



El cine mudo sigue hablando. A propósito de «The Artist» y «La invención de Hugo»

Descripción

Estamos en la era del cine digital. Todo indica que, transcurrido no demasiado tiempo, el celuloide será un recuerdo del pasado. Adiós película y laboratorios tradicionales, larga vida al reinado del píxel y el tratamiento de las imágenes con ordenador. Los proyectores de las salas sustituyen sus rollos por discos duros con las películas. Reinan la acción y el espectáculo, el sonido de máxima calidad y los efectos visuales. La experiencia cinematográfica debe ser cada vez más intensa, piensan en la industria fílmica, y así se perfecciona la oferta en tres dimensiones. Hay que arrastrar al espectador a la sala, convencerle de que merece la pena pagar el precio de la entrada; y para ello se le ofrece algo distinto a lo que ve ante las innumerables pantallas del paisaje cotidiano, en el hogar, en el lugar de trabajo, e incluso en su cartera y su bolsillo.

Y en tal tesitura, donde el lema parece «el tamaño importa», surge una película inesperada, *The Artist*. De producción francesa, la dirige un desconocido llamado Michel Hazanavicius. Sus actores no son superpopulares. La trama es puro folletín y no resulta nueva, piénsese en las varias versiones de *Ha nacido una estrella*: el declive de una gran estrella de Hollywood antes de que se incorporara el sonido a las películas, con el ascenso paralelo de la actriz a la que ayudó cuando era una recién llegada a la meca del cine. Cualquier experto de *marketing* rehusaría ocuparse de ella: formato de pantalla cuadrado (4:3), en blanco y negro, muda, ¿quién va a querer verla?

Contra pronóstico, la presunta película anacrónica se ha convertido en fenómeno que no ha dejado de acumular premios. El colofón acontecía el 26 de febrero de 2012, cuando *The Artist* ganaba cinco Oscar, incluido el de mejor película. Por segunda vez en la historia de estos premios, una cinta muda triunfaba en la máxima categoría. Había que remontarse a la primera edición de estos premios en 1929, para recordar que la silente *Alas*, de William A. Wellman, fue reconocida también como mejor película del año.

Curiosamente, el mismo tiempo en que se rodaba *The Artist*, Martin Scorsese se sumergía en la realización de *La invención de Hugo* (Hugo Cabret), adaptación de una novela gráfica de Brian Selznick que rinde homenaje al pionero del cine francés, experto en trucajes, Georges Méliès. Si un francés rememora con nostalgia el naciente cine de los estudios de Hollywood en el primer filme, un americano sitúa su historia en París para quitarse el sombrero ante Méliès: bonito intercambio no planificado de antemano, donde uno y otro reconocen la mutua contribución al Séptimo Arte de un país que no es el propio.

A ambos filmes les une su amor y admiración por el cine de los orígenes, en que todo estaba por inventar. Pero también cierta añoranza de una época en que se trataba de captar en las películas la

inocencia y la pureza con melodramáticas historias de trama sencilla —el héroe salva a la heroína de las garras del villano— o con gags que buscaban y obtenían la carcajada limpia —las persecuciones sin fin, la guerra de tartas—. El Méliès de *Viaje a la Luna* (1902) y sus otros cientos de trabajos, con sus imaginativos trucos visuales, nos retrotraen a la infancia, al gozo sencillo de acudir a las ferias y evadirnos a un mundo mágico. No deja de ser llamativo que *La invención de Hugo* sea el primer filme de Martin Scorsese que puede calificarse de «familiar», el director italoamericano quería hacer una película que pudiera ver su hija de doce años, y para ello ha tenido que escarbar en su cinefilia hasta dar con una historia que conecta con la inocencia del cine primigenio.

