

## Nota introductoria

### Siegfried Krakauer (1889-1966)

Siegfried Krakauer nace en Fráncfort del Meno en una familia de la pequeña burguesía judía. Estudia arquitectura e ingeniería y trabaja de arquitecto hasta 1920 cuando decide dedicarse a la escritura. Al estallido de la Primera Guerra Mundial se alista como voluntario en Munich. Entre los años 1921 y 1933 trabaja para el periódico liberal de izquierdas *Frankfurter Zeitung*, junto a Walter Benjamin y Ernst Bloch. Estudia con Georg Simmel, al que dedicará una monografía: *Una contribución a la interpretación de la vida intelectual de nuestra época*, y mantiene una fuerte relación con Theodor Adorno y con Leo Löwenthal.

A partir de 1925, influenciado por los escritos de Marx, avanza una crítica social materialista, y critica los intentos (Max Scheler) de reconstruir la imagen del mundo destruida por la secularización, en un trabajo de desmitologización que incluye también al capitalismo en su desarrollo cotidiano. En 1927 recoge un conjunto de artículos en *El ornamento de la masa*.

En 1930 se traslada a Berlín y publica su obra *Los empleados*. Un aspecto de la Alemania más reciente. Auténtico trabajo sociológico, que tiene buena aceptación entre los críticos de la Escuela de Fráncfort. Krakauer observa este ejército de asalariados intercambiables entre sí, que no se reconocen como obreros pero con los que comparten el mismo destino, y cuyas necesidades modificaban la vida pública de Berlín –su punto de mira– donde era más extensa la situación de los empleados.

Tras el incendio del Reichstag (1933) junto a su esposa Lili Ehrenreich abandona Alemania y se exilia en París. En 1941 emigra a EE.UU. donde escribirá, ya en inglés, su obra más importante. En 1947 escribe *De Caligari a Hitler*. Una historia psicológica del cine alemán. En 1960 publica su extensa obra *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Dos obras imprescindibles sobre el cine alemán y sobre el cine. En 1966, el año de su muerte, deja inacabada una teoría de la historia, *History. The last Things Before the Last*, crítica del discurso histórico de la reconstrucción ideológica, dogmática, ya hecha, del pasado.

Siegfried Krakauer  
1889 Frankfort del Meno - 1966 New York

## LA REALIDAD FISICA COMO DOMINIO DEL CINE

¿Pero cómo podemos acceder a estas capas profundas? Una cosa es segura: la tarea de entrar en contacto con ellas es facilitada en gran medida por la fotografía y el cine, que no sólo aíslan los datos físicos sino que alcanzan su apogeo al representarlos. Lewis Mumford destaca justamente la singular capacidad de la fotografía para registrar de manera adecuada los “aspectos más complejos e interrelacionados de nuestro mundo moderno” y allí donde termina la fotografía toma el relevo el cine, que aun abarca mucho más. Productos de la ciencia y la tecnología, ambos medios de expresión son contemporáneos nuestros en todo el sentido de la palabra; no es de extrañar que estén relacionados con preferencias y necesidades que surgen de nuestra propia situación. Es nuevamente Mumford quien establece un vínculo entre el cine y una de estas necesidades; argumenta que el cine puede desempeñar una oportuna misión al ayudarnos a aprehender y apreciar los objetos materiales (u “organismos”, como él dice): “Sin ninguna noción consciente de su destino, el cine nos presenta un mundo de organismos que se interpenetran y se influyen recíprocamente, y eso nos permite pensar en ese mundo con un mayor grado de concreción”.

Sin embargo, eso no es todo. Al registrar y explorar la realidad física, el cine expone a la vista un mundo nunca visto antes, un mundo tan huidizo como la carta robada de Poe, que no se puede encontrar porque está al alcance de todo el mundo. No nos referimos aquí, por supuesto, a ninguna de esas ampliaciones del mundo cotidiano propias de la ciencia, sino a nuestro entorno físico más cotidiano. Por extraño que pueda parecer, aunque las calles, los rostros, las estaciones de ferrocarril, etc., permanecen ante nuestros ojos, hasta ahora han permanecido en gran medida invisibles.

¿Por qué razón?

