

Cine experimental

Título:

El lenguaje de las formas. Una teoría sobre el poder "creador" de la cámara

Autor/es:

Pereyra, Miguel

Citar como:

Pereyra, M. (1945). El lenguaje de las formas. Una teoría sobre el poder "creador" de la cámara. Cine experimental. (4):207-215.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42629>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL LENGUAJE DE LAS FORMAS

UNA TEORIA SOBRE EL PODER "CREADOR" DE LA CAMARA

FOR

MIGUEL PEREYRA

II

EN el artículo anterior se hacía patente la esencia de lenguaje que tiene el cine y se esbozaba el estudio gramatical del mismo al enumerar los quince elementos de su analogía. También se daba un ejemplo demostrativo de que una escena cinematográfica no significa más que lo que se desee, valiéndose para ello de cualquiera de esos quince artificios gramaticales de montaje que guían la cámara y que pueden variar el significado de la imagen de la afirmación hasta la negación.

El descubrimiento de ese poder "creador" (adjetivador o subjetivo) de la cámara llevó a los cineastas de la mejor época muda (1925-1929) a adorar la cámara, igual que en tiempos de Moisés se hizo con el becerro de oro. Se olvidó, por ese afán panteísta de la Humanidad, el cerebro humano que anima el instrumento: la cámara crea, la cámara piensa, se decía. Análogamente se adoraban los ídolos, así se ha adorado al Estado, a la democracia. Cada fetiche tiene su época... La cámara también. Y al fetichismo de la cámara se llamó superrealismo. Era poco antes de la conquista del sonido para el cine.

El realizador, el director, sin escudriñar a fondo cómo adquiría la cámara ese poder creador, se creyó capacitado para ir directamente a la base de la vida, sin que ésta, es decir, su imagen, se le presentara bajo formas preconcebidas, literarias. Y se pensó que la imagen "era" en sí tan absolutamente que el mero ritmo de la imagen también tenía esencia de "ser".

Partiendo, pues, del hecho real de que la imagen adquiere un significado nuevo, trascendente (hecho que, como veremos más adelante, tiene gran importancia filosófica), más de un director perdió la cabeza.

Empezaba a intrigar el enorme éxito que alcanzaba el cine y se buscaba con fiebre y entusiasmo el secreto del mismo. Se creó una fraseología fantasiosa capaz de expresar los anhelos y los ensayos de los vanguardistas.

Y al ver a la imagen cobrar un significado propio se dijo que habla, que vivía, que tenía personalidad. Y como la cámara creaba esos seres con vida, ambos juntos, imagen y cámara, crearon un mundo fantástico: el de la imagen pura. En ese mundo ya no hacía falta la expresión argumental, puesto que la vida propia de la imagen era tema suficiente. Así se hablaba, y se sacaron consecuencias lógicas de premisas soñadas y de paso en paso se llegó al superrealismo, cuyas imágenes eran imágenes del estado de ánimo, y al film absoluto, donde la imagen "era por sí misma".

Pero ahora, unos años después, veo claro el error de los vanguardistas de entonces, que es el característico de nuestro tiempo: la tergiversación de los valores por desconocimiento de las palabras. Entonces se olvidó el sentido figurado del lenguaje y se confundió al instrumento con su inventor. La cámara no crea, la imagen no es por sí misma. Sin embargo, al aplicar la lógica para rectificar el maravilloso camino de los vanguardistas de entonces, se abren unos horizontes aún más fantasiosos que aquéllos, pues buscando a la imagen se encuentra al hombre, pero no al hombre falso que vemos por la calle, sino al hombre puro, sin más disfraz que el mimetismo ni más lenguaje que la onomatopeya. Las imágenes cinematográficas tomadas desde ángulos creadores provocaron un proceso óptico-anímico de visión retrospectiva que nos monta en la máquina de explorar el tiempo y que nos lleva subconscientemente a escuchar esos maravillosos rumores del alba del tiempo que todos sentimos en nuestro interior.

