las define, además. Por encima de la literatura, las artes o la política, establece entre las gentes una corriente universal. Familiariza a personas distantes y distintas al través de un método narrativo que a su vez se hace familiar e insustituible. Define, contornea, unifica en un patrón quizá a veces estimable, a veces peligroso, o, si no peligroso, memo. La Quinta Avenida —¿para qué decir de dónde?— es ya familiar a todos los públicos del mundo. O el Sena y el París de Europa, tú, René Clair, poeta de la nostalgia. O la psicología y el campo mexicano, buen indio Fernández. Y para decir que sí, la chica de Buenos Aires dice «umm...» con la boca cerrada, porque lo vió en el «cine».

Estos cincuenta años no son el medio siglo de la aviación ni el medio siglo del automóvil ni el medio siglo de cualquier otro invento que no sea el «cine». Quizá por aquello de que la vida de los humanos, en sus circunstancias espirituales y hasta físicas, se transforma más por el hallazgo de una idea que por la invención de cien artefactos mecánicos. Y el «cine» percutió sobre el cerebro de los hombres, en unos casos, y sobre los corazones de las mecanógrafas...

LA EMOCION ENTRA
POR LOS OJOS

Cuando el siglo arrancó, las sesiones del cinematógrafo se animaban con cintas generalmente de Lumière, Méllés, Gaumont y Pathé, un inventor y tres pioneros, imitándose unos a otros en la competencia. En un principio, las películas tenían un serio tono documental (obreros saliendo de sus fábricas, trenes llegando a las estaciones, etc.), pero pronto la fantasía fué descubriendo el recurso de los trucos al tiempo que la peripécia, esquemática, hilaba las imágenes. Eran cintas para nuestros ingenuos abuelos y nuestros padres, aun mozos. Mamá estrenaba el primer pollón y papá llevaba hongo y bastón. Las películas eran breves: de 20 metros cada una —hasta el «Viaje a la luna», de 300—, y los programas comprendían seis o siete películas por sesión.



MAX LINDER

C. CHAPLIN



«CHIQUILIN»

GRETA GARBO



Copiamos de la estupenda «Historia del cine», de Carlos Fernández Cuenca, uno de los breves argumentos: el de «El pescador en el torrente». Es así: Un caballero pesca sentado en una roca. Un grupo de alegres bañistas le tira bruscamente al agua y le empuja hacia el torrente. Susto, desesperación, lucha viva y animada. A la ingenuidad de los hombres de entonces bastaba. Papá reía. Mamá reía y se sofocaba de risa. Pero, a poco de iniciarse el siglo, el «cine» va encontrando su sitio: las películas ganan en metraje, en argumento, en técnica... Los pioneros van descubriendo las posibilidades de la cámara tomavistas y de los trucos, aunque las películas sigan con su sencillez y su sana pedantería, su énfasis y su ingenuidad. El «cine» el «cine» comercial — está en marcha. Lumière ha fracasado en sus predicciones. Después, fracasarán los vaticinios de serios caballeros trascendentales que creen que el cinematógrafo es sólo curiosidad pasajera o distracción boba. En la pantalla aparecen la primera «Juana de Arco», el primer «Hamlet» y hasta el primer «Fausto», tres cintas V. Fleming e Ingrid Berman, Lawrence Olivier, René Clair para el «cine» de cincuenta años después.

NUEVO HUMOR, NUEVA LINEA, NUEVA ÉPOCA

Maciste, el de la fuerza asombrosa... Pero Lucille era arriesgada e ingenua... Y «La moneda rota» era emocionantísima y nosotros éramos ya catecúmenos de un arte que para algunos sigue siendo linterna mágica. Papá y mamá, y sobre todo el abuelo, hablaban de que en el teatro podía uno reírse. Pero es que ellos no conocían a Charlot, ni a Max Linder, ni a Sandalio y Tomasín. Charlot era muy bueno pero muy bobo, muy parado, y casi nos hacía llorar de pena, sobre todo cuando le pasaban aquellas cosas con «Chiquilín». Todas las tartas caían sobre él, aunque a veces ¡tenía unas salidas!... Max Linder era también estupendo, y aun me acuerdo de la traviesa mona que tenía su novia... Un día leímos — y lo comentamos los de la canalla que se había abierto las venas. Pero ya no éramos tan niños, porque debíamos de andar por el segundo de Bachillerato. Estábamos también solidarizados con la «pandilla», y el Chico de las Pecas era un héroe, desde luego.

