



Humphrey Bogart, Sonia Darrin y Louis Jean Heydt en *El sueño eterno*, de Howard Hawks.

Por un cine que hable

El cine ha tardado más de treinta años en aprender a prescindir de la palabra; es normal que, después de dieciocho años, aún no haya encontrado el modo de servirse de ella. Quiero hablar de la desconfianza que los mejores realizadores sienten en general a la vista del poder propio del lenguaje, que es el de *significar*. Si el sonoro es un arte, es preciso que la palabra desempeñe en él un papel acorde a su naturaleza de signo, y que no aparezca solamente como un comportamiento sonoro privilegiado en comparación con otros, pero de importancia secundaria en relación con el elemento visual. Se tiende a creer excesivamente, incluso en la actualidad, que el valor de una película es tanto más grande cuanto más fácilmente podría prescindir de la palabra, y que una obra cinematográfica digna de tal nombre no debería perder demasiado en caso de ser vista en versión original por un público extranjero. Se puede admirar la excelente *Días sin huella* [The Lost Week-End, 1945] porque Billy Wilder ha sabido dejar claras hasta las más mínimas intenciones de los personajes por medios puramente visuales o sonoros; pero entonces se le reprocha que hablen. La palabra o es superflua o es indispensable. En principio, no se debería poder añadir sin necesidad ni suprimir sin daños.

En definitiva, hasta el presente sólo ha existido, se puede decir sin exageración, cine *sonoro*. El error de los cineastas de 1930 fue creer que sólo era importante el problema del tratamiento cinematográfico del sonido, y que la solución del problema de la palabra, que se planteó en segundo lugar —introducir en el seno de un arte de expresión visual este modo autónomo de significar que es el lenguaje—, se podía obtener como simple corolario de la solución dada al primer problema. Todos los esfuerzos, más tarde, fueron en

el sentido de una debilitación de la potencia propia de la palabra: pronto se vio que era sonido antes de ser signo, y se admitió —consecuencia inmediata— que la palabra debía ser tratada como una manera de ser, no de revelar: la frase cinematográfica no se apoya sólo en las que la preceden o en las que la siguen; está en el tiempo y no en el texto, simple instante en el desarrollo de la película, necesita de los otros para sostenerse, aunque se trate de instantes de silencio. “El problema principal para el autor de una película —escribía André Malraux en *Verve*, en 1940— es saber cuándo han de hablar sus personajes.”

No se trata de una artimaña; el problema del cine sonoro no se reduce a una simple cuestión de puesta en escena, y el papel cada vez más especializado que en la mayoría de los casos se atribuye al realizador es ciertamente una de las causas de este desprecio. Sé que algunos dialoguistas han comprendido muy bien que no se puede escribir para el cine como lo harían para el escenario y para la página impresa; incluso cabría reprocharles que en sus adaptaciones, con el pretexto de las exigencias propias del cine, hayan introducido en el texto modificaciones que no eran en absoluto necesarias. Pero estas alteraciones han afectado mucho más al modo de presentación de la réplica que a su *sentido*. Se podría definir muy bien la mayor parte de los diálogos compuestos hasta ahora para las películas diciendo que son frases teatrales escritas con estilo novelístico. El texto que tiene que pronunciar un actor de cine es tal, en general, que recuerda naturalmente a ese “dijo él” que en una novela asigna a las palabras de los personajes un lugar claramente determinado en el seno de un bloque de duración. Pero su contenido no alcanza jamás, por ejemplo, la neutralidad de los diálogos de la novela norteamericana. Éstos, por otra parte, —la experiencia lo ha demostrado suficientemente—, no pueden “pasar a la pantalla” sin más; en efecto, sólo valen en la medida en que dan vida a todo un mundo alrededor de ellos; en el cine, este mundo existe: la frase pronunciada ya no debe evocarlo sino unirse a él, y por ello, poseer de suyo cierta densidad de sentido que la salve de ser aplastada.