Debería recordarse que la naturaleza física ha estado mucho tiempo oculta por ideologías que relacionan sus manifestaciones con algún aspecto total del universo. (Por más que los pintores medievales realistas se recreen en la fealdad y el horror, la realidad que revelan carece de inmediatez; emerge sólo para ser nuevamente consumida por disposiciones, estructurales o de otro tipo, que se imponen a ella desde fuera y reflejan nociones holísticas como el pecado, el juicio final, la redención etc.) Sin embargo, considerando la desintegración de los valores y las normas tradicionales, esta explicación de nuestro fracaso a la hora de advertir el mundo que nos rodea ya no resulta convincente. En realidad, podemos decir que, ahora que las ideologías se han desintegrado, los objetos materiales se han despojado hasta tal punto de sus ataduras y disfraces que ya podemos apreciarlos por sí mismos. Dewey llega a esta conclusión. Expone que nuestra libertad “de síntesis mental, que iba en contra de la esencia de las cosas”, queda compensada por nuestra conciencia de estas últimas; y atribuye esta evolución no sólo a la desaparición de las falsas síntesis sino también a la influencia liberadora de la ciencia. La ciencia, opina, “ha desarrollado mucho, al menos en una minoría, la agudeza de observación con respecto a cosas de cuya existencia no teníamos conciencia antes”.

Pero Dewey no llega a advertir que la ciencia es una espada de doble filo. Por un lado, nos sensibiliza con respecto al mundo que le concierne, como él supone; por otro, tiende a arrancar ese mundo de nuestro campo visual, una contrapartida que él no menciona. La razón verdaderamente decisiva del carácter esquivo de la realidad física es el hábito del pensamiento abstracto que hemos adquirido bajo el reinado de la ciencia y la tecnología. En cuanto nos emancipamos de las “antiguas creencias” fuimos inducidos a eliminar las cualidades de las cosas. De modo que las cosas continúan retrocediendo. Y, seguramente, son tanto más huidizas cuanto que, por lo general, no podemos dejar de situarlas en la perspectiva de los puntos de vista y los objetivos convencionales, que apuntan más allá de su ser autónomo. Por lo tanto, si no fuera por la intervención de la cámara cinematográfica, nos costaría un enorme esfuerzo superar las barreras que nos separan de nuestros entornos cotidianos.

El cine vuelve visible lo que no vimos, o quizás no pudimos ver, antes de su advenimiento. Nos ayuda de manera efectiva a descubrir el mundo material con sus correspondencias psicofísicas. Literalmente, rescatamos a ese mundo de su estado letárgico, su estado de virtual inexistencia tratando de experimentarlo a través de la cámara. Y somos libres de experimentarlo a causa de nuestra propia fragmentación. El cine puede definirse como un medio de expresión particularmente dotado para promover el rescate de la realidad física. Sus imágenes nos permiten, por primera vez, aprehender los objetos y acontecimientos que comprenden el flujo de la vida material.

\*\*\*

Pero para hacernos experimentar la realidad física los films deben mostrar lo que registran. Este requerimiento es tan poco evidente por sí mismo que plantea el tema de la relación del medio con las artes tradicionales.

Desde el momento en que la pintura, la literatura, el teatro, etc., incluyen a la naturaleza, no la representan realmente; más bien la utilizan como materia prima para

construir obras que exigen autonomía. En la obra de arte no queda nada de la materia prima en sí; o, dicho con más precisión, todo lo que queda de ella está tan cambiado que sólo refleja las intenciones transmitidas a través de ella. En cierto sentido, la vida material desaparece en las intenciones del artista. Sin duda, su imaginación creativa puede ser excitada por objetos y sucesos reales, pero en lugar de preservarlos en su estado puro los modela espontáneamente de acuerdo con las formas y conceptos que sugieren en él.

Esto distingue al pintor o al poeta del director cinematográfico; al contrario que éste, el artista dejaría de ser artista si reflejara la vida al natural, tal como la representa la cámara. Por realista que sea su mentalidad, en lugar de registrar la realidad la supera. Y ya que es libre de entregarse a sus aspiraciones formativas, su obra tiende a ser una totalidad significativa. En consecuencia, el significado de una obra de arte determina el de sus elementos; o a la inversa, sus elementos son significantes mientras contribuyan a la verdad o a la belleza propias de la obra entendida como un todo. El arte actúa de arriba a abajo. Desde el punto de vista de los medios fotográficos esto puede aplicarse también a las obras que imitan la naturaleza, se recrean en lo accidental o a la manera del dadaísmo, se oponen al arte. El trozo de periódico en un *collage* perfecto deja de ser una muestra de realidad ajena para convertirse en la emanación de la “concepción de una idea”, para emplear la expresión de Eisenstein.

