



APUNTES DE ESTETICA DEL CINEMA

Por el P. GABRIEL SINALDI, O. P.

(Estos apuntes son un resumen y una libre adaptación de las obras sobre Estética y Técnica del Cinema, de Nino Ghelli y Renato May respectivamente, profesores en el "Centro Sperimentale di Cinematografia" y en la "Università Internazionale di Studi Sociali" de Roma).

ESENCIA DEL CINEMA COMO ARTE

Arte y lenguaje. — Suponiendo conocidas las nociones sobre arte, nos limitamos a recordar que no existen, propiamente hablando, muchas artes, sino un sólo arte que es fusión de forma y contenido. La subdivisión de las artes en "formas", que no puede responder a una diferenciación de las mismas sobre el plano estético, es útil al estudio y al análisis de las obras de arte que la humanidad ha producido en el curso de los siglos y a su catalogación. Hay pues que atribuir a esa subdivisión un valor puramente relativo, en cuanto, más que sobre la forma, se basa sobre diferentes lenguajes. Lenguaje es aquella particular manera de expresarse que el artista emplea en relación con los medios técnicos de los cuales dispone.

Lenguaje del film. — Una clasificación comúnmente aceptada subdivide las artes en artes del tiempo y en artes del espacio. En tal sentido el cinema realiza precisamente una extrema fase de encuentro entre las exigencias narrativas (tiempo) y las exigencias figurativas (espacio). Es de notar que, aún en diferentes medidas, el tiempo y el espacio existen en toda forma artística, o visualmente y auditivamente expresados, o solamente sugeridos.

El específico cinematográfico no es el de identificarse con los medios técnicos y mecánicos de los cuales el cinema se sirve. Así que ello no es representado por la máquina toma-vistas (cámara), ni consiste en el movimiento de las imágenes, el cual existe real o sugerido en otras artes, ni en la irrealidad de algunos medios expresivos

(Arneheim), ya que ello no puede depender de una imperfección de los medios expresivos. No consiste tampoco, como quieren los estetas rusos (Pudovkin, Einsenstein, Vertov), en el montaje ya que se le encuentra, y lo advierte el mismo Einsenstein, en todas las formas de arte. El específico cinematográfico consiste en un elemento que es propio del cinema y solo del cinema: imágenes en movimientos valorizadas por el montaje (montaje interior: disposición de los elementos internos al cuadro; montaje exterior: unión de los cuadros y de las secuencias). No crea dificultad el tipo de movimiento de las imágenes cinematográficas, que son efectivamente fotogramas inmóviles, ya que se debe considerar únicamente la impresión que producen del movimiento, idéntica y a veces superior a la que nos producen las imágenes en movimiento efectivo que la vida nos presenta.

El autor del film. — Una auténtica obra de arte, y por consecuencia una película cuando lo es, no puede tener sino un único autor. Eso es casi siempre el director. Cuando el guionista, el compositor, el protagonista, el productor, el cámara se imponen al director, entonces son esos hombres los verdaderos directores de la película y por consecuencia sus autores.

La película no tiene dos fases: una creativa y otra organizativa; ella tiene una sola fase, creativa, la cual preside el director. El comienza a trabajar desde el momento de la elección y de la elaboración del sujeto del cual, en todo caso, tiene que usumir la paternidad, por lo menos moral. Diferente función tiene el director teatral, el cual como el director de orquesta, no hace sino ejecutar una obra de arte, ya fijada de antemano en sus elementos esenciales (palabras, situaciones, sonidos). El director cinematográfico crea la obra de arte subjetivamente mediante una intuición lírica que dentro de él se expresa y objetivamente mediante un lenguaje que, como el lenguaje cinematográfico, ofrece la posibilidad de realizar, sobre un idéntico texto, dos o más obras cinematográficas totalmente diferentes.

ELEMENTOS NARRATIVOS DEL FILM

Elementos narrativos y medios expresivos. — El esquema general que preside el nacimiento de una película es: idea, elección del sujeto, su elaboración en el tratamiento y en la escenificación, tema fotográfico y sonoro, montaje de los trozos de película. En este esquema entran muchas exigencias, desde las humildemente organizativas, hasta las más altamente estéticas. En dos palabras, los elementos principales son: materia narrativa y medios expresivos.

El sujeto no es el contenido de la obra de arte cinematográfica. — El sujeto representa simplemente la trama narrativa. El mismo contenido puede ser expresado en sujetos diferentes, mientras el mismo sujeto diferentemente tratado puede expresar contenidos diferentes. Pueden existir películas sin sujetos, pero no sin contenido. El sujeto entonces no es determinante ni del contenido ni del valor artístico de la película.

Los atributos de la cinematograficidad del sujeto. — En el sujeto son de considerarse la forma y el contenido. La existencia, en el sujeto, de un tema y de una dialéctica interna, como afirman los rusos, no es un atributo esencial cinematográfico, siendo común a todas las formas de arte. Errado es también afirmar, con relación al sujeto, que existen hechos cinematográficos y hechos no cinematográficos; pero es exacto decir que existe de los hechos, una “intuición o visión” cinematográfica o una no cinematográfica.

En la redacción del sujeto no caben preocupaciones literarias, pues tales preocupaciones serían orientadas a presentar el sujeto con un hábito que no es el suyo; el sujeto, aún no debiendo reflejar preocupaciones de detallada descripción cinematográfica, debe tener presentes los límites y las genéricas posibilidades del lenguaje cinematográfico.

El sujeto para una película debe entonces ser considerado como una simple trama narrativa que no contiene en sí los valores estéticos de la obra cinematográfica a la cual dará vida, pero que debe poderse prestar a los mismos en la mejor manera posible.

El tratamiento y la escenificación. — El tratamiento y la escenificación no representan sino una ulterior elaboración del sujeto. Una fase intermedia entre la redacción del sujeto y el tratamiento se llama, con palabra italiana aceptada internacionalmente, “scaletta” que en castellano puede corresponder a distintos términos: croquis, sinopsis, secuenciarlo. Consiste en un conjunto de secuencias que sirven para controlar el equilibrio general y la validez de la película. El tratamiento (guión argumental), que Eisenstein llama “cuento cinematográfico”, es una más amplia elaboración del sujeto en la cual la materia de éste está más ampliamente desarrollada y ordenada por grandes grupos. En ello no se necesita ninguna forma cinematográfica, pero es útil que contenga el máximo de sugerencias cinematográficas. El guión literario (escenario, sceneggiatura), contiene la indicación detallada de todas las secuencias y escenas de la película y de los diálogos y una indicación genérica de los ruidos y de la música.

El guión técnico (sceneggiatura técnica, decoupage technique) contiene la descripción detallada de todo lo que constituye el guión literario pero con indicación exactísima de todos los cuadros y de los elementos que los constituyen (objeto, personas, movimientos, palabras, ruidos, música, distancia de enfoque, disposición de luces, ángulo de toma, etc.) El guión técnico tiene una importancia estética muy limitada, excepto por lo que se refiere a los diálogos que asumen aquí una forma prácticamente definitiva. El guión técnico deja siempre un margen a posibles cambios que se manifiestan necesarios en la fase de realización, pero en todo caso ellos no deben ser de notable entidad. El guión técnico es importantísimo como elemento fundamental para la formulación del plan preventivo del trabajo. El hecho de que algunos guionistas aporten notables contribuciones artísticas no cambia esta naturaleza del guión técnico, pues en estos casos, siempre muy raros, el guionista hace más bien una obra de director o bien trabaja

en unión con él. Es el caso de algunas parejas de guionistas-directores: Nichols-Ford, Prévert-Carné, Zavattini-De Sica, etc.

Las diferentes técnicas narrativas del cuento cinematográfico. — Se puede resumir en las tres siguientes: cuento directo (que expone los hechos según el desarrollo histórico), recuento (que muestra una situación y narra todo lo que pasó para llegar a esa situación), “narratage” (desarrollo acompañado por la voz de un locutor que lo narra, lo describe y lo comenta).

Dos observaciones son necesarias a ésto:

a) — Estos tres tipos pueden encontrarse singulamente o en colaboración en la película;

b) — No son específicos del lenguaje cinematográfico, pues se encuentran en toda forma literaria y provocan una influencia mutua entre literatura, teatro y cinematografía.