A través de las imágenes volvemos a descubrir las cosas del mundo, maravillados y emocionados a la vez, con esa impresión de angustia de tipo religioso que debió de sobrecoger al hombre primitivo y que experimenta el niño cuando empieza a tropezar con los seres y las cosas, y a asociar cada forma con el tipo de sensaciones que le transmiten sus sentidos. Y esos recuerdos de la infancia que avivan los ancestrales se graban en nuestro cerebro virgen al andar a gatas, o cuando unos brazos nos levantan por el aire, o cuando nos acercamos a las cosas tanto que, en nuestra torpeza infantil, tropezamos con ellas, en una palabra: cuando vemos las cosas por primera vez en nuestra vida des-



DISTRIBUCION
PRODUCCION
e
IMPORTACION
de
P E L I C U L A S

CASA CENTRAL:

Av. de José Antonio, 71 - Teléfs. 25921 - 22973 - 22974

M A D R I D



S U C U R S A L E S :

BARCELONA: Balmes, 162 - Tel. 79613

VALENCIA: María Cristina, 7

SEVILLA: Hernando Colón, 7 - Tel. 23689

BILBAO: Gordóniz, 2

CORUÑA: Plaza de Galicia, 22 al 27 - Tel. 2570

Sucursal en Madrid

Av. de José Antonio, 71 - Teléfs. 25921 - 22973 - 22974

CHAMARTIN

LOS MEJORES ESTUDIOS
CINEMATOGRAFICOS

I. C. E. S. A.

ESTUDIOS:

CHAMARTIN DE LA ROSA

Teléfs. 32865 - 34494 - 46397

OFICINAS:

Av. JOSE ANTONIO, 32

Teléfonos 24704 - 05 - 45

M A D R I D

CHAMARTIN

Producción y Distribuciones
Cinematográficas, S. A.



LA MEJOR DISTRIBUCION
DE
material nacional y extranjero

OFICINAS: Av. José Antonio, 32 : - : Teléfonos 24704 - 05 - 45

M A D R I D

de unos emplazamientos que coinciden con los emplazamientos cinematográficos creadores.

Conscientes ahora, sabemos que la imagen no "es" en sí misma, que la cámara no crea, pero coloca a todos los espectadores en el emplazamiento que sólo el poeta y el filósofo, o el niño y el hombre primitivo podían hallar. Y desde ese emplazamiento cada espectador ve una imagen nueva de las cosas y de los seres; "ve la esencia de su forma", la que se grabó en su cerebro al abrirse a la vida. Y ese despertar de la memoria adormecida da al ánimo un estado emocional. La visión se realiza al mismo tiempo con los ojos y con las reminiscencias arcaicas, se ve y se recuerda al mismo tiempo. La cámara no crea, pero obliga a la fantasía a crear. La imagen no dice, pero al llevarnos a sorprender desde el emplazamiento creador la esencia de la forma primera nos hace ver reflejados en ella la emoción y la sorpresa originales del hombre y del niño en sus primeros pasos por el mundo. Cada espectador "ve", pues lo que le "dice" la resultante de su memoria infantil y de la memoria heredada, la ancestral. Como esa memoria ancestral es casi idéntica para todos los pueblos, se comprende la universalidad del cine.

El ángulo novedoso es lo que nos hace ver en la imagen el reflejo de nuestras ideas trascordadas o subconscientes, es lo que provoca la reminiscencia, es lo que nos pone en contacto, no con el alma de las cosas, sino con las fracciones de nuestra alma, que se han quedado en ellas a nuestro primer encuentro con las mismas. Este es el secreto del cine y esto explica su fabulosa popularidad en una época que busca a todo trance, como decía antes, lo sencillo, lo estilizado, lo que no esté adulterado por su contacto con la civilización. Por esta misma razón ha tenido el éxito que sabemos la fotografía con cámaras minúsculas, que permiten el ángulo nuevo y que, en un idioma tan precioso como el inglés, se llama "candid photography", es decir, fotografía ingenua: es otra vez lo elemental.

