

La predisposición para un encuentro: eso es el cine¹

The Goodwill for a Meeting: That's Cinema

Extractos de Henri Langlois / Jean-Louis Comolli / Nicholas Ray

Henri Langlois

El cine mudo es la imagen. ¿Qué es la imagen? La imagen es un diamante. Hemos aprendido a pulirlo, a cortarlo, a darle valor, pero sigue siendo una materia homogénea. El cine hablado es una materia nueva. Es cerámica. ¿Cómo amalgamar las dos cosas?

[...]

En mis clases, me he permitido el lujo de quitar el sonido de algunos filmes. Si quitamos el sonido de *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M*, Fritz Lang, 1931), la imagen se hace plana; cuando lo volvemos a poner, adquiere su volumen. Esto demuestra que *M, el vampiro de Düsseldorf* es un auténtico film hablado. *El malvado Zaroff* (*The Most Dangerous Game*, Ernest B. Schoedsack y Irving Pichel, 1932) sin sonido revela lo que oculta. Vemos personas que mueven los labios, pero sus ojos y sus rostros no expresan nada. Podemos decir que hay personas que hablan, ¿pero para decir qué? Hacen ver que hablan, imitan a personas que están hablando. Haciendo estas pruebas me he dado cuenta que, sin la palabra, Gabin se apaga. ¿Por qué? Porque para dar la impresión de ser natural, y debido a que el acento se pone en los diálogos, cae en el naturalismo. Es una constatación sorprendente teniendo en cuenta que, a pesar de todo, Gabin ha supuesto la revolución del cine hablado.

Hay un único hombre, sólo uno, que ha conseguido hacer del cine hablado un todo homogéneo. Y está muerto. Vigo. Cogió el sonido, la imagen, la música, el diálogo y los fusionó –y digo fusionar y no mezclar–. Resultado: *L'Atalante* (1934). Mirando esta película, podemos descubrir por qué el cine muere de una enfermedad terrible: el naturalismo. Por naturalismo entiendo «la copia servil de la realidad». Si hay un film que parece naturalista es precisamente *L'Atalante*, pero sólo lo es en apariencia. En realidad, es un vitral. La realidad cinematográfica es tan diferente del naturalismo como los vitrales respecto al vidrio de colores. Vigo ha recreado la vida, no la ha imitado. Pero murió demasiado temprano y se llevó con él el secreto. *L'Atalante*, como los vitrales del año mil, contiene la solución del enigma.

[...]

El cine es un medio que permite llegar al conocimiento a la manera de Santo Tomás, tocando. Se puede leer todo lo que se quiera sobre el amor, pero si no se ha hecho el amor se hará una idea del amor completamente falsa.

Con motivo de la exposición Méliès que hice en el Museo de Artes Decorativas, la mujer de un cineasta ruso me hizo el mejor elogio posible: «Usted hace entrar a la gente en un libro que no lo es. Ha recreado un ambiente que

1. Jean-Luc Godard en: BACHMAN, Gideon (1984). *The Carrots Are Cooked: A Conversation with Jean-Luc Godard*. *Film Quarterly*, vol. 27, nº 3, p.132. Traducción al castellano en: AIDELMAN, Núria y DE LUCAS,

Gonzalo (eds., 2010). *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas, presentaciones y otros fragmentos*. Barcelona: Intermedio, p. 201.

les permite, sumergiéndose, llegar a entenderlo todo por una especie de ósmosis».

Me gustaría que el Museo del cine respondiera a este mismo principio. No creo en la educación bajo la forma de lo que habitualmente se denomina «la educación». La verdadera educación es la ósmosis. El latín, las matemáticas, etc. son útiles para la vida como gimnasia mental, pero el arte es una materia que no se puede enseñar: se aprende por ósmosis.

Todos los juegos infantiles de los esquimales preparan para la vida. El niño juega, pero en realidad se está preparando para la pesca y la caza. Imitando al padre, poco a poco, mientras juega, aprende. Es lo contrario de una educación universitaria. Queramos o no, existe una educación de clase. Un tipo cuyo padre tiene en casa una biblioteca considerable o que frecuenta un ambiente artístico, incluso si rechaza todo aquello que lo ha formado, se ha enriquecido. Tiene muchos más conocimientos que un pobre chico que debe aprenderlo todo en la escuela.

Dumas ha hecho más por la Historia que todos los profesores.

Desde hace muchos años, todas las exposiciones se basan en el sistema estúpido de educación explicativa porque a la gente le gusta aprender lo que tiene que pensar. Pero el arte no se explica, se siente. Si queremos que haya un vínculo entre el arte y la persona, hay que recrear un cordón umbilical. [1]

Jean-Louis Comolli

¿Lo que se afirmó bajo el nombre de “cine” propone otra lógica que la del espectáculo a cualquier precio, una lógica no del rechazo de toda dimensión espectacular sino de su control riguroso mediante

una puesta en escena, un sistema de escritura que esconde para hacer ver mejor y no muestra más para “llenar los ojos”? Suponer que el cine es un “arte” significa precisamente eso. Un lugar activo para el espectador. El gesto cinematográfico no pretende solamente ponerse a tono con su tiempo, sino dar cuenta de él, aportar las claves más que conducir la corta embriaguez euforizante que quiere “hacer olvidar” las alienaciones comunes. En ese debate tan viejo como el mismo cine, ¿cuál sería, cuál debiera ser, el lugar de una escuela de cine?

