

Título original: *Film as Art*  
Publicado en inglés por University of California Press,  
Berkeley y Los Angeles, 1957

Traducción de Enrique L. Revot  
Traducción del prólogo de 1982 y revisión de Elena Grau  
Supervisión técnica e índices de Joaquim Romaguera

Cubierta de Mario Eskenazi

1.ª edición, 1986

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo públicos.

© de todas las ediciones en castellano,  
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,  
Av. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona  
www.paidos.com

ISBN: 978-84-7509-366-6  
Depósito legal: B-4.641/2008

Impreso en Book Print Digital  
Botànica, 176-178 - 08908 L'Hospitalet de Llobregat (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

## INDICE

1982. Cincuenta años después . . . . .	9
1968. Prólogo . . . . .	11
1957. Nota personal . . . . .	13
1933. Selecciones adaptadas de <i>Film</i> . . . . .	19
1. El cine y la realidad . . . . .	19
2. La realización de un film . . . . .	35
3. El contenido del film . . . . .	100
4. El film completo . . . . .	112
1933. Las ideas que dieron movimiento a la imagen . . . . .	117
1934. Movimiento . . . . .	131
1935. Pronóstico de la televisión . . . . .	137
1938. Un nuevo Laocoonte: los componentes artísticos y el cine sonoro . . . . .	145
<i>Índice de nombres</i> . . . . .	167
<i>Índice de películas</i> . . . . .	170

Cuando un libro aún está vivo a los cincuenta años, ya no es viejo. Ha encontrado su lugar en el tiempo, pero ha dejado de sufrir los corrosivos ataques de éste. Para bien o para mal, hoy sigue siendo lo que es.

Hubo momentos en los que este libro fue desechado, en las escuelas de cine y entre los aficionados al cine, como superado sin remedio por el progreso del arte cinematográfico. Si éste ya no es el caso, es porque el libro ha cambiado su carácter. Su relación con los films de la década de los veinte, de los que tomó la mayor parte de los ejemplos, era como la de un manual de fisiología con respecto a un cuerpo humano real que se mueve a la luz del día. Sin embargo, también era, al mismo tiempo, un estudio de aquellas producciones tempranas, de su experimentación en el medio de las imágenes silentes. Por supuesto, ésta no puede ser la relación del libro con los films que se hicieron durante los cincuenta años posteriores a su publicación. ¿Qué significa, entonces, su persistente presencia?

Todavía, al leerlo ahora, el pequeño tratado parece probar que, a pesar de todos los cambios que han tenido lugar en su forma, contenido y función, los films siguen siendo más genuinamente logrados cuando se basan en las propiedades fundamentales del medio visual. En efecto, los cambios son considerables. La distinción entre el cine como arte y como espectáculo no parece preocupar ya a los que lo hacen o lo consumen. ¿Existen aún críticos de cine, o incluso teóricos, que hablen de arte cuando valoran trabajos concretos? Hoy en día, en los escritos sobre cine hay muy buen análisis de contenido, mucha anatomía gramatical e, incluso, filosofía; pero los autores tienden a conceder la misma atención a los films comerciales de poco peso que a las escasas obras maestras. Se ha desdibujado la diferencia entre la elevada calidad estética y el éxito de taquilla; del mismo modo que periódicos respetables publican semanalmente listas de éxitos editoriales sin

\* Para los títulos de films mencionados en este libro, el lector puede consultar el *Índice* de la página 169. En el texto aparecen los títulos de exhibición en España. Los títulos originales correspondientes, así como el año de realización y el director se encuentran en el mencionado *Índice*. [E.]



indicar qué clase de peculiaridad se proponen dar a conocer en estas enumeraciones. Así, el mismo título de mi libro no se refiere tanto a lo que es el cine, como a lo que puede o debería ser.

En la actualidad, el cine, la televisión e incluso la novela y las obras musicales de la industria de la grabación se han ido convirtiendo en un medio común de narración popular y de diversión. Unos medios trabajan para otros, adoptan productos los unos de los otros, compiten. Esta fusión social y económica no puede sino homogeneizar las propiedades de forma y contenido gracias a las cuales cada medio ejerce su más pura influencia sobre la mente humana.

Pero, con todo, estos poderes puros del medio están tan íntimamente unidos a las necesidades de nuestro sistema nervioso que no pueden ser, simplemente, anulados por las tendencias de una civilización. Todavía se producen, de vez en cuando, aquellos destellos de las imágenes genuinas del cine. Aún existe la elocuencia de la autenticidad en los paisajes y en las calles, en las catástrofes y en la belleza y en la espontánea verdad del comportamiento humano. Entre nuestros jóvenes todavía se da la atracción que tiene el hecho de hacer y absorber sus propios films.

Los logros, de los que este libro ofrece un temprano testimonio, pueden estar dispersos, ser escasos o estar ocultos, pero continúan frecuentándonos.

RUDOLF ARNHEIM  
Ann Arbor (Michigan)

Un segundo hábito, inesperadamente vigoroso, ha mantenido este libro en movimiento después de que fuera reformado y revitalizado hace una docena de años. Una incesante demanda, en especial por parte del siempre creciente número de cineastas jóvenes, debe significar que la tesis en él expuesta resiste la prueba del tiempo. De hecho, cuando hoy en día algunas escenas de un nuevo o viejo film hechizan por su arte, lo hacen por el impacto directo de sonidos y formas en movimiento y no por su discurso. Lo indirecto del lenguaje, tan mágicamente evocador en su propia esfera de literatura y drama, hace que las palabras se desvanezcan en ruidos carentes de significado cuando se ven forzadas a competir en igualdad de condiciones con lo inmediato de la acción visual y de lo auditivo. La televisión diariamente prueba cuán revelador puede ser para el ojo del espectador un pequeño gesto tomado de la vida y, por otra parte, cuán tediosamente absurda es la interminable exposición de cuerpos humanos que hablan. El discurso, sabiamente subordinado, suplementa, explica y profundiza la imagen; pero la imagen continúa dominando la pantalla, y explorar sus propiedades sigue siendo una tarea bien definida.

Me parece que nuevamente queda confirmada la observación de que el cine deriva su fuerza principal del realismo del medio fotográfico. ¡Qué desesperadamente artificial se ve el juego de títeres de esa pretenciosa fábrica de misterio a la manera sueca, o la empalagosa exposición a la francesa de ese enredo de desnudos! ¡Y qué pronto se infunde vida a esos artificios, aunque sólo sea momentáneamente y casi a su pesar, con la espontaneidad de un actor o paisaje aún no echados a perder!

El auténtico realismo de la imagen cinematográfica ha producido hace poco sus resultados artísticos más asombrosos, no tanto por el hecho de exponer las crueldades del mundo físico —como lo hizo en la década de los veinte y la de los cuarenta—, como porque ha proporcionado una verdad nueva y tangible a los procesos más íntimos del pensamiento: las fantasías y recuerdos, el dominio sobre tiempo y espacio. Tal vez esto llene el vacío dejado por las otras artes visuales. Los pintores y escultores, como se les solía denominar, parecen haber reaccionado ante la subjetividad y el distancia-



miento del pensamiento moderno, retirándose a la creación de objetos que revelen, lo menos posible, su origen humano. El cine, por su parte, ha respondido induciéndonos a caminar con más confianza por el precario terreno de la imaginación.

A medida que sus estilos y aplicaciones cambian, el medio cinematográfico se revela cada vez con mayor claridad. Su carácter básico e invariable era fácil de discernir en los viejos ejemplos y continúa siendo reconocido en las creaciones de los artífices del cine de hoy.

R. A.

Cambridge (Massachusetts)

## 1957. NOTA PERSONAL

Los escritos aquí reunidos se remontan a la década de los treinta. La primera parte del libro procede de *Film*, escrito y publicado en Alemania, poco antes de que Hitler llegara al poder, bajo el título de *Film als Kunst*. Una traducción al inglés realizada por L. M. Sieveking e Ian F. D. Morrow fue publicada en Londres en 1933 por Faber and Faber, editorial que gentilmente ha dado permiso para efectuar esta reedición parcial. Dicho libro está agotado desde hace muchos años. Los artículos escritos en Roma, entre 1933 y 1934, para la *Enciclopedia del Cinema* que entonces se proyectaba, aparecen aquí impresos por vez primera. Los he traducido de los manuscritos alemanes. «Pronóstico de la televisión» se publicó en *Intercine*, periódico del Instituto Internacional para el Cine Educativo, en el mes de febrero de 1935. «Un nuevo Laocoonte» ha sido traducido del texto original en italiano que apareció en 1938 en *Bianco e Nero*, publicación periódica vinculada al organismo estatal Centro Sperimentale di Cinematografia en Roma.

Volver a mis escritos sobre el cine significa algo más que rehacer mi camino. Significa reabrir un capítulo cerrado. El lector del presente libro descubrirá que para mí el cine es un experimento único en el campo de las artes visuales, que tuvo lugar durante las tres primeras décadas del corriente siglo. Hoy sobrevive en su estado puro en los esfuerzos personales de unos cuantos individuos valerosos, y, de vez en cuando, algunos destellos, que recuerdan un pasado notable, iluminan la producción en masa de la industria cinematográfica, la cual permitió que el nuevo medio se convirtiera en una técnica adecuada para narraciones populares. A su vez, el autor de este libro ha pasado de ser un monomaniaco, que metía en sus estudios sobre cine cuanto sabía sobre psicología y arte, a convertirse en un espectador ocasional que goza con gratitud —unas cuantas veces al año— viendo en la pantalla las actuaciones de los artistas inteligentes y, por lo demás, remite al cine en sus conferencias y escritos cuando una contribución de la fotografía animada sirve para aclarar una cuestión determinada. Así, en



un libro reciente, *Arte y percepción visual*\*, el cine y los efectos de tipo cinematográfico ocupan buena parte del capítulo referente al movimiento.

En comparación con los aspectos más amplios de la visión artística, los cuales han absorbido mi atención últimamente, el cine parece un tema limitado. Pero lo que atrajo al joven estudioso en la década de los veinte no sólo fue, en sí mismo, el juego novedoso, fantástico, curioso, dinámico y sentimental de las sombras en movimiento, sino también el desafío crítico que así se lanzaba a ciertos principios teóricos. Con frecuencia ocurre que un tema rector, cuyo desarrollo ocupará los años de madurez de un hombre, se configura hacia sus veinte años. A esa edad aproximadamente empecé a elaborar copiosas notas sobre lo que llamaba *Materialtheorie*. Se trataba de una teoría destinada a demostrar que las descripciones artísticas y científicas de la realidad se hacen según pautas que no proceden tanto del tema en sí como de las propiedades del medio —o *Material*— empleado. Me impresionaban las formas geométrica y numéricamente sencillas, la regularidad y la simetría que se hallan tanto en las cosmologías primitivas como en el modelo atómico de Bohr, en los sistemas filosóficos y en el arte de los pueblos primitivos y los niños. Por entonces, mis maestros Max Wertheimer y Wolfgang Köhler estaban sentando las bases teóricas y prácticas de la teoría de la *Gestalt* en el Instituto Psicológico de la Universidad de Berlín; y me encontré aferrándome a lo que se podría llamar un giro kantiano de la nueva doctrina, según el cual incluso los procesos más elementales de visión no producen registro mecánico del mundo exterior, sino que organizan de forma creadora la materia prima sensorial, conforme a los principios de simplicidad, regularidad y equilibrio que rigen el mecanismo receptor.

Este descubrimiento de la escuela de la *Gestalt* se ajustaba a la noción de que tampoco la obra de arte es, simplemente, una imitación o duplicación selectiva de la realidad, sino una traducción de características observadas, a las formas de un medio determinado. Ahora bien, era evidente que al afirmar de este modo que el arte es un equivalente más que un derivado, la fotografía y el cine representaban una forma de poner a prueba la teoría. La teoría sería errónea si se pudiera considerar arte una reproducción mecánica de la realidad hecha con una máquina. En otras palabras, lo que me impulsó a la acción fue el carácter precario del encuentro de la realidad y el arte. Me propuse mostrar detalladamente cómo las mismas propiedades que impiden que la fotografía y el cine consigan la reproducción perfecta, actúan como los moldes necesarios de un medio artístico. La sencillez de esta tesis

\* *Art and Visual Perception* es la obra más importante escrita por Arnheim. El lector interesado puede recurrir a ella, donde encontrará un inteligente panorama de las artes visuales desde el punto de vista psicológico. Editado en inglés por Faber and Faber Limited, Londres, y en castellano por Alianza Editorial, S. A., Madrid (1984), con el título *Arte y percepción visual. Psicología de la visión creadora*. [E.]

y la sólida consistencia de su demostración explican, en mi opinión, por qué un cuarto de siglo después de la publicación de *Film*, el libro es —una y otra vez— consultado, pedido y robado de las bibliotecas.

La primera parte de *Film*, en la que se desarrolla la tesis, ha soportado bastante bien el paso de los años y se reproduce aquí prácticamente completa bajo los títulos: «El cine y la realidad» y «La realización de un film». He omitido gran parte del resto: algunos de los capítulos que se complicaban con tareas para las cuales hoy se cuenta con técnicas apreciables, por ejemplo mi esquemático «análisis del contenido» de la ideología del cine convencional; otros se referían a problemas de aquel momento —por ejemplo, los primeros tanteos del cine sonoro— que, afortunadamente, hoy han sido olvidados. La traducción de lo que queda ha sido revisada frase por frase, y muchas afirmaciones enigmáticas que se me atribuían en la edición anterior han recobrado su verdadero sentido.

Pero un problema aún mayor que la barrera del idioma era el que planteaba la distancia en el tiempo. Me encontré examinando mis escritos como si se tratara del trabajo de un estudiante preferido: complacido por haber engendrado un espíritu afín, quizás un poco preocupado por su precoz posesión de pensamientos que estimaba como propios, más implacable para censurar y corregir que en los casos que no me tocaban tan de cerca y, pese a esto, tan cuidadoso como lo exige el afecto. Esto significa que al ordenar y traducir el material he tratado de conservar más el significado que la palabra, el razonamiento más que la frase; he eliminado detalles que daban la impresión de ser redundantes o insostenibles, he atenuado afirmaciones demasiado audaces y reforzado argumentos poco sólidos. Pero nada de importancia se ha cambiado. No he añadido nada ni he tratado de poner las cosas al día en lo tocante a mi pensamiento o al progreso tecnológico y la producción cinematográfica de los años siguientes. Al experto de hoy algunas referencias técnicas le parecerán extravagantes. Ninguno de los films mencionados tiene menos de treinta años, y la mayor parte son mucho más antiguos. No creo que esto sea un defecto. Nada de lo que ha sucedido en el interin me parece, en principio, suficientemente nuevo para ser incluido en un libro que no es una crónica, sino una teoría del cine, con la posible excepción del notable florecimiento del cine «abstracto», esto es, los comienzos de lo que algún día constituirá el gran arte de la pintura en movimiento. En cuanto a mi posición, sigo pensando lo que pensaba entonces; y descubro que mis predicciones se han confirmado. El cine sonoro es todavía un medio híbrido, que vive de todos los fragmentos del lenguaje visual que eran salvables y de la belleza de las criaturas, cosas y pensamientos que reproduce; el cine en color, incapaz de controlar su instrumento multidimensional, nunca ha ido más allá de las «combinaciones cromáticas» de buen gusto; el cine estereoscópico es todavía técnicamente irrealizable, con sus susti-



tutos recientes ha aumentado el realismo de la representación hasta el punto de hacer necesaria la existencia de puestos de primeros auxilios en los cines, pero sin explotar artísticamente los nuevos recursos; por último, la pantalla ancha ha recorrido un buen trecho en el camino hacia la destrucción de las últimas pretensiones de una imagen organizada significativamente. Es cierto que los críticos todavía encuentran oportunidades para hacer grandes elogios, pero el caso es que, para sobrevivir, sus criterios cambian según el ritmo de los tiempos. Mientras tanto, los espectadores de televisión se dan cuenta de que las actuaciones en directo son mejores que las «enlatadas». Esto suena como un toque de difuntos para los ilusionistas: ¡quien compite con la naturaleza merece perder!

Debo decir unas palabras sobre la inclusión de los escritos publicados originalmente en italiano que aparecen en el presente volumen. El Instituto Internacional para el Cine Educativo, establecido en Roma por la Sociedad de Naciones, rebasó la esfera de acción que le fijaba su denominación. Cuando me incorporé, en 1933, a su personal, su emprendedor director, el doctor Luciano De Feo, había empezado a reunir contribuciones de expertos de todo el mundo para una enciclopedia que abarcaría, en dos grandes volúmenes, las cuestiones históricas, artísticas, sociales, técnicas, educativas y jurídicas referentes a la cinematografía. La obra, que iba a ser publicada por la editorial Hoepli de Milán, estaba en pruebas de página cuando Italia abandonó la Sociedad de Naciones en 1938 y se interrumpieron todas las actividades a gran escala del Instituto. Como uno de los compiladores de la *Enciclopedia*, escribí buen número de artículos para la misma, dos de los cuales han sido seleccionados para ser incluidos en este volumen. El trabajo más extenso —«Las ideas que dieron movimiento a la imagen»— examina el gran número de inventos extravagantes que dieron lugar finalmente a los inventos de Lumière y Edison; pero en vez de ocuparse de ellas en un orden histórico, como ya han hecho otros de forma más completa, las considera como etapas de un proceso mental que se produjo colectivamente en muchos cerebros.

«Un nuevo Laocoonte», el último de los escritos que integran esta serie, fue también el último por su fecha de redacción. Aunque este trabajo pueda parecer irritablemente quijotesco, incluso en esta versión algo abreviada plantea la cuestión estética básica de cómo diversos medios se pueden combinar en una obra de arte. El hecho de situar el cine en el contexto de las otras artes, amplía además la base de operación y conduce hacia problemas que rebasan las posibilidades de este libro.

El lector puede tener la impresión de que se podría haber escrito algo más optimista y útil si se hubiera insistido menos en el «arte» y se hubiese manifestado más gratitud hacia esas tardes útiles y amenas pasadas en los cines. A decir verdad, sería poco justificable lanzar una acusación por viola-

ción de uno u otro código estético. El problema es más concreto. La forma y el color, el sonido y las palabras son los medios con los que el hombre define la naturaleza y el propósito de su vida. En una cultura que funciona, las ideas reverberan en los edificios, estatuas, canciones y obras teatrales. Pero una población sometida constantemente a imágenes y sonidos caóticos tropieza con grandes obstáculos para hallar su camino. Cuando se impide que los ojos y oídos perciban un orden significativo, sólo pueden reaccionar ante las señales brutales de la satisfacción inmediata.

Este libro es, pues, un libro de normas. Contribuirá a conservar los vestigios de las tentativas para reflejar nuestro siglo en imágenes animadas y serenas. Transmitirá algunos de los principios extraídos de esa experiencia a la nueva generación de aficionados, que se apiñan en las exhibiciones de los cine-clubs, se esfuerzan como realizadores cinematográficos independientes, experimentan con cámaras de aficionados, tratan de hacer pasar de contrabando lo bueno a la publicidad y la televisión, o bien rondan las mansiones de la industria cinematográfica. Vale la pena tratar de mantener las normas. En la década de los treinta, los estudiantes italianos que ahora son directores y autores de los guiones de muchos de los admirados films neorrealistas, estaban coartados por el fascismo. Encontraron una salida en el análisis de los clásicos del arte cinematográfico y de los textos de teoría del cine, y se consagraron a ellos con la devoción fanática de los eruditos medievales enclaustrados. Su imaginación y su observación atenta difícilmente hubieran dado frutos tan notables, de no haber sido por la erudición y el sentido de la calidad que adquirieron durante aquellos años. Sus obras están llenas de buenas citas.

Pero dichos films y los de otros artistas de talento también están perjudicados por las impurezas que con tanta amplitud se diagnostican en este libro. Al teórico le corresponde inspeccionar las herramientas y reclamar que se mantengan más limpias. Al mismo tiempo, el teórico es oscuramente consciente de lo que la práctica atolondrada de las artes le ha supuesto a sus normas en el pasado y le supondrá en el futuro. Una vez que ha pronunciado su exhortación, pone secretamente un poco de confianza en la confusa prudencia que durante tanto tiempo ha sido la esperanza de la condición humana.



1. *El cine y la realidad*

El cine se asemeja a la pintura, la música, la literatura y la danza en cuanto a que: es un medio que se puede utilizar para producir resultados artísticos, pero esto no le es necesario. Por ejemplo, las tarjetas postales en colores no son arte ni tienen la intención de serlo. Tampoco lo son una marcha militar, un relato de «confesiones verdaderas» o el *strip-tease*. Y los films no son necesariamente arte cinematográfico.

Todavía quedan muchas personas cultas que niegan obstinadamente la posibilidad de que el cine pueda ser arte. En consecuencia, dicen: «El cine no puede ser arte porque se limita a reproducir mecánicamente la realidad». Quienes sostienen este punto de vista basan su razonamiento en una analogía con la pintura. En la pintura, el camino de la realidad al cuadro pasa por la vista y el sistema nervioso del artista, por su mano y, finalmente, por el pincel, que da pinceladas sobre el lienzo. El proceso no es mecánico como el de la fotografía, en la cual los rayos luminosos reflejados por el objeto son reunidos por un sistema de lentes y guiados luego a una placa sensible en la que producen transformaciones químicas. ¿Justifica esta situación que neguemos a la fotografía y al cine un lugar en el Templo de las Musas?

Merece la pena refutar de forma completa y sistemática la acusación de que la fotografía y el cine sólo son reproducciones mecánicas y que, por tanto, no tienen vinculación alguna con el arte, ya que éste es un excelente método para llegar a comprender la naturaleza del arte cinematográfico.

Teniendo presente este propósito, se examinarán por separado los elementos básicos del medio cinematográfico y se compararán con las características correspondientes de lo que percibimos «en realidad». Así se verá hasta qué punto difieren en esencia los dos tipos de imagen, y que son precisamente estas diferencias las que proporcionan al cine sus recursos artísticos. De este modo, llegaremos a comprender, al mismo tiempo, los principios de trabajo del arte cinematográfico.



### *La proyección de sólidos sobre una superficie plana*

Consideremos la realidad visual de algún objeto determinado, como puede ser un cubo. Si dicho cubo se halla sobre una mesa frente a mí, su posición determina que pueda darme cuenta de su forma debidamente. Por ejemplo, si tan sólo veo los cuatro lados de un cuadrado, no tengo medio alguno para saber que es un cubo lo que hay ante mis ojos; sólo veo una superficie cuadrada. El ojo humano, y de igual modo la lente fotográfica, actúa desde una posición determinada y desde ella sólo puede captar aquellas partes del campo visual que no están ocultas detrás de cosas. Tal como el cubo está colocado ahora, la sexta cara tapa las otras cinco y de este modo resulta la única cara visible. Pero como muy bien podría ser que esta cara ocultara algo completamente diferente —ya que, por ejemplo, podría ser la base de una pirámide o un lado de una hoja de papel—, nuestra visión del cubo no ha sido escogida de forma característica.

Por consiguiente, ya hemos establecido un principio importante: si deseo fotografiar un cubo, no me basta con que el objeto esté dentro del campo de visión de la cámara. Más bien es un problema de mi posición relativa respecto del objeto o de dónde lo sitúo. El aspecto del cubo que antes se ha escogido proporciona muy poca información en relación a la forma de éste. No obstante, una posición que revele tres superficies del cubo y la relación entre ellas, muestra lo suficiente como para hacer bastante inconfundible cuál se supone que es el objeto. Como nuestro campo visual está lleno de objetos sólidos, pero nuestra vista (al igual que la cámara) sólo ve este campo desde un punto fijo en un momento dado, y como la vista sólo puede percibir los rayos de luz que refleja el objeto proyectándolos sobre una superficie plana —la retina—, incluso la reproducción de un objeto perfectamente sencillo no es, en modo alguno, un proceso mecánico y puede estar bien o mal abordada.

El segundo aspecto del cubo proporciona una imagen mucho más fiel de éste que el primero. Esto es debido a que el segundo muestra más que el primero: tres caras y no sólo una. Sin embargo, como regla general la verdad no depende de la cantidad. Si se tratara únicamente de descubrir qué aspecto muestra una cantidad mayor de superficie, sólo se podría llegar al mejor punto de vista mediante un cómputo puramente mecánico. No existe fórmula que ayude a escoger el aspecto más característico de un objeto: se trata de una cuestión de sensación. Que determinada persona sea «más ella misma» de perfil que de frente, que la palma o el dorso de la mano sea más expresivo, que se capte mejor determinada montaña desde el Norte o el Oeste no son cosas que se puedan averiguar matemáticamente: son cuestiones de sensibilidad delicada.

Así, como preliminar, hay que hacer comprender lo siguiente a las per-

sonas que se refieren despectivamente a la cámara diciendo que es una máquina registradora automática: incluso en la reproducción fotográfica más simple de un objeto perfectamente simple es necesaria una sensibilidad hacia su naturaleza que va más allá de toda operación mecánica. Y, dicho sea de paso, veremos más adelante que en la fotografía y el cine artísticos en modo alguno se escogen siempre los aspectos que presentan mejor las características de un objeto determinado; otros aspectos a menudo son seleccionados deliberadamente con el fin de obtener efectos específicos.

### *Reducción de profundidad*

¿Cómo logran nuestros ojos darnos impresiones tridimensionales aunque la retina plana sólo pueda captar imágenes bidimensionales? La percepción de la profundidad reside principalmente en la distancia entre los dos ojos, que da lugar a dos imágenes ligeramente diferentes. La fusión de estas dos imágenes en una sola produce la impresión tridimensional. Como es bien sabido, en el estereoscopio se aplica el mismo principio, para lo cual se toman simultáneamente dos fotografías desde dos puntos que distan entre sí más o menos como los ojos del ser humano. Este procedimiento no se puede utilizar en el cine sin recurrir a torpes expedientes, como los anteojos de color, cuando más de una persona vaya a presenciar la proyección. Sería fácil realizar un film estereoscópico para un solo espectador. Esto sólo exigiría hacer dos tomas simultáneas del mismo incidente, separadas unos 5 centímetros entre sí, y luego mostrar una de ellas a cada ojo. Sin embargo, para la exhibición ante un mayor número de espectadores, el problema del cine estereoscópico todavía no se ha resuelto satisfactoriamente; por esto el sentido de profundidad en las imágenes cinematográficas es sumamente reducido. El movimiento de seres u objetos de adelante hacia atrás pone de manifiesto cierta profundidad; pero basta con echar un vistazo por un estereoscopio, en el cual todas las cosas se destacan de forma muy realista, para reconocer cuán chata es la imagen cinematográfica. He aquí otro ejemplo de la diferencia fundamental entre la realidad visual y el cine.

El efecto del film no es totalmente bidimensional ni totalmente tridimensional, sino algo intermedio. Las imágenes cinematográficas son al mismo tiempo planas y sólidas. En *Berlin. La sinfonía de una gran ciudad*, de Ruttmann, hay una escena en que aparecen dos trenes subterráneos que se cruzan en direcciones opuestas. La toma está hecha desde arriba, apuntando hacia abajo a los dos trenes. Todo aquel que ve esta escena se percata, en primer lugar, de que un tren viene hacia él y otro se aleja de él (imagen tridimensional). Luego observará también que un tren se mueve del margen inferior de la pantalla hacia el superior y que el otro se mueve desde el superior



hacia el inferior (imagen plana). Esta segunda impresión se debe a la proyección del movimiento tridimensional a la superficie de la pantalla, la cual, naturalmente, da direcciones de movimiento diferentes.

La destrucción de la impresión tridimensional tiene, como segunda consecuencia, una enérgica acentuación de la superposición de perspectiva. En la vida real, o en un estereoscopio, se acepta la superposición como un hecho debido, simplemente, a la disposición accidental de los objetos, pero en una imagen plana las superposiciones producen cortes muy acentuados. Si un hombre sostiene un diario de manera que una esquina dé con su cara, parece que esa esquina haya sido recortada de la cara, tan agudos son los bordes. Por otra parte, cuando se pierde la impresión tridimensional desaparecen otros fenómenos que los psicólogos denominan las constancias de tamaño y forma. Físicamente, la imagen proyectada a la retina del ojo por cualquier objeto en el campo visual disminuye en proporción al cuadrado de la distancia. Si un objeto que dista un metro se aleja otro metro más, la superficie de la imagen en la retina se reduce a la cuarta parte de la primera imagen. Todas las placas fotográficas reaccionan del mismo modo. Por esto, en una fotografía de alguien que está sentado con los pies muy extendidos al frente, el modelo aparece con enormes pies y una cabecita muy pequeña. Pero, aunque parece mentira, en la vida real no obtenemos impresiones que concuerden con las imágenes en la retina. Si hay un hombre a un metro de distancia y otro hombre de igual altura a dos metros, la superficie de la imagen del segundo no parece ser tan sólo la cuarta parte de la del primero. Y si un hombre extiende una mano hacia uno, ésta no se ve desproporcionadamente grande. Vemos a los dos hombres como si fueran de la misma altura y la mano nos parece normal. Este fenómeno es conocido con el nombre de constancia de tamaño. La mayor parte de las personas —excepto quienes están acostumbrados a dibujar y pintar, es decir, que están artificialmente adiestrados— no pueden ver conforme a la imagen en la retina. Y, dicho sea de paso, este hecho es una de las razones de que la persona media tenga dificultades para copiar las cosas «correctamente». Ahora bien, un requisito básico para que funcione la constancia de tamaño es una nítida impresión tridimensional; esto ocurre a la perfección en un estereoscopio con una fotografía común, pero apenas si se da en el caso de la imagen cinematográfica. Así, en una imagen cinematográfica, si un hombre está a una distancia doble que otro en relación a la cámara, el que está al frente parece muchísimo más alto y corpulento.

En el caso de la constancia de forma ocurre lo mismo. La imagen retiniana de la superficie de una mesa es como su fotografía; el borde frontal, como está más próximo al espectador, resulta mucho más ancho que el posterior; en la imagen la superficie rectangular se convierte en trapezoidal. Sin embargo, por lo que hace a la persona corriente tampoco esto se ve corrobora-

do en la práctica. El hombre corriente ve la superficie rectangular y además la dibuja de esa forma. Así, los cambios de perspectiva que se producen en un objeto cualquiera que se extiende en profundidad no se observan, sino que se compensan inconscientemente. Esto es lo que se entiende por constancia de la forma. En una imagen cinematográfica, apenas si puede hablarse de ella: la superficie de una mesa, sobre todo si está próxima a la cámara, parece muy ancha al frente y muy angosta atrás.

De hecho, estos fenómenos no sólo se deben a la reducción de la tridimensionalidad, sino también a la irrealidad de la imagen cinematográfica, irrealidad debida asimismo a la falta de color, a la delimitación de la pantalla, etc. Como consecuencia de todo esto, los tamaños y las formas no aparecen en la pantalla en sus verdaderas proporciones, sino falseados en la perspectiva.

#### *La iluminación y la falta de color*

Es un hecho sumamente notable que la ausencia de color, que se tendría por una divergencia fundamental con la naturaleza, se tuviera tan poco en cuenta antes de que el cine en color llamara la atención al respecto. La reducción de todos los colores al blanco y negro, que ni siquiera deja intactos sus valores de brillantez (los rojos, por ejemplo, pueden resultar demasiado oscuros o demasiado claros, según la emulsión empleada), modifica de manera muy considerable la imagen del mundo real. Pese a lo cual todo aquel que va a ver un film acepta el mundo de la pantalla como si fuera fiel a la naturaleza. Esto se debe al fenómeno de la «ilusión parcial» (véase página 29). Al espectador no le perturba hallar un mundo en el que el firmamento tiene el mismo color que un rostro humano; acepta diversos matices de gris como si fueran el rojo, el blanco y el azul de la bandera; los labios negros, como si fueran rojos; el pelo blanco, como si fuera rubio. Las hojas de un árbol son tan oscuras como la boca de una mujer. En otras palabras, no sólo se ha transmutado un mundo multicolor en un mundo en blanco y negro, sino que en el proceso todos los valores cromáticos han modificado las relaciones entre sí: se presentan similitudes que no existen en el mundo natural; tienen el mismo color cosas que en realidad o no mantienen una vinculación cromática directa entre sí o bien cuya relación es completamente diferente.

La imagen cinematográfica se asemeja a la realidad en la medida en que la iluminación desempeña un papel sumamente importante. Por ejemplo, la iluminación contribuye en gran medida a que la forma de un objeto se reconozca claramente. (Los cráteres de la superficie de la luna son prácticamente invisibles en el período de luna llena porque el sol está perpendicu-



lar y no se proyectan sombras. La luz del sol debe provenir de un lado para que se hagan visibles los contornos de las montañas y los valles.) Por otra parte, el fondo debe tener un valor de brillo que permita que el objeto se destaque lo suficiente, la luz no debe modelar el objeto de tal forma que impida la observación nítida del mismo, haciéndolo aparecer como si ciertas partes del fondo fueran parte del objeto o viceversa.

Estas normas se aplican, por ejemplo, al difícil arte de fotografiar obras escultóricas. Incluso cuando sólo se exige la reproducción «mecánica», se plantean dificultades que a menudo dejan perplejos al escultor y al fotógrafo. ¿De qué costado se fotografiará la estatua? ¿Desde qué distancia? ¿Se la iluminará de frente, desde atrás o desde el lado derecho o el izquierdo? El modo de solucionar estos problemas determina que la toma fotográfica o cinematográfica produzca algo parecido al objeto real o algo totalmente diferente.

#### *Delimitación de la imagen y distancia del objeto*

Nuestro campo visual es limitado. La vista es más poderosa en el centro de la retina, la claridad de visión disminuye hacia los bordes y, por último, existe un límite preciso del alcance de la visión debido a la estructura del órgano. Así, si fijamos los ojos en un punto determinado, contemplamos una extensión limitada. Sin embargo, este hecho es de poca importancia práctica. La mayor parte de los seres humanos no tienen conciencia alguna de ello, porque nuestros ojos y cabezas son móviles y ejercemos continuamente esta facultad de modo que la limitación de nuestro margen de visión nunca se convierte en obstáculo para sí misma. Por este motivo, si no por otros, es totalmente falso según ciertos teóricos y profesionales de la cinematografía, afirmar que la representación circunscrita de la pantalla es una imagen de nuestra visión circunscrita en la vida real. Esto es mala psicología. Las limitaciones de una imagen cinematográfica y las limitaciones de la vista no pueden ser comparadas porque en el alcance real de la visión humana, simplemente, la limitación no existe. En la práctica el campo de visión es ilimitado e infinito. Una habitación entera puede ser tomada como un campo de visión ininterrumpido, aunque nuestros ojos no puedan recorrer la habitación entera desde una sola posición, ya que mientras miramos cualquier cosa nuestra vista no se mantiene fija, sino que está en movimiento. Como nuestra cabeza y nuestros ojos se mueven, nos representamos visualmente la habitación entera como una totalidad ininterrumpida.

En cuanto al cine o la fotografía, el caso es otro. Por lo que concierne a este razonamiento, consideremos una sola toma hecha con la cámara fija. Más adelante examinaremos el caso de las tomas *travelling* y panorámicas

(si siquiera estas ayudas reemplazan de modo alguno el alcance natural de la visión ni están destinadas a ello). Las limitaciones de la imagen se perciben inmediatamente. El espacio representado es visible hasta cierto punto, pero luego aparece el borde que suprime lo que está más allá. Es un error lamentar esta restricción como si se tratara de un defecto. Más adelante demostraremos que, por el contrario, son precisamente tales restricciones las que dan al cine el derecho a ser llamado arte.

Esta restricción (aunque también la falta de todo sentido de fuerza de la gravedad; véase página 34) explica por qué a menudo resulta muy difícil reproducir de forma inteligible en una fotografía la orientación espacial de la escena representada. Por ejemplo, si la ladera de una montaña es fotografiada desde abajo, o una escalinata desde arriba, asombrosamente la imagen terminada no dará, a menudo, una impresión de altura o profundidad. Es difícil representar una ascensión o un descenso por medios puramente visuales a menos que, de algún modo, se pueda presentar el nivel del suelo como marco de referencia. Del mismo modo, hay que contar con patrones de comparación para mostrar las dimensiones de cualquier cosa. Por ejemplo, para mostrar la altura de unos árboles o de un edificio, se pueden poner figuras humanas a su lado. En la vida real un hombre va mirando en torno suyo mientras camina; e incluso si se supone que va subiendo por un sendero de montaña con los ojos fijos en el suelo, aun así tiene en su mente un sentido de la situación general de la comarca circundante. Esta percepción le llega principalmente porque sus músculos y su sentido del equilibrio le dicen a cada instante y con exactitud en qué relación está su cuerpo con la horizontal. Por esto, en todo momento puede apreciar correctamente la impresión visual de la superficie inclinada. En contraste con este hombre está el que ve una fotografía o una imagen en la pantalla. El segundo hombre depende forzadamente de lo que le dicen sus ojos sin ayuda alguna del resto de su cuerpo. Por otro lado, sólo dispone de aquella parte de la situación visual que abarcan los límites de la imagen para ayudarlo a hacer su composición de lugar.

El alcance de la imagen está relacionado con la distancia entre la cámara y el objeto. Cuanto más pequeño sea el sector de la vida real que entre en la imagen, más cerca del objeto debe estar la cámara; y cuanto mayor aparece el referido objeto en la representación... y viceversa. Si hay que fotografiar un grupo entero de personas, la cámara debe estar situada a varios metros. Si sólo se ha de mostrar una mano, la cámara debe estar muy cerca, pues de otro modo aparecerían en la imagen otros objetos además de la mano. De este modo, la mano aparece enormemente grande y abarca toda la pantalla. Así, la cámara, como un hombre que puede moverse libremente, es capaz de observar un objeto desde cerca o a cierta distancia; hecho obvio que es necesario mencionar en la medida en que de él surge un importante recurso



artístico. (Las variaciones de alcance y tamaño también se pueden obtener mediante lentes de diferentes distancias focales. Los efectos son similares pero no implican cambio en la distancia desde el objetivo y, por consiguiente, no implican cambio de perspectiva.)

El tamaño con que aparece un objeto en la pantalla depende, en parte, de la distancia a que estaba colocada la cámara de él, pero también, en parte, de cuánto se amplía la imagen cuando se proyecta el film acabado. El grado de ampliación depende de la lente del proyector y del tamaño de la sala de cine. Un film puede exhibirse en cualquier tamaño que se elija: tan pequeño como las imágenes en una Linterna Mágica para niños o gigantesco como en un palacio del cine. Sin embargo, existe una relación óptima entre el tamaño de la imagen y su distancia respecto de los espectadores. En una sala de cine el espectador se sienta a una distancia relativamente grande de la pantalla. Por esto la proyección tiene que ser amplia. Pero quienes ven films en una sala de estar se encuentran muy cerca de la pantalla y por esto la proyección debe ser mucho más pequeña. No obstante, el margen de dimensiones utilizado en la práctica es mayor de lo que en conjunto sería deseable. En las salas de espectáculos grandes la proyección es mayor que en las salas pequeñas. Naturalmente, los espectadores sentados en las primeras filas ven una imagen mucho mayor que los que están en las filas de atrás. Sin embargo, de ningún modo es una cuestión exenta de importancia la del tamaño en que aparece la imagen ante el espectador. La fotografía está pensada para su proyección a un determinado tamaño relativo. Así, en una proyección amplia, o cuando el espectador está cerca de la pantalla, los movimientos parecen más rápidos que en una proyección pequeña, ya que en el primer caso hay que cubrir una superficie más amplia que en el segundo. Un movimiento que parece apresurado y confuso en una imagen amplia puede resultar perfectamente correcto y normal en otra más pequeña. Por otra parte, el tamaño relativo de la proyección determina con qué grado de claridad son visibles para el espectador los detalles en la imagen, y existe evidentemente una gran diferencia entre ver a un hombre con tanta claridad que se puedan contar los lunares de su corbata y el hecho de ser capaz de reconocerlo sólo vagamente. Esto es particularmente importante si se tiene en cuenta que el director del film utiliza el tamaño en que aparecerá el objeto para obtener un efecto artístico preciso. Así, se puede producir por parte del espectador que está sentado demasiado cerca o demasiado lejos, una falsa interpretación, sumamente desagradable y evidente, de lo que el artista perseguía. Hasta el presente es imposible exhibir un film a un amplio auditorio de manera que cada uno de sus integrantes lo vea en sus dimensiones justas. Después de todo, los espectadores deben estar, en la medida de lo posible, situados uno detrás del otro, porque si las hileras de butacas se

estendiesen demasiado por los costados, quienes estén sentados en los extremos verán las imágenes deformadas... y eso es peor aún.

#### *Ausencia del continuo espacio-tiempo*

En la vida real toda experiencia o concatenación de experiencias se da, para cada observador, en una secuencia espacio-temporal ininterrumpida. Por ejemplo, puedo ver a dos personas que conversan en una habitación. Estoy a 4 metros de distancia de ellas. Yo puedo modificar la distancia que nos separa, pero esta modificación no se produce abruptamente. No puedo estar de pronto sólo a un metro de distancia; debo desplazarme por el espacio que hay entre uno y otro punto. Puedo salir de la habitación, pero no puedo encontrarme repentinamente en la calle. Para llegar a la calle, tengo que salir de la habitación, pasar por la puerta, bajar la escalera. Y otro tanto ocurre con el tiempo. No me es posible ver inmediatamente lo que esas dos personas estarán haciendo 10 minutos después. Primero tienen que pasar esos 10 minutos en su totalidad. En la vida real no hay saltos en el tiempo o el espacio. El tiempo y el espacio son continuos.

No ocurre lo mismo en el cine. El lapso que se fotografía se puede interrumpir en cualquier punto. Una escena puede ir sucedida inmediatamente de otra que tiene lugar en un momento completamente diferente. Y la continuidad del espacio se puede romper del mismo modo. Hace un momento, yo podía hallarme a 100 metros de una casa. Repentinamente estoy cerca, frente a ella. Podía haberme hallado en Sydney unos pocos instantes antes. Inmediatamente después puedo estar en Boston. Sólo tengo que juntar las dos bandas. Efectivamente, en la práctica esta libertad está por lo general restringida, ya que el tema del film es una descripción de determinada acción y hay que mantener cierta unidad lógica de tiempo y espacio a la que se ajusten las diversas escenas. En especial por lo que hace al tiempo hay normas precisas que es necesario obedecer.

Dentro de cualquier secuencia cinematográfica las escenas se suceden en su orden temporal, a menos que se introduzca alguna digresión, por ejemplo para referir anteriores aventuras, sueños o recuerdos. Asimismo, dentro de la escena retrospectiva de un *flash-back*, el tiempo pasa naturalmente, pero la acción se produce fuera del marco de la narración principal y ni siquiera es necesario que mantenga una relación temporal precisa («antes» o «después») con ella. Dentro de escenas independientes, la sucesión de acontecimientos separados implica una secuencia de tiempo correspondiente. Por ejemplo, si se presenta una «toma larga» de un hombre que levanta un revólver y dispara, el acto de levantarlo y disparar no se puede presentar



otra vez después como un *close-up* \*. Proceder así equivaldría a convertir en secuencia acontecimientos que en realidad eran simultáneos.

Por supuesto, para indicar que tienen lugar varios hechos de forma simultánea, sencillamente se presentan los acontecimientos en una misma imagen. Si veo a alguien que escribe sentado a una mesa, en el primer plano, y a otra persona, más atrás, que toca el piano, la situación se explica por sí sola en lo relativo a tiempo. No obstante, este método se evita, a menudo, por motivos artísticos y se compone la situación con tomas separadas.

Si se ha de entender que dos secuencias de la acción se producen en forma simultánea, pueden mostrarse simplemente una después de otra, en cuyo caso, empero, el contenido tiene que poner en evidencia que se persigue la simultaneidad. La forma más primitiva de dar esta información en el cine mudo es por medio de títulos impresos: («Mientras Elisa se debatía entre la vida y la muerte, Eduardo subía al barco de San Francisco»). O en algo como esto: se ha anunciado que se iniciará una carrera de caballos a las cuatro menos veinte. La escena es una habitación llena de personas interesadas en la carrera. Alguien saca un reloj cuyas manecillas señalan las cuatro menos veinte. Escena siguiente: el hipódromo con los caballos en la línea de salida. También se pueden presentar acontecimientos que ocurren simultáneamente cortando las diversas escenas y mostrando alternativamente las secciones, de modo que el curso de los diferentes acontecimientos se presenta por turnos.

Dentro de cada escena nunca se debe romper la continuidad temporal. No sólo no deben presentarse sucesivamente acontecimientos que se producen de forma simultánea, tampoco debe omitirse ningún momento. Si un hombre se dirige de la puerta a la ventana, hay que mostrar la acción en su totalidad; no se debe suprimir, por ejemplo, la parte de en medio y dejar que el espectador vea que el hombre empieza a caminar desde la puerta y luego, de un salto, llega a la ventana. Esto da la sensación de una ruptura violenta en la acción, a menos que se inserte algún otro elemento para que el lapso intermedio esté ocupado de otro modo. El tiempo sólo puede ser abandonado en el curso de una escena cuando se quiere producir un efecto deliberadamente cómico; como, por ejemplo, cuando Charlie Chaplin entra en una casa de empeño y sale instantáneamente sin su abrigo. Como la presentación de los incidentes en su totalidad frecuentemente resultaría aburrida y nada artística, por ser superflua, a veces se interrumpe el curso de la acción

\* *Close-up*. La técnica del cine ha sistematizado una serie de tomas (encuadres) básicas entre las que se encuentra el *close-up*, que podría traducirse como «gran acercamiento», «gran primer plano» o «primerísimo plano», donde la imagen principal del tema tratado se encuentra ocupando toda la pantalla; si se tratara de una figura humana, el rostro la cubriría en su totalidad.

distante partes de escenas que tienen lugar simultáneamente en otros sitios. De este modo se puede organizar el tiempo para que presente sólo aquellos momentos de cada acontecimiento que son necesarios para la acción sin posibilidad de conectar cosas que son incoherentes en el plano temporal. Aparte de esto, cada escena de un buen film debe estar tan bien planificada en el guión que todo lo necesario, y sólo lo necesario, se produzca dentro del más breve lapso posible. Si bien la continuidad temporal dentro de cada escena debe permanecer ininterrumpida, la relación de tiempo entre escenas que se producen en diferentes lugares es indefinida en principio, de modo que puede resultar imposible decir si la segunda escena tiene lugar antes, durante o después de la primera. Esto se ve muy claramente en muchos films educativos en los que no existe vínculo en el tiempo, sino únicamente en el tema. Como, por ejemplo: «... no sólo los conejos, sino también los cerdos pueden ser domesticados». Primera imagen: adiestrando conejos. Dentro de esta escena se debe cumplir la continuidad temporal. Segunda imagen: doma de un león. Tampoco aquí se debe romper la continuidad temporal. Estas dos escenas no tienen, sin embargo, ninguna especie de vínculo temporal. La doma del león puede efectuarse antes, durante o después de los ejercicios con los conejos. En otras palabras, el vínculo temporal no tiene importancia y, por tanto, no existe. Situaciones análogas se dan a veces en films narrativos.

Si se pretende que las secuencias se sucedan en el tiempo, el contenido del film debe hacer nítida esta relación, con precisión, como en el caso de la simultaneidad, pues el hecho de que dos secuencias se sucedan en la pantalla no indica por sí mismo que se deban entender como sucesivas en el tiempo.

No obstante, el cine puede tomarse muchas más libertades con el espacio y el tiempo que el teatro. En efecto, también en el teatro es permisible que una escena se produzca en un tiempo y un lugar totalmente diferentes de los de la escena precedente. Pero las escenas con una continuidad realista de lugar y tiempo son muy prolongadas y no permiten cortes. Todo cambio se indicado mediante una interrupción categórica: se baja el telón o se oscurece el escenario. Sin embargo, se podría imaginar que a un auditorio le resultaría perturbador ver tantos acontecimientos inconexos en un mismo escenario. Que esto no ocurra se debe a un hecho muy curioso: la ilusión que da una obra de teatro (o un film) sólo es parcial. Dentro de cada escena se hace hincapié en el naturalismo. Los personajes deben hablar como lo hacen los seres humanos en la vida real: un sirviente como sirviente y un duque como duque. (Pero incluso aquí nos encontramos con la siguiente restricción: el sirviente y el duque tienen que hablar con claridad y en voz bastante alta, esto es, en realidad con demasiada claridad y en voz demasiado alta.) No se debe poner una antigua lámpara romana para que ilumine una sala moderna ni un teléfono junto al lecho de Desdémona. Pese a lo cual



la habitación sólo tiene tres paredes; la cuarta, la que debería separar el escenario del auditorio, ha desaparecido. Cualquier auditorio se reiría si un pedazo del escenario se cayera y revelara que la pared de la habitación sólo es lienzo pintado o bien si el estampido de un disparo se oyera algunos segundos antes de disparar el revólver. Pero todo auditorio da por sentado que en un escenario una habitación sólo tiene tres paredes. Esta desviación de la realidad se acepta porque la técnica del escenario la exige. Es decir, la ilusión sólo es parcial.