¿Por qué las vistas de la Naturaleza desde ángulos humanos nos emocionan tanto y en cambio las vistas verticales desde avión, no las tomadas de lo alto, es decir, las que no pueden excitar especies rememorativas de tipo ancestral, nos sorprenden, eso sí, pero no nos emocionan? Porque las reminiscencias que excita el ángulo posible son ancestrales, y de esto tendremos una demostración más amplia al hablar del cine sonoro.

Hay que utilizar este conocimiento al confeccionar los guiones, dejando al espectador, que no ve en la imagen sino lo que él piensa de ella, suficiente libertad o amplitud para sacar sus propias consecuencias. Ahora bien; como las reminiscencias provocadas por la forma son, efectivamente, ancestrales, es decir, muy poco distintas de un

hombre a otro, la limitación impuesta por esta consideración no es muy grande, y buena prueba de ello es la poca diferencia que hay entre los públicos de distintas clases y países.

Tal vez se me tache de ampuloso o exagerado al remontarme a los orígenes del hombre (1) para explicar la importancia del montaje cinematográfico; sin embargo, creo que la teoría es correcta y que nos da la clave de muchas cosas. Por lo pronto, comprendemos lo difícil que es hacer deliberadamente uso de este conocimiento, ya que el "sé-samo, ábrete" de la fantasía depende de la originalidad del emplazamiento, y la selección de éste depende a su vez de una percepción intuitiva del punto de vista más adecuado en cada momento para percibir la forma elemental o arcaica de las cosas. Por otra parte, tampoco se pueden desquiciar los emplazamientos y encuadres sin desquiciar el significado de lo que nos presentan. La originalidad del punto de vista debe ser, pues, adecuada a cada género de escena.

A la luz de esta explicación se comprende ahora por qué el emplazamiento y el encuadre dan un valor trascendente a la imagen. Y el fenómeno es el mismo con un plano general que con un primer plano, sólo que este último permite la lectura fisionómica además del valor trascendente que tenga como ángulo creador. Si la esencia de la forma excita nuestros recuerdos ópticos arcaicos, éstos, a su vez, despierdan en nuestro interior una sinfonía de rumores y silencios. Y, analizando este hecho, nos damos cuenta de que el mecanismo de nuestra fantasía usa los mismos moldes ancestrales.

Cerremos los ojos y hagamos fugazmente memoria de los momentos intensos de nuestra vida: veremos a las personas y a las cosas fragmentariamente. Allí están la cara, la mano, la boca de aquella mujer. Recordamos un mechón de sus cabellos, un gesto suyo. ¿Sus palabras? No. Se han perdido. Tal vez recordemos implícitamente el sentido de lo que nos dijo o quizá una palabra sola, un grito del alma que más bien parece onomatopeya en medio de ese rumor que acude a nuestra memoria auditiva y que conservamos grabado como adorno de aquella escena, rumor bullanguero o rumor candencioso, persistente, hecho de murmullos, de ruidos, de cantos de aves; en una palabra, de música ancestral. Y todo este recuerdo fugaz está envuelto en un halo de luz, casi siempre difusa, aunque sea de colores vivos. Cada recuerdo tiene su luz, que es precisamente la que valoriza ese recuerdo, la que al mismo tiempo le caracteriza y le envuelve como para conservarlo.

Esta es la primera impresión óptico-sonora. Un instante después

(1) Mi buen amigo Carlos Fernández Cuenca, en reciente conferencia, hablaba del cine en la prehistoria, y desde otro punto de vista, demostraba la tendencia del hombre a expresarse en lenguaje cinematográfico.

podemos, por un acto volitivo, orientar y completar el primer recuerdo subconsciente, sustituyendo el rumor por música, las visiones fragmentarias por una de conjunto, e integrando el sentido pueden recordarse las palabras. Pero eso es después, y en el cine no hay después, mejor dicho, sí lo hay: después hay ya otra nueva fase de imágenes.

