

Cine experimental

Título:

En busca de las sombras perdidas

Autor/es:

Ehrler, André

Citar como:

Ehrler, A. (1946). En busca de las sombras perdidas. Cine experimental. (9):103-107.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42720>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



En busca de las sombras perdidas

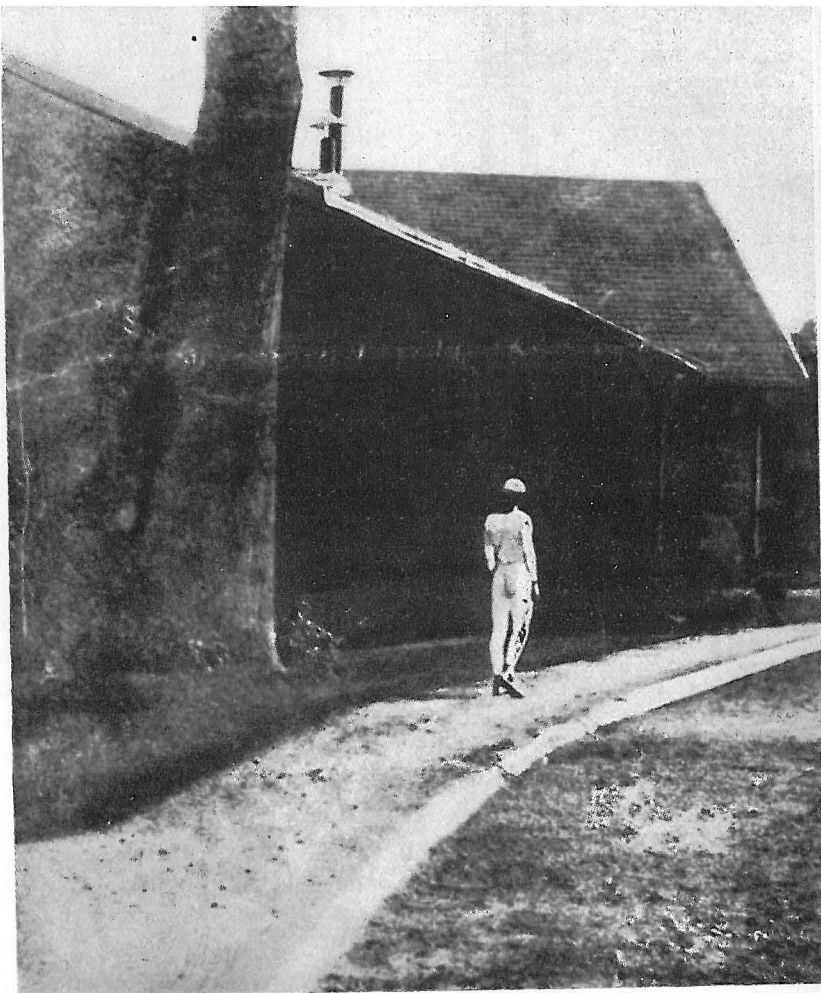
por
André Ehrler

André Ehrler escribe sobre "cine" francés con ese regusto literario que sienten todos los franceses por las cosas del "cine". Su prosa tiene el valor documental de una observación directa, y el perfume, un tanto "proustiano", de aquellas "sombras" desaparecidas que el escritor, nostálgico, evoca ante nuestro recuerdo con el detalle y la finura que le caracterizan.

Cincuenta años de *cine* se hallan en la memoria de una generación. Un arte ha nacido sin leyenda ante los ojos de los hombres que todavía viven. Su cuna no se baña entre las brumas de la fábula; ni los dioses ni las hadas han tenido que molestarse. Ha bastado con el alumbramiento de algunos versados en mecánica, ayudados por necesitados artesanos. Y de una feliz coyuntura que hizo de Francia la primera nodriza del recién nacido.

Sin leyenda. Sí. Pero la tarea del historiador no por ello queda simplificada. Hablar de películas cuya pulsación luminosa animaba ayer mismo la pantalla de rebotante vida, es evocar la sombra de las sombras. Las demás artes plásticas y dinámicas ofrecen sus referencias. Se puede a cada momento corregir una aberración de óptica que perjudique una visión exacta de la pintura, de la escultura, de la arquitectura, de la música, de la literatura. Los documentos, inmediatamente accesibles, disipan la ilusión sentimental; se ve, se palpa, se compara.

