

CINE Y POLITICA

I

PRECISIONES CONCEPTUALES.

1. *La cultura, como dominio heroico.*

Todos hemos oído hablar de la Cultura en estos últimos tiempos, con insistencia ya tópica. Y hemos todos escuchado, o leído, muchas definiciones suyas. Yo no voy a repetir ninguna. Sólo afirmaré que —para mí— *Cultura* (término latino de oriundez agrícola) es el concepto que desde hace poco más de un centenio y por influjo sobre todo germánico ha venido sustituyendo a la vaga idea dieciochesca de *Ilustración*. Así como la *Ilustración* fué un sustitutivo francés de la itálica y cuatrocenista concepción de *Humanismo*.

“Humanismo”, “Ilustración”, “Cultura”...: palabras todas ellas para designar un mismo drama, el más fundamental del hombre: ése de su eterna lucha por el dominio contra potencias extrahumanas que también recibieron diferentes títulos, según las épocas: el *caos* en Grecia, el *diablo* en el Medievo, la *Natura* en el Renacimiento, la *Materia* en el positivismo ochocentista, la *Circunstancia* o *Contorno* en el biologismo o vitalismo actual.

Cultura --por tanto-- es para mí un sinónimo de *imperio*. Un vocablo de combate y conquista. No un término ante todo *rural* y *pacífico* (el labrador que rotura, escarda, planta, riega, peña y acaricia un terreno virgen haciéndole producir), sino sobre todo un término *militar* y *guerrero*, con sangre, derrotas, avances, repliegues, gritos de victoria y victoriosas banderas.

Por eso —y para evitar equivocaciones— propusimos nosotros hace años la sustitución del vago, blando y eclógico nombre de *Cultura* por el duro, preciso y teleológico nombre de *Plan*. Si la Cultura no es un *Plan* --para el imperio del hombre--, la Cultura queda en simple jardinería académica: en inocuo manejo de preceptos y regaderas. La Cultura sólo ha sido Cultura (dominio: posesión humana) cuando ha empuñado como armas técnicas y artes.

2. *Arte: Técnica: Cine.*

El Cine es una de esas armas en el plan de la humana Cultura. Y un arma de las más eficaces que el hombre haya jamás logrado, perfeccionando otras rudimentarias y anteriores. (Algo así el Cine, respecto al libro o al código o a la estampa —como hoy está el V. 1 ó V. 2 respecto a la bala de fusil, la flecha o la piedra con honda.)

Y es en este sentido técnico —militante— precisamente por el que puede decirse que es un *Arte* el Cine.

Hasta hace unos años se creía liberalmente que el Arte no era sino un lujo cultural o vital. Algo así como la caña de azúcar en el trópico, como el *edelweiss* en el paraje alpino. Arte = flor de cultura.

Esa concepción botánica e idílica del arte como *cultura* y *cultivo* la vamos desechando quienes vemos en el Arte un “supremo arma de combate”. Una sublime estrategia de batalla. Divino peón en un *Plan* general de ataque. El Arte —así entendido— vuelve a recobrar su originario sentido *servicial*, de *técne*, de *técnica*. “Todo manejo técnico del hombre es un *arte* y siempre ha sido llamado así” —dijo Spengler—. Con la revolución maquinística del siglo pasado, la *técnica* pasó a ocupar el puesto del *Arte*. Y el ingeniero, el del artista.

Pero *técnica* y *arte* tienen, en el fondo, la misma raíz: conquista del mundo. Hay que rechazar la idea de que, tanto técnica como arte, sean sólo fórmulas preceptos, pertenecientes al mundo preceptivo de la regla, del cálculo: de lo *intelectual*. El Arte, si es una técnica, lo es a base de *inspiración*, de *coraje*, de *improvisación virginal*, aun cuando utilice las reglas como el bólide de carreras una pista para batir su *récord*.

El auto, como el Arte, necesita de un volante; de un conductor; de un acelerador. Es decir, de un corazón inspirado.

Yo creo cada vez menos en los preceptos, para nada. No hay recetas ni específicos con validez general, ni siquiera enfermos de la misma enfermedad. Cada enfermedad tiene su voluntad especial de ser curada. El ojo clínico sigue siendo no la gran ciencia, sino el gran arte del médico.

El otro día me aseguraba un profesor tecnicista, cientifista

y preceptista, que la Pedagogía debía volver a ser dura como un problema matemático.

Y yo pienso que la Pedagogía nunca ha dejado de serlo. Por eso es tan antipática. Detesto la palabra *pedagogía*. Y esa otra de *catedrático*. Y esa otra de *técnico*. No creo en los *técnicos*, ni en los *catedráticos*, ni en la *Pedagogía*. Para mí, el ser conductor de almas adolescentes, es arte, algo religioso. Algo vocacional, que tiene sus grandes momentos de inspiración y de ardor y de desfallecimiento. Cada clase, cada lección, debe ser un esfuerzo tan apasionado como componer un poema, un artículo de periódico, un cuadro, una sinfonía. Quizá superior ese esfuerzo, porque son almas en vivo y almas virginales la materia en que el maestro tiene que trabajar y modelar. Es un poco el problema del confesor. Del cura de almas. "El que pretenda traspasar el círculo del Arte —decía Platón— sin la divina *inspiración*, creyendo poder instituirlo con los artificios y preceptos del intelecto, perderá el tiempo. Destinada a perecer es toda *poesía intelectual* frente a la que procede de la *exaltación* divina." Así distinguió Platón —de una vez para siempre— las fronteras de Técnica y Arte.

El Arte es, sencillamente, una exaltada técnica de conquista. Técnica guerrera. Y como el Cine es un arma espiritual de combate y la más potente que haya creado el espíritu humano desde la invención de la Imprenta, por eso es un Arte el Cine. No el "Séptimo Arte", como lo definiera preceptísticamente Riccioto Canudo. Sino un "Arte total", como lo entrevió Delluc. "Sinfónico", al decir de Gance.

El Cine hunde sus orígenes en los orígenes mismos del telúrico y astral: cósmico. ¿Cuáles son los Orígenes del Cine en la cultura humana?

GENÉTICA CULTURAL DEL CINE.

Los Orígenes del Cine debemos considerarlos bajo tres complementarios ángulos de visión: los *metafísicos*, los *históricos* y los *técnicos*.

I. Orígenes metafísicos del Cine.

Metafísicamente, el Cine —repito— hunde sus más seculares raíces en el misterio mismo del hombre y su mundo circundante: en el misterio cósmico del “movimiento”.

Metafísicamente —lo reiteramos— el Cine impregna sus más hondos orígenes en el anhelo humano por expresar de algún modo lo que se creyó de tiempo inmemorial el secreto mismo de la vida: el *movimiento*, lo *kinético*.

No en vano, y con genial intuición, llamó Horner en 1833 a su *soótropo* —aparato precursor del Cine— *The Wheel of Life*: “La Rueda de la Vida”.

El hombre prehistórico veía ya en toda cosa que “se movía”, un “ánima”. ¿Fue acaso otro el sentido del *animismo*, como terror religioso, por lo que palpitaba, amenazaba o se estremecía: bestia, árbol, astro, sombra?

Según Pola Negri —tan bella como filósofa— la *móvil sombra* del hombre paleolita, proyectada por el fuego recién descubierto —sobre la pantalla rupestre de la caverna primitiva— fue el primer antecedente del Cine.

Al fin y al cabo, el Cine sigue siendo el *Misterio de las Sombras*. Y el edificio colosal de la Paramount —rascando cielos. (desafiándolos)— en Times Square, 4, de Nueva York, se llama así: el “Palacio construido por las Sombras”. La *sombra* fue siempre sinónimo de *alma*. Todos conocéis el cuento de Chamisso, “Der Mann Ohne Schatten”, el “Hombre que perdió su alma”, variante romántica del Hombre que vendió su alma al Diablo, como en *Fausto*, como en el *Mágico Prodigioso*, de Calderón, como en el personaje del *Cuento de Don Juan Manuel*, o en aquel apólogo del ladrón del Arcipreste de Hita o en el Teófilo de Berceo.

Todo el que se retrata o se filma, entregando su imagen (su sombra) al Lucifer (“portador de luz”), al Luzbel del Cine, sigue firmando o filmando un contrato con el demonio. Existe una raíz demoníaca del Cine —vampiresca— en ese su apoderarse de la imagen humana y, con ella, de todos los secretos de la expresión anímica.

Si ya el hombre prehistórico conoció el Cine -- en el sentido de contemplar, asustado y luego quizá divertido, su propia sombra, como el niño al descubrir sus dedos moverse--, si ya los viejos chinos supieron proyectar el arcaico juego de las *sombras chinescas*, puestas de moda luego en el siglo XVIII como precursión del Cine, ¿qué de extraño tuvo que un filósofo tan genial como Platón hiciera ya en el siglo V antes de Cristo la Metafísica del Cine con su teoría de las *Ideas*? La metáfora de Platón para explicar su trascendental visión o *teoría* (*Teoría* como *Teatro*, vienen, como la palabra *Idea*, de "ver") fué una metáfora netamente cinematográfica. Aquella de la caverna, en cuya pantalla las cosas del mundo aparecían como sombras o imágenes (fenómenos, apariencias) proyectadas desde fuera por el foco luminoso de las *Ideas*. Platón percibió en la *Idea* un aparato de proyección, de "moving pictures".

¡El movimiento! He ahí la esencia metafísica del Cine. La que consideró Demócrito --padre del Mecanicismo-- como raíz del mundo, al afirmar que el mundo era un pulular de átomos o corpúsculos movibles. Al afirmar: que el reposo era una ilusión. Y la única verdad: lo *kinético*. "Omne quod movetur ab alio movetur", todo lo que se mueve por algo se ha movido. Y ese algo, esa "energía" originaria y generadora, ¿qué sería? Dios mismo, según Aristóteles. El *Motor inmóvil* de Dios. *To proton Kinoun a Kineton auto*. Como veis, Aristóteles llegó a hablar "divinamente" del Cine.

El concepto de *Movimiento* --lo kinético, lo dinámico-- tuvo muchas interpretaciones a lo largo de la filosofía occidental.

Desde Bacon, que en su *Opus majus*, por 1294, lanzó un "modelo de proyección", hasta los renovadores del mecanicismo de Demócrito --en el Renacimiento humanista--. Descartes y Leibnitz.

Para Descartes, el movimiento era la acción de un cuerpo al pasar de un lugar a otro. Una continuidad discontinua --reiterada luego por Nietzsche y Sigwart de otro modo-- que iba a encontrar en el principio de la "persistencia de la imagen en la retina humana" la base física del Cinematógrafo.