La injerencia del arte en el cine bloquea las posibilidades intrínsecas de este último. Si por razones de pureza estética los films influidos por las artes tradicionales prefieren desatender la realidad física efectiva, pierden una oportunidad que está reservada al medio cinemático. Y si reflejan el mundo visible dado, no logran, sin embargo, mostrarlo, pues entonces los planos filmados sólo sirven para componer lo que puede presentarse como una obra de arte; consecuentemente, el material de la vida real en tales films pierde su carácter de materia prima. Este es el caso no sólo de films experimentales artísticamente ambiciosos (como por ejemplo, *Un chien andalou*, de Dalí y Buñuel) sino de los innumerables films comerciales que, aunque completamente ajenos al arte, le rinden igualmente tributo, en forma semiinconsciente, consciente, a la manera del teatro.

Nadie pensaría en minimizar la diferencia entre *Un chien andalou*, un híbrido de gran interés artístico, y los entretenimientos cinematográficos más corrientes que siguen pautas teatrales. Aun así, el producto rutinario y la obra de arte coinciden en apartar al medio de investigaciones que le son propias. En comparación con, digamos, *Umberto D.* y *Le notti di Cabiria*, los films teatrales corrientes y ciertas películas de la más avanzada *avant-garde* pertenecen a un mismo grupo, pese a todo lo que los separa. Las películas de esta clase explotan, que no exploran, los fenómenos materiales que aparecen en ellas; los insertan no por el interés que puedan tener sino con el objeto de establecer una totalidad significativa; y al poner de relieve esa totalidad nos trasladan nuevamente de la dimensión material a la de la ideología. El arte en el cine es reaccionario porque simboliza la totalidad y así aspira a la perdurabilidad de las creencias que “cubren” [*cover*], la realidad física, en los dos sentidos de la palabra. El resultado consiste en films que apoyan la abstracción reinante.

Su innegable abundancia no debería conducirnos a subestimar el caso de los films que rechazan la “mentira del ‘arte’“. Estos incluyen desde los films documentales –

noticiarios o documentales propiamente dichos— a sólidos largometrajes impregnados de las aspiraciones formativas de sus autores. Los films del primer grupo, que ni siquiera se proponen ser arte, simplemente siguen la tendencia realista, con lo cual cumplen al menos con el requisito, mínimo de lo que se ha dado en llamar el “método cinematográfico.” En cuanto a los largometrajes, son el campo de batalla de la tendencia realista y formativa; sin embargo, en ellos la segunda nunca trata de emanciparse de la primera y superarla, tal y como hace en cualquier película teatral. Pensemos en el *Potemkin*, en la comedia muda, en *Greed*, varios *westerns* y películas de gánsters, en *La grande illusion*, en las importantes producciones del neorrealismo italiano, en *Los olvidados*, *Les vacances de Monsieur Hulot*, *Pathe Panchali*, etc.: todas ellas se apoyan en gran medida en el poder de sugestión de la materia prima registrada por las cámaras; y todas ellas se ajustan más o menos a la sentencia de Fellini según la cual una “buena película” no debe intentar conseguir la autonomía de una obra de arte sino “contener errores, como la vida, como la gente”.

¿El cine intenta conseguir películas de este tipo? En cualquier caso, sus características principales tienden a imponerse en la mayoría de los films y a menudo en los lugares donde menos se esperaría. Es muy frecuente que una película que de otro modo sería teatral incluya una escena cuyas imágenes cuentan inadvertidamente una historia propia, que por unos breves instantes nos hace olvidar por completo el argumento principal. Podría decirse que un film así está mal estructurado; pero su presunta deficiencia es en realidad su único mérito. La tendencia a los semidocumentales es, en parte, una concesión a las virtudes de los documentales dramáticos. La estructura típica de la comedia musical refleja las relaciones precarias, si no antinómicas, que se producen en las profundidades del medio, entre las tendencias realista y formativa. Más recientemente se han hecho intentos, o más bien se han repetido, de apartarse de la literatura y la construcción rígida del argumento haciendo que los actores improvisen sus papeles. (Que estos intentos puedan o no introducir el incidente real es otra cuestión.)

Esto no implica que el realismo que registra la cámara y el arte se excluyan mutuamente. Pero si los films que verdaderamente muestran lo que registran son arte, lo son con una diferencia. En realidad, junto con la fotografía, el cine es el único arte que exhibe su materia prima. Un arte como el de los films cinematográficos debe atribuirse a la capacidad de sus creadores para leer el libro de la naturaleza. El artista cinematográfico tiene los rasgos de un lector imaginativo o un explorador agujoneado por una curiosidad insaciable. Para repetir una definición enunciada anteriormente, es “un hombre que empieza a contar una historia pero, al filmarla, se ve tan abrumado por su deseo innato de abarcar toda la realidad física —así como por la sensación de que *debe* abarcarla si pretende contar la historia, cualquier historia, en términos cinematográficos—, que penetra aun más profundamente en la jungla de los fenómenos materiales, arriesgándose a perderse de modo irremediable si no vuelve, en virtud de un gran esfuerzo, a los caminos de los que ha partido”.