Cuando entrevisté a Hazanavicius en el pasado Festival de San Sebastián, reconocía el riesgo del formato melodramático en los cínicos tiempos actuales: «Me preguntaba cómo la gente la entendería, si la vería muy infantil. La trama era muy frágil y me daba cuenta de que no podía caer en la ironía, que si intentaba “hacerme el listo” todo se hubiera venido abajo. Debía arriesgarme a respetar la inocencia de la historia con todas sus consecuencias». En efecto, muchas cintas mudas hablan de amores puros, a veces no reconocidos o confesados, de un modo exacerbado, que sorprendentemente funciona, ahí están la florista ciega y el vagabundo de *Luces de la ciudad* (*City Lights*, Charles Chaplin, 1931), o las tentaciones de un hombre casado para quitar de en medio a su enamorada esposa en *Amanecer* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927).

El «rescate» del cine mudo llevado a cabo por Scorsese abarca varios frentes. Está, por supuesto, la mención a Méliès, alguien que descolló, pero que tras la Gran Guerra no volvió al cine, con el interrogante de qué pudo ocurrir para que acabara trabajando en una juguetería en la parisina estación Montparnasse, con la apelación innegable a la inocencia perdida. Pero está también el reconocimiento a los estudiosos del cine y a las personas que luchan por preservar las viejas películas, sabiendo que son un patrimonio cultural de difícil conservación. A esta tarea el propio director ha dedicado notables esfuerzos mediante la World Cinema Foundation, que él mismo preside, y que ha contribuido a la restauración de joyas fílmicas.

Las proyecciones de películas en el filme tienen algo de mágico, con el chaval protagonista Hugo Cabret y su amiga Isabelle disfrutando en una sala, o descubriendo a Méliès. Se menciona además a los hermanos Lumière, los inventores del cinematógrafo, con la famosa anécdota del tren que, en una de las primeras proyecciones públicas, asustó a los espectadores que pensaron por un instante que iban a ser arrollados. Scorsese, que ha rodado su película con gran despliegue de medios y en 3D, aprovecha esta circunstancia para dar una vuelta de tuerca al episodio Lumière no previsto del tren que quiere salirse de la pantalla, la magia del cine de los orígenes salta un siglo para producir el mismo efecto distinto, si se me permite el oxímoron. Lo viejo y lo nuevo se dan la mano en la película del italoamericano, las nuevas tecnologías permiten seguir provocando las sensaciones de antaño en las generaciones actuales, y así el cine sigue cumpliendo su función de atracción de feria, el círculo virtuoso se cierra, como era en el principio, ahora y siempre. Scorsese saca todo el partido al 3D, *La invención de Hugo* es de las pocas películas rodadas hasta ahora en el siglo XXI que hace un uso inteligente de la tridimensionalidad.

Pero a la hora de reivindicar la elocuencia del cine mudo, no existe duda para mí de que la audacia de Hazanavicius es mayor que la de Scorsese. Porque el francés no se limita a decir «¡qué hermoso era el cine mudo!, ¡qué fuerza!, ¡qué capacidad para contar historias!, ¡no lo olvidemos!». No. Su mérito con *The Artist* es probar con hechos la vigencia del cine mudo: se puede hacer una película como las de antes y, milagro, funciona. El silencio forma parte orgánica de su película, lo que no se puede decir

del filme de Scorsese. Menos aparatosa —hay quien ha llegado a decir que parecido efecto habría tenido el simple reestreno de la citada obra maestra de Murnau— es nada más —y nada me-nos— que otra excelente película muda, que entronca con las que se hacían a finales de los años veinte.

Ya en 1915, con *El nacimiento de una nación* (*Birth of Nation*, David W. Griffith), y con plena madurez cuando está apunto de irrumpir el sonoro en 1927 con *El cantante de jazz* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland, 1927), el cine de entonces estaba provisto de las herramientas fundamentales de la narrativa y el lenguaje fílmicos, que se siguen usando hoy en día: el juego plano-contraplano, los planos generales, el plano de situación, el montaje paralelo de escenas, el recurso al primer plano y a los insertos, las yuxtaposiciones, los fundidos, los trucajes, todo estaba ahí, listo para que lo usara e hiciera arte, entretenimiento, negocio, quien tuviera talento. No se trata de renunciar al sonido, al color y a las demás posibilidades de los subsiguientes avances técnicos, pero sí de recordar que básicamente, las historias se cuentan hoy como se contaban antes. Como dejó escrito Sergei M. Eisenstein en 1920, al principio «no hallamos ninguna ciudad recién construida; no estaban señaladas las calles ni las avenidas; no existían siquiera pequeños senderos torcidos ni ciegos callejones, como podemos encontrar en las metrópolis cinematográficas de nuestros días. Acudimos como beduinos o buscadores de oro a un lugar de inimaginables posibilidades, de las cuales, aun ahora, solo ha sido desarrollada una pequeña sección».

