

CUATRO COSAS

A PROPOSITO DEL DIRECTOR DE CINE

Por M. A. GARCIA VIÑOLAS

dos ellos formaron sobre aquella divertida experiencia llamada cine, y que aun se movía con torpeza, una especie de nimbo seductor. Coronaron la mecánica de un aliento poético y sensible. Esta llegada del espíritu a un oficio que tenía las manos manchadas de grasa fué algo así como la llegada de una avioneta *sport* a un aeródromo de guerra. Y entonces se formaron dos grupos, como sucede siempre: uno para decir que la función del director de cine sólo es un problema de técnica, y el otro,

en cambio, para creer que se trataba sólo de una aventura de la sensibilidad. Ninguno era razonable. Los técnicos, bien agarrados a sus viejos trucos del oficio, se conformaban con pronunciar las imágenes correctamente, sin caer en esos errores que podríamos llamar gramaticales; los poetas, en cambio, se aventuraban a zonas superiores, desprovistos de toda ley física, incluso de la más grave ley del cine: la popularidad; ellos querían realizar sus sueños, aun cuando fuese cometiendo faltas de ortografía.

Y por fin hemos sabido la verdad. El director de cine no es un profesor de Gramática, sino un catedrático de Literatura que conoce la Gramática perfectamente; un soñador cuyos sueños tienen forma humana. Si hubiésemos de representarlo de una manera gráfica, como al cine le gusta representárselo todo, yo elegiría una imagen de San Cristóbal, en la que vemos a la recia humanidad del Santo, sólida y tranquila, coronada por esa porción pequeña y luminosa de la divinidad que lleva Cristóbal sobre el hombro para que pueda pasar de una orilla a otra. Pero no sé si al mundo del cine le parecerá bien esta imagen que acabo de ofrecerle para solucionar un viejo pleito suyo, del oficio y de la sensibilidad.

Se pronuncian entonces los estilos cinematográficos. Cecil B. de Mille no sabe quedarse a solas en la escena con un personaje y convoca las multitudes para el cine; a Murnau, en cambio, le basta con el sencillo corazón de un hombre. Uno y otro se proponen cosas muy distintas pero que caben igualmente dentro de un mismo cuadro de celuloide. Si Hitchcock nos da la versión cinematográfica de «algo» que ya existe fuera del cine y que puede ser sujetado con otras normas más estrechas, Lubistch nos da obras—o, mejor aún, apuntes de obra—tan puramente cinematográficas, que no se conciben fuera del cine y que se disolverían, como un azucarillo dentro de un vaso de agua, si quisiéramos ponerlas dentro del orden permanente de las obras de arte.

El cine lo acepta todo, con esa falta de responsabilidad que hace hermosa a la juventud. En él «todo es posible». Y cuando alguien protesta del diálogo excesivo, por ejemplo, el cine le responde con un largo párrafo de Shakespeare.

Estas divagaciones, que tienen la virtud de no querer conducir a ninguna parte, encuentran ahora tirada en medio de la calle una pregunta: Y en España, ¿qué posibilidades le ofrece al director de cine su temperamento español?

Se ha dicho que los españoles somos gente rica de imaginación, de salud, incluso de pobreza. Porque se puede ser rico de pobreza también. Y yo creo que llevamos dentro del alma dos peligros propios de esta misma vitalidad. Al primero podríamos llamarle: «peligro de las grandes ideas sin sintaxis», y se refiere a ese tradicional desprecio por las normas, que deja

(Continúa en la página 65)



George Cukor dirige a Greta Garbo en "La mujer de dos caras"

Hans Steinhoff, junto a Emil Jannings, dirige una escena de "El Presidente Kruger"

El director, W. S. Van Dyke, dirige una escena

EN el principio fué la «estrella». Me refiero al principio del mundo cinematográfico, este hijo colosal de la Física recreativa. Cuando el público de cine siente la necesidad de poseer unas divinidades propias elige dioses evidentes, que tengan una imagen a la que adorar. Esto corresponde a un estado primitivo de la devoción; el culto a las «estrellas» de cine puede ser algo así como el culto que hacían del Sol los pueblos ibéricos. En un principio, el hombre se conforma con sentir sobre sus espaldas el peso de un poder superior que no comprende bien, de un misterio que gravita sobre su existencia. La necesidad angustiada de desentrañar ese misterio vendrá luego, con las primeras lluvias. Y así sucede para el cine también. A medida que cumple años, el cine siente cómo la mirada del mundo se va clavando cada vez más dentro de su corazón, como queriendo desentrañar sus misterios. La voracidad de los fieles cinematográficos no se conforma ya con la superficie amable de las «estrellas» y quiere saber más, conocer esos dioses que habitan en el fondo de la creación cinematográfica, los poderes ocultos, algo menos tangible que merezca una devoción sólida. Y surge de aquí el conocimiento del director.

Una película ya no será sólo de Greta, de Cooper o de Jannings, sino también de Vidor, de Clair o de Murnau. El pueblo «ha visto» algo más que eso que se ve. Y este es el segundo estado del cine, un estado que llamaremos «de conciencia». La cinematografía se resigna a envejecer; ha descubierto ya la eternidad y aspira, buenamente, a entrar en el reino de las artes clásicas. Un día u otro comprará en dólares su título nobiliario. Esto es algo que ya no tiene remedio.

Cuando el oficio de dirigir cine se hizo considerable, acudieron a él todas las profesiones ambiciosas: novelistas, pintores, hombres de mundo y, especialmente, judíos. Y entre to-