

era el gigantismo y la sensación de «relieve» panorámico². Para la producción cinematográfica, este único recurso espectacular era demasiado limitado para solucionar sus problemas. Es cierto que hubo un progreso técnico, el *Cinerama* que utilizaba una sola cámara y se proyectaba con un solo proyector, con película más ancha, de 70 mm. Pero aun esta modificación, que exigía menos costes a la exhibición, no se extendió a todas las salas.

Aún más efímero fue el auge del relieve. En 1952 se tornó a otro viejo invento, el cine estereoscópico. Este, en diversas variantes, se había explorado desde principios del siglo, y hacia 1935 se exhibieron como curiosidad films que superponían fotografías de dos colores, que debían observarse con gafas cubiertas también por mirillas de un color para cada ojo, verde y rojo. En cada ojo, según el color, se anulaba el correspondiente en la pantalla, con lo cual se reproducía la doble visión. Pero la fatiga del adminículo y la siempre difícil graduación de los colores, no estimuló su difusión.

Cuando se revivió en la década del cincuenta el recurso del relieve, el inventor, Milton L. Gunzberg, y el productor, Arch Oboler, recurrieron a un procedimiento más refinado que las imágenes rojas y verdes, que consistía en la polarización de la luz. El film en 3 D estaba constituido en realidad por dos películas simultáneas, cada una de las cuales se había fotografiado con luz polarizada a un plano (en uno vertical, en el otro horizontal). El espectador las veía a través de gafas convenientemente polarizadas y obtenía así la sensación de la doble visión, porque cada ojo recibía imágenes diferentes.

Puesto que la visión estereoscópica es natural en el hombre, resulta extraño que la reproducción de esta sensación en el cine no haya tenido la repercusión esperada. Curiosamente, ese realismo óptico no fascinó demasiado al espectador, quizá porque estaba acostumbrado a crear su propio «espacio» tridimensional a través de la imagen plana. Por otra parte, la imaginación tampoco brilló en los productos filmados en este sistema. Ninguno de ellos (salvo un interesante corto del canadiense Norman Mac Laren, *Now is the Time*, que exploraba con humor el fenómeno óptico) parecía capaz de profundizar ese espacio vital del relieve y su única preocupación consistía en acercar objetos a la nariz del espectador o arrojarle toda clase de proyectiles.

El 3 D fracasó aún más velozmente que el *Cinerama*, desapareciendo del mercado inaugurado estrepitosamente. Como técnicamente bastaba utilizar una de las dos copias rodadas para exhibirla en plano, varias de las películas realizadas en ese sistema se estrenaron en la forma tradi-

² Actualmente sólo se conserva como atracción en Disneylandia...

cional. Otro factor económico debe haber influido en este olvido: fabricar y distribuir lentes especiales y gafas para ver el espectáculo no compensaba el esfuerzo. En Moscú, sin embargo, funcionó durante algunos años una sala de cine en relieve donde no hacía falta montarse gafas: el efecto estereoscópico se producía en una pantalla especial formada por gran número de tirillas plásticas situadas a diferentes distancias. Pero ni aun así el relieve pasó a constituir una necesidad.

A pesar de estos fracasos espectaculares, el cine parecía empeñado en creer que su supervivencia como espectáculo consistía en pantallas más grandes que las que poseía la televisión. El *Cinemascope* fue entonces la solución más práctica y duradera, pues no tenía los problemas técnicos y de costes que limitaban la atracción espectacular del *Cinemascope*. Sin llegar a las dimensiones de éste, ampliaba considerablemente la pantalla mediante lentes anamórficas que sucesivamente comprimían la imagen (en la cámara) y la expandían (en el proyector). Como la «anamorfosis» (explorada ya en 1931 y 1937) utilizaba la misma película de 35 mm., los costes de conversión de las salas eran mucho menores.