¿Renunciar al cine? ¿Relativizarlo? La pregunta queda formulada. Ya desde la primera insignia (IDHEC, Instituto de altos estudios cinematográficos) a la segunda (La Fémis, Fundación Europea de Profesiones de la Imagen y del Sonido),² lo que desaparece es la palabra “cine”. ¿Qué pena! La enseñanza de profesiones técnicas nunca colmó a nadie, comenzando por los mismos técnicos, generalmente deseosos de hacer obra artística o de colaborar en ella y de que las cuestiones de sentido, pertinencia, historicidad, ejemplaridad, sean importantes, mucho más allá de la cuestión del “oficio” a alcanzar o a transmitir. ¿Oficio? ¿Para qué? ¿Para quién? ¿Con quién? ¿Contra quién? El profesionalismo no es una moral, menos aún un motivo de vida. En cuanto a los técnicos, no son robots. Dotados de una cabeza para pensar y de un cuerpo para sentir, aman y se apasionan. Nada los hará renunciar a la dimensión estética del cine para contentarse con una maestría tecnológica del que ven, mejor que nadie, la inanidad final. Una vez superada la excitación, se abre camino una terrible ausencia de pensamiento.

Aprender empieza por experimentar, en el difícil ejercicio de la práctica artística (escribir un filme, poner en escena, construir, montar) con sus zonas de sombra y dudas, la validez de los datos teóricos e históricos que, sin esta confrontación a la práctica, serían letra muerta. Sea cual sea su bagaje, ningún aprendiz de cineasta queda apartado del

2. El Institut des hautes études cinématographiques (IDHEC) fue fundado en 1943 y reestructurado para dar paso, en 1986,

a la Fondation européenne des métiers de l'image et du son (La Fémis)

cine tal como ha sido elaborado hasta él. Verificarlo en la práctica es descubrir su relación con una u otra familia cinematográfica, es también comprender que filmar no tiene –verdaderamente– nada de inocente. ¿No es el marco escolar, preservado de chantajes y de rentabilidad inmediata, donde un aprendizaje puede centrarse sobre lo que importa: el lugar del sujeto –el estudiante, el técnico, el formador, el artista–, en la producción de sentido, ese sentido de una obra que va a confrontarse con la sociedad, a arriesgarse en el mundo? [2]

Nicholas Ray

Las filmotecas, esos archivos por todo el mundo, son los sitios a los que vosotros, como cinéfilos, como estudiantes serios, como participantes en el arte de la cinematografía, podéis ir para ligaros a unas películas, para rechazar o revelaros contra otras, o para contradecir este proceso. Gracias a las filmotecas y a los archivos, se conservan películas a las que os sentís unidos y así podéis aprovechar las oportunidades que os ofrecen para vuestro propio crecimiento artístico.

[...]

Me gustaría ayudar a crear un nuevo concepto de cine como algo vivo, que respire, para poder ver las moléculas del pensamiento, de la emoción

y de la experiencia funcionando todo el tiempo, en un tipo de desorden maravilloso que permita al público participar en la creación de su propio orden y diseñar sus propias conclusiones a partir de la vivido. Esto es a lo que creo que todos debemos llegar.

[...]

Sueño con el día en el que pueda saber con certeza que hay alguien que hace cine en cada familia, en el que las formas de comunicación no estén limitadas por la palabra o la página, en el que cada muchacho tenga la oportunidad de darle una expresión completa a algo suyo. ¡Cuánto más rico sería el vecindario, la manzana! Debemos equiparnos y rodearnos de los materiales que exige esa actividad creativa.

[...]

Soy muy feliz dando clase. Me encanta observar el proceso de descubrimiento en otras personas, y cuando me sucede a mí, siento que he recibido un fantástico regalo. Y quiero hacer películas, desesperadamente. Pero no cualquier película. No quiero hacer una película que parezca pintura salpicada contra la pared de un granero. [3] •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- [1] Extracto de «*Entretien avec Henri Langlois*», por Rui Nogueira, entrevista realizada en 1972, publicada originalmente en *Sight and Sound* (otoño de 1972) y, en versión francesa, en la revista *Zoom* (nº25, junio-julio de 1974). Extraída de: LANGLOIS, Henri (1986). *Henri Langlois. Trois cent ans de cinéma. Écrits*. París. Cahiers du cinéma, Cinémathèque Française, FEMIS, pp. 96-99.
- [2] Extracto de «¿La Fémis debe ser la escuela del conformismo?», publicado en *Libération*, 31 de mayo de 1996. Recopilado en: COMOLLI, Jean-Louis

- (2004). *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. París: Verdier, pp. 347-350. Traducción castellana en: COMOLLI, Jean-Louis (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires. Aurelia Rivera: Nueva Librería, pp. 338-339.
- [3] RAY, Nicholas (1994). *Por primera o última vez. Nicholas Ray haciendo cine*. RAY, Susan (ed.). Gijón. Fundación de Cultura del Ayuntamiento de Oviedo, pp. 262-67.