EL CUADRO

Los dos aspectos del cuadro. — Primer aspecto: El cuadro, como elemento estático, unidad figurativa de la película, comprende todos los elementos (humanos, escenográficos, plásticos), que figuran dentro de su marco.

Segundo aspecto: El cuadro, como elemento dinámico, unidad narrativa de la película, no presenta visibles discontinuidades, siendo prácticamente un trozo de película sin corte.

El cuadro, contemporáneamente considerado bajo esos aspectos, puede ser considerado como esencial unidad figurativo-narrativa de la película.

El dinamismo como característica expresiva del cuadro cinematográfico. — El cuadro en sí no es elemento peculiar del cinema, pues se encuentra en la pintura, el teatro y la escultura, y existe en alguna forma en todas las demás expresiones artísticas. La característica del cuadro cinematográfico es el dinamismo, no considerado materialmente (ya que en tal sentido cada fotograma es inmóvil), sino como efecto que se produce en el espectador según lo que hemos dicho. De tal modo se sustrae el cuadro a su característica puramente material, para hacer de él, en arte, la representación de una realidad transfigurada y para crear un tipo de emoción que depende de un lenguaje que es propio y exclusivo del cinema.

Los elementos constitutivos del cuadro. — Elementos internos: los que aparecen en su presencia física como elementos visibles y auditivos.

Elementos externos: los que determinan el modo de apariencia de los elementos internos (objetivo, angulación, distancia de toma, movimiento de cámara, movimiento de escena, medios de iluminación, velocidad de toma, trucos, elementos sonoros cuya fuente es externa al cuadro, etc.)

Análisis de los elementos internos al cuadro. — Los elementos internos visibles toman su valor de la iluminación. (“El actor no iluminado no existe” Pudovkin). Es errada la afirmación según la cual de los elementos internos en sentido estático dependería su valor figurativo y de su dinamismo el valor narrativo, pues ambos valores dependen contemporáneamente de la estaticidad y del dinamismo de los elementos internos al cuadro.

También hay que tener presente que cada forzada referencia a las artes pictóricas es arbitraria, ya que, aún en el cinema en dos dimensiones, juega eficazmente la tercera dimensión sobre la cual, como sobre las demás, se disponen los elementos y se desarrolla su movimiento.

El único elemento estético que interesa es el conflicto que puede determinarse entre la presencia formal de los diferentes elementos del cuadro, o entre su esencia en cuanto a contenido, sea intrínseca (congénita a su naturaleza), sea narrativa (conferida por la realidad filmica). Este conflicto es esencial para sugerir el “montaje en el cuadro” (montaje interior). Frecuentemente el conflicto se desarrolla entre los elementos internos al cuadro y los elementos externos, cuya presencia fuera del cuadro está sugerida eficazmente por los elementos internos, y ejerce su eficacia a veces más evidentemente que la que ejercen los elementos internos.

Análisis de los elementos externos al cuadro. — Objetivo: determina la relación que puede venir de la naturaleza ideal, y por ende estética, entre los diversos elementos contenidos en el cuadro (efectos pictóricos, efectos rítmicos, revelación de los planos o aplanchamiento de los mismos, deformación de las figuras, etc.)

Angulación: determina el punto de vista desde el cual el autor de la película ve los elementos internos al cuadro: tiene pues valores figurativos, narrativos y estéticos (angulaciones oblicuas desde lo alto, desde abajo, angulaciones perpendiculares desde lo alto, desde abajo, angulaciones horizontales, etc. que determinan conflictos entre elementos internos al cuadro y a veces entre éstos y los elementos externos).

Distancia: es importante para determinar, con la iluminación, los centros de atención en el cuadro y su intensidad.

Movimientos de cámara. — Los dos principales son: la panorámica (movimiento de la cámara que gira sobre su propio eje) y travelling o carro (italiano, carrellata) movimiento de cámara que se aparta de su propio eje. La panorámica puede ser horizontal, vertical, diagonal o compuesta; el carro (a la vez instrumento y movimiento)

puede ser horizontal, hacia adelante, hacia atrás, hacia arriba y hacia abajo.

Los movimientos de cámara son importantes para determinar los centros de atención y el dinamismo del cuadro. El continuo mutar de la realidad cinematográfica constituye la esencia misma del film. Los movimientos de cámara deben siempre responder a precisas exigencias figurativas (los movimientos intrínsecos requieren movimientos de cámara para establecer su nuevo equilibrio), narrativas (para seguir el desarrollo de la acción), expresivas (para relevar particulares estados anímicos de los actores, para expresar el mudo lenguaje de objetos importantes, es decir del elemento plástico para acentuar ciertos elementos del cuadro y subrayar su significado).

Los movimientos de escena tienen los mismos fines y obedecen a las mismas exigencias de los movimientos de cámara.

Iluminación: a más de obedecer a esenciales técnicas de la toma, puede adquirir particular valor cuando asume funciones de orden figurativo, narrativo o expresivo análogamente a lo que hemos dicho acerca de los movimientos de cámara.

Velocidad de toma: el efecto desde el punto de vista técnico y estético depende de la composición entre la velocidad de la toma y aquella efectiva de los elementos internos del cuadro; tales efectos son a veces deformadores de la realidad y son importantes desde el punto de vista científico (análisis de movimientos) y estético que representan particulares atmósferas y estados anímicos.

Trucos: imposible enumerarlos todos sumariamente. Los exigen preocupaciones económicas, técnicas, estéticas.

Clasificación de los diferentes tipos de cuadros. — En relación con el movimiento de los cuadros pueden ser: fijos (con la cámara inmóvil), inmóviles (obtenidos mediante movimientos de la cámara).

Por lo referente a la relación entre el eje vertical de la cámara y la línea del horizonte pueden ser: normales (en los cuales los objetos se ven en la misma situación que en la realidad respecto a las líneas horizontales y verticales) o inclinados (obtenidos mediante la inclinación de la cámara respecto a la línea del horizonte).

Por lo que se refiere a la relación entre la posición de la cámara y el ambiente objetivamente presentado, pueden ser: reales (la cámara toma la escena desde un punto en el cual podría colocarse un observador) o irreales (la cámara para tomar, por ejemplo, las llamas detrás de una chimenea debe colocarse en un punto en el cual un observador no podría colocarse).

En lo referente a la narración pueden ser: objetivos (los elementos del cuadro como vistos por un espectador) y subjetivos (los elementos del cuadro como los ve uno de los actores en el momento en que está actuando, observando o hablando).

Sobra advertir que también por lo que se refiere a los cuadros presiden exigencias de carácter técnico, narrativo, estético.

El centro de atención en el cuadro cinematográfico. — Es aquel sector o punto del cuadro en el cual están colocados los elementos particularmente indicados a la atención del espectador por un feliz uso de los medios expresivos. La necesidad de relieves el centro de atención está impuesta por el poco tiempo a disposición del espectador para observar el cuadro cinematográfico. La insistencia y la permanencia del centro de atención depende pues de su evidencia, a más que de otras exigencias: por ejemplo un primerísimo plano o un detalle debe en igualdad de condiciones, quedarse sobre la pantalla por un tiempo menor precisamente porque el centro de atención queda más evidente.

Conclusión. — El valor estético de los cuadros en el film no puede ser examinado prescindiendo de su sucesión en la narración, ya que un específico fílmico está representado por el montaje. Los conflictos determinados por la realidad, expresada en los diversos cuadros, encuentra su potencialidad y su plena significación artística solamente en la película como obra acabada.

EL MONTAJE

Concepto general de montaje. — El montaje como elemento común en todas las artes, comprende tres aspectos estrictamente compenetrados entre sí: la elección realizada por el director entre los elementos constitutivos del lenguaje; de la intrínseca esencia de tales elementos y de su composición se produce un conflicto, un drama, un choque; la cadencia de su sucesión determina, en fin, el ritmo de la obra.