¿Pero y la danza? ¿Y el *cine*? Ellos no perduran más que en el recuerdo. Hijo, como la mentira, de la imaginación, el recuerdo es el obsequioso servidor de nuestros deseos. Es parcial e incontrolable. Y nuestro recuerdo de los *films* perdidos es una ilu-



"La marche de l'homme" (1888)

Marey

sión tanto más peligrosa como rica con las gracias de un primer encanto. Se precisa una gran suerte para que uno de estos *films* adquiera de nuevo vida ante nosotros y podamos comparar lo real con lo imaginado. Es vano recurrir a la prueba estática que nos da "la foto extraída del *film*". Como sería vano creer que un acorde de séptima pudiera evocar el PELLEAS completo o que un sutil dibujo de Rodin resucitara a Isadora.

Por esto, si el entendimiento afirma que el *cine* nació sin leyenda, el corazón no cree al entendimiento. La leyenda se formará un día. Se está ya formando. Las películas olvidadas sólo se las encuentra a través de las descripciones subjetivas de los críticos. Y la imaginación, a solas, es quien, a la vista de estas piezas anatómicas, trata de reconstruir el bello cuerpo vivo del *cinema*.

Un viaje alrededor del *cinema* francés ofrece todos los encantos y presenta todos los peligros intelectuales de un fabuloso periplo, pero abre bellas perspectivas sobre el camino de las conquistas imaginarias.

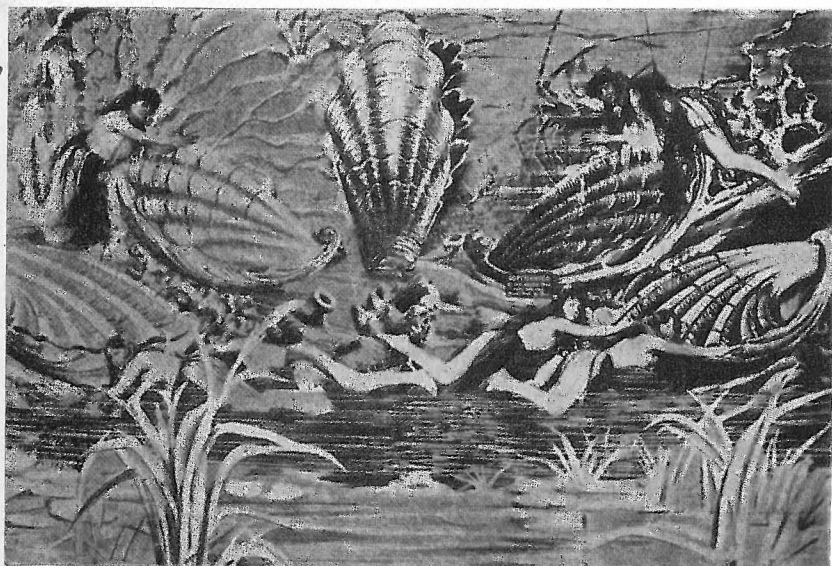
El 1895 presencia ya el conflicto entre la ciencia y la fábula. Luis Lumière y Marey tienen razón al desear fines científicos para sus aparatos. Pero la

gente tiene aún mayor razón cuando grita aterrada ante la locomotora que se abre paso, por la pantalla extendida en el sótano legendario del Gran Café, en ese "Salón indio" cuyo sólo nombre es una invitación a la fantasmagoría. Los primeros espectadores de las primitivas películas obedecen, de un impulso, a la desviación imprevisible de lo real hacia lo fantástico, a la inesperada resonancia de la razón sobre el ensueño.

Es inútil que los hombres de ciencia protesten. Ellos no recuperarán jamás el turbulento genio que han dejado escapar del frasco destapado de su laboratorio. Y hasta cargado con las cadenas de oro que le apiastan, el *cinema* cantará a los hombres el gran poema de la evasión.

Georges Méliés adopta el niño que quieren que sea demasiado sensato, y le confiere el grado de doctor en magia. Luis Lumière no sale de su asombro por haber dejado a un recién nacido llorón en el sombrero de un ilusionista, quien le devuelve a cambio un adolescente lleno de fuerza, de malicia y de apetencias. El inventor vuelve incomodado a su laboratorio, donde se guarda en adelante de todo trato con el diablo. Méliés le proporciona ese diablo. Fabrica a su

"En el país de las hadas".—Méliés.
"Le sang d'un poète" (1931).—Cocteau.



manera, desde 1896, *La mansión del diablo* y el *Gabinete de Mefistófeles*. En estas películas las damas aparecen y desaparecen, los señores aumentan y disminuyen de tamaño, las carnes se transforman en esqueletos, las cabezas se inflan, demonios tetudos blanden irrisorias horcas y las barbas postizas de los condenados se herizan a la entrada de un infierno de feria. Se pasa de Dante a Cyrano y de la luna a los círculos infernales. Se viaja bajo los mares y por cima de las nubes. Estas diabladas hacen rugir de entusiasmo a un pueblo cartesiano, que, dos siglos antes, hubiera echado el mago a la hoguera.