El escenario está, por así decirlo, en dos campos diferentes pero que se entrecruzan. Reproduce la naturaleza, pero sólo una parte de la naturaleza, separada en el tiempo y el espacio del tiempo y el espacio reales de la «sala», donde se halla ubicado el auditorio. Simultáneamente, el escenario es una vitrina, una exhibición, el escenario de la acción. Por esto entra en el dominio de lo ficticio. El ingrediente de ilusión es relativamente poderoso en el teatro porque se dan un espacio real (el escenario) y un paso real de tiempo. El ingrediente de ilusión es muy leve cuando miramos una imagen; por ejemplo, una fotografía que hay sobre la mesa frente a nosotros. La fotografía, al igual que el escenario, representa un lugar determinado y un tiempo determinado (un momento), pero no lo hace con la ayuda de un espacio real y un paso real del tiempo. La superficie de la imagen *significa* un espacio representado, y esto es una abstracción hasta tal punto que la superficie de la imagen no nos da en absoluto la ilusión de espacio real.

El cine —la imagen animada— está a mitad de camino entre el teatro y la fotografía. Presenta el espacio, y no lo hace, como ocurre en el escenario, con la ayuda de espacio real, sino, como ocurre en la fotografía, con una superficie plana. Pese a esto, la impresión de espacio no es, por diversos motivos, tan débil como en una fotografía inmóvil. Cierta ilusión de profundidad se apodera del espectador. Por otra parte, a diferencia de la fotografía, el tiempo pasa durante la exhibición de un film tal como ocurre en el escenario. Este paso del tiempo se puede utilizar para retratar un acontecimiento real, pero con todo, no es tan rígido que resulte imposible interrumpirlo mediante cortes en el tiempo sin que el espectador sienta que estas rupturas lo violentan. La verdad es que el cine conserva algo de la naturaleza de una imagen plana y bidimensional. Las imágenes pueden ser exhibidas durante lapsos de la extensión que se prefiera y puedan ser presentadas una al lado de otra incluso si representan períodos de tiempo totalmente diferentes.

Así, el cine, al igual que el teatro, proporciona una ilusión parcial. Hasta cierto punto da la impresión de vida real. Este ingrediente es tanto más poderoso puesto que, a diferencia del teatro, el cine puede retratar efectivamente la vida real —esto es, no simulada— en un medio real. Por otra parte, participa intensamente de la naturaleza de una imagen en un sentido

en que el escenario nunca podrá hacerlo. Debido a la ausencia de colores y de profundidad tridimensional, al estar categóricamente limitado por los márgenes de la pantalla, etcétera, el cine queda muy satisfactoriamente despojado de su realismo. Siempre es al mismo tiempo una tarjeta postal plana y el escenario de una acción viva. A esto se debe la justificación artística de lo que recibe el nombre de *montaje*. Se indicó anteriormente que el cine, que registra situaciones reales en bandas de celuloide que pueden empalmarse, tiene el poder de yuxtaponer cosas que no tienen vínculo alguno en el espacio y el tiempo reales. No obstante, este poder era en lo fundamental puramente mecánico. Se podría esperar que el espectador fuera víctima de una desagradable sensación física, semejante al marco, cuando estuviera viendo un film compuesto de tomas diferentes. Por ejemplo: en la primera escena se ve a un hombre que llama a la puerta de una casa. Inmediatamente después aparece una vista totalmente diferente: el interior de la casa con una criada que sale a abrir la puerta. Así, se ha hecho pasar violentamente al espectador a través de la puerta cerrada. La criada abre la puerta y ve al visitante. Súbitamente cambia el punto de vista una vez más y vemos a la criada a través de los ojos del visitante; otro cambio agobiador dentro de una fracción de segundo. Luego aparece una mujer al fondo del vestíbulo y en el momento siguiente hemos cubierto la distancia que nos separa de ella y estamos a su lado.

Cabría suponer que esos malabarismos relámpago con el espacio resultarían sumamente desagradables. Pese a lo cual todo aquel que va al cine sabe que, en realidad, no se produce sensación desagradable alguna, sino que una escena como la que se acaba de describir puede verse con toda comodidad. ¿Cómo se puede explicar este hecho? Hemos estado hablando como si la secuencia hubiera tenido lugar realmente. Pero no es real y —lo que es de la mayor importancia— los espectadores no tienen la ilusión (completa) de su realidad. Pues, como ya se ha dicho, la ilusión sólo es parcial y el cine produce simultáneamente el efecto de un acontecimiento real y de una imagen. La «pictorialidad» del cine tiene, pues, como resultado que una secuencia de escenas diversas en tiempo y espacio no sean sentidas como arbitrarias. Se ven tan tranquilamente como si se tratara de una colección de postales. Así como no nos perturba en lo más mínimo hallar diferentes lugares y diferentes momentos registrados en dichas imágenes, tampoco nos resulta molesto en un film. Si en un momento dado vemos una toma larga de una mujer al fondo de una habitación, y en la siguiente vemos un *close-up* de su rostro, sentimos sencillamente que hemos «dado vuelta a la página» y estamos contemplando una nueva imagen. Probablemente el montaje resultaría imposible si las fotografías cinematográficas dieran una impresión espacial muy vigorosa. Lo que hace posible esto es la parcial irrealidad de la imagen cinematográfica.



Mientras el escenario teatral sólo difiere de la vida real en que falta la cuarta pared, la escena de la acción cambia y las personas hablan en lenguaje teatral, el cine se aparta mucho más radicalmente. La posición del espectador cambia constantemente puesto que tenemos que considerarlo situado en el punto de ubicación de la cámara. En el teatro un espectador está siempre a la misma distancia del escenario. En el cine, el espectador parece estar saltando de un sitio a otro; ve desde lejos, desde cerca, desde arriba, por una ventana, por la derecha, por la izquierda; pero en realidad esta descripción, como ya se ha dicho, es totalmente engañosa porque trata la situación como si fuera real físicamente. En cambio, las tomas hechas desde los más diversos ángulos se suceden, y por más que fue necesario cambiar continuamente la posición de la cámara cuando se hicieron, el espectador no está obligado a reproducir todo ese movimiento.

Muchas personas acostumbradas a pensar con claridad se dirán que esta teoría de la «ilusión parcial» es vaga y equívoca. ¿Acaso no es la esencia misma de la ilusión el hecho de que debe ser completa? ¿Es posible imaginar que se está en París, cuando se está en casa rodeado de amigos y sentado en un sillón, en Nueva York? ¿Puede uno creerse que mira una habitación cuando un momento antes allí había una calle? Sí: se puede. Según una antigua psicología que todavía está muy arraigada en el pensamiento popular, una ilusión sólo puede ser poderosa si se completa en todos sus detalles. Pero cualquiera sabe que el desafiado garabato infantil de un rostro humano que consiste en dos puntos, una coma y un guión puede estar lleno de expresión y representar ira, diversión o miedo. La impresión es poderosa, por mucho que la representación diste de ser completa.

El motivo de que sea suficiente es que en modo alguno captamos todos los detalles en la vida real. Si observamos la expresión en el rostro de alguien, distamos mucho de ser capaces de decir si tenía ojos azules o castaños, si llevaba o no sombrero, etcétera. Es decir, en la vida real nos contentamos con captar los elementos esenciales; éstos nos aportan todo lo que necesitamos saber. Por esto, si dichos elementos esenciales se reproducen, estamos satisfechos y obtenemos una impresión global que es tanto más artística por estar tan poderosamente concentrada. Del mismo modo, en el cine o en el teatro, la ilusión se produce con tal que se presenten los elementos esenciales de cualquier acontecimiento. Mientras los seres en la pantalla se conducen como seres humanos y tengan experiencias humanas, no necesitamos tenerlos delante como seres vivos sustanciales ni verlos ocupar un espacio concreto: tienen realidad suficiente tal y como son. Así, podemos percibir como reales y a la vez imaginarios los objetos y acontecimientos, como objetos reales y como meras estructuras de luz sobre la pantalla de proyección; y es esto lo que hace posible el arte cinematográfico.

#### *Ausencia del mundo no visual de los sentidos*

Nuestros ojos no son un mecanismo que funcione independientemente del resto del cuerpo. Trabajan en constante colaboración con los otros órganos sensoriales. Por esto se producen fenómenos sorprendentes si se pide a los ojos que transmitan ideas sin la ayuda de los otros sentidos. Así, por ejemplo, es un hecho bien sabido que se produce una sensación de mareo al ver un film rodado con una cámara que se desplaza muy rápidamente. Este mareo se debe a que los ojos participan de un mundo diferente del que indican las reacciones cinestésicas del cuerpo, que está en reposo. Los ojos actúan como si el cuerpo en su totalidad estuviera moviéndose, mientras que los demás sentidos, incluso el del equilibrio, señalan que el cuerpo está en reposo.

Cuando estamos viendo un film nuestro sentido del equilibrio depende de lo que nos informan los ojos y no recibe un estímulo cinestésico, como ocurre en la vida real. Por esto son falsos ciertos paralelismos que a veces se traza entre el funcionamiento del ojo humano y el de la cámara (por ejemplo, la comparación entre la movilidad de los ojos y la de la cámara). Si vuelvo mis ojos o mi cabeza, el campo de visión se altera. Quizás un momento antes yo estaba mirando a la puerta; ahora estoy mirando hacia la estantería; luego hacia la mesa del comedor y luego a la ventana. Sin embargo, este panorama no pasa ante mis ojos y da la impresión de que los diversos objetos están en movimiento. Me doy cuenta, en cambio, de que la habitación permanece inmóvil como siempre, pero que la dirección de mi mirada está cambiando y por esto veo otros sectores de la habitación inmóvil. No ocurre lo mismo en el cine. Si se hizo girar la cámara mientras se captaba la escena, los anaqueles, la mesa, la ventana y la puerta pasarán por la pantalla cuando se proyecte el film; son los objetos los que se mueven. Porque como la cámara no es parte del cuerpo del espectador, como lo son su cabeza y sus ojos, no puede saber que se la ha hecho girar. Ve los objetos que se desplazan en la pantalla y en un principio se siente inclinado a creer que están en movimiento. Por ejemplo, en *Los nuevos señores*, de Jacques Feyder, hay una escena en que la cámara pasa rápidamente a lo largo de un extenso muro cubierto de carteles. El resultado es que el muro parece moverse por delante de la cámara. Si la escena que se ha rodado es de comprensión muy simple, si es fácil captar las posiciones relativas en ella, el espectador corrige esta impresión más o menos rápidamente. Por ejemplo, si la cámara se dirige primero hacia las piernas de un hombre y luego asciende verticalmente hacia la cabeza, el espectador se da perfecta cuenta de que el hombre no pasó flotando, los pies adelante, ante una cámara inmóvil. Sin embargo, los directores de cine a menudo hacen girar o desplazan la cámara para tomar vistas que no son tan fáciles de aprehender;



entonces sobreviene una sensación de ir a la deriva que puede no ser deliberada y que, fácilmente, puede hacer que el auditorio se sienta mareado. Esta diferencia entre los movimientos de los ojos y los de la cámara se hace mayor porque, como ya se dijo, la imagen cinematográfica tiene un límite fijo, mientras que el campo de visión de nuestros ojos es prácticamente ilimitado. Dentro del marco de la escena, aparecen constantemente nuevos objetos, para desaparecer seguidamente; pero para los ojos existe un continuo espacial ininterrumpido a través del cual la vista vaga en completa libertad.

Así, en el cine existe relatividad de movimiento. Como no hay sensaciones corporales que indiquen si la cámara estaba quieta o en movimiento, y en caso de estar en movimiento a qué velocidad o en qué dirección, se supone, a falta de otras pruebas, que la posición de la cámara era fija. Por esto, si algo se mueve en la escena este movimiento se ve, en un principio, como desplazamiento de la cosa misma y no como resultado de un movimiento de la cámara que se desliza ante un objeto inmóvil. En el caso extremo, esto lleva a que se invierta la dirección del movimiento. Por ejemplo, si se filma un coche en movimiento desde otro que lo está adelantando, la escena acabada mostrará un coche que aparentemente marcha hacia atrás. Sin embargo, es posible dejar claro qué movimiento es relativo y cuál es absoluto mediante la naturaleza y el comportamiento de los objetos que se muestran en la escena. Si ésta pone en evidencia que la cámara estaba en un coche en marcha, esto es, si se ven partes de dicho coche en la escena y, a diferencia del paisaje, permanecen en el mismo lugar en la imagen, se percibirá que el coche está en movimiento y que el paisaje circundante permanece inmóvil.

Hay asimismo una relativización de las coordenadas espaciales: arriba, abajo, etcétera. A esto se deben en parte los fenómenos que describimos anteriormente en la sección sobre «Delimitación de la imagen». Puede ocurrir que una fotografía de una superficie en declive no dé la apariencia de pendiente porque no existe sensación de gravedad que ayude al espectador a percatarse de «arriba y abajo». Es imposible percibir si la cámara estaba colocada derecha o situada en un ángulo. Por consiguiente, mientras no haya nada que indique lo contrario, el plano de proyección se percibe como vertical. Si se sostiene la cámara sobre un lecho para presentar desde arriba la cabeza de un hombre que yace en él, se puede dar fácilmente la impresión de que el hombre está sentado y de que la almohada está en posición perpendicular. La pantalla es vertical, aunque, como la cámara estaba vuelta hacia abajo, en realidad representa una superficie horizontal. Este efecto sólo se puede evitar si en la escena se muestra lo suficiente del contorno para que el espectador pueda orientarse.

En relación con los otros sentidos: nadie que haya ido sin prevenciones a

ver un film mudo ha echado de menos los ruidos que se habrían oído si las mismas acciones hubieran tenido lugar en la vida real. Nadie ha echado de menos el sonido de las pisadas ni el murmullo de las hojas ni el tic-tac del reloj. La ausencia de estos sonidos (y el habla es, por supuesto, uno de ellos) casi nunca se hizo evidente, pese a que en la vida real se los hubiera echado de menos con una conmoción desesperada. Los espectadores no consideraban extraño el silencio de los films porque nunca perdieron del todo la sensación de que, después de todo, lo que veían no eran sino imágenes. Sin embargo, esta sensación no bastaría, por sí sola, para impedir que la ausencia de sonido se sintiera como una desagradable violación de la ilusión. Que esto no ocurriera tiene que ver, de nuevo, con lo que ya se explicó antes: que para obtener una impresión plena no es necesario que ésta sea completa en un sentido naturalista. Pueden excluirse todo tipo de cosas que estarían presentes en la vida real, siempre que lo que se presenta contenga los elementos esenciales. La falta de sonido en un film mudo sólo se hace notar cuando se conocen films sonoros. Pero esto no demuestra nada y no es un argumento en contra de las potencialidades del film mudo, incluso desde la introducción del sonido en el cine.

Algo muy parecido ocurre con el sentido del olfato. Posiblemente existen personas que si ven una ceremonia católica romana en la pantalla se imaginan que pueden oler el incienso; pero nadie echará de menos la falta del estímulo. Por supuesto, las sensaciones de olfato, equilibrio y tacto no se dan nunca mediante estímulos directos en un film, pero son sugeridas indirectamente a través de la vista. De aquí surge esa importante regla según la cual no es pertinente hacer films sobre acontecimientos cuyos rasgos centrales no se puedan expresar visualmente. Naturalmente, un disparo de revólver podía figurar como punto central en un film mudo; un director sagaz bien podía darse el lujo de pasar por alto el ruido real del disparo. Al espectador le basta con ver el revólver que se dispara y, posiblemente, al hombre herido que cae. En *Los muelles de Nueva York*, de Josef von Sternberg, se visualiza un disparo, con mucha elegancia, a través del súbito revoloteo de una bandada de gaviotas asustadas.

## 2. La realización de un film

Hemos mostrado anteriormente que las imágenes del mundo físico que recibimos difieren de las que aparecen en la pantalla. Lo hicimos a fin de refutar la afirmación de que el cine constituye sólo una débil reproducción mecánica de la vida real. El análisis nos ha proporcionado los datos de los cuales esperamos extraer ahora los principios del arte cinematográfico.

Es evidente que por su propia naturaleza el cine tiende a satisfacer el



deseo de información fiel sobre hechos curiosos, típicos y emocionantes que se producen en el mundo. La primera sensación que dio el cine, en sus inicios en los teatros de variedades, fue la de una representación exacta de los hechos cotidianos en la pantalla. A la gente le maravillaba ver una locomotora acercándose a toda velocidad o al emperador en persona cabalgando por la avenida berlinesa Unter den Linden. En aquellos días, el placer que daba el cine procedía casi exclusivamente del tema. El arte cinematográfico se desarrolló sólo paulatinamente cuando los realizadores comenzaron a cultivar consciente o inconscientemente las posibilidades peculiares de la técnica cinematográfica y a aplicarlas a la creación de producciones artísticas. Sigue siendo discutible hasta qué punto el uso de estos medios de expresión influye sobre los grandes auditorios. Todavía hoy los éxitos de taquilla dependen mucho más, sin duda, de lo que se muestra que de si se muestra artísticamente.

El propio productor cinematográfico está influido por la acentuada semejanza entre su material fotográfico y la realidad. A diferencia de las herramientas del escultor o el pintor, que por sí solas no producen nada semejante a la naturaleza, la cámara se pone en movimiento y resulta mecánicamente algo semejante al mundo real. Existe el grave peligro de que el director cinematográfico se contente con esta reproducción informe. Es importante que el artista del cine subraye conscientemente las peculiaridades de su medio para poder crear una obra de arte. Sin embargo, esto debe hacerse de manera que el carácter de los objetos representados no se destruya de este modo, sino que, mas bien, se acentúe, concentre e interprete. Nuestra siguiente tarea será la de aportar ejemplos para mostrar cómo las diversas peculiaridades del material cinematográfico pueden ser, y han sido, utilizadas para conseguir efectos artísticos.

#### *Uso artístico de las proyecciones sobre una superficie plana*

En una sección anterior señalé qué condiciones crea el hecho de que, en una representación fotográfica, cuerpos y espacios tridimensionales se proyecten en un plano bidimensional, es decir, la superficie de la imagen. Se demostró en primer lugar que un objeto puede ser reproducido de forma característica o no según que aspecto de éste se escoja. Cuando el arte cinematográfico estaba en su infancia, nadie prestaba mucha atención a las sutilezas de estos problemas. Se colocaba la cámara bien de frente a las personas que se iban a fotografiar para que su rostro y sus movimientos pudieran verse fácilmente. Si había que mostrar una casa, el operador cinematográfico se ponía en línea recta frente a ella, a una distancia tal que no quedara nada fuera de la escena. Sólo gradualmente se advirtieron los efectos especiales que se pueden lograr mediante la proyección en perspectiva.

En el film *Charlot, emigrante*, de Chaplin, la escena inicial muestra un barco que se mueve espantosamente y a todos los pasajeros mareados que se distinguen tambaleantes a la borda tapándose la boca con la mano. Luego aparece la primera toma de Charlot: se le ve colgar por la borda, de espaldas a los espectadores, con la cabeza muy baja y las piernas que se agitan frenéticamente. Todo el mundo piensa que el pobre diablo está pagando su tributo al mar. De repente, Charlot se yergue, se da la vuelta y muestra que ha capturado un pez muy grande con su bastón. El efecto de sorpresa se logra aprovechando que el espectador ve el curso de la acción desde cierta posición. La escena ya no se basa en el concepto de que «un hombre está haciendo esto y lo otro, por ejemplo, está pescando o está mareado», sino en el de que «un hombre está haciendo esto y lo otro, y al mismo tiempo el espectador lo ve desde determinado punto». El elemento de sorpresa sólo existe cuando se observa la escena desde una posición particular. Si la escena se hubiera tomado del lado del mar, los espectadores hubieran percibido inmediatamente que Charlot no estaba mareado, sino pescando; de ese modo no se habría inducido en primer lugar la idea equivocada. La creatividad ya no se ocupa meramente del tema, sino que es cinematográfica porque utiliza un rasgo distintivo de la técnica del cine como medio para obtener un efecto.

Reside en la misma naturaleza de la escena que no resulte evidente para el auditorio lo que está sucediendo. Para lograr un efecto especial, el artista trabaja de forma simétricamente opuesta a la del principio de «la vista más característica». En *Varieté*, de Dupont, la primera aparición del personaje principal está ideada, en gran parte, sobre el mismo principio. El convicto Emil Jannings aparece sentado frente al magistrado que lo interroga; su rostro no es visible todavía, sólo se pueden ver sus anchas espaldas, con un gran número cosido a la chaqueta. Así, con la ayuda de un símbolo visual, se pone de manifiesto una idea que en sí es abstracta, puramente intelectual y no visual. «Este ser es parte de una masa; no se trata de un individuo, sino de un mero número.» En un film de carácter más fantástico, se podría haber mostrado al convicto sin cabeza y, en lugar de ésta, un número que flotara por encima del tronco, como se hace a veces en las caricaturas (un cuerpo de financiero coronado por un símbolo de dinero en vez de una cabeza humana). Sin embargo, lo que llama la atención en la escena de Dupont es que para simbolizar lo abstracto no se considerara necesario modificar la realidad. Se escogió una imagen perfectamente natural, justificada por la acción, y se obtuvo el efecto deseado haciendo la toma desde determinado ángulo; un hecho normal y específico, esta escena, elegida y registrada así, se volvió típica y simbólica.

De este modo, las condiciones en que se toma la escena (en nuestro ejemplo, la elección de un ángulo particular de enfoque) no se tratan como



cantidades desdeñables o como males necesarios, sino que se ponen conscientemente de relieve como factores que contribuyen a la composición de la escena. Y, a decir verdad, el efecto artístico se alcanza precisamente utilizándolas. El episodio «Conversación entre magistrado y convicto» se distingue en sí de la reproducción del mismo por el punto de vista particular desde el cual se hizo ésta. Era necesario escogerla claramente entre un centenar de posibilidades visuales. Pero esta misma «limitación» ofrece la oportunidad artística de hacer que el acontecimiento concreto que se representa exprese una idea.

Esta tentativa de hacer un análisis sistemático no se debe considerar una descripción psicológica de cómo se creó dicha escena. En otras palabras, no se debe pensar que significa que el proceso mental de Dupont fue más o menos así: «Debo conseguir una representación simbólica de un convicto como nada más que un número. ¿Qué método puedo emplear para lograr este efecto? ¡Oh! El ángulo de la cámara... a ver...». Pudo haberse producido a la inversa. Es posible que el director viera accidentalmente al convicto de espaldas y así le surgiera la feliz idea. Aquí sólo nos interesa analizar la obra terminada y estudiar sus efectos.

En los films rusos —y otros han copiado la idea— la fuerza dominante de un personaje se expresa a menudo haciendo la toma a ras del suelo. A un férreo capitán de la industria o un general la cámara los toma mirando hacia arriba como si fueran una montaña. También aquí se explota conscientemente, en vez de tratarlo a la ligera, el hecho de que es necesario tomar al actor desde determinado punto de vista: el ángulo de la perspectiva adquiere significado, se transforma la necesidad en virtud.

Mediante un emplazamiento inteligente de la cámara se puede conseguir un doble efecto. Si hay que lograr una impresión artística, este doble efecto es necesario, y no sólo tiene que presentar el tema de una forma característica, sino que, al mismo tiempo, ha de satisfacer el sentido de la forma que tiene el espectador. Fotografiar a un autócrata desde abajo no sólo subraya el efecto que la figura ha de tener sobre el espectador; si se hace hábilmente, además da como resultado un juego de formas que impresiona. Es inusitado —o lo era hasta hace pocos años— percibir conscientemente una vista del cuerpo humano deformada como ésta. La inmensidad del cuerpo, la cabeza —que aparece muy pequeña debido al escorzo—, allá a lo lejos en la cima de la figura, el curioso desplazamiento de la estructura facial (la forma en que la punta de la nariz, con las dos cavernas negras, sobresale por arriba del bigote; la mandíbula vista desde abajo), todo esto posee un poderoso interés formal que no implica necesariamente nada en cuanto al contenido. Lo extraño e inesperado de esta vista tiene el efecto de un *sagax coup d'esprit* («ver una cosa desde un ángulo nuevo») y realiza lo desconocido en un objeto familiar. El film *Entreacto*, de René Clair, contiene una escena

de una bailarina que danza sobre una lámina de vidrio. La fotografía ha sido tomada desde abajo, a través del vidrio. Mientras la muchacha baila, su falda de gasa se abre y se cierra como los pétalos de una flor, y en medio de esta danza aparece la curiosa pantomima de las piernas. El placer que se obtiene de una toma tan curiosa es, en un principio, puramente formal y está separado de todo significado. Surge únicamente de la sorpresa visual. Si además tuviera alguna significación, tanto mayor sería su valor. Por ejemplo, con una posición de la cámara como ésta podría hacer que el elemento erótico de la danza destacara a voluntad.

Los ángulos de la cámara se escogen a menudo únicamente en razón de su interés formal y no de su significado. Un director ha descubierto quizá cierto punto de vista ingenioso que insiste en utilizar aunque no signifique nada. En un buen film cada toma debe contribuir a la acción. No obstante, muy a menudo los directores se dejan llevar y violan este principio. Mostrarán a dos personas que conversan; tomarán la escena desde el nivel normal y luego, repentinamente, desde el techo, mirando hacia abajo sobre las cabezas, por más que este desplazamiento del punto de vista no destaca, demuestra ni explica nada. Todo lo que estos directores han conseguido hacer es traicionar su arte.

En el hermoso film de Carl Theodor Dreyer titulado *La pasión de Juana de Arco* tienen lugar discusiones entre los sacerdotes y la doncella. Se trata de un tema estéril para la cámara. El verdadero interés de dichas escenas reside en la palabra hablada. Visualmente, poca variedad se puede sacar de las interminables confrontaciones entre oradores que exponen sus argumentos. Sin duda, esta dificultad se soluciona evitando la inclusión de escenas como ésta en un film mudo. Dreyer no lo pensó así y se equivocó. Trató de animar esos episodios, que no inspiraban nada desde el punto de vista cinematográfico, mediante la variedad de formas. La cámara fue muy activa. Tomó la cabeza de la doncella oblicuamente desde arriba; luego la apuntó en diagonal a través de su mentón. Miró hacia arriba, hacia las narices del juez eclesiástico, corrió rápidamente hacia su ceño, lo tomó de frente mientras formulaba una pregunta, desde el costado mientras hacía la siguiente. En resumen, se trataba de un desconcertante desfile de suntuosas imágenes que carecía, sin embargo, de todo sentido artístico. Este subterfugio no contribuye en absoluto a que el espectador se entere del interrogatorio de la doncella; por el contrario, se le entretiene con minucias para impedir que se aburra con lo que debería ser excitante. La forma por la forma: he aquí el escollo en que han naufragado muchos artistas del cine, en particular los franceses.

Los curiosos ángulos de la cámara que se perciben en muchos films recientes —adoptados con una intención artística o tan sólo por su propio mérito— se consideraron como prácticas incorrectas en los primeros días de la foto-



grafía y el cine. En aquellos días, cualquiera se hubiera avergonzado de brindar a los espectadores un ángulo oblicuo. ¿Cuáles son los motivos de este cambio? La fascinación de los primeros films se debe al movimiento de objetos en la pantalla, que se asemejan exactamente a sus originales en la vida real y que se comportan de la misma forma hasta en los más mínimos detalles. Esta actitud hacia el cine determinó, naturalmente, la posición desde la que se hacían las tomas. Todo aquello que se tuviera que mostrar en la pantalla se filmaba desde el ángulo que presentara más claramente, tanto el objeto como sus movimientos. En realidad se consideraba que la tarea de la cámara consistía simplemente en captar y registrar la vida. No se había considerado aún la idea de que la forma en que se hiciera podía tener valor en sí misma o la de realizar la tarea de registrar información con más eficacia todavía. En aquellos días a la gente no le preocupaba el cine como arte, sino tan sólo como medio de registro. La «distorsión» era, evidentemente, incorrecta porque aún no era intencional.

Sólo poco a poco, y probablemente al principio sin una intención consciente, se advirtió la posibilidad de utilizar las diferencias entre el cine y la vida real con el objeto de hacer imágenes formalmente significativas. Lo que antes se había ignorado o aceptado, sin más ni más, fue entonces desarrollado de forma inteligente, exhibido y convertido en instrumento para satisfacer el deseo de creación artística. El objeto como tal ya no fue la cuestión principal. En orden de importancia su lugar fue ocupado por la representación en imágenes de sus propiedades, la manifestación de una idea inherente, etcétera.

Queda por considerar otro aspecto. Un ángulo de la cámara inusitado (como los mencionados anteriormente) tiene además otro resultado, aparte de caracterizar el objeto en un sentido determinado y de introducir un elemento de sorpresa atractivo mediante las formas imprevistas que puede adoptar un objeto conocido. Pudovkin ha dicho que el cine se esfuerza por llevar al espectador más allá de la esfera de las concepciones humanas comunes. Para la persona corriente en la vida cotidiana, la vista es simplemente un medio de hallar su posición relativa en el mundo natural. En términos generales, sólo ve, de los objetos que le rodean, lo necesario para su propósito. Si un hombre se halla ante el mostrador de una camisería, probablemente el vendedor prestará menos atención a la expresión facial del cliente que al tipo de corbata que lleva puesta (a fin de adivinar su gusto) y a la calidad de sus ropas (para saber qué es lo que querrá). Pero cuando ese mismo hombre entra en su oficina, su secretario prestará sin duda menos atención a su corbata que a la expresión de su rostro (para saber de qué humor está). Es un hecho perfectamente conocido que muchos matrimonios no saben el color de los ojos del otro cónyuge; que la gente no tiene idea de los cuadros que hay en las paredes de sus comedores; que no saben cómo es la alfombra

que hay en el suelo, y que nunca se han percatado de cómo visten sus sirvientes. Es realmente excepcional —exceptuadas las personas de gustos y «educación» estéticos— que alguien se sume repentinamente en una contemplación gratuita para observar las manos de sus vecinos, para examinar la forma del teléfono o para observar el juego de sombras sobre el pavimento.

Sin embargo, para comprender una obra de arte es fundamental que la atención del espectador se oriente hacia dichas cualidades de forma, esto es, que el espectador se abandone a una actitud mental que, hasta cierto punto, no es natural. Por ejemplo, ya no es cuestión simplemente de darse cuenta de que «allí hay un policía», sino, más bien, de advertir «cómo está» y hasta qué punto esta imagen es característica de los policías en general. Obsérvese con cuánta eficacia se ha escogido al hombre; qué movimiento tan característico es ése en comparación con otro movimiento, más obvio; y cómo se destaca el vigor de la figura por el hecho de haber realizado la toma desde abajo.

Hay también algunos artificios que sirven para inducir al espectador a adoptar tal actitud. Si aparece en la pantalla una escena común de varios hombres en un bote de remos, posiblemente el espectador se limitará a percibir que ahí hay un bote y nada más. Pero si, por ejemplo, la cámara se suspende a buena altura, de modo que el espectador vea el bote y los hombres desde arriba, el resultado es una perspectiva que muy rara vez se tiene en la vida real. De este modo, se desvía el interés del tema hacia la forma. El espectador nota cuán asombrosamente fusiforme es el bote y qué curiosa es la forma pendular en que se mueven los hombres. Cosas que antes pasaban inadvertidas resultan tanto más sorprendentes porque el objeto mismo, en su totalidad, resulta extraño e insólito. Así se logra que el espectador vea como algo nuevo una cosa que le es familiar. En ese momento se vuelve capaz de auténtica observación. Pues no sólo se trata de que ahora se le haya estimulado para notar si los objetos naturales han sido representados en forma característica o insípida, con originalidad u obviamente, sino que al estimular el interés, mediante lo inusitado del aspecto, los objetos mismos se tornan más vívidos y, por consiguiente, más capaces de efecto. Al ver una buena toma de un caballo, tendré una sensación mucho más poderosa que la de «he aquí un caballo real: una gran bestia de piel satinada y con un olor que es así...». Es decir, pues, que no sólo la forma, sino también las cualidades objetivas se impondrán con más fuerza. No obstante, es necesario mencionar que si este método se aplica de forma inexperta lleva al resultado opuesto y puede producir una visión del objeto que lo haga totalmente irreconocible o que lo muestre tan poco característico que el efecto no se acentúe, sino que se pierda.

Quizá convenga resumir aquí sucintamente lo que se ha expuesto en los párrafos precedentes.



Es una propiedad de la fotografía tener que representar sólidos «unilateralmente», como si fueran imágenes planas. Esta reducción de lo tridimensional a lo bidimensional es una necesidad que el artista convierte en virtud. Es el medio en virtud del cual obtiene los siguientes resultados:

1) Al reproducir el objeto desde un ángulo poco común y sorprendente, el artista obliga al espectador a interesarse más vivamente, con un interés que excede la simple observación o aceptación. El objeto fotografiado *ad gana* a veces en realidad, y la impresión que causa es más viva y profunda.

2) Sin embargo, el artista no orienta la atención hacia el objeto mismo únicamente, sino también hacia sus cualidades formales. El espectador, estimulado por la novedad provocativa de la perspectiva, mira más atentamente y observa: a) cómo la nueva perspectiva muestra todo tipo de formas imprevistas en las diversas partes del objeto, y b) cómo el sólido que ha sido proyectado en una superficie plana llena ahora el espacio como imagen plana con una agradable distribución de contornos y masas de sombras, produciendo, de este modo, un efecto eficaz y armonioso. Este propósito se consigue sin deformación o violación del objeto, el cual aparece, simplemente, como «el mismo». De aquí el efecto artístico sorprendente.

3) Orientar la atención hacia los atributos formales del objeto tiene como resultado adicional que el espectador se sienta ahora inclinado a considerar si el objeto ha sido escogido en forma característica y si su comportamiento es característico; en otras palabras, si se trata de un ejemplo representativo de su género (por ejemplo, «un funcionario típico») y si se mueve y reacciona de conformidad con su especie.

4) Sin embargo, el novedoso ángulo de la cámara no sólo sirve como alarma y como señuelo. Al mostrar el objeto desde un punto de vista especial, puede interpretarlo más o menos profundamente («El convicto como número»). También en esto hay un encanto particular, ya que, para obtener este resultado no se ha cambiado ni manipulado el objeto en sentido alguno, sino que se ha mantenido exactamente como aparece en la vida real.

La proyección de sólidos en un plano no sólo implica que cada objeto particular debe ser mostrado desde un ángulo determinado, sino que las posiciones relativas de diversos cuerpos, la forma en que se entrecruzan, también debe ser examinada. Los cuerpos físicos ocupan una posición en el espacio; es posible moverse entre ellos, observarlos por separado. Pero si una cámara de cine está colocada en un punto determinado —el *travelling* no será considerada por el momento—, ve los objetos uno tras otro, exactamente como el ojo humano (cuando el observador está inmóvil), de manera que un objeto obstruye la visión de otro. Y, de nuevo, esta limitación ayuda al artista a lograr efectos muy particulares. Consideremos un ejemplo notable.

En *El fantasma que nunca volvió*, de Abram M. Room, tiene lugar la hermosa escena siguiente. Un preso acaba de salir de la cárcel. Se ve cómo se

aleja del espectador por un largo camino entre dos muros de piedra enormemente altos. En una grieta del muro encuentra algo que posiblemente no ha visto durante años: una florecilla. La flor sirve como símbolo (un tanto banal) de la naturaleza y la libertad a las que el convicto ha tenido que renunciar durante tanto tiempo. Toma la flor y luego, súbitamente, se encorja, se gira para encararse con la cámara, levanta los puños de forma amenazante y los agita en dirección al lugar del que proviene. Y en este momento la cámara salta a una posición diferente. La dirección de la vista es exactamente la misma, pero la cámara ha sido alejada a unos cuantos metros y ahora inesperadamente está colocada tras las rejas de la cárcel de la que el penado acaba de salir en libertad. Los barrotes ocupan ahora el primer plano, son enormes y abarcan toda la superficie de la imagen. Y a través de ellos vuelve a verse la misma escena: el camino y el ex presidiario que levanta amenazadoramente sus brazos. Este truco del director es extraordinariamente impresionante y sumamente instructivo.

Se logra el efecto sacando hábilmente el máximo partido de la imposición de decidirse por un «ángulo» determinado. Dejando de lado la máquina filmadora y considerando únicamente la situación real, se resuelve en un portón con barrotes, más allá del cual hay un camino entre dos muros altos y un hombre que se aleja por él. Eran posibles innumerables ángulos de la cámara. Se hubiera podido situar la cámara al final del camino. La cárcel con su portón enrejado habría estado entonces al fondo. Se podría haber presentado al hombre en el acto de trasponer el portón, y la cámara podría haberle acompañado en su salida hacia la libertad. Si se hubiera mostrado la escena a vista de pájaro, esta escena habría dado una eficaz representación del episodio entero en su contorno. El ángulo elegido por el director no ofrece ninguna visión de conjunto. En la primera toma, la cárcel es totalmente invisible; en la segunda, sólo aparecen las rejas de la cárcel, pese a que el condenado acaba de salir de la prisión, lo cual es, por consiguiente, un elemento de importancia vital en la escena. No obstante, es así, precisamente, como se obtiene el efecto deseado. Así vemos, una vez más, que muy a menudo el artista escoge ángulos que de ningún modo dan la perspectiva más clara, evidente y completa de una escena.

Como el director cinematográfico debe decidirse por un determinado ángulo de la cámara, puede seleccionar los objetos que permitirá que aparezcan en la imagen; ocultar lo que no desea mostrar o no desea que se vea inmediatamente (se consigue esto situando la cámara de modo que los objetos no deseados queden ocultos por otros o bien de modo que no aparezcan para nada en la imagen); hacer que se destaque todo aquello que considere importante y que muy posiblemente por sí solo no evidenciaría su importancia en la escena. En otras palabras, el director de cine puede subrayar los objetos, hacer notorio un objeto, esconder otro que podría resultar



perturbador o insignificante, sin inmiscuirse en los objetos o alterarlos de algún modo. Además, el director puede cambiar de lugar los objetos para hacer hincapié en sus relaciones, relaciones que sólo pueden resultar evidentes visualmente si se coloca la cámara en una posición determinada.

En la primera toma del film citado de *Room* no se ve nada de la reja, es decir, el tema de la cárcel no aparece para nada en la imagen. El espectador ve al presidiario que se aleja por el camino en libertad, recién salido de su celda. Súbitamente el hombre se rebela y el objeto de su indignación —su encarcelamiento— se introduce en la imagen mediante un brillante artificio y sin necesidad de un cambio de escena. (En muchos films se hubiera incluido una vista de la cárcel o de una celda.) El efecto perseguido se extrae, sencillamente, de la situación dada. La reja entra en escena para actuar como pareja del preso liberado.

La particular excelencia del artificio no reside tanto en que el tema de la cárcel se introduzca en la escena como en la forma en que se hace. De repente los pesados barrotes de hierro de la reja cubren la pantalla entera, la vista entera. Esos barrotes son gigantescos en comparación con el hombre que desempeña su papel allá a lo lejos en la imagen y que, por lo mismo, aparece muy pequeño. Se trata, pues, de un símbolo sumamente convincente del tremendo poder que él, impotente, amenaza y que sigue opimiéndole.

El artista del cine que convierte la exigencia en cualidad al tomar las vistas desde un ángulo determinado, distribuye los objetos a su gusto, sitúa lo que le parece importante en primer plano, oculta otras cosas y sugiere relaciones. El hombre y la reja están en realidad separados por una distancia considerable. Si la cámara hubiera estado colocada de otra forma, esta distancia habría sido muy marcada; de hecho, podría haber resultado imposible hacer que los dos objetos entraran en la misma imagen. Lo que determina el vínculo significativo, hombre-reja, es la colocación particular de la cámara. La reja, que podría haber tenido muy poca importancia si se hubiera elegido otro ángulo para hacer la toma, y que indudablemente habría permanecido exenta de su significación simbólica, adquiere su papel preponderante debido a que, al principio no se ve y luego se agrega a la imagen, mientras que todo lo demás sigue igual. De este modo, pasa por sí misma a ocupar un lugar destacado y pone en evidencia que no fue introducida sin un propósito claro. Hace su entrada como si fuera uno de los actores. Vemos aquí, de forma absolutamente clara, cómo el artista del cine orienta la atención del espectador, le da directrices y le indica la interpretación que debe dar a los objetos.

Raras veces, y sólo en las obras de grandes directores se logran significados simbólicos tan profundos por medios tan sencillos. Por lo común, la significación está más en la superficie y a veces no la hay en absoluto. En el film *Bajo la máscara del placer*, de Georg Wilhelm Pabst, se ve a un

ayudante de farmacia que besa a la hija de su patrón. Las figuras están de pie junto a la puerta de vidrio de la tienda. La escena se toma, en primer lugar, desde el interior. La cámara está dentro de la tienda. La toma los presenta mientras se besan y más allá se ve la puerta que da a la calle. Luego se muestra, súbitamente, la escena desde otro ángulo: la pareja sigue exactamente en la misma posición, pero la cámara está ahora al otro lado de la puerta y se les ve a través del cristal. Al parecer, este cambio de posición de la cámara no tiene sentido. No significa nada. Y en una obra de arte no hay lugar para cosas exentas de significación. El motivo de la secuencia de estas dos tomas es completamente superficial y decorativo. Atrae la vista el hecho de ver la misma escena primero desde adentro y luego desde afuera a través del recuadro de vidrio. Se trata, posiblemente, de un placer comparable al que se experimenta cuando un compositor presenta primeramente un tema en tono mayor y luego en tono menor. En música es necesario justificar este cambio de tono mediante la secuencia total, y otro tanto debe ocurrir en un film. Aquí el artificio tiene una motivación insuficiente y, por tanto, resulta débil artísticamente. Si después de la segunda toma se hubiera visto a alguien mirando a través de la puerta y observando la escena, se hubiera dado un motivo razonable para emplear la cámara desde estos dos ángulos. Esto motivaría la secuencia a través de la trama. El punto de vista de la acción se habría desplazado elegantemente, mediante la segunda toma desde el interior de la tienda, hacia el observador ubicado afuera, y el cambio de posición de la cámara habría quedado justificado desde el punto de vista artístico. Pero incluso así el recurso hubiera resultado algo insípido, ya que sólo sirve para dar una hábil interpretación visual de la acción y carece de profundidad simbólica. (No se debe entender que esto signifique que cabe esperar que cada toma posea la profundidad de la escena de la reja de *El fantasma que nunca volvió*. Por el contrario, contribuyen a la riqueza de una composición cinematográfica los diversos grados de profundidad que sustentan las tomas.)

En los dos ejemplos que hemos dado se establece un vínculo mediante una perspectiva entre dos rasgos de una situación: la reja y el presidiario en un caso, la puerta de vidrio y los amantes en el otro. Esto exige objetos transparentes como la reja y el vidrio. En otros casos, el hecho de que haya un objeto frente a otro puede servir para ocultar el último. Para ejemplificar este recurso utilizaremos tres ejemplos que proceden de films bien diferentes.

El siguiente ejemplo se parece mucho al que se tomó de *Charlot, emigrante*, de Charlie Chaplin y, de hecho, procede de uno de sus films cortos. Charlot ha sido abandonado por su esposa porque es un borracho. Se le ve, de espaldas a la cámara, junto a una mesa sobre la cual hay una fotografía de su esposa. Sus hombros se agitan, aparentemente está sollozando amarga-



mente. A continuación, se da la vuelta y se descubre que el movimiento de sus hombros se debía a que estaba agitando una coctelera. Así, el ángulo de la cámara, que primero presenta la escena de tal modo que es imposible ver lo que sucede en realidad, sino que sólo se puede suponer, se utiliza una vez más con gran destreza. En apariencia, la opacidad de la mayor parte de los objetos físicos, que hace que un cuerpo oculte a otro ante la vista, constituiría una desventaja para el artista del cine. Esto es cierto, y veremos más adelante de qué modo los directores de cine superan este obstáculo. Sin embargo, por otra parte la utilización diestra de este hecho óptico hace posible un juego de escondite que da lugar a un desenlace artístico imprevisto. La revelación resulta particularmente eficaz porque no ha habido una ocultación previa evidente, porque no se ha sugerido artificialmente un secreto. No hay nada particularmente notable en el hecho de ver a un hombre que está de espaldas. Se cree saber con exactitud qué es lo que hace Charlot: está sollozando, y esto es muy natural ya que su esposa se ha fugado. Por eso el espectador se siente plenamente seguro de haber captado correctamente el significado de la escena; luego, el hombrecillo se da la vuelta y «salta» la sorpresa.

En el film policíaco *La dama misteriosa* tiene lugar la siguiente escena. Greta Garbo, que hace de espía, ha matado a un general ruso en su estudio. Está en inminente peligro de ser descubierta. Al otro lado de la puerta hay algunos soldados que esperan para entrar. El general yace muerto en su sillón. El ancho respaldo del sillón está frente a la puerta. Así, desde la puerta no puede verse al muerto. Su antebrazo cuelga sobre el brazo del sillón y se puede ver desde la puerta. Los soldados llaman insistentemente. Greta Garbo se sienta en el brazo del sillón y dice: «¡Pasen!» La cámara está colocada ahora de modo que los espectadores ven la habitación exactamente como la ven los soldados al entrar: el ancho respaldo del sillón, la mano del general que cuelga del brazo de sillón y Greta Garbo sentada a su lado, con la cara vuelta hacia la puerta, es decir, hacia los espectadores. Los soldados saludan y piden órdenes. Greta Garbo se inclina hacia el cadáver y, aparentemente, pide instrucciones. Luego se vuelve y transmite dichas instrucciones a los soldados. Los soldados dan media vuelta y salen de la habitación. Se ha evitado el peligro.

El film de S. M. Eisenstein, *La línea general*, una pobre campesina va a la granja de un hombre rico a pedirle prestado un caballo. El obeso kulak está recostado en un lecho. La mujer se para ante él y le habla con humildad. El kulak se sienta. Entonces la cámara se coloca detrás de él. Se ven sus anchas espaldas que ocupan un lugar enorme y macizo, en el primer plano, hasta borrar completamente la figura de la mujer situada al fondo. Toda la escena queda súbitamente colmada y dominada por esta espalda mastodónica. Una vez más, el poder y la arrogancia se expresan mediante una sagaz elección

de posición. Por estar cerca de la cámara, la espalda parece particularmente grande, gorda, devoradora de espacio. Por contraste, la campesina que hay al fondo resulta muy pequeña. Entonces se sugiere una idea —«el poder aplastando a la humildad»— y la mujer desaparece totalmente de la imagen.

En contraste con ésta hay una escena de *El fantasma que nunca volvió* en la cual uno de los guardianes de la cárcel entra en la oficina del director para entregarle un mensaje. Se ve el alto sillón del director, situado junto a su escritorio, exactamente del mismo modo que el sillón del general en *La dama misteriosa*: de espaldas al público. Al principio, parece que no haya nadie sentado en él. Pero no bien empieza a hablar el guardián, un pequeño hombre jorobado asoma por un lado del sillón: es la primera aparición del director. Aunque el efecto es imprevisto, también resulta bastante sin sentido. Esta repentina aparición no es sino un truco por parte del realizador; no es importante para la acción y no tiene mucha más significación que si el director cayera de la araña sin motivo alguno.