La fuerza del montaje consiste en el hecho de que de la reunión de diferentes elementos resulta un efecto que no depende únicamente de la suma material, pero sí, frecuentemente, de la nueva significación que asume al contacto de tales elementos. Típica es la llamada experiencia de Kulechov. Kulechov, maestro de Pudovkin y de Einsenstein, yuxtapone por medio del montaje la misma imagen del gran actor ruso Mosjukin con planos diversos: un plato de sopa, una mujer en su lecho de muerte, un niño sonriendo. En la proyección, el rostro del Mosjukin, escogido adrede inexpresivo, parecía expresar respectivamente el hambre, la pena y la ternura.

La ley que preside este fenómeno ha sido expresada por Einsenstein: la lógica de la forma orgánica opuesta a la lógica de la forma racional, produce con el choque que resulta de esta oposición un conflicto en el cual está la dialéctica de la forma artística.

Fundamento psicológico del montaje del film. — Contra la afirmación de Buchanan, es verdad que casi siempre los cuadros tienen cada uno una significación definida, y, esta vez de acuerdo con Buchanan, el montaje es técnicamente correcto, cuando, aún estando la pe-

lícula constituida de muchos trozos, el espectador tiene la impresión de que uno solo pasó sobre la pantalla.

En el cuadro, considerado en sí, coinciden tiempo y espacio reales con tiempo y espacio cinematográficos. Generalmente dos cuadros sucesivos presentan de una acción solamente dos fragmentos: el espectador completa la acción, contruye íntegra con su fantasía aquella acción que está parcialmente "comida" por el montaje; pero el montaje puede además ligar idealmente acciones que se desarrollan en tiempos y lugares diferentes (caso típico es aquél representado por la disolvencia de la cara de un actor sobre la cual comienza y a la cual se refiere el particular estado de ánimo del mismo).

Válida, pero solo parcialmente, es la distinción que ha sido hecha entre montaje continuo (que conecta cuadros pertenecientes a una misma secuencia) y montaje discontinuo (que conecta cuadros y secuencias que en realidad se refieren a tiempos y lugares diferentes).

Antes que como operación de conexión de los cuadros y de las secuencias, el montaje existe como elección, ya en fase de sujeto y más específicamente en fase de escenificación.

En ningún arte como en el arte cinematográfico el espectador participa tan esencialmente en la construcción y en la interpretación del mismo. De donde se ve la importancia de la técnica y del "gusto" de los "enganches" para eliminar la molestia que le vendría al espectador de la continua mutación de cuadros, de angulaciones, de centros de atención, de situaciones.

El montaje en la historia del cinema. — Como operación puramente técnica entre los diversos y diferentes trozos de película el montaje en el cinema comenzó a existir muy poco tiempo después de su invención.

Como medio expresivo específicamente cinematográfico nace más tarde, adquiriendo, entre los años 1914-1927, una imposición fundamental sobre todo por obra de los rusos.

La llegada del sonido y el color hizo más difícil el montaje, pero enriqueció inmensamente sus posibilidades, mediante el conflicto figura-sonido-color en el mismo cuadro y entre cuadros y secuencias diferentes. Lo mismo se puede decir en lo referente a la estereoscopia y estereofonía, ya existentes y en vía de perfeccionamiento y de difusión.

Aspectos técnicos del montaje. Sus principios gramaticales y sintáxicos. — La exigencia fundamental es que la transfiguración del tiempo y del espacio por obra del montaje no debe ser perceptible.

El montaje crea la narración cinematográfica a través del tiempo y del espacio y determina la expresión de la imagen fílmica a través de una relación rítmica entre valores dinámicos y figurativos de los cuadros: bajo tal aspecto estético el montaje, cual elemento determinativo del valor de la imagen fílmica, es el específico cinematográfico.

La técnica del montaje puede ser aplicada por cortes efectuados sobre la posición de la cámara en fase de toma o sobre la pelí-

cula. A esto se refiere en cuanto es vida la distinción entre montaje continuo y montaje discontinuo.

La conexión entre los cuadros, sea en el montaje continuo, sea en el montaje discontinuo, puede efectuarse por lo que se refiere a:

Tiempo: la unión entre dos cuadros se hace generalmente según el orden cronológico: los cuadros se suceden así según el orden lógico de la narración. Pero, mientras en el montaje continuo se suceden cuadros en rigurosa continuidad temporal, en el montaje discontinuo pueden sucederse cuadros entre los cuales existe una fractura de tiempo.

En general el tiempo de proyección de una sección de película montada es inferior al tiempo real en que se desarrolla la acción. Cuadros o secuencias aislados, pueden corresponder al tiempo real de la acción, descrita en absoluta sincronización con la realidad. Y a veces puede ocurrir que partes de una película o una película entera resulten más largas en el tiempo que en la acción real, cuando, por ejemplo, la película describe más acciones de las que en realidad se han desarrollado contemporáneamente y que necesariamente se han rodado y después proyectado sucesivamente en la pantalla.

Espacio: El enganche puede ocurrir, bien entre dos cuadros que pertenecen o no al mismo ambiente escenográfico, bien entre dos cuadros que pertenecen o no a la misma escena.

En el montaje continuo el espacio, objetivamente percibido en los dos cuadros solo parcialmente, está psicológicamente reconstruido por el espectador, el cual tiene así la sensación de verlo en su integridad. En el montaje continuo la conexión es puramente ideal y ocurre entre realidades que se refieren a entidades espaciales del todo independientes.

Personajes: en relación con lo dicho acerca de los cuadros, la sucesión puede ser: de subjetiva a objetiva, de objetiva a subjetiva, de subjetiva a subjetiva, de objetiva a objetiva.

La subjetividad y la objetividad en el montaje continuo son de facilísima percepción y dependen con más frecuencia de elementos técnicos. En el montaje discontinuo, al contrario, la objetividad y la subjetividad de los cuadros están basadas sobre consideraciones de orden narrativo y lógico, y por consiguiente hay que hacer referencia no ya a un subjetivismo "técnico", sino puramente "ideal". La subjetividad, tanto en el montaje continuo como en el discontinuo, la establece el espectador que integra psicológicamente la visión del personaje o el pensamiento del mismo.

Causalidad: en el montaje continuo la relación de causalidad está determinada por relaciones espaciales y temporales existentes entre la realidad de los diferentes cuadros; en el montaje discontinuo son, por el contrario, de orden narrativo y psicológico. Como ejemplo se puede establecer una relación de interdependencia entre los siguientes

elementos dispuestos en orden diferente: disparo, muerto, persona que corre al sitio, otro disparo, persona que se dirige decididamente hacia otro punto.

El valor de estas relaciones es importantísimo cuando se piensa que el cuadro no dispone de conjugaciones temporales, pero está, frente al espectador, siempre en tiempo presente; es, por consiguiente, el espectador quien, de la diferente colocación del cuadro y de las diferentes técnicas de enganche, intuye las relaciones diferentes más arriba expuestas. En el montaje continuo el pasaje es gramaticalmente exacto cuando está efectuado mediante enganche directo, mientras que en el montaje discontinuo el pasaje se efectúa con diferentes técnicas. Por supuesto que el tipo de enganche está sugerido por exigencias de orden narrativo, descriptivo, estético y rítmico.

Los tipos de enganche más usados son: enganche directo (realizado con una simple operación de tijeras y de unión de los dos trozos), disolvencia simple o fundido (lenta desaparición de un cuadro hasta la oscuridad total, seguida por la lenta aparición del cuadro siguiente), disolvencia cruzada o fundido encadenado (el cuadro se sobrepone lentamente al cuadro precedente hasta sustituirlo), doble diaphragma (el cuadro se borra circularmente en los márgenes hasta reducirse a un punto sobre el cual aparece el cuadro siguiente que se agranda circularmente hasta ocupar toda la pantalla), máscara (diferentes técnicas de enganche de las cuales, en la imposibilidad de describirlas aquí, se puede tener una idea observando los enganches de las diferentes partes de los noticieros cinematográficos y de los trailers). Tales técnicas responden a exigencias de diferentes velocidades de pasaje de un cuadro a otro y de conjugación temporal. Demasiado difícil sería sugerir normas gramaticales y estéticas para los enganches: en todo caso hay que tener presente el centro de atención que debe lógica e insensiblemente confirmar en el cuadro siguiente la necesidad de concentrar al espectador sobre un nuevo centro de atención sin imponerle excesivos esfuerzos que requerirían para su inteligencia un tiempo superior a la permanencia del cuadro. Otros elementos que imponen particulares técnicas de enganche son la línea en que están dispuestos los elementos internos al cuadro y la distancia de los mismos.