Sin embargo, las gentes razonables siguen fotografiando la auténtica, la aburrida vida. Ofrecen *Abañiles trabajando*, la *Llegada del Zar* y centenares de salidas de trenes. Si la verdadera realidad les falta, inventan una realidad tan auténtica como la natural; así la *Muerte de León XIII* para la virtud y las *Doncellas indiscretas* para el vicio. Continuarán durante cincuenta años sirviendo estos "trozos de vida" sobre el blanco lienzo de la pantalla.

Los primeros atisbos de estilo aparecen en los *films* burlescos, compromisos entre lo soñado y lo real. Las regocijantes persecuciones contienen en potencia todos los elementos de la escritura cinematográfica. Estos primitivos son la gloria de la escuela francesa.

Todos los *films* de la época heroica, adornados con su ingenuidad y emocionante ternura, se pueden aún ver. Acaso son demasiado pueriles, pero las farsas de Onésime y las piruetas de Max Línder guardan intacto su poder hipnótico.

Desde el comienzo, los artífices se distribuyen el trabajo y ordenan los géneros. Dramas y comedias de costumbres obedecen a las convenciones de un realismo primario. Farsas y comedias de magia se lanzan por todas las pistas y hacia todos los callejones sin salida del ensueño. Pronto nos desembarazaremos del color y del sonido como de unos indeseables perturbadores.

Este impulso decenal se ve interrumpido bruscamente. El 17 de noviembre de 1908 es una fecha funesta para el *cine* francés. Marca el comienzo de una invasión de los bárbaros. El *Asesinato del Duque de Guisa*, lanzado al mundo bajo los auspicios de la Academia y de la Comedia francesa, inaugura la era del teatro filmado. Gente de letras y de tablas asaltan los estudios y se filmotean a cual más mejor. Sólo se habla del señor Albert Lambert, y Trissotin reina donde antes retozaba Puck. Durante unos cuarenta años invadirá la pantalla tan monstruosa proliferación. La gente de teatro llama a aquello "cinema artístico"; los artesanos del *film* hablan furiosamente de "teatro en latas". Este doble equívoco revela el malentendido inicial del que se ha aprovechado un género híbrido al cual el "parlante" ha dado nuevamente una indiscutible autoridad.

La irrupción repentina de la tribu cómica tuvo al menos una feliz consecuencia. El interés que los señores Le Bargy y Jules Claretie otorgaron al *cinema*, confirió a éste un prestigio que impresionó a los intelectuales. Estos cesaron de considerar las imágenes animadas como una diversión del vulgo. Bajo el control de literatos empingorotados, Pathé produjo sus series del "Film de Arte" y Gaumont su "Film Estético". Esta impúdica exhibición de mal gusto, que perdura a todo lo largo de la historia del *cine* francés, suscitó una sana reacción de los críticos, de los estetas y de los poetas que se tomaron el trabajo de estudiar los poderes mágicos del *cinema* e intentaron extraer las leyes de la sinfonía visual. De esta forma se preparó el renacimiento.

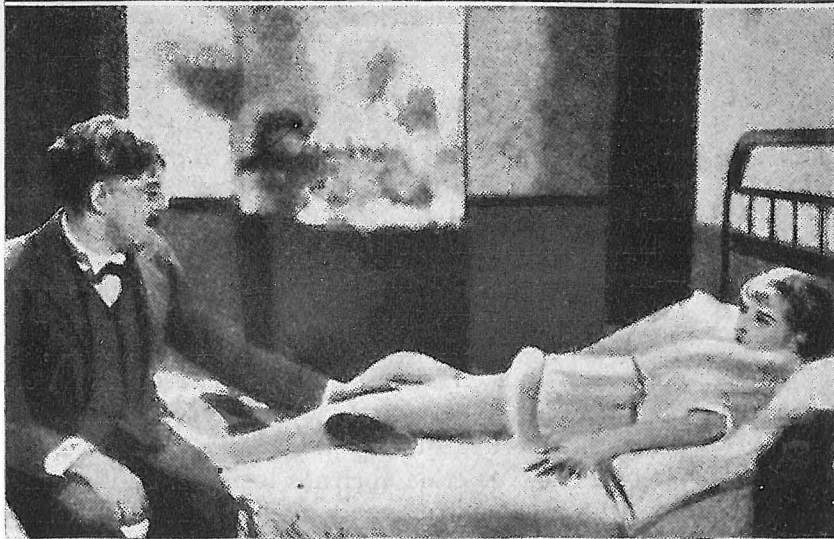
En *Lectures Pour Tous* de junio de 1908, el cronista es el anunciador de los nuevos tiempos: "Francia es la que va a la cabeza, con mucha ventaja, en la confección de las obras cómicas y dramáticas. Las últimas noticias dicen que los maestros del teatro contemporáneo, los señores Paul Hervieu, Lavedan, Jules Lemaître y otros diez más, anuncian que van a escribir para el cinematógrafo obras que interpretarán actores como Coquelin y actrices como Sarah Bernhardt. El cinematógrafo tiene ante sí un brillante porvenir literario."