Se ha dicho que esta filosofía del dinamismo fué la engendradora de la sensibilidad romántica, al considerar la vida, al

modo bergsoniano, como un devenir o fluir de formas que huyen y se transforman.

No en vano surgió el Cine cuando Baudelaire pudo hacerle un comentario a su ciencia fugitiva, en *La Morale de Joujou*.

El Cine —con su fluir de sombras— era lo más semejante a un sueño o una embriaguez. *Il faut s'enivrer* gustó decir al mismo Baudelaire. De música, de amor, de poesía. Y también —podía haber añadido— de Cine.

Porque si analizamos hondamente por qué vamos al Cine con esa avidez trémula que vamos, ¿no encontraremos en el vértice de nuestra afición el mismo *ansia de olvido* que ponemos al apurar un vaso de licor —mientras nos envolvemos en nubes de tabaco— o al echarnos, los ojos cerrados, para soñar? El Cine como estupefaciente. Sí.

Pero ¿es que la medula de todo Arte, que merezca ese nombre, no reside acaso en el *estupor*?

¿No asisten los griegos a las tragedias de Esquilo para buscar la salvadora *catharsis* purificadora, levitadora, que les aliviase del dolor de vivir en un mundo atroz, vulgar y de todos los días? ¿Es que en el fondo de toda religión no late siempre ese ímpetu de evasión trascendental, de aniquilación del yo en algo nirvánico y absorbente?

Todos salimos del Cine a la calle con ojos de borrachos. O, al menos, de alucinados. Salimos de una atmósfera lunar sin atmósfera ni gravedad. Donde por unos instantes —concedidos por un billete *jamás caro*— hemos recorrido las escalas del éxtasis del transimiento, aquellas que recomendaban antes los ascetas con grados de oración.

Música, oscuridad, pasiones, viajes, misterio, torbellinos, olores *insólitos* (el del *ozonopino*, sustitutivo del incienso), han hecho de los cines al atardecer sucedáneos demoníacos y pecaminosos de lo que a esas horas, en épocas más piadosas y transidas, se buscaba en las funciones místicas y religiosas de las iglesias. Surgiendo un estado de ánimo semejante a aquel a que aludía Santa Teresa para definir el arrobamiento o raptó del alma: "se siente un desasimiento grande de todo y deseo de estar siempre a solas".

Salimos del Cine con los ojos aún doloridos, traspasados y

estupefactos. La música final, ya encendida la sala, aún nos concede la misericordia de un tránsito entre el ensueño y la brutal realidad que encontramos a la puerta: el frío, el claxon, el vendedor de sucesos periódicos, el deber de saludar a conocidos, el empujón, el hambre por la cena, la inquietud por vivir otra vez y luchar y caminar alerta. Este substrato mágico, demoníaco del Cine otorga al Cine una cierta categoría religiosa. ¿Recordáis aquel viejo grabado del pasado siglo en que Robertson operaba las experiencias con el *Fantascopio*, atemorizando a los asistentes con apariciones fantasmales en la oscuridad y ruidos siniestros, que hacían desmayar a las damas y sacar un estoque del bastón a los caballeros? El Cine, como un curandero del diablo o un chamán, quita muy bien el dolor de muelas al corazón. Y es en este sentido un pariente hechicero del opio, de la música o del alcohol.

Pero si fuera solamente eso el Cine, el Cine estaría perseguido por la policía y las Juntas de Censura más de lo que hoy está. El Cine sería una delincuencia y un pecado. Y todos sus rollos sólo merecerían ser quemados en implacables autos de fe, como brujas penitentes. El Cine es —desde luego— fugitividad, corticalidad, devenir. Incitación al olvido y a la ingravidez. A lo efímero. Nubes que pasan. Nuestro José Luis Sáenz de Heredia —quizá él lo sepa mejor que nosotros— cree que el Cine es un Arte menor por esa su “falta de eternidad” que le caracteriza. Al cabo de cierto tiempo —se ha dicho— no hay quien recuerde la mejor de las películas. La película pasa por nuestra alma como decía la Biblia que pasaba le serpiente por la hierba, la sombra sobre el muro y la boca de una mujer sobre la de un hombre: *sin dejar rastro*.

Según esto, el Cine no tendría *forma*. Sólo sería *fluir*, transición. Pero eso no es cierto. ¡En absoluto! El Cine tiene “formalidad”. El Cine “guarda sus formas”. Posee “forma”: esa categoría tan esencial en la estética aristotélica y en la tomista. El Cine es dueño de una *estética formal*: estática. De un *reposito clásico*.

Lo que sucede es que quienes le niegan *forma* —belleza formal— al Cine suelen ser siempre *señores mayores*: *intelectuales formados en los libros*. Es decir, *analfabetos* del Cine. Los que

no saben leer en el Cine, por deformación mental arcaizada. Las nuevas generaciones cada vez van gustando más la *clasicidad* del Cine, como antes se gustaban las estatuas, las líneas, de un edificio, la armonía de un soneto, la precisión de un teorema, la plástica de un cuadro. Porque aunque el Cine vaya cada día creando sus modos específicos de expresión formal —el *ralentí*, por ejemplo, ese prodigio milagroso del *ralentí*, donde se saborean formas dinámicas como un nacer del mundo— no está en esas creaciones su mayor prestigio visual. Si el *Hombre ha creado el Cine, el Cine va creando a sus hombres*. Es decir, hombres con órganos aptos de percepción. Porque el “hombre de libros” resulta, en general, un inadaptado al Cine. El Cine es un salto más allá del libro y ha cuajado sus órganos perceptivos y los perfecciona cada día más en las juventudes, en los seres nacidos dentro del “saber óptico” del Cine.

No debemos olvidar que el Cine es el implacable sucesor y vencedor del Libro en la Historia. Lo cual nos conduce a considerar el segundo ángulo de visión en los Orígenes del Cine: sus Orígenes históricos.

2. Orígenes históricos del Cine.

De todos los peligros que hubo de afrontar el libro en su vida histórica, ninguno tan agudo como el del Cine, el de la Película. Y no por ser el Cine un enemigo del libro, sino por constituir —justamente— todo lo contrario de un enemigo: un colaborador. Pero un colaborador o socio que se independiza, supera los métodos y planta mercado aparte. Esto es: un “sucesor”. El Cine nace del Libro como un hijo pródigo y rebelde: utilizando todo un acervo patrimonial para emprender la fuga y “vivir su vida”, su libertad propia.

Mientras el *Libro* constituyó una superación de la *Palabra* (para comunicarse los hombres entre sí los secretos del mundo), el Libro tuvo un campo abierto y progresivo de desarrollo. (Cuanto más pragmáticas y prohibiciones caían sobre el Libro, más crecía su virtualidad y potencia.)

Antes de que existiera el *Libro* en el mundo existió el *Verbo*.

la *Palabra*, el *Oráculo*, con que los sacerdotes se transmitían unos a otros el saber de casta.

Pero desde el momento en que ese saber de *casta* (hermético, esotérico, indiviso, fánico), ese “saber verbal” se traslada a “inscripción”, a “materia escriptoria”, el *Verbo* peligra y el *Signo* triunfa. Desde entonces, incipiente, inicia el Libro su vida de rebeldía. Rebeldía de *los más* contra *los menos*. De las mayorías contra las minorías iniciadas: contra la *casta oracular y predicadora*. El desenvolvimiento del Libro fué éste: Primero sobre materias duras, como granito, adobes. Luego sobre materias blandas, flexibles, corticales (libro: viene de *liber*, corteza), es decir, papiros, vitelas. Finalmente, sobre tejidos fibrosos, continuos, multiplicables —partes de algodón, hilados de vegetal: es decir, papel—. La rebeldía de los más contra los menos se amplifica por el “copismo”.

Primero con los esclavos, los escribas. Luego, en el Medievo, los monjes. Luego, al fin, la máquina.

“Máquinas y papel”: siglo xv: ciudad renana de Maguncia: invención de la imprenta. El “Libro” perfecto, adulto, pleno.

Dice un judío inglés en sus *Curiosities of Literature* que ya en la antigua Roma se conoció el secreto de la impresión, pero que se ocultó por precaución política, como se neutraliza un germen epidémico.

La *Imprenta* creó al *Renacimiento*. Y deshizo a la Edad Media. El Libro descubrió la *Libertad* del individuo frente a la tiranía de lo colectivo. Frente al dogma bíblico: el libre examen, el libre lector, el libre pensador. Del Libro nace el Protestantismo, el Liberalismo: nace la Revolución francesa: la de los Derechos del Hombre. El Libro triunfa como un dios nuevo durante el siglo xix y constituye la iglesia laica de la Humanidad. Hasta que, a fines de ese siglo, los espíritus malignos del progreso fecundan el nacimiento de una nueva criatura: el “Cine”, el “saber óptico” y luego otra vez “sonoro”, “oracular”. O dicho de otro modo: la “archimprenta”.

Así como antes de Gutenberg existieron los xilógrafos o grabadores en leño que prepararon el camino de la *Imprenta*, así antes del Cine existirían —como veremos en sus Orígenes técnicos— las xilografías quinéticas, llamadas “cronofotógrafo”.

“fenaquistiscopio”... Gutenberg, asociado a Dritzeben, Riffe, Heilmann, Fust y Schaeffer, logra la “Imprenta”, la superación de la xilografía. Al modo como Lumière, asociado a técnicos e industriales, lograría la “archimprensa” del Cine.

En ambas invenciones —Imprenta y Cine— late el mismo sentido mágico y diabólico. Del colaborador de Gutenberg —Fust— se produce el mito de “Fausto”, el sabio que vende el alma al diablo: mito que deriva hasta producir la adjetivación spengleriana de toda una cultura: la “fáustica”. El Cinematógrafo en sus principios procede también de una “linterna mágica” (luciferina). Es algo sobrenatural.

El peligro del Cine no fué advertido en esos comienzos. Como no se advirtió, en los suyos, el peligro del Libro. Pero, pasando los años, perfeccionándose la técnica cinematográfica, pronto se notaron los tremendos efectos: el Cine absorbía la literatura de imaginación y de acción. (La crisis de la Novela y del Teatro se echó encima.) El Cine absorbió enormes masas de gentes que preferían la lectura cortical, “imaginista”, rápida y sin esfuerzo, de la blanca pantalla, frente a la lectura honda, intelectual, culta y esforzada de la página alba del Libro.

La política comenzó a inquietarse. Ya el “hijastro del Libro”: el *Periódico*, había absorbido excesiva clientela de fieles. Ahora el Cine multiplicaba “los peligros del saber”. El Libro —políticamente hablando— fué ya considerado como el menor de los males. Hasta el punto de que, en épocas de grave censura, el Libro llegó a campar en plena libertad, a diferencia de otras épocas en que el Libro se quemaba, se expurgaba, se indizaba y se recogía. Por ejemplo, hoy se permite el manejo de la literatura rusa, mientras que la visión del film soviético queda todavía sujeta a restricciones.