Hazanavicius ha tenido la genial intuición de llevar esto al extremo contando una historia a la vieja usanza, con imágenes e intertítulos, y la simple banda musical, o sea con esa «pequeña sección» de posibilidades fundamentales. De acuerdo que se vale de algún artificio —las pesadillas del protagonista George Valentin, trasunto del Rodolfo Valentino, en que el sonido amenaza su muda vida, hasta entonces muy placentera—, para hacer más llevadera la experiencia al espectador contemporáneo, pero los mimbres son los que supieron utilizar al principio una serie de cineastas geniales. Algunos, igual que Valentin, se resistían al cine sonoro. Temían lo que podía hacer en algunas carreras, lo que quedó plasmado en películas geniales, aunque muy distintas a *The Artist*, como *Cantando bajo la lluvia* (*Singing in the Rain*, Stanley Donen y Gene Kelly, 1952) y *El crepúsculo de los dioses* (*Sunset Boulevard*, Billy Wilder, 1950). Charles Chaplin es el paradigma de cineasta que veía perfectas a las películas no habladas, lo máximo que concedía al sonido era la posibilidad de incorporar la partitura musical a las cintas, sin necesidad de acompañamiento en vivo en la sala. No fue profeta al augurar al sonido tres años de vida, pero se entiende su temor a que estuvieran «arruinando la belleza del silencio», y probó su punto de vista con dos obras maestras de la pantomima, *Luces de la ciudad* (1931) y *Tiempos modernos* (*Modern Times*, 1936), realizadas cuando la implantación del sonoro era la realidad dominante.

No cabe esperar, ni sería realmente deseable, que de los filmes de Hazanavicius y Scorsese se siga una ola de películas mudas, ni siquiera de sentidos homenajes al cine de los pioneros, al estilo de *Nickleodeon* (Peter Bogdanovich, 1976) y *Good Morning, Babilonia* (*Good Morning, Babylon*, Paolo y Vittorio Taviani, 1987). Y desde el punto de vista comercial, no son rompetaquillas, esa es la dura realidad. Pero bienvenidas sean las audacias para elevar las cotas de perfección del Séptimo Arte, a partir del recuerdo de cómo empezó todo.

50 películas indispensables de cine mudo

La selección está hecha tratando de abarcar el mayor número posible de cinematografías y dando como máximo dos películas del mismo director.