Este orgullo debía, ¡ay!, recibir una afrenta. Mientras el *cine* de Francia proyecta su "porvenir literario", el *film* explota al máximo la vena de lo burlesco y de la aventura. Desde 1910 llegan a Europa las cintas de la Vitagraph, que recuerdan a los ciegos los bellos tiempos de la luz. Ante tal explosión de vida trepidante, el "brillante porvenir literario" se desmorona. Se desvanece al fin, bajo los golpes del *cinema* italiano, cuyo énfasis y ampulosidad nadie puede igualar en Francia. Hasta la primera guerra mundial la cotización de la estética teatral no hace más que bajar. Sólo se mantienen, con vida cada vez más precaria, las farsas de Max Linder y de Rigadin, las comedias *bon enfant* de Leonce Perret, las andanzas inconscientes de Louis Feuillade hacia una poética de la gran aventura.

Y se produjo el lapso de cuatro años sangrantes.

Mientras el *cine* francés se parapeta, forzado, en la exaltación del heroísmo práctico, América se repliega sobre sí misma y prepara su salto formidable sobre nuestro continente. Suecia ofrece el ambiente y el estilo de sus obras maestras, que serán mañana modelos de clasicismo. Y Alemania, en el mismo instante en que apunta su derrota, se prepara a acuñar su viejo romanticismo, retocándolo al gusto freudiano. El *film* francés, suplantado en el mercado mundial, sólo podrá ocupar en éste un lugar de pariente pobre.

En plena guerra, el *cine* americano asesta tres golpes mortales. Descubre "los Charlots", de las series



"La locura del Dr. Tube" (1916).—Gance
"La perra" (1931).—Renoir

Reystone y Essanay, en los cuales los temas de lo burlesco son llevados al plano de un lirismo desmealenado. Luego aparecen las suntuosas secuencias de *Forfaiture*, cuyos planos alternados y su mismo ritmo constituían una asombrosa novedad para las gentes habituadas al orden teatral. En fin, los *Misterios de Nueva York*, hijos adulterinos, pero superdotados, de *Fantomas*, arrojan fulgurante luz sobre las telas de araña en las que se debaten los artesanos franceses. Todo hay que rehacerlo. ¡Borrón y cuenta nueva!

El personal de la producción—dejando a un lado los incorregibles teatraleros—no está sordo a las llamadas de un camino que se ofrece rico en descubrimientos. Están ya en sus puestos, la mano en la manivela, Louis Feuillade, Abel Gance, Jacques de Baroncelli, Germaine Dulac y muchos más, todavía aprendices. Delluc y L'Herbier tienen la pluma del guionista. En resumen, hay algo que intentar y que lograr.

El *Judex*, de Feuillade, responde victoriosamente a los *Misterios de Nueva York*. René Cresté pasea su negra capa, su soberana figura, su rostro inolvidable, entre los trucados muros de su guarida-castillo.

Y además, como sin tocarlos, Feuillade pinta los dulces paisajes de Francia, que hacen olvidar las avenidas geométricas y las colmenas de hormigón, en las que se rodean y fortifican los héroes de los *Mis-terios*. Gance se fabrica un vocabulario potente, que nunca llegará a dominar por completo. Germaine Dulac se ensaya con apuntes psicológicos. Canudo comienza a hablar del "Séptimo arte". Este es el embrión del renacimiento.

Llegan por fin los años grandes, es decir, los de 1921 y 1922. La lexicología y la sintaxis cinematográficas han adquirido sus principales elementos. El aparato tomavistas se halla liberado. Su ojo escudriña los seres y los objetos. El "flou", la sobreimpresión, el retardado y el acelerado, los antiguos trucos de la manivela inventados por Meliés, sirven para la constitución de un estilo específicamente visual. Se toma el trabajo de medir las secuencias, de ordenar los contrastes, de premeditar los acentos.