Así, el Libro: nacido como una liberación de las masas, caía herido por el mismo pecado de rebeldía: el de la liberación de masas mayores por el Cine, frente a las minorías ilustradas del Libro.

El Cine había copiado los métodos de la Imprenta. Sobre un “molde de tipos móviles”: multiplicar las copias. Pero había añadido este progreso: que, en vez de dirigirse con innúmeras copias a una inteligencia, se dirigía con una sola imagen a

muchas almas. Su problema no estaba en crear bibliotecas, sino pocos ejemplares para muchos lectores. Es decir, que el Cine volvía a recrear los planes y fundamentos de la Iglesia medieval. Cada salón de Cine constituía una nueva catedral, una parroquia. Muchos altares en el mundo, pero todos iguales. Al mismo tiempo podía ya el mundo entero contemplar el mismo "misterio" congregándose en las plurales e intercontinentales feligresías.

Desde el punto de vista editorial, ocurrieron dos fenómenos: uno, que el Libro adquirió calidad y difusión por reflejo. (Ejemplo: en la venta enorme de la novela *Rebeca* tras la proyección de la película así llamada.) La cultura del Cine protegía, a su modo, la cultura más anciana y paterna del Libro. Y otro fenómeno: que las grandes Empresas editoriales de libros se transformaron en grandes editoriales de películas.

La complejidad de la Técnica aumentó además la difusión del Cine. El Cine se levantaba como el gran instrumento técnico del hombre, como un arte superior al de la Imprenta. ¿Cuáles fueron los pasos técnicos de tal arte? ¿Cuáles los orígenes técnicos del Cine?

3. *Orígenes técnicos del Cine.*

Resumamos antes de proseguir. El Cine —metafísicamente considerado— es el "arma cultural o técnica" que logró conquistar la raíz misma de la vida: el dinamismo, el movimiento.

Al conquistar esa raíz vital, el Cine, *estéticamente*, adquirió categoría ¡no de Séptimo Arte!, sino de Arte total. De Arte en su más elemental esencia, como era esa de "imitar la Vida, la Natura" con perfección no igualada antes por técnica o arte alguno.

Si la Poesía —según el precepto horaciano— debía ser como una viva, plástica pintura ("Ut pictura poesis"): si el primer pintor, ya en la caverna de Altamira, se esforzó por captar la movilidad de los uros o bisontes, y Leonardo logró diseñar escorzos geniales para resolver la "imitación del dinamismo vital", al solucionar el Cine ese problema dinámico que le puso por encima del *signo* y de la *littera* (de la literatura y la plástica),

adquirió el Cine derecho *histórico* para proclamarse el *arma, técnica* o *arte* más supremo de la cultura humana, hasta ahora.

Piénsese lo que este Arte será cuando logre triunfar sobre toda la serie de tanteos y ensayos que viene realizando desde sus orígenes técnicos. ¿Desde cuándo existe el Cine?

Dícese --como se dijo de la Imprenta-- que ya Roma conoció el Cine y se hallaron restos de ello en Herculano. Y que Lucrecio aludió a fenómenos kinéticos en su *De rerum Natura*. Que el fenómeno óptico de "la cámara oscura" debió ser advertido desde la más remota antigüedad, queda fuera de duda. Pues se cuenta que los sacerdotes babilónicos lo utilizaron para propaganda mágica y religiosa. Pero que la formulación racional y matemática de este fenómeno físico data sólo del Renacimiento, también es verdad.

Son los Humanistas italianos los que en esta rama del saber, al igual que en otras del Cuatrocientos al Seiscientos (Lírica, Epica culta, Novela, Física, Pintura, Arquitectura...), dieron la pauta para el sucesivo desarrollo en otros climas "humanistas" de la posterior cultura occidental. Iniciando así la *etapa científica, universitaria, "cultural"* del Cine. Leonardo de Vinci formuló la visión estereoscópica y las propiedades del rayo luminoso al penetrar en un medio oscuro, estableciendo los principios firmes de la linterna mágica. Ya antes, otro florentino polígrafo, León Bautista Alberti, había hablado apasionadamente sobre la "cámara lúcida". Teoría ésta que perfeccionó el napolitano Giovanni Battista della Porta, inventando la cámara oscura con "lente biconvexo".

Dentro todavía de la órbita latina y católica, aun en 1645, el jesuíta Athanasius Kircher descubrió todo un modelo de linterna mágica en su *Arte de la luz y de la sombra*.

La *proyección fija* estaba resuelta, en sus físicas bases, al entrar el racionalista e investigador siglo XVIII.

El siglo XVIII --continuador, en Francia, de la curiosidad admiradora que el Oriente había provocado con los descubrimientos portugueses y españoles en "Indias"-- tuvo una especial predilección por la China, encontrando en Confucio un

antecedente precioso del Racionalismo. Se puso de moda lo chino entre los Libertinos franceses, que decían:

*Vossius trae un tratado de la China,
pues esta nación parece ser divina.*

Entre las cosas que a París llegaron del país de la seda fueron las viejísimas y famosas "Sombras chinescas".

Un tal *Seraphin* las presentó en Versalles con gran éxito y luego las llevó a las Galerías del Palais Royal. (Todavía casi un siglo después se utilizaron literariamente por dibujantes como Caran d'Hache y Rivière en el *Chat noir*, con piezas de Maurice Donnay, como "La Noche de los Tiempos".)

A fines del siglo XVIII, Etienne Robertson, físico imaginativo, patentó el 27 de marzo de 1794 un aparato que llamó "Fantascopio", con el que proyectaba fantasmas en una oscura sala de la rue L'Echiquier y luego en Los Capuchinos, acompañándose de ruidos siniestros, hasta el punto de lograr que las damas se desmayasen y los caballeros tiraran de su estoque de bastón.

Era el primer paso del cine óptico y sonoro: entre el experimento científico y la sesión espectacular.

Ambas directivas tardarían casi un siglo en divergir.

Todo el siglo XIX fué el siglo del "cientifismo" kinético. Del Cine de Laboratorio, de Gabinete, de Aula universitaria e investigadora. Los diferentes aspectos del Cine —tal como hoy lo contemplamos— fueron abordados casi al mismo tiempo, con más o menos fortuna: el *análisis del movimiento*, su *síntesis*, su *sonoridad*, su *color* y su *relieve*.

El *análisis del movimiento* fué posible —tras varias hipótesis— desde que el inglés Peter Mark Roget, hacia 1825, observando por casualidad a través del enrejado de su ventana las ruedas en marcha de un carro vió que parecían no moverse. Con lo cual hipotetizó científicamente sobre el "Principio de persistencia de la visión en la retina". Pocos años después comenzaron a surgir modelos de aparatos —entre el laboratorio y el juguete— para aplicar dicho principio. Así, el *Fenakistiscopio* del belga Joseph A. F. Plateau en 1833, consistente en un disco perforado con ranuras, como un enrejado, dentro del cual gira-

ba otro disco --como rueda de carro-- con figuras pintadas en diferentes fases de movimiento. Al mirar por una ranura, el movimiento --analítico-- se sintetizaba persistente: las figuras se movían.

Con variantes, aparecieron varios modelos en este sentido. El *Taumátropo* de Neischel (jaula y pájaro dentro). El *Cronotóscopo*, el *Eidótrofo*. El más famoso fué el *Zootropo* de Horner, al que llamó "Rueda de la Vida". Molteni construyó un aparato con manivela, correa sinfín y un esbozo --dicen-- de Cruz de Malta o diafragma obturador.

Este sistema de utilizar "dibujos en fases de movimiento" fué el antecedente secular de los maravillosos y actuales "Dibujos animados".

Pero el Cine no podía progresar mientras esos dibujos tuvieran que ser hechos a mano o en placa de cristal dibujada, coloreada y proyectada.

La *Fotografía* vino a resolver otro paso --el decisivo-- para el Cine. A fines del XVIII había nacido en Chalons sur Saone José Nicéforo Niepce. En el primer tercio del XIX se le ocurrió impregnar placas con betún de Judea, petróleo y espliego y exponerlas en cámara oscura a través de una lente para que se sensibilizaran con el exterior. Heliografías que tardaban diez horas en recibir las imágenes de fuera. El principio fotográfico quedaba demostrado. Unido al artista Daguerre y al óptico Charles Chevalier, logró los primeros pasos seguros del retrato: el daguerrotipo, romántico, vago, pero fotografía al fin. Sólo quedaba la aplicación de esta invención para obtener fotografías sucesivas de un objeto en movimiento.

Ese paso fué dado por los astrónomos. En su ansia de mensurar gráficamente la marcha de los astros. Buscando, pues, *estrellas* --como luego en Hollywood-- surgieron los "tomavistas" del Cine. Así el "Cronofotógrafo" de Hervé Faye en 1849 y los aparatos de Jaussen, de Marey, de Muybridge, que recibieron los bélicos nombres de "revólver", de "rifle". Una demostración más sobre la agresividad técnica del Cine, del Cine como arma. Aun hoy los "tomavistas" a mano tienen algo de pistola que se apunta y se dispara contra un objetivo. Y la

misma máquina de rodar recuerda a la ametralladora, con su servidor y sirviente, y su cinta de cartuchos tableteando veloz.

Estos "tomavistas" no pudieron perfeccionarse hasta tener resuelta la materia sensible de rodaje: esto es, *la película*.

Mientras la película, el celuloide sensibilizado no se puso en marcha, el Cine no pudo surgir de hecho. Tan materia prima fué para el Cine —tan esencial— que su nombre ha quedado como sinónimo de Cinematógrafo: *Película, film*. (Al fin y al cabo, celulosa, "liber", corteza de árbol, la vieja materia prima del Libro.)

La película —como materia esencial del Cine— fué lograda hacia 1855 por Alexander Parker. Y veinte años más tarde perfeccionada por Goodwin. Y finalmente fabricada en serie por la Casa Eastman, de Norteamérica.

Sólo entonces pudo construirse una *máquina con película perforada*. Y éste fué el hallazgo de William Friese Greene hacia 1889, que obtenía diez fotografías por segundo.

Un alsaciano de Metz, Le Prince, obtuvo por el mismo sistema veinte por segundo. Y además logró la máquina para proyectar esa película.

Logró: *la síntesis de las imágenes tomadas y su proyección sobre una pantalla con luz de arco*.

El Cine estaba, virtualmente, conseguido. Quedaban los definitivos pasos perfeccionadores, y éstos se dieron casi coetáneamente en Francia, Alemania y Norteamérica a fines de siglo. En Francia con los hermanos Lumière; en Alemania con Max Skladanowsky, y en Norteamérica con Edison.