Un ángulo de la cámara escogido de forma inteligente puede producir una vívida impresión no sólo de un objeto aislado, sino también del conjunto de un escenario. Al comienzo de *Los nuevos señores*, de Jacques Feyder, se está efectuando un ensayo en la ópera. A menudo se han presentado escenas como ésta anteriormente y, por lo común, carecen de interés. Pero he aquí una entre muchas (algunas de las cuales consiguen ser eficaces por otros medios), en la que la vivacidad se consigue mediante un sagaz ángulo de la cámara. El espectador se siente como si estuviera en el mismo centro del trajín de la multitud que se mueve en el escenario. ¿Cómo se ha conseguido? La cámara está colocada arriba, en las bambalinas, entre la maquinaria, y mira hacia abajo, sobre el escenario. Allá arriba entre las sombras se ven grandes, en primer plano, las siluetas de dos operarios del teatro. Se inclinan para bajar una cuerda al escenario. El piso del escenario, muy por debajo, está brillantemente iluminado como si fuera el fondo de un pozo. Otros operarios están ocupados, allá abajo, en extender una alfombra y, como están tan lejos, dan la impresión de figuras enanas. La cuerda que descende colgando hacia ellos se presenta muy escorzada. Así, su movimiento ondulante parece curiosamente violento y espasmódico. Todo contribuye a dar una asombrosa vivacidad a la escena: la profundidad abismal, el contraste entre el escenario brillantemente iluminado y las oscuras bambalinas, la cuerda espasmódica y la diferencia de tamaño entre las figuras apenas visibles en las alturas y las otras de abajo, en el escenario iluminado. Se tiene la impresión de sentir el polvo y el aire frío del escenario.

Ya se ha indicado que la necesidad de escoger determinado ángulo de la cámara, o en otras palabras: de mostrar los diversos objetos uno tras otro, plantea a menudo dificultades. Por ejemplo, si hay que presentar un hombre de pie entre un grupo de personas a las que habla, resulta muy difícil



encontrar un punto de vista que dé una buena visión de toda la escena. En cualquier sitio que se emplace la cámara, las espaldas de la multitud ocultan al orador. Un modo de evitar la dificultad consiste en hacer que la cámara mire hacia el grupo desde arriba. Así se ve claramente en el centro al orador, con sus oyentes reunidos en torno suyo. Una imagen tomada desde este ángulo se puede encontrar en *Nacht des Grauens*, de Arthur Robison.

Una dificultad que se plantea decenas de veces durante todo el film, y que se resuelve de otras tantas maneras, es la de una escena entre dos personas que están frente a frente. Conviene mostrar claramente la expresión del rostro de ambos actores. Por esto lo mejor es tomar bien de frente a cada uno. Por desgracia, esto es lo que resulta imposible hacer, pues cuando dos personas están frente a frente, sólo una estará de cara a la cámara, mientras que la otra estará de espaldas a ella. Se podrían presentar ambas de perfil, pero esta posición pocas veces resulta interesante y, además, no ofrece una buena visión de las caras. También se podría recurrir al montaje y mostrar, en rápida sucesión, las dos figuras de frente, dividiendo así la escena dos o más veces al presentarla desde los dos puntos de vista «mejores». O, por último, se puede correr el riesgo de mostrar a un actor de espaldas solamente. Un ejemplo feliz de esta solución se tiene en el film protagonizado por Greta Garbo titulado *La mujer ligera*, de Clarence Brown. Un padre está retando a su hijo. Se ve al padre en silueta oscura, en primer plano, de espaldas a la cámara, muy grande y muy próximo. Sentado, más lejos, considerablemente más pequeño e iluminado de forma clara, está el hijo, de frente al padre y a la cámara. Por esto el rostro del padre no es visible. Pero lo que está diciendo puede conjeturarse mediante su actitud y sus gestos y, sobre todo, mediante el juego de expresiones en el rostro del hijo. Al espectador le «llega», con suma eficacia y nitidez, esta reprimenda de la que se le informa indirectamente. He aquí otro ejemplo de la imposición convertida en virtud.

Otras soluciones de este problema totalmente diferentes se hallan en *Los nuevos señores* de Jacques Feyder. Por ejemplo, se ve a dos amantes que conservan sus cabezas muy juntas. Luego se presenta un *close-up* en el que la mitad de la imagen está cubierta por la silueta oscura de la parte trasera de la cabeza del hombre (la cámara está colocada detrás de él), y esta cabeza oculta parcialmente la cara de la mujer, de la cual puede verse el resto con toda claridad. La bisección es sumamente expresiva. Se tiene la impresión de ver más al ver menos. De nuevo, las mismas dos personas están en el camarín de la muchacha en el teatro. Ella está sentada frente al espejo, maquillándose. Su cara se ve de frente en el espejo y junto a ella la del hombre que está arreglando algo al fondo y lanza furtivas miradas a la muchacha. Así, el espectador los ve simultáneamente de frente —aunque los

dos se están mirando entre sí—, cosa que, por supuesto, no se hubiera podido lograr sin el espejo.

Léon Moussinac, en su útil libro *Panoramique du Cinéma* (en el capítulo sobre *Variété*, de Dupont), señala que la sucesión casual de ángulos de la cámara inteligentes y adecuados es un logro del arte cinematográfico en su madurez. Antes la cámara estaba, por así decirlo, clavada frente a los actores, en tanto que el director procuraba situar a los actores donde se vieran con más nitidez, aun a riesgo de hacer que el film careciera en parte de espontaneidad. Moussinac escribe al respecto: «Es sumamente importante e instructivo que en este film la cámara no haya sido considerada en una sola escena. La cámara cambia continuamente de posición. La escena, los detalles, las expresiones en los rostros de los actores, están tomadas desde los ángulos más reveladores. Por ejemplo, nunca se ve a varias personas que actúen con los rostros vueltos simultáneamente hacia la cámara, como es común en los films franceses y en muchos norteamericanos. La espalda de Emil Jannings es tan expresiva como su rostro. Si notamos cierto amaneramiento a este respecto, hay que admitir, por lo menos, que este amaneramiento sirve admirablemente a sus fines. Demuestra que ciertos artistas del cine han captado el medio de expresión más importante y fundamental: tomar la escena desde cualquier ángulo siempre que sea el más revelador. Sabemos que en el cine la cuarta pared de la habitación en que se desarrolla la acción no ha sido simplemente excluida, sino que la cámara se introduce en la habitación real y toma parte en la historia».

Es fácil comprender que los directores de cine sólo muy paulatinamente llegaron a hacer un uso eficaz de estos medios. Señalábamos anteriormente que los films surgieron, en un primer momento, del deseo de registrar mecánicamente acontecimientos reales. Sólo cuando el cine empezó a convertirse en arte, el interés se trasladó del mero tema a los aspectos formales. Lo que hasta entonces había sido simplemente el deseo de registrar determinados acontecimientos reales, se convirtió luego en el propósito de representar los objetos por medios específicos exclusivos del cine. Estos medios se imponen por sí mismos, se muestran capaces de hacer algo más que limitarse a reproducir el objeto requerido; lo agudizan, le imponen un estilo, destacan rasgos particulares, lo hacen vívido y decorativo. El arte comienza donde desaparece la reproducción mecánica, cuando las condiciones de representación sirven de algún modo para moldear el objeto. Y el espectador evidencia que carece de la debida comprensión cuando se contenta con observar meramente el contenido: ésta es la imagen de una máquina, aquella la de una pareja de amantes y esta otra de un camarero que está furioso. Debe estar dispuesto a volver la atención hacia la forma y poder juzgar cómo están presentados la máquina, los amantes y el camarero.



### Utilización artística de la profundidad reducida

Todo objeto reproducido en el cine parece sólido y al mismo tiempo plano. Este hecho contribuye considerablemente a los notables resultados que se logran mediante las tomas inteligentes que se examinaron en la sección precedente. La vista de un hombre desde ras del suelo se ve como una gran deformación de la naturaleza porque el efecto de profundidad se reduce. La misma toma vista en un estereoscopio parece mucho menos distorsionada. El contraste entre el vasto volumen del tronco y la cabeza, desproporcionadamente pequeña, es mucho menos violento si se percibe como debido al escorzo. Pero si sólo hay una leve sensación de espacio y si el volumen tridimensional del objeto representado está aplastado, entonces se ve un cuerpo enorme y una cabecita.

Las cualidades puramente formales del film sólo se destacan debido a la falta de profundidad. Cada buena toma cinematográfica resulta satisfactoria en un sentido puramente formal como una composición lineal. Las líneas están armoniosamente dispuestas entre sí y en relación a los márgenes. La distribución de luz y sombra en la toma está armoniosamente equilibrada. Sólo debido a que el efecto espacial es tan leve, la atención del espectador es atraída hacia el modelo bidimensional de líneas y masas de sombras. Estos son, después de todo, los elementos que integran los cuerpos tridimensionales y sólo se convierten en elementos de la composición de la superficie al ser proyectados en un plano. Ya hemos mencionado cómo la falda de una bailarina, vista a través de un panel de vidrio, parecía abrirse y cerrarse como los pétalos de una flor. Se trata de un efecto totalmente antifuncional, ya que no constituye un rasgo normalmente característico de la falda como objeto material. La curiosa expansión y contracción del borde de la falda sólo se da cuando ésta se ve desde determinado punto de vista, y luego se proyecta en una superficie plana. Se notaría menos en una visión estereoscópica. Sólo cuando se reduce la sensación de profundidad el movimiento de arriba para abajo de la falda da la impresión de ser un movimiento de adentro hacia afuera. Una de las más importantes cualidades formales del cine es la de que cada objeto que se reproduce aparece simultáneamente en dos contextos totalmente diferentes, a saber, el bidimensional y el tridimensional, y que como un mismo objeto desempeña dos funciones diferentes en los dos contextos.

La reducción de la profundidad sirve, además, para subrayar la superposición en perspectiva de los objetos. En una imagen vigorosamente estereoscópica, la forma en que estos diversos objetos están colocados en relación unos a otros no se impone más que en la vida real. El ocultamiento de determinadas partes de los diversos objetos por otros que están al frente

parece fortuito y exento de importancia. En efecto, la posición de la cámara en una imagen estereoscópica parece ser una cuestión sin importancia, puesto que es evidente que existe un espacio tridimensional que puede verse con igual facilidad desde otro punto de vista, lo cual probablemente ocurrirá a continuación. No obstante, si bien el efecto de profundidad es casi desdeñable, la perspectiva se destaca e impone. Lo que es visible y lo que queda oculto dan la impresión de ser cosas claramente intencionales; el espectador se ve obligado a buscar una razón, a tener conciencia clara de por qué los objetos están dispuestos de determinada forma y no de otra. Los objetos no están a la deriva: son como superficies planas pegadas unas sobre las otras y que parecen estar casi en el mismo plano.

Así, la falta de profundidad introduce un elemento muy eficaz de irrealidad en la imagen cinematográfica. Las cualidades formales, como pueden ser la significación de la composición y lo sugerente de determinadas superposiciones, adquieren capacidad de imponerse a la atención del espectador. Una toma como la que se ha descrito anteriormente, donde la mitad de la cara de la muchacha queda cortada por la silueta oscura de la cabeza del hombre, sólo poseería una parte de su eficacia si existiera una fuerte sensación espacial. A fin de lograr el efecto sorprendente es fundamental que la división a lo largo de la cara no parezca accidental, sino intencional. Es necesario que parezca que las dos caras están prácticamente en el mismo plano, sin inestabilidad entre ellas a fin de mostrar que sería sencillo situarlas en posiciones relativas diferentes.

Ya se ha examinado el hecho de que la falta de percepción de la profundidad lleva también a la casi total desaparición de los fenómenos que los psicólogos llaman las «constancias» de tamaño y forma. El artista del cine saca partido de su ausencia para conseguir notables efectos. Todo el mundo ha visto una locomotora que se precipita en la escena de un film. Da la impresión de ir en línea recta hacia los espectadores. El efecto es sumamente vívido porque la fuerza dinámica del movimiento de precipitarse hacia adelante se realza mediante otra fuente de dinámica que no tiene una conexión inherente con el objeto mismo, es decir, con la locomotora, sino que depende de la posición del espectador o —en otras palabras— de la cámara. Cuanto más se acerca la locomotora, más grande parece; la masa oscura en la pantalla se extiende en todas las direcciones con enorme velocidad (una dilatación dinámica hacia los márgenes de la pantalla) y esta dilatación refuerza el movimiento objetivo real de la máquina. Así, la aparente modificación del tamaño de un objeto, que en realidad mantiene el mismo tamaño, realza su actividad efectiva y, de este modo, contribuye a que el artista del cine interprete visualmente el impacto de dicha actividad visual.

C. T. Dreyer pone en acción el mismo principio en *La pasión de Juana de Arco*, cuando hace hincapié en un monje que de repente salta, lleno de



excitación, de su asiento. Para esto colocó la cámara bien cerca, frente al actor, de modo que con el movimiento hacia adelante su figura adquiriera un tamaño enorme y ocupara toda la pantalla. También aquí el efecto de una fuerza dinámica concreta se ha intensificado mediante algo que corresponde exclusivamente a la cámara: la súbita extensión rápida de la proyección plana. Si la cámara hubiese sido colocada a una distancia de varios metros del monje, el aumento de tamaño en perspectiva, debido al movimiento hacia adelante, habría sido tan pequeño que apenas si hubiera producido algún efecto.

V. I. Pudovkin aprovecha magníficamente la alteración de tamaño en perspectiva en su film *El fin de San Petersburgo*. Dos campesinos famélicos llegan a la gran ciudad en busca de trabajo. La vastedad de la ciudad comparada con estas dos figuras, su insignificancia personal y la de sus aspiraciones en este ambiente, aparecen de forma muy llamativa en la siguiente toma: en primer plano hay una oscura y enorme estatua ecuestre de un zar, cuya mano pétrea se levanta imperiosamente. Al fondo hay una gran plaza desierta por la cual caminan los dos campesinos, que parecen hormigas. Si el efecto de profundidad en la toma fuera grande, esto es, si la distancia entre la estatua y los dos campesinos fuera totalmente perceptible, ocurriría que, en primer lugar, la diferencia de tamaño no sería tan notable, sino que parecería tan sólo un resultado natural de la distancia, y, en segundo lugar, las dos personas y la estatua no estarían asociadas tan claramente y por consiguiente no se las compararía entre sí. Evidentemente estarían en planos muy diferentes. En la toma de Pudovkin, el espectador ve una situación espacial que puede interpretar sobre la base de su experiencia pero que, sin embargo, se le presenta ante los ojos sin el efecto de profundidad que le es familiar. De aquí que se vean dos hormigas que se arrastran hacia el coloso, y las hormigas y el coloso tienen evidentemente algún tipo de relación entre sí, puesto que su plano de acción parece prácticamente idéntico.

En realidad, los dos campesinos no son mucho más pequeños que la estatua, y hubiera sido fácil hacer la toma en sentido inverso, de modo que ellos dos aparecieran gigantescos en primer plano y el zar de piedra se redujera a la condición de simple accesorio al fondo. Pero el significado del simbolismo de Pudovkin es el de mostrar a los dos campesinos como pequeñas criaturas atemorizadas, patéticas, desvalidas, aterrorizadas por la magnitud, por la pétrea brutalidad, el poderío de la ciudad. El director ha aprovechado sagazmente su capacidad para alterar los tamaños a fin de hacer tangible su idea. Esto se ha logrado de nuevo, sin deformar para nada los objetos reales de un modo comparable al que seguían los egipcios en sus relieves cuando representaban enormemente grande a un rey victorioso, en tanto que sus enemigos aparecían como figuritas diminutas.

En *La línea general*, Eisenstein ha reorganizado simbólicamente de modo

análogo las proporciones naturales. En una escena quiere representar una institución burocrática en la que el papeleo impide la gestión normal de los asuntos. Se ve a un funcionario que le está dictando a una mecanógrafa. La cámara está colocada muy cerca frente a la máquina de escribir para que ésta se vea muy grande. Su rodillo se mueve por la pantalla como una enorme grito; la cabeza de la mecanógrafa y la del hombre que dicta aparecen muy pequeñas detrás del rodillo. Luego aparece un tenedor de libros; el libro mayor es enorme y el hombre que escribe en él resulta muy pequeño. Lo que es, en primer término, una disparidad abstracta se hace tangible mediante una disparidad visual correspondiente.

En ... y el mundo marcha, de King Wallis Vidor, tiene lugar la impresionante escena que sigue: un chiquillo está sentado con sus amigos en la acera, y les está contando «Papá siempre dice...», cuando ve una multitud frente a su casa, una ambulancia, una camilla que suben a la casa. Atraviesa corriendo la calle, lleno de temores. Y ahora se ofrece la siguiente toma: la cámara está colocada en el descansillo del segundo piso, mirando hacia abajo. Allí se ve la puerta de calle, pequeñísima, y desde ella sube la escalera, ensanchándose en una vigorosa perspectiva. Abajo, la gente va llenando la casa, atraída por la noticia del accidente, pululan como hormigas. Repentinamente el chiquillo se abre camino entre ellos. Trepa por la escalera, lentamente, temeroso y al mismo tiempo ansioso por saber qué ha ocurrido. Al principio resulta muy pequeño, luego se va agrandando, los peldaños se hacen más anchos, la multitud permanece abajo. El niño se acerca, arriba de la amplia escalera vacía, que se agranda más y más a medida que se acerca a la cámara y que muestra cada vez más espacio vacío a su alrededor. Sube, terriblemente solo: es un niño desolado, privado de su padre.

La fuerza de este efecto reside en la sencillez y la naturalidad de los medios empleados. Nada más común que una escalera que se agranda al disminuir la distancia; pero el hecho consabido, utilizado de esta forma, da lugar a un hondo y persuasivo simbolismo como el que se halla en las buenas canciones populares.

Cabe señalar que el logro de un efecto como éste en buena parte depende del arte del operador cinematográfico. El director o el guionista pueden haber proyectado la toma admirablemente; pero si aquél no escoge con cuidado la posición de la cámara, si la sitúa unos centímetros más arriba o más abajo, si la pone exactamente al medio en vez de hacerlo un poco más a la izquierda, si no escoge los objetivos con la longitud focal adecuada, el poder de la perspectiva no aparecerá posiblemente en la toma y la idea fracasará. Por otra parte, las luces deben estar correctamente situadas: un pequeño exceso de luz al fondo, o un foco demasiado próximo al centro del primer plano, pueden modificar radicalmente la toma íntegra y destruir el efecto perseguido.



En los primeros días del cine, el director tenía cuidado de que ningún actor situara sus manos o sus pies demasiado cerca de la cámara y aparecieran así desproporcionadamente grandes. Sólo cuando se empezó a reconocer el cine como arte se advirtió que era posible explotar y utilizar estas aparentes alteraciones de tamaño para conseguir un efecto artístico.

Si se ha advertido la capacidad artística de la profundidad reducida, no se verán con muy buenos ojos los esfuerzos de los ingenieros por crear el cine tridimensional. En un film que dé una vigorosa ilusión de profundidad, las alteraciones de tamaño en perspectiva apenas si tienen más efecto que en la vida real. Su eficacia como recurso artístico resultará prácticamente desdeñable. Las relaciones bidimensionales se tornan, por supuesto, casi tan leves y la forma en que un objeto aparece detrás de otro en el espacio resultará tan evidente, que apenas se dejarán sentir las conexiones proyectivas así como todas las conexiones simbólicas inherentes. Los ingenieros no son artista. Por tanto, no orientan sus esfuerzos a proporcionar al artista un medio más eficaz, sino a aumentar la naturalidad de las imágenes cinematográficas. Al ingeniero molesta que el cine carezca tanto de calidad estereoscópica. Su ideal es imitar exactamente la vida real. Le irrita que el cine carezca de colores y sonidos, y por esto consagra su atención a la fotografía en color y al sonido. El público en general, no educado desde el punto de vista artístico, opina más o menos lo mismo. Los espectadores exigen la mayor semejanza posible con la realidad en los films y por tanto prefieren el cine tridimensional al plano, el cine en color al cine en blanco y negro, el sonoro al mudo. Cada paso que acerca más el cine a la vida real crea una sensación, cada nueva sensación equivale a tener llenas las salas de espectáculos, de ahí el ávido interés de la industria cinematográfica en estas innovaciones tecnológicas.

#### *Uso artístico de la iluminación y de la ausencia de color*

El problema del color es similar al de la profundidad. Cuando el artista del cine tiene que trabajar en blanco y negro se le ofrecen efectos particularmente vívidos e impresionantes.

El pintor, quien —a diferencia del cine en color— no toma sus colores ya preparados por la naturaleza, sino que los recrea sobre su paleta, puede mediante la selección adecuada de tonos, la distribución de masas cromáticas, etcétera, alejarse de la naturaleza cuanto le sea necesario para transmitir su intención artística. A juzgar por lo que hemos visto hasta ahora, los colores de un film en color son, en el mejor de los casos, de tipo naturalista, y si debido a una técnica imperfecta no lo son aún, esta falta de natu-

ralidad no proporciona al artista un medio de expresión potencialmente útil.

Mientras que las posibilidades artísticas del cine en color siguen envueltas en la oscuridad, hace ya muchos años que el blanco y negro es un medio reconocido y sumamente eficaz. La reducción de los valores cromáticos reales a una serie monocromática de grises (que va desde el blanco puro hasta el negro más oscuro) constituye una beneficiosa distinción respecto de la naturaleza, que hace posible la elaboración de imágenes significativas y decorativas mediante el uso de la luz y la sombra.

El artista del cine (y en esto consiste la tarea del director de fotografía, que casi nunca es debidamente apreciada) posee la capacidad de determinar en gran medida qué valores en blanco y negro deben tener los objetos que fotografía cuando se proyecten en la pantalla. Según como sitúe los focos, cómo decida proyectar las sombras, de qué manera sitúe la cámara en las escenas al aire libre, en relación al sol, cómo capten y reflejen la luz los filtros, podrá mostrar el mismo objeto a la luz más clara o entre las más densas sombras, podrá colocar un objeto claro en un medio igualmente claro o dejarlo que se destaque por contraste contra un fondo oscuro. Se trata de una de las más importantes posibilidades estéticas del cine.

El simbolismo primitivo, pero siempre eficaz, de la luz contra la sombra, la pureza blanca contra el mal negro, la oposición entre lo sombrío y lo radiante, es inagotable.

Por ejemplo, en *Los muelles de Nueva York* de Sternberg, los dos actores principales están caracterizados de la siguiente forma. El rostro blanco, el vestido blanco y el cabello blanco de la muchacha contrastan visualmente con la figura negra del fogonero del barco. Así, mediante una congruencia afortunada e ingeniosa se pone en evidencia la interacción dramática de dos espíritus humanos a través de los elementos mismos de la percepción visual: manchas en blanco y negro que se mueven sobre la pantalla. Es evidente que no se podrían conseguir los mismos efectos en un film en color. De modo análogo, en *La canción de la vida*, de Granowsky, la sobresurgida escena del parto en la sala de operaciones consigue su silencio mortal y su dureza debido principalmente al contraste pictórico entre los labios delantales blancos, las blancas sábanas esterilizadas, el algodón blanco y los oscuros guantes de goma de los médicos que trabajan con sus instrumentos oscuros. Si este contraste no hubiera sido destacado tan eficazmente por el operador, se habría perdido totalmente el efecto de la escena.

Considérese el rostro de una mujer rubia en una toma cinematográfica: el color del cabello y la tez se aproximan entre sí como un curioso blanco pálido; incluso los ojos azules parecen blancuzcos; el aterciopelado arco negro de la boca y las agudas líneas de lápiz negro de las cejas están en postulado contraste. Qué extraña parece una cara así, cuánto más intensa —por no ser convencional— es la expresión, cuánta más atención atrae hacia



si misma y hacia su expresión. Con cuánta mayor prontitud se observa si es bella y adecuada la línea con que una densa trenza negra enmarca un rostro blanco. Todo aquel que haya observado lo irreal que resultan la mayor parte de los rostros en los films, qué poco terrenales, qué bellos y cómo, a menudo, dan la impresión de no ser tanto un fenómeno natural como una creación artística —a lo cual, por supuesto, el arte del maquillaje contribuye mucho—, obtendrá el mismo placer con una buena toma de un rostro que con una buena litografía o un buen grabado en madera. Todo aquel que acostumbra a ir a los estrenos cinematográficos sabe hasta qué punto los rostros de los actores de cine son penosamente sonrosados en la vida real, cuando salen al escenario y saludan al público una vez terminada la proyección. Las gigantescas máscaras estilizadas y expresivas que hay en la pantalla no corresponden a seres de carne y hueso; son material visual, la materia con que se hace el arte.

La composición de la imagen cinematográfica es inteligible y sorprendente sobre todo porque la materia prima se provee, únicamente, de masas negras, blancas y grises, líneas negras sobre un fondo blanco y líneas blancas sobre un fondo negro. Se puede hacer una comparación con la música, en la que los enunciados articulados sólo son posibles porque determinadas intensidades de sonido han sido organizadas en escalas y en una composición se utilizan únicamente estos sonidos. Se despierta una sensación de placer al escuchar con cuánta habilidad se suceden estos valores acústicos. Así como la música sería imposible sin tonos e intervalos fijos, cualquiera de las artes gráficas —aparte de su función descriptiva y representativa— sólo puede tener un valor formal si el medio con que se ha realizado la obra permite una nítida definición de la forma, la brillantez y el tamaño. Tal es el caso, ante todo, con el blanco y negro. Todos los films de primera categoría, particularmente los grandes títulos soviéticos y norteamericanos, presentan valores en blanco y negro tan pronunciados —nada de confusión anodina de tonos vagos e indefinidos— que sus cualidades formales saltan inmediatamente a la vista.

El efecto de un paisaje depende casi exclusivamente de la iluminación. Hay una famosa toma en *Berlín. La sinfonía de una gran ciudad*, de Walter Ruttmann, en la cual aparece una calle desierta del norte de Berlín, a primeras horas de la madrugada. La curiosa nebulosidad del firmamento matutino, la oscuridad velada de los frentes de los edificios —en otras palabras, la distribución de los valores grises— es lo que da a esta toma su encanto. La misma calle y el mismo ángulo de la cámara podrían dar lugar a una representación completamente débil e ineficaz. Y evidentemente dichas diferencias pueden ser más pronunciadas aún en el estudio donde el operador tiene las luces bajo su control. Más adelante, Ruttmann hace que unos cuantos hombres desciendan por la calle desierta: son obreros camino de la fábrica.

Se ve su contorno negro contra el firmamento gris, y estas figuras en la calle algo más clara contribuyen a subrayar el misterio de la aurora, el extraño estado intermedio entre la luz y la oscuridad.

Son conocidos los efectos que se logran en los films de misterio mediante la repentina aparición del foco de una linterna que se pasea por los muebles o quizás ilumina una figura escondida en un cuarto a oscuras. Se conoce el maravilloso deleite que se puede proporcionar a los ojos perspicaces mediante el blanco sensacional de un rostro muy iluminado y con marcado relieve, el juego de las nubes que corren ante la luna, las sombras de hojas que se mueven sobre el suelo, el resplandor de focos, los trémulos reflejos sobre el agua, el negro resplandeciente de una mancha de sangre sobre una piel blanca, los blancos hilos del telégrafo, en *El fin de San Petersburgo* de Pudovkin, que parecen estar incisos en el negro firmamento nocturno como con la aguja de un grabador. Pero todos éstos son encantos que únicamente resultan posibles en blanco y negro.

Utilizar la luz hábilmente contribuye también a articular la forma de lo que se muestra. Sólo es necesario comparar el rostro de Viera V. Baranovskaia en uno de sus films soviéticos dirigidos por Pudovkin y en otro producido en un estudio extranjero, como puede ser *Giftgas* o *La vida es así*. Se observará que en el film soviético sus rasgos son muy nítidos, casi huesudos, y su rostro es vívido y está animado por los enérgicos contrastes de luz y sombra. El mismo rostro en los films alemanes resulta plano, indistinto, grisáceo e inexpresivo. Todo depende de la iluminación y de la destreza con que se toman las vistas. O, asimismo, considérese a Greta Garbo en la cinta alemana *Bajo la máscara del placer* y en una de sus interpretaciones norteamericanas. Dejando de lado que la producción alemana es anterior a las norteamericanas y que el arte del maquillaje estaba menos adelantado cuando se hizo el film alemán, el rostro de esta mujer maravillosa apenas podrá reconocerse. En el film alemán es blanco como tiza y parece una máscara, la piel se ve sucia y grisácea, los ojos carecen de expresión y el pelo parece polvoriento. En cualquiera de las producciones norteamericanas, su piel tiene un suave lustre satinado, sus límpidos ojos fríos son extraordinariamente penetrantes y su suave cabello sedoso parece resplandecer con un misterioso brillo interior. Con ayuda de una iluminación inteligente se puede hacer que un rostro parezca ojeroso o pleno, joven o viejo. Exactamente lo mismo ocurre con los interiores y paisajes. Según la luz que se utilice, un cuarto dará la impresión de ser abrigado y confortable o frío y desnudo, grande o pequeño, limpio o sucio; puede ser llamativo a primera vista o bien muy mediocre e insignificante. El efecto de un brillante rayo de sol que atraviesa un espacio oscuro difícilmente podría obtenerse con el mismo éxito en color. La extraña fascinación de un paisaje tormentoso; la pálida luz que se desliza bajo un abrigo oscuro; la silueta de una



cadena de montañas contra el firmamento nocturno; la escualidez grisácea de una zona industrial; los campos de trigo agitados por el viento; las motas de polvo que danzan a la luz del sol entre las sombras de los troncos de los árboles: todos éstos son efectos en blanco y negro mediante los cuales se pueden sugerir, con completa naturalidad, los estados de ánimo que se deseen en un film narrativo. Baste recordar el célebre acto primero de *Los Nibelungos*, de Fritz Lang, en el cual Siegfried aparece cabalgando a través del bosque mágico.

La falta de colores también realza el deleite particular, en el cine o en la fotografía, de tener la sensación de la textura de materiales corrientes, tales como el hierro mortecino, el latón brillante, la piel suave, la lana de un animal, el cutis delicado. Por supuesto, la textura se reproduce con más fidelidad en colores, como lo testimonian las célebres representaciones de sedas hechas por hombres como Terborch. Si el arte de dar ilusión de realidad de las telas despierta gran admiración incluso en la pintura, el efecto resulta más misteriosamente atractivo cuando se consigue sin la ayuda del color, tan sólo, en blanco y negro. De vez en cuando un fotógrafo tiene éxito en el arte, particularmente difícil, de registrar las cualidades de superficie con una fidelidad casi mágica, dando así una representación particularmente auténtica de sus temas. Por otra parte, se observa a menudo lo extraña que resulta en un film una mesa de comedor servida: qué curiosas son esas cosas negras que ingieren los comensales, esas viscosas pelotitas brillantes y toda clase de cosas planas que cortan y se llevan alegremente a la boca aunque no se puede saber en qué consisten.

Al igual que otras cualidades del cine, la luz ha sido llamada a servir determinados propósitos decorativos y evocativos a medida que el cine se convertía en arte. En los primeros días se evitaba cualquier efecto de luz llamativo, del mismo modo que se rehusan las alteraciones de tamaño y la superposición en perspectiva. Si los efectos de la iluminación saltaban a la vista en el film, de forma demasiado evidente, esto se consideraba como un error profesional. A este respecto, el director norteamericano Cecil B. DeMille relata una instructiva historia: «Estaba acostumbrado al trabajo en el escenario y quería usar determinado efecto luminoso, que había utilizado en el teatro, en un film que entonces estaba filmando. En la escena en cuestión, aparecía un espía desliziándose por un cortinaje, y a fin de dar más misterio al efecto, decidí iluminar solamente la mitad de la cara del espía y dejar el resto en la oscuridad. Miré el resultado en la pantalla y lo encontré extraordinariamente eficaz. Me sentí tan conforme con este truco de iluminación que lo utilicé a lo largo de todo el film, esto es, utilicé reflectores colocados a uno u otro lado, método que hoy es practicado con toda libertad. Después de enviar el film al distribuidor, recibí un telegrama del empresario que me sorprendió considerablemente. Decía: "¿Se ha vuelto

loco? ¿Supone usted que podemos vender un film por su precio total si sólo muestra la mitad de un hombre?"».

El film fue rechazado hasta que a DeMille se le ocurrió engañar a sus clientes remitiéndose a la recóndita autoridad de un gran artista europeo. Telegrafió lo siguiente: «Si ustedes son unos tipos tan estúpidos que no reconocen el claroscuro de Rembrandt cuando lo ven, no me culpen por eso». Con esto salió triunfante. El distribuidor lanzó el film con este lema: «El primer film iluminado al estilo de Rembrandt», pidió el doble del precio acostumbrado y lo obtuvo.

Esta anécdota muestra hasta qué punto ha cambiado en los últimos años nuestro modo de ver. En la actualidad hasta el público general está acostumbrado a efectos lumínicos como esos con que DeMille experimentaba entonces. Pero en aquellos días el cine significaba la reproducción de objetos naturales, y toda injerencia formal nueva era tenida por desvirtuación de la fidelidad hacia la naturaleza, es decir, del objeto fundamental del cine. Un hombre que sólo es visible a medias no es sino medio hombre, y en la vida real los hombres nunca están divididos; por tanto, el film del señor DeMille no era bueno. Se trataba de una ecuación sencilla. Las luces deben estar colocadas de modo que resulten claramente reconocibles todos los detalles de cada objeto; no se querían sombras «perturbadoras», sino una representación clara. Sólo más tarde se aprendió el uso de la luz al servicio del arte.

#### *Uso artístico de la delimitación de la imagen y de la distancia respecto del objeto*

Como nuestros ojos pueden moverse libremente en cualquier dirección, nuestro campo de visión es prácticamente ilimitado. Por su parte, una imagen cinematográfica está netamente limitada por sus márgenes. Sólo es visible lo que aparece dentro de dichos márgenes, y por tanto el artista del cine está obligado —tiene la ocasión— a hacer una selección de la infinitud de la vida real. En otras palabras, puede escoger su «motivo». La delimitación de la imagen es un instrumento tan formativo como la perspectiva, ya que permite destacar y dar particular importancia a determinados detalles, y, a la inversa, permite omitir cosas sin importancia, introducir sorpresas visuales repentinamente, presentar reflejos de cosas que están ocurriendo «afuera».

Además, el marco tiene una importancia esencial y absoluta para exhibir las cualidades decorativas de una imagen; sólo se puede estimar el contenido del lienzo, la organización del espacio y demás si hay límites precisos que actúen como marco del diseño pictórico. El marco de la imagen consta de



dos líneas verticales y dos horizontales. Por tanto, toda línea vertical y toda horizontal que aparezcan en la vista estarán sostenidas por estos ejes. Las líneas oblicuas resultan oblicuas porque los márgenes de la imagen son rectos, es decir, verticales y horizontales, pues toda desviación exige cierto modelo de comparación visible para mostrar de qué se desvía.

En una buena imagen cinematográfica, todas las líneas y demás direcciones mantienen una relación bien equilibrada entre sí y con los márgenes. Se apoyan entre sí como paralelas o están en contraste; forman una pauta inmóvil o inquieta, una pauta compleja o simple; y otro tanto ocurre con la distribución de las masas oscuras y claras. Si la pantalla fuera infinitamente grande, no se plantearía el problema de una buena organización de la superficie, porque, a fin de lograrla, es necesario que deba organizarse un espacio limitado. No existe equilibrio en lo infinito, con la sola excepción quizá de los dibujos en los papeles de empapelar, en los que existe una uniformidad de serie, la cual, por supuesto, no es muy aplicable al cine.

El problema del tamaño y la proporción hace aquí el caso. En su *Napoleón*, Abel Gance tomó determinadas escenas para un tríptico de pantallas. En la función, tres proyectores actuaban simultáneamente, de modo que resultaba una especie de banda panorámica que sólo se podía contemplar de un solo vistazo desde una distancia considerable. También en Estados Unidos se han hecho diversos experimentos con pantallas ampliadas. No obstante, mientras mayor es la superficie de proyección, más difícil resulta organizar el film de forma significativa. La tentación de aumentar el tamaño de la pantalla coincide con el deseo del cine en color, estereoscópico y sonoro. Es el deseo de personas que no saben que el efecto artístico está ligado a las limitaciones del medio y que prefieren la cantidad a la calidad. Quieren acercarse más y más a la naturaleza y no se dan cuenta de que así hacen cada vez más difícil que el cine sea un arte.

Los experimentos con pantallas de diversos tamaños han planteado una vez más el problema de hasta qué punto es artísticamente satisfactoria la forma rectangular internacionalmente estandarizada. Se han realizado encuestas a fin de descubrir cuáles son las formas preferidas por los grandes maestros. Durante su estancia en Hollywood, el director soviético Eisenstein pronunció una conferencia en la que defendió la pantalla cuadrada, dentro de la cual podrían formarse rectángulos horizontales y verticales de cualquier proporción usando máscaras de diferentes formas. «Ni la forma vertical ni la horizontal son por sí solas el ideal» —expresó—. «¿Cómo pueden satisfacerse simultáneamente las tendencias verticales y horizontales de la imagen cinematográfica? El campo de batalla para este conflicto se encuentra fácilmente: es el cuadrado. El cuadrado es la única forma capaz de producir todos los rectángulos posibles, si se esconde una parte a los lados o en los extremos superior e inferior. También se puede utilizar como totalidad a fin

de imponer al espectador la finalidad cósmica de su cuadratura, en especial en una secuencia dinámica de diferentes dimensiones, desde un cuadrado diminuto en el centro hasta el cuadrado que lo abarca todo e incluye la pantalla entera.»

En los comienzos de la fotografía, y también del arte cinematográfico, sólo se tomaban imágenes que lo abarcaban todo, es decir, imágenes que contenían la totalidad del acontecimiento o del objeto que se quería representar. Como ahora, entonces se podrían haber tomado primeros planos —un par de manos, la mitad de una cara—, pero no se hacían. Las cosas que técnicamente son posibles sólo se utilizan cuando ha penetrado la idea de que por medio de ellas se pueden lograr resultados útiles y valiosos, y no sólo resultados prohibidos o insensatos. Si se quería hacer la toma de un hombre, su figura entera, o por lo menos toda la parte superior de su cuerpo, tenía que aparecer en la imagen. Los márgenes de la pantalla sólo eran considerados en un sentido negativo: no debían cercenar parte alguna de los objetos. El interés se concentraba exclusivamente en aquello que se iba a fotografiar y, en absoluto, en qué forma se realizaría. El uso creativo de secciones y detalles aislados fue una revolución, la misma revolución que había tenido lugar en relación a todos los demás rasgos del medio cinematográfico antes de que pudiera convertirse en arte. Del mismo modo que los clientes de Cecil B. DeMille formulaban objeciones a las escenas en que aparecían rostros iluminados parcialmente, también parecía absurdo cortar un objeto natural, a propósito, con los márgenes de la película. Hoy, sólo unos cuantos años después, está de moda incluso entre directores completamente mediocres dejar que el marginador se enloquezca de tiempo en tiempo.

En *El cameraman*, Buster Keaton está enamorado de una muchacha que trabaja en una agencia de fotografías de prensa. Tiene lugar la siguiente escena: es por la mañana temprano. Están abriendo la oficina y llegan los empleados. Aparece la sala de espera con el mostrador en el que se recibe a los clientes. Ahí es donde trabaja la muchacha. Esta entra, se saca el abrigo y se sienta. De repente se desplaza un poco la cámara y aparece así en la pantalla un rincón de la sala de espera hasta entonces invisible, en el cual está sentado Buster Keaton, mirando fijamente al frente, con una mirada estúpida. Allí ha estado sentado toda la noche esperando para ver a la muchacha. Esto muestra que incluso un plano largo puede ser en realidad un plano de detalle y nada más. Por cierto, «plano largo» (*long shot*) es una expresión relativa e inexacta que no puede definirse a menos que se diga: «Un plano largo abarca el conjunto de cuanto concierne a determinada situación total». En la práctica se la llamaría plano largo si (como en este caso) se mostrara toda una oficina. Pero ese rincón crucial que ocupa Buster Keaton no aparece en la escena, y todo el efecto de la toma depende de esto. El mismo acontecimiento podría haber sido presentado en la siguiente forma: la



muchacha sube por la escalera, abre la puerta que da a la oficina y ve a Buster Keaton sentado en un rincón. Pero todo este efecto absurdo y extravagante surge de que el espectador cree estar viendo todo lo que hay que ver —una oficina corriente con gente normal que trabaja en ella— y, súbitamente, como si hubiera caído del cielo, se descubre al ridículo muchacho enamorado, que da la impresión de estar esperando desde hace una eternidad en medio de esta oficina de aspecto tan serio, en la cual no se prevé nada extraordinario. La conmoción psicológica que se le provoca al espectador podría describirse teóricamente en los términos siguientes: se presenta un conjunto en su totalidad y se ha inducido al espectador a una falsa seguridad; súbitamente, la estructura total de este conjunto se modifica mediante un giro insignificante que parece incongruente con lo que se ha visto antes. En *Espejismos* se consigue un efecto parecido cuando se ve a Charlie Chaplin, maravillosamente ataviado con chistera y frac; pero sólo se muestra la parte superior de su cuerpo y luego se descubre repentinamente que no lleva pantalones y está en calzoncillos. También aquí la parte que se muestra (la parte superior del cuerpo) sugiere una imagen completa (un hombre elegantemente vestido) y la revelación muestra, a una luz totalmente diferente, lo que ya se ha visto, convirtiéndolo en una caricatura.

Pasemos ahora a un ejemplo de tipo completamente diferente. *Los muelles de Nueva York* de Sternberg contiene una escena en la cual una suicida se tira de un barco. En la toma sólo se muestra la agitada superficie del agua en la que se ve el reflejo de la mujer que está de pie y luego salta por la borda. A la mujer se la presenta indirectamente mediante su reflejo en el agua. Sin embargo, a continuación se ve a la mujer caer al agua, en el mismo lugar donde estaba su reflejo. Esta secuencia imprevista de la imagen directa tras la indirecta resulta sumamente impresionante. El efecto se consigue mediante una cuidadosa selección de lo que se ha de fotografiar. La cámara está situada de tal modo que la parte más importante de la toma, a saber, el barco con la mujer en la borda, no aparece para nada, posición que resulta totalmente absurda desde el punto de vista de la representación corriente de un objeto. La parte importante del acontecimiento, el único motivo de que se hiciera la toma, sólo arroja su reflejo en la imagen. Pero el espectador, quien quizá podría haber visto una toma directa del acontecimiento con un interés meramente pasajero, es conquistado y se estremece por lo inusitado de la presentación.

Con frecuencia se utilizan análogos «trucos» artísticos. Casi se han convertido en convenciones, como por ejemplo la sombra oscura del villano que se desliza contra un muro claro. A decir verdad, una sombra actúa a menudo como anunciador: aparece antes de que la persona que la arroja aparezca en escena y, de este modo, orienta la atención y el interés del público hacia lo que se acerca aparte. La verdadera excelencia de la imagen delimitada surge

del primer plano. Cuanto más pequeño sea el detalle que se fotografía, más grande aparece en el film. El primer plano no sólo contribuye a que el artista dé una ampliación de algo que no sería obvio como mero detalle de un plano largo —por ejemplo, que los ojos de alguien están llenos de lágrimas o que hay un ratón sentado en una esquina de una habitación—, sino que también extrae un rasgo característico del conjunto. Muy a menudo el artista del cine introducirá a su público en una nueva situación a través de un detalle de esta naturaleza. Se puede mostrar el péndulo de un reloj, luego el reloj entero, y después la cámara retrocede más y aparecen personas sentadas en una habitación que observan ansiosamente el reloj. El reloj es el punto crucial de la escena y por consiguiente se muestra en primer lugar. En *Bajo la máscara del placer*, de Pabst, se introduce el reformatorio de la siguiente forma: se muestra primero el rostro duro y maligno de la maestra con su pelo bien tirante peinado hacia atrás; luego se muestra que está golpeando rítmicamente un gong; después se hace retroceder la cámara y se ve que la maestra está sentada a la cabecera de una mesa en la que están comiendo las muchachas, poniendo las cucharas en sus bocas al ritmo de los golpes en el gong. También aquí el punto central, que al mismo tiempo es un detalle ilustrativo de la situación, está realizado para orientar correctamente la atención de los espectadores y proporcionar simultáneamente cierto elemento de sorpresa; pues una revelación paulatina a partir del detalle es mucho más atrayente, capta mucho más la atención de los espectadores que si la escena entera se presentara de una sola vez.

Se puede dar de diversas formas una secuencia que como ésta lleve del detalle a la representación total. O bien, pueden tomarse por separado el conjunto y el detalle, uniéndolos luego en la banda terminada, en cuyo caso las tomas van de una a otra con una sacudida; o se mueve la cámara hacia atrás y se toma sin interrupción la escena, de modo que lo que aparece en la pantalla se vuelve al mismo tiempo más pequeño e incluye más cosas; es decir, que el detalle que al principio era grande se torna gradualmente pequeño y se desliza a su puesto en la escena total. O bien, en tercer lugar, se puede dejar la cámara en posición mientras el operador trabaja con máscaras móviles, de modo que al principio la mayor parte de la escena permanece a oscuras y algún detalle de ella —una cabeza, pongamos por caso— se ve en un marco pequeño (redondo), como a través de un agujero en un telón. Luego, a partir de este agujero, la toma entera «aparece gradualmente».

Todavía hay otras formas de usar los primeros planos y resulta mucho más difícil ajustarlos a un esquema preciso. En *Los muelles de Nueva York* hay una escena de amor entre un marinero y una prostituta. Están sentados bebiendo y no hay muchas señales de amor. Luego se interpone un primer plano, un detalle extraordinariamente obscuro: la mujer golpea lujuriosa-



mente el brazo desnudo del marinero que está cubierto de tatuajes pornográficos mientras éste agita sus músculos para divertirla. La misma escena con un plano largo no hubiera tenido de ninguna manera una eficacia comparable. En vez del hombre entero, únicamente aparece su brazo, una cosa recia, desnuda y decorada obscenamente; es una sagaz aplicación del principio de la *pars pro toto*. Esa mujer sólo ve en el hombre fuerza, desnudez y músculos.

Ejemplos análogos se pueden encontrar en cualquier film: los pies de un hombre que sube una escalera para indicar visualmente el ruido de sus pasos; las piernas de una pareja de amantes. En *Los nuevos señores de Feyder* hay una escena que representa la ceremonia de inauguración de una serie de edificios nuevos en una colonia para obreros. El ministro tiene prisa y hace su inspección cada vez más rápidamente hasta que todo su séquito está inequívocamente corriendo. Luego aparece un primer plano: un gordo que va en el séquito, una figura sin ninguna importancia particular, se está secando la frente. Este hombre ha sido escogido como el prototipo de todos sus compañeros de padecimiento. En *La madre*, de Pudovkin, las escenas que tienen lugar en tribunales se introducen mediante una rápida sucesión de primeros planos de las frías piedras grises del edificio y en un caso por un gran plano de la bota de uno de los soldados de guardia, una pavorosa aparición sombría que es una introducción excelente al espíritu de las escenas siguientes. Los cineastas soviéticos han creado, realmente, una técnica del primer plano totalmente nueva.

La posibilidad de modificar el alcance de la imagen y la distancia del objeto proporciona así al artista del cine el medio para dividir fácilmente el conjunto de cualquier escena sin trastornar la realidad. Las partes pueden representar el todo, puede crearse el suspenso dejando fuera de la imagen lo que es importante o notable. Ciertas porciones se pueden destacar a fin de inducir al espectador a buscar un significado simbólico en su apariencia. Se puede concentrar particular atención en detalles esenciales.

Sin embargo, el primer plano tiene un inconveniente grave. Fácilmente deja al espectador en las tinieblas por lo que hace al entorno del objeto o aparte de objeto. Esto es particularmente válido en un film que contiene demasiados *close-up*, en el que casi no se presentan planos largos, como por ejemplo *La pasión de Juana de Arco* de Dreyer o diversos films soviéticos. El *close-up* muestra una cabeza humana, pero no se puede saber dónde está el hombre al que pertenece la cabeza, si está en un interior o al aire libre y cómo está situado en relación a otras personas: si está cerca o lejos, volviéndose hacia ellas o alejándose, en la misma habitación que los demás o en otro sitio. La superabundancia de primeros planos lleva muy fácilmente a los espectadores a una fatigosa sensación de incertidumbre y dislocación. Por esto el artista del cine se sentirá obligado a no usar exclusivamente los

primeros planos, sino en conjunción con planos largos que aportarán la información necesaria en relación a la situación en general.