\* \* \*

El espectador cinematográfico contempla las imágenes de la pantalla como si se tratara de un sueño. Puede suponerse, pues, que aprehende la realidad física en toda su concreción; para ser precisos, experimenta un flujo de sucesos casuales, objetos dispersos y formas sin nombre. En los cines, exclama Michel Dard, “somos hermanos de las

plantas venenosas, de los guijarros...” A raíz de la preocupación del cine por los detalles físicos, así como por la decadencia de las ideologías, es en realidad inevitable que nuestras fragmentadas mentes, absorban no tanto totalidades como “pequeños momentos de la vida material” (Balázs). Ahora bien, la vida material puede ser parte esencial de diversas dimensiones de la vida en general. Debemos preguntarnos, pues, si esos “pequeños momentos” a los cuales nos rendimos, tienen alguna afinidad con determinados estadios de la vida.

En los largometrajes, estas pequeñas unidades son elementos que forman parte de tramas libres de abarcar todos los estadios imaginables. Pueden tratar de reconstruir el pasado, recrearse en fantasías, defender una creencia, o retratar un conflicto individual, una extraña aventura y muchas otras cosas. Consideramos cualquier elemento de un film argumental semejante. Sin duda está destinado a hacer avanzar el argumento al que pertenece, pero también nos afecta intensamente, o incluso primariamente, como un momento apenas fragmentario de la realidad visible, rodeado por un aura, digámoslo así, de indefinidos significados visibles. Y en esta fase el momento se desprende del conflicto, la creencia, la aventura, hacia los cuales converge la totalidad de la historia. Un rostro en la pantalla puede atraernos como una manifestación singular de miedo o felicidad, sin que importen los sucesos que motivan su expresión. Una calle que sirve de fondo a una pelea o una escena de amor puede precipitarse al primer plano y producir un efecto embriagador.

Calle y rostro, pues, abren una dimensión mucho más amplia que la de las tramas que sostienen. Esta dimensión se filtra, por decirlo así, por debajo de la superestructura de los contenidos específicos del argumento; está formada por momentos que todos podemos experimentar, momentos tan comunes como el nacimiento y la muerte, o una sonrisa, o “el murmullo de las hojas agitadas por el viento”. Sin duda, lo que sucede en cada uno de estos momentos, dice Erich Auerbach, “conciérne de un modo muy personal a los individuos que lo viven, pero también (y por esa misma razón) conciérne a las cosas elementales que todos los hombres tienen en común. Es precisamente ese momento casual relativamente independiente de los discutibles e inestables órdenes por los que los hombres luchan y se desesperan; pasa sin que éstos le afecten, como la vida cotidiana”. Aunque esta aguda observación se refiere a la novela moderna, no resulta menos cierta para el cine (salvo por el hecho, sin importancia dentro de este contexto, de que los elementos de la novela incluyen la vida psíquica de maneras que le están negadas al cine).

Notemos que la referencia casual de Auerbach a la “vida cotidiana” ofrece una pista importante. Los pequeños momentos casuales que conciernen a las cosas que usted, yo y el resto de la humanidad tenemos en común constituyen la dimensión de la vida cotidiana, esta matriz de todas las otras modalidades de la realidad. Es una dimensión sustancial. Si se dejan de lado por un momento las creencias establecidas, los objetivos ideológicos, los compromisos concretos y cosas semejantes, aún quedan las penas y las satisfacciones, las discordias y las dichas, las necesidades y las búsquedas, que conforman el vivir cotidiano. Productos del hábito y de la interacción microscópica forman una estructura elástica que cambia lentamente y sobrevive pese a las guerras, las epidemias, los terremotos y las revoluciones. Las películas tienden a explorar esta

textura de la vida cotidiana, cuya estructura varía según el lugar, la gente y la época. De modo que nos ayudan no sólo a apreciar nuestro propio ambiente material sino a ampliarlo en todas direcciones. Prácticamente, hacen del mundo nuestro hogar.