Edison llegó a encontrar la proyección muda buscando justamente la sonora con el fonógrafo recién inventado por él. De ahí que se haya dicho que el cine sonoro precedió al mudo. Ya en 1820 Cagniard de la Tour, en Europa, había intentado una sincronización o medida del sonido a través de un tubo de sirena.

En 1861 llegó el alemán Reis a mediciones muy exactas de las frecuencias sonoras. Y no fué ajeno a la aplicación del sonido en el Cine el genial descubrimiento de Graham Bell por 1876: el teléfono.

Además, desde los tiempos babilónicos parece ser que toda

sombra proyectada se quiso acompañar de ruidos sincrónicos para efectos de magia.

También el *color* fué aplicado desde los primeros pasos de la linterna mágica.

Edison lo utilizó ya científicamente por 1877. Friese-Greene hacia 1889. Reynaud hizo sesiones en el Museo Gréin de París por 1892 con colores, música, ruidos y todo cuanto pudo por dar una sensación de totalidad. Antes de Lumière ensayó Ducos du Hauron el procedimiento de tricromía. Desde entonces se sigue trabajando en este hallazgo del Cine en colorido con diferentes métodos (Kinemacolor, Tecnicolor, Kodachrom, Gaumont, Autocromía). Hondos investigadores siguen ensayando fórmulas cada vez más precisas: Seyewetz en Lyon, Hnatek en Viena, Brewster en Nueva Jersey, Humphrey en Londres, Pilny en Zurich... El *color*, técnicamente, puede llegar a superar a la misma percepción humana. El Cine puede técnicamente ver más colores que el mejor pintor. Y entonces educaría nuestra retina hasta superar la de Velázquez o Rembrandt, o bien, si no lo lograba, se reduciría a adecuarse a la normal percepción cromática que hoy tenemos de las cosas.

Igual que con el color sucedió con la técnica del *relieve* ensayado a mitad del siglo pasado por Hervé Faye. Y luego continuado por notables ensayos estereoscópicos que van acercando a su punto preciso la solución de tan arduo problema: Almeida, Smitri, Max Fleischer, Ives, Jellinek, Estanave...

El ansia por el *Cine total*, en todas sus dimensiones y posibilidades, fué, pues, instintiva en sus inventores. Unos aspectos se lograron del todo, "visión kinética en negro y blanco" y "sonoridad". Otros se aproximaron a la solución: el "color". La modalidad del "relieve" está aún por ensayarse seriamente. Quizá se llegue a intentar el Cine "ósmico" o con perfumes y olores. Buscando no ya imitar, sino superar la vida misma y que la vida quede como una vaga y descolorida película sin sentido.

Pero mientras los inventores terminaban de alcanzar todas sus heroicidades culturales inventoras, el Cine, sin esperar al fin de la etapa científica y de laboratorio, buscó otras aplicaciones no científicas ni universitarias. Buscó la *diversión* y el *dinero*. En manos de truquistas, comerciantes, feriantes y finan-

cieros. Recién nacido a fin de siglo, en la noble cuna del laboratorio, con Lumière y Edison, el Cine se marchó de verbena para no volver, hasta ahora (como pretendemos), a la Universidad. A ver si puede al fin terminar su carrera con Matrícula de Honor.

CINE Y UNIVERSIDAD.

I. *La etapa espectacular y financiera del Cine.*

Si el Libro en sus orígenes se sometió, por un instante, a la propaganda religiosa imprimiendo Biblias, Salterios y Trovas a la Virgen, fué para apoderarse en seguida de los "tipos móviles" que le dieron origen y lanzarse con ellos a componer versos, libros de caballerías, de amor sentimental y doctrinas heréticas. Así el Cine. Apenas el 28 de diciembre de 1895 los Lumière en el sótano del "Gran Café" de París proyectaron la "Salida de los obreros de su fábrica" en 17 metros de celuloide, y añadieron otras cintas de igual metraje, como "La comida de Bebé" y hasta añadieron el primer esbozo cómico con "el regador regado", el *instinto empresario*, viendo en aquello un gran espectáculo en ciernes, se apoderó del Cine. Y lo lanzó a las ferias, a las verbenas, a las barracas y teatrillos de barrio. Eso es lo que realizó en París un truquista y prestidigitador de talento: Georges Méliès. Y en Kansas City un antiguo jefe de Policía: Hale.

Georges Méliès consideró el Cine un aparato ideal —no ya para tomar vistas de bellos paisajes— sino para juegos de manos sin que se descubriera la trampa. Una tramoya mágica: desdoblamientos de figuras, desproporciones de tamaños, objetos que desaparecen: todo un *ilusionismo*. Surgiendo así los dos géneros esenciales de literatura cineísta que van a ser los continuadores de los dos esenciales géneros de literatura "literaria": el *idealista* o *fantástico* con realizaciones como "Un viaje a la Luna" o las "Aventuras del Barón de Munchausen", logradas yá en 1910, y el género *realista* y *cómico* de las carreras, estacazos y parodias.

De igual modo, en Norteamérica, por 1904, el policía Hale, de Kansas City, instaló en las Penny Arcades un vagón de ver-

benas. Los espectadores que recorrían la feria, tras ver a la mujer cañón, tirar al blanco, columpiarse y comer rosquillas, pagaban otro modesto billete y entraban en esa "atracción nueva": *Hale Tours and scenes of the World. Trains every 10 minutes*. Una auténtica invitación al viaje. Se sentaban en los duros bancos del vagón, se oscurecía la luz como al entrar en un túnel, trepidaban los asientos, olía a humo, sonaba un pito, y ante los asombrados ojos de los viajeros desfilaban en unos instantes paisajes varios del globo.

A otro ingenioso truquista, Porter, se le ocurrió hacer una película "con argumento" y que duraba doce minutos, siempre para la vía férrea: "El gran robo del tren". Entonces un empresario de genio, Adolfo Zukor, añadió este asalto truculento al final de las vistas que daba Hale. De modo que montar en vagón mágico constituyese una emoción no lograda con ninguna otra "varieté" de verbena.

De ahí en adelante todo se reduciría a aumentar la longitud y trucos de las cintas para poder ampliar locales y público. El Cine entraba en su etapa "espectacular y financiera".

Francia encontró su primer talento de "empresario" en *Pathé*. *Pathé* fué quien concibió el Cine como sucedáneo del Teatro, por lo pronto. El Cine con argumento dramático. En 1902 daba en veinte minutos la primera versión de "Quó Vadis?". Y poniendo a contribución a Lavedan y Le Bargy, realizó el primer "film" francés de peripecia histórica: "El asesinato del Duque de Guisa". Llamó a Sarah Bernard y a los miembros más ilustres de la *Comédie Française*. Pero junto a los actores y autores tradicionales y académicos empezaron a surgir "figuras" específicas para el Cine: Max Linder, Prince, Nick Winter, Judex... El Cine francés, a través de muchas vicisitudes y ensayos, encontraría más adelante una fórmula suya, genuina — *erotismo* y *esprit* — con René Clair. Cuna europea del Cine Francia, nunca renunció a seguir investigando y proponiendo inventos (hoy Estanave con el relieve, por ejemplo). El mismo *Pathé* — sobre su instinto comercial — tuvo un destello de augur espiritual cuando predijo, a principios de siglo, que "el Cine será el teatro, el periódico y la escuela de mañana".

El aspecto *teatral* del Cine encontró su mejor expresión en

Italia. País de gran gesto y tradición mímica, logró de 1908 a 1919 una fórmula "dramática" excepcional. El talento retórico de D'Annunzio plasmó en "Cabiria", 1912, el primer gran "film literario" del Cine.

La otra gran contribución italiana fué la de poner de moda grandes actrices, bellas mujeres. Francesca Bertini quedó hasta hoy como símbolo de la escuela *vampiresca* —la mujer fatal— que habrían luego de proseguir, cada una a su modo, las Mae Murray, Duncan, Tashman, Garbo, Dietrich, Gloria Swanson...

Pero el excesivo "divismo" y "teatralización" arruinó el Cine italiano, hasta su resurrección notable y finísima —sobre todo musical— en la etapa mussoliniana.

No he de seguir examinando país por país europeo en los orígenes cinematográficos. Alemania dió la nota "histórica" y "cultural" por excelencia. Su Casa *Ufa* realizó maravillas.

Inglaterra ha ofrecido un genio filmático lento, fuerte y psicológico, donde late aún espíritu *shakespirano*. En cuanto al Cine ruso... hablaré en su punto sucintamente, así como del español.

Me es ahora necesario —metódicamente— volver a los continuadores de Hale en Norteamérica, para poder subrayar ese "aspecto espectacular y financiero del Cine" desde hace cincuenta años.

Cuando en 1880 hubo la que llamaron segunda inmigración americana, el Cine comenzó a tomar en Norteamérica un volumen colosal. Mientras en Europa se tanteaba el Cine-Teatral, allá en América se vió instintivamente que el Cine iba a ser un negocio fabuloso: una producción en serie. La conquista del mercado mundial. No en vano se apoderaron de este asunto grandes empresarios dotados de instinto bancario racial y con la mística innata del universalismo talmúdico. Judíos de los ghettos orientales de Europa, antiguos peleteros o joyeros apresaron con sus garras aguileñas ese Cine que no pasaba de ser un pasatiempo, casi un juguete. Así se juntaron la Casa Zukor, la Metro Goldwin, la Paramount, la de Carl Laemmle, la Fox, la Universal, la Warner y otras.

Por un breve período también el Cine americano sufrió el espejismo teatral. Por ejemplo, Lasky quiso atraer para las

“Famous players in famous plays” los grandes prestigios internacionales del arte dramático. Pero el Cine requería su genio, su estilo, su ritmo. Y pronto, junto al fracaso de la Sarah Bernard, surgió el éxito de una muchachita llamada Gladys y que en el Cine iba a denominarse Mary Pickford.

Un director de genio, Griffith, descubrió, hacia 1908, cómo debía manejarse cinematográficamente la cámara tomavistas.

Un empresario llamado Mack Sennet contrató a Charlot. Y hacia 1911 se despliega en porvenir prodigioso, como “fábrica de ensueños”, el estudio de Hollywood, establecido hacia 1903 por Horacio Wilcox sobre unas praderas rientes, bajo un cielo azul clarísimo: sobre un paisaje que por su diafanidad y delicia lo habían elegido doce vaqueros hacia 1870: los verdaderos fundadores de “ese clima”, dos de los cuales eran españoles (Andrade, gallego; Amestoi, vasco). Otros cuatro mejicanos (Villa, Sepúlveda, López y Linares). Y los otros seis de diversa procedencia.