No se puede negar que los dialoguistas que tienen algún sentido del cine han intentado hacer posible, de una manera o de otra,

esta unión de la palabra y del mundo filmado. El texto de Prévert es a menudo una especie de comentario poético o humorístico de la imagen; pero el error consiste precisamente en considerar la palabra como un elemento de la película, como se tiende a hacer en demasía desde los comienzos del sonoro. Griffith, Sjöström, los expresionistas alemanes, Chaplin, Gance o Eisenstein crearon —por medios muy diferentes— un lenguaje que resultó ser un medio de expresión casi tan rico y flexible como el lenguaje hablado. Así se entiende que la palabra pareciera un elemento parásito que ante todo era preciso mantener a raya, y que la presencia simultánea de ambos lenguajes condujera, en cada uno de ellos, a un claro debilitamiento de su capacidad de significar. La palabra no sólo fue tratada como sonido, como acabamos de ver, sino que el elemento visual fue tratado como un mero marco o decorado. La imagen nunca había sido tan intrínsecamente bella, tan amorosamente trabajada por sus especialistas, para quienes los años treinta y cuarenta fueron, sobre todo en Francia, una verdadera edad de oro, al dejarles el realizador plena libertad en lo que se refiere a la determinación del lugar de los actores en el campo o el reparto de las masas de sombra y de luz.

En nuestra opinión, la manera en la que se debe establecer la relación entre el elemento visual y la palabra es completamente distinta. Numerosas películas permiten entrever ya de qué manera el lenguaje podría encontrar finalmente su verdadera función, y son precisamente éstas las que, desde hace cerca de diez años, jalonan la línea de orientación hacia una nueva concepción de la planificación. Tal vez no sean tanto los dialoguistas como los propios realizadores los que han de ser cuestionados, porque muy a menudo, al considerar las frases que hacen pronunciar a los actores como una materia indiferente, han puesto todo su ingenio en la búsqueda de los ángulos de la toma o en el establecimiento de un ritmo sutil en los pasos del campo al contracampo. Si un personaje pronuncia una máxima de La Rochefoucauld mientras repara un poste de teléfonos o conduce un automóvil, y procura cortar su texto con interjecciones y tartamudeos, no por eso hablará un verdadero len-

guaje cinematográfico. El arte del realizador no consiste en hacer olvidar lo que dice el personaje, sino todo lo contrario: permitir que no nos perdamos ninguna de sus palabras. El mejor diálogo de Cocteau es el de *Les Dames du Bois de Boulogne*, así como el mejor de Prévert fue el de *Le Crime de Monsieur Lange* [1936], porque Bresson y Renoir sólo les dejaron escribir lo esencial para la comprensión de la película (no hablo de la anécdota). Con el empleo del plano fijo, semejante exigencia resulta cada vez más evidente, y el punto débil de *Ciudadano Kane* es que a la palabra todavía se la trata demasiado como ruido. Por el contrario, en *El cuarto mandamiento* [The Magnificent Ambersons, 1942] —que considero superior—, cada palabra aporta algo, porque nos revela un aspecto del personaje que, por el modo de relato adoptado, nos era desconocido todavía. Los dos mejores ejemplos son sin duda el plano fijo de la cocina y el interminable *travelling* por la calle. La utilización de un juego de campo y contracampo habría debilitado ciertamente el carácter expresivo de cada uno de ellos. La inmovilidad de un ritmo, si se puede hablar así, la fijeza empecinada de la resolución de los dos personajes, el “No comas tan rápido” de la tía desempeñan ahí un papel muy diferente al de esos episodios de la vida real que el cine nos endilga con tanta complacencia: retomando la distinción clásica, diríamos que están ahí por necesidad y no por verosimilitud. En cuanto al *travelling* por la calle, expresa con la monotonía de su desarrollo el vacío de una conversación que no llegará a concluir. La palabra no está en relación con la imagen sino con un elemento puramente cinematográfico: el dinamismo del plano, incluso cuando, como en estos dos casos, se obtiene por la tensión en el seno de la inmovilidad.