Esto ya era reconocido en las primeras épocas del cine. El crítico alemán Herman G. Scheffauer predijo en 1920 que a través del cine el hombre “llegaría a conocer la Tierra como su propia casa, aunque no haya salido nunca de los estrechos límites de su aldea”. Más de treinta años después, Gabriel Marcel se expresaba en términos similares. Atribuye al cine, sobre todo al cine documental, el poder de profundizar y convertir en algo más íntimo “nuestra relación con esta Tierra que es nuestro hábitat”. “Y debería decir –añade– que para mí, que siempre he tenido una cierta propensión a cansarme de lo que estoy acostumbrado a ver –es decir, de lo que en realidad ya no veo–, este poder peculiar del cine parece ser particularmente redentor [*salvatrice*]”.

\* \* \*

Al familiarizarnos con el mundo en que vivimos, el cine exhibe fenómenos cuya aparición en el banquillo de los acusados tiene consecuencias muy particulares. Nos enfrenta con las cosas que tememos. Y a menudo nos desafía a comparar los sucesos de la vida real, con las ideas que comúnmente albergamos sobre ellos.

\* \* \*

En la escuela hemos aprendido la historia de la Medusa, cuya cara, con sus enormes dientes y su larga lengua, era tan horrible que su sola visión convertía a los hombres y las bestias en piedra. Cuando Atenea instó a Perseo para que matara al monstruo, le advirtió que en ningún momento mirara su cara, sino sólo su reflejo en el reluciente escudo que le había dado. Siguiendo su consejo, Perseo cortó la cabeza de la Medusa con la hoz que Hermes le había proporcionado.

La moraleja del mito es, desde luego, que no vemos, ni podemos ver, los horrores reales porque nos paralizan con un terror cegador; y que sólo sabremos cómo son mirando imágenes que reproduzcan su verdadera apariencia. Estas imágenes no tienen nada en común con la representación imaginativa que el artista hace de un temor invisible, sino que son como visiones reflejadas en un espejo. Ahora bien, de todos los medios de expresión existentes, sólo el cine es capaz de colocar un espejo frente a la naturaleza. De ahí nuestra dependencia respecto de él a la hora de reflejar acontecimientos que nos dejarían petrificados si los contempláramos en la vida real. La pantalla cinematográfica es el reluciente escudo de Atenea.

Esto no es todo, sin embargo. El mito sugiere que las imágenes del escudo o la pantalla son un medio para alcanzar un fin; están allí para permitir –o, por extensión, inducir– al espectador a decapitar al horror que reflejan. Más de una película bélica se recrea en ciertas crueldades justamente por esta razón. ¿Logran su objetivo estos films? En el propio mito, la decapitación de la Medusa no supone el fin de su reinado. Se nos dice que Atenea se quedó con la terrible cabeza para aterrorizar a sus enemigos. Perseo, el que contempló la imagen, no logró conjurar al fantasma para siempre.

Debemos, pues, preguntarnos si tiene algún sentido buscar el significado de las imágenes del horror en sus intenciones subyacentes o efectos inesperados. Pensemos en *Le sang des bêtes*, de Georges Franju, un documental sobre un matadero de París; charcos

de sangre inundan el suelo mientras son sacrificados caballos y vacas metódicamente; una sierra desmiembra cuerpos de animales aún tibios de vida; y hay un extraño plano lleno de cabezas de terneros dispuestas en un esquema rústico que respira la paz de un adorno geométrico. Sería descabellado suponer que estas imágenes insoportablemente turbadoras estén destinadas a predicar el evangelio del vegetarianismo; tampoco es posible condenarlas como un intento de satisfacer el oscuro deseo de asistir a escenas de destrucción.

Las imágenes del horror reflejadas en el espejo son un fin en sí mismo. Como tales instan al espectador a aceptarlas y así incorporar a su memoria el verdadero rostro de las cosas demasiado horribles como para ser contempladas en la realidad. Al ver las hileras de cabezas de terneros o los montones de cuerpos humanos torturados de los films realizados en campos de concentración nazis, rescatamos al horror de su invisibilidad, de los velos del pánico y la imaginación. Y esta experiencia es liberadora en tanto destruye un tabú sumamente poderoso. Quizás el mayor logro de Perseo no fuera cortar la cabeza de la Medusa sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo. ¿Y no fue precisamente esa proeza lo que le permitió decapitar al monstruo?

\* \* \*

*Imágenes confirmativas.* Los films o fragmentos de films que enfrentan a la realidad material visible con los conceptos que tenemos de ella pueden, o bien confirmar estos conceptos, o bien desmentirlos. La primera alternativa es de menor interés, pues raramente supone verdaderas confirmaciones. Es decir, que las imágenes confirmativas, por lo general, son convocadas, no para autentificar la fidelidad de una idea a la realidad, sino para persuadirnos de aceptarla sin cuestionamientos. Recordemos la ostentosa felicidad de los miembros de la granja colectiva en *Staroie i novoie* [La línea general] de Eisenstein, las arrebatadas multitudes que saludan a Hitler en los films nazis, los maravillosos milagros religiosos de *The Ten Commandments*, de Cecil B. De Mille, etc. (Pero ¡qué incomparable *showman* era De Mille!)