El montaje en cuanto determinante de la expresión de la imagen cinematográfica. — Numerosos teóricos han intentado establecer una clasificación de los diferentes tipos de montaje. Tales clasificaciones son arbitrarias y logran el único efecto de meter confusión en la terminología cinematográfica y en los principios de su estética.

Desde el punto de vista estético el montaje asume fuerza cuando provoca aquellos contrastes sobre los cuales Einsenstein basa toda eficacia artística. El montaje, como disposición de los elementos internos al cuadro, se llama montaje interno; como elección y unión de varios cuadros y secuencias, se llama montaje externo. Montaje creativo se tiene cuando de la unión de los cuadros surge una significación nueva que los cuadros aislados no tenían. Lo que acabamos de decir acerca de los diferentes tipos de montaje indica que esto existe en cualquiera película, aún compuesta de un solo cuadro.

Por lo tanto el movimiento, que según lo que se afirmó constituye el elemento específico cinematográfico, puede ser efectivo, o sea el que produce la sensación del movimiento físico, o rítmico, o sea determinada cadencia en la sucesión de los cuadros. Y es, más precisamente, bajo este último aspecto que se puede hablar del montaje como específico cinematográfico.

Importante es la afirmación de Renato May, según la cual el montaje es casi siempre "narrativo"; los casos de montaje "creativo" no constituyen sino ejemplos de particular evidencia de las posibilidades intrínsecas del montaje considerado bajo el perfil estético.

De lo que hemos dicho resulta claro que los cuadros no pueden considerarse prescindiendo del todo, del cual son parte. La concepción determinada por el montaje asume particular significación estética cuando, a más de aclarar el desarrollo narrativo de la acción, es fuente de precisas significaciones. Pero el montaje determina también en manera esencial el valor rítmico de la sucesión de los cuadros, elemento fundamental de su valor expresivo. Toda obra de arte tiene en efecto "su" ritmo, no susceptible de ser invalidado sólo por su marcada correspondencia con pretendidos cánones estéticos. Dos elementos son de importancia esencial para la determinación de la cadencia de sucesión de los cuadros: lo largo de las unidades narrativas (cuadros) y el modo de pasaje (tipo de enganche) de la una a la otra. Pero sería un error pensar que tales elementos sean los únicos que producen el ritmo de la acción cinematográfica: ellos están en directa dependencia del valor figurativo-dinámico interno de las diferentes unidades y de su significado ideológico.

Todo cuadro tiene un punto ideal de corte que es aquello que utiliza al máximo su carga emotiva. Generalmente puede decirse que lo largo del trozo está influenciado por principios que regulan la teoría de la atención y la técnica de la acción cinematográfica. El contraste que surge de lo largo de los cuadros determina ciertos principios técnicos (por ejemplo un trozo breve entre dos largos parece brevísimo). Este resultado rítmico no puede sin embargo evidentemente concebirse fuera de los valores visuales-sonoros-dinámicos y de los valores narrativos-ideológicos de cada cuadro.

Se intuye, de lo dicho, la importancia de la técnica y, contemporáneamente, su relatividad, en cuanto por arriba de toda técnica (formulada, hay que tenerlo presente, sobre el estudio de obras ya realizadas) es válida la intuición lírica del autor acerca de la elección de los elementos, de su orden, y del modo de unión de los mismos. De aquí se intuye también la importancia de considerar, al efectuar el montaje, el ritmo interno (dinámica visual objetivada) y el externo (dinámica de orden ideal).

La distinción, ya indicada, entre los valores figurativos, narrativos e ideológicos es válida en cuanto se efectúa por amor al análisis, pero sería ilegítima y dañina si se la quisiera empujar hasta ser una "separación": dichos valores son estricta e inevitablemente conaturales e interdependientes.

EL MATERIAL HUMANO

El material humano en el arte. — En las otras artes (inclusi-
ve en el teatro como composición exclusivamente literaria) el personaje
nace, en su humanidad, esencialmente de la voluntad del autor y de los
medios del lenguaje a su disposición. En cambio, en los lenguajes en los
cuales la intuición toma forma concreta sobre la base de la represen-
tación (en el teatro como espectáculo y siempre en el cinema) la crea-
ción del personaje es, prescindiendo del concurso del espectador, siem-
pre el fruto de un encuentro entre la originaria visión fantástica del
personaje mismo, tal como nace en el ánimo del autor, y su concreta
extrinsecación que toma vida a través del concurso material humano
que encarna aquella primitiva forma originaria. De este dualismo se
origina necesariamente un conflicto, tanto más agudo en el teatro, quan-
to, en la mayoría de los casos, el encuentro ocurre fuera del control
del autor o sea en dependencia de la elección por parte del actor de
un personaje determinado, o bien mediante la intervención del direc-
tor intérprete.

En el cinema el conflicto entre el autor y el intérprete es, al
principio, menos agudo en consideración de una estricta dependencia
del material humano de los medios expresivos a disposición del autor.
Consideración esta, que ha permitido el empleo en cinematografía de
un material humano privado de toda capacidad interpretativa autóno-
ma. Pero es evidente que también en el cinema, aunque en medida in-
ferior, un conflicto existe entre la personalidad del autor y la del in-
térprete, conflicto que encuentra su más evidente degeneración en la
total sumisión de la intuición artística de algunos autores a la prepon-
derante personalidad de algunos intérpretes.

De todos modos está claro que sobre el plano estético el autor
de la película, como el autor de toda obra de arte, es el único respon-
sable de la creación del personaje.

Estética del arte del actor. — Por lo que se refiere a la músi-
ca, de una fase de absoluto predominio del inconsciente se pasa a una
fase de mayor control y de una concatenación de las cualidades expre-
sivas de los diferentes órganos. En esta segunda fase la mímica se ha-
ce voluntaria, o sea se hace lógica y consciente tendiendo a la transfor-
mación de los gestos instintivos en gestos expresivos. A esta segunda
fase sigue una tercera en la cual la mímica voluntaria tiende a sinte-
tizarse y a coger la significación de las cosas, las cuales vienen así a ser
expresadas por los gestos que mejor se adaptan a su significación.

El arte mímico se constituye precisamente sobre esta tercera
fase o sea que tiende a expresar por medio de gestos la esencia y la sig-
nificación de las cosas; de modo que las más insuficientes manifesta-
ciones de espectáculo ignoran la construcción del personaje como uni-
dad estética. Esta unidad estética interviene solamente en una fase su-
cesiva cuando la expresión mímica se adhiere a un contenido ya no
vulgarmente naturalístico sino ideal. Concurren entonces al nacimien-
to del personaje todas las facultades mímicas del intérprete para la re-

presentación objetiva de aquel personaje fantástico nacido en la mente del autor y que puede ser también el actor mismo.

La labor del actor comprende por consiguiente una doble fase: la asimilación subjetiva, o sea interna, del personaje ideal y la extrinsecación objetiva, o sea externa, del personaje mismo. En la extrinsecación objetiva del personaje el actor tiene a su disposición tres elementos fundamentales representados por el gesto, la voz y el trucaje, elementos que están presentes aún cuando el actor no tenga conciencia de ellos.

A este respecto se impone un nuevo orden de relaciones que corren ya no entre el autor y el actor, en función del personaje, sino entre el personaje expresado y el espectador. Y, naturalmente, la expresión del actor será tanto más perfecta cuanto más el personaje creado en el espectador corresponda al fantasma ideal nacido en la mente del autor. El problema es evidentemente del todo teórico y de imposible resolución absoluta, en cuanto los dos términos extremos quedan esencialmente inconocibles. Por otra parte es de notar que los dos órdenes de relaciones ya dichos acaban por tener un único elemento de indagación y de juicio constituido por la representación objetiva del personaje por parte del actor.