En 1921, después de Loïe Fuller y su *Lys de la Vie*—en el que debuta un joven, René Chomette, más tarde René Clair—, Marcel L'Herbier nos da *El Dorado*. Es una revelación. El *cinema* afirma, al fin, su derecho a una expresión propia. El error de L'Herbier fué, acaso, el de acumular procedimientos y confundir la virtuosidad con el genio. Su mérito, por el contrario, fué el de abrirnos los ojos. Se disponía, pues, de un elemento manejable, capaz de matizar, apto para captar, acusar y devolver los reflejos de la sensibilidad. Si al tiempo que florecía esta maravilla técnica se hubiera dispuesto de temas ampliamente humanos, de guiones poéticos orientadores de las nuevas fórmulas, el *cine* francés se hubiera colocado de nuevo al lado de sus competidores. Pero, por una parte, nos lanzamos a un estetismo pretencioso, y por otra, nos empeñamos en echar mano de las reservas romancescas. De aquí la doble flaqueza de películas llenas de buenas intenciones, cuya brillante habilidad de factura no disimulaba su pobreza de inspiración. Por esto, la cinematografía francesa, a pesar de los descubrimientos que la honran, permanece en una media bastante mediocre.

En 1922 aparecen sucesivamente *La rueda*, de Gance, y *La Femme de Nulle Part*, de Delluc. Los dos *films* conducen el relato visual con consumada destreza, pero ellos nos revelan que el *cinema*, aun haciendo desesperados esfuerzos para romper sus cadenas, saborea con delectación los venenos de una literatura adulterada y de una estética que encontrará su horripilante apoteosis en la Exposición de las Artes Decorativas de 1925. El *film* francés, al lado de los vigorosos tallos que florecen de las películas americanas, semeja un árbol japonés torturado por jardineros caducos. El público se desinteresa de las tentativas valientes, pero fútiles, y reclama una di-

versión menos recóndita. Se le da y se produce una especie de reacción legítima que asegura el éxito inmenso de *Los tres mosqueteros* y de *Koenigsmark*.

Al correr de los siguientes años se verá cada vez más que el *cinema* francés ha frustrado su segundo arranque. Ha abierto nuevos caminos en cuya entrada tropieza, mientras sus competidores se precipitan por ellos. Los alemanes explotan con método los descubrimientos franceses. Las películas rusas van a jugar sus primeras y decisivas bazas. Y los americanos cuidan su virtuosidad mostrada bajo una apariencia de sencillez y sinceridad. En tanto que los realizadores de Francia, faltos del sentido de la medida, que es, sin embargo, una virtud tradicional de su raza, se dejan aventajar, confinándose en un rumiarse mojigato. O bien, los mejores de ellos, como Feyder, seguirán el ejemplo de Max Linder y se expatriarán.

Quedan, sin embargo, hombres que siguen creyendo en el milagro. Jean Epstein consigue excelentes trozos de vigor perdidos en obras mediocres. Gance y L'Herbier repiten hasta la saciedad encantamientos ahora ya ineficaces. El honrado León Poirier se entrega a una íntegra exploración de las bellezas de la tierra. El Jacques Feyder de antes del exilio otorga con tacto e ironía los recursos de su fértil ingenio. Al margen del *cine* comercial, una joven vanguardia despliega su actividad desordenada y febril. Esta arrastra algunos veteranos, quienes, como Germaine Dulac, conservan el gusto de lo nuevo. Hay que limitarse a la onomástica de estos pioneros; sus trabajos se dispersan en demasiadas direcciones para ser aquí clasificados. Henry Chomette, Andrés Sauvage, Albert Guyot, Dimitri Kirsanoff, Alberto Cavalcanti, Jean Gremillon, Jean Vigo y otros muchos, juegan con fuego. Varios de entre ellos serán engullidos por el engranaje comercial y hasta olvidarán el abecé de su oficio. Estos juegos no tienen consecuencias hasta el momento en que aparecen las tendencias de la revolución irracionalista, puestas en evidencia por Man Ray y por Luis Buñuel. *La estrella de mar* y el *Perro andaluz* señalan el arranque de una nueva sensibilidad cinematográfica, cuyas infinitas resonancias fueron brutalmente ahogadas por la pesada capa del parlante. De esta forma, los *films* franceses que los antologistas elegirán se han creado, de 1925 a 1930, sin contar con las grandes empresas productoras, con medios propios.

Dos hombres han sacado un gran partido de su curiosidad. René Clair—el ex actor de Feuillade—arranca de *Entreacto* para llegar a sus minuciosas y adorables maquinaciones. M. Carné encierra en su *Nogent, Eldorado du Dimanche*, todas las promesas.

(De *Labyrinth*.)

