

Cine experimental

Título:

Psicología de la creación cinematográfica

Autor/es:

Serrano de Osma, Carlos

Citar como:

Serrano De Osma, C. (1945). Psicología de la creación cinematográfica. Cine experimental. (4):216-222.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42630>

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:



FilmoTeca
de Catalunya

PSICOLOGIA DE LA CREACION CINEMA- TOGRAFICA

POR

CARLOS SERRANO DE OSMA

EL problema de la psicología de la creación cinematográfica es, por su génesis, no ya de dificultosa solución, sino también de planteamiento complicado, puesto que su problema matriz, el de la psicología de la creación artística general, adolece de una grave falta de unidad, al ser propuesto de muy diversas maneras, a veces contradictorias, por los filósofos y psicólogos que lo estudian, y al resultar sus soluciones, como consecuencia de ello, inestables y vacilantes. A pesar de todo, vamos a intentar el trazado de unas líneas generales de la psicología de la creación cinematográfica, con el único propósito de lograr un mínimo valor de sugerencia.

La máxima dificultad que encuentra el estudioso ante el problema de la creación artística, es el de la comprensión de la actividad creadora. ¿Es posible entender un proceso de forja de arte sin ser artista? Este es el primer obstáculo con que el investigador tropieza. El hombre de ciencia opera, para sus deducciones, con conceptos abstractos, que son accesibles a fórmulas que todos pueden llegar a conocer. En cambio, el artista, maneja sólo medios intuíbles, correspondientes a la materia de un arte determinado; en el caso concreto del cine, la "materia imaginativa", como la llamó Antonio Espina. Otras veces son representaciones de formas, colores, sonidos, armonías o melodías, los elementos con que labo-



Presentará en toda España

EL SABADO DE GLORIA

El Fantasma y D.^a Juanita

(Película declarada de interés nacional)

C O N

ANTONIO CASAL © MARY DELGADO

JUAN ESPANTALEON

ALBERTO ROMEA

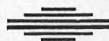
MILAGROS LEAL

CAMINO GARRIGO

Director: RAFAEL GIL

Argumento: JOSE M.^a PEMAN □ Cámara: M. KELBER

Decorados: E. ALARCON □ Estudios: SEVILLA FILM



Un episodio en la vida de una mujer, que significó su vida misma

Es una superproducción CIFESA PRODUCCION



**CINE
EXPERIMENTAL**

APARTADO 1240 - MADRID



Boletín de suscripción

PRECIOS DE SUSCRIPCION:

Año..... 50,00 ptas
Semestre..... 28,00 »

D.

que vive en calle de n.º

se suscribe a **CINE EXPERIMENTAL** por ⁽¹⁾

cuyo importe abonará contra reembolso al recibo del primer número.

..... a de de 194.....

El suscriptor,

(1) Un semestre, o un año.

LEA VD.

CINE EXPERIMENTAL

Revista de técnica, estética y economía

ra el creador, según la naturaleza del arte que le ocupa. Por eso, quien pretenda obtener un conocimiento de la gestación cinematográfica, ha de ser, al menos teóricamente, no sólo "artista creador", sino "artista universal". Conocemos el ejemplo de Federico Teodoro Vischer, que tuvo que hacer escribir la parte musical de su "Estética" a Köstlin, por ignorar él esta disciplina artística. Neumann, con respecto al particular, dice, en su "Introducción a la estética": "¿Quién pretenderá entender la creación artística de Ricardo Wagner, sólo por medio del revivir interno, si no posee suficiente conocimiento teórico-musical para explicarse aisladamente los medios musicales y rítmicos con que Wagner ha logrado los efectos estéticos de sus dramas?"

Es preciso, pues, ser artista, "artista universal", para entender la génesis de la actividad artística. Ningún artista más universal que el realizador cinematográfico, ya que pulsa resortes de lo bello en relación con todo el sistema de las Artes.

Para estudiar, hasta el límite en que puede ser estudiada, la creación cinematográfica, han de poseerse dotes de artista cineasta. El perfecto análisis psicológico de este género de creación lo haría un artista realizador. Y esto es difícil. No conocemos ningún trabajo o ensayo de realizadores sobre el tema. Hay, eso sí, escritos de directores en los que éstos exponen sus procedimientos, su manera personal de entender la realización; a ellos haremos referencia más adelante, cuando hablemos de los métodos que consideramos como más útiles para aproximarnos a un conocimiento de lo que es la esencia de la creación artística cinematográfica.

Independientemente de cuanto llevamos dicho, existe en toda creación un momento puramente "individual", asequible, en cierto modo, a la investigación científica. Este momento individual lo determinan las personales condiciones del artista: el estilo, el lenguaje, el toque de pincel, sus melodías y armonías y, en el cine, lo que se ha dado en llamar el "modo de hacer". Puede ser observado por métodos psicológicos directos, al alcance del estudioso. Lo propio puede decirse de otros "momentos generales", presentes en la actividad de creación; son tales, la memoria sensitiva, la fantasía y la reflexión. Para investigar todo ello nos basta con la psicología aplicada. Pero, ¿cómo sospechar las ocultas y maravillosas razones que hacen al artista crear formas, sonidos o imágenes, sin ley lógica, ni precepto establecido, obedeciendo sólo a indeclinables y superiores mandatos emotivos y sensibles?