Por lo que concierne al arte del actor en general, siendo imposible exponer aquí las numerosísimas teorías expresadas particularmente en los últimos dos siglos, nos limitamos a las observaciones siguientes: el actor necesita, a más de una buena técnica, del sentimiento y de la inteligencia, pero de la inteligencia más que del sentimiento. Por el hecho de que el desarrollo psicológico en la obra de arte no se verifica casi nunca con el ritmo de la vida verdadera y sobre todo por el hecho de que el acontecimiento artístico no afecta la vida real del actor, es casi imposible que el actor sienta como el personaje que debe representar, y, en todo caso, esta identidad del sentir sería dañina porque impediría aquel control continuo que le es necesario frente a la obra de arte y a los espectadores y obstaculizaría su rápido pasaje de un estado psicológico a otro.

El actor debe comprender la verdadera esencia de su personaje, debe tener la medida exacta de lo que él puede dar por sus propios medios, y suscitar con la inteligencia y la voluntad aquellos estados anímicos que, gracias a la técnica y al hábito, lo presentarán frente a los espectadores tan identificado con el personaje, que ellos no verán más el actor sino el personaje mismo, y se recordarán del actor solamente al terminar la representación.

Los medios expresivos del actor cinematográfico. — Los medios expresivos del actor cinematográfico residen, bien en la calidad eminentemente física del actor, bien en la mayor o menor facilidad con que tales apariencias físicas asuman particular relieve fotográfico, bien, en fin, en las cualidades personales del actor, cualidades que pueden ser conaturales a su esencia física y psicológica y también adquiridas.

Las diferencias entre actor cinematográfico y actor teatral no son de exagerar pero tampoco hay que nimalizarlas, en cuanto, sobre todo, por la necesidad de interpretar la obra en pequeñas partes repe-

tidas muchas veces y separadas entre sí y dispuestas sin ningún orden lógico, al actor cinematográfico debe ayudarse más con la técnica y con la inteligencia que con la emotividad del momento. El debe, por lo tanto, conocer perfectamente su personaje y efectuar una especie de montaje psicológico para colocarse cada vez en la precisa situación interior que exige el trozo de film que debe interpretar. La interpretación del actor deberá modificarse además en dependencia del conflicto del cuadro cinematográfico, conflicto que puede resolverse en ventaja suya o ventaja de otros elementos que entran en el cuadro y que pueden exigir de él una acentuación de los medios expresivos cuando su figura deba resultar pequeña y lejana sobre la pantalla, y una atenuación cuando deba resultar en primer plano, en primerísimo plano y sobre todo en detalles.

Diferentemente de la actuación teatral en donde el actor es todo, en la interpretación cinematográfica el actor debe colocarse en más altas o iguales proporciones con los demás elementos del cuadro y frecuentemente, también, reducirse en las proporciones de un detalle de secundísima importancia.

Por lo que concierne al truco y al vestuario, será suficiente decir que ellos son regulados según los casos, por exigencias narrativas, descriptivas o estéticas. Por eso influyen en diferente medida sobre la actuación del actor y a veces en medida preponderante.

EL MATERIAL ESCENOGRAFICO Y PLASTICO

Definición del material escenográfico y plástico. — El material escenográfico es el complejo de elementos no humanos que figuran en el ambiente del cuadro y que están en relación directa, bien con la atmósfera en general del film, bien con el desarrollo de la acción cinematográfica, bien con el carácter y la naturaleza de los personajes. Es de notar que a veces los elementos humanos pueden también ser considerados como material escenográfico, en cuanto responden a una función puramente ambiental; y por el contrario elementos que ordinariamente se consideran parte de la escenografía (por ejemplo animales y objetos), pueden asumir la misma función de los elementos humanos cuando juegan el papel de protagonistas.

El material escenográfico se llama material plástico cuando assume, en función de los medios cinematográficos, una significación más específica de la función de la escenografía, en el sentido de que actúa como elemento clarificador de un particular estado psicológico del personaje y de las soluciones de ciertas situaciones narrativas.

Presencia constante de la escenografía en el cuadro. — La escenografía, que está siempre presente ya en la fase de concepción de la obra de arte, está presente sobre todo en su ejecución; por lo cual en el cuadro está totalmente presente y el espectador tiene de ella una exigencia muy profunda que la hace presente aún cuando el film conste integralmente de elementos colocados sobre un fondo neutro: en tal caso la ausencia de la escenografía es precisamente un elemento esce-

nográfico que tiene su poderoso efecto precisamente porque la ausencia de escenografía no puede ser notada por el espectador.

Escenografía. — Escenografía es el complejo de actividades, estudio y normas acerca de la preparación y colocación del conjunto escénico. Estas normas deben ser ordenadas a producir aquella emoción que el autor había concebido al imaginar la obra de arte y que podría no producirse en presencia de una escenografía construida exactamente como el autor quiso. El escenotécnico debe utilizar en estos casos otros medios, fijar otras proporciones y disposiciones hasta responder a la intuición del autor. Es de suma importancia tener presentes las exigencias de la cámara en lo referente a líneas, proporciones, deformaciones, iluminación. Lo que cuenta no es la escenografía como aparece para aquellos que la observan directamente, sino el efecto que quedará fijado sobre la cinta.

Escenografía teatral y escenografía cinematográfica. — La escenografía asume en el film ante todo la función de precisar espacialmente los ambientes, confiriendo a los cuadros un mayor sentido de tridimensionalidad y además una adhesión particular de los medios expresivos al lenguaje cinematográfico. La escenografía teatral y la cinematografía difieren, a más de su función estética, por los caracteres de apariencia y de estructuración, estando la primera constituida prevalentemente por elementos "ilusorios" y la segunda por elementos naturales o reconstruidos, pero que en general se adhieren al aspecto real de las cosas. Otra diferencia proviene de la necesidad de colocar en el teatro una escenografía de la cual resulte un sentido completo respecto de toda la obra o de una parte notable de la misma, mientras que en el cinema hay solo una correspondencia general, creada por la armonía estética de numerosas escenografías referentes cada una, generalmente, a una pequeña parte de la obra de arte.

De todos modos, más que en el carácter de la escenografía cinematográfica en relación con la escenografía teatral, las diferencias esenciales entre ellas deben localizarse en la intervención preponderante de la personalidad del autor en la representación objetiva del material escenográfico, lo que evidentemente no se verifica generalmente en la escenografía teatral, en la cual casi nunca existe una intervención preponderante del mismo autor.

En fin, la escenografía cinematográfica da un sentido de la tercera dimensión y del espacio mucho más eficazmente que la escenografía teatral, y esto aún sin apelar al recurso de la toma y proyección con la técnica de la tercera dimensión propiamente dicha.

La escenografía en función del cuadro. — La escenografía responde a una función técnica en cuanto consiente una toma técnicamente correcta, función que explica la exigencia de reconstruir muchos ambientes, los cuales podrían, absolutamente hablando, fotografiarse de la realidad, en cuanto la reconstrucción consienta una toma que dará efectos más "verdaderos" o con eficacia mayor "transfigurados", según la intuición del autor.

La otra función de la escenografía, ya indicada con las palabras precedentes, se refiere precisamente a las exigencias estéticas, dando a la obra cinematográfica los valores narrativos, figurativos y expresivos queridos por el autor. En tal sentido, lo que determina volumétricamente la escenografía y le confiere valor es el cuadro. El cuadro resuelve la relación personaje-ambiente poniendo en mayor o menor evidencia los centros de atención.

La escenografía por lo tanto está en relación:

- a) — Con el tono general de la obra, como elemento orientado a precisar la atmósfera de la cual surgen particulares emociones;
- b) — Con los personajes, como elemento orientado a precisar su psicología y a enriquecer su personalidad;
- c) — Con la acción cinematográfica, como elemento dramático de la narración.

La exigencia de un equilibrio estético entre material humano y escenográfico no coincide con un equilibrio cualitativo y cuantitativo, sea pictórico, sea volumétrico; es decir, que el mencionado predominio de uno de los dos elementos puede ser válido también en sentido figurativo, a condición de que obedezca a una precisa exigencia expresiva, lo que confirma una vez más que en ningún elemento cinematográfico existe la posibilidad de una perfecta separación estética entre valores figurativos y valores ideológicos y que por consiguiente también las relaciones entre escenografía y personajes se resuelven siempre en función de este doble aspecto.

EL SONIDO

Teorías estéticas acerca del sonido en el cinema. — La introducción del sonido en el cinema ha traído una revolución en los principios de la estética cinematográfica y en los procesos industriales de producción.