De entonces acá, Hollywood viene siendo la capital universal del Cine. Su Capitolio romano. Desde allí, las “sombras”, como en la Antigüedad las legiones de Roma, recorren todos los caminos del mundo conocido y echan cimientos de celuloide sobre almas, pueblos, gentes.

Más que con sus otras producciones en serie, Norteamérica, logró con su Cine un imperio indiscutible. Creando un *género* de exportación que en términos históricos ha concedido a Norteamérica un Siglo de Oro literario.

En dos modalidades de “film” culminaría Norteamérica: en la película del *Oeste* y en la *Comedia*. Más tarde, con Walt Disney, en los *Dibujos animados*.

2. *Selva virgen de Celuloide.*

No es mi tarea la de historiar el Cine, sino la de señalar sus relaciones con la cultura y la política. Y desde este punto de vista es por lo que hemos señalado, ahincadamente, que desde hace cincuenta años el Cine, apenas originado en el laboratorio, se aparta y empieza a vivir una vida suya, pródiga y disipada, de:

la que aún no ha salido. A producir "descendencia" incontrolada, como un Don Juan delirante. Desde hace cincuenta años las películas crecen como las lianas en torno a los viejos baobabs selváticos. Así los films, en torno a los más ancestrales argumentos literarios, kilómetros y kilómetros de cintas, serpentean inacabables. Flores de un día y al siguiente marchitas y en el suelo, como maleza de putrefacción: humus vegetal.

Si *Cultura* y *Política* son sinónimos de "Cosmos" frente a "Caos", de "Orden" frente a "Desorden", ¿cómo podemos hablar hoy de una Cultura o una Política *sobre* el Cine, si es el Cine pura selva virgen? ¿Sin senderos, sin jardinzación alguna, sin un herborista siquiera que haya por curiosidad en él clasificado especie alguna?

Los universitarios, las almas de las Ordenaciones del Espíritu, ¿no sienten ese temor —total y salvaje que se llama *pánico*— al contemplar la maraña tropical, los fondos abisales que forman las producciones cinematográficas unas sobre otras después de medio siglo? Vosotros, maestros de Universidad, que por generaciones y generaciones venís haciendo los Linneos de toda vegetación literaria, ¿qué decís ante lo que acaece en el Cine?

Sí, vosotros. Los que lograsteis establecer el texto homérico, la cronología de los papiros, la antigüedad exacta de monedas y bronces descifrando epigrafías; los que analizasteis las leyendas épicas del Medievo y encadenado las variantes de un cuento popular y descubierto los orígenes primitivos de una lírica y las interpolaciones legendarias en una crónica histórica o las contaminaciones de una comedia terenciana o los estratos de un fenómeno lingüístico; vosotros, los que habéis hecho un dulce huerto apacible la filología europea; vosotros, ¿qué pensáis de estos rollos inacabables de películas a los que se vierten, año tras año, día tras día, los temas más preclaros, tradicionales y maravillosos de la cultura humana? ¿Creéis que esto puede continuar así, sólo en manos de productores y vendedores y traperos?

Sonrojo, vergüenza, horror excitado produce a un alma universalista este escándalo de lesa culturalidad.

3. *Misión de la Universidad.*

Universidad quiere decir precisamente eso: unificación de lo vario, verso, disperso: *uni-versidad*. Ordenación de lo caótico: legislación de lo subvertido y revuelto. Distribución "reflexiva" de materias estudiables, por zonas o Facultades.

¿Dónde llevaríamos la cultura sobre el Cine ante todo? Ante todo, a la Facultad de Letras, la más adecuada para el apaciguamiento y sistematización de confusiones ideales.

A esa Facultad correspondería la gloria de edificar los primeros *ficheros* sistemáticos del film. Su científica catalogación.

El fichero es la plaza fuerte de toda cultura. Cada papeleta alineada es el soldado de un espiritual ejército: el que ha de mantener la paz y transparencia del mundo, desmaterializando la materia en cuadros, sinopsis, estadísticas y nexos racionales.

Excito a la creación de *Cinetecas* públicas y privadas, que permitan a los estudiosos —y no estudiosos— poseer una sensibilidad histórica y documental de la cultura filmística.

Cierto que se ha de resolver el problema del rollo como volumen. Dándole menor formato (paso reducido) o menor espesor, sutilidad suprema. Así como la posibilidad del aparato de proyección para ser instalado en cada hogar como hoy se instala una radio.

También es cierto que la *Televisión* resolverá en un plazo cercano en parte estos problemas. Pero nada obviará el que poseamos cada cual una *Cineteca* junto a nuestra *Biblioteca*. Y tengamos siempre a mano nuestros "Clásicos" y un servicio ágil y económico de "Novedades". De esta cultura saldrán grandes "guionistas", "versionistas" y "adaptadores" que harán progresar la temática del Cine insospechadamente.

Desde el punto de vista pedagógico y científico, cada día será menos posible estudiar Geografía, Historia, Literatura sin el auxilio de *documentales* filmísticos. La llamada *película cultural* se hará cada día más específica y científica para todo estudio humanista, universitario, de laboratorio y seminario. Incluso la Lingüística pondrá a contribución el film. Y la enseñanza de idiomas.

En Medicina será el complemento indispensable de la "Lec-

ción de Anatomía" ver el análisis cinematográfico de órganos, operaciones, enfermos. Será el Cine, además, la geo-medicina en acción. En cuanto a la Higiene y la Medicina social, el Cine es insustituible. No hablemos de la Biología en sus conexiones preciosas con el Cine. Botánica, Mineralogía, Zoología. Y las Técnicas ingenieriles.

La Química, la Farmacopea hallarán en la pantalla intensificaciones prodigiosas.

Una Facultad tan aparentemente lejana como la de Derecho puede hallar en el Cine temas jurídicos inagotables: procesos, delitos, pleitos famosos, sistemas internacionales de judicatura, hechos políticos.

Y respecto a la Teología, en su aspecto práctico y de Propaganda Fide, el Cine tiene mucho que hacer.

Piénsese que el Protestantismo ha encontrado en el Cine americano su mejor predicador, como el Catolicismo lo encontrara en los Autos sacramentales del siglo XVII y en nuestras Comedias teológicas.

El film aborda ya cuestiones trascendentales, temas metafísicos, problemas firmísimos de psicología individual y colectiva. En el Cine se estudia seriamente Metafísica. El Cine es un arma temible que los teólogos, filósofos y moralistas deben cada vez cuidar más: vigilar y perfeccionar.

Ahí está el Cine ruso, al que antes aludimos.

Si el Cine americano ha sido el propagador más excelente de una religión de pioneros y cuáqueros —individualistas, duros, puritanos, agraciados por Dios—, el Cine ruso es en la actualidad el vehículo "evangélico" (en su sentido etimológico) de la revolución social, sólo comparable en lo terreno a la que suscitó el Cristianismo hace siglos.

Los dos imperios políticos más notables de hoy —el Individualista o del Capitalismo americano y el Colectivista o del Bolchevismo ruso— avanzan a golpes de obturador más que de cañones y ejércitos.

Ercilla decía que la conquista de América la hicimos los españoles no sólo con "prácticos soldados", sino con otro "escuadrón de amigos—no menos que nosotros necesarios—gente templada, mansa y recogida—de frailes, provisores, comisarios,—

teólogos de honesta y santa vida,—para evitar insultos de la guerra—usados más allí que en otra tierra”.

Pues bien, hoy, junto al material bélico de Estados Unidos y Rusia, flanquean como catequistas, como misioneros evangelizadores de las respectivas doctrinas, las películas del Este y del Oeste frente a Europa.

Si Europa no logra en una de sus resurrecciones geniales y eternas un Cine “universo”, “católico”, con una mística superadora de los otros dos, es muy posible que Europa y su esencial religión, la católica, atraviesen una crisis gravísima, agónica. Porque el Cine ha encontrado hasta ahora su camino científico: su expansión comercial y espectacular: su utilización política. Pero le queda un último y decisivo paso: el de ponerse a bien con Dios. ¿Será esa la misión espiritual de España en el Cine?

II

CINE Y FILOLOGÍA.

¿Cuál será la misión de España en el Cine?

La Filología nació en el mundo griego al amor de la lumbre textual: como aclaración amorosa del logos: de la expresión. Grecia fundamentó la cultura nacional de su genio explicando apasionadamente a las juventudes las reliquias: la tradición homérica. Un pueblo que no tiene filología no puede llegar a ser nación. Y menos, imperio.

¿Qué es, al fin y al cabo, una religión sino depuración y glosa de textos sacros y revelados? ¿Por qué se habló en el Cristianismo de *Evangelios apócrifos*? Textualismo filológico. Nuestra resurrección española actual no hubiera sido posible si unas generaciones de filólogos a partir del siglo XVIII y culminando en Menéndez Pelayo y Menéndez Pidal no hubieran esclarecido el mensaje providencial que portaban nuestros textos clásicos.

Yo no sé si la *Filología filmística* así entendida existe ya y funciona. Sé de la existencia de algún Museo del Film en Nor-

teamérica. Como de la orden dada allí por la Academia —sólo el año pasado— para que todo productor entregue una copia, tal como se viene haciendo con las ediciones librescas. Pero supongo que el Cine, estudiado tal como yo incito filológicamente—, aún no ha sido ensayado.

¡Qué inmensa poesía para la investigación filológica ésta del Cine!

Salir una tarde del Cine, ahí en la Gran Vía, y en vez de dejar olvidar una vez más la delicia del film recién visto, preguntarse: pero esa película... esa película de Diana Durbin, "Su primer amor", sí, ese film de Henry Koster... ¿dónde lo he visto yo antes?

Y poco a poco recordar que lo hemos visto en un cuento de Perrault, "Cendrillon"... Y antes en Grimm Putsd. Y antes en la leyenda de Iseo, cuando una golondrina porta ¿un cabello, un zapato? suyo al rey Marc... Y antes en la vieja fábula del antiguo Egipto, revelada por Masperó, cuando bañándose la bella Rodopis un águila la roba una chinela que deja caer ante los ojos asombrados del príncipe Psamético, quien zapatito en mano va buscando a la poseedora, probando todas las femeninas plantas hasta encontrar el auténtico pie con cuya dueña se desposa loco de amor... Y antes aún ese tema del zapatito de cristal, ¿no apareció ya en las leyendas cosmogónicas del arrianismo —de que hablaba Max Müller— cuando el Sol, como un príncipe, tomaba el cristal del lucero del alba transformando el alba ceniza, al abrasarla de amor con sus brazos regios de oro? ¡El tema inmortal de la "Cenicienta"! He ahí lo que habíamos visto puesto al día y a lo americano en "Su primer amor" de Diana Durbin.

* * *

Y ahora hagamos el ensayo —filológico y político— de examinar dos textos filmísticos, aplicando nuestras afirmaciones.