Todo ello son evidencias manipuladas. Estas falsas confirmaciones están destinadas a hacernos creer, no ver. A veces incluyen algún plano emblemático que sintetiza su espíritu: por ejemplo, un rostro fotografiado a contraluz para que el cabello y las mejillas queden rodeados por una línea luminosa que sugiere un halo. La toma tiene una función embellecedora más que reveladora. Siempre que los elementos visuales asumen esta función, podemos estar razonablemente seguros de que sirven para promocionar una creencia o provocar conformidad. Por lo demás, es evidente que no todas las imágenes confirmativas carecen de legitimidad. En *Le Journal d'un curé de campagne*, el rostro del joven sacerdote justifica, por sí mismo, la terrorífica realidad de su fe religiosa, de sus tribulaciones espirituales.

\* \* \*

*Desenmascaramientos.* Por supuesto, el interés principal no radica en las imágenes confirmativas sino en las imágenes que cuestionan nuestros conceptos del mundo físico. Cuando los films enfrentan la realidad, tal como la registra la cámara, con lo que erróneamente creemos que semeja, todo el peso de la prueba recae sólo sobre las imágenes. Y ya que lo que entonces cuenta es su calidad documental, sin duda tales



enfrentamientos armonizan con el método cinematográfico; en realidad, puede decirse que son una manifestación cinematográfica tan directa como el flujo de la vida material.

No es de extrañar que la mayoría de los films abunde en enfrentamientos de este tipo. De manera significativa, la comedia muda, en la que éstos se emplean como efecto cómico, los desarrolla a partir de las propiedades técnicas específicas del cine. En una escena que transcurre en un barco de *The immigrant*, de Chaplin, un viajero que, visto desde atrás, parece moverse como si estuviera mareado, cuando es mostrado desde el ángulo opuesto, resulta estar pescando. Un cambio en la posición de la cámara y se revela la verdad. Es un truco muy típico: un plano que anula una idea falsa deliberadamente provocada por los planos anteriores.

Ya se emplee como diversión o como censura, el principio sigue siendo el mismo. El primero en utilizar la cámara como desenmascaramiento fue, como era de prever, D.W. Griffith. Consideraba que ‘su tarea era “hacemos ver” y era consciente de que esta tarea le exigía no sólo la representación de nuestro ambiente sino la exposición de los prejuicios. Entre los muchos prototipos que creó en la época de la Primera Guerra Mundial está aquella escena de *Broken Blossoms* en la que yuxtapone el rostro noble y recatado del protagonista chino con los primeros planos de dos misioneros cuyas caras rezuman untuosa hipocresía. Griffith enfrenta así la creencia en la superioridad del hombre blanco con la realidad que presuntamente implica, y mediante este enfrentamiento la denuncia como prejuicio injustificable.

El modelo así establecido ha sido seguido con frecuencia con el objeto de exponer la injusticia social y la ideología de la que surge. Béla Balázs, quien acertadamente señala la “profunda tendencia [del cine] hacia la revelación y el desenmascaramiento, alaba las películas de Eisenstein y Pudovkin de la década de los veinte como la cúspide del arte cinematográfico a causa de su interés por los enfrentamientos de este tipo.

¿Es necesario decir que muchas de sus aparentes revelaciones son en realidad vehementes mensajes propagandísticos? Y sin embargo, como ocurre con la opinión pública, el material filmico documental no puede ser manipulado en forma indefinida; seguramente siempre saldrá a la luz algo de verdad. En *Koniets Sanket Perterburga* [El fin de San Petersburgo], por ejemplo, la escena en la que el joven campesino pasa ante las columnas de los palacios de la capital zarista ilumina como en un relámpago la identificación entre el opresivo poder autocrático y el esplendor arquitectónico.

No sólo el cine soviético hace ejercicios de crítica social con la cámara. John Ford muestra la difícil situación de los obreros rurales migratorios en *The Grapes of Wrath* y Jean Vigo, en *A propos de Nice*, condena la vida vana de los ricos ociosos filmando algunos de sus momentos representativos al azar. Una de las realizaciones más logradas dentro de esta vena es *L'Hôtel des Invalides*, de Georges Franju, un documental encargado por el gobierno francés. En la superficie, la película no es más que la filmación directa de una visita al histórico edificio; rodeados de turistas, los guías, viejos inválidos de guerra, pasan de un objeto a otro, hablando sobre Napoleón, caballeros medievales y batallas victoriosas. Pero sus retóricos comentarios están sincronizados con imágenes que los vacían sutilmente de significado, de modo que el conjunto se convierte en una denuncia del militarismo y del inútil culto a los héroes.