El auge del *Cinemascope* trajo consigo—dado su formato alargado—una modificación formal en el encuadre, que tuvo, por tanto, consecuencias estéticas. Desde sus orígenes, el cine había estabilizado el cuadro en una relación de 4 a 3, es decir, un coeficiente de 1,33, que había sido establecido por Edison a fines del siglo pasado. Esta proporción, respetada por más de cincuenta años (a pesar de los sueños de triple pantalla de Abel Gance y algunas sugerencias de Eisenstein, que hacia 1930 propuso una pantalla cuadrada, con imágenes variables de acuerdo a la composición del cuadro), se mantuvo, sobre todo, por razones de conveniencia: la reconversión de equipos era rechazada por la industria para evitar costes suplementarios.

Con el *Cinemascope* hubo grandes discusiones entre los creadores, que pensaban que su aumento lateral dificultaba el equilibrio de la composición y—al mismo tiempo—entorpecía la intimidad de los primeros planos. Sin embargo, las razones comerciales se impusieron, como siempre, y los realizadores y fotógrafos hallaron la forma de equilibrar con sentido plástico y dramático el espacio fílmico. Pero el cambio produjo otras secuelas, algunas penosas. Económicamente, el formato ancho fue aplicado a la película normal, por el simple expediente de alterar las ventanas de los proyectores con un «cache» que producía una relación semejante a la del *Cinemascope*. Los más perjudicados fueron los films anteriores a la innovación, a los cuales se «robaba» impunemente porciones horizontales de su imagen, alterando además sus proporciones originales.

Además de cortar cabezas o pies en las versiones falsamente ensan-

chadas, las proporciones de la película de 35 mm.—ya fueran comprimidas por la lente anamórfica o ampliadas directamente modificando su relación real—hacían difícil la conservación de la nitidez fotográfica al proyectarse en pantallas más grandes. Ello condujo a la fabricación de películas más anchas: 55, 65 y 70 mm. Durante algún tiempo reinó una considerable anarquía de formatos, provocando la resistencia de los exhibidores ante la variedad de opciones: *Cinemascope 55*, *Todd-A-O*, *Vista Visión*, *Panavisión* (esta última, una variedad del *Cinerama* de una sola película). El *Vista Visión*, patentado por Paramount, por ejemplo, fotografiaba la imagen con un negativo de 70 mm. y luego se lo copiaba en película de 35 mm., lo cual permitía gran nitidez y definición de detalles, pero también fue resistido porque requería cámaras especiales.

Con el tiempo, se hizo común la práctica de rodar algunas películas de gran envergadura en 70 mm., que luego se copiaban en 35 mm. o *Cinemascope* para el suministro de las numerosas salas que aún no estaban modificadas. Actualmente, el *Cinemascope* está casi totalmente abandonado y la norma es la pantalla ancha común con film de 35 mm. Pero se conserva—cuando el costo del proyecto lo permite—el uso de película de 70 mm. para salas especiales de estreno (un caso reciente es *Apocalypse Now*) y su reducción a copias de 35 mm. para el grueso de los demás cines.

Absorbido el nuevo formato y diversificadas sus tendencias a llenar el espacio con escenas épicas o largos diálogos a distancia, el cine prosiguió su camino, pero muchas cosas habían cambiado, además del tamaño de la pantalla. La década del sesenta se abrió a nuevas ideas y estéticas; el sexo, la política y las angustias existenciales se abrieron paso a través de una censura cada vez más permisiva. La industria, pasado y digerido el momento de la pantallas gigantes, supuso, con cierta razón, que el erotismo era una de sus bazas más fuertes contra el espectáculo familiar de la TV. Algunos años más tarde, a partir del estreno de *Deep Throat* (Jerry Gerard, 1972), el «pornofilm» pasó de los discretos canales de la exhibición clandestina a los circuitos más amplios de las salas «especiales» y, en sus versiones *soft-core* (en España, «S»...), a las corrientes distribuciones comerciales.

El considerable avance del erotismo cinematográfico (no limitado, por supuesto, a las burdas expresiones mercantilistas del sexo) fue seguramente un factor de prosperidad para el cine en la década del setenta. Pero también disminuyó su poder de taquilla a medida que se transformaba en algo accesible, un fruto menos prohibido. En años recientes, la industria del espectáculo cinematográfico probó todos los medios para atraer un público cada vez más evasivo. Al *hard-core* siguió la violencia sadomasoquista, el sensacionalismo sangriento y hasta el retorno a fórmu-

las del pasado: el film romántico con barniz moderno (*Love Story* y todas sus secuelas), el musical, el cine de «catástrofe», la ciencia-ficción (*La guerra de las galaxias*), el horror gótico, la nostalgia, la historieta (*Supermán*)...