A) *Una película del Oeste o la Tradición épica del arianismo.*

Vamos a examinar, por ejemplo, como primer texto filmístico, la vieja película muda titulada "La Ley del Oeste", realizada hacia 1924, de autor anónimo y en la Casa Warner.

1.—El argumento de este film es, como los de todas estas películas del Oeste, el de un tema central o “constante temática” y unas variantes accesorias.

La *constante temática* es la del Héroe o *vaquero andante*, que auxilia a los débiles, a las mujeres indefensas y se bate contra los malos y traidores. Para terminar triunfante fundando un hogar que asegure la colonización de los grandes terrenos vírgenes donde empezó a ensancharse Norteamérica hacia principios del XIX: el Oeste.

2.—Aquí el Héroe se llama Anderson. Es un vaquero del rancho Hill Green, la verde colina, que ha llegado a administrador en ausencia del propietario. El cual es una doncellita rubia *Alicia* — que por herencia y orfandad llega en un coche a tomar posesión de su hacienda.

La acompañaban dos hombres: uno, *Buck*, su prometido, hombre torvo y ambicioso, que hará de *traidor*. El otro es el *tío*, un personaje gordo, pacífico, curioso, que servirá de *contraste paródico* al Héroe y como su servidor o escudero. (Un Ribaldo, Gandalín o Sancho Panza de esta Caballescía del Oeste.) Además va la mamá de la heroína.

Hay un segundo traidor que arrastrará a otras malas personas del Rancho: cierto vaquero envidioso de Anderson. El desarrollo del film no es difícil de suponer.

Los traidores intentan suprimir al Héroe y dejarle, antes, desprestigiado ante los ojos de la Amada. El Héroe se defiende ante los mismos ojos de ella. Pero se ve obligado a disparar contra un agresor antes de que éste le dispare. Es la “ley del Oeste”: matar para no ser matado, triunfo inexorable del instinto individual: “individualismo a ultranza”. La *ley del más fuerte*, base de la ideología capitalista yanqui: que en su forma poética da la figura del *Vaquero*, *Cow-boy andante*. Y en su forma urbana y degenerada el tipo del *Ganster*. Ambas figuras: las esencialmente representativas del Cine americano, bajo diferentes modalidades. Pero tal ley —del más fuerte y audaz— no la comprende aún Alicia, recién llegada al Oeste. Y Anderson queda a sus ojos —aterrados y enamorados— como una sombra de delito.

Anderson se marcha a buscar lejos otra vida y aventuras. Ha vencido al hombre, pero no a la mujer. Mas los dioses del Oeste no abandonan a los Héroe. Entre otras cosas, porque se acabaría la película.

Anderson logra descubrir que *Buck*, el prometido oficial de Alicia, corteja a otra muchacha, Laura Cooper, a la que seduce vilmente.

Entonces Anderson, como un Amadís de Hill Green, le afronta y se bate con él en un torneo. (A puñetazos, sin armas prohibidas, quitándose previamente la canana y el revólver.) También vence. Y el honor de su Amada queda vengado. Y también el de la seducida Laura. Entre tanto la *Amada* es sorprendida por otro de los traidores, sin que nadie pueda defenderla. Está casi oscuras, en un barracón solitario. El *Malo* avanza hacia ella. Ella —sin ya saber lo que hace— saca su pistolita y dispara. Acaba de cumplir la Ley del Oeste.

El final de la película es: que el padre de la seducida Laura obliga a Buck —aún no repuesto de los puñetazos de Anderson— a casarse con su hija. Y para convencerle le caza a lazo y le arrastra una legua. El sistema de proporcionarse yernos de ese modo pertenece también a la Ley del Oeste.

Alicia, que se ha desmayado, vuelve en sí en brazos de Anderson. Se da cuenta de haber matado a su ofensor, a un hombre, allí yacente. Y se horroriza. Pero comprende al fin la Ley del Oeste: del Far West. Y se abraza a Anderson. “Amada en el Amado transformada”, como hubiera dicho el *Cantar de los Cantares*.

3.—Hubiéramos quizá podido comentar otro al menos como complemento de éste. Uno de tipo migratorio, más primigenio, con caravanas de pioneros, en feroz lucha con indios, con la Naturaleza y con la ambición de los propios hombres blancos. Un film del tipo *The Covered Wagon*, aquel que inauguró por Kansas, Ohio, Kentucky y Tennessee este género de epopeyas colonizadoras. También me hubiera gustado proyectar la gran variante del “Caballero o Caballista desconocido” que aparece con antifaz —como Ivanhoe con la visera calada— en los momentos de salvar la inocencia de alguna bella Rebecca.

Pero todos ustedes conocen estas formas “farwesteñas” de

film y basta con aludirlos. Y aludirlos para destacar, en todas ellas, su núcleo esencial: la *Heroicidad*. La gallardía del hombre para afrontar el Destino. Su combate constante para superar toda fatalidad. Sintiendo "libre"; sintiendo capaz de desafiar —y hasta vencer— toda potencia que se le enfrente a su voluntad de dominio. Incluso la victoria de Amor ha de ser conseguida con peligro. El *peligro* como ley, y afrontado siempre "de frente", "cara a cara", sin usar de *astucia* (forma vil de lucha). *Coraje* frente a *astucia*, podría ser el sustrato de este film heroico del Oeste.

* * *

Si a esta "virtud" añadimos otras dos, como la del "culto a la verdad", "la fidelidad en el Amor y la Amistad", tendremos el sustrato más evidente de lo que se ha podido llamar el "genio ario de Occidente", informador de toda *poesía heroica* auténtica.

4.—El *protagonista* heroico —el Héroe— apareció ya en las más remotas Cosmogonías que conocemos del genio ario. El *Sol*, como Héroe, liberta con sus regios, áureos brazos, a la rubia *Aurora* de las negras, traidoras garras de la *Noche*. Según la teoría arianista, ya un tanto romántica, de los Grimm y los Max Müller, las leyendas heroicas de todo el Occidente proceden de este primario origen religioso y cosmogónico.

En la literatura sánscrita la concepción bramánica concedía al Braman, al Hombre, superior potencia a la de todos los dioses. En el *Ramayana* hay ya, como en las películas del Oeste, la lucha de un Héroe —*Rama*— por libertar a una Amada —*Sita*— frente a legiones de auténticos "indios" que le disparan innumerables flechas. En la Épopéya de raíz persa (aria, por tanto) de *Gilgamesch* también aparece la contienda de un bello y bravo protagonista, *Gilg*, contra fuerzas hostiles terribles, representadas en *Chumbaba*, guardián de los Cedros sagrados. Y hay una diosa de Amor: *Istar*. Y hay la más sublime muestra de fidelidad por un Amigo: *Endiku*, sólo comparable a la de Aquiles y Patroclo, Artus y Oliveros, Hitler y Mussolini... La fatalidad persigue todas sus proezas. Schamasch, el dios supre-

mo (el Sol) le envió un mensaje que sería el lema de toda tragedia épica en el Occidente: “¡No lograrás encontrar la vida que buscas!”

5.—En Grecia, este heroísmo “del Oeste” lo vemos en Prometeo, conquistador del fuego a los dioses. Su conquista le hace despreciarlos, como diría Goethe por boca de Prometeo: “*Ich kenne nicht armeres unter der Sonn als euch Götter.*” (Nada conozco más despreciable bajo el Sol que vosotros, pobres dioses.)

Es también en Grecia el mito de Herakles, de Hércules, el vaquero de las doce proezas: del film en doce episodios de aventuras inmortales.

Es la fábula de Teseo, vencedor del monstruo Minotauro (el *Buck* o traidor de aquella película griega) para libertar a *Coré* (la Alicia rubia) que está con su mamá *Perséfone*.

6.—Estas leyendas del arianismo antiguo cuajarían la epopeya medieval y gótica de Europa: Sigfredo, el Invencible que mata al dragón y forja una espada mágica en su sangre y se acoraza invulnerablemente, salvo en aquel punto por donde el traidor Hagen le clavaría la jabalina. Es Beowulfo el ánglico. Es Roland el francés. Es, en cierto modo, nuestro Cid. Y cuando la Epica medieval decae, nutre esta poesía aria el Ciclo de la Novela caballeresca, con las proezas del rey Artus y las traiciones del Sabio Merlín, con las hazañas de los Caballeros de la Tabla Redonda, y los relatos carolingios y la materia fabulosa y aventurera de Bretaña, que dan nacimiento al ejemplar *Amadís*, el de la Ardiente Espada, servidor de la simpar Oriana, rubia y delicada como una estrella de Hollywood; vencedor también del Endriago, desafiador de todos los malsines, encantadores y enemigos. Amadís fué el prototipo ideal de nuestros Caballeros españoles en el Imperio —empezando por el Emperador— que transportaron a América esta concepción del heroísmo.

Pero tal concepción heroica reviviría en la época romántica con la llamada “Novela histórica” que culminó en el “Ivanhoe” de Walter Scott, quien dejó una escuela de folletinistas tras sí.

7.—A América esta épica ideal llegó por vía cultural ya desde el Imperio español. Pero los primeros peregrinos o *pil-*

grims que arribaron a aquella Virginia fundada por Sir Walter Raleigh en 1585 llevaban ya en su sangre y su memoria el poso mágico de una mágica leyenda del viejo rey Artus.

Desde muy antiguo se contaba en Irlanda, en Cornualles, en Gales, que cuando los héroes morían eran conducidos a un país bienaventurado e inmortal que estaba en el *Oeste*, más allá del mar. Allí las hadas curaban sus heridas y el Héroe podía resucitar. También el rey Artus fué conducido a ese legendario país que iba a recibir con el tiempo nombre de *América*.

Tales *Héroes* caídos en la vieja Europa —llevados por barquillos por el viento empujados— resucitaron por Kansas o el Ohío, montaron a caballo como en los tiempos feudales y en vez de lanza empuñaron revólveres. Y sus rezos los acompañaron de la Biblia. Y tomaron por nombre el de *Tom Mix, Douglas Fairbanks, Tom Moore, Gary Cooper...* Y este *Anderson* de nuestra película, que cumple una vez más la *Ley del Oeste*. Tan milenaria y eterna como el genio ario en el mundo. Al servicio del *Honor*, de la *Caballería andante* y del *Amor cortés por su Dama*, esa Alicia del film, ante la que pudo decir *Anderson* el ranchero —si el film no fuese mudo— lo que aquel Caballero bretón dijera un día medieval ante su Amada:

*Par Dame: Dieu venger.
Cil, qui Dame, Dieu servent
d'un loyal cuer entier.*

B) *Una película de dibujos animados o la Tradición apológica oriental.*

1.—Y ahora, tras haber comentado el texto filmístico del *Oeste*, vamos a examinar con el mismo método filológico otro film que valga como contraste del anterior.