No obstante, por otra parte, el artista del cine cuenta con un valioso medio de expresión, negado al teatro, que es su capacidad de escoger la distancia con respecto del tema. En un teatro el espectador permanece siempre a la misma distancia de la escena, y por esto los acontecimientos y los objetos sólo pueden mostrarse dentro de ciertos límites de tamaño. La sutileza de la expresión facial, por ejemplo, se pierden para la mayoría de los espectadores que no están sentados cerca del escenario. A decir verdad, a menos que posea muy buena vista o recurra a la ayuda insatisfactoria, porque falsifica, de los binoculares, el auditorio, incluso el de los primeros puros, sólo conseguirá captar una fracción de lo que se muestra en el escenario.

Pero no sólo están en discusión las cuestiones técnicas de agudeza visual. La distancia constante entre el espectador y el escenario impone una apreciación inmutable de las propiedades y acciones en el escenario «conforme al tamaño», y esto es de suma importancia estética. Desde un punto de vista visual los movimientos de los intérpretes, sus vestimentas, los decorados sólo son eficaces hasta un grado bastante bajo de diferenciación. El cine puede extender este margen de validez y, lo que es más importante, también puede desplazarlo. El espectador puede haber estado viendo un cuarto entero, pero al instante la cámara puede proporcionar una escena totalmente diferente en el mismo lugar, en la cual objetos totalmente diferentes constituyan el centro de interés, objetos totalmente diferentes se destaquen y resulten importantes, y posiblemente todo lo que tenía importancia en la toma larga, un momento antes, ha sido omitido. De una habitación en la que hay dos personas sólo queda una pequeña parte de la mesa y sobre ella una flor que hasta ese momento había pasado inadvertida o, en todo caso, había ocupado sólo una porción diminuta de la imagen. Hacia esa flor, que ahora es el centro de la acción, se deslizan los dedos de una mano, igualmente grande e igualmente importante, de una mano que antes era pequeña, no tenía nada de notable y no desempeñaba ningún papel.

De este modo, el campo de acción del cine se amplía enormemente en comparación con el del teatro. Cabe añadir que, en el teatro no sería muy apropiado subrayar los elementos no humanos, incluso en el caso de que esto fuera posible técnicamente. El teatro depende de la palabra hablada; no podrían combinarse nunca, para dar un efecto homogéneo, escenas dramáticas comunes, cuyo significado reside en el diálogo, con escenas en que cosas inarticuladas, como animales o flores, condujeran la acción mediante su aparición o por medio de movimientos acompañados o no de sonidos. En el teatro, cosas de este tipo sólo resultan posibles muy excepcionalmente; incluso en films sonoros que se basen en lo fundamental en el diálogo, la intro-



ducción de escenas de esta índole produciría un efecto perturbador e incoherente.

Quizá nunca se ha señalado explícitamente —y parece significativo que esto se les ocurra a muy pocos aficionados al teatro— hasta qué punto es antinatural y estilizado todo arte teatral porque los actores nunca dejan de hablar. Cada acción está revestida y recamada de palabras. Incluso en el primer bosquejo, cada escena está proyectada de modo tal que el argumento se desplegará mediante conversaciones incesantes. A decir verdad, cada momento de predominio de la simple acción sobre la palabra hablada se tiene por un defecto. La palabra hablada, que constituye el más importante rasgo distintivo del teatro, se ha transformado en un medio de pureza radical en el transcurso de la evolución del arte a través de miles de años. Sólo se verá con claridad que esta forma de presentar un suceso no se puede dar por supuesta, después de haber contemplado, en un buen film mudo, cómo la acción se despliega de forma totalmente fluida sin ninguna necesidad de palabras.

El cine puede hacer que los objetos inanimados llamen la atención. Supongamos nuevamente que en determinada escena teatral hay una flor sobre una mesa. Dicha flor nunca podría atraer la atención del público, excepto con la ayuda de los intérpretes. El director teatral o el dramaturgo no pueden confiar en la posibilidad de que el auditorio note, en el transcurso de la pieza, ese detalle insignificante puesto que la atención del auditorio debe estar orientada siempre hacia el punto preciso de la acción.

El artista del cine tiene el mejor control posible de la atención de su auditorio, pues al colocar la cámara justamente donde quiere, lleva a la pantalla lo que es de mayor importancia en el momento y es capaz de dar la significación adecuada a los objetos sin que haya necesidad de que la flor grite «¡Ahora mírenme!». El interés del espectador se orienta necesariamente hacia ella porque en ese momento es lo único que se le muestra. Del mismo modo se acentúan debidamente otros acontecimientos minúsculos —una mosca que trepa por la pared o el humo de un cigarrillo— que en un escenario no tendrían ni de lejos la fuerza necesaria para llamar la atención.

En un film, estos acontecimientos mínimos, estos papeles desempeñados por secundarios son exactamente del mismo tipo que los papeles «macroscópicos», que representan los actores humanos. Y de esto surge una homogeneidad sumamente satisfactoria.

La posibilidad de cambiar rápidamente la distancia al objeto lleva naturalmente a una relativización de las normas de tamaño. En la medida en que el espectador no puede usar su experiencia anterior para juzgar lo que ve —en la medida en que, por ejemplo, no sabe que una mosca es objetivamente pequeña y una montaña grande—, no dispone de nada con lo cual juzgar el tamaño objetivo de lo que se le muestra. No tiene cómo saber a qué

distancia estaba la cámara del objeto. Un noticiario sobre una exposición arquitectónica mostraba diversas vistas de casas que habían sido erigidas sobre el terreno y en seguida presentaba vistas de un pequeño modelo en yeso de la ciudad de Roma. Para el espectador ambos conjuntos de edificios resultaban de las mismas dimensiones, por más que en uno eran de altura natural y habían sido tomados a la distancia necesaria, mientras que en el otro los modelos sólo tenían unos cuantos centímetros de altura y habían sido fotografiados de cerca. En este caso al espectador no le servía de nada la experiencia, para juzgar los tamaños relativos.

Esta relativización da lugar, por una parte, a la posibilidad de hacer que cosas de tamaños muy diferentes parezcan del mismo tamaño, vinculándolas entre sí. En un film sobre la vida universitaria alemana, el vientre redondo de un estudiante que está roncando en un sillón se disuelve en la toma de un paisaje: una colina cerca de Heidelberg, cuya forma es semejante, suavemente redondeada. Las dos cosas que en realidad son de dimensiones totalmente diferentes se conjugan, simple y fácilmente, fotografiando el vientre de cerca y la colina de lejos, y así se da la oportunidad de hacer una divertida comparación entre los dos.

Por otra parte se pueden conseguir efectos especiales engañando a los espectadores en cuanto a las verdaderas dimensiones de lo que se muestra. Un crítico se refirió, en una ocasión, a una escena de una versión cinematográfica de *Casa de muñecas* de Ibsen, diciendo que constituía un ejemplo típico del lenguaje del arte cinematográfico. Se muestra un cuarto y súbitamente aparece en él una enorme mano, con lo cual se pone en evidencia que el cuarto es en realidad muy pequeño y sólo es parte de una casa de muñecas. A primera vista se piensa que el cuarto es de tamaño normal, ya que en el film nada indica que se trate de algo excepcional (un juguete). El súbito cambio producido por medios perfectamente naturales —la mano humana de tamaño normal— impone al espectador del mejor modo posible el simbolismo del hecho. Lo que sólo es una identificación conceptual de la casa humana y la casa de juguete aquí realmente tiene lugar. Así, una vez más, se saca partido de un «defecto» del cine —la imposibilidad de dar una norma absoluta de tamaño— y se utiliza con fines artísticos.

#### *Uso artístico de la ausencia del continuo espacio-tiempo*

A diferencia de la vida real, el cine permite dar saltos en el tiempo y el espacio. El montaje implica la conexión de tomas de situaciones que se dan en tiempos y espacios diferentes. Hasta ahora, los teóricos, y en particular los soviéticos, han investigado más a fondo el montaje que todas las demás prácticas del arte cinematográfico.



Los soviéticos fueron los primeros en advertir las potencialidades artísticas del montaje, y también fueron ellos los primeros que intentaron definir sistemáticamente sus principios. Al mismo tiempo, a menudo han ido demasiado lejos en su entusiasmo. Tienden a considerar que el montaje es el único rasgo de importancia artística en el cine, como lo testimonia el excesivo uso que hacen de él. A decir verdad, a veces se tiene la impresión de que consideran que una banda de película sin cortar es simplemente un fragmento de la realidad; como si la película montada fuera, por así decirlo, la naturaleza cortada. Pudovkin empieza su libro *Técnica del cine*\* con esta afirmación: «El montaje es la base del arte cinematográfico». Anteriormente hemos procurado demostrar que ni siquiera una toma aislada es, en sentido alguno, una mera reproducción de la naturaleza; de qué modo incluso en la toma aislada existen diferencias sumamente importantes entre la naturaleza y la imagen cinematográfica, y cuán seriamente se deben considerar los procesos artísticos formativos.

No obstante, resulta fácil comprender por qué se puede pensar que el montaje es el camino regio que lleva al arte cinematográfico. Después de todo, la imagen aislada surge de un proceso de registro, controlado por el hombre pero que, visto superficialmente, se limita a reproducir la naturaleza. Pero cuando se pasa al montaje, el hombre interviene en el proceso: se fragmenta el tiempo, se reúnen cosas desvinculadas en el tiempo y el espacio. Esto se parece mucho más, de forma palpable, a un proceso creador y formativo.

Pudovkin describe los comienzos del arte cinematográfico en los siguientes términos: «En la labor de quienes efectuaban las tomas no había sitio para el arte. Se limitaban a fotografiar el "arte de los actores". No se trataba, por supuesto, de ningún arte específico de los intérpretes de cine, ni de atributos particulares del cine, ni de formas de abordar el trabajo por parte del director. ¿En qué consistía realmente el trabajo del director de aquella época? Tenía a su disposición el guión, idéntico a la estructura de la obra escrita por su autor para el teatro; sólo que se habían suprimido los diálogos entre los personajes, sustituyéndolos en lo posible por gestos mudos o, muchas veces, por títulos bastante extensos. El director disponía la escena como si fuera una composición teatral; fijaba las entradas y las salidas, las transiciones y demás movimientos de los actores. La escena dispuesta de esta manera se desarrollaba en su totalidad, mientras el operador la registraba como un todo entero: la cámara servía tan sólo para registrar escenas que estaban completas y acabadas en sí mismas».

\* Arnheim se refiere a la obra de V. I. Pudovkin que en castellano se tituló *Argumento y montaje: bases de un film* (Editorial Futuro, S.R.L., Buenos Aires, 1956), en la versión de Pablo Taberner. [T.]

El montaje de un acontecimiento coherente en el espacio y el tiempo debe distinguirse del entrecruzamiento de acontecimientos disociados entre sí. Con estos últimos empezó el montaje, en términos históricos, porque es el procedimiento menos revolucionario; se conectaron las diversas tomas, del mismo modo que en el escenario se representaban diferentes escenas consecutivamente. En el teatro era costumbre desde hacía cientos de años presentar secuencias de escenas desconectadas en el tiempo o el espacio. Luego surgió algo de lo cual en el teatro sólo había rudimentos: se cortaron las escenas y se entremezclaron las diversas partes; esto es, se interrumpió bruscamente la acción para presentar una escena totalmente diferente, luego se interrumpía ésta para proseguir con la primera, volviendo luego otra vez a la segunda y así sucesivamente. Los comienzos de este procedimiento pueden hallarse en el teatro tradicional, en el cual, por ejemplo en las escenas shakespearianas de batallas, se alterna con frecuencia la acción entre un bando y otro. En el cine la utilización de este procedimiento resultaba mucho más simple porque, en vez de tener que rehacer la escena en el escenario, una escena podía suceder a otra en una secuencia rápida y fluida.

El hecho de intervenir en una escena unitaria, fragmentar un acontecimiento, cambiar la posición de la cámara en medio de la corriente, acercarla, alejarla y alterar la selección del tema exhibido, fue un golpe mucho más audaz. Hasta el presente éste ha sido el acto más enérgico y estimulante para la emancipación de la cámara. En el montaje, el artista del cine tiene un instrumento formativo de primera, que le ayuda a subrayar y dar mayor significación a los hechos reales que retrata. De la continuidad temporal de una escena sólo toma las partes que le interesan, y de la totalidad espacial de objetos y acontecimientos únicamente escoge lo que es relevante. Subraya unos detalles y otros los omite por completo. Ya se han dado ejemplos de esto.

Asimismo, algunas veces las tomas se vinculan mediante un montaje cuya conexión no es realista, sino conceptual o poética. «Quería representar cinematográficamente la alegría. Habría resultado totalmente ineficaz limitarse a fotografiar un rostro que registrara alegría. De modo que presenté el movimiento de las manos y un primer plano de la parte inferior de la cara, de la boca sonriente. Intercalé otros varios materiales en medio de esto; por ejemplo, una vista de un impetuoso arroyuelo en primavera, con rayos de sol reflejados en el agua; de pájaros chapoteando en el estanque de la aldea, y por último, de un niño riéndose. Me pareció que así expresaba "La alegría del preso"». Es discutible la justeza artística de esta secuencia. La escena corresponde a *La madre* de Pudovkin. Su desdén hacia la película sin cortar, hacia la materia prima, es muy característico; aunque esta actitud sólo se encuentra en la teoría de los soviéticos y no en sus producciones: los soviéticos saben escoger muy bien su material. Además, es muy discu-



tible que la vinculación simbólica de sonrisa, arroyo, rayos de sol, «preso feliz» y «niño alegre» contribuya en algo a la unidad visual. En poesía se ha hecho miles de veces, pero resulta fácil vincular en poesía temas desconectados porque las imágenes mentales asociadas a las palabras son mucho más vagas, más abstractas y, por tanto, se harán coherentes con más rapidez. La yuxtaposición de imágenes visuales concretas, en particular en un film que por lo demás es realista, a menudo resulta forzada. La unidad de la escena, la historia del preso que se alegra, se ve interrumpida abruptamente por algo completamente diferente. Las comparaciones y asociaciones, como el arroyo y los rayos de sol, no son ligeras alusiones en abstracto, sino fragmentos concretos de la naturaleza que, por lo mismo, distraen la atención.

Aparte de que este ejemplo aislado haya sido o no feliz, subsiste el hecho de que la posibilidad de este tipo de montaje existe, y uno de sus rasgos distintivos es que las vistas que se suceden no tienen una conexión espacio-temporal, sino tan sólo una conexión de sustancia. No tendría ningún sentido averiguar si el arroyo corre antes de haber sonreído el rostro o a qué distancia del niño que ríe están los pájaros que chapotean en el agua. La tarea del artista consiste en presentar su material de modo tal que los espectadores lo consideren con la actitud adecuada. Los espectadores no deben buscar conexiones espacio-temporales. Por otra parte, se ve con frecuencia que hubo la intención de lograr unidad de lugar pero que, debido a un montaje torpe, se ha perdido el efecto de unidad. Aparece un hombre y luego otro, y no hay nada que revele el hecho de que supuestamente esas personas están en el mismo lugar. Se tiene la impresión de que la escena se ha desplazado a otro sitio y resulta imposible comprender la vinculación que existe entre las dos figuras. Como el montaje separa cosas que son espacialmente continuas y una cosas que no tienen una continuidad espacio-temporal inherente, surge el peligro de que el procedimiento no tenga éxito y que el conjunto se desintegre en fragmentos que el espectador no pueda combinar de acuerdo con el plan del artista.

Pudovkin ha establecido cinco métodos de montaje, pero el sistema no resulta del todo satisfactorio desde el punto de vista lógico, porque la clasificación se refiere en parte a la forma de hacer los cortes y en parte al tema, y estos dos factores no se mantienen separados.

#### 1) *Contraste*

«Se trata, por ejemplo, de reproducir la mísera situación de un individuo hambriento; la narración producirá mucha mayor impresión si la contrastamos con la imagen de la riqueza derrochadora.» \* (Nuevamente esa extraña

\* Pudovkin, *op. cit.*, versión castellana del 1956. [T.]

desconfianza ante el material sin cortar.) Con esto no se da una idea de la técnica para hacer los cortes; esto es, si las dos escenas han de sucederse íntegras o si se deben entrelazar fragmentariamente.

#### 2) *Paralelismo*

«El método es similar al del contraste, pero éste va mucho más lejos.» Los dos tipos de sucesos diferentes se presentan alternativamente mediante tomas aisladas. Evidentemente, la coordinación lógica es falsa. El método del contraste se refería al tema, y el método del paralelismo se refiere a la técnica de los cortes.

#### 3) *Similitud*

«En el final de *La huelga*, de Eisenstein, el ametrallamiento de los obreros es interrumpido de forma intermitente por instantáneas del sacrificio de un buey en el matadero.» Una vez más esta categoría se refiere al contenido. En principio, no importa que se utilice el montaje entrelazado o una secuencia de escenas completas. Es posible que el primer procedimiento resulte, por lo general, más claramente eficaz.

#### 4) *Sincronismo*

Dos acontecimientos paralelos, relacionados entre sí porque tienen lugar al mismo tiempo. Por ejemplo, alguien se apresura a ir a salvar a un amigo, a quien llevan al patíbulo. El interés reside en preguntarse si tendrá lugar la coincidencia espacial lo suficientemente pronto. Se introduce aquí un tercer principio, que no se mencionara antes. En ninguno de los apartados anteriores se habló sobre la vinculación temporal entre las escenas que se intercalan.

#### 5) *Tema recurrente (leitmotiv)*

«Si el autor quiere acentuar la idea central del guión le será de gran utilidad emplear el método de la reiteración.» Determinada escena aparece varias veces de la misma forma como una especie de «estribillo», lo cual, una vez más, se refiere casi exclusivamente al contenido.

El anterior es, realmente, un mal esquema de clasificación.

Por su parte, Timoshenko establece quince principios del montaje; a saber:



- 1) Cambio de lugar
- 2) Cambio de posición de la cámara
- 3) Cambio del ángulo
- 4) Realce del detalle
- 5) Montaje analítico
- 6) Retorno al tiempo pasado
- 7) Anticipación del tiempo futuro
- 8) Acción paralela
- 9) Contraste
- 10) Asociación
- 11) Concentración
- 12) Ampliación
- 13) Montaje monodramático
- 14) Estribillo
- 15) Montaje.

Como tampoco esta clasificación es muy satisfactoria, no se analizará aquí más detenidamente. Sólo constituye una enumeración incompleta y asistemática de factores, algunos de los cuales no debieran estar coordinados sino subordinados lógicamente.

A continuación se intenta otro esquema, en el cual se amplían los principales puntos contenidos en las clasificaciones de Pudovkin y Timoshenko.

## PRINCIPIOS DE MONTAJE

### I. Principios de corte

#### A. Extensión de la unidad de corte

1) Bandas largas. (Todas las tomas que se empalman son relativamente largas. Ritmo apacible.)

2) Bandas cortas. (... todas son relativamente cortas. Por lo común se emplea en casos en que las tomas estén llenas de acción rápida. Escenas culminantes. Efecto de tumulto. Ritmo rápido.)

3) Combinación de bandas largas y cortas: repentinamente aparecen en bandas largas una o más piezas cortas, o viceversa. Ritmo correlativo.

4) Irregular: serie de bandas de extensión variable (ni claramente cortas ni largas). La extensión depende del contenido. No hay efecto rítmico.

### B. Montaje de escenas enteras

1) En secuencia. (Una acción se desarrolla sin interrupción hasta el fin. Se le agrega la siguiente y así sucesivamente.)

2) Entrelazado. (Las escenas se cortan en partes pequeñas que se intercalan. Continuación alternativa de una y otra escenas. Entrecruzamiento.)

3) Inserción (de escenas o cuadros separados en una acción continua).

### C. Montaje dentro de una escena determinada

1) Combinación de tomas largas y primeros planos. (Por toma larga, que es una expresión relativa, se ha de entender la que pone el contenido de un primer plano en un contexto más amplio.)

a) En primer lugar una toma larga y luego uno o más detalles de la misma como primeros planos (es la «concentración» de que habla Timoshenko).

b) Tránsito de un detalle (o varios) a una toma larga que incluye dicho detalle (es la «ampliación» de que habla Timoshenko). Por ejemplo, en el caso de *Bajo la máscara del placer*, de Pabst: primero la cabeza de la maestra y luego el conjunto del comedor.

c) Tomas largas y primeros planos en sucesión irregular.

2) Sucesión de tomas de detalle (ninguna de las cuales incluye el contenido de las otras). (Se trata del «montaje analítico» de que habla Timoshenko.) Un acontecimiento completo o una situación pasajera compuestos, única y exclusivamente, de fragmentos.

Como en el punto I.B, en la combinación de escenas enteras, también aquí, en las escenas independientes, se puede utilizar el montaje para lograr la sucesión, el entrecruzamiento o la inserción.

### II. Relaciones temporales

#### A. Sincronismo

1) De varias escenas enteras (es la «acción paralela» de Timoshenko y el «sincronismo» de Pudovkin) unidas en secuencia o entrecruzadas. En secuencias que, en general, están empalmadas mediante títulos que les dan continuidad: «En tanto que ocurría esto en X, y en Y...».

2) De detalles de un escenario de acción en el mismo momento. (Presen-



tación sucesiva de acontecimientos que tienen lugar al mismo tiempo en el mismo lugar. El hombre está aquí, la mujer está allá, etc.) (Es el «montaje analítico» de Timoshenko.) Inutilizable.

#### B. Antes, después

1) Escenas enteras que se suceden en el tiempo. Pero asimismo escenas insertas de lo que ha ocurrido («recuerdo») o de cosas que ocurrirán en el futuro («visión profética»). (El «retorno del tiempo pasado» y la «anticipación del tiempo futuro» de que habla Timoshenko.)

2) Sucesión dentro de una escena. Sucesión de detalles que se suceden en el tiempo dentro del conjunto de la acción. Por ejemplo, primera toma: él coge el revólver; segunda toma: ella sale corriendo.

#### C. Neutral

1) Acciones completas que no están conectadas temporalmente, sino tan sólo en lo tocante a contenido. Eisenstein: en el fusilamiento de obreros por soldados se intercala la matanza de un buey en el matadero. ¿Antes? ¿Después?

2) Tomas aisladas que no tienen vínculo temporal. Poco frecuentes en los films narrativos, pero aparecen, por ejemplo, en los documentales de Dziga Vertov.

3) Inclusión de tomas aisladas en una escena completa. Por ejemplo, el montaje simbólico de Pudovkin: «la alegría del preso». Tomas insertadas sin vinculación temporal con el acontecimiento.

### III. Relaciones espaciales

#### A. El mismo lugar (aunque en tiempo diferente)

1) En escenas enteras. Alguien vuelve al mismo lugar veinte años después. Las dos escenas se suceden o se entrecruzan.

2) Dentro de una sola escena. «Tiempo comprimido.» Un salto hacia adelante en el tiempo que permite ver en una sucesión ininterrumpida lo que ocurre en el mismo lugar pero en realidad después de un lapso de tiempo. Inutilizable.

#### B. El lugar cambiado

1) Escenas enteras. Sucesión o entrelazamiento de escenas que tienen lugar en diferentes sitios.

- 2) Dentro de una escena. Diferentes vistas parciales del lugar de acción.
- 3) Neutral.

Lo mismo que en los puntos 1, 2 y 3 de II.C.

### IV. Relaciones de tema

#### A. Semejanza

1) De forma:

- a) de un objeto (una colina redonda sucede al vientre redondo de un estudiante);
- b) de un movimiento (el balanceo de un columpio en movimiento sucede al balanceo del péndulo de un reloj).

2) De significado:

- a) un solo objeto (es el montaje de Pudovkin: preso que ríe, arroyo, pájaros que se bañan, niño alegre);
- b) escena entera (Eisenstein: los obreros caen fusilados, se sacrifica al buey).

#### B. Contraste

1) De forma:

- a) de un objeto (primero, un hombre muy gordo, y luego uno muy delgado);
- b) de movimiento (un movimiento lento sucede a uno muy rápido).

2) De significado:

- a) un solo objeto (un desocupado famélico; el escaparate de una tienda lleno de manjares suculentos);
- b) escena entera (en la casa de un rico; en la casa de un pobre).

#### C. Combinación de semejanza y contraste

1) Semejanza de forma y contraste de significado (Timoshenko: los pies de un prisionero aherrado en un calabozo y las piernas de bailarinas en el teatro; o bien: el rico en un sillón, el rebelde en la silla eléctrica).



2) Semejanza de significado y contraste de forma (algo por el estilo se da en *El moderno Sherlock Holmes*. El actor ve en la pantalla la enorme imagen de una pareja que se está besando y besa a su amiga en la cabina del operador).

Este esquema no se propone ser exhaustivo y por cierto que no lo es. Su único objeto es servir como columna vertebral para dar una visión general.

Cabe agregar las siguientes observaciones a los principios del apartado IV: a menudo se observa, sobre todo cuando se trata de un montaje realmente bueno, que si se unen bandas de película no se limitan a estar «aditivamente» una tras otra, sino que asumen matices de significado completamente diferente debido a esta yuxtaposición. Así, en la escena de Eisenstein a la que ya nos hemos referido, el fusilamiento de los obreros recibe un matiz de significado muy preciso por estar combinado con la escena del matadero.

De forma análoga, el aspecto puramente formal de un film resulta a menudo considerablemente influido por el montaje. Si se muestra la figura de un hombre muy alto inmediatamente después de la de uno muy bajo, el espectador ve al hombre muy alto de forma muy diferente a la que lo vería si sólo él le hubiera sido mostrado: el contraste acentúa particularmente su altura. Esta influencia puede llegar a veces tan lejos que puede parecer que las tomas, situadas una detrás de otra, sean continuas; así, por ejemplo, la sensación de ver dos tomas separadas, primero la de un hombre bajo y luego la de uno alto, se podría perder totalmente para ver, en cambio, cómo el hombrecillo se alarga de un tirón, esto es, cómo crece con rapidez. Si se ve primero una cara redonda e inmediatamente después una cara larga y estrecha, se da fácilmente la impresión de que se ha estirado la primera cara y que repentinamente se ha hecho larga y delgada. Se han conseguido resultados análogos en el campo de la psicología experimental. En su investigación sobre el «movimiento ilusorio», Max Wertheimer ha descrito experimentos en los que hace que dos ranuras iluminadas, a poca distancia entre sí, se agiten en rápida sucesión ante los ojos de una persona que está en un cuarto a oscuras. Si se escogen correctamente la distancia y el tiempo de exposición, la persona tiene la impresión abrumadora de que no hay dos ranuras separadas que se iluminan una tras otra y que están de lado, sino de que aparece una ranura por la izquierda, se corre a la derecha y allí se apaga su luz.

Esta fusión estroboscópica de estímulos objetivamente separados en una impresión unificada también se produce en el cine mediante el montaje. De hecho, fundamentalmente, toda la existencia del cine depende de este principio. Porque a decir verdad, objetivamente, no hay nada más que una sucesión de imágenes inmóviles e independientes, fases de movimiento, en

la banda de celuloide. Sólo porque las imágenes se suceden con tanta rapidez y porque se ajustan con tanta exactitud unas a otras se tiene la impresión de un movimiento continuo. Por tanto, el cine consiste básicamente en el montaje de cuadros separados, esto es, en un montaje imperceptible. Traduciendo, por así decirlo, este principio a lo macroscópico, el resultado son los efectos antes mencionados. Si en la primera toma se muestra un rostro de perfil y en la segunda de frente, el espectador puede tener la impresión de que se ha vuelto el rostro hacia él.

Aquí y allá este fenómeno ya se ha utilizado con fines artísticos. En *El acorazado Potemkin* hay una escena muy conocida que muestra un león de piedra que se yergue y rugie. La escena está integrada por tomas de tres estatuas de leones diferentes. Primera estatua: un león recostado. Segunda estatua: un león que se yergue. Tercera estatua: un león con las fauces abiertas para rugir. Es muy notable el modo en que la piedra adquiere vida con ayuda del montaje.

En *La vida es así*, de Carl Junghans, se intenta lograr un efecto semejante. Primera vista: la estatua de un santo con los brazos cruzados. Segunda vista: una estatua semejante con los brazos levantados al cielo. El efecto —con un sentido simbólico— es el de que el santo está vivo y ha hecho un signo.

Este principio conduce a los trucos de montaje, cuando ya no se trata de concertar tomas inconexas en el tiempo y el espacio, sino que la unidad de acción es tan vigorosa que no se nota el empleo del montaje y, por consiguiente, se perciben los fenómenos obtenidos como acontecimientos concretos. Si en una escena que muestra a un hombre que sale de paseo se omiten varios cuadros, la impresión del espectador es que el hombre ha sido repentinamente, con rapidez vertiginosa, sacado de su paso y empujado hacia adelante; no se nota que este efecto se consigue simplemente mediante la conexión de imágenes desvinculadas.

Quizás es igualmente ilícito no designar este proceso con el nombre de montaje, a fin de hacer hincapié en que está en juego un recurso totalmente diferente de los métodos examinados anteriormente. En el sentido estricto de la palabra, el montaje exige que el espectador observe la discrepancia entre las tomas conectadas; su finalidad es agrupar fragmentos de realidad en un todo integrado, en tanto que el procedimiento que se acaba de mencionar no une cosas desconectadas, sino que modifica la naturaleza de una acción continua.

Mientras que el montaje propiamente dicho no modifica el material de la realidad fotografiado en el film, el procedimiento que ahora se examina lo modifica, lo hace aparecer diferente. Se cambian acontecimientos concretos, se crean nuevas realidades. Se puede hacer que aparezcan o desaparezcan seres humanos súbitamente (Chaplin ha empleado este truco, y los surrea-



listas franceses, como René Clair, también lo han aprovechado: un hombre extiende una varita mágica y las personas que le rodean desaparecen). Asimismo se puede lograr una especie de movimiento «retrógrado»; por ejemplo, una escena en *Mercado de Berlín*, de W. v. D. Basse, se propone mostrar cómo se construyen los puestos en la plaza desierta. Logra su efecto muy diestramente del siguiente modo: empalma vistas tomadas a intervalos de media hora, de modo que se ve como los puestos crecen a saltos. En unos pocos segundos la plaza está cubierta magicamente de puestos, cada vez más densamente cubierta de puestos hasta que la imagen de la feria queda completa. No obstante, también se puede utilizar este método de «montaje imperceptible» en escenas que no den un efecto tan sobrenatural como ésta. Es concebible que el súbito giro de la cabeza de una persona, un movimiento de huida, o algo por el estilo, resultara más impresionante si se cortaran de la banda unos cuantos cuadros, y se lograra así una sacudida dentro del movimiento. Con el ejemplo de los leones de piedra se mostró anteriormente que hasta cierto punto se puede dar movilidad a los objetos inanimados.

#### *Uso artístico de la ausencia de experiencias no visuales de los sentidos*

Uno de los factores que determina la diferencia entre la contemplación de un film y la de la realidad es la ausencia del sentido de equilibrio y otras experiencias cinestésicas. En la vida diaria siempre sabemos si estamos mirando en línea recta, hacia arriba o abajo; sabemos si nuestro cuerpo está en reposo o en movimiento, y en qué clase de movimiento. Pero, como ya se destacó, el espectador no puede saber desde qué ángulo se ha hecho una toma cinematográfica. Por esto, a menos que el contenido le indique lo contrario, da por sentado que la cámara estaba inmóvil y filmando en línea recta. Si en la toma aparece un objeto en movimiento, el espectador supondrá en primer lugar que el objeto está realmente en movimiento y no, sencillamente, que la cámara pasa ante un objeto inmóvil. Y en cuanto a las coordenadas espaciales, siempre se le ocurrirá primero que lo que aparece en el extremo superior de la pantalla estaba también allí en el lugar que se fotografió, y no que la cámara puede haber sido inclinada en un ángulo.

En unas escenas de *El doctor Mabuse*, para demostrar el poder del misterioso ser, se recurre a la relatividad del movimiento: su rostro aparece pequeño contra un fondo oscuro, se desliza hacia adelante rápidamente y se agranda hasta tornarse tan enorme que ocupa toda la pantalla. Cabe suponer, sin embargo, que al hacer la toma la cara no se movió hacia la cámara,

sino que la cámara fue hacia la cara. En el film soviético *Un documento de Shanghai* se ven tomas de una carrera de caballos. Se muestra a los caballos con sus jockeys galopando por la pista y, de vez en cuando, se intercalan tomas muy eficaces de una bandera que ondea, en la cual aparece un caballo de carreras con su jinete. La agitación de la bandera produce el efecto del caballo en movimiento; como el primer plano de la bandera ocupa toda la pantalla y, de ese modo, el contorno no muestra que la bandera y el caballo están en realidad inmóviles, parece que el caballo vaya galopando y la cámara corra a su lado. Es un truco sutil (y además extraordinariamente eficaz): se trata de la ilusión de una ilusión, puesto que la ilusión de inmovilidad que da la cámara que sigue, al mismo paso, un objeto realmente en movimiento, se imita mediante una inteligente toma de un objeto que en realidad está inmóvil. Y la belleza de la idea es que el artificio en virtud del cual el espectador siente que el objeto aparentemente inmóvil lo está sólo relativamente, que incluso es posible que de verdad se mueva, no ha sido forzado, sino que se ha logrado del modo más natural mediante la bandera que ondea.

En *Los cuatro diablos* de Murnau hay una escena de circo: un caballo blanco trota sin interrupción alrededor de la pista, la cámara lo sigue y así el caballo permanece siempre en medio de la pantalla y parece casi inmóvil porque sólo se ve el cuerpo sin las patas; pero todo el círculo del auditorio se desliza panorámicamente al fondo.

El movimiento aparente en la toma, debido al de la cámara, ha sido utilizado con gran sagacidad por Pabst en *La comedia de la vida*, a fin de subrayar el carácter fantástico e irreal de su film.

La ausencia de toda sensación de fuerza de la gravedad da asimismo particular vigor a las vistas desde el ras del suelo. Si, por ejemplo, se fotografía un ser humano desde abajo, por la toma es, desde luego, evidente que la cámara estaba dirigida hacia arriba, pero mediante la percepción no se adquiere completamente esta conciencia: el espectador está convencido de que el plano de la imagen es vertical y, por tanto, la figura está inclinada. La figura parece estar inclinada hacia atrás; el eje longitudinal de la figura no parece vertical, sino oblicuo, inclinándose de la parte delantera inferior a la parte trasera superior. El diagrama 1 muestra las circunstancias concretas del caso; la figura humana (AB) está vertical, la cámara (CD) inclinada en ángulo (figura 1). Pero como nada muestra que la cámara estaba inclinada, el espectador supone (figura 2) que CD estaba erecta y por tanto ve inclinado a AB. Este efecto contribuye a que una vista inclinada resulte mucho más notable que en la vida real.

La relatividad del marco espacial se podría explotar, según se muestra en el diagrama 2. Un hombre (AB), que está erguido, es fotografiado por una cámara (CD) orientada horizontalmente, de la forma habitual (figu-



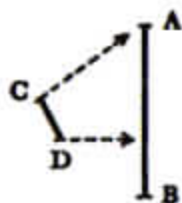


Figura 1

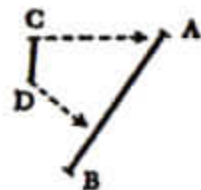


Figura 2

Diagrama 1

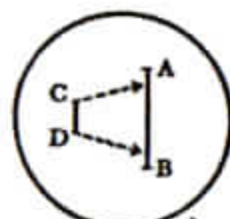


Figura 1

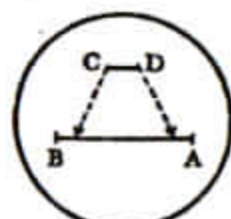


Figura 2

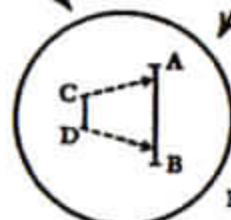


Figura 3

Diagrama 2

ta 1); luego, esta fotografía se disuelve en la de un hombre que yace, tomado desde arriba (figura 2). En la pantalla, las direcciones en ambas tomas parecerían iguales (figura 3). Se vería a un hombre erguido y con la cabeza en el extremo superior de la pantalla, aunque podría desprenderse del contenido que el segundo hombre estaba en realidad yacente. Esto resultaría sumamente eficaz si en el argumento hubiera un motivo que lo justificara: por ejemplo, disolver la figura de un soldado que monta guardia en la de un muerto que yace en el suelo.

Así se habría utilizado una vez más un «defecto» de la técnica fotográfica —la incapacidad de advertir las coordenadas espaciales correctas, única y exclusivamente —mediante la apariencia de una imagen, para lograr un efecto artístico.

Quienes no entendían de arte cinematográfico solían mencionar el silencio como una de sus principales desventajas. Según ellos la introducción del sonido constituye un perfeccionamiento o consumación del cine mudo. Esta opinión es tan insensata como lo sería alabar la invención de la pintura tridimensional al óleo como un progreso con respecto a los principios pictóricos conocidos hasta entonces.

Gracias al hecho de no tener sonido, el cine recibió el ímpetu y también el poder para conseguir excelentes efectos artísticos. Charlie Chaplin escribió en algún lugar que no había una sola escena en todos sus films, en la que «hablara», es decir, en la que moviera los labios. En sus films se presentan centenares de las más variadas situaciones existentes en las relaciones humanas, y a pesar de ello no sintió la necesidad de hacer uso de una facultad tan corriente como es la del habla. Y nadie lo ha echado de menos. En los films de Chaplin, la palabra hablada está normalmente reemplazada por la pantomima. Charlot no dice que está contento porque unas chicas bonitas van a verlo, sino que ejecuta la danza silenciosa en la que dos pequeños panes clavados en tenedores actúan como pies de bailarinas sobre la mesa (*La quimera del oro*). No argumenta, lucha. Declara su amor sonriendo, meneando los hombros y moviendo su sombrero. Cuando está en el púlpito no predica con palabras, sino que representa la historia de David y Goliath (*El peregrino*). Cuando se apiada de una chica pobre, le llena la cartera de dinero. Evidencia su actitud de renuncia alejándose a pie simplemente (final de *El circo*).

La increíble solidez visual de cada una de sus escenas contribuye a crear en gran parte el arte de Chaplin; no debiera olvidarse esto cuando se dice —como ocurre a menudo y, por cierto, no sin base— que sus films no son realmente «cinematográficos» (porque su cámara actúa principalmente como máquina registradora).

Ya se ha mencionado aquella escena de *Los muelles de Nueva York*,



de Sternberg, en la que se ilustra un disparo de revólver mediante una bandada de gaviotas que levantan vuelo. Un efecto como éste no es tan sólo una treta del director para sobreponerse al mal del silencio recurriendo a un método visual indirecto a fin de explicar a los espectadores que ha habido un estampido. Por el contrario, la paráfrasis da lugar a un efecto artístico positivo. La representación indirecta de un acontecimiento en un material que le es ajeno, o bien la presentación de las consecuencias de una acción sin la acción misma, constituye un método favorito de todas las artes. Para dar un ejemplo al azar: cuando Francesca de Rimini relata cómo se enamoró del hombre con quien tenía la costumbre de leer y dice únicamente «Aquel día no leímos más», Dante indica así, indirectamente, con sólo dar las consecuencias, que aquel día los enamorados se besaron. Y esta forma indirecta de referirlo es inesperadamente impresionante.

Del mismo modo, el revoloteo de las gaviotas es muy eficaz y probablemente más de lo que hubiera sido oír el estampido. Y además interviene otro factor: el espectador no sólo *infiere* que se ha hecho un disparo, sino que realmente ve algo de la calidad del ruido; lo súbito, lo brusco del remontarse de las gaviotas proporciona visualmente la calidad exacta que posee acústicamente el estampido. En *Los nuevos señores* de Feyder, una reunión política se vuelve muy tumultuosa, y para aplacar las emociones que crecen, Suzanne pone una moneda en la pianola. Inmediatamente cientos de bombillas iluminan el recinto y la música suena al mismo tiempo que el discurso enardecedor. No se oye la música, pues se trata de un film mudo. Pero Feyder muestra al auditorio que escucha excitadamente al orador y, de repente, las caras se suavizan y tranquilizan; todas las cabezas empiezan a mecerse muy suavemente a compás de la música. El ritmo se hace más pronunciado hasta que al final el espíritu de la danza se apodera por entero de los presentes, quienes balancean alegremente sus cuerpos de aquí para allá como si obedecieran una voz de mando. El orador tiene que ceder ante la música. Esto muestra, con mucha más claridad que si se oyera realmente la música, el poder que une súbitamente a todas esas personas disconformes y les infunde el mismo buen humor, e indica asimismo el carácter de la propia música, su tendencia y su ritmo. Lo que resulta particularmente digno de atención en una escena como ésta no sólo es la facilidad e inteligencia con que el director hace visible algo que no es visual, sino cómo, al proceder así, acentúa realmente su efecto. Si la música se oyera realmente, el espectador podría limitarse a notar que suena la música, mientras que con este método indirecto, el punto concreto, la parte importante de esta música —su ritmo, su poder de unir y «con-mover» a los hombres— se destaca eficazmente. Sólo se presentan estos atributos particulares de la música, pero aparecen como la música misma. De forma análoga, el hecho de que un tiro de pistola es repentino, explosivo, sobrecogedor, se vuelve evidente por partida doble mediante la

transposición al campo de lo visible, pues lo que se muestra sólo son estos atributos particulares y no el disparo en sí. Así, el cine mudo contiene potencialidades artísticas precisas debido a su silencio. Lo que desea subrayar de forma particular en un hecho audible se traspone en algo visual, y así, en vez de dar el hecho «en sí», sólo presenta algunas de sus características reveladoras, con lo cual lo modela e interpreta.

Debido a su insustancialidad el cine mudo no da en absoluto la sensación de ser una pantomima sin palabras. No se nota su silencio a menos que la acción vaya a culminar en algo acústico que no pueda reemplazarse con una y cuya ausencia, por tanto, se perciba o a menos que uno esté acostumbrado al cine sonoro. Debido al cine sonoro, sólo con grandes dificultades, será posible, en el futuro, presentar el habla de una forma silenciosa. Pese a lo cual éste es un recurso artístico sumamente eficaz, ya que si a un hombre se le oye hablar, sus gestos y su expresión facial sólo aparecen como un acompañamiento para subrayar el sentido de lo que dice. Pero si uno no escucha lo que se dice, el significado se hace indirectamente claro y es interpretado artísticamente por los músculos de la cara, de los miembros y del cuerpo. La calidad emocional de la conversación se evidencia con una claridad y nitidez que mediante la palabra hablada difícilmente resulta posible. Además, la divergencia entre la realidad y la presentación muda deja mucho margen al intérprete y al director para la invención artística. (La capacidad creadora del artista sólo puede entrar en acción cuando no coinciden la realidad y el medio de representación.)

El diálogo en el cine mudo no es simplemente la parte visible de un diálogo real. Si se presenta un diálogo real sin el sonido, a menudo el espectador no captará de qué se trata; la expresión facial y los gestos le resultarán ininteligibles. En el cine mudo los labios dejan de ser órganos físicos formadores de palabras y se transforman en un medio de expresión visual: la deformación de una boca excitada o el veloz movimiento de los labios no son meros subproductos del habla, son comunicaciones por derecho propio. La risa en silencio resulta, con frecuencia, más eficaz que cuando el sonido se siente en realidad. El orificio de la boca abierta da una interpretación vívida y sumamente artística del fenómeno «risa». No obstante, si también se oye el sonido, la abertura de la boca resulta obvia y pierde casi totalmente su valor como medio de expresión. En cierta ocasión, los cineastas soviéticos aprovecharon esta oportunidad que ofrece el cine mudo, de forma tan poco usual como eficaz. Se unió la toma de un soldado enloquecido en el transcurso de una batalla y que ríe histéricamente a carcajadas, con la vista del cadáver de otro soldado, muerto por efecto de los gases asfixiantes y que ha quedado con la boca abierta en una mueca macabra.

La ausencia de la palabra hablada concentra más la atención del espectador en el aspecto visible de la conducta, y de este modo el acontecimiento



entero atrae un interés especial sobre sí mismo. A esto se debe que todas muy corrientes resulten con frecuencia tan notables en los films mudos; por ejemplo, la vista de un vendedor vagabundo que anuncia sus mercancías con gestos grandilocuentes en un documental. Si se pudieran oír sus palabras, el efecto de los gestos no tendría ni la mitad de grandeza, y el episodio entero quizá llamaría muy poco la atención. En cambio, si se omiten las palabras, el espectador se rinde totalmente ante el poder expresivo de los gestos. Así, basta despojar el hecho real de un elemento —el sonido— para que la atracción de un episodio como éste aumente considerablemente.

Excepción hecha de una figura que gesticula tanto como la de un vendedor ambulante, rara vez significa mucho en el cine mudo, un diálogo tomado directamente de la vida real. De una cinta así pueden extraerse fragmentos significativos, como los que se pueden encontrar en casi todos los diálogos, pero incluso este proceso de selección da lugar sólo a éxitos accidentales. A esto se debe, también, la dificultad de muchos intérpretes teatrales para adaptarse a la técnica del cine mudo, y, a la vez, que ciertas técnicas adquiridas por los intérpretes al trabajar en el cine resulten perturbadoras en el escenario.

#### *Otras capacidades de la técnica cinematográfica*

1) *La cámara móvil.* Hasta ahora hemos hablado, sobre todo, de la cámara fija. Pero es bien sabido que la cámara puede colocarse sobre una vagoneta, deslizarla por un cable, o bien inclinarla y hacerla girar para realizar una panorámica. El objeto de la toma aumenta de tamaño cuando se acerca la cámara y al mismo tiempo el alcance del campo disminuye. Esto hace posible pasar sin interrupción de la toma larga al primer plano, y viceversa, sin necesidad de montaje.

La cámara en movimiento resulta particularmente útil cuando la escena de la acción no es un escenario inmóvil por el que van y vienen los intérpretes, sino que los intérpretes son, por así decirlo, el escenario constante en tanto que varía el contorno. La cámara puede acompañar al héroe por todas las habitaciones de una casa, descender con él por la escalera, acompañarlo por la calle; y la figura humana puede seguir siendo siempre la misma en tanto que el contorno pasa como un panorama, cambiando continuamente. De este modo el artista del cine puede hacer lo que le resulta muy difícil al director teatral, a saber, presentar el mundo desde el punto de vista de un individuo, tomar al hombre como centro de su cosmos; esto es, hacer accesible una experiencia muy subjetiva a los ojos de todos.

A decir verdad, de esta forma se puede representar experiencias de carácter aún más objetivo. Como «todo parece girar en torno» de alguien, las

sensaciones de mareo, de vértigo, de intoxicación, de caída, de ascenso, todo esto se consigue fácilmente mediante los movimientos apropiados de la cámara.

2) *Movimiento de retroceso.* Estamos todavía en una etapa experimental en cuanto al uso de aquellos recursos cinematográficos que no son particularmente eficaces en un film narrativo sencillo, pero que, al ser tan radicalmente distintos de la naturaleza, podrían encerrar grandes posibilidades para el artista que no desea copiar servilmente la realidad. Hasta ahora, casi todos los recursos formales a que nos hemos referido, desde la elección del ángulo de la cámara hasta el montaje, sirven o pueden servir para darle al espectador una imagen del mundo que conoce, si bien los elementos de dicha imagen pueden ser escogidos y modelados. Pasemos ahora a examinar ciertos artificios mediante los cuales se puede interpretar la realidad, pero que no dan lugar a imágenes superficialmente realistas.

Con una cámara giratoria se le puede hacer sentir al espectador que si estuviera borracho vería el mundo moviéndose de ese modo. Pero si el espectador ve una escena en la que los seres humanos, los coches, todo se mueve hacia atrás, entonces desaparece toda ilusión de realidad. Como en la actualidad al artista del cine no se le permite, en general, llevar sus ideas creadoras más allá del punto en que al espectador medio le es posible pensar que está viendo acontecimientos «reales», no se aprovechan estos admirables recursos cinematográficos que no se ajustan al realismo.