Todo esto, en general, significó películas más costosas, con mayores artilugios técnicos, y correlativamente, menor cantidad de películas. La producción de films de calidad, realizados independientemente y a bajo coste, ha disminuido tras sus avances en las décadas del sesenta y setenta. La aventura de la expresión avanzada (estética e ideológicamente) se hace cada vez más ardua, al existir menos alternativas concretas en un mercado disminuido.

Todo hace pensar que—al menos en los países más desarrollados y con industrias de cine poderosas—la producción disminuye y sus oportunidades de éxito se atenúan. El número de films realizados en América (que sigue siendo el centro productor de mayores capitales) disminuye sin cesar. Lo mismo sucede en Francia y Alemania, mientras que Italia, el país occidental con mayores cifras de producción hasta hace poco, ha disminuido vertiginosamente su número anual de largometrajes. Allí, hasta los directores más famosos (Fellini, Antonioni) han comenzado a trabajar para la televisión. Un breve examen de la producción en el mundo nos descubre que sólo la India, con más de 500 largometrajes, hace cine en cantidades que antes alcanzaban Hollywood o Italia. No es casual: su enorme población y su pobreza hacen que la televisión no esté al alcance de las masas.

Cabe considerar los alcances de los sistemas alternativos: los pequeños formatos (16 y Super 8 mm.), el video y la reducción de films a cassetes destinados a pasar por los aparatos de televisión. Todos ellos son interesantes, pero los últimos, sobre todo, significan un cambio profundo de las modalidades del cine tal como lo conocemos y que aún constituyen su principal modalidad de comunicación: el espectáculo presentado en un local amplio y oscuro, donde el rito congrega al espectador con ese matiz de recogimiento y expectación que siempre ha tenido el arte a través de las épocas. Ceremonia individual o colectiva, pero con una capacidad de elección y emotividad que no se reduce a presionar un botón o una palanca.

Vuelven a presentarse los momentos de crisis e incertidumbre que aquejaron al cine en sus grandes momentos de transición: la llegada del sonido, el impacto de la televisión en los cincuenta. Pero esta vez, el desafío parece hundirse en sus propias bases de comunicación y recepción. Está en cuestión hasta su propia técnica de registro y reproducción: es posible que en el futuro lo que conocemos como cine no sea impresionado en una película fotográfica, sino que se utilicen medios

electrónicos (como ya se hace en televisión) o rayos láser; que desaparezcan esas salas edificadas otrora como tímidos u orgullosos teatros, con sus suntuosas decoraciones y sus cortinados que se abrían sobre la blanca pantalla. De hecho, las grandes salas con capacidad para dos mil o tres mil espectadores han desaparecido en su mayoría en las grandes capitales, suplantadas por salas pequeñas y funcionales, a la manera de los primeros *cinémas d'art et essai*.

Naturalmente, importa saber si el cambio de sus soportes físicos, mecánicos y espectaculares producirán también una desaparición de todo aquello que hasta ahora se consideró inherente a su lenguaje y a su cualidad de medio expresivo original. Como se ha dicho, la televisión no sólo pasa películas, sino que en sus propios espectáculos utiliza reglas del cine y algunas de sus características formales: la imagen, la sintaxis en planos y secuencias, el predominio de una «narración» temporal en un espacio que es virtual.

Los propios avances técnicos del medio televisivo (que hasta ahora no han producido una expresión artística propia, salvo su capacidad documental ante el hecho directo, que es otra cosa) hacen pensar que uno de los derivados posibles—siniestramente opresivos y alienantes para nuestra cultura—es la «pared» audiovisual, con relieve y hasta reflejos olfativos y táctiles, que hace muchos años ya imaginó Ray Bradbury en uno de sus cuentos.