Si ahora abrimos nuevamente los ojos nos encontramos con que la evocación a que acabamos de asistir está compuesta exactamente igual que una película sonora, y que cumple con todos los preceptos clásicos que rigen la cinematografía, pues esos fragmentos de imagen que recordamos en la evocación son exactamente planos de película, con emplazamientos y con un ritmo de montaje iguales, o sea, que si el proceso intelectual de integración o sintético nos ha llevado a construir imágenes ritmadas para que nos produzcan emoción, el proceso inverso y subconsciente, de recordar a impulsos de una emoción, nos da también imágenes ritmadas. Y esta coincidencia, que no es casual, hace luz en el asunto y nos permite interpretar los resultados y resolver con exactitud algunos de los problemas cinematográficos.

Por lo pronto, vemos que son los ruidos y no las palabras los que más fuerza de evocación tienen, y comprendemos también que la música de fondo debe volver a ser lo que fué en sus principios: remedo de los ruidos, del rumor de la Naturaleza. Pero también se resuelve un problema que Bela Balasz buscaba con afán: ¿En qué consiste el primer plano sonoro?

Tratándose de diálogos es lógico que, a mayor cercanía del punto de vista, se acerque más el micrófono, pero no para darnos mayor volumen, sino para acercarnos a la realidad de la reminiscencia; es decir, para que podamos oír lo que se dice en voz baja. Y así como el primer plano óptico permite la lectura de la fisionomía, el análisis del detalle, así el primer plano sonoro debe darnos con el menor volumen posible (inversamente a lo que ahora se hace) los sonidos que no podemos percibir más que en un primer plano de atención de nuestro oído, por ejemplo, los latidos del corazón, los pasos, los chiridos y golpes de puertas lejanos; en una palabra, todo aquello que, desgraciadamente, los micrófonos actuales aun no han aprendido a impresionar con fidelidad. Por eso, de momento tenemos que refugiarnos en la música de fondo descriptiva para acompañar a la imagen, pues el compositor, efectivamente, compone a sugerencias de unas imágenes; es decir, que trata de darnos la voz de ellas.

Esta consideración nos hace deducir que esa verdad artificiosa del cine no es artificiosa, sino que está compuesta, más que por veracidad, por analogía de la película con la imagen y el sonido que nuestro sub-

consciente nos ha de sugerir después por reminiscencias ancestrales y como consecuencia de las impresiones óptico-acústicas.

Ahora se comprende por qué el sonido permite ampliar el concepto de montaje y por qué debe considerársele, a los efectos de expresión, como una segunda imagen que nos completa el sentido de la principal.

También puede comprnderse que el cine se considere como lenguaje por antonomasia, ya que se expresa a través de una serie de imágenes concatenadas en el tiempo, las cuales reproducen exactamente un proceso del pensamiento humano.

Vemos que toda la visión y audición de la película se convierte, por el proceso de reminiscencia, en un diálogo de cada espectador con sus recuerdos, por lo que el cine no es un espectáculo público, sino íntimo, a pesar de su universalidad. Eso es lo que explica la fuerza del cine. No vemos, sino que vivimos; no escuchamos, sino que hablamos. Es de notar que en una buena película moderna se cumplen todas esas coincidencias de ritmo y de composición, de parsimonia en la palabra, de coincidencia en el acompañamiento musical y en el estilo de iluminación, que son cualidades de técnica cinematográfica clásica, a las que se ha llegado poco a poco, pero que también hubieran podido deducirse con mayor sencillez, partiendo de la tesis de las reminiscencias ancestrales. .

Recuérdense, para comprobar este aserto, escenas de películas que han gustado y, en primer término, aparecerán a la memoria imágenes de primeros planos o medios planos, en consonancia con la visión memorativa fragmentaria. Excepcionalmente podrán recordarse escenas de conjunto, planos generales, pero siempre se tratará de asuntos espectaculares; es decir, de conjuntos que despiertan una sensación o un juicio subjetivos, que son los que, en definitiva, se han quedado grabados en la memoria.