Si se exceptúan breves episodios humorísticos en los noticiarios, se han hallado pocas posibilidades de utilización del movimiento hacia atrás. Sus potencialidades están casi intactas. Por ejemplo, a fin de representar la forma peculiar en que un hombre entra en un salón, el director bien podría hacer una toma con movimientos de retroceso del intérprete que sale caminando hacia atrás, con lo cual le haría avanzar al invertir su marcha hacia atrás. Así sería posible conseguir un efecto asombrosamente extraño. Además, se pueden hacer trucos en relación a la fuerza de la gravedad. Recuerdo una escena de un film en que un acróbata flotaba hacia arriba, suspendido en el aire al extremo de un paracaídas. El paracaídas fue plegándose gradualmente hasta convertirse en una bolsita compacta y el hombre entró en el aeroplano con mucha gracia. Por supuesto, se trataba del movimiento de retroceso. Muchas cosas —desde fragmentos que se reúnen para formar un canto intacto, hasta variaciones en la expresión facial vistas hacia atrás— se han intentado de vez en cuando como chistes, pero hasta ahora no han sido aprovechadas seriamente por los artistas. Si uno intenta representarse visualmente estas posibilidades, llega a entrever cuán en los comienzos estamos todavía y cuánto perderíamos si por razones económicas u otras se impidiera la evolución ulterior del arte cinematográfico.



Es necesario comprender que el cine artístico (es decir, el cine que se produce sin tener en cuenta al público general) llegará muy pronto a una fase en la que se crearán films selectos, exentos de toda posibilidad de éxito popular. No se trata de que vayan a escasear los films naturalistas, sino de que, además —si los hombres de negocios lo permiten—, sencillamente porque las potencialidades existentes en un medio artístico crean el anhelo de aprovecharlas, aparecerán producciones caprichosas y extravagantes, en comparación con las cuales el más frenético futurismo de la década de los veinte resultará una ornamentación inocua.

3) *Movimiento acelerado.* Si se expone en la cámara una cinta de negativo a velocidad menor que aquella con que se la proyectará después, el tiempo resulta comprimido en la representación y se acelera el movimiento. Este efecto de aceleración ha sido aprovechado, por ejemplo, para expresar la celeridad del tránsito actual: los coches pasan como centellas por las calles, los seres humanos se cruzan unos con otros en largas líneas serpenteantes con asombrosa agilidad y fluidez, y las hojas de los árboles se agitan incesantemente. Algunos artistas han recurrido a veces a este truco. Por ejemplo, en *La línea general*, Eisenstein muestra una oficina en la que el trabajo se ejecuta con una lentitud mortal. De pronto alguien golpea con su puño sobre la mesa y arma un escándalo, e inmediatamente todo marcha con velocidad de relámpago. Los empleados vuelan por la habitación, se firman y sellan documentos como por arte de magia, y todo se concluye en un abrir y cerrar de ojos.

Pero la aceleración también se puede aprovechar con fines completamente diferentes. Al hacer las tomas para el film de la I. G. Farben titulado *Blumen Wunder*, que constaba exclusivamente de imágenes aceleradas de plantas y que es —no cabe duda— el film más fantástico, conmovedor y hermoso que hasta hoy se halla filmado, al hacer dichas tomas se demostraba que las plantas poseen gestos expresivos que nosotros no vemos porque son demasiado lentos para nuestras mentes pero que se tornan visibles en imágenes aceleradas. Los movimientos respiratorios de las hojas, cimbreadas y rítmicos; la danza agitada de las hojas alrededor de la flor, el abandono casi voluptuoso con que la flor se abre. De repente, las plantas adquieren vida y muestran que usan gestos expresivos exactamente iguales a los que estamos acostumbrados a ver en las personas y los animales. Ver una planta que trepaba ansiosamente, que con titubeos buscaba un apoyo mientras sus renuevos se enroscaban en un enrejado, o bien ver un capullo de cactus que se marchitaba inclinando su cabeza y extinguiéndose casi con un suspiro, todo esto constituía el fantástico hallazgo de un nuevo mundo vivo en una esfera en la cual, por cierto, se había admitido siempre la existencia de vida pero sin que se hubiera visto nunca en acción. Repentinamente y de forma vis-

ble las plantas se incorporaban a las filas de los seres vivos. Se veía que los mismos principios eran aplicables a todo, el mismo código de conducta, las mismas dificultades y los mismos deseos.

Naturalmente, se trataba en este caso de un acierto especial, y no cabe esperar que se pueda hacer mucho en esta dirección. No obstante, siempre es posible que queden revelaciones igualmente excitantes por lo que hace al comportamiento de la materia inorgánica. Ya se han hecho algunas veces descubrimientos de esta especie, por ejemplo, en las vistas aceleradas, tan curiosas, del crecimiento de cristales o de los dibujos de la escarcha sobre el vidrio.

Naturalmente, este recurso es aprovechable para el artista. Los soviéticos han mostrado cómo se pueden introducir incluso vistas totalmente abstractas en films narrativos absolutamente naturalistas, como por ejemplo, el repentino resplandor de una luz o una llovizna muy tenue, casi inmaterial. Estas curiosas tomas pueden ser utilizadas al menos como material para el montaje. Pero, ¿por qué, incluso en medio de un film narrativo, no ha de empezar una flor a mover sus pétalos repentinamente o una planta a dar capullo? (*La cerillerita* de Jean Renoir, contiene una vista en acción acelerada de unas rosas que florecen, si bien en este caso no existe una justificación particular para ello.)

4) *Movimiento ralentizado.* Si el negativo se expone en la cámara con mayor rapidez que la de proyección de la película en la pantalla, el movimiento se reduce a una fracción de la velocidad natural, de modo que en un segundo se exponen centenares de fotogramas. Hasta ahora se ha utilizado este recurso casi exclusivamente en films educativos para mostrar las fases particulares de los movimientos rápidos. De este modo la técnica de un boxeador o un violinista, la explosión de una bomba o el salto de un perro pueden ser examinados cuidadosamente. Apenas si se ha aplicado hasta ahora la acción ralentizada con fines artísticos, por más que resultaría sumamente eficaz. Por ejemplo, podría servir para aminorar grotescamente la velocidad de movimientos naturales; pero también puede crear nuevos movimientos que no parecen ser el ralentí de movimientos naturales, sino que poseen un curioso carácter propio como de deslizarse y de flotar. La acción ralentizada sería un medio prodigioso para la presentación de visiones y fantasmas.

Habría que hacer experimentos con la acción ralentizada al igual que con la acelerada a fin de descubrir cómo aparecen la expresión del rostro y el cuerpo humano cuando se la ralentiza y para ver si el resultado puede constituir buen material de montaje. ¿Qué aspecto tiene la imagen de un rostro en acción ralentizada que registra terror o júbilo súbitamente? También aquí se podrían conseguir efectos que el espectador no tomaría por visiones ralentizadas de movimiento en realidad más rápidos, sino que aceptaría



como «originales» por derecho propio. (Aparentemente hay artistas que están experimentando con el uso de la acción ralentizada. Y una vez más ocupa el primer puesto Pudovkin. Según una información periodística, está aprovechando la acción ralentizada en su nuevo film *La vida es bella*, por ejemplo, para que la sonrisa de un niño se desarrolle lentamente en un primer plano.)

En el film surrealista, *Entreacto*, se ve un coche fúnebre que se aleja velozmente del cortejo. El coche se precipita por las calles y el cortejo corre tras él en acción ralentizada. Las piernas se levantan muy lentamente como si se pegaran al suelo y los brazos se balancean con pesada lentitud. Una vez más se consigue un efecto cómico irresistible porque no se tiene la sensación de estar viendo una versión retardada de la acción normal de correr, sino una caricatura deliberada.

5) *Fotografías fijas*. La fotografía fija corriente no está en esencia tan alejada del cine como se podría suponer. A las fotografías se les puede dar otros usos, aparte de los que tienen en las revistas ilustradas y en las carteleras de los cines. Una fotografía fija insertada en medio de un film causa una sensación muy curiosa; ante todo porque el carácter temporal de las tomas en movimiento traspone a la fotografía fija, que por consiguiente resulta fantásticamente petrificada. Una fotografía corriente casi nunca llega a dar una impresión de rígida quietud porque la dimensión del movimiento no se le aplica y el tiempo que se pasa observándola no es considerado como el tiempo que transcurre mientras tiene lugar el acontecimiento que se muestra en la imagen. Pero una fotografía fija introducida en un film viene a ser algo así como la maldición lanzada contra la mujer de Lot. En *Gente en domingo* (Film Studio, 1929), se ve un fotógrafo de playa que está trabajando. Aparecen diversas personas de las que toma fotografías, de medio cuerpo; cada una de dichas personas se mueve en el film y luego, súbitamente, se las intercala como «retratos». Así, una persona sonriente, que se mueve con naturalidad, se petrifica repentinamente, como tocada por una varita mágica y persiste durante segundos enteros con una opresiva inmovilidad.

El efecto especial que se logra al introducir una fotografía fija no se puede conseguir del mismo modo si de pronto se detiene el intérprete y se queda inmóvil en una postura. En primer lugar, existe una asombrosa diferencia entre esta cesación voluntaria del movimiento y la rigidez absoluta de una fotografía, y, en segundo lugar, no cabe esperar que el actor pueda mantenerse en las increíbles poses fugaces que capta la fotografía, que no dependen de la voluntad del intérprete y las leyes del movimiento físico.

6) *Fading in, Fading out, Dissolving*.<sup>\*</sup> Algunas veces, a fin de evitar la aparición repentina, se permite que una imagen salga lentamente de entre las sombras o bien que desaparezca de la misma forma. El *fading in* y el *fading out* pueden utilizarse para demostrar la percepción subjetiva de los seres humanos; por ejemplo, cuando una persona se despierta o va quedando dormida. Pero, sobre todo, es un medio eficaz para mantener una escena bien diferenciada de la siguiente, ya que, como las tomas que se suceden inmediatamente aparecen por lo común como parte de una secuencia temporal ininterrumpida, a menudo no resulta fácil mostrar que un episodio ha tocado a su fin y que cambia la escena de la acción. Sin embargo, si una escena es *faded out*, el espectador nota que hay una ruptura como si hubiera caído el telón, y cuando es *faded in*, se espera una nueva escena.

*Dissolving* significa la transmutación gradual de una vista en otra. Las dos vistas no están meramente conectadas por el montaje corriente, sino que mientras la primera se torna paulatinamente más débil, la segunda empieza a aparecer indistintamente y, gradualmente, se va haciendo más nítida hasta que, por último, borra a la primera. La técnica del *dissolving* sirve, como el *fading in* y el *fading out*, para marcar una ruptura entre dos escenas; destruye la ilusión de un tránsito ininterrumpido del tiempo y de un sitio determinado, porque presenta una superposición visible de tiempos y lugares; y sólo las cosas separadas pueden superponerse, y no aquellas que se suceden en el tiempo o que son contiguas en el espacio. El *dissolving* es un desplazamiento visible y relativo de las coordenadas de tiempo (o espacio) y, por consiguiente, es imposible, dentro de una escena en que las unidades de espacio y tiempo están intactas.

El *dissolving* contribuye a menudo a realzar los efectos de contraste y semejanza en el montaje, ya que cuanto más sencilla y fácilmente se funda una imagen en otra, más llamativa resulta si se advierte súbitamente una vinculación de tema (similitud o contraste) entre las dos, y con tanta más fuerza se acentúa la conexión. Dos tomas que se combinan conforme al principio de la semejanza se pueden disolver entre sí de modo que la zona vaga, imprecisa y neutral, muestre abstractamente lo que es común a ambas tomas; por ejemplo, el movimiento de un péndulo y el de un columpio.

7) *Superposición, montaje simultáneo*. De la *disolución* a la presentación simultánea de varias tomas sólo hay un paso. Esto tiene el mismo efecto

\* *Fade in* o «abre en...» es el efecto dual de la imagen a partir de la oscuridad total. *Fade out* o «cierra en...» es el efecto fotográfico que consiste en la gradual desaparición de la imagen de la pantalla hasta alcanzar una total oscuridad. Es el proceso inverso al *fade in*.

*Dissolve* o «disolvencia» es la transición que resulta de fundir el final de un plano en su desaparición o en su mezcla con el siguiente. [T.]



que exponer dos veces la misma plancha en la fotografía fija, pero en mayor grado. Es un medio eficaz para representar la confusión y el caos. A menudo se han hecho tentativas para dar la sensación de mezcla y bullicio del tránsito callejero mediante la presentación de diversas tomas una encima de la otra.

Pero también se pueden obtener efectos completamente diferentes con este recurso. En la escena antes mencionada de *Los nuevos señores* de Feyder, se muestra la interacción del orador y la pianola. Feyder superpone un primer plano del orador, que gesticula desesperadamente en dirección al ruido, a un primer plano del tambor que hay en el interior de la pianola: se ve el palillo que se mueve de arriba abajo y en la doble imagen no sólo da contra el tambor, sino también contra la cabeza del orador. Así, el conflicto que sólo es acústico y narrativo se traspone al campo de lo visual. Y esto se ha conseguido mediante la superposición artificial de dos episodios que en realidad tenían lugar en el mismo espacio pero que no podían ponerse en asociación visual de modo que expresaran la vinculación necesaria. La palabra «artificial» encierra cierta objeción estética al uso de este procedimiento.

La confusión de una danza ha sido mostrada también mediante la superposición de bailarines y orquesta. Si dichas tomas se hubieran puesto meramente una tras otra, según el montaje corriente, es casi seguro que no causarían más impresión sobre el público que la simple indicación de que el director deseaba mostrar que ahí hay una orquesta y ahí hay personas que bailan. Pero la superposición es un modo sencillo de mostrar la sustancia abstracta de todas estas escenas, es decir, su significado y su espíritu, y no sólo los acontecimientos.

El método es conveniente pero algo artificial. Esto es evidente si se compara con la selección del ángulo de la cámara que se examinó antes. Allí se mostró cómo una conexión determinada entre objetos o acontecimientos se puede conseguir mediante la yuxtaposición o la superposición ópticas sin modificar la realidad, simplemente por medio de una cuidadosa selección en cuanto a la naturaleza y posición de los objetos en cuestión, y escogiendo luego un ángulo de la cámara que haga patente la conexión necesaria sin que se cambien artificialmente o se destruyan totalmente las auténticas relaciones espaciales en la escena. Por ejemplo: la superposición en perspectiva del convicto y las rejas de la cárcel. Es necesario admitir que en un film narrativo de tipo naturalista la superposición por doble exposición puede producir fácilmente el efecto de un cuerpo extraño que interfiere el estilo del resto; y, en segundo lugar, que el efecto artístico de una escena es mayor si interpreta y moldea el material sin hacerle violencia. Resulta más sorprendente y más elegante. El significado abstracto que el artista introduce en su producción mediante la cuidadosa adaptación de recursos visuales no debe aparecer como algo externo, introducido arbitrariamente, y resulta mucho más eficaz si se logra sencillamente agrupando y exhibiendo de forma apro-

piada el material con que se cuenta. La exposición múltiple puede dar la sensación de que el artista ha conseguido su efecto de forma burda y superficial.

El montaje simultáneo debe ser empleado y apreciado más o menos de la misma forma que la superposición. Se trata en este caso del montaje de escenas yuxtapuestas dentro de una imagen. La primera aplicación que se hizo de él fue en este método, dudoso desde el punto de vista artístico, por medio del cual se representaban los recuerdos y presagios: el héroe aparece sumido en sus cavilaciones y repentinamente lo que está pensando aparece como un círculo inserto situado en una esquina de la parte superior de la pantalla. Este procedimiento es pobre porque el camino de la idea a la forma visual resulta demasiado directo. Que «un hombre piensa en su esposa» es primordialmente un tema abstracto y difícil de representar de forma visual al menos que se concrete de algún modo. Se puede apelar a un recurso por ejemplo, que el hombre contemple el retrato de su esposa— y entonces la situación queda clara. Este recurso no es original pero así se hace que lo abstracto resulte suficientemente concreto. El recurso del montaje simultáneo implica eludir el esfuerzo por hallar una situación concreta que haga que la parte abstracta de la escena resulte clara a ojos del público sin apremiarlo. Las cosas relacionadas conceptualmente se sitúan visualmente de lado y de este modo se da una representación gráfica comprensible del tema... pero con un método poco hábil y artificioso.

Algo por el estilo ha caracterizado a la mayor parte de los experimentos que se han llevado a cabo con el montaje simultáneo. En *La línea general* de Eisenstein, donde aparece repentinamente la visión de un enorme toro sobre las vacas, se tiene la sensación de que —en comparación con sus otros hallazgos dentro de los límites del estilo naturalista— el artista se ha puesto las cosas demasiado fáciles y que, al enfocar el problema, ha prestado excesiva atención al tema y muy poca a la representación visual. Es cierto, sin embargo, que como la toma en cuestión es claramente simbólica es menos necesario unificarla con el estilo del resto.

El montaje simultáneo resulta más impresionante cuando no sólo es significativo en cuanto al contenido, sino también en relación a la forma. Así, Dziga Vertov ha presentado a veces dos o tres imágenes de la misma escena superpuestas —por ejemplo, la misma máquina ha pasado tres veces por la pantalla— y de esto ha resultado una especie de dibujo geométrico que no carece de eficacia.

En los ejemplos que se han examinado hasta ahora se utilizó el montaje simultáneo de tal modo que el espectador pudiera reconocer inmediatamente que se trataba de un montaje simultáneo, es decir, de modo que la representación visual tuviera que causarle la impresión de ser una combinación. Sin embargo, estas amalgamas también se pueden utilizar para crear la ilusión de una realidad que no existe. El mismo objeto puede ser presentado dos



veces; un hombre se puede hablar a sí mismo. Para conseguir esto se hacen tomas separadas y luego se reúnen con tanta destreza que resulta imposible notar la unión. Este recurso ha permitido a diversas estrellas del cine brillar en dos papeles a la vez. Causó gran sensación que Henny Porten, haciendo de sirvienta torpe, hablara con la elegante dama Henny Porten. (¡Qué extraordinario! No sólo puede representar cualquier papel, sino que también puede representarlos al mismo tiempo.) Se aprovechó artísticamente el *doble* en *El estudiante de Praga* con Conrad Veidt y en *Las minas de un imperio* de Fridrich Markovitch Ermler. En este último film tiene lugar una batalla simbólica: un soldado alemán y un soldado ruso se atacan con bayoneta. Hay un primer plano repentino, y entonces se ve que los dos tienen el mismo rostro (el mismo actor desempeña ambos papeles). Los soldados se reconocen y tiran sus bayonetas. Los generales en las comandancias alemana y rusa rabian impotentes y ordenan la reanudación de la batalla, pero también los oficiales a quienes dan las órdenes tienen la misma cara que los dos soldados. Casi nunca se ha presentado de forma tan impresionante la paradoja de la locura de la guerra que obliga al «Hombre» a volverse contra sí mismo cuando lleva un uniforme diferente. «Todos los hombres tienen algo en común, cierto parentesco»; esta noción abstracta se concreta mediante la creación de una realidad artificial en la que se hace visible este vínculo común. Todos los hombres tienen el mismo rostro, y el hecho de que sus uniformes sean diferentes parece fútil y absurdo en comparación con la verdad visible revelada de forma sorprendente.

8) *Lentes especiales.* También se puede conseguir la multiplicación de un mismo objeto, aparte del montaje, de forma directa mientras se rueda, mediante lentes de talla especial, la inserción de prismas y otros medios. No obstante, las posibilidades de estos medios no parecen ser muy grandes. El mismo rostro puede multiplicarse un centenar de veces, puede ser deformado... pero, después de todo, se trata de efectos muy especiales y rígidos que dejan un escaso margen para las variaciones y que, por consiguiente, pronto serán considerados convencionales y gastados. Por ejemplo, Granowsky, en *La canción de la vida*, presenta en multiplicación simbólica copas de champaña, bebés y calaveras. Este truco resulta estereotipado, demasiado mecánico y degenera fácilmente en el ridículo.

Charlie Chaplin se las ingenió para lograr efectos imprevistos y divertidos en la escena del laberinto de los espejos en *El circo* multiplicando la imagen de un hombre, sin recurrir para esto al montaje o a lentes especiales.

9) *Manipulación del foco.* Antaño, toda imagen que estuviera desenfocada era considerada, sin más ni más, un error. Pero como en el caso de tantos otros supuestos defectos, la fotografía ha aprendido a utilizarlo con

finés específicos. Inicialmente se aprovechó este recurso, al igual que los fundidos (*fade in* y *fade out*), para hacer que una imagen apareciera o desapareciera paulatinamente. A veces la misma vaguedad o brumosis de la imagen es lo que le confiere atractivo: resulta imposible adivinar qué es lo que va a aparecer, el espectador puede entregarse a cuantas especulaciones quiera y luego, súbitamente, la imagen se hace nítida y todo se aclara. En *La línea general*, de Eisenstein, la primera aparición de la máquina misteriosa alrededor de la cual gira el argumento —el separador centrífugo de leche— se hace particularmente atrayente, muy en armonía con la narración, en virtud de que el primer plano inicial, que ha de mostrar claramente la maravilla por vez primera, empieza desenfocado. Se ve un confuso brillo de luces que corresponde a reflejos sobre la superficie de aluminio de la máquina, como se comprueba cuando la imagen se hace nítida y la máquina queda repentinamente enfocada como si saliera de entre la niebla.

Además, la imprecisión sirve para dar la impresión subjetiva de una visión brumosa, como la de un borracho o la de alguien que despierta de la anestesia. Incluso se la puede aprovechar como un primer plano para destacar detalles cuando la imagen se extiende mucho en profundidad; como el campo focal de la cámara es limitado, variando el enfoque pueden mostrarse, alternativamente, el primer plano y el fondo; por ejemplo, indicando así, un diálogo entre alguien que está cerca del frente y alguien que está más atrás. El público se ve obligado a mirar primero una figura y luego la otra, según quiera el director.

10) *Imágenes reflejadas.* Por último, en vez del objeto real se puede fotografiar su imagen en un material reflector. Esto resulta particularmente eficaz si el espectador no es consciente, en principio, del truco y supone que está viendo una imagen corriente que muestra el objeto real. Por ejemplo, se podría tomar una fotografía del reflejo de un hombre en una superficie de agua absolutamente tranquila, y como el espectador no podría saber si se ha puesto la cámara al revés o si está viendo un reflejo en vez de la realidad, podría creer que está viendo una imagen corriente. A continuación, podría agitarse el agua; la imagen se agitaría, se deformaría, se haría irreconocible. Una escena como ésta se podría utilizar, aunque no apareciera el agua, simplemente como medio para mostrar la disolución de un hombre de carne y hueso en una trémula caricatura o para representar alucinaciones (véanse las imágenes oníricas en *La canción de la vida*, de Granowsky).

También podría fotografiarse el objeto en un espejo. El espectador cree que está viendo los objetos físicos mismos, sigue la acción y de pronto se arroja una piedra a la imagen, el espejo queda hecho añicos; la realidad —por lo que hace al espectador— ha estallado. Esto determinaría una conmoción visual sumamente enérgica.



Del mismo modo se pueden utilizar toda clase de espejos deformantes, y una vez más, si se aprovecha el recurso con destreza, el espectador en un principio no se percatará de que se trata tan sólo de un espejo que se ha fotografiado y aceptará por tanto la deformación como si fuera la realidad.

#### *Resumen de los recursos creativos de la cámara y la cinta cinematográfica*

Para responder al argumento favorito de aquellos a quienes no les gusta el cine —de que sólo constituye la reproducción mecánica de la naturaleza y por tanto no es arte— hemos examinado detalladamente los diversos aspectos de la representación cinematográfica y hemos comprobado que hasta en su nivel más elemental existen considerables diferencias entre la imagen de la realidad que produce la cámara y la que ve el ojo humano. Comprobamos, además, que dichas diferencias no sólo existen, sino que se las puede utilizar para moldear la realidad con finalidades artísticas. En otras palabras, que lo que se podría tener por «defectos» de la técnica cinematográfica (y que los ingenieros están tratando de «superar» en cuanto sea posible) constituyen en realidad las herramientas del artista creador.

Para mayor claridad y precisión, se añade un breve resumen de las características del medio cinematográfico y su aplicación.

#### *1. Cada objeto debe ser fotografiado desde un punto de vista particular*

##### *Aplicaciones*

- a) Vista que muestra la forma del objeto del modo más característico.
- b) Vista que transmite una concepción particular del objeto (por ejemplo, la vista desde el ras del suelo, que denota peso y fuerza).
- c) Vista que atrae la atención del espectador porque es poco común.
- d) Efecto de sorpresa debido a la ocultación de la parte posterior (Charlot está llorando: nada de eso ¡Se prepara un cóctel!).

#### *2. Los objetos se colocan de lado o unos tras otros mediante la perspectiva*

##### *Aplicaciones*

- a) Los objetos sin importancia quedan ocultos, cubriéndolos total o parcialmente; de este modo se hace hincapié en los objetos importantes.

b) Efecto de sorpresa mediante la súbita revelación de lo que ha sido ocultado por otra cosa.

c) «Engullir ópticamente»: un objeto se sitúa ante otro y lo borra.

d) Relaciones señaladas por conexiones de perspectiva (el preso y los barrotes de la cárcel).

e) Pautas decorativas de la superficie.

#### *3. Tamaño aparente. Los objetos situados al frente son grandes y los que están atrás son pequeños*

##### *Aplicaciones*

a) Acentuación de las diversas partes de un objeto (los pies situados frente a la cámara se ven enormes).

b) Aumento y disminución de tamaño para denotar poder relativo.

#### *4. Distribución de luces y sombras.*

##### *Ausencia del color*

##### *Aplicaciones*

a) Modelación del volumen y el relieve de los objetos a voluntad, mediante la colocación de luces y sombras.

b) Acentuación, agrupación, segregación y ocultación mediante la disposición de luces y sombras.

#### *5. Delimitación del tamaño de la imagen*

##### *Aplicaciones*

a) Selección del tema de la imagen.

b) Presentación del conjunto o de una parte.

c) Efecto de sorpresa. Un objeto, que siempre estuvo presente pero que el encuadre dejaba afuera, se incorpora repentinamente a la imagen desde el exterior.

d) Aumento de suspenso. El centro de interés está fuera de la imagen (por ejemplo, sólo se ve su efecto sobre alguien).



## 6. La distancia respecto del objeto es variable

### Aplicaciones

- a) Los objetos se pueden agrandar o enpequeñecer.
- b) Elección de la distancia óptima (un alfiler, una montaña).
- c) Relativización de las dimensiones (casa de muñecas — casa de seres humanos).

## 7. Ausencia del continuo espacio-tiempo

### Aplicaciones: montaje

- a) Presentación contigua (e intercalada) de episodios separados en el tiempo.
- b) Yuxtaposición de lugares que en realidad están separados.
- c) Presentación de los rasgos característicos de una escena mediante la exhibición de partes escogidas de ella.
- d) Combinación de cosas cuya conexión no es temporal y espacial, sino de significado (simbólica) o de forma.
- e) Montaje imperceptible. Ilusión de una realidad (fantástica) modificada (súbitas apariciones y desapariciones, etcétera).
- f) Ritmo de la secuencia de tomas mediante montaje «corto» o «largos», etcétera.

## 8. Ausencia de orientación espacial

### Aplicaciones

- a) Relativización del movimiento: cosas estáticas se mueven o cosas en movimiento se quedan inmóviles.
- b) Relativización de las coordenadas espaciales (vertical, horizontal, etcétera).

## 9. Disminución de la percepción de la profundidad

### Aplicaciones

- a) Las alteraciones de las dimensiones debidas a la perspectiva (véase el punto 3) resultan más enérgicas.

- b) Las conexiones de perspectivas en la proyección plana (véase el punto 2) resultan más enérgicas.

## 10. Ausencia de sonido

### Aplicaciones

- a) Se acentúa más lo que es visible, como, por ejemplo, lo relativo a la expresión facial y los gestos.
- b) Al trasladarse a la esfera de lo visible se destacan cualidades y efectos de sonidos que no se oyen (lo repentino de un disparo de revólver, los pájaros que emprenden el vuelo).

## 11. La cámara es móvil

### Aplicaciones

- a) Representación de estados subjetivos, como pueden ser calma, subida, tambaleo, mareo, etcétera.
- b) Representación de actitudes subjetivas, como el caso del individuo que siempre es el centro de la escena (es decir, de la trama).

## 12. La película puede correr hacia atrás

### Aplicaciones

- a) Inversión de la dirección de movimientos.
- b) Inversión de acontecimientos (se unen fragmentos para constituir un objeto intacto).

## 13. Aceleración

### Aplicaciones

- a) Aceleración visible de un movimiento o un acontecimiento; cambio de carácter dinámico (para simbolizar el bullicio).
- b) Compresión del tiempo (la respiración de las flores).



#### 14. *Movimiento ralentizado*

##### *Aplicaciones*

- a) Retardar visiblemente un movimiento o un acontecimiento; cambio de carácter dinámico (pereza, deslizamiento).
- b) Dilatar los períodos de tiempo (para mostrar con más claridad acontecimientos que ocurren muy rápidamente).

#### 15. *Interpolación de fotografías fijas*

##### *Aplicaciones*

Detención repentina del movimiento; parálisis (la mujer de Lot).

#### 16. «*Fading in*», «*Fading out*», «*dissolving*»

##### *Aplicaciones*

- a) Para señalar rupturas en la acción.
- b) Impresiones subjetivas (despertar, quedar dormido).
- c) Contacto y coherencia más firmes entre dos imágenes al *dissolve* una en la otra.

#### 17. *Superposición (exposición múltiple)*

##### *Aplicaciones*

- a) Caos, confusión.
- b) Indicación de relaciones mediante yuxtaposición y superposición.
- c) Indicación de semejanzas simbólicas.
- d) Modificaciones de la realidad (los «dobles» de los intérpretes).

#### 18. *Lentes especiales*

##### *Aplicaciones*

Multiplicación, distorsión.

#### 19. *Manipulación del foco*

##### *Aplicaciones*

- a) Impresiones subjetivas (despertar, quedar dormido).
- b) Suspenso mediante exposición gradual («aparece lentamente»).
- c) Dirigir la mirada del espectador a la parte de atrás o al primer plano.

#### 20. *Imágenes reflejadas*

##### *Aplicaciones*

Destrucción o deformación de un objeto (o del «mundo»).

Incluso sin entrar en la cuestión de qué es lo que fotografía la cámara —esto es, qué objetos se escogen, qué clase de acontecimientos y escenario, cómo están maquillados los intérpretes, etcétera—, hemos visto las posibilidades ilimitadas de modelación y transformación de la naturaleza que encierra el medio cinematográfico en sí mismo. El artista del cine escoge una determinada escena que quiere fotografiar. Dentro de dicha escena, puede excluir objetos, cubrirlos, hacer que se destaquen y, pese a todo, no chocar con la realidad. Puede aumentar o disminuir el tamaño de las cosas, puede hacer que objetos pequeños resulten de mayores dimensiones que los grandes y viceversa.

Puede poner de lado, una tras otra o intercaladas, cosas que en el espacio y el tiempo están completamente separadas. Puede resaltar lo que tiene importancia, por muy pequeño e insignificante que sea y de este modo conseguirá que la parte represente al todo. Puede recostar lo que está erguido y poner derecho lo que está reclinado; puede hacer que se mueva lo que está inmóvil e inmovilizar lo que está en movimiento. Elimina zonas enteras de percepción sensorial y confiere así mayor relieve a otras, ingeniándose para que reemplacen a las que faltan. Puede hacer que lo mudo hable y así interpreta la esfera del sonido.

Muestra el mundo no sólo según aparece objetivamente, sino también según aparece subjetivamente. Crea nuevas realidades en las que pueden multiplicarse las cosas, invertir sus movimientos y acciones, deformarlos, ralentizarlos o acelerarlos. Infunde vida a mundos mágicos en los que desaparece la fuerza de la gravedad, donde misteriosos poderes mueven objetos inanimados y donde las cosas rotas se reconstruyen. Establece puentes simbólicos entre acontecimientos y objetos que no tenían ninguna conexión con la reali-



dad. Interviene en la estructura de la naturaleza para transformar cuerpos y espacios concretos en espectros trémulos y desintegrados. Paraliza el curso del mundo y de las cosas, convirtiéndolos en piedra. Infunde vida a la piedra y la invita a moverse. A partir de un espacio caótico e ilimitable crea imágenes de forma bella y de profunda significación, tan subjetivas y complejas como las de la pintura.

Hay que reconocer que la gran mayoría de los directores de cine no utilizan con mucha originalidad los medios artísticos que están a su disposición. En vez de producir obras de arte le cuentan anécdotas al público. Ellos, al igual que sus patrones y sus auditorios, no están interesados en la forma, sino en el contenido. No obstante, abundan los ejemplos que demuestran que el cine es capaz de cosas mejores; no hay un gran número de obras de arte magníficas, completas, coherentes y perfectamente acabadas —el arte es todavía demasiado joven para ello y aún está en una etapa muy experimental—, pero con todo, hay bastantes films que muestran en determinadas escenas, en ciertos recursos, en los esfuerzos de algunos intérpretes, lo que este arte podría ser, lo que todavía está oculto e inexplorado. Y en materia de arte nada impide que uno se atenga a lo poco que hay de bueno en vez de prestar atención a la abundancia de lo que es malo.

### 3. *El contenido del film*

#### *La mente a través del cuerpo*

La materia prima que el cine puede utilizar para sus representaciones consta en su totalidad de objetos materiales y hechos físicos. Pero por medio de éstos se pueden expresar procesos mentales. Sobre todo, está la acción del rostro humano y los gestos del cuerpo y las extremidades; por medio de ello se expresan el pensamiento y los sentimientos humanos de la forma más directa y familiar. Sin embargo, no son éstos los únicos medios para hacer que acontecimientos internos resulten visibles externamente y quizá no son siquiera los mejores y más eficaces.

Como la mayoría de las personas no tienen el hábito de observar a sus congéneres en la vida diaria para ver hasta qué punto sus gestos son vívidos y significativos, rara vez se dan cuenta de lo exagerados y poco naturales que son los gestos de la mayoría de los intérpretes cinematográficos. La «representación natural» de la vida cotidiana resulta curiosa. Es sumamente ambigua e imprecisa, enigmática e individual. Muchas personas son parcas al respecto y su uso es monótono, y está limitado a muy pocos músculos. A menudo,

al espectador corriente, la expresión del rostro de un hombre no le parece indicativa de su estado mental. Ciertas personas parecen reír cuando están llorando y las sonrisas de algunos son muy agrías. Y, sobre todo, muchas expresiones de todos los días no llegan a transmitir un significado bien preciso; no causan impresión, no se sabe cómo interpretarlas, pueden significar resignación, duda, estupidez o reserva. El rostro está contraído y lleno de arrugas, pero el efecto total no es del todo armonioso y no transmite un mensaje homogéneo. Gran parte de las expresiones faciales sólo resultan comprensibles porque son parte de una situación, porque la conversación y otros varios indicadores revelan qué es lo que siente esa persona. Sólo de este modo se entiende que el desordenado juego de líneas de su rostro significa desconcierto, avaricia o placer.

Aunque, debido a nuestra educación, se nos hace difícil entenderlas, las expresiones de los animales y de los pueblos primitivos son intrínsecamente mucho más nítidas. Que en el hombre civilizado hayan degenerado hasta tal punto se debe a diversas causas. Todas nuestras normas sociales tienden al empobrecimiento de la expresión exterior porque se considera incorrecto en las relaciones humanas el hecho de manifestar los deseos y sentimientos personales sin moderación. Si se observa a una madre con su hijo, se advierte que ella reprime sistemáticamente en el niño los gestos naturales del rostro y los miembros («¡No mires así a ese señor!» — «¡Quédate quieto!»). Además, el hombre moderno no es tan directo en sus pensamientos y sentimientos como el hombre primitivo y los animales. La variedad de sus motivaciones, la agilidad y la flexibilidad del pensamiento, la vertiginosa rapidez del choque de diminutos impulsos y represiones, todo esto tiene su eco natural en el juego de las facciones y en los gestos; y lo mismo ocurre con el hecho de que esta gran variedad de excitaciones, a menudo, no se integran en un conjunto bien definido.

Pero, en una buena obra de arte, todo debe ser nítido —si hay que presentar algo confuso, esto debe ser inconfundiblemente confuso— y por tanto la expresión humana en la pantalla debe ser clara e inequívoca. Por esto un intérprete debe ser capaz de producir una expresión «pura». Por ejemplo, su rostro debe estar constituido de modo tal que la expresión necesaria surja con toda claridad hasta en sus detalles mínimos. Que un intérprete no la «saque» se debe a menudo a que no puede hacer que cada uno de los músculos se ajuste a lo que se requiere. Puede tener una boca débil e indefinida que se niega a endurecerse con el resto de la cara cuando se supone que el intérprete debe dar la impresión de estar cavilando; o bien una tensión nerviosa en la frente que no puede hacer desaparecer cuando se espera que la cara exprese una plácida alegría.

¿Por qué la representación «pura» de los films no le parece artificial al público que, después de todo, en la vida real está acostumbrado a seres



cuyas expresiones son más o menos vagas? Como ya dije, la percepción de la mayoría de las personas no es muy aguda en cosas como éstas. No tienen el hábito de observar atentamente el juego de las facciones en sus congéneres, tanto en la vida real como en el cine. Se conforman con captar el significado de lo que ven. De este modo, a decir verdad, a menudo aceptan la expresión exagerada —a veces sumamente convencional y artificial— de los intérpretes cinematográficos con más facilidad que cualquier expresión demasiado fiel a la realidad. Y en cuanto a los amantes del arte, no buscan imitaciones de la naturaleza en el cine, sino arte. Saben que la representación artística equivale siempre a explicar, refinar y aclarar el objeto representado. Cosas que en la vida real no se advierten perfectamente, que meramente se atisban y que están confundidas con otras cosas, aparecen completas, intactas y nítidas en una obra de arte, libres de materias extrañas. Y también esto es válido por lo que se refiere al trabajo de los intérpretes en el cine.

No obstante, la estilización del trabajo de los intérpretes se debe mantener dentro de límites estrictos. En un film narrativo, esto es, en un film «naturalista» pronto se alcanza un punto en el que la modelación de la expresión se convierte en burda artificialidad. Naturalmente, resulta comprensible que un medio que depende tanto de lo visible —particularmente en el caso del cine mudo— induzca fácilmente al actor y al director a destacar enérgicamente la expresión facial y el gesto. Las comedias muestran con particular claridad hasta qué punto se adapta al cine este juego exagerado de las facciones y los miembros. Pero en el cine «naturalista» hay que tener cuidado. Cualquier medio artístico tienta al artista a violar la naturaleza; y aunque es propio del artista someterse a las condiciones de su medio, por otra parte es de fundamental importancia que no se deje llevar por la infidelidad a la naturaleza.

El actor de cine medio ha desarrollado una técnica expresiva a la que el espectador se ha acostumbrado fácilmente porque, en cierto sentido, es muy «cinematográfica». No obstante, hay que rechazarla como no artística, sobre todo porque también sirve como truco barato para traducir cualquier estado mental que se desee a un lenguaje de clisés visuales. Cuando el pecho del actor se levanta marcadamente, está claro para todos que se trata de un estado de agitación. Este movimiento de arriba-abajo también resulta gráficamente muy satisfactorio y eficaz, pero la violencia que se hace a la naturaleza es por lo común demasiado grande para que una interpretación así se admita como «natural». No sólo se magnifica la representación de forma desagradable, sino que cada pensamiento y cada emoción se traslada sin más ni más a lo visible, sin prestar atención a que de ningún modo todo lo que un hombre piensa y siente se pone de manifiesto en sus gestos y en su rostro. Se ha desarrollado un lenguaje de signos que ya resulta casi tan vacío como si en vez de título se insertara una leyenda con esta inscripción: «Erwin

está terriblemente emocionado por esta noticia». No cabe duda de que, con la introducción del habla, el cine sonoro parece reducir benéficamente esta función en el trabajo del intérprete.

Sin embargo, en el interin, buenos actores y directores han demostrado que los mejores efectos se obtienen casi siempre «actuando» lo menos posible. Los grandes intérpretes trabajan con muy poco gasto de energía muscular y consiguen un efecto considerable mediante su propia presencia. Los intérpretes de teatro, obligados por las malas condiciones ópticas de los teatros a representarlo todo enfáticamente, están acostumbrados a los efectos exagerados. Sin embargo, pronto se vio que esta técnica resultaba inadecuada y superflua en el cine, ya que el gesto más insignificante se puede ver con toda claridad debido a la enorme ampliación de la imagen cuando se la proyecta en la pantalla. La evolución —sobre todo bajo la influencia soviética— ha sido hacia una mayor restricción del juego de las facciones y hacia el uso del actor como una de las «cualidades», escogiéndolo por su particularidad y permitiéndole que produzca efecto por su misma presencia, por introducirlo en el contexto adecuado. Naturalmente, para esto hace falta un guión bien construido. Si el intérprete no «actúa» es necesario que sea perfectamente evidente cuál es su estado mental mediante lo que ocurre a su alrededor, incluso si el actor no hace nada y se limita a mirar al frente. Esta transformación llevará quizás a emplear menos intérpretes y un número creciente de personas encontradas al azar y que resulten tener el tipo adecuado, como ya ha ocurrido en la Unión Soviética. Porque si el cine continúa desarrollando un estilo que reduce la contribución de la actuación al expresar el significado mediante la narración fotogénica (en el guión) y los recursos de la cámara, el hombre llegará a ser un «peón» entre muchos más, y como «un perro o una tetera se le pedirá que aporte poco más que su apariencia y su presencia. Para este fin, los tipos «reales» son más eficaces que los ficticios; un verdadero vendedor de seguros, agente de policía, zapatero remendón o mozo de cordel resulta mejor que los «extras» maquillados para que se les parezcan: de esto no cabe duda. El intérprete sólo es necesario cuando hay que «actuar», y por esto los aficionados, los tipos reales, resultan inútiles en el teatro.

Esto pone en evidencia que «actuar» no es el único modo de expresar estados mentales en un film. (Aquí se excluye deliberadamente el valor expresivo de la palabra hablada, en particular porque cuanto se puede decir al respecto no se aplica sólo al cine sonoro, sino también al teatro.) Y esto es muy importante porque si el cine dependiera de ese tipo de representación para expresar el esfuerzo humano, la expresión del cuerpo bien pronto quedaría gastada como un instrumento: se la seguiría entendiendo pero ya no conmovería al público. Quizá sea razonable afirmar que un intérprete nunca puede lograr la misma profundidad artística en un film mudo que



en el teatro, porque el material de que dispone —la mera expresión facial y los gestos, sin la interpretación de palabras habladas— es demasiado primitivo. Si un actor tiene que declamar uno de los grandes monólogos de Shakespeare, nada le impide convertirse en un gran logro artístico por sí mismo. Pero sería injusto esperar que llegara a niveles igualmente elevados si sólo se le permitiese la representación silenciosa. Un film mudo puede ser tan profundo como un drama de Shakespeare, pero la «acción muda» de un intérprete no puede ser nunca tan profunda como el monólogo de Hamlet.

Se comprenderá que mi argumento no va contra el cine mudo, sino contra el cine que se entrega abiertamente a la «representación» muda en el sentido convencional. Entonces, ¿de qué otros medios se dispone para representar estados mentales? He aquí un ejemplo elemental: todo el mundo conoce ese tema favorito del payaso trágico, como el que aparece en *El que recibe el bofetón*, de Victor David Sjöström, donde un hombre de ciencia que ha caído en desgracia se hace payaso. Su cara ha sido maquillada hasta convertirla en un espanto de yeso grueso. A través de semejante máscara nada puede verse de la cara del actor, pese a lo cual el espectador siente de forma muy viva la agonía del ser humillado sencillamente porque sabe cómo era antes este hombre y, en consecuencia, qué debe estar sintiendo ahora. Sin ninguna otra colaboración del actor, todo el mundo percibe claramente el estado de ánimo de la figura que representa, pues la trama del film entero está construida de tal modo que la psicología de esta escena resulta inconfundible. Un ejemplo análogo es el caso del profesor Unrath en *El ángel azul*.

De este modo, el papel del intérprete puede reducirse a su mera aparición. Pero el actor también puede expresar estados mentales a través de lo que hace y, sin embargo, abandonar casi totalmente la representación «expresiva». La cinta *Chicago*, de Frank Urson (supervisada por DeMille) contiene vistas de las galerías para el público en un tribunal, cuando se está considerando un caso sensacional. Hay un primer plano de un banco lleno de chicas que siguen absortas el juicio, con los ojos abiertos de par en par, al tiempo que mastican chicles, es decir, mientras sus bocas trabajan como máquinas. Se produce entonces un incidente importante en el juicio y de nuevo aparece un primer plano de las chicas que, repentinamente, como obedeciendo a una voz de orden, dejan de masticar, poniendo en evidencia su estado mental: excitación, contienen la respiración. También se puede indicar la excitación mediante la expresión facial, pura y simplemente, pero es más fuerte el impacto que produce ver un estado mental reflejado por un elemento de acción tan original. Los ojos ávidos y los pechos cargados se han visto centenares de veces y ya no pueden hacer que el espectador sienta efectivamente la «excitación». Pero este método indirecto es tan nuevo que contribuye a que el estado de ánimo sea sumamente evidente. Impresiona porque el vínculo entre el acontecimiento externo y la emoción interna no sólo es conceptual y temático, sino que saca partido

de la similitud estructural entre los dos. El acontecimiento visible —un movimiento rítmico regular que repentinamente se detiene por completo— contiene asimismo la característica más marcada del proceso interno: una súbita interrupción del interés calmo con que las chicas habían venido siguiendo la vista del juicio. Y esto se traslada de forma inteligente a la esfera de lo visible.

Así, se inventa un acontecimiento externo, un pequeño fragmento de acción, que refleja el estado de ánimo del actor. Cuando, en *La mujer en la Luna*, Willy Fritsch corta con sus tijeras las cabezas de las flores que hay en un jarrón sobre su escritorio, mientras hace una llamada telefónica, su gesto muestra con mucha más claridad que su expresión facial hasta qué punto está agitado. Por otra parte, se trata de auténtico material cinematográfico (aunque sea elemental) porque se trata de acción, de acción visible. En *Los nuevos señores* de Feyder hay una escena en la que el anciano conde le cuenta a su amiga, la bailarina, que el ministro Gaillac ha sido trasladado a un puesto en el extranjero. Gaillac es secretamente el amante de Suzanne. Por consiguiente, la noticia la perturba mucho pero tiene que mantenerse aparentemente tranquila y no dar ninguna muestra de ello. ¿Cómo se logra esto en el film? Suzanne y el conde están tomando el té. El conde le da la noticia mientras ella le sirve. Suzanne no mueve un músculo de la cara y le contesta con toda pulcritud: «¿De veras?». Pero su mano empieza a temblar y derrama el té en el platillo. No había modo de expresar facialmente los sentimientos de Suzanne, ya que el propio sentido de la escena era que ella estaba obligada a ocultar sus sentimientos. Pero aún así, un director menos capaz, no sabiendo cómo resolver la dificultad «cinematográficamente», no hubiera dudado en dejar que la muchacha representara su conmoción: que se agitara, mirara para el otro lado y observara nerviosamente por el rabillo del ojo, dejando que el anciano conde pretendiera no notar nada extraño. Por el contrario, Jacques Feyder introduce el leve episodio que le permite mostrar la actitud reprimida y los sentimientos reales de Suzanne al mismo tiempo, y esto, sin violentar la realidad. Ejemplos como éste muestran más claramente en qué consiste el buen trabajo cinematográfico.

A este respecto, cabe recordar la célebre escena de amor de Greta Garbo, la escena del cigarrillo en *El demonio y la carne*. Greta Garbo ha encontrado en una reunión al joven oficial John Gilbert. Ya han bailado juntos muy absortos, mirándose a los ojos; pero exteriormente todo es aún perfectamente convencional: dos personas indiferentes la una a la otra podrían hacer exactamente lo mismo. Hasta el momento nada se ha manifestado abiertamente, sólo tienen presagios de lo que podría suceder... Salen al jardín, la muchacha se pone un cigarrillo entre los labios, el hombre enciende un fósforo pero, en vez de encender el cigarrillo, ella hace un minúsculo movimiento de retroceso, la llama ilumina los dos rostros y ellos se observan. Esta súbita inte-



rupción arbitraria del ritual social explica su cambio de actitud con más eficacia que cualquier representación explícita de sus sentimientos; con esto basta. Algo diferente va a ocurrir.