Leonardo Da Vinci llamaba a la música “hermana de la pintura” y, efectivamente, el sonido, aún no disponiendo de los medios figurativos de la pintura, sugiere espontáneamente al ánimo del hombre el movimiento de las imágenes. Tal característica del sonido resulta particularmente importante si se piensa que el cinema es precisamente el arte de las imágenes en movimiento.

La exigencia del sonido siempre se sintió en la historia de la cinematografía y las deficiencias técnicas han sido, por lo menos intencionalmente, superadas con diferentes recursos (orquestas, gramófonos, pianos, reproducción de ruidos), con los cuales se ha tratado de compensar la insuficiencia de la imagen muda.

Entre las teorías estéticas contra la introducción del sonido en el cinema debe citarse la de Arnheim, el cual dice como justificación de su teoría que el sonido acerca demasiado el cinema a la realidad,

debilita la fuerza expresiva del montaje y crea desequilibrios entre planos visuales y planos sonoros. Se le puede contestar que la introducción de un medio técnico para expresar la realidad no significa, en sí, sino el aumento de una posibilidad en las manos del artista, mientras que los problemas estéticos dependen no de la materialidad de los medios técnicos sino de su empleo: hoy se ve cómo todas estas objeciones son infundadas frente a numerosas, excelentes y hasta sublimes obras de arte cinematográfico realizadas con la colaboración de imagen y sonido.

Las teorías de Pudovkin y de Einsenstein al respecto son demasiado complicadas y demasiado poco importantes para que las exponamos en estos apuntes; debemos sin embargo, recordar la teoría de Pudovkin, según la cual con la introducción del sonido se crea la posibilidad de un triple orden de conflictos, o más exactamente, de correspondencias estéticas entre imagen e imagen, entre sonido y sonido, entre imagen y sonido.

La función estética del sonido en el cinema. — Todo lo que podría decir sobre esto está incluido en la citada teoría de Pudovkin. Sin embargo es oportuno anotar que el sonido puede responder a exigencias narrativas, en cuanto que sirve a la mayor inteligencia de la acción, a exigencias descriptivas y a exigencias expresivas. El sonido en el cinema es algo más que un simple complemento. Se le podría llamar una integración, en vista también de la exigencia que siempre se manifestó de él, ya desde los primerísimos años de la cinematografía.

En el empleo del sonido (rumores, música, palabras) hay que tener presente la naturaleza de la obra de arte a la cual debe servir, pues no es nunca su complejo reproducción de la realidad, sino transfiguración (aún cuando partes de la misma puedan y deban ser reproducciones perfectas). El sonido puede llegar, por lo tanto, de efectos exactamente imitativos, a funciones de comentario y hasta transformarse en un elemento de altísimo símbolo y de efficacísima potencia lírica por la armonía que se crea entre él y la imagen o por el contraste lacerante que se integra en una superior armonía (como en la representación del padre enloquecido por el asesinato del hijo que, contemplando uno de los juguetes del niño muerto, pone inadvertidamente en movimiento el aparato sonoro del cual se desprende una deliciosa e ingenua armonía).

Es necesario, en fin, anotar que con la llegada del sonido el cinema hemos aprendido a valorizar mayormente los momentos en los cuales la acción se desarrolla en absoluto y efficacísimo silencio, análogamente a lo que habíamos dicho acerca de la escenografía, la cual se valora también, y talvez más, cuando está físicamente ausente de la pantalla.

Los elementos del sonido en la película. — El sonido en el cinema está constituido por tres diferentes elementos que pueden también coexistir: la música, los rumores, el diálogo. La música puede ser "interna" si nace de la realidad filmica, sea o no expresada en el cua-

dro, y “externa” cuando es concebida como simple comentario a las imágenes.

Todos estos elementos, que cumplen funciones narrativas o estéticas para suscitar emociones, complican, como es natural, la técnica del montaje, pero le confieren mucho mayores posibilidades con el resultado más variado y más armónico que puede resultar de ello y aún más que de las imágenes, de los rumores, de la música, del diálogo aislados.

En particular es necesario anotar que, precisamente por la introducción del sonido, el cinema se ha enriquecido con numerosas posibilidades introspectivas y expresivas, reservadas antes a la obra literaria y teatral.

El, en efecto, ha originado tres elementos de notable importancia:

a) — El montaje interior: en la película asume valor artístico mayor que en el teatro, por la posibilidad de los primeros planos y de la voz susurrada;

b) — El “narratage”: punto de encuentro de los medios expresivos del cinema con los de la literatura y que consiste en describir y comentar la acción en el momento mismo en que se desarrolla (no confundir con la “técnica del locutor”);

c) — El coro: voz del complejo de los personajes que expresa la atmósfera ideal y el “momento histórico” de la acción. Aunque el coro no haya en definitiva asumido una importancia notable en la historia del cinema, sin embargo no faltan ejemplos de su eficaz empleo.

EL COLOR

El color en la vida, en las reproducciones y en el cinema. — El color es para nosotros un elemento intrínseco y constante en la realidad, un elemento totalmente inseparable a veces del aspecto y del significado de las cosas a las cuales está conectado y que puede ser completamente modificado en su intensidad y cualidad física por las impresiones psicológicas del sujeto receptor. Como referencia a esto es importante observar que en la realidad el ojo humano percibe los colores por puntos y grados y lo encuentra difundido y atenuado en la atmósfera, por estar mezclado con infinitas otras tonalidades y colores y por la amplitud del campo de observación. Por el contrario, cuando se le observa en una tarjeta postal, el color, limitado a pocos objetos, netamente distinto y que llega a nosotros sin el intermedio de la atmósfera, resulta frecuentemente insoportable al observador, aún cuando objetivamente pueda ser no muy diferente de los colores de la realidad.

Mucho más fuerte es la diferencia con la realidad cuando se trata del color proyectado sobre la pantalla, ya que se agrega, entre otras cosas, la limitación de los medios técnicos colorísticos y la oscuridad de la sala.

El color en el arte. — Entre los colores y nuestras emociones existen precisas correspondencias, acentuadas sobre todo por tradiciones y hábitos (considérese la tradicional significación de los colores negro, amarillo, verde, rojo, azul, etc.) Tal relación es, sustancialmente, la que interesa a los fines del arte. Por eso se puede decir que el color, a más de funciones narrativas (correspondencia con la realidad física), cumple sobre todo con funciones expresivas de atmósfera y emocionales. El empleo de los colores en arte (en toda expresión artística, inclusive, fundamentalmente, en la música), parte de una extrema determinación de las líneas que limitan los sectores que se deben colorear hasta la absoluta desaparición de la línea que deja posibilidad para el libre juego de los colores en pura relación armónica.

El color en el cinema. — También el color se encuentra en la protocinematografía, a través de técnicas rudimentarias, cuyas principales expresiones consisten en la paciente coloración de cada fotograma o en la coloración correspondiente a su significación. Ya con esa técnica rudimentaria se respondía a exigencias estéticas en el empleo del color. La introducción en el cinema de los colores naturales como proceso industrial coincide aproximadamente con la aplicación de la columna sonora. Entre las diferentes técnicas que caracterizan la producción en diferentes países es de notar, por su vulgaridad chocante difícilmente susceptible de empleo artístico, el sistema tecnicolor americano.

Diferentemente de lo que se ha dicho del sonido, el color, que en sí es un válido instrumento artístico, solo muy raramente ha aportado al cinema un valor artístico. Generalmente no ha significado ninguna ventaja y con bastante frecuencia el color está totalmente mal empleado, lo que constituye una grave molestia y hace desear el blanco y negro. No raramente el color ha constituido motivo de distracción para los directores, los cuales han cedido a la tentación de manifestar su virtuosismo en la imitación de célebres composiciones pictóricas, en desventaja de la economía general de la película.