2.—El verdadero contraste de “La Ley del Oeste” lo hallaríamos proyectando cualquier película rusa. El film soviético podría titularse, todo él, “La Ley del Este”: ley que consiste en menospreciar la iniciativa individual, rebajando el Hombre a pura Masa, y, por tanto, sin posibilidad alguna de Honor ni de reverencia ante la Mujer, que queda como una “camarada”

más en un mismo nivel, único e infrahumano, antiépico. Pero la proyección de películas rusas no es fácil en estos momentos. Yo las proyecté hacia 1930 y 1931 en mi Cineclub. Y no me arrepiento, porque sólo se supera lo que se conoce. El Cine ruso era entonces —como su literatura y su política— un romanticismo incontenible para las juventudes. Todo lo ruso se presentaba idealizado de tal modo que era muy difícil a un alma joven —católica y occidental— resistir sus seducciones en aquel mundo hispánico de cobardía y vileza que nos llevó a la República y la Revolución. Las juventudes no perdonan cobardes ni traidores. Prefieren el delirio, cuando se sienten engañadas. El delirio, fué lo ruso. Pero como todo delirio, también alucinación. Algo inasequible para el clima nuestro y europeo. De lejos, sí: bello como un espejismo. De cerca: brutalidad, crueldad, fealdad. Pero sobre todo: algo *intolerable* para cualquier europeo por extremista que fuese: la *anulación personal absoluta*. La *Ley del Este*: el *Todo contra el Hombre*. Lo demás frente a mí mismo. Frente a cada uno de nosotros mismos. En un país de castiza chulería anarco-sindicalista como el nuestro ese brebaje produce náuseas pronto. La batalla la tenía Rusia perdida de antemano.

3.—No es necesario, por tanto, comentar ningún film ruso. Al contrario: Para entender la *Ley del Este* será siempre mucho mejor, para nosotros europeos, presenciarla vestida en un lenguaje más idóneo y accesible a nuestros gustos, por ejemplo: en de las películas con *dibujos animados*.

Del mismo modo: que ya en la Antigüedad se prefirió por Grecia escuchar los apólogos o Jatakas de la India, adaptados por un heleno: Esopo. Y en Roma, por un ciudadano del Imperio: Fedro. Y en la Cristiandad, por clérigos de Abadías en las "Gesta romanorum" o en "Fabliaux". Y luego en el Renacimiento, por "novellieri" como Boccaccio, Cintio, Bandello, Straparola. O por cuentistas como Chaucer, Timoneda, Cervantes, Tirso. Y en la fabulística época de las Luces por Lafontaine o Iriarte. Y en el Romanticismo por Hoffman o Poe. Y hoy en el Cine por el gran Walt Disney: el heredero actual de Esopo, de Fedro, de Don Juan Manuel, de Samaniego...

4.—Pero no vamos a comentar un dibujo de Disney. Sino.

un antecedente documental que equivalga, en fecha y técnica, a la película del *Far West* examinada anteriormente.

Examinemos una realización de Pat Sullivan con su famoso "Gato Félix".

Aquí el Héroe ya no es un *Hombre*, sino un *Animal*. Cumpliéndose así la más genuina consigna del Oriente, del Este, que "proscribe la figura humana". Tal como en el Arte árabe o hebreo. Tal como en los relatos de Bidpai, en el *Cabala* y *Dimna*: sustituida esa humana figura por la de *animales*, considerando que el Animal es superior en fidelidad y bondad al Hombre. Esencia del romanticismo oriental, que haría decir, a Byron el romántico, aquello de que "cuanto más conocía a los hombres más estimaba a su perro".

Ya lo dijo nuestro *Libro de los Ejemplos*: "Grata cum sint animalia debet potius esse homo.."

*Los animales agradescen el bien fecho,
mas debien los hombres facer según derecho.*

Dentro de los animales, el *Oriente* siempre destacó, no el más valiente, sino el más *astuto*: el *zorro*. (La *vulpeja* del "Conde Lucanor", el *Renard* de los "Bestiarios" franceses, el *Isengrin* de los germanos.)

5.—Aquí el zorro se ha transformado en la variante del *Gato*.

Gato Félix —parodiando burlescamente al Héroe del Oeste— como el Pícaro parodió al Caballero andante— *sale un día de aventuras*.

Pero no camina por un paisaje de bosques y castillos feudales, sino por el escenario oriental de las *Mil y una Noches*. Oye de pronto llantos en el zaquizamí de un mercader judío. Entra y ve al judío echando lágrimas hasta por sus largas narices. Su Amada —*Fátima*— ha sido robada por un sultán de Egipto. Incapaz de arriesgar la vida por la que él llama su Amada, confía la empresa a este *Gato andante*. Ofreciéndole nada menos que una *alfombra mágica* (la del ladrón de Bagdag, la de las viejas makamas árabes) para trasladarse donde necesite.

Gato Félix —como un Cyrano felino— parte en su esterilla a salvar la mujer *de otro*.

El viaje hasta la tienda egipcia del Sultán es un pretexto para mostrarnos el inevitable *Bestiario* que tanto gusta a la *Ley del Oriente*: literatura zoológica e hylozoica de *Panichatantra*. Vemos a un *Camello* que bebe el Nilo para dejar paso al Gato. Vemos los *Monos* y el *León* que aparecen en los “*enxemplos*” pelvies contados en el siglo VIII por Berzebuey el persa.

Gato Félix llega por fin a la tienda de campaña donde fuma el Sultán dificultosamente. Porque en su largo narguilé se esconde el inevitable *mur* o ratón de aquellas “*fablicllas*” contadas ya por nuestro Arcipreste de Hita.

Gato Félix se come al *mur*. Y el Sultán se duerme. Lo que aprovecha el pícaro Gato para allegarse a la prisionera *Fátima*, también gimoteante en una trastienda de la tienda sultanesca.

Como es de suponer, esta *Fátima* no es la esbelta, rubia, delicada, ideal *Alicia* de la *Ley del Oeste*, sino un saco humano, un tonel de grasas, una mujerona toda amasada con suculenta salchichería.

La Ley del Oriente se cumple una vez más presentándonos este menosprecio y asayamiento de la Mujer. La mujer, gruesa como montón de arena, según el ideal estético del desierto. Tal vez por eso, al intentar Gato Félix subirla a la alfombra mágica y no lograrlo por el peso de sus arrobos, *Fátima* se cae y queda hundida en la arena desértica como un montón más de tierra vil.

Gato Félix ha fracasado. Cosa que jamás se permite en la heroicidad del Oeste.

La película termina, dedicándose *Gato Félix* a la eterna ley del pícaro oriental: la *busca*. Termina como un *Buscón* cualquiera de la picaresca: tras algo que comer, tras huesos que lamer, roído siempre por el *Hambre*. El único apetito fundamental en la Ley del Este. Buscar la materia pues que todo es materia.

6.—No sólo el temario animalístico constituye “Ley del Oriente” en toda pura película de *Dibujos animados*. También

la Técnica. No olvidemos que el dibujo “animado” nació en el Oriente con las remotas “sombras chinescas” con dibujantes que podían transformar un animal en flor y un hombre en bestia: tal como predicaba la doctrina de las reencarnaciones en la metempsícosis búdica. Buda mismo fué animal y planta antes de llegar a ser “Félix” en un nirvana sin sámsara, sin el dolor de vivir, de buscárselas en mil oficios o reencarnaciones.

Las “sombras chinescas” —como ya dijimos— introducidas en Europa por el siglo XVIII, evolucionaron con genio europeo. a través de las “moving pictures” de los precursores científicos del Cine.

John Nerschel por 1825 pintaba para su variante de Fenakistiscopio una “Jaula con pájaro”. También gustó de dibujar animales Stampfer por 1833 para sus Discos estroboscópicos. Y el famoso Reynaud por 1892 logró su primera cinta con 700 dibujos para su *Teatro óptico* (variante del Fraxinoscopio), justamente con un tema donde ya aparece el *Gato*. Y hay reencarnaciones de la vida de un hombre en las llamas de una chimenea.

7.—La película, pues, de *Dibujos animados* con temario característico de animales sucedáneos del hombre es, para mí, la última morfogénesis del *Apólogo* milenario entre su más genuina Tradición en el Presente.

Del modo que las películas del *Oeste* representan la tradición del genio ario y épico de Occidente. La una, representante de un *Romanticismo* oriental: *El Todo sobre el Hombre*. La otra, representante del otro *Romanticismo*, el de Occidente: *El Hombre sobre el Todo*.

Pero entre esos dos *Romanticismos*, ¿no existirá un tipo de film que los armonice, los equilibre? ¿No existirá un film *clásico*, todo medida y catolicidad?

Este film se viene ensayando, soñando, ya en los últimos años europeos: el de la *Ley de Roma*. Este es el film católico y universo por que suspiramos en España.

III

ESPAÑA Y EL CINE.

Llegamos a la tercera y final parte de este tratado sobre "El Cine y la Cultura humana", o sea: su relación con la Política.

No perdamos la línea constructiva de nuestra indagación: reasumamos.

a). En la *Parte primera* o "*Teórica del Cine*" examinamos, ante todo, los conceptos instrumentales que habríamos de utilizar en nuestro trabajo: la *Cultura* —como dominio heroico del hombre sobre el mundo — y el *Cine* —como arte técnica o arma espiritual de esa Cultura. Pero *Arte íntegro*, aun en pleno desenvolvimiento.

Desenvolvimiento del que sólo podríamos darnos cuenta si examináramos su Genética, los Orígenes *metafísicos, históricos y técnicos* del Cine.

La *Metafísica* del Cine la encontramos en la raíz dinámica de la vida misma: la kinesis o movimiento.

Sus *Orígenes históricos*, en la superación que a fines del siglo pasado logró el *Cine* sobre la *Imprenta* (del modo como la *Imprenta* superó en el siglo xv al *Códice manuscrito* y éste, en remotos tiempos, a la expresión *Oracular*). En cuanto a la *Génesis técnica* del Cinematógrafo la precisamos aludiendo a los hallazgos progresivos sobre *Análisis* y *Síntesis* del movimiento. Desde el Humanismo renacentista a los últimos descubrimientos científicos sobre el Sonido, el Color y el Relieve.

Estudiados estos aspectos *culturales* del Cine, afrontamos la cuestión de sus aspectos no culturales —sino *espectaculares* y *financieros*— que le han llevado a un caos de producción sin catalogación válida para la Cultura. Por lo cual señalamos la urgente misión de la Universidad —y, en especial, de las Facultades de Letras— para emprender una sistematización de las Fuentes literarias cineísticas. Así como una clasificación eficaz de películas para que el Cine pueda ser utilizado de un modo normal y pedagógico en todas las disciplinas culturales, científicas, universitarias.

b) La *Segunda parte* de nuestra disertación la dedicamos a

un *Ejercicio práctico* que sirviese de rudimentario modelo para el comentario filológico de textos filmísticos.