En el cine, las propiedades inanimadas son tan eficaces para mostrar estados psíquicos como el actor humano. Un vidrio roto en una ventana puede resultar tan eficaz como una boca trémula, un montón de colillas de cigarrillo tan eficaz como el nervioso tamborileo de los dedos. Una vez más queda claramente demostrada la clasificación —tan característica del cine— del hombre como un objeto más entre tantos. Las huellas de las acciones humanas son tan visibles en los objetos inanimados como sobre el cuerpo.

### Significado e invención

A menudo se dice que los films mudos no comunican ideas y que en realidad es imposible que lo hagan porque en ellos el lenguaje desempeña una función demasiado reducida. Ahora bien, si por ideas entendemos pensamientos formulados en forma abstracta, es cierto que el cine no los presentará. Pero este tipo de contenido intelectual no desempeña un papel muy importante ni siquiera en la literatura, que es el arte de la palabra por excelencia. En la literatura se usa a menudo el lenguaje con el único objeto de describir acontecimientos concretos; para decir qué hacen y piensan los personajes de una narración, cómo es el escenario en que se mueven, y si los personajes hablan, su conversación se refiere por lo general a cuestiones muy concretas. No es la peor clase de literatura aquella en la que se utiliza el lenguaje para la descripción y no para la reflexión abstracta. A este respecto no existe, pues, una diferencia esencial entre la literatura y el cine. La literatura utiliza palabras para la descripción; el cine, imágenes visuales. En ambos medios las ideas orientadoras no están dadas de forma abstracta, sino revestidas de episodios concretos.

En muchas obras maestras se ha visto que no es necesario que los films carezcan de profundidad. *La quimera del oro* de Chaplin proporciona ejemplos memorables. Hay una escena en que Charlot, famélico buscador de oro, cocina y engulle sus botas sucias aliñadas. Trincha su inusitado manjar elegantemente y con modales de mesa perfectos: levanta la parte superior de modo que la suela con los clavos que sobresalen queda como la espina dorsal de un pescado cuya parte carnosa se ha separado; chupa cuidadosamente los clavos como si fueran huesos de pollo y enrolla los cordones en el tenedor como tallarines.

En esta escena el contraste entre la riqueza y la pobreza está simbolizado de forma incomparablemente original, sorprendente y gráfica. El mismo contraste se puede lograr en un film, como a menudo se ha hecho, mostrando la

frugal comida de un pobre al lado del suntuoso menú de un rico. Sin embargo, un efecto como éste se saca directamente de lo abstracto, es convencional, carece de originalidad y tiende en consecuencia a perder su atractivo y a volverse artísticamente insignificante.

Si la escena de *La quimera del oro* sólo mostrara a un hombre famélico que devora una bota asada no pasaría de ser una caricatura grotesca de la pobreza. La excelencia y la fuerza persuasoria de la escena consisten en que al representar la miseria, el contraste con la riqueza se da, de forma simultánea, mediante la más original y visualmente sorprendente semejanza de esta comida con la de un rico:

esqueleto de la bota = esqueleto de un pescado  
clavo = huesos de pollo  
cordones = tallarines

Chaplin hace el contraste dolorosamente claro a ojos del espectador porque demuestra la semejanza en la forma entre cosas objetivamente tan diferentes. El poderoso ingenio del artificio reside en que un tema tan elemental y tan humano como el del «hambre frente a la buena vida» se presenta de forma gráfica por medios objetivos que son tan genuinamente cinematográficos. No puede concebirse nada más puramente visual que esta asociación de las formas de las cosas.

Al comer el peor alimento imaginable como si fuera un delicioso manjar, con los elegantes modales del caso, Chaplin no sólo muestra la pobreza tal cual es, sino también (por así decirlo) la pobreza como un grado inferior de riqueza, como una deformación de la buena vida. Y al crear esta relación hace que la miseria parezca doblemente miserable, puesto que la pequeñez se hace pequeña por extensión y el blanco ennegrece al negro.

En términos muy generales, lo que distingue a Charlie Chaplin es que no sólo se trata del vagabundo andrajoso, sino que es el individuo desvalido que se muestra en la perspectiva de la abundancia. Su airoso sombrero hongo, su chaqueta que se asemeja vagamente a un *smoking*, su bastón, y su bigotito elegantes describen la pobreza como la carencia de riqueza. Esto resulta mucho más impresionante que una «indigencia» inconexa.

Otra escena de *La quimera del oro* que fue inventada sobre el mismo principio que el de la cena de la bota es aquella en la que el corpulento buscador de oro, semienloquecido de hambre, ve de repente a su compañero Charlot como si fuera una gallina y trata de atraparlo para comérselo. Las inútiles gesticulaciones de Charlot se convierten en un aleteo, y cuando se inclina sobre la cocina parece que el pollo se inclinara para beber. La culminación del ansia de alimentos, cuando el hombre pone violentamente sus manos sobre otro hombre, cuando el cuerpo de un amigo se convierte en



comestible —una característica muy arraigada en el espíritu humano—, también se representa visualmente mediante una semejanza imprevista, que en este caso es la que existe entre la apariencia del amigo y un hermoso pollo gordo. Y aquí, de nuevo es la semejanza visual entre cosas intrínsecamente opuestas lo que expresa la contradicción dramática.

Un ejemplo más procedente de *La quimera del oro*. Charlot ha llegado a la cumbre de sus ambiciones: está bailando con la chica que adora. Pero sus pantalones van cayendo; toma una soga y se la ata a la cintura. Al otro extremo de la soga está atado un gran perro que se ha de unir al baile. Así, incluso cuando consigue la felicidad y el éxito, lleva consigo el lastre de la mala suerte.

Dos ejemplos que proceden de *Una mujer de París* de Chaplin: una chica le lleva a otra la perturbadora noticia de que su amante le es infiel. A la amiga le están dando un masaje, y mientras las dos muchachas discuten el caso con gran vehemencia, se ve a la masajista que prosigue su faena sin conmoverse; va y viene al ritmo de sus manos con tanta tranquilidad como si se tratara del péndulo de un reloj; mecánicamente, sin denotar interés alguno, mira primero a una de las chicas y luego a la otra. Esta indiferencia como de robot que —fiel al estilo cinematográfico— no sólo se describe mediante la expresión de su rostro, sino también por el imperturbable movimiento de vaivén de su cuerpo, pone de relieve de forma notable la perturbación de las dos figuras principales. Un acontecimiento determinado simboliza muy vigorosamente el hecho de que el mundo sigue girando apacible e inevitablemente por más que determinados seres se encuentren desesperados.

Un tema análogo, pero representado de forma diferente, aparece en *El fin de San Petersburgo* de Pudovkin. Dos campesinos van camino de la ciudad. Esta es su última esperanza, ya no tienen nada que comer. Luchando con callada desesperación contra el viento atraviesan un campo tras otro. Luego aparece un molino de viento cuyas aspas giran suavemente, como con indiferencia. Pudovkin ha intercalado varias veces esta imagen entre las de los dos campesinos: simboliza el mundo que sigue girando ininterrumpidamente y sirve como contrapeso de la acción dramática.

Y ahora la escena final de *Una mujer de París*: el hombre y la mujer, Adolphe Menjou y Edna Purviance, se han separado. Ella vive ahora en el campo. Un día va conduciendo un carro, donde lleva a sus alumnos, por el camino cuando aparece su ex amante en la otra dirección en un hermoso coche. Los vehículos se cruzan sin que los ocupantes de uno y otro se reconozcan. El coche se pierde a la distancia: es el fin del film. También aquí el hecho abstracto ha sido traspuesto con absoluta fidelidad en forma concreta: los caminos de dos vidas se cruzan y se separan. Pero el episodio concreto que se escoge para mostrarlo no es convencional o gastado, sino muy original;

la superposición de dos cosas congruentes —el camino de la vida y el camino rural— es brillante y conmovedora.

Si se examina el desarrollo de Chaplin, se comprueba que la calidad humana de sus invenciones humorísticas se torna cada vez más profunda. Los primeros films de cortometraje, que apenas se distinguen de los de otros artistas del mismo período, están constituidos por invenciones que son puros chistes, con poca o ninguna base seria. Asimismo son brillantes y entretenidos, pero no se los puede comparar con films como *La quimera del oro*, en el cual la profunda tristeza de los actos jocosos pone lágrimas en los ojos.

Incluso en los primeros films de cortometraje las invenciones descansan a menudo sobre el principio de crear asociaciones imprevistas entre objetos muy divergentes. Como dependiente de una casa de empeños, Charlot examina el reloj despertador que ha traído un cliente como si fuera un médico que examina un paciente. Se pone un estetoscopio al oído y escucha el tic-tac del reloj (latido del corazón = tic-tac); luego lo percute con un martillito, con todo cuidado y con un semblante sumamente grave, le saca la tapa posterior con un abrelatas (lata de conservas = reloj despertador), le extrae los engranajes y los resortes con unas pinzas, y para terminar echa todas las piezas separadas en el sombrero del infortunado propietario, diciéndole que ese reloj no le interesa. La escena es muy cómica pero esencialmente exenta de significación, a menos que se desee sostener, como hizo cierto crítico, que allí se sugiere un divertido paralelismo con el psicoanálisis. Se recurre a una imprevista semejanza de forma o función, pero no hay ningún tipo de vínculo inherente entre las cosas unidas así: no hay significado más profundo que el de comparar una lata de conservas con un reloj y el latir del corazón con el tic-tac del reloj. El hecho de que estas cosas estén objetivamente tan lejanas, pero que con tanto ingenio se las asocie, constituye toda la sustancia de este rasgo de ingenio.

También se utiliza frecuentemente en otras formas de arte este principio de la demostración de semejanzas formales imprevistas entre cosas que, objetivamente, no tienen vínculo alguno. La atracción estética de la rima, al igual que la de la alteración, se debe al hincapié que se hace en la semejanza formal de palabras que no son semejantes en sus significados. (Quizá resulte posible con esta explicación deducir la rima y la alteración del mismo principio estético.) Los novelistas utilizan el mismo recurso al inventar episodios reveladores. Sin duda algo similar se da en la música. Sería interesante investigar estas conexiones con más atención.

Por otra parte, existen relaciones con la psicología del pensamiento productivo. Un cambio súbito en las funciones de un objeto o un episodio se encuentra tan a menudo en las cintas cómicas como en los procesos mentales y en éstos con tanta frecuencia como en los chistes. Por ejemplo: Charlie Chaplin es agente de policía. El fornido matón, con objeto de ahuyentar al



hombrecillo, dobla un farol de gas como si fuera un pedazo de alambre. Charlot toma el farol y lo baja un poco hasta que la cabeza del grandullón queda cubierta por la pantalla del farol: la pantalla se llena de gas y deja atontado al «duro». De este modo se ha «reestructurado» la función del farol de gas. En primera instancia, su carácter psicológico es únicamente el de un sólido poste, el de algo que puede doblarse para probar la fuerza de uno. La pantalla, que en sí es tan sólo una protección para el manguito incandescente, se transforma súbita e inesperadamente en recipiente para la cabeza. El gas, que hasta entonces sólo se ha utilizado para la iluminación, se convierte de repente en arma, y el acto de doblar el poste del farol, que al principio sólo era la consecuencia de una prueba de fuerza, pasa a ser la condición necesaria para aplicar el procedimiento médico de anestesiar a un hombre con gas.

Los mismos procesos tienen lugar frecuentemente cuando alguien tiene una «buena idea» o comprende algo de repente. El psicólogo Wolfgang Köhler lo ha demostrado con sus experimentos en el campo de la psicología animal; por ejemplo, cuando los chimpancés se dan cuenta, repentinamente, de que unos cajones que hay en la jaula pueden servir para erigir una estructura que les ayude a trepar hasta la fruta que cuelga del techo de la jaula. También aquí hay un objeto que cambia de función de forma inesperada. (Véase al respecto la obra de Max Wertheimer sobre el pensamiento productivo.\*)

Y por último, cuando el hombre desnudo, a quien el marido engañado halla en el armario de su dormitorio, contesta a la pregunta sobre lo que está haciendo allí con las célebres palabras: «Ya sé que no me va a creer, pero estoy esperando un ómnibus»; también un episodio («un hombre que espera») es súbita e inesperadamente reestructurado. Excepto que en un chiste, lo mismo que en un film cómico, el efecto resulta divertido sobre todo porque no existe conexión significativa entre los dos rasgos exteriormente similares; en tanto que en una «buena idea» (la de los monos, por ejemplo) la reestructuración equivale al éxito y el esclarecimiento.

Las invenciones de Chaplin son totalmente «cinematográficas» pero no sólo son utilizables en el cine. En los números de music-hall del payaso Grock, por ejemplo, había ocurrencias ingeniosas que no estarían fuera de lugar en una cinta de Chaplin. Se basaban totalmente en principios ópticos, como cuando Grock usaba repentinamente como rampa la tapa del piano que había sacado y dejado apoyada contra el instrumento. También aquí se está ante una nítida reestructuración: se convierte en rampa la tapa que está apoyada en el pia-

\* Wertheimer formula en los siguientes términos la noción giestáltica de «pensamiento creador»: «Pensamiento creador es el proceso de destruir una *gestalt* en favor de otra mejor». [T.]

no de cola; ante todo, sólo se ha dejado al lado una parte superflua. El hecho puramente accidental e irrelevante de su posición inclinada se convierte en atributo utilizable. Los trucos pantomímicos de Chaplin no sólo son aplacables al cine, sino también al teatro (su carrera comenzó en los escenarios de music-hall), porque las primeras comedias cinematográficas norteamericanas representaban un estilo cinematográfico ya antes del «descubrimiento» de la cámara y el montaje. En esas cintas iniciales, la cámara y el montaje sirven sobre todo como recursos técnicos para registrar lo que se representa en escena y por tanto no son elementos fundamentales.

En *La línea general*, de Eisenstein, se ve un tractor que derriba los cercos que dividen un campo en una serie de pequeñas propiedades. La escena está destinada a transmitir simbólicamente la idea de que el tractor, emblema de la agricultura moderna, impone la colectivización. Pero esta noción no es de gran calidad artística porque el episodio que se presenta se limita a transformar una idea abstracta en escena concreta, sin prestar atención a la posibilidad de que algo así ocurra en la realidad. En un film «naturalista» toda escena simbólica debe estar planteada de tal forma que no sólo haga visible, de modo comprensible, dicho significado implícito, sino que también se ajuste sin esfuerzo a la acción y al mundo representados en el film. Pues el efecto imprevisto y sobrecogedor se logra ante todo al revelar la congruencia de dos temas que están cargados de significado inherente e independientemente el uno del otro. En el ejemplo tomado de Eisenstein, uno de los dos temas (el concreto) es sacrificado al otro (el pensamiento simbolizado) y se consigue la congruencia de forma artificial. Hay algo de artificial en el hecho de utilizar un tractor para derribar los cercos. La escena trae a la memoria *Las minas de un imperio* de Ermler, obra en la cual pasa un tanque por encima de un crucifijo al que se aferra un soldado aterrorizado; pero como esta escena no pretende ser realista, no puede ser atacada como artificial.

Por otra parte, el efecto es excelente cuando, en el mismo film de Eisenstein, un burócrata soviético limpia su pluma en una cabeza de porcelana de Lenin que adorna su tintero. Aquí tenemos la idea subyacente —«burócratas que manchan el ideal de la Revolución»— concretado sin interferir en el desarrollo natural de los acontecimientos. El símbolo más conocido de la Revolución —Lenin— es puesto en la misma imagen y en la misma acción que el funcionario de forma nada artificiosa, y en el caso concreto, el acto de ensuciar la cabeza de porcelana resulta motivado de forma muy natural.

En contraste con esta escena recordemos la siguiente de *Una mujer de París*: la chica le implora a su amante que se case con ella, que desea llevar una vida de casada normal y tener hijos. El amante —para poner fin a la tediosa discusión— da unos pasos hacia la ventana y se pone a mirar hacia la calle. Ve a una gorda, enojada y fatigada por un enjambre de hijos mo-



lestos; sonriente, hace que la chica se acerque a la ventana y le señala el grupo. Aunque es divertida, no se trata de una invención particularmente ingeniosa porque la idea abstracta que hay que materializar y poner en escena («los defectos de la vida de hogar») resulta un poco forzada. La gorda no tiene nada que ver con la parte central de la trama, su aparición es puramente simbólica, una simple coincidencia sin motivación intrínseca... Y coincidencias de esta índole están fuera de lugar en toda obra de arte.

De ningún modo se utiliza la invención en el cine con el único fin de expresar ideas abstractas. Con frecuencia los recursos ingeniosos están destinados, sencillamente, a representar adecuadamente y de forma conmovedora una parte concreta de la narración. Por ejemplo: una chica ha tenido un bebé y querría desembarazarse de él. La escena muestra primero a la madre que está junto a la puerta de un apartamento (de modo que la puerta queda más o menos oculta): la puerta se abre; una mujer rolliza hace pasar a la visitante; la puerta se cierra y ahora se ve la placa con el nombre: «Señora Rodríguez, Partos».

En este caso no se trata de una invención muy brillante, pero sirve para dar una idea de la técnica en virtud de la cual se ponen de manifiesto ciertas cosas que en otro caso no resultarían evidentes mediante el episodio representado. ¿Quién es la mujer a la que ha ido a ver la chica? La placa con el nombre corresponde con naturalidad al curso del relato. Un toque ingenioso es la tensión momentánea que se consigue al no dar la explicación hasta que ha pasado el episodio y la puerta está cerrada de nuevo.

Por último, no es necesario que el significado de una escena cinematográfica, que rebasa la simple narración, sea siempre una idea formulable en términos abstractos. En *La línea general*, la campesina va a ver al rechoncho kulak y le formula su petición. Este se sienta en su lecho, toma un cucharón, se sirve una cucharada de un gran recipiente de ponche que tiene al lado, bebe, luego habla, no concede lo pedido y lánguidamente vuelve a echarse contra su almohada. Mientras se está volviendo a recostar, se ve un primer plano del cucharón que gotea en la vasija, con un movimiento muy parecido de rechazo. El paralelo que aquí se traza no introduce una idea abstracta. Por así decirlo, la esencia visual de la acción principal se reitera simplemente como una especie de eco metafórico en un material diferente y que por consiguiente resulta particularmente enfático.

#### 4. El film completo

El desarrollo técnico del cinematógrafo pronto llevará hasta el extremo la imitación mecánica de la naturaleza. En este sentido el primer paso evidente que se dio fue la incorporación del sonido. La introducción del cine

sonoro debe ser conceptuada como la imposición de una novedad técnica que no estaba en el camino que seguían los mejores artistas del cine. Estos estaban consagrados a elaborar un estilo explícito y puro de cine mudo, utilizando sus restricciones para transformar un juego de sombras en arte. La introducción del cine sonoro destruyó muchas de las formas que los artistas del cine venían utilizando en pos de la exigencia antiartística de la mayor «naturalidad» posible (entendiéndose «naturalidad» en el sentido más superficial de la palabra). Por pura buena suerte, el cine sonoro no es sólo destructivo y ofrece también sus propias posibilidades artísticas. Debido a este único accidente, la mayoría de los amantes del arte no se percatan aún de las trampas que hay en el camino que siguen los productores de cine. No ven que el cine va por el camino de la victoria de los ideales de museo de cera sobre el arte creativo.

El desarrollo del cine mudo fue detenido, quizá para siempre, cuando apenas empezaba a dar buenos resultados; pero nos ha dejado unas cuantas obras de espléndida madurez. No hay duda de que en el futuro el «progreso» será más rápido. Tendremos films en color y films estereoscópicos, y las posibilidades artísticas del cine sonoro se verán aplastadas en una fase aún más temprana de su desarrollo.

¿Qué podrá ofrecer el cine en color cuando haya llegado al pináculo de su perfeccionamiento técnico? Sabemos qué es lo que perderemos artísticamente al abandonar el cine en blanco y negro. ¿Nos permitirá el color alcanzar una precisión análoga en la composición, una independencia semejante de la «realidad»?

Las obras maestras de la pintura prueban que el color ofrece posibilidades más amplias que el blanco y negro, y que al mismo tiempo permite un estilo muy exacto y genuino. ¿Pero, es posible comparar la pintura con la fotografía en color? Mientras que el pintor tiene perfecta libertad en cuanto a color y forma al presentar la naturaleza, la fotografía está obligada a registrar mecánicamente los valores luminosos de la realidad física.

En la fotografía acromática la reducción de todo a la escala del gris dio lugar a un medio artístico que era suficientemente independiente y divergente de la naturaleza. No existen muchas probabilidades de una trasposición de la realidad como ésta a un surtido de colores cualitativamente diferente en el cine en color. Claro está que es posible eliminar determinados colores; por ejemplo, suprimir todos los azules o, viceversa, suprimir todos los colores excepto los azules. Quizá también sea posible modificar cualitativamente uno o más tonos a colores —por ejemplo, darles a todos los rojos un matiz anaranjado o hacer que todos los amarillos sean verdosos— o hacer que los colores cambien de lugar —transformar todos los azules en rojos y todos los rojos en azules—, pero todo esto sería, por así decirlo, únicamente una trasposición de la realidad, desplazamientos mecánicos de cuya utilidad



como medio creativo puede dudarse. Por esto sólo queda la posibilidad de controlar el color mediante la elección inteligente de lo que se fotografiará. Pueden concebirse toda clase de procedimientos eficaces, sobre todo para el montaje de tomas en color, pero no se debe pasar por alto el hecho de que así las virtudes creativas subjetivas de la cámara, que constituyen un rasgo tan distintivo del cine, quedarán más o menos restringidas y la parte artística de la obra se concentrará cada vez más en lo que se ponga y represente ante la cámara. De este modo la cámara quedará relegada, cada vez más, a la posición de una simple máquina registradora mecánica.

Por encima de todo, no es muy realista especular sobre las posibilidades artísticas del cine en color sin tener presente que es muy posible que al mismo tiempo se nos ofrezcan el cine tridimensional y la pantalla ancha, pues ya se están haciendo esfuerzos en esta dirección. Con todo, la ilusión de realidad se habrá extendido hasta tal punto que el espectador no estará en condiciones de apreciar determinados efectos artísticos de color por más que sean posibles desde el punto de vista técnico. Es perfectamente concebible que mediante la elección y la distribución atentas de los objetos resulte posible usar el color artística y armoniosamente en la superficie de proyección. Pero si la imagen cinematográfica se hace estereoscópica, deja de existir una superficie plana dentro de los confines de la pantalla y, en consecuencia, no es posible la composición en dicha superficie; lo que queda son los efectos también posibles en el escenario teatral. El aumento de superficie de la pantalla restará vigor a toda composición bidimensional o tridimensional, y si se acentúa hasta tal punto la ilusión de realidad no se podrán utilizar ya recursos creativos, como son el montaje y los cambios de ángulos de la cámara. Es evidente que el montaje parecerá una acumulación intolerable de marcos heterogéneos si la ilusión de realidad es muy enérgica. También es evidente que en tal caso un cambio de posición de la cámara se percibirá como un desplazamiento real dentro del campo de visión. La cámara tendrá que convertirse en una máquina registradora inmóvil y cada corte en la película implicará una mutilación. Habrá que tomar las escenas en toda su extensión y con una cámara inmóvil, y será necesario mostrar las escenas tal cual son. Las potencialidades artísticas de esta forma de cine serán exactamente las mismas que las del escenario teatral. En ningún sentido se podrá seguir considerando al cine como un arte independiente. Retrocederá hasta antes de sus primeros pasos, pues fue con una cámara fija y una cinta sin cortes como empezó el cine. La única diferencia consistirá en que, en vez de tenerlo todo ante sí, el cine no tendrá nada que esperar para su desarrollo ulterior.

Esta curiosa evolución significa, hasta cierto punto, la culminación de ese esforzarse por ser fieles a la naturaleza que hasta ahora ha impregnado toda la historia de las artes visuales. Entre los impulsos que mueven a los seres humanos a crear imágenes fieles figura el deseo primitivo de someter

los objetos materiales al poder propio, creándolos de nuevo. La imitación también permite a las personas hacer frente a experiencias significativas: da una salida y establece una especie de reciprocidad entre el yo y el mundo. Al mismo tiempo, una reproducción que es fiel a la naturaleza proporciona la emoción de haber creado, con mano humana, una imagen que se parezca tan asombrosamente a algún objeto natural. No obstante, diversas tendencias opuestas —puramente perceptivas algunas de ellas— han impedido que se llegara a la imitación mecánicamente fiel hace cientos de años. Aparte raras excepciones, sólo nuestra época actual ha conseguido aproximarse a esta peligrosa meta. En la práctica, siempre ha existido el impulso artístico a no limitarse a copiar simplemente, sino a crear, interpretar y modelar. Sin embargo, podemos decir que rara vez la teoría estética ha sancionado tales actividades. Hasta para artistas como Leonardo da Vinci la exigencia de la mayor fidelidad posible a la naturaleza era algo evidente cuando hablaba como teórico, y dista mucho de la actitud general el ataque de Platón contra los artistas, cuando los acusó de no conseguir nada más que reproducciones de objetos físicos.

Hasta hoy mismo algunos artistas abrigan esta teoría y el público general lo hace en proporción todavía mayor. En los campos de la pintura y la escultura, sólo en las últimas décadas han empezado a aparecer obras que demuestran que sus creadores han roto con este principio intelectualmente y no tan sólo prácticamente. Si un hombre considera que el artista debe imitar la naturaleza es posible que pinte como Van Gogh, pero sin duda no pintará como Paul Klee. Como sabemos, el rechazo del arte moderno, tan vigoroso y difundido, se apoya casi exclusivamente en el argumento de que no es fiel a la naturaleza. La evolución del cine muestra de forma clara hasta qué punto sigue siendo omnipotente este ideal.

La fotografía y su descendiente, el cine, son medios artísticos tan cercanos a la naturaleza que el público general los considera superiores a esas anticuadas e imperfectas técnicas imitativas del dibujo y la pintura. Y como en el aspecto económico el cine depende mucho más del público en general que cualquier otra forma de arte, las preferencias «artísticas» del público arrasan con todo. Algunas obras de buena calidad se pueden pasar de contrabando, pero esto no compensa de las derrotas más fundamentales del arte cinematográfico. El cine completo es la realización de la vieja ambición de una ilusión total. El intento de hacer la imagen bidimensional lo más parecida posible a su modelo sólido tiene éxito: prácticamente se hace imposible diferenciar entre original y copia. De este modo quedan eliminadas todas las potencialidades creativas que se basaban en las diferencias entre modelo y copia, y al arte sólo le queda lo que es inherente al original en cuanto a forma significativa.

En un notable y breve ensayo aparecido en *Kunstblatt*, H. Baer ha seña-



lado que el cine en color representa la culminación de tendencias que están presentes en las artes gráficas desde hace mucho tiempo.

Escribe: «Las artes gráficas —de las cuales la fotografía es una rama— siempre se han esforzado por lograr el color. Los grabados en madera más antiguos, los moldes de imprenta, se acababan con el pintado a mano. Después, se agregó al blanco y negro una segunda lámina coloreada, como en el caso del retrato de *Ulrich Varnbühler* de Durero. Existe una magnífica representación hecha por Burmair de un caballero con armadura en negro, plata y oro. En el siglo XVIII se producían grabados multicolores. En el siglo XIX, las litografías de Daumier y Gavarni son coloreadas en serie... El color invadió las artes gráficas como una nueva atracción para la vista. Por lo común al hombre inculto no le basta con el blanco y negro. Los niños, los campesinos y los pueblos primitivos reclaman el mayor grado de brillante colorido. Son los "primitivos" de las grandes ciudades quienes se congregan ante la pantalla de cine. En consecuencia, el cine pide la ayuda de colores brillantes. Se trata de un nuevo estímulo».

En sí, la perfección del cine «completo» no tiene por qué ser necesariamente una catástrofe, siempre que se permita que coexistan el cine mudo, el cine sonoro y el cine sonoro en color. No hay objeción al cine «completo» como sustituto del teatro, y podría contribuir a llevar a sitios remotos bellas representaciones de buenas obras y, asimismo, de óperas, comedias musicales, ballets, danza. Además, es posible que tenga una excelente influencia sobre las otras formas cinematográficas (es decir, las auténticas), por su existencia misma, al obligarlas a proseguir por sus propios caminos. Por ejemplo, el cine mudo ya no tendría que proporcionar el diálogo en títulos porque la ausencia de la palabra hablada se sentiría como algo artificial y perturbador. Asimismo en el cine sonoro se evitaría toda vaga forma intermedia con el teatro. Así como el teatro se sentirá obligado, por la existencia misma del cine, a hacer hincapié en sus propias características —el predominio del diálogo dramático—, también el cine «completo» podrá relegar las genuinas formas cinematográficas a su propia esfera.

Pero el hecho es que si bien estéticamente estas categorías del cine podrían y deberían coexistir con la reproducción mecánicamente completa, son inferiores a ésta en la capacidad para imitar la naturaleza. De modo que es indudable que el cine «completo» será considerado un adelanto en relación con las formas cinematográficas anteriores y las reemplazará a todas.

Dos propiedades técnicas básicas caracterizan al cine tal como lo conocemos hoy. En primer lugar, reproduce los objetos de nuestro mundo fotográficamente, es decir, de forma muy fiel por medio de un proceso mecánico sobre una superficie bidimensional, y en segundo lugar, reproduce el movimiento y los actos con tanta precisión como la forma de las cosas.

El permanente deseo humano de hacer retratos de su contorno alcanzó un nuevo motivo de satisfacción cuando el hombre consiguió reproducir el movimiento. Cualquiera que sea la causa psicológica del deseo de hacer imágenes semejantes a la realidad, bastará aquí señalar que hacer imágenes de actos es todavía más importante que representar objetos en sus formas y colores estáticos, puesto que la reacción biológica fundamental es la de reaccionar ante las cosas en vez de contemplar objetos. En correspondencia con esto, desde un principio las artes se dedican en gran parte a las cosas en acción: escenas de caza o de guerra, procesiones triunfales o funerales, bailes y festines.

Por vivas que nos parezcan estas descripciones gráficas, les falta el rasgo distintivo de los acontecimientos, a saber, la transformación en el curso del tiempo. La pintura y la escultura son artes estáticas: pueden captar el tema característico de una acción y registrarla, pero no pueden mostrar su despliegue temporal.

La representación visual debe reproducir su tema con precisión mecánica o bien —en el sentido más elevado de la expresión, en su sentido estético— debe representar fielmente sus rasgos esenciales. Además, la representación debe fijar la imagen de modo que se conserve y se la pueda contemplar en cualquier momento. Cuando los intérpretes representan una obra de teatro o cuando los bailarines primitivos representan al cazador y su pieza de caza, crean representaciones que carecen de la cualidad esencial de la fijación. Desde sus comienzos, el hombre ha triunfado en la tarea de hacer representaciones duraderas pero inmóviles. Hasta nuestros días, puede decirse que en realidad no ha conseguido representar el movimiento por el movimiento de modo tal que se obtenga una reproducción fiel y de fácil utilización. Ni siquiera el cine satisface este requisito, pues el cine no representa



el movimiento por el movimiento, sino que logra la ilusión de esto mediante imágenes inmóviles exhibidas sucesivamente; procedimiento que es factible por el modo en que trabajan nuestros ojos, se trata de un magnífico sustituto pero de algo fundamentalmente diferente de la representación del movimiento por el movimiento.

¿Por qué, entonces, tenemos que recurrir a un movimiento ilusorio? ¿Por qué apenas si se ha apelado a la solución en teoría más clara? En principio no existen obstáculos; las razones son principalmente técnicas. El hombre es capaz de hacer que su cuerpo realice movimientos y asimismo ha puesto a su servicio mecanismos que ejecutarán las acciones necesarias tantas veces como lo desee y prácticamente de forma idéntica. Las máquinas que se emplean para la fabricación de productos realizan los movimientos más intrincados. Pero no se han desarrollado sino unos pocos mecanismos eficaces para lograr la imitación mecánica de los acontecimientos naturales. Las marionetas y las sombras chinescas representan la acción, pero básicamente se asemejan al teatro por cuanto no se las controla mecánicamente, sino mediante la mano del hombre. Es cierto que hay robots guiados por mecanismos de relojería o eléctricamente. Hay figuras de madera que se calan sus sombreros o señalan los objetos en venta en las vidrieras de las tiendas. En los museos se exhiben modelos animados de fábricas y minas, en los cuales pueden verse centenares de máquinas y operarios diminutos entregados a sus labores. Todos estos artificios cumplen la condición de fijar el movimiento mecánicamente y de hacerlo reproducible en cualquier momento sin necesidad de que lo guíe la mano del hombre; pero hasta el presente no se ha pasado de los juguetes y no se ha conseguido nada con posibilidades de uso artístico (pese a los diversos monstruos de los films de terror).

En pocas palabras, o bien las representaciones del movimiento están controladas por la acción humana, en cuyo caso no se registran mecánicamente, o bien son mecánicas pero demasiado primitivas. En teoría, sería concebible fabricar una reproducción animada satisfactoria en dos o tres dimensiones, que exhibiera figuras humanas en acción natural, hojas agitadas por el viento, el agua corriente entre las rocas, las nubes recorriendo el cielo, y todo esto en movimiento real, gobernado por mecanismos. Quizás una escena animada así se podría conseguir sobre una superficie mediante partículas de hierro controladas desde atrás por imanes gobernados mecánicamente.

Los operarios de máquinas de teatro no tienen problemas para hacer que se muevan las nubes proyectándolas en el telón de fondo. El movimiento necesario en este caso es sencillo y directo, y por lo general las acciones que actualmente se reproducen con tales recursos, o bien son sencillas y directas en sí mismas, o bien están controladas por movimientos simples como el señalado.

La fotografía ha aumentado nuestras exigencias: queremos que las reproducciones no sólo sean fieles al objeto, sino también que el hecho de ser manifestaciones mecánicas del propio objeto reproducido garantice su fidelidad. Los objetos fotografiados marcan sus imágenes en la emulsión sensible de forma mecánica. Pero, ¿hay reproducciones del movimiento que satisfagan esta condición?

A decir verdad, se da el caso sumamente notable de un proceso físico que fija mecánicamente su propio movimiento de tal modo que cuando el trazado se utiliza ulteriormente para la reproducción se tiene una representación de gran fidelidad que presenta todos los detalles naturales del original. Es bastante significativo que este ejemplo no proceda de la esfera de lo visible, pues se trata del proceso de registro del sonido. La música, las voces y otros ruidos, por complejos que sean psicológicamente, se pueden reducir físicamente a un movimiento vibratorio que hace justicia a todas las cualidades auditivas por medio de la amplitud, la frecuencia y la forma de las vibraciones. Los aparatos que graban el sonido hacen que las vibraciones sonoras registren su propio recorrido, ya sea mecánicamente sobre cera, laca o plástico, ya fotoeléctricamente sobre una película mediante un rayo de luz. En la reproducción, los rastros obtenidos en esta forma sirven de rieles y nos ayudan a producir un movimiento que prácticamente es idéntico al original. No obstante, observamos que aunque los sonidos registrados con tales técnicas son muy complejos, las formas visuales utilizadas en el proceso sólo son líneas unidimensionales o, de otro modo, muy sencillas.

Entre los predecesores de la cinematografía figuran algunos aparatos que hacen que el movimiento reproduzca el movimiento, aunque de forma primitiva. Esto se lograba haciendo que las propias imágenes se movieran o bien moviendo ópticamente su imagen proyectada o, por último, proyectando sobre un medio móvil. La Linterna Mágica construida en el siglo XVII por el matemático Milliet de Chales utilizaba diapositivas de vidrio que se introducían por un lado. Esta técnica no sólo sugería la posibilidad de poner una secuencia de varias imágenes en una sola diapositiva y mostrarlas en sucesión, sino también la de hacer que una escena se deslizara por el campo visual en un movimiento continuo, imitando así la impresión que se obtiene al mirar por la ventanilla de un coche. El mismo principio actuaba en las *Vues Optiques*, con las que los muchachos saboyanos hacían sus recorridos.

El público veía escenas pintadas o impresas a través de un ocular de aumento, las cuales por lo común estaban dispuestas en rollos y se hacían pasar lateralmente por la caja mediante una manivela. Es digno de señalarse que el movimiento reproducido, en este caso mediante un movimiento real, es un movimiento ilusorio, a saber, la experiencia subjetiva de ver pasar el mundo por la ventana. En la realidad física no se da un desplazamiento rudimentariamente sencillo del escenario entero como es éste.



El desplazamiento de la imagen total, por rudimentario que sea, contribuye en buena medida a animar la representación, sobre todo porque el mecanismo que produce el movimiento está oculto a la vista. Una demostración eficaz de cuánto dependen la elección del tema y la forma de representarlo, de la naturaleza del instrumento que registra, se pone de manifiesto en que posteriormente, cuando ya se utilizaba la cámara cinematográfica, las tomas de paisajes en movimiento, no eran claras, sino que, por así decirlo, se tuvieron que inventar de nuevo, aunque se conocía desde hacía siglos un efecto prácticamente idéntico. A. Promio, quien hizo una gira por Europa en 1896 con el nuevo aparato de los Lumière, en calidad de reportero gráfico y encargado de las proyecciones, escribe lo siguiente: «En Italia se me ocurrió por vez primera hacer tomas *travelling*. Después de llegar a Venecia tomé la lancha de la estación a mi hotel. Cuando vi pasar los edificios a lo largo del Gran Canal, se me ocurrió que la cámara cinematográfica, que podía tomar vistas de cosas en movimiento mientras permanecía inmóvil, posiblemente podría captar cosas inmóviles mientras estuviera en movimiento. Tomé una cinta de muestra y se la envié a Louis Lumière para pedirle su opinión. Su reacción fue positiva». La idea de Promio tiene todas las virtudes de una invención genuina, por más que su descubrimiento no fuera nuevo históricamente. Un antiguo efecto, a saber, el paisaje en movimiento, es logrado a partir de una base completamente nueva, y en el proceso se formula explícitamente el principio de relatividad en que se basa el efecto; en el cine, el movimiento no es absoluto, sino que está vinculado siempre al punto en que se sitúa la cámara filmadora. De modo que, en este caso, un pionero consideró las cualidades de la técnica de grabación de una forma que llevó ulteriormente al desarrollo del cine como arte. Concebir la idea de que la cámara no era sencillamente un receptor pasivo de lo que se movía a su alrededor frente a las lentes, sino que podía tomar parte activamente, por ejemplo, moviéndose a su vez, fue un primer paso hacia el progreso. Era mucho menos evidente hacer que se moviera la cámara que mover las imágenes en la caja del retablo mecánico (*peep-show*).

En las *Vues Optiques* las imágenes se movían como conjunto. Por consiguiente, con esta técnica no era posible hacer que una figura humana se moviera delante de un fondo inmóvil. Pero si se excluía el fondo, se podía presentar una figura en movimiento sin poner de manifiesto que, en realidad, todo el campo se estaba moviendo. Un recurso como éste puede haber desempeñado también su papel en ciertos trucos de ilusionistas en los que se hacía que las figuras proyectadas aparecieran más grandes o pequeñas al mover hacia adelante o hacia atrás la Linterna Mágica. Relatos de la Antigüedad sugieren que ya entonces se conocían estos trucos, incluso el uso de lentes y espejos cóncavos. Damasio, según cita de Coissac, describe cómo aparecía una «masa de luz» sobre el muro de un templo en Alejandría. Al principio,

parecía estar muy lejos y a medida que se acercaba se convertía en lo que se tenía por la aparición sobrenatural de una figura. Es probable que este efecto cautivante se produjera iniciando la proyección desenfocada y moviendo las lentes paulatinamente hasta que la imagen de la figura se pudiera ver con nitidez. Un sistema más desarrollado fue el utilizado por el mago E. G. Robertson, quien en la época de la Revolución Francesa hacía que las efigies de los muertos aparecieran ante el auditorio estupefacto. Compensaba el movimiento de la linterna haciendo cambiar la posición de las lentes y así podía presentar una figura que se agrandaba más y más, y que permanecía nítidamente enfocada mientras se llevaba a cabo el cambio. De este modo conseguía dar la subyugante impresión de una figura que se acercaba, efecto que hoy se consigue más cómodamente con lentes de diversos grados de ampliación y agrandamiento (llamadas *zoom lenses*). Es probable que a veces Robertson proyectara sobre humo, el cual producía imágenes deformadas y en movimiento. Parece que este truco también tiene una larga historia; compárese, por ejemplo, la descripción que hace Benvenuto Cellini de la aparición de fantasmas en el Coliseo.

Lo que tienen en común todos estos procedimientos es que el movimiento no procede de los objetos reproducidos, sino que se le impone a la imagen desde el exterior. Los efectos que así se consiguen, a saber, el desplazamiento lateral, el cambio del tamaño total o la deformación irregular, no producirán un parecido característico a menos que esto ocurra por accidente o de forma bastante rudimentaria.

Como las tentativas de reproducir el movimiento mediante el movimiento no habían sido muy felices, el movimiento ilusorio atrajo la atención de los inventores. Estos comprobaron que les era posible crear la impresión de movimiento mediante la combinación de imágenes inmóviles entre sí. Se plantea aquí un curioso problema teórico: ¿no existe una contradicción inherente en el hecho de intentar fijar cosas que cambian? ¿Cómo podemos registrar una fase determinada de un movimiento en el mismo lugar en el que un momento antes registramos la fase precedente de forma permanente, puesto que lo que perseguimos es el registro de carácter permanente?

A esta altura es necesario introducir una distinción entre dos tareas diferentes que cumple el cine: por una parte, presenta una imagen del movimiento, como puede ser el de un corredor, un bailarín o una segadora, y por otra parte presenta las sucesivas fases de los acontecimientos. En principio, no existe una neta división entre las dos funciones, ya que ambas se derivan de la capacidad para registrar cambios que se dan dentro de la dimensión temporal. Pero, en la práctica, la diferencia es evidente y muy importante, hasta tal punto que en las artes visuales los dos tipos de actividad están representados de forma totalmente diferentes.

El movimiento momentáneo ha sido representado siempre en las artes



mediante la presentación de los miembros del cuerpo humano en posiciones activas: piernas que corren, brazos que luchan, gestos de pesar, posiciones de danza. Y, por su parte, el curso de una acción en el tiempo no podía ser presentado nunca mediante una sola imagen: era necesario contar siempre con una serie. Baste pensar en las estaciones de la cruz o en las historias de la vida de los santos. La secuencia temporal es trasladada a la secuencia espacial, la continuidad de la historia se divide en fases y la misma figura reaparece en varias representaciones, sea en diversos cuadros, dentro del marco de uno solo, dividiendo así su identidad.

Esta distribución de las fases sucesivas en una serie de imágenes y la división correlativa de la identidad —esto es, la técnica utilizada en la pintura y la escultura con el único propósito de representar las etapas de una historia— resultó ser el modo más eficaz para que el cine retratara el movimiento vivo y fugaz. Existía, por supuesto, una profunda diferencia: en el cine, las imágenes separadas de la secuencia sólo existen técnicamente, no en lo que experimenta el público. Por lo que se refiere a los ojos de los espectadores, no se da una síntesis de fases, sino una continuidad indivisible. El principio de la síntesis sólo reaparece en los films cuando se conectan en el montaje escenas que fueron tomadas separadamente de tal modo que se sugieren discontinuidades temporales y espaciales.

Ya dije que parece paradójico querer fijar lo móvil por medio de lo inmóvil. ¿De qué soluciones se dispone en principio para este problema?

1) Si fotografiamos con un tiempo de exposición dado una persona que está parada frente a la cámara y que, sin cambiar de lugar, modifica la expresión de su rostro, el resultado será una foto borrosa porque las sucesivas fases de la expresión facial habrán sido captadas una tras otra. En otras palabras, no es posible limitarse a pasar por alto la dimensión temporal: es necesario hallar algún equivalente de ella. El registro de acontecimientos periódicos representa un caso fronterizo: la fotografía de un péndulo oscilante, por ejemplo, producirá imágenes menos nítidas de las posiciones extremas a cada lado. Esta posibilidad fue aprovechada en 1865 por Onimus y Martin, quienes fotografiaron los movimientos del corazón vivo en experimentos de vivisección. (Estas tentativas representan los comienzos de la denominada *cronofotografía*, cuyo principal promotor fue el fisiólogo Etienne-Jules Marey.) Como el movimiento del corazón llega a una especie de paralización y cambia de dirección en los momentos de mayor expansión y contracción, las dos fases limitativas fueron registradas claramente en la placa fotográfica. Obsérvese que el procedimiento sólo es aplicable cuando, hablando estrictamente, el movimiento ha alcanzado un punto muerto y además cuando las fases que se han de registrar caen en partes diferentes de la placa fotográfica. El carácter especial del movimiento periódico se pone particularmente en evidencia por

el hecho de que puede dar la impresión de absoluto descanso. Esto sucede cuando se escoge una sola fase, siempre la misma, de cada período de movimiento, para la observación. Para controlar la regularidad de la rotación en las máquinas se utiliza el estroboscopio. Si las aberturas del estroboscopio se exponen exactamente al ritmo de rotación, se ve cada vez la misma fase del movimiento y se tiene la impresión de que la máquina está inmóvil. De modo que, en este caso, una sucesión de exposiciones en el mismo lugar produce una imagen nítida y clara porque son idénticas las fases así superpuestas.

2) Cuando el objeto que ha de fotografiarse cambia de ubicación en la placa mientras se está moviendo, las fases que se suceden en el tiempo se pueden presentar una tras otra en el espacio. Por ejemplo, si el objeto pasa a través del campo, el recorrido del movimiento será registrado con fidelidad. El ejemplo más notable de este principio es una fotografía del firmamento estrellado tomada a un cierto tiempo de exposición. Cada una de las estrellas aparece en la fotografía como una brillante línea circular. Puede aplicarse este procedimiento porque los objetos que han de fotografiarse no son más que puntos luminosos y el fondo es puramente negro. No hay formas que puedan aparecer borrosas debido a su desplazamiento sobre la placa.

Sin embargo, según Marey, la cronofotografía tiene dos funciones: debe registrar el recorrido del movimiento y también las posiciones del objeto en diversas etapas. Evidentemente, esta segunda tarea no se puede resolver con el procedimiento actual, ya que las diversas fases se superponen de modo tal que sus imágenes se suprimen mutuamente.

3) Así, el requisito siguiente consiste en romper la continuidad de forma que resulten imágenes independientes nítidas. Hay que interrumpir periódicamente el acto de registrar el movimiento, y las exposiciones resultantes deben ser de suficiente brevedad como para dar imágenes nítidas. Naturalmente, esto presupone una emulsión fotográfica bastante sensible o una fuente de luz suficientemente poderosa. Los actuales métodos de gran velocidad han reducido el tiempo de exposición a menos de una diezmilésima de segundo. Daguerre tenía que dejar sus lentes abiertos durante varios minutos a fin de tomar un retrato, pero ya Eadweard James Muybridge, en la década de los setenta del siglo pasado, tomaba instantáneas en una seismilésima fracción de segundo, y las emulsiones que empleaba le hubieran dejado hacer exposiciones todavía más breves si sus cámaras se lo hubieran permitido.

Es evidente que cuanto más rápido se mueva el objeto, más breve debe ser el tiempo de exposición a fin de lograr imágenes nítidas. Asimismo, mientras más rápido sea el movimiento, más breve debe ser el intervalo de tiempo entre figuras sucesivas (en caso de permanecer iguales los otros



factores) si se han de registrar todas las fases esenciales de la acción. Por ejemplo, el «fusil fotográfico» de Marey, que tomaba doce fotos por segundo, no era suficientemente rápido como para registrar las fases del vuelo de las aves.

¿Con qué medios se interrumpía la exposición? Daguerre podía sacar la tapa de las lentes y tenerla en la mano hasta llegado el momento. Ottomar Anschütz utilizaba para sus fotografías en serie el tipo de obturador que hoy se encuentra en cualquier cámara fotográfica y que fue inventado en 1874 por Janssen. Sin embargo, este mecanismo no resulta práctico cuando se espera que la cámara tome varias instantáneas en rápida sucesión. Por tal motivo, Janssen construyó un disco giratorio de obturador, que hizo posible que su «revólver fotográfico» tomara 48 fotos en fila. El disco giratorio tenía ranuras perforadas, que dejaban pasar la luz y exponían así brevemente la emulsión en los intervalos deseados. Un efecto análogo se puede conseguir interrumpiendo periódicamente la fuente de luz. Este es uno de los métodos aprovechados hoy en la fotografía científica a alta velocidad; pero ya en 1887, Anschütz montaba series de diapositivas en el disco giratorio de su «electrotakiscopio» y las iluminaba al efecto de la proyección haciendo destellar intermitentemente tubos al vacío.