Para nosotros no había más que películas emocionantes con nuestros héroes: una vista (un fotograma) de Polo valía por tres distintas de Ricardito Talmadge, tan buen saltarín y películas cómicas. Pero las otras gentes ya tenían las películas de amor con beso, y el viejo verde, las alegres bañistas de Mack Sennett. Las fajadas señoras de entonces consideraban intolerable la flacidez de las bañistas cinematográficas, pero los caballeros empezaron a darse cuenta de que la línea femenina tendría, a partir de entonces, una nueva estética. Creemos que aquí reside otra de las muestras de la influencia del «cine» en el medio siglo. La actual línea femenina — en todo el mundo — no fué dictada por el automóvil, por la aviación o por la electricidad. Mi lady y la mecanógrafa bonaerense aludida deben su actual euritmia al «cine». Max Sennett, en el fondo, sólo trataba de añadir una atracción picante y alegre al cinematógrafo: le ocurrió lo que a todos los inventores: llegó al éxito al través de la casualidad.

Contra las pantallas de Madrid, de Europa, de América, se proyectaban ya películas francesas — con la Sarah Bernhardt al frente —, italianas y norteamericanas... Hay énfasis teatral en la divina Sarah, folletín y melodrama en el cine italiano, peripecias disparatadas en un cine yanqui con exceso de velocidad... Hasta que nos llega a nosotros, los jóvenes, el «western»: las galopadas heroicas. La película de vaqueros, de caballistas, del Oeste. La épica americana en la conquista y colonización de su propio Occidente: praderas inmensas y fértiles y arenas desérticas. Manadas de terneros, caballos salvajes, el revólver, el «saloom», la diligencia, la chica, el hombre malo y el hombre bueno: Tom Mix y Hoot Gibson... El triunfo del bien. Una epopeya.

GABRIEL MIRÓ VERSUS PERLA BLANCA

Tenemos ya con nosotros a Mary Pickford, la «novia del mundo», de la que todos los muchachos sentimentales estábamos enamorados, y a Pola Negri y a Alicia Therry y a Gloria Swanson... Y las chicas, a Jhon Gilbert, Clive Brook y Rodolfo Valentino. Y ya dejamos de ir al «Salón Dorée», de nuestro pueblo, que puede estar a orillas del Cantábrico, para acudir al «Teatro Robledo», donde nos ponen cosas de Lon Chaney y donde una orquesta escueta, mientras «Cuasimodo» pasea su Joroba por las torres de Notre Dame, toca a petición lo del negro que viene hacia Europa. El pianista ya sabe que al llegar al estribillo todos lo vamos a cantar a coro: Porque era negro lo despreciaban... Y que vamos a dejar de cantar, a lo mejor, para armar un buen estrépito si el jorobado hace algo estupendo... Del «Salón Dorée» al «Robledo», ha triunfado

el «cine» y ha cambiado el motor de la publicidad. Al pueblo — pongamos que es Gijón — llegará un día Gabriel Miró, invitado por el Ateneo local. Unos directivos irán a recibirle a la estación y la estación estará llena de gente. El tren frenará, resoplando. Miró se asomará a la ventanilla, sorprendido, ruborizado por los aplausos y el entusiasmo de la multitud. Cuando se acerquen los directivos, Miró les dirá desde la ventanilla:

—Estoy confuso. No esperaba este recibimiento. Realmente, me parece excesivo. Los directivos se mirarán unos a otros y de momento no dirán nada. No dirán, por ejemplo, que aquellos centenares de personas están allí porque en el tren — véanla, asomada una ventanilla más allá, sonriendo y saludando a las gentes —, porque en el tren viene una heroína grácil e intrépida de los nuevos sueños, de los sueños del siglo XX: Perla Blanca, Pearl White. De Charlot a la divina Greta — si divina fué Sarah —, de Greta a Disney, de Disney a estos inconformes italianos de hoy, hay nombres suficientes para hablar tantos años como uno tiene de vida. Pero el triunfo del «cine», cuando algún señor pasado aún lo discute, ya lo vaticinó Bernard Shaw en 1915: «No me sorprenderá que el cinematógrafo y el gramófono (G. B. S. quizá intuyó aquí el «cine» sonoro) resulten los inventos más revolucionarios desde la aparición de la escritura y la imprenta».