Y en este sentido comentamos dos películas representativas de dos genios culturales antagonistas. El film "La Ley del Oeste" como símbolo del genio ario, en su manifestación heroica más reciente: ésta del Cine americano. Una película que expresara la última expresión hasta ahora lograda de la *Tradición épica* en la cultura humana.

Después opusimos a ese film otro de Pat Sullivan sobre "El Gato Félix" como muestra de la *Tradición apológica* del Oriente, con el triunfo de la Naturaleza (animales alegóricos) sobre el hombre.

Finalmente, cerramos nuestros comentarios demandándonos sobre la posibilidad de un Cine que armonizase el antagonismo perenne entre el *Individualismo* del Occidente y el *Antihumanismo* del Oriente. Y pensábamos en un Cine *universo*: en una catolicidad del Cine. Lo cual nos llevó a considerar —para una parte final o conclusiva— el problema de España y el Cine.

c) ¿Qué nexos tiene la Cultura española con el Cine? O mejor expresado: ¿qué relación hay entre el Cine —como técnica cultural— con el genio de España?

* * *

Examinemos brevemente la *situación anterior* que tuvo España con el antecedente histórico del Cine: con el *Libro*.

¿Cómo asistió España a la enorme revolución de la Imprenta en el Renacimiento?

En 1457 se había impreso en Maguncia el primer Libro: un *Salterio*, a cargo de Fust y Shoeffler.

A los diecisiete años se imprimían en Valencia, por Lamberto Palmart unas *Trovas* a la Virgen María (recientemente el bibliófilo Vindel ha querido corregir estos datos tradicionales).

Mientras el *Libro* continuó al servicio de la Iglesia y de la cultura estatal, el Libro no corrió en España peligro alguno. Bajo Carlos V contaba Salamanca 56 imprentas y 84 librerías. Casi más, en proporción, de las que cuenta hoy Madrid. Pero desde el momento que el Libro —como el cuervo— sacó los ojos a su guardián, el Libro corrió varia fortuna en España.

Pasando nuestro país a ser un ambiente de escasa difusión libresco. (Lo mismo ocurrió en nuestros meridianos espirituales de Hispanoamérica.)

El Libro encontró y encuentra en España las tres dificultades que he señalado más de una vez, creo que con certeza y fortuna:

1) *Dificultad de clima o geográfica*: Nacido el Libro en países nórdicos, de lluvia, de reclusión en interiores domésticos, pudo propagarse mucho mejor allí que en tierras abiertas al sol y al ágora. El español, el italiano, el argentino, el mejicano, prefieren la vida noticiosa de la plaza a la recoleta del atril en el hogar.

2) *Dificultad histórica o educativa*: Nacido el Libro en países de "Reforma", de "Criticismo", de "Examen individualista", encontró obstáculos en aquellos como el nuestro, donde seculares influencias dogmáticas amortiguaron el impulso íntimo del individuo. Desviando posibles aptitudes del español para la "exégesis" unipersonal del Libro; y

3) *Dificultad técnica o instrumental*: El Libro fué siempre en España, hasta casi hoy, una industria servil. Su materia prima —pasta de madera— debe aún importarse en gran parte del extranjero. Los caracteres móviles o "tipos" tuvieron casi siempre carácter oxígeno. Las máquinas impresoras, también. Desde los orígenes de la Imprenta en España, los germanos, italianos y franceses tuvieron precipua representación.

* * *

No se había liberado aún España de esas dificultades que comportaba la "españolización" de la Imprenta cuando surgió el invento de la Archimprenta: del Cine.

Frente a la película, sin embargo, no quedó España con más dificultad seria que con la tercera o "técnica".

Sin materia prima para el celuloide, sin producción progresiva de aparatos receptores y proyectores, y sin capacidad suficiente y tayloriana para montar "Estudios" perfectos, España ha venido marchando hasta ahora como cliente de la producción exterior.

Pero, en cambio, el Cine resolvió en España las dos primeras dificultades que el Libro no había logrado.

El Cine constituyó para España un trasunto del ágora, del foro, de la plaza de toros, del café y aun de la parroquia, para reunirse. Y mucho más desde la introducción del Cine sonoro y hablado. El Cine ahorraba al español la molestia de una interpretación "intelectual", íntima, a que le sometía el Libro.

El español volvió a encontrar en el Cine su gusto castizo por el "teatro de acción" de nuestra tradición secular.

España resultaba un país dotado genuinamente para el espíritu cinematográfico. Recuerdo haber leído un estudio norteamericano sobre Lope de Vega, donde se afirmaba que nuestro gran dramaturgo hubiese sido un genial guionista de Cine. Pues su Teatro era Cine esencial. Quizá se quería aludir con ello a la capacidad lopista por la acción y la síntesis: por la peripecia resuelta escuetamente, sin flecos psicologizantes y antikinéticos, como en el Teatro francés, por ejemplo. Ya dijo Vossler en su "Carta hispánica" que el Arte español era "estar en la vida como en una aventura". Y Castro consideró esta aventura dramática "clave de la comedia española como género literario". Menéndez Pidal ha subrayado varias veces, con su precisión magistral, esta característica "activista" del genio español. Ernesto Merimée también habló de nuestra acción poética como pudo hablar de una película de Walt Disney: "elle est une improvisation perpetuelle".

* * *

El Cine entró en España cinco meses después de su aparición en un entresuelo del *Gran Café* de París. En el mismo 1896. Enviado por Lumière, llegó a Madrid M. A. Fromis, quien hizo la primera exhibición del maravilloso invento el día de los "isidros" —un 15 de mayo— en la sala del Hotel Rusia, que estaba en la Carrera de San Jerónimo. En seguida se puso la entrada a peseta con enorme éxito. El 12 de junio asistía la Familia Real.

En Barcelona —casi contemporáneamente— se instaló el primer local en la Rambla de Santa Mónica.

No es mi tarea historiar el desarrollo del Cine en España. Sino

de advertir que ---desde el primer momento--- España siguió de cerca cuantos progresos realizaba el Cine en el extranjero. Desde 1896 hasta hoy. Y que el pueblo español encontró esta expresión cultural del Cine como la más apta para su íntima genuinidad. Lo que obligó al Estado, y cada día le obligará más, a proteger y fomentar esta inclinación espontánea del pueblo hispano. Basta unos cuantos datos sobre el Cine en 1943. De unas 600 películas que se importaban del extranjero antes de nuestra guerra quedó reducida a la tercera parte tal exportación (201 films). Se realizaron en ese año 216 películas nacionales. Se invirtieron 90 millones de pesetas. Funcionaron 28 Estudios. Y hubo proyección en 3.600 salas públicas. En Madrid correspondió, en proporción de asistencia, una localidad por cada 12 habitantes.

* * *

Pero el gran problema español no es sólo el *técnico* para proporcionar *calidad* artística y *cantidad* productora al ávido consumo.

El gran problema español es el mismo que tiene hoy su raíz más secreta en toda Europa: ése de superar la expansividad individualista, capitalista, del Cine americano, y el peligro alucinante y prodigioso del Cine soviético. Inútil es decir que producciones magistrales de Europa se han hecho en este sentido. Alemania, Inglaterra, Italia, Francia, en estos últimos años han realizado esfuerzos considerables, obteniendo, al menos, la primacía de eso que en el siglo XVIII se llamó vagamente "un no sé qué", un "gusto", un "espíritu" inimitable.

Pero el problema del Cine en Europa está ligado al destino mismo de Europa. Y al decir de Europa queremos decir: la religión más universal y suprema que de Europa se suscitara: la del catolicismo. La Cristiandad.

Frente a la mística social rusa, es inútil oponer películas como el "Gran Rey", de Alemania, o "A las nueve lección de Química", de Italia, o "La Kermesse heroica", de Francia, o "La vida robada", de Inglaterra. (Todo lo más, el camino iniciado por "El escándalo", de Sáenz de Heredia, en España.) También,

frente al ímpetu liberador y optimista del norteamericano, es inútil venir con visiones arcaicas del pasado europeo, por muy bellas y aleccionadoras que sean. Es preciso algo más: un fundente universal más sublime. Y es que el europeo ha perdido a Dios. Y se ha encontrado entre la espada y la pared. Asia y América le aplastan. Inexorablemente. A no ser que logre —en uno de sus geniales y eviternos renacimientos— una mística de la Jerarquía —nuevas dinastías y aristocracias de sangre— que oponer al “Libertarismo” demócrata e indefinido del Occidente americano. Y una mística religiosa —una auténtica Santidad— que oponer al telúrico fervor “bolchevista” de Rusia.

No es, por tanto, el Cine quien debe crear la salvación espiritual de Europa. Es el espíritu religioso de Europa —una vez despertado y renacido— el que deberá buscar, en el Cine, su arma más poderosa de Propaganda Fide.

Si la Iglesia tuvo en cada momento crítico que crear Ordenes monásticas y militantes, aptas para el combate histórico, así ahora deberá hacer surgir el núcleo místico que salve la Cristiandad del instante crucial por que atraviesa.

San Benito debió instituir un lenguaje que restableciese la romanidad del mundo, destruída por Oriente y Occidente en los primeros siglos del Cristianismo. San Francisco y Santo Domingo debieron templar sus almas en la atmósfera herética del siglo XIII para luchar contra cataros y albigenses. San Ignacio y sus huestes aprendieron Humanidades para luchar contra los renacentistas victoriosos. Así hoy, la nueva Santidad que surja deberá llevar junto a sus rezos y sus cruces rollos de films bajo el brazo. Un lenguaje que todos entiendan. Porque el lenguaje del Cine ha sustituido al viejo y universal latín, al arbitrario esperanto, al diplomático francés, al inglés imperialista. El lenguaje del Cine es —y seguirá siendo— óptico: ambiental. Y musical. De mucedumbres mundiales.

Exactamente, como el de las catedrales y las iglesias en la Edad Media. Si en el Medievo los rayos del Sol formando un foco natural: atravesando los cristales coloreados de escenas sacras, las proyectaban para todos sobre la dura pantalla de naves y bóvedas, ¿por qué el Cine no ha de volver a filtrar por

NOTAS

los rayos etéreos —en vez de egoísmos individualistas o monstruosidades colectivistas— la faz divina de lo Eterno?

* * *

El día que ese Cine catolicista llegue, ese Cine será el de España, brazo diestro de Roma en el mundo. Ese día habrá en el Orbe un sublime Cine español.

ERNESTO GIMÉNEZ CABALLERO.



MUNDO HISPÁNICO