La interrupción periódica de la exposición reduce decisivamente el registro del movimiento a la toma de imágenes estáticas. Si el tiempo de exposición es bastante breve, el movimiento del objeto se aproxima a cero y en tal caso la imagen resultará nítida. La acción que se registra está integrada ahora por fases separadas. No obstante, en términos históricos es más ajustado hablar de análisis que de síntesis, porque el movimiento originalmente unitario ha sido descompuesto en imágenes parciales.

En la cronofotografía de Marey, la fijación de secuencias sobre el negativo inmóvil se aprovechaba para investigaciones estrictamente científicas en el campo de la fisiología. Se quería analizar, y no reproducir, el movimiento en la proyección. Con todo, la cronofotografía representa una importante etapa preparatoria en la evolución hacia la cinematografía, la cual implica como primer paso la descomposición de la acción.

La técnica de Marey sólo podía aplicarse a objetos que se movieran paralelamente al plano de la imagen; esta condición la pudo satisfacer en sus experimentos. Además, como exponía cada vez el negativo entero a la luz, tenía que vigilar que la exposición prematura no lo echara a perder. Supongamos que se fotografía de esta forma a una persona que corre delante de un paisaje; cada vez que el negativo estuviera expuesto a fin de registrar una nueva fase de la acción, también se registraría el paisaje entero, de modo que la placa ya no sería sensible a la imagen de la persona. Por esto Marey se veía obligado a tomar sus imágenes contra un fondo negro; esto era otra limitación considerable, por lo que se refería a una utilización más

general de su técnica. Y por último, naturalmente, el movimiento debía tener lugar dentro del alcance invariable de la cámara. Si el movimiento registrado tenía que abarcar un margen bastante amplio, era necesario fotografiarlo desde una distancia bastante grande, lo cual significa que las vistas obtenidas en estas condiciones eran necesariamente pequeñas. Además, la orientación del objeto hacia la cámara cambiaba durante el desplazamiento, esto es, la apariencia en perspectiva del objeto no era constante.

4) Un paso más y se reservará un trozo separado de negativo para cada imagen. La placa sigue siendo inmóvil de modo que sólo dos soluciones son posibles: o bien las lentes se mueven al frente de la placa o bien se utiliza toda una serie de cámaras para que cada una de ellas capte una sola imagen. Del primer procedimiento no se conoce, según parece, ningún ejemplo histórico; el segundo es utilizado en las fotografías en serie de Muybridge (1877) y Anschütz (1885).

Cuando un grupo de cámaras fotografía en sucesión el objeto en movimiento, se registran una serie de fases. Pero como no se pueden situar varias cámaras en el mismo lugar, el punto de ubicación cambia constantemente. Si se disponen en hilera, el resultado parecerá una toma *travelling* al proyectarlo; este efecto es visto a veces con beneplácito, por ejemplo, cuando el objeto pasa ante la hilera de cámaras. Sin embargo, en otras condiciones, el consiguiente paralaje podría dar lugar a un enojoso problema, como lo evidencia, por ejemplo, el aparato de Le Prince. Este montaba una serie de lentes en dos conjuntos circulares, que fotografiaban alternativamente los objetos en dos bandas diferentes de película. Cuando Joseph Mason emprendió la tarea de demostrar la eficacia de este sistema de forma experimental proyectando las imágenes, tenía que tomar las figuras contra un fondo negro, cortar la banda de película en imágenes separadas y corregir los desplazamientos de modo que las figuras tomadas desde dos ángulos visuales diferentes aparecieran, sin embargo, en el mismo punto del campo visual. El desplazamiento paraláctico resulta particularmente perturbador cuando varias vistas del mismo objeto, tomadas al mismo tiempo, han de ser combinadas según se hace en determinados sistemas de cine en color. Esto produce un paralaje espacial, en tanto que la consecuencia es un paralaje temporal —igualmente indeseable— cuando las imágenes del objeto en movimiento se toman desde el mismo lugar pero sucesivamente. Por su parte, el cine estereoscópico hace uso del paralaje al combinar en la mente del espectador dos imágenes tomadas desde puntos de vista ligeramente diferentes, con lo cual se obtiene el mismo tipo de efecto tridimensional que con los dos ojos de una persona.

Así, en las fotografías en serie de Muybridge y Anschütz la relación entre cámara y objeto en movimiento se mantenía constante mediante la



utilización de una cámara diferente para registrar cada fase del recorrido. Caballos de carrera, cabras o avestruces con sus patas en movimiento ponían en acción cada una de las cámaras en el momento exacto en que pasaban a través del campo de visión. Con este método el mecanismo que ponía la cámara en acción se hacía depender del movimiento del objetivo. En consecuencia, se captaban las imágenes a intervalos constantes únicamente cuando el objeto se movía con velocidad constante. Pero por lo menos ya era posible registrar una serie de fases en una serie de negativos, expuestos separadamente. La independencia mutua de las imágenes separadas había sido conseguida definitiva y totalmente.

5) Ninguno de los métodos descritos hasta ahora era el «cine» que hoy conocemos. La historia del ingenio humano muestra que casi todas las innovaciones pasan por un período preliminar en el que se obtiene la solución por el antiguo método, modificado o ampliado mediante algún rasgo nuevo. Así como los primeros automóviles parecían coches de tracción animal pero llevaban motores, así también los primeros registros fotográficos del movimiento se basaban en la cámara fija tradicional: se hicieron con una cámara sobre un negativo o mediante una combinación de varias cámaras.

La invención decisiva consistió en hacer posible el uso de un nuevo fragmento de negativo para cada nueva fase del objeto en movimiento. Hasta ese momento, el negativo había permanecido inmóvil y por tanto le había correspondido al objeto colaborar moviéndose de modo que cada fase se fotografiara en una zona diferente de la placa. Tan pronto como se consigue que el negativo tenga movimiento, el objeto puede permanecer en un solo lugar pudiéndose tomar así una serie de imágenes desde el mismo sitio.

En algunos de los primeros aparatos se montaban varias partes de negativo en un carrito móvil. El fusil fotográfico de Marey contenía un pequeño disco giratorio de vidrio en cuyo margen iban montados doce fragmentos de negativo. En otros, se exponía suficiente número de veces un negativo grande mientras giraba en la cámara. Así, en el revólver fotográfico de Janssen, por medio del cual el inventor fotografió las fases del tránsito del planeta Venus ante el Sol el día 9 de diciembre de 1874, se hicieron 48 imágenes sobre el margen del negativo. El método que consiste en utilizar un solo negativo es algo más conveniente por lo que se refiere al revelado y la impresión, y por esto se ha impuesto. En la actualidad, la técnica cinematográfica utiliza un solo negativo, la banda de imagen cinematográfica, que se expone fotograma por fotograma.

En las primeras cámaras las imágenes estaban distribuidas en círculos. Cabe suponer que éste era el método más eficaz de que se disponía tratándose de placas de negativo no flexibles. La invención del celuloide es

históricamente posterior a las primeras tentativas de fotografiar el movimiento por medio de negativos móviles, y a esto se deben las placas negativas giratorias.

Se atribuye a Thomas Alva Edison una combinación de la rotación y el desplazamiento lineal. Según se dice, ordenó los negativos en espiral en un cilindro, idea influida evidentemente por el principio de sus cilindros fonográficos. La espiral utiliza el espacio de forma más económica que el círculo en el disco, pero la base de celuloide flexible se impuso a ambas. No obstante, se debe mencionar la utilización de una distribución en espiral sobre un disco, por parte de William Friese-Greene (1885), así como un experimento en el que se fotografiaron hileras, formadas cada una por seis imágenes, en un movimiento de distribución en zig-zag sobre una placa. Este último principio, que recuerda la actual técnica de la televisión, no ha tenido hasta ahora más aplicaciones en el campo de la cinematografía, si bien el operador Guido Seeber ha señalado que podría volver a tener interés si fuera posible hacer negativos de tamaño microscópico. Algunos otros principios, conocidos a través de la historia de la técnica de la proyección, no parecen haber sido puestos nunca a prueba para la toma de vistas. Están, por ejemplo, la distribución en la parte exterior de un tambor o en las aspas de una rueda de paletas, o bien el tipo «folleto» utilizado en el cineógrafo de Linnett (1868) o en el mutoscopio de Casler (1894).

Con la adopción de una base flexible, la última semejanza con la antigua placa fotográfica de vidrio se convirtió en una cosa del pasado. El primer material que se utilizó no fue el celuloide. Friese-Greene puso a prueba el papel aceitoso y George Eastman experimentó también con el papel antes que en 1889 se pusiera por vez primera a la venta la película sin papel en forma de rollo. Entre sus primeros clientes figuró la Edison Photographic Works en West Orange (Nueva Jersey).

Para solucionar el problema fundamental no basta el movimiento de la base, ya que cuando se registra el objeto en una placa o una película que se mueve continuamente se obtiene una imagen borrosa. El movimiento del propio objeto constituye una causa más de la falta de nitidez. Teóricamente, la solución más sencilla consiste en hacer que el tiempo de exposición de cada imagen sea tan breve que el movimiento del negativo, así como el del objeto, se vean reducidos a cero. Pero con un tiempo de exposición tan reducido hasta la luz más fuerte producirá imágenes bastante oscuras. Por tanto, esta técnica sólo ha sido empleada en el tipo de tomas lentas que exigen 250 imágenes o más por segundo y en cuyo caso, el procedimiento moderno normal del movimiento intermitente resultaría demasiado gravoso para la cámara y la película. Las finalidades científicas de esta fotografía de alta velocidad quedan satisfechas con imágenes del objeto en movimiento que presentan el contorno como sombreado.



No obstante, cuando se desea obtener imágenes normales y bien iluminadas, el material para negativo, del tipo que hoy existe, exige exposiciones más prolongadas. Lo que se conoce con el nombre de «compensación óptica» ofrece una solución más bien intrincada. El movimiento del carrete del negativo sigue siendo continuo, pero un sistema óptico de placas giratorias de vidrio hace que la imagen de la lente acompañe al negativo en movimiento el tiempo necesario para aumentar un tanto el tiempo de exposición. Esto significa que se introduce un movimiento adicional a fin de compensar el desplazamiento relativo del negativo contra la lente. También se aprovecha este principio para el trabajo a alta velocidad.

El método que, por lo común, hoy se aplica abandona el movimiento continuo de la base: el negativo se detiene durante cada exposición. Esto significa que la cinematografía, después de haberse emancipado de la fotografía fija mediante la introducción del principio de la base móvil, vuelve a la fotografía instantánea, si bien a un nivel técnico más elevado: también ahora se hace la fotografía contra un negativo inmóvil, pero después de cada exposición se reemplaza el negativo por medio de un mecanismo eficaz. La traducción del movimiento continuo en movimiento intermitente se consigue mediante lo que se llama una «pinza» (*claw*), que engrana los agujeros dentados de la película y hace descender el negativo, cuadro tras cuadro, o bien mediante una Cruz de Malta que mueve la película mediante rotación intermitente. Un obturador sirve para impedir el paso de la luz mientras el negativo se mueve. Ya la Cruz de Malta fue utilizada a mediados del siglo XIX por A. Molteni, quien proyectaba dibujos animados con un disco que giraba intermitentemente. Janssen apeló al mismo recurso en el caso de su revólver fotográfico, en tanto que un mecanismo de «pinza» se utilizaba —para fotografiar, imprimir y proyectar— en el célebre *Cinématographe* de los Lumière. En la actualidad, se utiliza la Cruz de Malta la mayoría de las veces en los proyectores y la «pinza» en las cámaras.

Por último, corresponde decir algunas palabras acerca de la fuente de energía que produce el movimiento. Janssen y Marey hacían andar sus discos giratorios con mecanismos de relojería, precursores de nuestros actuales aparatos eléctricos y de resorte. Por supuesto, las primeras cámaras filmadoras funcionaban a manivela, pero aún entonces el movimiento accionador era continuo. Sólo en la labor de animación se expone cada cuadro mediante un movimiento separado. Este rasgo técnico puede contribuir a aclarar que el cinematógrafo no es un conglomerado sintético de imágenes separadas, sino que se basa en un proceso de registro que es tan continuo y unitario como el movimiento de los objetos fotografiados. La subdivisión del movimiento en «cuadros» individuales (así como su ulterior unificación en la proyección) sólo es un detalle técnico, que no concierne a la naturaleza del procedimiento. Existe, pues, una diferencia de principio entre el registro del mo-

vimiento visual y las imágenes inmóviles de la fotografía, la pintura o la escultura. El cine es más que una variación de la imagen inmóvil obtenida por multiplicación. Es algo fundamentalmente nuevo y diferente.



El cinematógrafo se especializa en la presentación de acontecimientos. Muestra cambios en el transcurso del tiempo. La naturaleza del medio explica esta preferencia. Un film es en sí mismo un acontecimiento: tiene un aspecto diferente a cada momento, en tanto que en un cuadro o una escultura no hay un desarrollo temporal comparable. Como el movimiento constituye una de sus cualidades sobresalientes, la ley estética impone al cine la utilización e interpretación del movimiento.

Sin embargo, no se debe contar al movimiento técnicamente más característico del proceso cinematográfico entre los medios de expresión que aprovecha el cinematógrafo: el público no experimenta directamente el desplazamiento de la película en la cámara y el proyector. Se trata, tan sólo, del medio mecánico de crear la ilusión de movimiento en la pantalla; además, la velocidad de la película en la cámara en comparación con la velocidad de la proyección determina indirectamente la velocidad de los movimientos que ve el espectador. Pero el ritmo del movimiento intermitente en la cámara y el proyector no influye sobre el ritmo estético de la producción.

El movimiento que experimenta concretamente el público depende de los siguientes factores: 1) los movimientos de los objetos, vivos o inertes, que fotografía la cámara; 2) el efecto de perspectiva y de la distancia entre la cámara y el objeto; 3) el efecto de la cámara en movimiento; 4) la síntesis de las escenas independientes, lograda mediante el montaje, en una composición de conjunto del movimiento; 5) la interacción de movimientos que se conectan directamente mediante el montaje.

El movimiento no sólo sirve para informar al auditorio sobre los acontecimientos que constituyen la narración. También es sumamente expresivo. Cuando vemos una madre que acuesta a su pequeño hijo no sólo comprendemos qué es lo que está haciendo, sino que también percibimos, por los gestos tranquilos o apresurados, pulcros o desmañados, enérgicos o débiles, seguros o dubitativos de la madre, qué clase de persona es, cómo se siente en ese preciso momento y cuál es su relación con su hijo. El contraste entre el debatirse irracional del bebé y la conducta reposada de la madre puede determinar un contrapunto de movimiento visual, el cual a su vez determina



la expresión de la escena al menos con tanta eficacia como esos factores más estáticos que son el aspecto que madre e hijo presentan y la clase de escenario en que se desarrolla la acción.

Es tarea de los intérpretes y el director subrayar las cualidades expresivas del movimiento y precisar así el carácter de todo el film, así como el de cada escena y cada toma. Del mismo modo, las diversas personalidades en sus semejanzas y diferencias quedarán precisadas visualmente. Incluso en el escenario, el movimiento se explota artísticamente de este modo; pero es tanto más válido en el caso del cine, en el cual las cosas aparecen más próximas y nítidas, y donde la orientación y la velocidad de cada movimiento se destacan con claridad en virtud del angosto marco rectangular de la imagen. La ganancia del film será doble si se puede concretar a un determinado personaje o escena en un tema de movimiento articulado musicalmente y atractivo; se le interpretará el contenido al ojo y la apariencia de los objetos en movimiento adquirirá forma artística.

En el escenario, al igual que en el cine, el gran actor se distingue por una melodía de movimiento sencilla y característica que es exclusivamente suya. Esto se advierte con más facilidad en casos extremos, como pueden ser los de Chaplin y Keaton, en los que el tema dinámico propio puede definirse con la precisión de términos musicales. (Al respecto, compárese, por ejemplo, el modo de actuar de otro cómico, Harold Lloyd, quien, al no ser un gran artista, carece de esa melodía personal de movimiento.) El film narrativo corriente no puede subrayar las cualidades formales del gesto y el porte hasta el mismo punto, ya que esto no estaría en armonía con un estilo realista de representación; pero incluso en un film de este tipo el buen actor, mediante su movimiento, diferenciará nítidamente la fuerza de la debilidad, la veracidad de la mentira, la belleza de la fealdad. Cuando en *Gran Hotel*, Greta Garbo pasaba por el vestíbulo con un porte dinámico y elástico, no sólo producía el momento más hermoso del film, sino también, posiblemente, la más reveladora caracterización de la bailarina cuyo papel representaba. Corriendo el riesgo de ser injusto hacia el rostro más animado en la historia del arte cinematográfico, puede decirse que Greta Garbo podría dar una expresión igualmente vigorosa al alma humana mediante el ritmo de su andar, el cual, según la ocasión, era victorioso y enérgico, transfigurado o fatigado, desmayado, ansioso y débil.

Los films de los primeros años del cine eran menos realistas y por lo tanto expresaban los diversos tipos dramáticos mediante movimientos de simplicidad gráfica. Había pureza y belleza musicales en los elegantes saltos de Douglas Fairbanks y en el pesado andar del Golem de Paul Wegener y Henrik Galeen (*El Golem*). No cabe duda de que la mayor «fidelidad a la vida» que caracteriza el estilo posterior ha despojado a la representación cinematográfica de gran parte de su forma melódica. En aquellas primitivas pantomi-

mas había una cualidad como de danza que era sumamente cinematográfica y que no debería quedar perdida para siempre.

El movimiento no se limita al actor. En el cine, el hombre es siempre una parte inseparable de su ambiente. El ambiente participa de la representación y produce un movimiento que puede ser más imponente que el del cuerpo humano. La firme resistencia que opone un hombre vigoroso a una tormenta se subraya eficazmente cuando al mismo tiempo se ven árboles que se doblan, y la rotación inexorable del molino de viento, que no sólo no puede ser interrumpida por Don Quijote, sino que le derrota, simboliza el rígido curso del mundo ante el cual la rebelión humana es impotente. En *El expreso de Shangai*, la muchedumbre que se apaña en una estación de ferrocarril china sirve como contrapeso a la spacible intensidad de la escena de amor. El paso de las nubes, las ondas que traza el viento en un trigal, el ímpetu de una cascada, el movimiento de un péndulo o el subir y bajar de los pistones han dado más fuerza a muchas escenas cinematográficas que todos los gestos de los intérpretes. Esto no tiene nada de sorprendente ya que las acciones del mundo inorgánico poseen una sencillez grandiosa que difícilmente son igualadas por el complejo instrumental de la mente humana.

La calidad expresiva de cualquier movimiento depende de su velocidad, y al cambiar la velocidad de los movimientos naturales, el cine puede modificar su carácter. Dentro de estrechos límites los operadores cinematográficos de la vieja escuela, que hacían andar las cámaras moviendo la manivela, corregían sutilmente los movimientos. Los hacían más lentos o rápidos conforme a los deseos del director. Así se podía suavizar un gesto apresurado y hacer más visible una acción rápida, y por otra parte se podía dar más vigor a una embestida débil. Esta flexibilidad de la velocidad de la cámara se perdió cuando el cine sonoro estandarizó el número de cuadros que debían exponerse por segundo, y a partir de entonces no se ha aprovechado esta posibilidad de corregir la configuración del movimiento. Naturalmente, se efectúan cambios más fundamentales mediante los recursos especializados para el movimiento lento y la aceleración.

El movimiento que resulta natural en el mundo real tiende a parecer demasiado rápido en la pantalla, posiblemente debido a que el cine muestra casi toda la acción desde un punto relativamente próximo. Mientras más cerca estamos del movimiento, mayor es la superficie de nuestro campo visual que cruza y, de forma correspondiente, más rápido resulta. En el estudio, el actor experimentado parece artificialmente lento y en particular los primeros planos deben ser representados con velocidad reducida. Este requisito psicológico no era reconocido en los primeros tiempos: las cosas ocurrían con velocidad teatral y hoy la premura de los gestos tiende a parecernos ridícula. El efecto de la distancia sobre la velocidad del movimiento percibido también



se puede estudiar desde las primeras filas de cualquier sala de cine: cuando la pantalla abarca una vasta superficie del campo visual, los movimientos se extienden por distancias relativamente largas y por tanto parecen rápidos.

El ritmo está estrechamente vinculado al movimiento. Por ejemplo, la repetición ejerce su hechizo en los films lo mismo que en la naturaleza, como lo testimonia la intensidad visual de las escenas que muestran soldados que marchan, hombres que trabajan, máquinas o conjunto de coristas. Pero no basta únicamente con analizar los movimientos de los objetos en sí mismos. La forma en que estos movimientos aparecen en la pantalla está considerablemente influida por la técnica para registrarlos y combinarlos. El ángulo determinado desde el que la cámara capta al objeto influirá sobre el movimiento no sólo porque la velocidad depende de la distancia, sino también porque el escorzo de la perspectiva disminuirá el recorrido del movimiento, esto es, aumentará la velocidad visual. Por tanto, las tomas oblicuas a menudo intensificarán el movimiento, añadiendo así la dinámica de la velocidad a la de la posición oblicua.

Por otra parte, cualquier desplazamiento de la cámara produce movimiento y lo modifica. Las tomas *travelling* presentan los objetos en movimiento ilusorio, por más que la razón trate de recordarnos que en realidad están inmóviles. Objetos que se encuentran a diferentes distancias de la cámara aparecen desplazados en relación con los demás, cuando se toma la imagen, por ejemplo, desde un tren en movimiento, y parecerá que los objetos van con más rapidez, con más lentitud o están inmóviles según la dirección y la velocidad de la cámara en movimiento.

Después de tomada una escena, los movimientos que ésta registra experimentan nuevas modificaciones en la mesa de montaje. Una parte de un movimiento, separada de su contexto original, probablemente cambie de calidad, y la combinación de movimientos en el montaje ocasiona bastantes interferencias mutuas. A menudo se presentan juntos los movimientos que se oponen entre sí y así se equilibran: en la primera escena un tren va de izquierda a derecha, en la segunda escena se cierra una puerta de derecha a izquierda. O bien se utilizan las direcciones paralelas de los dos movimientos para sugerir una comparación entre las dos escenas. Una vez más, una acción parece más lenta cuando está flanqueada por otra más rápida, y viceversa. El contraste excesivo puede romper la continuidad. La buena compaginación proporcionará suficiente variedad de velocidad, dirección y emplazamiento del movimiento, pero al mismo tiempo mantendrá la necesaria unidad. Toda secuencia debe tener una pauta de movimiento claramente definida, sea que la velocidad creciente de las escenas que se suceden forma un *crescendo* o bien que la sucesión controlada de unidades veloces y lentas crea un ritmo preciso.

El montaje influye en la velocidad porque el movimiento parece más

veloz mientras más breve es el tiempo de su exposición. Cuando se suceden trozos breves rápidamente se tiene una dinámica intensa que puede ser adecuada para un episodio dramático, pero que en otro caso exigirá posiblemente que se la aminore mediante «fundidos».

Como el movimiento visual es acción que tiene lugar en el transcurso del tiempo, posee una afinidad con la música y está influida por ella. La música puede subrayar el carácter dinámico del movimiento en la pantalla con suma eficacia, como lo revelan, por ejemplo, los silbidos, señales y golpes en los dibujos animados. La música tiende asimismo a darle alas al movimiento y por tanto puede contribuir en parte a recobrar la estilización de tipo coreográfico que se perdió cuando los films empezaron a rivalizar demasiado con la naturaleza.



El margen de intereses del hombre va más allá del alcance de sus sentidos. De las invenciones técnicas que sirven para aminorar esta desproporción, la televisión es la más reciente y posiblemente la más importante. Este nuevo aparatito parece mágico y misterioso. Despierta la curiosidad: ¿cómo funciona? ¿Cómo actúa sobre nosotros? Por supuesto, cuando los aparatos de televisión empiecen a aparecer sobre las mesas de cumpleaños y bajo los árboles de Navidad, la curiosidad amainará. El misterio sólo exige explicaciones mientras es nuevo. Saquemos partido del momento propicio.

Ante todo, ¿cuál es el problema fundamental que está en juego en la televisión? Los ojos y los oídos tienen tareas muy diferentes y, por consiguiente, están constituidos en forma diferente. Los ojos aportan informaciones sobre la forma, el color, las cualidades de superficie y el movimiento de los objetos en el espacio tridimensional registrando para ello las reacciones de dichos objetos ante la luz. Los oídos revelan poco sobre los objetos en sí; sólo informan sobre algunas de sus actividades que producen ondas de sonido. En conjunto, a la vista le interesa poco la naturaleza, la ubicación y la condición de las fuentes de luz que hacen que los rayos caigan sobre la retina. El oído se interesa en la fuente del sonido; quiere que las ondas sonoras, en su recorrido hacia el tímpano, se modifiquen lo menos posible a fin de mantener inalterado el mensaje que proviene de la fuente. El sonido es producido por un objeto pero nos dice poco sobre la forma de ese objeto, en tanto que el ojo, para cumplir su tarea, tiene que contar con el hecho de que una imagen adecuada de un objeto tridimensional debe por lo menos ser bidimensional. La proyección de un cuerpo tridimensional sobre un plano bidimensional proporcionará una imagen unilateral pero a menudo informativa. No se obtendrá información satisfactoria después de la reducción todavía más radical de un cuerpo a un objeto de una sola dimensión, tanto si la reducción es espacial, esto es, como una línea sobre el papel, como si es temporal, esto es, una secuencia de cambios que tiene lugar en un punto. Cada órgano de los sentidos sólo puede registrar un estímulo por vez, de modo que el ojo para producir un registro bidimensional tiene que constar de gran número de receptores que trabajan de lado. El mosaico que resulta de esta



colaboración de los receptores representa el espacio y el volumen tridimensionales lo mejor que puede. La dimensión temporal, de la cual se dispone además, utiliza el cambio de estímulo en cada receptor para registrar el movimiento y la acción.

En el sentido del oído se da una situación diferente. Los sonidos que existen en el espacio auditivo en cualquier momento no son registrados separadamente, sino sumados en una vibración más o menos compleja que puede ser recibida por una sola membrana, como el tímpano. Esta vibración unitaria la puede producir el simple sonido de un martillo de afinador, los complejos ruidos de una multitud de personas irritadas o bien una orquesta sinfónica. Hasta cierto punto el oído consigue desenredar la compleja vibración, pero ofrece escasa información sobre las ubicaciones de las diferentes fuentes acústicas. El oído, como el ojo, trabaja con una batería de receptores, los cuales, asimismo, están distribuidos en una superficie bidimensional. Los receptores de la cóclea son fibras paralelas, tan diferentes en longitud y tensión como las cuerdas de un arpa, y aparentemente con un propósito semejante. Las «cuerdas» de la cóclea parecen ser activadas por resonancia cuando las vibraciones de las frecuencias correspondientes hacen impacto sobre ellas. Esto significa que el oído utiliza su campo receptor para distinguir entre los tonos, mientras que la vista lo utiliza para distinguir entre ubicaciones espaciales.

No es estrictamente indispensable todo lo que nuestro oído nos informa sobre el espacio y las direcciones de las que nos llegan los sonidos. A menudo la radio y el fonógrafo eliminan la resonancia que informa sobre el espacio y nunca nos dejan saber acerca de la dirección, sino únicamente acerca de la distancia entre la fuente de sonido y el micrófono. El espacio auditivo, tal como lo transmiten estos procedimientos mecánicos, nada sabe de izquierda o derecha, de arriba o abajo. Sólo distingue entre cerca y lejos, pese a lo cual recibimos una impresión bastante completa o por lo menos satisfactoria. Cualesquiera que sean las cualidades espaciales transmitidas, proceden de modificaciones experimentadas por el sonido al recorrer el espacio: el sonido distante resulta confuso, es más débil relativamente, etcétera.

Si excluimos lo relativo a la orientación en el sentido del oído, el oído sólo necesita tres tipos de datos, a saber: la amplitud de la vibración, que produce la sonoridad; la velocidad de la vibración, que produce el tono, y la forma de la vibración, que produce el timbre (la diferencia entre una flauta, una campana, una soprano y el ladrido de un perro). Como todos los sonidos que se producen en un momento dado se funden en una vibración compleja, sólo es necesario un receptor para el registro físico y el transporte del sonido. Por su parte, el ojo tiene que encargarse de los millones de estímulos del tamaño de puntos que constituyen el campo visual. Por tanto, a fin de ver el espacio, el volumen y la forma necesitamos una batería de

innumerables ojos, todos los cuales son servidos por una sola lente común en el órgano receptor humano, en tanto que los insectos tienen lentes separadas para cada ojo. La superficie sensible formada por esos ojos reproduce una proyección del espacio tridimensional.

Estas son las condiciones que determinan nuestros procedimientos actuales para enviar imágenes, música y palabras por el espacio. Cuando la luz y el sonido efectúan las transmisiones por sí solos, el resultado no es muy ajustado por más que la distancia sea relativamente pequeña y nuestros ojos estén reforzados por receptores mecánicos. Los colores se apagan, las formas se tornan confusas, los sonidos se enturbian a medida que las vibraciones que los transportan recorren el espacio. En la visión, el tamaño de la imagen retiniana depende del ángulo visual, lo cual puede hacer que los objetos se encojan hasta volverse irreconocibles incluso a distancias moderadas. En consecuencia, se realizó un progreso considerable tan pronto como se hizo posible traducir las propiedades de los mensajes acústicos y lumínicos en propiedades de ondas eléctricas, puesto que estas ondas recorren el espacio libre o el alambre sin sufrir cambios importantes; se adaptan a la curvatura de la tierra y su velocidad está tan próxima de lo infinito que la emisión y la recepción resultan prácticamente simultáneas. El espacio y el tiempo quedan aniquilados.

Todavía nos parece extraordinario que se puedan enviar fotos por teléfono y que podamos ver por la radio. Esto ocurre porque la transmisión del sonido se inventó primero. Intrínsecamente, no hay nada más o menos misterioso en lo uno que en lo otro. Las ondas eléctricas transmitirán los equivalentes de amplitud, frecuencia y forma de la vibración, es decir, todas las cualidades fundamentales de los fenómenos de que se trata. Por supuesto, el problema específico de la televisión consiste en que las imágenes son bidimensionales. Analizadas, se descomponen en un gran número de valores de brillo y color, de los cuales sólo uno puede ser transmitido por un transmisor en un momento determinado. Si consideramos que la retina del ojo emplea algo así como 150 millones de receptores para producir una imagen, parecerían ser necesarias millones de estaciones telefónicas o radiales para transmitir una sola imagen. Por fortuna, nuestros ojos retienen determinada impresión durante un lapso preciso aunque breve, de modo que si todos los estímulos que constituyen la imagen son presentados en una fracción de segundo se tendrá la impresión de que todos aparecen a la vez. Por breves que tengan que ser estos intervalos, tienen la extensión suficiente para que la electricidad envíe uno tras otro los estímulos del tamaño de puntos a un mismo transmisor. El problema ha quedado resuelto, en otras palabras, trasladando relaciones espaciales (dentro de la imagen) a relaciones temporales, o sea, transformando un fenómeno bidimensional en un fenómeno de una sola dimensión.



digerir, podrán sentirse sumamente satisfechos; como esas intrépidas solteronas británicas que, después de un viaje alrededor del mundo, llegan tranquilamente a la estación de tren de su pueblo en el mismo estado de ánimo con el que partieron.

Los sentidos son útiles cuando no se exagera la importancia de su contribución. En la cultura en que nos es dado vivir, nos enseñan relativamente poco. El mundo de nuestro siglo es mal actor: muestra su abigarrado exterior pero su naturaleza genuina no se pone en evidencia inmediateamente a los ojos o a los oídos. Los noticiarios nos dicen poco no sólo porque a menudo el material está mal escogido o porque no sabemos cómo hay que observar. No son satisfactorios porque las características de la actual situación mundial o de determinado acontecimiento político o de una forma de Gobierno no se pueden expresar de forma tan clara en sus manifestaciones perceptibles como puede expresarse en su rostro la personalidad de un ser. Los síntomas no son muy reveladores a menos que haya un médico que los interprete. Para entender nuestra época hay que hablar con la gente, con los industriales o leer las memorias de los diplomáticos. Para que la televisión nos haga entender el mundo en vez de limitarse a mostrarlo, tendrá —por lo menos— que agregar la voz del comentarista a las imágenes, la música y los ruidos, pues las palabras pueden hablar de lo general mientras vemos lo específico y examinar las causas mientras estamos ante los efectos.

¿Y con respecto de los rasgos asociales que la televisión hereda de la radio? Esto, aceptado que cuando grandes masas de personas ven los mismos programas se da cierta unificación de la visión. El intercambio de programas también puede contribuir al acercamiento entre las naciones. Cuando se transmiten declaraciones oficiales, sesiones parlamentarias, ceremonias o procesos judiciales, el ciudadano puede sentirse más íntimamente vinculado a las acciones de su país. El complejo sistema de Gobierno indirecto en virtud del cual las fuerzas centrales de la vida pública sólo llegan al individuo a través de innumerables intermediarios, se ve complementado por la «participación radiofónica» de todos en los negocios de Estado.

Pero no es exactamente lo mismo hacer las cosas simultáneamente que hacerlas juntas. La radio y la televisión dan un agradable toque familiar a la vida pública, pero también impiden que los ciudadanos se reúnan. Ya no es necesario estar en compañía con objeto de celebrar una festividad o de llorar una pérdida, de aprender, gozar, aclamar o protestar. Es cierto que tampoco nuestros teatros y salas de conciertos crean mucho sentimiento colectivo. Hay extraños sentados en hileras, cada cual mira y escucha para sí, y la presencia de otros resulta perturbadora más que una ayuda. Pero cada vez que el auditorio se hace parte del acontecimiento con risas, gritos, respuestas, hurras y abucheos, cada vez que desaparece la distinción entre participantes activos y pasivos le ocurre algo al actor, el orador, el maestro o el

predicador lo mismo que al auditorio, los electores, los estudiantes y la congregación, y se trata de algo que no puede ser reemplazado por la electrónica.

La televisión suplirá la presencia física concreta con más perfección aún que la radio. Y tanto más aislado estará el individuo en su refugio y el intercambio será igualmente precario. Habrá una enorme afluencia de riquezas, de consumo sin una retribución en servicios. El patético ermitaño, agazapado en su cuarto, a cientos de kilómetros de la escena que experimenta como su propia vida en ese momento, el «público» que ni siquiera puede reír o aplaudir sin sentirse ridículo es el producto final de la evolución de un siglo que ha hecho pasar del fuego del campamento, la plaza del mercado y la arena del circo al solitario consumidor de espectáculos de hoy.



La siguiente indagación le fue sugerida al autor por la sensación de molestias que le causan todos los films sonoros y que no calma su familiaridad, cada vez mayor, con el nuevo medio. Es una sensación de que algo no marcha bien en el cine sonoro, de que estamos ante producciones que debido a contradicciones intrínsecas de principio son incapaces de una legítima existencia. Aparentemente, esta sensación de molestia se debe a que la atención del espectador es arrastrada simultáneamente en dos direcciones. En sus tentativas por atraer al público, dos medios pugnan entre sí en vez de captarlo mediante un esfuerzo conjunto. Como los dos medios se esfuerzan por expresar la misma cosa por dos caminos, se llega a una coincidencia desconcertante entre dos voces, cada una de las cuales le impide a la otra decir más de la mitad de lo que querría decir.

Esta situación de hecho reclamaba un estudio teórico de las leyes estéticas cuya violación hace tan insatisfactorio el cine sonoro. Dicha empresa parecía tanto más urgente por cuanto se había afianzado en mí la sospecha de que los principios comúnmente utilizados en los análisis del tema eran erróneos o al menos estaban aplicados erróneamente. Se había llegado al punto en que las personas interesadas se esforzaban, a lo sumo, por interpretar la naturaleza del nuevo medio, pero habían dejado de hacerse la pregunta más fundamental acerca de si su misma existencia era admisible o no. De hecho, plantear esta pregunta ya entonces era considerado ofensivo, derrotista y reaccionario. Justamente por eso me parecía tanto más necesario tratar de resolver definitivamente el problema.

Con este fin me propuse investigar las condiciones en que, en términos muy generales, pueden basarse las obras de arte en más de un medio —como pueden ser la palabra hablada, la imagen en movimiento y el sonido musical— y cuáles podrían ser el alcance, la naturaleza y el valor de tales obras. El resultado de esta indagación necesariamente esquemática fue aplicado luego al cine sonoro.



### *El teatro combina con éxito la imagen y la palabra*

La imagen y la palabra son, por supuesto, esos dos elementos cuya rivalidad no puede resolver el cine. Se trata de una asombrosa rivalidad al se recuerda que en la vida diaria el hecho de ver, rara vez nos impide escuchar o el de escuchar, ver. Pero no bien nos sentamos ante la pantalla del cine observamos esas perturbaciones. Probablemente reaccionamos de modo diferente porque no estamos acostumbrados a hallar en la imagen del mundo el tipo de precisión formal que en la obra de arte presenta —por medio de los datos sensoriales— el objeto y sus cualidades de forma nítida y expresiva. Normalmente, recogemos poco más que vagos atisbos del mundo que nos rodea, los cuales son suficientes para orientarse prácticamente. La realidad física sólo modela y reúne cosas y actos como aproximación a las «ideas» puras y auténticas que hay en el fondo del mundo empírico. La imprecisión de un color o la discordancia en una composición de líneas no interfiere necesariamente en nuestra percepción cuando nos limitamos a observar con fines prácticos, y la impureza literaria de una oración no nos impedirá comprender su significado. Por consiguiente, no ha de asombrarnos que en la vida cotidiana no nos resulte molesta una combinación desequilibrada de elementos visuales y auditivos. En cambio, en la esfera del arte la expresión insegura de un objeto, la inconsistencia de un movimiento, una frase mal construida dañarán inmediatamente el efecto, el significado y la belleza que transmite la obra. A esto se debe que resulte intolerable una combinación de medios exenta de unidad.

Parece poco probable que la causa de la molestia que provocan films «hablados» sea la unión de la imagen en movimiento y la expresión verbal, pues se tiene la impresión de que esta combinación de los dos medios está respaldada por el teatro, el cual —no cabe duda— es un arte que viene de antiguo y que ha dado espléndidos frutos. Quizás el error está en esa forma particular en que el cine sonoro emplea la combinación consagrada por el tiempo. A decir verdad, el mismo teatro ha sido acusado, de vez en cuando, de ser fundamentalmente un híbrido. Algunos críticos han destacado que en el transcurso de su historia el teatro ha oscilado entre dos procedimientos extremos que confiarían la producción íntegra o bien a la acción visible en el escenario o bien al diálogo. De modo que podría ser que el teatro estuviera tratando constantemente de resolver un conflicto interno insoluble, inclinándose hacia una de las formas más puras de expresión que se combinan en él: la simple imagen en movimiento —tal como la tenemos en el baile— o la simple palabra hablada, utilizada recientemente a la perfección en algunas obras de radioteatro. Está de más decir que esta propensión del teatro hacia las formas puras y extremas no demostraría necesariamente que su combinación sea inadmisible. Uno de los impulsos artísticos más funda-

mentales procede del anhelo del ser humano por escapar de la perturbadora multiplicidad de la naturaleza y, en consecuencia, procura representar esta desconcertante realidad con los medios más sencillos. Por este motivo un medio de expresión que sea capaz de producir obras completas con sus propios recursos se resistirá siempre a toda combinación con otro medio. De modo que en el teatro es manifiesta esta tendencia hacia un medio más unificado y por consiguiente más sencillo, esta tendencia a lograr efectos más elementales y en cierto sentido de acción más inmediata mediante la acción visual pura o el diálogo puro. No obstante, el director de teatro advierte también que al combinar el medio visual, más concreto y relativamente más sencillo, con el medio del habla, más abstracto y complejo, se pueden lograr obras más ricas que representen de forma más completa la vida humana. Por tal motivo, se sacrifica hasta cierto punto lo que a menudo resultará doloroso justamente al tipo de persona que tiene el verdadero instinto teatral, e impone a su propia naturaleza la voluntad de actuar como un simple servidor de la obra del dramaturgo, aceptando la tarea de interpretarla, enriquecerla y hacerla más tangible. Para tener éxito debe vencer su viva inclinación hacia el teatro «absoluto», es decir, hacia el tipo de representación que es pura acción en el escenario. Y, dicho sea de paso, tal pantomima ha sido estéril cuando se ha llevado a cabo y lo seguirá siendo a menos que se estilice hasta el punto de convertirla en danza o se la enriquezca visualmente hasta transformarla en cine.

### *Paralelismo de las representaciones completas y segregadas*

El enriquecimiento y la unidad que pueden resultar de la colaboración de diversos medios en el arte no es algo idéntico a la fusión de percepciones sensoriales de toda clase que es característica de nuestro modo de experimentar el mundo «real». Porque en el arte la diversidad de los varios medios de percepción les exige separaciones entre ellos, separaciones que sólo puede superar una unidad superior. Es evidente que sería insensato e inconcebible tratar de combinar artísticamente elementos visuales y auditivos del mismo modo que se liga una acción a la siguiente o un movimiento a otro. Por ejemplo, la unidad que existe en la vida real entre el cuerpo y la voz de una persona sólo resultaría válida en una obra de arte si existiera entre los dos integrantes un parentesco mucho más intrínseco que el de pertenecer ambos biológicamente a la misma persona. El artista concibe y forma su imagen del mundo a través de cualidades sensoriales que se perciben directamente, por ejemplo, colores, formas, sonidos o movimientos. Los rasgos expresivos de estas percepciones sirven para interpretar el significado y el carácter del objeto. La esencia del objeto debe estar de manifiesto en lo que puede observarse di-



rectamente. Sin embargo, en este nivel (inferior) de los fenómenos sensoriales no es posible una vinculación artística de fenómenos visuales y auditivos (¡no se puede poner un sonido en un cuadro!). Este vínculo sólo se puede establecer en un segundo nivel superior, a saber, en el plano de las denominadas «cualidades expresivas». Un vino tinto puede tener la misma expresión que el sonido sombrío de un violoncelo, pero no puede establecerse un vínculo formal entre el rojo oscuro y el sonido como fenómenos puramente perceptuales. De modo que en el segundo nivel se hace posible artísticamente una combinación de elementos que proceden de diferentes campos sensoriales.

Sin embargo, esta combinación debe respetar las segregaciones establecidas en el nivel más bajo. De hecho, presupone que en cada una de las zonas sensoriales del caso se haya formado una estructura cerrada y completa en ese plano inferior, una estructura que a su modo y por sí sola debe presentar el tema total de la obra de arte. De todos modos, cuando desaparece en el segundo nivel la barrera exclusivamente material, los elementos que proceden de las diferentes zonas (por ejemplo, los elementos visuales y auditivos) deben mantener los agrupamientos y segregaciones establecidos en el nivel primario. Por otra parte, pueden sacar partido del modo en que se asemejan o contrastan entre sí por lo que se refiere a expresión, creando así interrelaciones. Por ejemplo, todos los movimientos de un grupo de bailarines permanecen unificados entre sí y, conjuntamente, segregados de la música que los acompaña. Asimismo, todos los sonidos están ligados entre sí en la estructura musical. Pero la similitud de la expresión transmitida por las pautas de las dos zonas sensoriales permite combinarlas en una obra de arte unitaria. Por ejemplo, determinado gesto de uno de los bailarines se puede parecer a una frase musical equivalente en cuanto a expresión y significado, justamente igual que el gesto de un intérprete puede corresponder al significado de las frases que pronuncia.

La combinación de varios medios de expresión en una obra de arte nos proporciona un recurso formal cuya virtud específica consiste en que en el segundo nivel estructural se establece una relación entre pautas que son completas, cerradas y están estrictamente segregadas en el nivel inferior o primario. Aparte de los dos niveles que he mencionado pueden existir otros superiores —en realidad, casi siempre los hay—, si bien éstos son menos importantes. Uno de ellos corresponde a las características de los objetos representados en la obra de arte en la medida que pertenecen a nuestro mundo físico concreto, por ejemplo, las conexiones prácticas y materiales entre el cuerpo humano y la voz humana. Este nivel está más próximo a la vida cotidiana, y las relaciones que se establecen en él son, por consiguiente, más evidentes para nuestro sentido común. Pero el tipo de conexión que se establece a este nivel entre pautas de diferentes zonas perceptuales no basta

para hacerlas homogéneas, combinables o intercambiables. Su disparidad en el nivel primario se interpone en el camino. Porque lo que ocurre en el nivel primario es obligatorio para la obra entera.

(Se dará por entendido que las relaciones entre elementos del mundo físico pueden ir más allá de la mera coincidencia en el tiempo y el espacio. Por ejemplo, el cuerpo y la voz de una persona no son sólo vecinos accidentales que no tienen nada más en común. Más bien, como pertenecen al mismo organismo, también están íntimamente vinculados en cuanto a su expresión, semejanza que hace más significativa la conexión física de este cuerpo y esta voz. Pero ni en el arte ni en la realidad este parentesco empírico va siempre acompañado por un parentesco en la expresión; ni la semejanza de expresión se halla únicamente en cosas que están juntas empíricamente.)

Se puede formular la objeción de que la literatura utiliza todos los sentidos —vista, oído, olfato, tacto, gusto— mezclados liberalmente y combinados tan inseparablemente como los experimentos en la vida cotidiana. Sin embargo, esta objeción sólo podría ser formulada válidamente por alguien que creyera que las palabras del escritor sólo son un medio para despertar, en la mente del lector, imágenes de recuerdo destinadas a reemplazar las sensaciones perceptuales directas que el escritor no puede dar. (Así escribe Schopenhauer: «Me parece que la definición más sencilla y correcta de poesía es la de arte de estimular el poder de la imaginación mediante palabras».) ¿Pero, es verdad que el lenguaje literario no es más que el tipo de expediente al que tiene que recurrir el autor de guiones cinematográficos, por ejemplo, cuando quiere describir las escenas de un film en preparación? ¿La palabra sólo es un medio de transición o es más bien la forma definitiva de la creación literaria? ¿Acaso la naturaleza propia de la literatura no consiste precisamente en la abstracción del lenguaje, que llama a cada objeto por el nombre colectivo de su especie y sólo lo define por tanto de forma genérica, sin llegar al objeto mismo en su individualidad concreta? De esta particularidad provienen los efectos más característicos y vigorosos de la literatura. El vocablo poético se refiere directamente al significado, el carácter y la estructura de las cosas; a esto se debe la calidad espiritual de su visión, la agudeza y la brevedad de sus descripciones. El escritor no está atado a la realidad física concreta de un escenario dado; por consiguiente, es libre de conectar un objeto con otro incluso en caso de que dichos objetos no sean vecinos en el tiempo o el espacio. Y dado que utiliza como material, no lo percibido concretamente, sino el nombre conceptual, puede componer sus imágenes con elementos procedentes de fuentes sensoriales diversas. No le debe preocupar que sean posibles o incluso imaginables en el mundo físico las combinaciones que crea. Cuando en uno de sus poemas Goethe llama al roble «torre gigante cubierta con manto de niebla», de «torre» sólo usa la



altura, de «gigante» sólo lo abultado y de «manto» sólo la función de cubrir. Se trata, pues, de algo que ningún pintor podría hacer. El escritor actúa en lo que he denominado nivel segundo o superior, en el cual también las artes visuales y auditivas descubren su parentesco. Vemos ahora por qué el escritor puede combinar en una unidad legítima el susurro del viento, el paso de las nubes, el olor de las hojas y la sensación de las gotas de lluvia sobre la piel.

Es cierto que, en un sentido diferente, el escritor también alcanza el plano de la concreción inmediata, de modo que también puede aprovechar sus virtudes vivificantes. No puede hacernos ver, oír, oler o tocar las cosas que evoca, pero las palabras que utiliza para nombrarlas son sonidos, es decir, material auditivo. La expresión que transmiten las series de vocales y consonantes, el ritmo de los acentos, los ligados y las cesuras le permiten decir, en ese medio diferente y más concreto del sonido, lo que al mismo tiempo está diciendo con conceptos. En este sentido, toda obra literaria es por sí misma un compuesto y de este modo está sometida a las normas que venimos examinando.