Teorías estéticas acerca de la función del color en el cinema. — Como era de prever, las teorías de Arnheim referentes al cinema en general y a la introducción del sonido en particular, han provocado conclusiones pesimistas acerca de la introducción del color, acusando de acercar demasiado el cinema a la realidad y por consiguiente de hacerlo vulgar quitándole fuerza artística. Spottiswoode, considerando el color como elemento prevalentemente estético, lo acusa de haber debilitado la fuerza del montaje. Se le puede contestar que sí ha complicado la técnica y los principios estéticos, pero que en sí constituye un válido instrumento en las manos de un director dotado de fuerte inspiración. Útiles normas, aunque complicadas y pesadas, para el empleo del color al servicio de determinadas emociones han sido formuladas por Einsenstein en su obra "Film Sense" (1942). Un uso demasiado mecánico y por consiguiente peligroso de tales normas ha sido previsto por el mismo Einsenstein, que sabiamente observa cómo, en definitiva, entre las vibraciones cromáticas y las vibraciones sonoras

existen sin duda correlaciones puramente psíquicas, pero ellas no tienen evidentemente ninguna importancia artística, por cuanto en arte "no es la correlación absoluta la que decide, sino aquellas correlaciones arbitrarias comprendidas en el sistema de imágenes dictado por una particular obra de arte". Se concluye de aquí que el artista está liberado de toda ciega obediencia a las leyes de las significaciones y de las correspondencias absolutas entre colores y sonidos y entre colores y sentimientos.

Función estética del color en el film. — Hay que tener presente que el color no ha tomado todavía en la fase creativa del cinema una precisa función expresiva y parece, por consiguiente, todavía lejos del momento de su definitiva sistematización estética. Ni, técnicamente hablando, el color se acerca mucho a los colores tal como se ven en la naturaleza.

De todos modos, aún siendo exacto afirmar que la visión de los colores en el cinema es substancialmente diferente de la realidad, no posee estética alguna el hecho de que ellos estén lejos de las sensaciones que se tienen con la visión de la realidad misma, en cuanto la emoción estética prescinde completamente de la objetivada "verdad" de los estímulos que por ella se determinan.

Uno de los errores más graves cometidos hasta ahora en el examen de las posibilidades expresivas del color en el cinema ha sido el de querer obstinadamente aplicarlo en las relaciones entre cinema y pintura; olvidando así que la esencia artística del color filmico no puede evidentemente prescindir de aquel elemento fundamental constituido por el dinamismo de la imagen, el cual se manifiesta dependientemente del movimiento en el interior del cuadro y del ritmo conferido por el montaje.

El color, y ya parece inútil explicarlo, cumple funciones de carácter narrativo, descriptivo y emotivo, exactamente como los otros elementos del cinema, por ejemplo, el sonido, pero su valor narrativo (correspondencia a la realidad) es, por lo menor hoy, mucho menos importante. También la validez de este elemento, como la de todos los elementos formales, hay que buscarla y medirla en la colaboración y en la armonía con los demás valores, mucho más que sobre la base de mecánicas y cerebrales normas formuladas en "frío".

El color en la pintura y en el cinema. — Si es verdad que el pintor y el director cinematográfico tienden a la reconstrucción de una realidad a través de elementos comunes (espacio, volumen, luz, línea, color), es digno de notar, que mientras estos elementos asumen en la obra pictórica un valor considerados en sí mismos, en la obra cinematográfica su importancia y su significación están más bien conectadas con la validez de la creación en la narración y en los personajes. Indudablemente la pintura, como las demás formas de arte, ha influido profundamente en el cinema, pero es igualmente indudable que el cinema a su vez ha influido en las otras formas de arte y, por lo que ahora nos interesa, en la pintura; pero cada una de estas formas artísticas queda netamente caracterizada por elementos propios.

Es además errado comparar la realidad pictórica con la realidad cinematográfica entendida en sentido estético; en efecto, el cuadro cinematográfico no existe, o por lo menos no tiene valor ninguno, si se le considera aislado de la totalidad de la obra. Se pueden constatar semejanzas profundas entre un cuadro cinematográfico y un cuadro pictórico, pero ellas no llegan a ser un fenómeno capaz de fundamentar preceptos estéticos. Muchísimos son los directores cinematográficos que se han inspirado a su manera en alguna obra maestra de este o de aquel pintor, y algunos entre ellos han creado de tal manera obras cinematográficas notables (como fruto no de imitación, sino de una intuición personal que ha tenido su punto de partida en alguna obra pictórica, como lo puede tener en cualquiera otra fuente); pero cuando un director quiso dedicarse a la reproducción de una composición pictórica famosa, entonces la obra de arte no existió o, y si acaso existió, encontró su punto de caída precisamente allí en donde se revela una erudición no digerida.

Con motivo de la diferencia del lenguaje cinematográfico y de su particular atmósfera frente a las demás expresiones artísticas, no puede considerarse válido el empleo del color como fin en sí mismo o para servir a fines puramente figurativos; o, en otras palabras, la experiencia pictórica resulta válida no directamente, sino indirectamente, por la inspiración de la cual es fuente y por las soluciones que puede sugerir; pero ella debe rehacerse en el ánimo del autor de la película y transformarse en él, hombre del arte cinematográfico, como experiencia personal y autónoma inspiración cinematográfica.

LA TERCERA DIMENSION

La tridimensionalidad en la vida y en el arte. — El mundo objetivo percibido por el hombre es una realidad tridimensional. Esta percepción se funda sobre la visión contemporánea por parte de dos elementos (los ojos) que ven contemporáneamente desde dos puntos diferentes y componen la imagen destacándola del fondo. A esto contribuye el hábito del hombre de ver de tal manera las cosas, que así como la facultad memorativa del hombre endereza instintivamente los objetos aún vistos desde posiciones anormales, así mismo confiere la tercera dimensión aún cuando, momentáneamente, la visión se limite a las dos dimensiones (por ejemplo, mediante la visión con un solo ojo). Sobre esta facultad memorativa del hombre se basa el efecto de tridimensionalidad que producen algunas manifestaciones artísticas totalmente o parcialmente realizadas en dos dimensiones como la pintura y la mayoría de la producción cinematográfica actual.

Indicaciones históricas sobre la tercera dimensión en la cinematografía. — Exigencias de tridimensionalidad se manifestaron ya en la protocinematografía mediante la coloración de los personajes para destacarlos del fondo y, desde bastante tiempo, con los efectos de "pan-focus" gracias a una hábil disposición de luces que relievan los diferentes planos del cuadro.

Muchos sistemas se experimentaron para obtener la sensación física de la tercera dimensión, presentando al ojo derecho y al izquierdo visiones espaciales diferentes y distintas, que se componen mediante anteojos o pantallas especiales con hilos o colocadas detrás de los rayos negros dibujados sobre discos de vidrio en movimiento rotatorio. Las primeras tentativas, no perfectamente logradas, y de todos modos, no dotadas de una técnica aplicable comercialmente, se realizaron en Alemania (1935), en Estados Unidos (1937) y en Rusia (1939).

Dos ingenieros italianos hermanos concluyeron en Roma en 1952 sus estudios con la presentación de algunos cortos mediante un sistema que elimina la necesidad de anteojos y cuya aplicación comercial no resulta excesivamente costosa ni siquiera cuando se trate de adaptar teatros ya existentes y menos todavía cuando se trate de construir teatros especialmente para ello (se requiere una precisa colocación de las butacas y una especial conformación de la pantalla). Además este sistema presenta la posibilidad, de enorme importancia sobre todo desde el punto de vista del productor, de realizar con una única toma dos películas: una en dos y la otra en tres dimensiones. El año pasado (1953) en Milán se rodó una película en tercera dimensión que no requiere el uso de anteojos (no tengo noticia para acertar si se trata del sistema susodicho), aplicando un invento italiano adquirido por una sociedad italo-suiza.

La tercera dimensión en su relación con la estética. — Como era de esperarse, también aquí intervino el citado Arnheim para advertir que en el cinema es esencial la falta de profundidad espacial, como “elemento formativo” y fundamental del lenguaje cinematográfico, por ser un elemento antinaturalístico. La excesiva importancia dada a los medios técnicos y la idea fija del antinaturalismo como elemento esencial en el arte hizo llegar a Arnheim a esta otra increíble afirmación.