Es necesario encontrar el medio de integrar la palabra no en el interior del mundo filmado, sino en el interior de la película, tanto si se trata del plano en el que se pronuncia como si se trata de la secuencia anterior o la siguiente. En la escena del hangar de *Les Portes de la nuit*, la debilidad del texto de Prévert (el diálogo entre Yves Montand y Natalie Nattier) procede de que, al igual que el relato teatral, remite a un imaginario situado en un “más allá” de la película. Por el contrario, la secuencia de *Le Crime de Monsieur Lange* en la que René Lefèvre le cuenta a Maurice Baquet qué hizo la tarde del domingo es excelente por la doble razón de que alude a una esce-

na precisa de la película y de que este relato es una mentira. En el cine no se miente demasiado a menudo, salvo quizá en las comedias (nada impide, por otra parte, considerar las películas de René Clair, de Lubitsch, de Capra como las más válidas que se han realizado durante los años treinta y cuarenta, de las pocas obras que no nos hacen sentir inevitablemente nostalgia por el cine mudo). Para debilitar o controlar la temible potencia de la palabra, no es preciso, como se creía, hacer que la significación se vuelva indiferente, sino engañosa. En el teatro no se miente nunca; quiero decir que, en la tragedia o la comedia, la palabra no es en ningún momento un simple medio de acción sobre los otros, sino que vale siempre por sí misma o, si se prefiere, está fuera del tiempo. Ahí no hay lugar para esa ambigüedad característica de los diálogos de Dostoyevski, de Balzac o de Faulkner, que, en cambio, reaparece en las mejores películas realizadas en los últimos diez años: *La regla del juego* [La règle du jeu, 1939] de Renoir, *Les Dames du Bois de Boulogne* de Bresson-Cocteau, la obra de Preston Sturges, algunas películas policíacas norteamericanas, como *El halcón maltés* [The Maltese Falcon, 1941] de Huston-Hammett o *El sueño eterno* [The Big Sleep, 1946] de Hawks-Faulkner. En Orson Welles, este desfase entre la significación de la palabra y la del elemento visual, el contrapunto del texto y de la película (que no es más que el contrapunto sonoro apuntado otrora por Pudovkin y Eisenstein) se produce más bien por medio del comentario y, desde hace algunos años, el empleo que algunos realizadores muy diferentes entre sí hacen de este procedimiento —quizá un tanto fácil— expresa una innegable necesidad de devolver a la palabra su verdadera función en el seno de la película.

Así pues, la diferencia que se puede establecer entre el cine y el teatro no se basa en absoluto en la importancia respectiva que cada uno de ellos concede a la palabra. Tenemos una enorme ventaja sobre los cineastas de 1930, la de no estar asustados por el fantasma del teatro filmado. Por lo tanto, podemos centrar nuestra atención en el problema esencial: escribir diálogos hechos verdaderamente para la película en la que han de colocarse, lo que su-

pone, por parte del dialoguista, un conocimiento perfecto del lenguaje visual por medio del que el realizador se quiere expresar y, por parte de éste —si no se trata, como sería de desear, de una sola y única persona—, la voluntad de considerar la palabra como parte integrante de su obra.

No se puede decir que haya existido, hasta estos últimos años, un verdadero estilo de cine hablado: se contentaron con adaptar más o menos hábilmente los procedimientos empleados al principio para suplir la ausencia de la palabra. Está aún por crear un estilo en el que, a pesar de todas las dificultades materiales, se empleen todas las investigaciones de una vanguardia digna de este nombre. Hace demasiado tiempo que esperamos que se nos dé una prueba de que la época del sonoro ha empezado.*

(*Les Temps modernes*, septiembre de 1948)

.....
* Este artículo estaba firmado por Maurice Scherer.