Nuestra realidad física se revela a partir del deseo de penetrar el velo de las convenciones. Erich von Stroheim, en *Greed* y otras obras, hace que su cámara se recree en los aspectos más crudos de la vida, todo lo que supura bajo el fino barniz de la civilización. En *Monsieur Verdoux*, de Chaplin, un film de desenmascaramientos, el plano general del lago con el botecito transmite una visión de paz y felicidad digna de un fotógrafo dominical; pero el sueño estalla con el posterior primer plano de ese mismo bote, en el que Chaplin, encarnando a Monsieur Verdoux, está a punto de asesinar a otra de sus víctimas. Si observamos con suficiente atención, veremos el horror que acecha detrás de la visión idílica. La misma moraleja puede extraerse del ya citado film de Franju, sobre el matadero, que arroja profundas sombras sobre los procesos cotidianos de la vida.

Tales exposiciones tienen un rasgo en común con los motivos cinemáticos propiamente dichos: su contagioso poder es tan intenso que hasta un film que de otro modo sería teatral puede transformarse en algo parecido al cine en virtud de su presencia. Es cierto que *Det Sjunde inseget* [El séptimo sello], de Ingmar Bergman, es en esencia una obra acerca de lo sobrenatural, pero las creencias y supersticiones medievales que presenta son cuestionadas de cabo a rabo por la mente inquisitiva del caballero y el franco escepticismo de su escudero. Ambos personajes manifiestan una actitud práctica, y sus dudas seculares dan lugar a enfrentamientos que en cierta medida adecuan la película al medio de expresión.

\* \* \*

Todo lo que se ha dicho hasta ahora está relacionado con elementos o momentos de la realidad física tal como se despliegan en la pantalla. Ahora bien, por más que las imágenes de los momentos materiales sean significativas en sí mismas, no nos limitamos a absorberlas sino que nos sentimos estimulados a situar lo que nos cuentan en contextos que guarden cierta relación con la totalidad de nuestra existencia. Como dice Michel Dard: “Al arrancar todas las cosas de su caos antes de volver a sumergirlas en el caos del alma, el cine provoca en ésta ondas como las que aparecen en la superficie del agua cuando se lanza una piedra.”

Las ondas provocadas en el alma hacen surgir proposiciones relativas al significado de las cosas que experimentamos plenamente. Los films que satisfacen nuestro deseo a este respeto pueden llegar a alcanzar la dimensión de la ideología. Pero si son fieles al medio de expresión, sin duda no partirán de una idea preconcebida en dirección al mundo material con el fin de plasmar esa idea; a la inversa, comienza explorando los datos físicos y, partiendo de ellos, se abren camino hasta algún problema o creencia. El cine tiene una orientación materialista; actúa de “abajo” a “arriba”. La importancia de su inclinación natural a moverse en esta dirección no puede subestimarse. De hecho, Erwin Panofsky, el gran historiador del arte, le atribuye la diferencia existente entre el cine y las artes tradicionales: “Los procesos de todas las artes figurativas primitivas responden, en mayor o menor grado, a un concepto idealista del mundo. Estas artes operan de arriba a abajo, por decirlo así, y no de abajo a arriba; empiezan por una idea que será proyectada en la materia informe y no por los objetos que constituyen el mundo físico. (...) Son las películas, y sólo las películas, las que hacen justicia a esa representación materialista del

universo que, nos guste o no impregna la civilización contemporánea.”

Guiados por el cine, pues, nos aproximamos a las ideas, si es que de algún modo podemos hacerlo, ya no mediante carreteras que conducen a través del vacío sino mediante senderos que atraviesan la maleza de las cosas. Mientras el espectador de teatro observa un espectáculo que afecta en primer lugar a su mente y sólo a través de ésta a su sensibilidad, el espectador de cine se halla en una situación en la que no puede hacer preguntar ni buscar respuestas a menos que esté fisiológicamente saturado. “El cine – dice Lucien Seve– (...) requiere del espectador una nueva forma de actividad: un ojo penetrante que se mueva de lo corpóreo a lo espiritual”. Charles Deckeukeleire se refiere al mismo movimiento hacia arriba, con una aguda conciencia de sus implicaciones: “Si los sentidos ejercen una influencia en nuestra vida espiritual, el cine se convierte en un poderoso fermento de espiritualidad al aumentar el número y la calidad de nuestras percepciones sensoriales”.