Otro punto de coincidencia entre el significado trascendente de las imágenes y su efecto como excitador de la memoria ancestral es que las especies memorativas que nos sugieren detalles de la escena llevan implícito el concepto de emplazamiento. Esto mismo pasa a los primeros planos, que sugieren el lugar de la acción. Como ejemplo citaremos la escena del atropello de la película "El puente de Waterloo": Los primeros planos de la protagonista nos mantienen con angustia la noción de proximidad del camión que ha de atropellarla y que no se ve. A la luz de esta teoría se explican o se deducen todos los puntos oscuros del cine. Eisenstein, el gran director y maestro en cinematografía, un comunista poeta, debió rozar estos conceptos y no dió con ellos por unilateral de su mentalidad. Llego al problema de la interpretación filosófica de la cinematografía exclusivamente a través del

prisma comunista. Pensaba en realizar "El capital", de Carlos Marx, ese libro que tan pocos han leído y tantos han comentado. Tenía la idea de que un libro que reivindica un problema vital, un problema fundamentalmente humano, como es el de la retribución al trabajo, debía ser un tema esencialmente cinematográfico, y atacó valientemente el problema de la exposición de temas abstractos por medio de una película. Analizando con ese fin el proceso del desarrollo de la ciencia, se remontaba a la prehistoria.

Partía del hecho de que la imagen en sí es fuente, por reacción, de sentimientos, y de que éstos, a su vez, engendran ideas, y deseaba seguir el camino imagen-sentimiento-idea para exponer su tesis en una forma elementalmente humana. Considerando a la ciencia como el fruto del conocimiento y de la sensación, quería volver a su origen, eliminando el dualismo que la filosofía creó, entre la sensación y el conocimiento, para rehacer el camino a base de la cinematografía. ¿Se había dado cuenta Eisenstein del origen ancestral de las emociones cinematográficas? Nunca lo dijo explícitamente, pero es posible que haya rozado la idea al menos con su pensamiento.

La mayoría de los que han escrito sobre estos temas eran rusos. Pensaban en la masa como suma de elementos diferenciales integrantes de la Humanidad y estaban, por tanto, más cerca del problema que los que se acercan a la cinematografía desde el punto de vista erróneamente burgués, considerándola como un espectáculo y no como una videncia.

Los surrealistas, los vanguardistas del año 1925 al 30 también estaban marcados por el prejuicio de materializarlo todo a ultranza, por eso no supieron sacar consecuencias a sus interesantes especulaciones. La mentalidad hispánica tiene un eclecticismo demostrado por su poder asimilativo de civilizaciones. Por eso creo que el cine tiene un enorme porvenir en el mundo hispánico y por eso brindo estas ideas a cuantos intelectuales quieran estudiarlas. Por eso también anhelo a la colaboración con escritores, como ha empezado a hacerse en países de menos prejuicios, para que entre todos busquemos temas que se presten a valorizar todos los resortes íntimos del cinema. Por eso me duele la incomprensión tan grande que considera al cine como un arte menor, como una empresa banal, incompatible con la profundidad de pensamiento y con el espíritu crítico.

Volvamos, después de estas consideraciones, a nuestro tema. Analicemos ahora el género de argumentos cinematográficos. Rompamos la barrera económica que limita nuestros presupuestos, hagamos películas interesantes, en las que sea accesorio el costo. Hay ya muchos ejemplos. Ahí está "Luz de gas", película sin decorados ni gastos. Sin em-

bargo, no vayamos siempre a lo morboso (que es lo más fácil). Hay muchos temas que sin ser morbosos se desarrollan en una atmósfera que les da intensidad. El cine se presta excepcionalmente bien a crear esa atmósfera que rezuma simbolismo y carga de sentido los acontecimientos más banales, prestándoles una intensidad que refleja perfectamente bien la vida misma ¿O es que acaso los acontecimientos dramáticos de nuestra vida tienen forzosamente un ambiente o un escenario de cortinajes negros? Por el contrario, la tragedia está en el contraste: en el payaso que acaba de enterrar a su amada; en la soledad de un ser en medio de la multitud; en la música bullanguera del mundo, que se ríe sarcásticamente de nuestro llanto interior.