- 1) *Salida de los obreros de la fábrica* (*La sortie des usines Lumière*, Louise Lumière, 1895).
- 2) *Viaje a la Luna* (*Le voyage dans la lune*, Georges Méliès, 1902).
- 3) *El estudiante de Praga* (*Der student von Prag*, Stellan Rye y Paul Wegener, 1913).
- 4) *Fantomas: A la sombra de la guillotina* (*Fantômas: À l'ombre de la guillotine*, Louis Feuillade, 1913).
- 5) *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914).
- 6) *El nacimiento de una nación* (*Birth of a Nation*, David W. Griffith, 1915).
- 7) *Lirios rotos* (*Broken Blossoms*, David W. Griffith, 1919).
- 8) *No cambies de esposo* (*Don't Change Your Husband*, Cecil B. DeMille, 1919).
- 9) *El gabinete del doctor Caligari* (*Das Kabinett des Doktor Caligari*, Robert Wiene, 1920).
- 10) *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, John S. Robertson, 1920).
- 11) *La Atlántida* (*L'Atlantide*, Jacques Feyder, 1921).
- 12) *La carreta fantasma* (*Körkarlen*, Victor Sjöström, 1921).
- 13) *Nanook, el esquimal* (Robert J. Flaherty, 1922).
- 14) *Robin de los bosques* (*Robin Hood*, Allan Dwan, 1922).
- 15) *El doctor Mabuse* (*Dr. Mabuse, der Spieler*, Fritz Lang, 1922).
- 16) *El hombre mosca* (Fred C. Newmeyer y Sam Taylor, Safety Last, 1923).
- 17) *Los diez mandamientos* (*The Ten Commandments*, Cecil B. DeMille, 1923).
- 18) *El ladrón de Bagdad* (*Thief of Bagdad*, Raoul Walsh, 1924).
- 19) *Avaricia* (*Greed*, Eric Von Stroheim, 1924).
- 20) *El último* (*Der Letzte Mann*, F. W. Murnau, 1924).
- 21) *El caballo de hierro* (*Iron Horse*, John Ford, 1924).
- 22) *El tenorio tímido* (*Girl Shy*, Fred C. Newmeyer y Sam Taylor, 1924).
- 23) *El fantasma de la ópera* (*The Phantom of the Opera*, Rupert Julian, 1925).

-
- 24) *El hijo de la pradera* (*Tumbleweeds*, King Baggot y William S. Hart, 1925).
 - 25) *El acorazado Potemkin* (*Bronenossez Potjomkin*, Sergei M. Eisenstein, 1925).
 - 26) *Ben-Hur* (Fred Niblo, 1925).
 - 27) *La madre* (*Mat*, Vsevolod Pudovkin, 1926).
 - 28) *El demonio y la carne* (*Flesh and the Devil*, Clarence Brown, 1926).
 - 29) *Nana* (Jean Renoir, 1926).
 - 30) *El legado tenebroso* (*The Cat and the Canary*, Paul Leni, 1927).
 - 31) *Amanecer* (*Sunrise*, F. W. Murnau, 1927).
 - 32) *Napoleón* (*Napoleon*, Abel Gance, 1927).
 - 33) *Metrópolis* (*Metropolis*, Fritz Lang, 1927).
 - 34) *Berlín: Sinfonía de una ciudad* (*Berlin: Die Symphonie der Großstadt*, Walter Ruttmann, 1927).
 - 35) *El maquinista de la General* (*The General*, Clyde Bruckman y Buster Keaton, 1927).
 - 36) *El enemigo de las rubias* (*The Lodger: A Story of the London Fog*, Alfred Hitchcock, 1927).
 - 37) *El séptimo cielo* (*Seventh Heaven*, Frank Borzage, 1927).
 - 38) *La ley del hampa* (*Underworld*, Josef von Sternberg, 1927).
 - 39) *Y el mundo marcha* (*The Crowd*, King Vidor, 1928).
 - 40) *El hundimiento de la casa Usher* (*La chute de la maison Usher*, Jean Epstein, 1928).
 - 41) *La pasión de Juana de Arco* (*La passion de Jeanne d'Arc*, Carl Theodor Dreyer, 1928).
 - 42) *La marcha nupcial* (*The Wedding March*, Erich Von Stroheim, 1928).
 - 43) *El viento* (*The Wind*, Victor Sjöström, 1928).
 - 44) *El héroe del río* (*Steamboat Bill Jr.*, Charles Reisner, 1928).
 - 45) *El hombre de la cámara* (*Chelovek s kino-apparatom*, Dziga Vertov, 1929).
 - 46) *La caja de Pandora* (*Die büchse der Pandora*, G. W. Pabst, 1929).
 - 47) *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, Luis Buñuel, 1929).
 - 48) *Luces de la ciudad* (Charles Chaplin, 1931).

49) *He nacido, pero...* (*Otona no miru ehon*, Yasujiro Ozu, 1932).

50) *Tiempos modernos* (*Modern Times*, Charles Chaplin, 1936).

Fecha de creación

19/06/2012

Autor

José María Aresté

Nuevarevista.net