Pero con todas estas reflexiones entramos ya en la especulación prospectiva, cuyas nuevas respuestas creativas (o aniquilantes) no se pueden aún avizorar en toda su complejidad. Por eso, en estos momentos críticos, cuando el arte y el lenguaje del cine parecen vacilar (al mismo tiempo que sus cimientos económicos), resulta curioso recordar las palabras escritas por un famoso cineasta, René Clair, cuando el «arte mudo» estaba a punto de desaparecer ante la innovación técnica del sonido. Era en 1928:

«¿Muerte o segundo nacimiento? Si el azar—un puñado de arena en la gran máquina industrial—no trastorna los planes de los financieros del cine, diagnostico la muerte o, al menos, un *prolongado sueño, cosa muy parecida*. ¿Qué es el cine para nosotros? Un nuevo medio de expresión, una poesía y una dramaturgia nuevas. ¿Qué es para ellos? Cincuenta mil salas del mundo a las que abastecer de espectáculo—cine, música, atracciones o mujeres barbudas—capaz de conseguir que el espectador deje su dinero en el cepillo de la entrada. La posición tomada por los financieros americanos en esta cuestión del cine parlante, como la que muy pronto tomarán los europeos, aclara cualquier duda que pudiera quedarnos. ¿Es posible que el cine, medio de expresión nuevo, tenga que morir antes de habernos dado la centésima parte de lo que justamente de-

beríamos esperar de él? Esta es la última preocupación de entre cuantas afectan a los actuales dueños del cinema. Ante todo, los beneficios.

¿Hay que desesperar? Si consideramos la probable evolución de las artes industriales, puede que exista alguna contingencia que ayude a mantener nuestra esperanza. El cine hablado, en su forma actual e inferior o en su estado perfecto de mañana, es una fase de la evolución cuyo final no puede adivinarse. Cuando la televisión haga acto de presencia, todos los problemas volverán a plantearse. ¿Quién puede asegurar que no inspire una técnica nueva, que no dé nacimiento a nuevos medios de expresión que hoy resultan inimaginables? Si el cine hablado aparece como una revancha de lo auditivo sobre lo visual, ¿no será la televisión una revancha de lo visual y la base definitiva de un arte de la imagen?»³

Como decía Clair en su anticipada reflexión: «Cine, cine en color, cine hablado, televisión, medios de expresión nuevos que nos brinda la ciencia. Y aún vendrán otros». En realidad, ponía el acento en lo fundamental: no son los medios técnicos, sino lo que el hombre hace con ellos lo que importa. El eterno combate entre el espíritu creador y el simple objetivo de lucro (o propaganda, donde el cine es del Estado) ha sido siempre particularmente violento en el campo del film. Por tanto, el porvenir del cine (sea cual fuere su forma y su técnica) dependerá de los recursos que empleen sus artistas para expresarse.

Desde ese punto de vista la televisión ha mostrado ya sus virtudes y sus límites. Fuera de su capacidad de comunicación, inmediatez testimonial y fuerza informativa, poco es lo que añade al cine en el campo de la expresión artística. Con una gramática similar a la de aquél disminuye, sin embargo, su capacidad expresiva al limitar sus movimientos a la comunicación funcional de diálogos y expresiones. Y si bien esto puede ser un excelente medio artístico en sí, su utilización es casi siempre rutinaria y de escaso valor estético. La difusión cultural y la información educativa también hallan en la televisión un medio más apropiado que el cine, al menos cuando se lo utiliza con rigor e independencia. (Algo que, como se sabe, es poco habitual.)

Puede pensarse que así como ante las series televisivas desapareció el barato film clase «B», que antes de 1950 producíase en cantidad, el cine del futuro podría prescindir de todo aquello que puede verse ventajosamente reproducido por la pantalla hogareña. ¿Ello significaría mayor calidad y obras intelectualmente rigurosas o de vanguardia? Difícil sería decirlo ahora: el cine convertido en un espectáculo de *élite*, minoritario, parece desmentir su propia historia de clásico medio popular.

Merece otra vez la pena recordar aquí las reflexiones de René Clair,

³ RENÉ CLAIR: *Reflection faite*, París, 1951.