#### *Las condiciones para la combinación de medios artísticos*

Afirmé anteriormente que los medios artísticos se combinan como formas estructurales separadas y completas. Por ejemplo, el tema que expresa una canción viene dado por la letra y asimismo, de otro modo, por los sonidos de la música. Ambos elementos se adaptan entre sí a fin de crear la unidad del conjunto, pero con todo su independencia sigue siendo evidente. Su combinación se parece a un matrimonio feliz, en el cual la semejanza y la adaptación contribuyen a la unidad, pero en el que la personalidad de los dos cónyuges permanece intacta. No se asemeja al niño que nace de tal unión, en el cual ambos componentes están mezclados de forma inseparable.

Del mismo modo, en una representación teatral la acción visible y el diálogo deben presentar cada uno el tema total. Si hay un vacío en uno, no podrá llenarlo el otro. Es función del director interpretar el contenido del diálogo para los ojos del auditorio a través del color, la forma y el movimiento, a través de la apariencia y los gestos de los intérpretes, a través de la organización espacial del escenario y la forma en que los cuerpos se mueven dentro de dicho espacio. La representación visual no puede ser interrumpida excepto en caso de que el vacío actúe como intervalo divisorio, es decir, como cesura, que no interrumpe la acción, sino que forma parte de ella. Nunca se debe permitir que la acción visible se vuelva inexpresiva o vacua en favor del diálogo, porque ni siquiera las líneas más sustanciosas podrían subsanar semejante deficiencia; en otros términos, no podrían remediar un desgarrón visual. Del mismo modo, una interrupción del diálogo

sólo puede asumir la forma de intervalo; no se la puede justificar como paso transitorio de la acción audible a la visible. Se puede dar, por supuesto, una oposición contrapuntística de un descanso en la pantomima contra un intercambio simultáneo de respuestas acaloradas en el diálogo, o bien de un momento de silencio contra un trozo significativo de acción pantomímica, pero sólo en el sentido en que la ejecución armoniosa de una pieza musical está enriquecida por las frecuentes salidas y entradas de las diversas voces o instrumentos.

#### *El diálogo debe ser completo*

Ya se ha dicho lo suficiente para dejar en claro que no es muy justificable la actual tendencia de algunos directores de cine «intelectuales» que dejan el desarrollo de la acción casi totalmente a cargo de la representación visual en la pantalla y sólo agregan aquí y allá una pizca de diálogo a la ejecución dramática. Evidentemente, este procedimiento no crea un paralelismo entre dos componentes completos; a saber, una parte visual muy densa y una parte auditiva muy «porosa»: el diálogo resulta, en cambio, fragmentario; consta de fragmentos que están separados por interrupciones insolubles. La intención expresa de estos directores es que la palabra aparezca, en determinados momentos culminantes, como una especie de condensación de la imagen visual. Se hace caso omiso de la distinción entre los medios y, como consecuencia, con un ridículo efecto de sorpresa, salen a flote virtutas verbales, perdidas en el vacío espacio auditivo por el que van a la deriva. Para eliminar el defecto no basta con llenar las extensiones de silencio con ruidos o música adecuados; el ejemplo de la canción ya nos ha hecho ver que incluso en el campo de las artes auditivas, sólo se pueden combinar la música y la palabra cuando se establece un paralelismo entre dos componentes completos y separados, a saber, un poema y una melodía.

Si el diálogo no estuviera disperso en fragmentos, sino reunido en grandes complejos, cada uno de los cuales constituyera una estructura cerrada y continua, sería posible al menos remitirse al ejemplo ilustre de la *Novena Sinfonía* de Beethoven y a la posterior tentativa en el mismo sentido llevada a cabo por Mahler, en la cual en el momento culminante de la composición la música instrumental es completada por voces humanas, de modo que a partir de ese momento la obra prosigue sobre una base más amplia, más monumental. Sin embargo, en el caso del cine sonoro tampoco ese recurso serviría de nada porque todavía perduraría el obstáculo de la diferencia de estilo visual entre las escenas mudas y aquellas que se hubieran completado con diálogo. La experiencia práctica de lo que ocurre en una sala de cine demostraría, ante cualquiera, que es imposible una auténtica fusión de pala-



bras e imagen si se llegara a interrumpir la imagen en la pantalla para que el diálogo intentara «continuar». La acción visual siempre es completa, por lo menos técnicamente, aunque no artísticamente. La acción visual completa acompañada de diálogos ocasionales representa un paralelismo parcial y no una fusión. La naturaleza fragmentaria del diálogo constituye el defecto fundamental.

(Por cierto, que una interrupción del diálogo no produce la misma especie de conmoción psicológica a que daría lugar la súbita desaparición de la imagen en la pantalla. La causa de esto es que, psicológicamente, una detención del diálogo no se percibe como interrupción de la acción auditiva en la forma en que la desaparición de la imagen en la pantalla interrumpiría la representación visual. El silencio no se experimenta necesariamente como la eliminación del mundo del sonido, sino más bien como un contraste neutro, vacío pero «positivo», así como el fondo liso de un retrato forma parte del cuadro. Sin embargo, puede ocurrir que un fenómeno no nos perturbe en un sentido estrictamente psicológico y que aún así resulte objetable en términos artísticos.)

Esos parches verbales son de poca importancia teórica en la medida en que sólo representan la concesión mínima de un director de cine que tiene que satisfacer la demanda de diálogo por parte de los productores y distribuidores. Pues en tal caso el director concibe su obra como film mudo, es decir, como film en el auténtico sentido de la palabra, adulterado por un principio que le es hostil (y que impone el discurso al artista). No obstante, si piensa que le basta disminuir el número de palabras y alejarse así del estilo del teatro para aproximarse a una forma artística nueva y autónoma, a saber, el «cine parlante», demuestra su carencia de sensibilidad personal. Cuantas menos palabras se usen y más claramente corresponda el peso de la acción a las imágenes en la pantalla, más perturbadores, extraños y ridículos resultarán los fragmentos verbales, y tanto más evidente será que lo que se utiliza es el estilo tradicional del cine mudo... pero en forma impura.

En comparación, la actitud de los artesanos más humildes que trabajan en los estudios al servicio de la industria cinematográfica resulta, artísticamente, más sana. Por su contacto diario con el medio han alcanzado cierta comprensión intuitiva de sus exigencias intrínsecas, y por tal motivo tienden —al menos parcialmente— hacia el film «con un cien por cien de diálogo». En estas producciones la palabra acompaña al film en toda su extensión, casi sin dejar vacíos, y de ese modo cumple una de las condiciones elementales para la combinación de los medios, a saber, el paralelismo. En el film corriente de este tipo se puede observar, además, una restricción todavía más radical de los medios de expresión visual en la forma que se desarrollaron durante la época de los films mudos. También esta tendencia se deriva, como voy a demostrar, de las condiciones estéticas que ha creado el cine sonoro. Aún

así, el desequilibrio entre imagen y palabra no se evita con este procedimiento si crea films sonoros artísticamente válidos. En cambio, la práctica en los estudios se encamina hacia el estilo tradicional del teatro sin estar dispuesta a renunciar a los novedosos encantos de la imagen en movimiento.

De cualquier modo, el diálogo completo constituiría la premisa básica para la utilización de la palabra hablada en el cine: un molde verbal artísticamente completo y cerrado. Nos corresponde ahora indagar si podría o no satisfacer esta condición una técnica que se diferenciara en principio de la del teatro.

*¿Pueden la imagen y la palabra combinarse de forma diferente a la del teatro?*

La particularidad de una nueva forma de arte como ésta podría basarse en alguna diferencia fundamental entre la acción teatral y la acción cinematográfica, por lo que se refiere a la parte visual de la representación.

Por lo común se da por sentado que tal diferencia existe realmente y que la práctica la pone en evidencia. Pese a lo cual no hay ningún motivo básico para negar al teatro los rasgos distintivos de la imagen cinematográfica. Indudablemente, el teatro como forma artística seguiría siendo lo que es si se reemplazara al actor de carne y hueso por su imagen fotográfica: lo demuestran las representaciones teatrales en la televisión. El teatro también podría reemplazar los colores naturales por el blanco y negro, y, de más está decirlo, la monocromía no es una característica básica del cine, por otra parte. El desplazamiento de la imagen entera, tal cual se consigue en el cine con las tomas *travelling*, también se ha obtenido recientemente en el teatro con escenarios giratorios y otros recursos análogos; con más modestia —es cierto—, pero las cuestiones de grado cuentan poco en cuanto a distinciones de principio. Asimismo, el teatro contemporáneo ha utilizado proyecciones cinematográficas como telones de fondo. Se da por supuesto que en su forma actual el teatro no puede cambiar la distancia o el ángulo de visión, y que tampoco puede saltar de sitio en sitio como lo hace el cine por medio del montaje. Pero también a este respecto nos basta con pensar en la televisión para advertir que lo que técnicamente es imposible para el teatro, tal como hoy lo conocemos, puede resultar cosa familiar en el día de mañana.

A este respecto también podríamos darnos cuenta de que el cine es en verdad un arte, pero no un arte totalmente nuevo y aislado. El arte de la imagen en movimiento es diferente del de la imagen estática, según la hallamos en la pintura o la escultura. Sin embargo, no sólo abarca el cine, sino también la danza y la pantomima, y por lo menos es discutible la cuestión de si las cualidades que el cine deriva de la técnica del



registro mecánica son de más peso o no que las que comparte con la danza, con la pantomima y, por tanto, también con el teatro. Hay un hecho que parece indiscutible: si se trata de desconocer las cualidades que el cine comparte con otros medios —como se ha hecho *ad majorem gloriam* de los films— no se puede esperar llegar a una apreciación justa del cine. El arte de la imagen en movimiento es tan antiguo como las otras artes, es tan antiguo como la humanidad misma y el cinematógrafo sólo es su manifestación más reciente. Más aún: me aventuraría a predecir que el cine sólo conseguiría llegar a las alturas de las otras artes cuando se libere de las cadenas de la reproducción fotográfica y se transforme en pura obra humana, como ocurre con los dibujos animados o la pintura.

No existe, pues, en principio una diferencia entre la acción visual del teatro y la imagen en movimiento del cine. Por tanto, al cine sonoro se le pueden aplicar directamente las experiencias efectuadas con la «imagen enriquecida» en el teatro. ¿En qué consisten dichas experiencias? Dichas experiencias demuestran que las tentativas de «enriquecimiento» se han convertido rápidamente en desviaciones respecto del arte teatral serio. Cuando el escenógrafo se entrega libremente a la tarea de introducir invenciones deslumbrantes y el director llena de acción el escenario, la representación visual aparta la atención de las palabras del dramaturgo en vez de contribuir a interpretarlas.

Por supuesto, esta afirmación presupone que la representación teatral tiene por objeto facilitar al diálogo su debida posición de primer plano y dejar a la imagen solamente una función secundaria y de sostén. Nos hace falta indagar ahora la posibilidad de otras formas artísticas que pudieran trabajar sin este supuesto previo.

Cuanto más sencillo sea el estilo de un diálogo es menos probable que el auditorio deje de seguir atentamente la conversación dramática. Ahora bien, una obra de literatura teatral, exactamente lo mismo que cualquier otra obra de arte, puede asumir cualquier grado de densidad: desde el intrincado y poderoso pensamiento de un Shakespeare, quien propone a nuestras capacidades receptoras tareas casi insolubles, incluso cuando no hay ningún elemento visual que nos distraiga del recitado (como ocurre, por ejemplo, en las representaciones radiofónicas), hasta las líneas menos tensas y de objetividad más evidente. Las formas de diálogo más sencillas —que podrían resultar no menos valiosas desde el punto de vista literario— podrían recibir una presentación visual más rica sin sufrir por ello. Quizás la historia de la literatura ofrece pocos ejemplos de diálogo tan sencillo, pero cabe pensar que esto podría cambiar si el dramaturgo se acostumbra a la idea de ver completadas sus obras mediante una acción más rica en el escenario. A decir verdad, quizás el propio autor podría emprender la tarea de trabajar en ambos medios, esto es, de crear por sí solo la obra total y doble. Supongamos que esto

ocurre y que la balanza se inclina gradualmente hacia el lado de la acción visual: entonces tendríamos, en primer lugar, obras en las que lo auditivo y lo visible estarían en equilibrio y, luego, otras en las cuales predominaría la imagen, mientras que el diálogo aceptaría una función secundaria, análoga a la que en la actualidad se reserva a la acción pantomímica en el escenario teatral.

¿Corresponderían las producciones de esta última clase a una especie de arte nueva y autóctona? ¿Sería suficiente un simple desplazamiento cuantitativo de los elementos componentes para que naciera una forma artística nueva? ¿La representación de un crecido grupo de bailarines puede estar acompañada por una flauta y nada más, o a la inversa, el solo de una bailarina puede estar acompañado por una orquesta sinfónica entera... estamos ante diferentes formas de arte? Bastaría que el desplazamiento de los elementos que se ha indicado nos aportara nuevos modos de representar nuestra vida, nuevos modos de decir cosas para las cuales hasta ahora no hay lengua, para que no hubiera un especial apuro en decidir si se está ante una mera variedad de arte teatral o más bien ante una forma especial y perfectamente autónoma. Todo depende ahora de que decidamos si el procedimiento que hemos elaborado en teoría es o no capaz de tener vida en la práctica.

#### *Características específicas de diversos medios artísticos*

Expliqué antes que la combinación de diferentes medios —por ejemplo, imagen en movimiento y palabra hablada— no puede justificarse por el simple hecho de que en la experiencia de la vida cotidiana haya elementos visuales y auditivos estrechamente vinculados y, a decir verdad, inseparablemente combinados. Es necesario que haya motivos artísticos para esta combinación: debe servir para expresar algo que no se podría decir con uno solo de los medios. Comprobamos que sólo es posible una obra de arte compuesta si se integran de forma paralela estructuras completas producidas por los medios. Naturalmente, esta «doble vía» sólo tendrá sentido si los componentes no se limitan a transmitir la misma cosa. Deben complementarse en el sentido de ocuparse de forma diferente del mismo tema. Cada medio debe tratar el tema a su modo y las diferencias consiguientes deben estar en armonía con las que existen entre los medios.

En el *Laocoonte* de Lessing se ha mostrado, con el ejemplo de las artes visuales y la literatura, que los diversos medios son de diferente naturaleza. Al distinguir, por ejemplo, entre medios representativos resulta fácil comprender que la pintura o la danza —en oposición a la música— pueden transmitir temas subyacentes de forma más indirecta y subrepticia. La representación está ligada a objetos tangibles, pero precisamente por esto se



encuentra más en armonía con la experiencia práctica. La música transmite dichas ideas más directa, pura y vigorosamente, pero su interpretación, que no le impone la necesidad de representar objetos, es también más abstracta y genérica, puesto que excluye la enorme masa de cosas y acontecimientos concretos. Por este motivo la música completa la danza y el cine mudo de forma tan perfecta: transmite vigorosamente los sentimientos y estados de ánimo, y también el ritmo inherente de movimientos que desearía describir la representación visual pero que sólo le es accesible a través de la difracción y la turbiedad que resultan del uso de objetos concretos.

No tiene sentido comparar el valor relativo de los diversos medios. Hay preferencias personales, pero cada medio llega a la cumbre por su propio camino. Si decimos que la literatura es el más completo de todos los medios, debemos recordar, sin embargo, que esta universalidad también contribuye a hacerla débil donde los otros medios evidencian especial vigor. Pero en cuanto a contenido, la palabra tiene el alcance de todos los demás medios juntos: puede describir las cosas de este mundo inmóviles o en constante mutación; salta de un lugar a otro con inimitable gracia, de un momento al siguiente; no sólo presenta el mundo de nuestros sentidos exteriores, sino también toda la esfera del alma, la imaginación, las emociones y la voluntad. Y la palabra no sólo capta en sí mismos estos hechos externos e internos: abarca también las conexiones lógicas e intuitivas que la mente humana establece entre ellas. Puede presentar los objetos con cualquier grado de abstracción: desde la concreción individual hasta la generalidad enrarecida. Puede ir y venir pendularmente entre percepción y concepto, satisfaciendo así tanto las exigencias más terrenas como las más espirituales. Y en especial se siente a gusto en el atrayente lugar de encuentro entre fenómeno e idea, que es donde actúa el poeta.

#### *La acción visual como complemento eficaz del diálogo teatral*

Aun así, en un extremo de la escala que lleva de la percepción al concepto, el lenguaje no puede ir más allá de cierto grado de aproximación. No puede materializar las cosas hasta el punto de presentarnos su naturaleza material misma. Puede decir «color» pero no puede mostrarnos el color. A esto se debe la práctica de completar el diálogo hablado con la acción en el escenario y con relatos ilustrados. Al mismo tiempo comprendemos que esta consumación no es necesaria. El escritor puede describirnos cualquier objeto con el grado de precisión necesario para su propósito artístico.

Así, una obra teatral no exige la representación; se limita a admitirla. Por tanto, los escenarios y los movimientos de los intérpretes deberían ceder humildemente la atención a la obra teatral, la cual es completa en sí misma.

La producción sólo aparece cuando el poeta ha concluido su trabajo, libremente y sin mucha consideración. La acción en el escenario materializa la visión indirecta que da el poeta. Los colores, las formas y los sonidos satisfacen la experiencia más sencilla y elemental de los sentidos, la que es bien recibida por el público mientras que el propio poeta le rinde tributo con el sonido y el ritmo de las palabras. El sonido y la imagen son arte primordial; más próximos a la naturaleza que las representaciones por conceptos. La música, la pintura, la escultura, la arquitectura, la danza y el cine se dirigen al sector más primitivo de la mente humana. Si bien el habla le esclarece, el hombre, con todo, ama esos antiguos recursos y su interpretación vigorosamente sencilla de lo que tiene que decir.

Siendo más concreta y biológicamente más antigua, la imagen puede producir los efectos más sólidos, de modo que la palabra se ve amenazada cuando la representación visual, y en especial la representación visual en movimiento, se presenta. Una buena producción teatral trata de aplacar el predominio natural de la representación visible y para esto la mantiene a cierta distancia del público y restringe la cantidad de acción en el escenario.

#### *¿No podría la acción visual pasar a ser parte integrante de la obra de teatro?*

En el teatro, la acción visual es, pues, sierva del diálogo. Por otra parte, no se limita a repetir lo que el dramaturgo dice o podría decir. Al presentar el asunto de una forma particular, inaccesible a la literatura, la acción visual satisface una de las condiciones para la combinación de medios. Por ser así, ¿no es concebible que, en determinados casos, el lenguaje pudiera parecer un instrumento insuficiente para el artista que crea para el teatro? ¿No hay cosas que no puede expresar en palabras, sino tan sólo a través de la acción, de modo que podría resultarle necesario apelar a ambos medios?

En medida variable, los dramaturgos incluyen en sus obras referencias a la acción externa en el escenario. Existe, por una parte, el tipo de poeta que concentra su atención exclusivamente en la acción interna. Todo lo que quiere presentar es el choque de fuerzas psíquicas, expresado en las palabras del diálogo. Probablemente hay pocos casos concretos de esta forma extrema, si bien el radioteatro tiende a desarrollarse en esta dirección. En el polo opuesto hallamos un tipo de obra teatral que podría consistir, única y exclusivamente, en acción externa, con lo cual el dramaturgo se convertiría en un narrador de pantomimas.

Existen, naturalmente, dos medios para que el artista ponga en su obra las referencias necesarias a la acción externa. El procedimiento clásico de los grandes dramaturgos es el de incluirlas en el mismo diálogo. Además,



encontramos, en general, indicaciones escenográficas que describen el escenario y lo que se desarrolla en él. Las indicaciones pueden ser escasas y breves, como ocurre en los clásicos, o bien —como en algunas obras de teatro modernas— pueden extenderse en dilatadas descripciones del tipo que se halla en las novelas. Sin embargo, no se las ha de considerar necesariamente como un segundo medio. No nos ocupamos aquí de una invasión de la acción visual en la dramaturgia, sino más bien de la adopción de técnicas propias de la novela. Existe una diferencia perceptible entre las descripciones literarias de la acción visual y las tentativas por describir con palabras algo que se producirá visualmente. En el segundo caso, como sabemos por la técnica de los guiones cinematográficos, se utilizan las palabras como un simple expediente. Cuando un poeta describe un cuadro, el resultado no es un cuadro ni hay la intención de que lo sea. Por otra parte, una tentativa por fijar con palabras una acción visual, por la sencilla razón de que no se dispone de otro medio para registrarla, fácilmente puede resultar absurda desde un punto de vista literario y exigir demasiado de la imaginación visual del lector, por más que la descripción provenga de un autor calificado. Como ejemplo, voy a traducir un trozo de Lichtenberg, autor alemán del siglo XVIII, que trató de conservar en palabras la gran interpretación de Garrick de la escena en que Hamlet ve el espectro de su padre:

«Garrick se vuelve repentinamente y al mismo tiempo retrocede dos o tres pasos con las rodillas separadas; su sombrero cae al suelo; sus dos brazos, y particularmente el izquierdo, están levantados; la mano izquierda está a la altura de la cabeza, el brazo derecho está más doblado, la mano derecha más baja, los dedos están abiertos y también la boca; entonces se detiene, como paralizado, en medio de un paso largo pero no excesivo, sostenido por sus amigos, quienes están más familiarizados con la aparición y temen que se desmaye; en su rostro, se expresa el horror de modo tal que me estremecí ya antes de que empezara a hablar.»

O sea que si existe una diferencia genuina entre la descripción literaria de material visual y la grabación en palabras de cosas que corresponden a un medio no literario y visual, ¿no es posible que a un autor le resulte necesario completar su diálogo teatral —completarlo y no tan sólo acompañarlo— con un tipo específico de representación visual? En verdad se estaría entonces ante un tipo de arte fundamentalmente nuevo, como también lo demuestra el hecho de que el mismo autor tendría que ocuparse detalladamente de la producción visual, ya que ésta representaría «la otra mitad» de su obra y no sencillamente una «representación» consiguiente de la misma.

### *Hasta ahora, los artistas han preferido el medio único*

Los grandes artistas, cuya actividad representa, por así decirlo, la manifestación práctica de las leyes estéticas, han mostrado hasta ahora poca inclinación a hacer uso de tal posibilidad. Shakespeare vivía en contacto diario con el mundo del teatro, pero Goethe podía decir de él, sin embargo, que no era un autor teatral y que no pensaba en el teatro cuando escribía. De hecho, no existe modo más radical que el suyo de prever todos los efectos escenográficos posibles y, por tanto, de hacer imposible una representación teatral adecuada en nuestro sentido. Del mismo modo, las obras de Molière, Goethe, Schiller y Goldoni —todos ellos gente de teatro— están completas ya en el papel y lo mismo es válido por lo que hace a los clásicos griegos. Determinadas obras, en las cuales las descripciones del escenario, los personajes y la acción forman parte del texto —por ejemplo, *El sueño de una noche de verano* de Shakespeare o la *Pentesilea* de Kleist—, parecen irrepresentables en la práctica porque las palabras del poeta crean imágenes tan poderosas y fantásticas que se puede considerar ridículo tratar de ponerse a su altura o hasta mejorarlas en la representación.

En toda la historia del arte conocida sólo hallamos un ejemplo de cierta importancia que no sólo implica el agregado secundario de un medio a otro, sino, en cierta medida, el esfuerzo colectivo de dos medios. Se trata de la ópera. No obstante, si la examinamos, comprobamos que en la práctica uno de los componentes, la parte musical, predomina decididamente. En realidad, el libreto sólo constituye un vehículo para los fines de la música. A menudo se organiza estrictamente de acuerdo con las necesidades del compositor y su valor literario tiende a ser escaso. No es esencial para la verdadera sustancia de la ópera y sirve principalmente para explicar la trama y hacer posible una representación teatral. (En la obra de Richard Wagner se llega casi a un equilibrio de la música y el libreto, pero su obra es tan discutible y está hasta tal punto influida por la teoría, que en sí misma no representa un argumento válido en contra de lo dicho.) De hecho, en términos históricos es probable que el advenimiento de la ópera represente, más que la unión de música y literatura, la conquista del elemento dramático por parte de la música, limitada en otro sentido por el estilo lírico. Generada por las tentativas del siglo XV para dar realce, a través de la música, a las cualidades dramáticas y espectaculares de las tragedias a la manera griega, satisface en realidad el deseo de expresar musicalmente los esfuerzos y las emociones del hombre en acción y las situaciones de conflicto o armonía a que dan lugar las relaciones sociales. El diálogo se utiliza como medio técnico y secundario para hacer audible al intérprete humano de la forma más natural y para desarrollar la trama más allá de los temas elementales que pueden hacerse comprensibles sólo con la imagen en movimiento de la pantomima, más la música. En otras



palabras, la ópera es casi totalmente una forma musical y el diálogo se limita más o menos a la función de los «títulos» impresos en los films mudos.

Vale la pena recordar aquí que a menudo los grandes intérpretes prefieren obras teatrales mediocres que les permiten trabajar casi improvisando, y de este modo se reservan la representación fundamentalmente para la expresión del cuerpo y la voz; y que, por otra parte, su genialidad a menudo significa un peligro para las grandes obras de la literatura teatral. Del mismo modo, los buenos bailarines y los directores de films mudos prefieren la música sencilla y clara, aunque no sea de primera categoría.

Todos estos factores sumados sugieren que hasta el presente los artistas han evidenciado poca capacidad o inclinación para producir obras basadas legítimamente en más de un medio. Claro está que en todos los ejemplos apuntados se utiliza en realidad más de un medio, pero por lo común son personas diferentes las que tienen a su cargo cada uno de los medios y una de ellas encabeza a las demás: el medio predominante desarrolla una rica estructura a partir del tema sostenido más simplemente por el medio secundario. No se trata de que se pueda llegar a descuidar el medio secundario hasta el punto de que se vuelva trivial o que se lo pueda ahogar hasta el punto de que su contribución se vuelva insignificante. El arte admite una jerarquía de funciones pero no tolera la atrofia cualitativa o cuantitativa de ningún componente, una vez incluido éste.

#### *La jerarquía de medios en la obra de arte*

En obras compuestas, los diversos medios —así como los artistas que se ocupan de ellos— parecen formar una jerarquía. Las producciones teatrales de la Antigüedad ilustran este punto con la mayor eficacia. En ellas domina la palabra del poeta, pero ésta tiene como complemento la acción en la escena, la cual bosqueja claramente los acontecimientos teatrales, y también tiene como complemento la música. Otro ejemplo se puede hallar en la catedral medieval, cuya estructura arquitectónica está enriquecida con pinturas y esculturas. Agréguese a esto la presencia y la participación del auditorio teatral y la congregación religiosa, y se tiene al arte como ritual que todo lo abarca, y no como el objeto aislado en que se convierte en etapas posteriores de la civilización. Dichas producciones jerárquicas tienden a ser, como indicamos, la obra de varias personas y no de uno, y a fin de tener éxito realmente es posible que dicha colaboración presuponga una comunidad espiritual, es decir, en un sentido más general, la existencia de un culto. Por su parte, el artista individual tiende a concebir el mundo en un solo medio.

La colaboración de varios artistas contribuye a resolver la divergencia entre los diferentes medios perceptuales. Cada artista se puede limitar a un

solo universo sensorial. El producto total puede resultar incoherente por supuesto, sobre todo cuando ningún medio asume decididamente el papel directivo y existe, en cambio, un equilibrio aproximado entre dos o más medios. Esto ocurre, por ejemplo, en determinadas canciones. Como la ópera, la canción es esencialmente una forma musical. Pero cuando el poema al que se le ha puesto música consigue atraer una considerable atención por derecho propio, el equilibrio entre música y poesía parece inestable. Esta rivalidad entre los medios puede impedir que el oyente establezca un auténtico contacto con la obra: es posible que no vaya más allá del goce de la fascinación más bien formalista que se deriva de la consonancia de componentes similares pero heterogéneos.

#### *Posibles ventajas del diálogo cinematográfico*

Hemos elaborado algunos conceptos fundamentales que pueden resultar útiles para juzgar el cine sonoro. Por lo que he dicho se deduce que, ante todo, debe haber un medio predominante. Este papel correspondería a la imagen en movimiento, ya que el predominio de la palabra llevaría al teatro. El problema consiste, pues, en saber si el arte de la imagen animada, que se ha desarrollado en el cine mudo, podría utilizar el tipo de libreto con el cual la ópera proporciona un esqueleto de la acción dramática.

Ante todo, debemos reiterar aquí que por medio del libreto de ópera (así como de sus predecesores en la música sacra, etcétera) la música ha conquistado un nuevo y dilatado dominio, a saber, el de la música dramática o drama musical. En el caso del cine el diálogo no da acceso a un nuevo tipo de obra. A lo sumo, amplía lo que ya existe. Hemos de recordar que en el cine mudo el diálogo, presentado en los títulos, no constituía en absoluto la base y el punto de partida de la obra, desde la cual se desarrollaban las imágenes. Era un mero expediente, agregado secundariamente, con el fin de aclarar obras concebidas y ejecutadas mediante imágenes. Es posible que el diálogo hablado no llegue ni siquiera a cumplir esta modestísima función. Lo que es útil para la ópera puede resultar nocivo para el cine.

¿Es posible que un artista, es decir, una persona guiada por una sensibilidad segura para el medio que emplea, se sienta impulsado a «ponerle» un diálogo «a las imágenes» en vez de crear con imágenes? Como lo que le atrae son las imágenes, podría tentarle la palabra hablada como recurso técnico, que hiciera más nítido el significado de sus escenas, le ahorrara los tortuosos desvíos necesarios para explicar la trama y le abriera un campo vasto de temas. Ahora bien, en realidad el diálogo hace posible un desarrollo extensivo de la acción externa y en especial asimismo de la acción interna. Ningún acontecimiento o estado de ánimo más o menos complicado



se puede transmitir única y exclusivamente mediante imágenes. Por esto, el agregado del diálogo hablado ha facilitado la tarea de narrar una historia. En este sentido, el diálogo cinematográfico ha sido descrito por algunos críticos como un recurso para ahorrar tiempo, espacio e ingenio; ahorro que reservaría la limitada extensión disponible del film y la energía creadora del director para el contenido verdaderamente importante de la obra. Sin embargo, queda por ver si hay algo en el cine que justifique ese tipo de trama compleja que encontramos en la novela y las piezas de teatro.

Nos es fácil comprender por qué el gran público del cine ha aplaudido la introducción de la palabra hablada. Lo que el público quiere es tomar parte en los conmovedores acontecimientos en la mayor medida posible. En cierto sentido, el mejor modo de conseguir esto es la mezcla de acción visual y diálogo: se muestran concretamente a la vista acontecimientos externos, y al mismo tiempo los pensamientos, intenciones y emociones de los personajes se comunican por medio de palabras de la forma más directa y natural. Además, la presencia sentida de los acontecimientos se realza enormemente con el sonido de las voces y otros ruidos. El público sólo formulará objeciones cuando se reduzca tanto el diálogo que no explique la acción o cuando, por el contrario, la acción exterior sea demasiado escasa y tanto hablar se haga aburrido. De forma rudimentaria, estas objeciones al cine sonoro son las mismas que formula el conocedor.

#### *El diálogo estrecha el mundo del cine*

El ejemplo de la ópera parecía justificar y recomendar el uso del diálogo. Pero no podemos comparar sin cautela el arte del sonido y el arte de las imágenes en su relación con la palabra hablada. Una de las características principales del diálogo dramático es la de limitar la acción al intérprete humano. Esto se presta perfectamente bien para la música, puesto que, como dijimos, la ópera fue creada precisamente para representar musicalmente seres humanos en acción dramática. Por supuesto, la imagen no requiere diálogo para presentar al hombre, pero en el mundo visual el género humano no goza del mismo papel rector que tiene en escena. Es cierto que en determinados cuadros las figuras humanas ocupan de forma gigantesca el primer plano, pero con igual frecuencia la pintura presenta al hombre como una parte de su medio, que le da sentido y a la que él da sentido. El hombre aparece como parte de la creación, de la cual sólo artificialmente se lo puede separar. Desde su comienzo, el cine se interesó más en el mundo animado por el hombre que en el hombre contrapuesto a su mundo. Por esto, estar limitado a las representaciones de la figura humana por el diálogo tenía necesariamente que parecer algo intolerable.

La presentación del medio natural del hombre fue uno de los logros que justificó la existencia del cine aparte del teatro. Naturalmente, también el cine mudo ha presentado con frecuencia primeros planos del intérprete. Pero, lo que es más importante, creó una unión del hombre silencioso y las cosas silenciosas así como la de la persona (audible) en la proximidad y la persona (inaudible) en la lejanía. En el silencio universal de la imagen, los fragmentos de un vaso roto podían «hablar», de la misma forma que un personaje conversaba con su vecino, y una persona que venía por un camino, y que sólo era visible en el horizonte como un simple punto, «hablaba» al igual que alguien que estuviera en primer plano. Esta homogeneidad, totalmente ajena al teatro pero familiar a la pintura, queda destruida por el cine sonoro: da la palabra al intérprete y como sólo él puede tenerla, se empujan hacia atrás todas las demás cosas.

Ahora bien, existe un límite para la expresión visual que se puede extraer de la figura humana, particularmente en el caso de que la imagen tenga que acompañar un diálogo. La pantomima pura conoce tres medios para superar esta limitación. Puede renunciar a la representación argumental y presentar entonces el movimiento «absoluto» del cuerpo, es decir, la danza. En este caso el cuerpo humano se convierte en un instrumento para formas melódicas y armónicas, las cuales son superiores a la simple pantomima, así como la música es superior a un (hipotético) arte de los ruidos naturales. En segundo lugar, la pantomima puede adoptar la solución del cine mudo, a saber, convertirse en parte del universo en movimiento, que es más rico. Y por último, puede supeditarse a la expresión verbal dramática, como ocurre en el caso del teatro. Pero para la pantomima del cine sonoro estas tres soluciones son igualmente inaccesibles: no puede convertirse en danza porque la danza no necesita de la palabra, y posiblemente ni siquiera la tolera; no puede sumergirse en el enorme *orbis pictus* del cine mudo debido a su vínculo con la figura humana, y no puede convertirse en sierva de la palabra hablada sin renunciar a su propio ser.

#### *El diálogo paraliza la acción visual*

El habla no sólo reduce el cine a un arte de representación dramática, sino que también interpone un obstáculo a la expresión de la imagen. Mientras mejor era el cine mudo, más estrictamente solía evitar la presentación de seres humanos en el acto de hablar, por muy importante que sea el habla en la vida real. Los intérpretes se expresaban mediante la postura y la expresión del rostro. Un significado adicional procedía del modo en que se presentaba la figura dentro del marco de la imagen, mediante la iluminación y, en especial, mediante el contexto total de secuencia y trama. La contra-



partida visual del habla, es decir, los movimientos monótonos de la boca, rinden poco y, en realidad, sólo pueden servir para entorpecer el movimiento expresivo del cuerpo. Los movimientos de la boca demuestran de forma convincente que la actividad de hablar obliga al intérprete a adoptar un comportamiento que es visualmente monótono, exento de sentido y a menudo ridículo.

Es evidente que no se puede acoplar la palabra a la imagen inmóvil (fotografía, pintura); pero la palabra resulta igualmente inadecuada para el cine mudo, cuyos medios de expresión se asemejan a los de la pintura. Fue, precisamente, la ausencia del habla la que llevó al cine mudo a desarrollar un estilo propio, capaz de condensar la situación dramática. Separarse o reencontrarse, ganar o ceder, ser amigos o enemigos: todo los temas de esta índole eran presentados pulcramente mediante unas cuantas actitudes sencillas, como pueden ser levantar la cabeza o un brazo, o la reverencia hecha por una persona a otra. Esto había determinado el nacimiento de un tipo de relato sumamente cinagénico, el cual estaba repleto de acontecimientos simples y que, con el advenimiento del cine sonoro, fue reemplazado por una representación de tipo teatral, pobre en lo tocante a acción externa pero, psicológicamente, bien desarrollada. Esto equivalía a reemplazar la imagen visualmente fértil del ser humano en acción por la imagen estéril del ser humano que habla.

Por lo que respecta a la ópera, no hay objeción en que el diálogo centre la acción en torno del personaje humano, ni tampoco hay en ella ninguna paralización visual del actor. Como decíamos, lo que la ópera quiere es la expresión musical del ser humano en acción. No le sirven de mucho las virtudes expresivas de la imagen animada en el escenario, la cual sigue siendo secundaria, complementaria, explicativa. El director de ópera no duda en paralizar la acción escénica en favor de prolongadas arias. Esto le deja abundante tiempo al diálogo, a decir verdad, demasiado tiempo: se hace necesario estirar y repetir las frases para mantenerse a tono con la música. De modo, pues, que lo que lesiona al cine no daña a la ópera.

Si después de examinar las dificultades teóricas que se interponen en el camino del cine sonoro miramos alrededor para observar si en la práctica la producción cinematográfica ha conseguido soluciones satisfactorias, vemos que nuestro diagnóstico se confirma. En la actualidad, por término medio, los films sonoros procuran combinar escenas pobres pero repletas de diálogo, con ese estilo tradicional y completamente diferente de la abundante acción en silencio. En comparación con la época del cine mudo existe también una impresionante decadencia en cuanto a la excelencia artística, tanto en los films corrientes como en las grandes producciones, y esta tendencia no se puede deber exclusivamente a la industrialización que siempre va en aumento.

Puede parecer asombroso que la humanidad produzca, en gran cantidad,

obras basadas en un principio que representa un empobrecimiento artístico tan radical en comparación con las formas más puras de que se dispone. Pero, ¿es esta contradicción realmente asombrosa, en una época en la que, también en otros aspectos, tantas personas viven una vida de irrealidad y no consiguen alcanzar la genuina naturaleza de seres humanos y sus manifestaciones adecuadas? ¿No sería más asombroso todavía que en el cine se produjera la agradable inconsistencia de lo opuesto?

Sin embargo, reconforta pensar que las formas híbridas son muy inestables. Tienden a pasar de su irrealidad a formas más puras, por más que esto implique un retorno al pasado. Más allá de nuestras equivocaciones hay fuerzas inherentes que, a la larga, se imponen al error y la parcialidad, y orientan la acción humana hacia la pureza de la bondad y la verdad.



INDICE DE NOMBRES

- Anschütz, Ottomar, 124, 125
- Baer, H., 115
- Baranovskaia, Viera V., 57
- Basse, Wilfried, 78
- Beethoven, Ludwig van, 151
- Blioj, Yakov, 137
- Bohr, Niels Henrik David, 14
- Brown, Clarence, 48
- Burgkmair, Hans, 116
- Casler, Herman, 127
- Cellini, Benvenuto, 121
- Clair, René, 38, 78
- Coissac, Georges-Michel, 120
- Chaplin, Charles Spencer, 28, 37, 45, 62, 77, 81, 92, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 132
- Daguerre, Louis-Jacques Mandé, 123
- Damascio, 120
- Daumier, Honoré-Victorin, 116
- De Feo, Luciano, 16
- DeMille, Cecil Blount, 58, 59, 61, 104
- Dreyer, Carl Theodor, 39, 51, 64
- Dupont, Ewald Andreas, 37, 38, 49
- Durero, Albrecht, 116
- Eastman, George, 127
- Edison, Thomas Alva, 16, 127
- Eisenstein, Sergei M., 46, 52, 71, 74, 75, 76, 86, 91, 93, 111
- Ermiler, Fridrich M., 92, 111
- Fairbanks, Douglas, 132
- Feyder, Jacques, 33, 47, 48, 64, 82, 90, 105
- Francesca da Rimini, 82
- Friese-Greene, William, 127
- Fritsch, Willy, 105
- Galeen, Henrik, 132
- Gance, Abel, 60
- Garbo, Greta, 46, 48, 57, 105, 132
- Gavarni, Paul, 116
- Gilbert, John, 105
- Gliese, Rochus, 137
- Goethe, Johann Wolfgang, 149, 159
- Goldoni, Carlo, 159
- Goulding, Edmund, 137
- Granowsky, Alexis, 55, 92, 93
- Grock, payaso, 110
- Hitler, Adolf, 13
- Ibsen, Henrik, 67
- Jannings, Emil, 49
- Janssen, Pierre-Jules-César, 124, 126, 128
- Junghans, Carl, 77
- Keaton, Buster, 61, 62, 132
- Klee, Paul, 115
- Kleist, Heinrich von, 159
- Köhler, Wolfgang, 14, 110
- Lang, Fritz, 58
- Lenin, Vladimir Ilitch, 111
- Leonardo da Vinci, 115
- Le Prince, Louis-Aimé-Augustin, 125
- Lessing, Gotthold Ephraim, 155
- Lichtenberg, Georg Christopher, 158
- Linnett, Thomas, 127
- Lumière, Louis, 16, 120, 128
- Lloyd, Harold, 132
- Mahler, Gustav, 151
- Marley, Étienne-Jules, 122, 123, 124, 126, 128
- Martin, Archer John, 122



Mason, Joseph, 125  
 Menjou, Adolphe, 108  
 Milliet de Chales, Claude-François, 119  
 Molière, 159  
 Molteni, A., 128  
 Morrow, Ian F. D., 13  
 Moussinac, Léon, 49  
 Murnau, Friedrich Wilhelm, 79  
 Muybridge, Eadweard James, 123, 125  
 Niblo, Fred, 137  
 Onimus, Ernest-Nicolas-Joseph, 122  
 Pabst, Georg Wilhelm, 44, 63, 73, 79  
 Platón, 115  
 Porten, Henny, 92  
 Promio, A., 120  
 Pudovkin, Vsevolod I., 40, 52, 57, 64, 68,  
 69, 70, 72, 73, 74, 88, 108  
 Purviance, Edna, 108  
 Rembrandt, 59  
 Renoir, Jean, 87  
 Robertson, Étienne-Gaspard, 121  
 Robison, Arthur, 48  
 Room, Abram Matveievitch, 42, 44  
 Ruttman, Walter, 21, 56  
 Schiller, Johann Christoph Friedrich von,  
 159  
 Schopenhauer, Arthur, 149  
 Sedgwick, Edward, 137  
 Seeber, Guido, 127  
 Shakespeare, William, 104, 159  
 Sieveking, L. M., 13  
 Siodmak, Robert, 137  
 Sjöström, Victor David, 104  
 Sternberg, Josef von, 35, 55, 62, 82  
 Terborch, Gerrit, 58  
 Timoshenko, Stephen, 71, 72, 74, 75  
 Tourneur, Maurice, 137  
 Ulmer, Edgar George, 137  
 Urson, Frank, 104  
 Van Gogh, Vincent, 115  
 Varnbühler, Ulrich, 116  
 Veidt, Conrad, 92  
 Vertov, Dziga, 91  
 Vidor, King Wallis, 53  
 Wagner, Richard, 159  
 Wegener, Paul, 132  
 Wertheimer, Max, 14, 76, 110



## INDICE DE PELICULAS

### Título de exhibición en España

Acorazado Potemkin, El  
 Angel azul, El  
 Bajo la máscara del placer o  
 La calle sin alegría  
 Berlín. La sinfonía de una gran ciudad

---

Camaraman, El  
 Canción de la vida, La  
 Casa de muñecas  
 Cerillita, La  
 Circo, El  
 Comedia de la vida, La  
 Cuatro diablos, Los  
 Charlot, emigrante  
 Chicago

Dama misteriosa, La  
 Demonio y la carne, El  
 Doctor Mabuse, El  
 El que recibe el bofetón  
 Entresacó  
 Espejismos  
 Extranjero de Praga, El  
 Expreso de Shanghai, El  
 Fantasmas que nunca volvió, El

### Director

Sergei M. Eisenstein  
 Josef von Sternberg  
 Georg Wilhelm Pabst  
 Walter Ruttmann

I. G. Farben  
 Edward Sedgwick  
 Alexis Granowsky  
 Maurice Tourneur  
 Jean Renoir  
 Charles Spencer Chaplin  
 Georg Wilhelm Pabst  
 Friedrich Wilhelm Murnau  
 Charles Spencer Chaplin  
 Frank Urson supervisada por  
 Cecil B. DeMille  
 Fred Niblo  
 Clarence Brown  
 Fritz Lang  
 Victor David Sjostrom  
 René Clair  
 King Wallis Vidor  
 Henrik Galeen (2.ª versión)  
 Josef von Sternberg  
 Abram Matvelevich Room

### Título original

Bronnoser Potomkin (1925), 77  
 Der blaue Engel (1930), 104

Die Freudlose Gasse (1925), 44, 57, 63, 73  
 Berlín, die Symphonie der Grossstadt (1926-1927),  
 21, 56

Blumen Wunder («La maravilla de las flores»), 86  
 The Cameraman (1928), 61  
 Das Lied vom Leben (1931), 55, 92, 93  
 A Doll's House (1918), 67  
 La Petite marchande d'allumettes (1928), 87  
 The Circus (1928), 81, 92  
 Die Dreigroschenoper (1931), 79  
 The Four Devils (1928), 79  
 The Immigrant (1917), 37, 45, 81  
 Chicago (1927), 104

The Mysterious Lady (1926), 46, 47  
 The Flesh and the Devil (1927), 105  
 Dr. Mabuse der Spieler (1922), 78  
 He Who Gets Slapped (1924), 104  
 Entr'acte (1924), 36, 88  
 Show People (1928), 62  
 Der Student von Prag (1926), 92  
 Shanghai Express (1932), 133  
 Prividenie koronoi ne vorraschacietas (1929), 42,  
 44, 45, 47

Fin de San Petzburgo, El  
 Genie en domingo

Golem, El  
 Gran Hotel  
 Huelgas, La  
 Línea general, La, o  
 Lo viejo y lo nuevo  
 Maître, La  
 Mercado de Berlín  
 Minas de un imperio, Las  
 Moderno Sherlock Holmes, El  
 Muelles de Nueva York, Los  
 Mujer en la Luna, La  
 Mujer ligera, La

---

Napoleón  
 Nibelungos, Los  
 Nuevos señores, Los

Pasión de Juana de Arco, La  
 Peregrino, El  
 Quimera del oro, La  
 Un documento de Shanghai  
 Una mujer de París  
 Varieté  
 Vida es así, La  
 Vida es bella, La  
 ... y el mundo marcha

Vsevolod I. Pudovkin  
 Edgar George Ulmer, Robert Siodmak  
 y Rodius Giliese

Mikhail Dubson  
 Paul Wegener y Henrik Galeen  
 Edmund Goulding  
 Sergei M. Eisenstein

Sergei M. Eisenstein  
 Vsevolod I. Pudovkin  
 Willfried Basse  
 Friedrich M. Ermler  
 Buster Keaton  
 Josef von Sternberg  
 Fritz Lang  
 Clarence Brown  
 Arthur Robison  
 Abel Gance  
 Fritz Lang  
 Jacques Feyder

Carl Theodor Dreyer  
 Charles Spencer Chaplin  
 Charles Spencer Chaplin  
 Yakov Blíoj  
 Charles Spencer Chaplin  
 Ewald Andress Dupont  
 Carl Junghans  
 Vsevolod I. Pudovkin  
 King Wallis Vidor

Koniets Sankt-Peterburga (1927), 52, 57, 108  
 Menschen am Sonntag (1929), 88

Gifgas («Gases asfocantes», 1929), 57  
 Der Golem und wie er auf die Welt kam (1915), 132  
 Gran Hotel (1932), 132  
 Siachka (1924), 71, 74  
 Generalnia linnis - Starole i novoite (1926-1928),  
 46, 52, 86, 91, 93, 111, 112  
 Mat (1926), 64, 69  
 Markt am Wittenbergplatz (1929), 78  
 Oblomok imperij (1929), 92, 111  
 Sherlock Junior (1924), 76  
 The Docks of New York (1928), 34, 55, 62, 63, 81  
 Frau in Mond (1928), 105  
 A Woman of Affair (1928), 48  
 Nacht des Grauens (1915), 48  
 Napoleón vu par Abel Gance (1927), 60  
 Die Niebelungen (1923-1924), 58  
 Les Nouveaux Messieurs (1928), 33, 47, 48, 64, 82,  
 90, 105

La Passion de Jeanne d'Arc (1926-1927), 39, 51, 64  
 The Pilgrim (1923), 81  
 The Golden Rush (1925), 81, 106-108, 109  
 Shankhaiski dokument (1928), 79  
 A Woman of Paris (1923), 108, 111  
 Varieté (1925), 37, 49  
 So ist das Leben (1929), 57, 77  
 Oeci koroscio givietis (1929-1932), 88  
 The Crowd (1928), 53