\* \* \*

¿Y qué ocurre con la vida espiritual en sí? Aunque las proposiciones que los films despliegan al evolucionar de abajo a arriba quedan fuera de las intenciones de este libro, parece indicado hacer dos observaciones sobre ellas, aunque sólo sea para acabar de definir la imagen. Para empezar, todos los intentos de establecer una jerarquía entre estas proposiciones o mensajes han resultado inútiles hasta ahora. La tesis de Béla Balázs acerca de que el cine entra en posesión de sus propios bienes sólo si sirve a fines revolucionarios es insostenible; como lo son los puntos de vista similares de aquellas escuelas de pensamiento (la neorrealista y otras) que postulan una íntima relación entre ese medio de expresión y el socialismo o el colectivismo. Tampoco es lo suficientemente amplia la definición de Grierson sobre el cine, o más bien sobre el cine documental, como instrumento educativo.

La gama de proposiciones igualmente legitimadas es inagotable. Para mencionar sólo algunas: la intensa preocupación de Fellini por el individuo desamparado en busca de compasión y de algo que dé sentido a su vida; el interés de Buñuel por las crueldades y lujurias que llenan el desván de nuestra existencia; el horror de Franju por el abismo de la vida cotidiana, ese tipo de miedo que experimenta un adolescente que se despierta de noche y de pronto advierte la presencia de la muerte, la proximidad entre el placer y el horror...

Entre las proposiciones cinemáticas hay una que merece mención especial por reflejar y apoyar el acercamiento real entre los pueblos del mundo. Erich Auerbach alude lógicamente a ella a raíz de su observación de que los momentos casuales de la vida representados por la novela moderna atañen “a las cosas elementales que todos los hombres tienen en común”. “En este tipo de representación sin prejuicios y exploratoria –continúa–, podemos ver hasta qué punto, bajo los conflictos de la superficie, han disminuido las diferencias entre los modos de vida y las formas de pensamiento de los hombres. (...) Por debajo de los conflictos, y también a través de ellos, se está produciendo un proceso de nivelación económica y cultural. Todavía falta mucho para alcanzar un modo de vida común para toda la humanidad en la Tierra, pero la meta comienza a visualizarse”.

Auerbach podría haber añadido que la tarea de hacer visible para la humanidad el camino que la conducirá a su meta está reservada a los medios fotográficos; sólo ellos se hallan en condiciones de registrar los aspectos materiales de la vida diaria tal como se desarrolla en muchos lugares. No es casual que la idea de “La familia del hombre” haya sido concebida por un fotógrafo nato. Y una de las razones de la resonancia mundial que tuvo la exposición de Edward Steichen debe atribuirse precisamente al hecho de que consiste en fotografías, imágenes destinadas a garantizar la realidad de la visión que presentan. A causa de su naturaleza fotográfica, las películas están predestinadas a asumir esta misma misión. Algunas en efecto, lo hacen. Así *World Without End*, de Paul Rotha y Basil Wright, demuestra las similitudes entre los pueblos mexicanos y siamés, tanto más convincentemente cuanto que reconoce los límites del proceso de nivelación: la deteriorada iglesia del pueblo logra sobrevivir y el antiguo Buda medita acompañado por la velocidad de los camiones.

Pensemos también en *Arapajito*, de Satyajit Ray, un film episódico poblado de escenas como ésta: la cámara enfoca la corteza ornamental de un viejo árbol y luego se desplaza lentamente hacia abajo en dirección al rostro de la madre enferma de Apu, quien añora al hijo, que está en la gran ciudad. A lo lejos pasa un tren. La madre vuelve a la casa caminando pesadamente, e imagina que está escuchando a Apu que grita “Ma”. ¿Habrán vuelto? Se levanta y mira hacia la noche vacía, iluminada por los reflejos del agua y los fuegos fatuos. En este episodio está la India, pero no sólo la India. “Lo que me parece notable de *Arapajito* –escribe un lector del *New York Times* al director de la sección cinematográfica– es que uno ve esta historia que sucede en una tierra lejana, ve esas caras con su belleza exótica, y al mismo tiempo siente que eso sucede todos los días en alguna parte de Manhattan, de Brooklyn o del Bronx.

Por mucho que estas proposiciones difieran en su contenido, todas ellas penetran la efímera realidad física y la atraviesan como el fuego. Pero, una vez más, su destino ya no entra dentro de los límites de nuestra investigación.