Y en el desarrollo de temas de profundidad psicológica no olvidemos la capacidad integradora de las escenas cinematográficas. El cine es impresionismo puro. De esto tenemos un magnífico ejemplo en la película de Duvivier, "Lydia", donde las facetas de reacción de un personaje ante diversos ambientes nos basta para integrar en nuestro interior la personalidad entera, en toda su complejidad, del personaje de que se trata. Vivimos dicho personaje auténticamente, le prestamos nuestra propia sustancia, lo encarnamos desde nuestro asiento de espectadores.

En cuanto al director, debe situar su alma en la cámara, pues hay, efectivamente, un estilo, una factura que anima la cámara a impulsos de una personalidad directora, hecho que hace exclamar a Bela Balasz: "Die dichtende Kamera" (La cámara que poetiza).

Los norteamericanos empiezan a salir de los "talkies" (palabreías), nombre aplicado a las primeras películas parlantes, y van hacia la película sonora. ¿Por qué no abrir camino nosotros? ¿O es que todo ha de ser copiado? Iniciemos con energía y entusiasmo un movimiento vanguardista cinematográfico, sin errores de premisa. Vayamos a la imagen pura sin prejuicio materialista. Dejémosla "decir" y oigámosla "decir", prestándole la música o el sonido que concuerde con lo que "dice", y que nos haga más patente aun lo que debemos oír. Encauce-mos concretamente el lenguaje sugeridor de la imagen por medio del sonido y que sea éste a la imagen lo que el encuadre a la película muda: el medio de atraer nuestra atención sobre el detalle o el matiz de la imagen que nos interese utilizar en cada instante.

No puedo terminar esto sin desvirtuar el paralelo que se pretende establecer entre el cine y el teatro. El cine es un lenguaje, el teatro es un espectáculo. El cine lo vivimos, el teatro lo vemos. El teatro trató de seguir al cine en su desarrollo y vinieron los escenarios giratorios y los medios mecánicos complejos para el cambio de escenas rápido. Parecía como si el teatro quisiera imitar al cine; pero eso mismo le hizo

definirse más y separarse totalmente y recobrar su personalidad, pues al mostrar su tramoya de una forma aparente se contrapuso al cine, donde la veracidad se persigue hasta el último detalle. El teatro es y debe ser farsa, por mucho que se le quiera complicar, por ejemplo, mezclándole el cine para presentar el exterior y el interior del actor, dejando a éste que nos muestre su cara falsa, mientras proyectamos como fondo una película que nos muestre su verdadera fisonomía; es decir, la que piensa realmente. Pero estos artificios no han hecho variar la esencia del teatro, donde el público seguirá siendo espectador y las masas coro, en contraste con el cine, donde unos y otros son actores.

Creo que con lo que antecede queda patente el origen ancestral, prehistórico del modo cinematográfico como medio de expresión humano. Sólo que hacían falta muchos siglos de técnica para llegar a ese medio moderno de expresión, lenguaje por antonomasia, que por eso mismo supera a cuantos medios de expresión (o en lenguaje político) de propaganda hay actualmente.

Ahora bien; la guerra moderna ha de terminar en una pugna ideológica y para pacificar los países conquistados por medios violentos se ha de apelar a la persuasión (propaganda). Y aquí de la aplicación del cine como arma de guerra. Cuando los cañones callen, cuando las escuadras vuelvan a sus puertos y los aviones sean medios de transporte, la cinematografía será el arma trascendental.