Vean, señores, vean esta humanidad que desfila por las avenidas de todas las ciudades del mundo civilizado: el «cine» ha conformado sus gustos, su estilo de vida, su atuendo. El «cine» es su dintorno. Estas gentes expiran «cine». Es natural. Ya dijo para siempre aquel Leone Battista Alberti, de quien hablamos al principio con toda picardía — para poder hablar al final —, que «el que camina por praderas soleadas aparece verde en el rostro».

«LA VERBENA DE LA PALOMA», MUDA, Y OTRAS MÚSICAS

Entre la lucha competitiva de europeos y norteamericanos asomaban modestamente las películas hispánicas. Al otro lado del Océano los pueblos se preocupaban de perfilar sus realidades formativas: al lado de acá, el maremagnum político, con escenificación callejera, asfixiaba casi todas las posibilidades del arte nuevo. Pero entre las primeras películas los documentales ingenuos y casi siempre iguales, ya aparecían los zaragozanos saliendo del templo del Pilar o, más tarde, entre las «Pasiones» llegadas con algún retraso o los folletines patéticos, Jacinto Benavente dirigía «Los intereses creados», con los mismos actores del estreno teatral. O surgía muda «La verbena de la Paloma», cuando las escenas que tenían que acaecer de noche iban viradas en verde o azul. De «Los intereses creados», de Benavente, al indio Fernández, los grandes éxitos populares del «cine» hispánico, casi siempre sobre motivos folklóricos o históricos, van a saltos grandes saltos de títulos y figuras no olvidados. Pueden ser «Morena Clara», «Allá en el rancho grande»; aquella, mensajera de un tipismo andaluz; ésta, transmisora de la música mexicana. O el empeño zarzuelero de «Don Quintín el amargo» y «Los clavetes». O Imperio Argentina — en Madrid o en Joinville — y Carlos Gardel, muerto por los aires como Will Rogers o Grace Moore. O Martínez Sierra con el equipo de escritores españoles que trabajó en las versiones en castellano que expandió Hollywood. O la inquietud surrealista de Buñuel — que reaparece hoy, en México, sin ambiciones estéticas — y Salvador Dalí...

Mas todo ello no fué suficiente. No bastaron los éxitos aislados aunque extensos — de los cantos mexicanos, de Carlos Gardel o Imperio Argentina, porque la pandereta — o la guitarra —, si acaso, da sólo resultados económicos. A la música folklórica no puede pedirse demasiado. El «cine» es algo más que tipismo pintoresco. El «cine», como todo lo serio de esta vida, no es sólo superficie y gracia regional. El «cine» forma y conforma. Ha de estar vivificado por un aliento poético, pero también impregnado de un sentimiento equis. (Este sentimiento no es igual en un creador chino que en un hispanoamericano.) Y ésta ha sido, hasta hace poco (*), la gran falla del «cine» hispanoamericano: haberse perdido en frivolidades dispares — no hablamos ahora del folklore — sin preocuparse de hallar su voz auténtica: su pensamiento, su sentimiento, su quid poético: sin ofrecer su alma y su teoría, su visión de lo humano, su visión del mundo, su «weltanschauung». Y permitásenos que, sin emparejamiento posible a la hora de la difícil sencillez, de la hondura poética, de interpretar la clave humana de lo hispánico, salvemos el nombre de Emilio Fernández. Pongámosle arriba, en todo lo alto. Y en solitario. Y pidamos que pronto le acompañen otros.

(*) Hasta hace poco, porque del momento actual — de 1940 a 1950 —, considerado como plataforma de arranque, puede esperarse la proyección feliz. A este momento corresponden «Raza», «El destino se disculpa», «Don Juan», «Mariona Rebull», «Locura de amor», «Los últimos de Filipinas», «La otra», «Donde mueren las palabras»... es decir, los éxitos que siguieron a las películas de Benito Perlo o Florián Rey, algunas de éstas de gran expansión popular. El indio Fernández merece párrafo aparte.