Por otro lado Spottiswoode, el cual como hemos visto se ocupa de la sencillez del montaje, ve en la tercera dimensión una grave amenaza para la artísticidad del cinema, por complicar en forma irremediable el montaje. Ya hemos dicho hablando del sonido y del color, y aquí repetimos, que la introducción de nuevas técnicas representa la introducción de nuevas posibilidades al mismo tiempo que complica la realización de la obra de arte; pero no constituye un obstáculo para un autor dotado de auténtica inspiración artística; más bien es para él un peso que le permite volar en las altas zonas del arte, de la misma manera como las pesadísimas alas de un aeroplano son las que le permiten llegar muy alto y muy lejos. La técnica cinematográfica, aún sin la tercera dimensión, sin el color y sin el sonido, es inmensamente más complicada que la técnica con la cual el hombre prehistórico trazaba sus dibujos, pero esto no significa que esos dibujos sean necesariamente más artísticos que muchas películas, así como no lo son en relación con las realizaciones de la pintura y de la escultura de los tiempos históricos, más complicadas desde luego.

Más inteligente y abierto, Eissenstein afirma nada menos que “la humanidad tiende a la cinematografía tridimensional” como a una

de las expresiones más completas de su ansia espiritual. El teórico ruso afirma que el **cinema tridimensional puede conducir al espectador**, mucho más eficientemente que ahora, hacia la pantalla y proyectar la acción hasta tomar contacto con el espectador, teniendo la película tridimensional el poder de hacer "salir" las imágenes de la pantalla y hacerlas entrar en el teatro (naturalmente solo como impresión, que es lo que cuenta).

Creo se pueda afirmar que hasta hoy el arte no ha ganado nunca con las películas en tercera dimensión, que se limitan a explotar el sensacionalismo; las posibilidades son todavía posibilidades. Lo cual no compromete, por otro lado, el futuro artístico de la tridimensionalidad. Por eso, trazar las líneas de una estética de la tridimensionalidad es todavía prematuro. Se puede, sin embargo, prever que ella no cambiará substancialmente, hasta cuando (en un tiempo que parece pertenecer a un futuro remoto) la proyección estereoscópica y estereofónica no logre proyectar la escena dentro de la sala, entre los espectadores y alrededor de ellos.

Nuevo campo de estudio se ofrecerá muy pronto a la estética cinematográfica con la introducción (ya ensayada en 1952 en Milán) de la cinematografía odorífera, mediante una gama de 500 olores!

EL CINEMA EN EL ARTE

Remitiendo al lector, para una ilustración más completa de los problemas del arte, a nuestros "Apuntes de Filosofía del Arte" (Universidad Nacional de Colombia), nos limitamos por el momento a pocas observaciones que nos parecen indispensables para inspirar una crítica cinematográfica conciente y digna.

Partimos del principio de la unicidad del arte, unicidad de inspiración y de ejecución, guiada por algunos cánones fundamentales, comunes a todo arte. Las diferentes expresiones artísticas difieren y se pueden catalogar, por amor al estudio, solamente sobre la base de diversos lenguajes cuyas diferencias, dependiendo de instrumentos y medios expresivos, no pueden referirse a las raíces profundas del arte, el cual queda, por consiguiente, uno solo: el Arte con A mayúscula.

Hablar, pues, de estética cinematográfica significa hablar de una estética que es específica solo relativamente, ya que, al considerar profundamente la cuestión, no existen muchas "estéticas", sino una sola estética.

La actividad del artista tiene dos fases: concepción y ejecución.

Obra de arte no es, propiamente, sino la intuición lírica ya completamente expresada, y artista no es, propiamente, sino aquél que expresa las intuiciones artísticas. Por consiguiente el crítico no puede, según afirma el mismo Santo Tomás, considerar las intenciones, sino que debe examinar únicamente la obra acabada, tomando en consideración la vida del artista y el ambiente en el cual trabajó, solo en cuanto este examen pueda facilitar una perfecta comprensión de la obra misma.

Del principio metafísico de la identidad objetiva entre lo bello y lo bueno, según lo que más ampliamente está expuesto en el ci-

tado curso sobre arte, dedúcese que el único criterio para examinar y juzgar una obra de arte en el campo crítico (no de censura) es el criterio estético, el criterio que juzga acerca de la manera como el artista ha expresado su intuición y de la intuición misma.

Criterio estético no es un criterio que se ocupe únicamente de la forma, ya que la forma no es obra de arte, así como el contenido tampoco es obra de arte aisladamente.

El crítico tiene que juzgar la obra de arte en su complejo. El distingue, no separa el contenido de la forma, solo por amor al análisis, pero ignoraría su propia función misma, si separando los dos elementos para considerar uno solo de ellos, acabara matando en su íntima vitalidad la obra de arte. Esta amonestación está dirigida a muchos cineclubs en los cuales se pierde el tiempo en disquisiciones pseudo-estetizantes, reivindicando una libertad de pensamiento que, al fin y al cabo, no es sino la libertad de decir disparates.

La misma amonestación está dirigida a muchos católicos y a todos los auténticos comunistas, los cuales, desde puntos de vistas opuestos y con finalidades opuestas, juzgan la obra de arte única y exclusivamente respecto a su contenido y sólo en cuanto este contenido sirve o no sirve a finalidades predeterminadas. Que el comunismo mate en su profundo manantial cualquier arte es sabido y es fatal; pero sería monstruoso concluir la misma cosa de la actividad pseudo-crítica de los católicos.

Después de haber hecho estas observaciones que nos parecían necesarias acerca de la crítica cinematográfica, y remitiendo al lector, para una más completa ilustración sobre esta materia, a la citada publicación, no queda más que poner en guardia al crítico del peligro de la catalogación y reivindicar para el cinema la dignidad de arte.

La necesidad de establecer catalogaciones está determinada por exigencias de claridad y de memoria. El catalogador es, por lo tanto, legítimo y útil; legítimo por ser útil y solo en cuanto resulta útil. Pero deja de ser legítimo cuando no solamente no es útil, sino que es peligroso y dañino para la claridad de las ideas; como cuando vemos con profundo dolor las expresiones "neorealismo" y "cinema materialista" y "cinema católico", etc... que no son sino toques de una guerra en que la primera víctima es la claridad filosófica y la segunda el buen sentido.

La dignidad del arte pertenece al cinema por su esencia y por sus realizaciones. Es arte porque dispone de todos los medios expresivos de todas las manifestaciones artísticas, y es arte no sólo por la suma aritmética de esos medios, sino sobre todo porque de este conjunto resulta una fisonomía propia y distinta que produce el nacimiento de un distinto lenguaje artístico, y por lo tanto, de una distinta y nueva expresión artística. Se trata del arte más complejo y más comprensivo; se trata, por consiguiente, del arte más difícil de dominar, y se trata, por su poder inmenso, del arte que más influjo ejerce sobre la humanidad, aún que sea de moda exagerar este influjo. El cinema es arte, además, por su producción. No representa objeción válida contra esta afirmación la que siguen todavía formulando algunos sobrevividos, los cuales, después de haber declarado que nunca van al ci-

ne, "non intelligentes nenque quae loquentur, nenque de quibus affirmant" (I. Tim., I, 7), advierten que la mayoría de la producción cinematográfica no es arte; nosotros añadimos que ni siquiera esta mayoría es artesanía. Pero de todo sector artístico no se puede decir lo mismo y algo más? De la música? De la literatura? De la arquitectura? Y tal vez de la pintura? Y sin embargo nadie se atrevería a oponer la misma objeción a la convicción general y antiquísima de que sean expresiones artísticas la música, la literatura, la arquitectura y la pintura. El cinema es pues arte y entra con pleno derecho en el campo de la cultura humana. Solamente aceptando, aún con retraso, esta realidad, pueden evitar el ridículo las personas que hacen consistir su dignidad, única y exclusivamente, en su detestación por el cinema y puede el cinema mismo liberarse, siempre más, de aquellas contaminaciones que parecen justificar esos odios y condenaciones.

Cuando se trata de católicos, el extremo recurso para acabar con estériles pérdidas de tiempo y lograr que colaboren o por lo menos se callen, es hacer un llamamiento a su deber de obediencia citándoles la creación, realizada en el año de 1952, de la "Pontificia Comisión para la Cinematografía", sin duda alguna la afirmación más sensacional, después de la Encíclica "Vigilanti Cura" del 29 de junio de 1936, sobre la dignidad e importancia del cinema.