No conocemos la raíz generadora de la creación artística, como no conocemos tampoco el origen del impulso vital. Sólo Dios sabe de estas cosas. No ignoramos las leyes que rigen y ordenan la Vida y el Arte, pero ello no es bastante para conocer plenamente la Vida y el Arte. El

médico razona sobre la Vida y la Muerte, pero a veces, el sacerdote comprende mejor la Vida y la Muerte. En el Arte, el filósofo estético, el investigador, trata de bucear en la génesis. Y la génesis está dentro del artista, invisible, materialmente imperceptible, sorda a las llamadas de la lógica.

Hemos, pues, de servirnos de la psicología para conocer ciertos aspectos de la creación. Para tener una idea general más completa acerca de esto, sería preciso que fuésemos artistas. Neumann tiene la benevolencia de suponer que, aquél que—psicólogo o estudioso—pueda darse a la actividad artística, aunque sólo sea como “dilettante”, estará en mejores condiciones de entender en parte dicha actividad que un simple observador lógico o investigador. Apoyados por esta benevolencia, vamos a tratar de exponer algunos de los rasgos fundamentales que caracterizan a la esencia de la creación general, para deducir después, en lo posible, las determinantes de la creación cinematográfica.

Según Dessoir, en toda creación hay cuatro etapas; la del “arrobamiento”, que Wundt llamó “inspiración”, término que aún perdura; es el relámpago que ilumina, de pronto, la oscuridad de la mente del artista, sintetizando en unos segundos la idea de totalidad. Luego, la etapa de “concepción”, o idea madurada. Después, el “boceto”, o construcción rápida. Y por último, la “ejecución”, o realización definitiva.

En el cine, ¿dónde empieza y acaba el “arrobamiento”? ¿Cuáles son los límites de la “concepción”, del “boceto” y de la “ejecución”? Hay que distinguir, en la creación cinematográfica, una fase inicial: “la idea”. No la idea de un suceso, o de una narración, sino “la idea” de que ese suceso o esa narración son cinematográficos. El cineasta escritor tiene “la idea” de que un cuento, una novela, una leyenda, un hecho histórico, un acaecer del vivir actual y diario o, por otra parte, algo surgido de su actividad fantástica, es materia a desarrollar en imágenes. El cineasta escritor tiene esta idea y la desarrolla en sus hitos más fundamentales, fijándola después; es el argumento segunda fase de la actividad creadora. Luego, sueña el film en su dimensión aproximada, hace hablar a sus personajes, imagina las reacciones totales de los mismos, crea una actividad visual del tema, ajusta los caracteres, fija las incidencias, precisa los recursos emotivos y logra la intención de totalidad psicológica; es el escenario—los diálogos, el guión literario—tercera fase de la creación cinematográfica. Después, este cineasta escritor, ya en funciones de cineasta pre-realizador, piensa y siente el film en su última manifestación literaria: el guión técnico. En el guión técnico se vierten ya las expresiones cinematográficas. En él se emplea el lenguaje del cine. Situaciones de cámara, ángulos, movimientos, luces, juegos de planos... Toda la preceptiva del film se fija en las páginas del guión

técnico, que no es otra cosa que la medida exacta, el ritmo y la cadencia de la inmediata película. El guión técnico es también el tránsito a la última fase de la creación cinematográfica: la realización. Muchas veces forma parte de ella. O tal vez sea aquí, en el guión técnico, donde comience la verdadera creación. Hasta él, las tres fases iniciales—idea, argumento y escenario—pueden ser debidas a escritores con sentido del cine, pero sin dotes de creación fílmica. Desde el guión técnico, todo responderá al más riguroso criterio cinematográfico. Una película no puede ser hecha—salvo alguna rarísima excepción—sobre la base de un guión literario. En cambio, puede ser construído un guión técnico directamente, sin las fases previas escritas de argumento y escenario. El cine no es literatura.

La última fase de la actividad de creación cinematográfica es, como acabamos de apuntar, la de la realización. En ella cabe observar tres estadios fundamentales: el guión técnico definitivo, la realización plano a plano, y el montaje. El guión técnico definitivo es el resultado de la supervisión, por parte del realizador, del guión técnico entregado para su confección en el supuesto de que él no lo haya elaborado o no haya intervenido en su elaboración. La realización plano a plano es la segunda fase: ante el plano a rodar—unidad estético cinematográfica elemental—hay, potencialmente, un proceso de creación; subfases del mismo, serían: “intuición”, “nudo” y “solución”; puede objetarse que la “intuición” ya va fijada en el guión técnico; y así es; sin embargo, es posible también hablar de la “intuición” que, independiente de ésta, surge en el realizador al disponerse a rodar; el “nudo”, es el punto álgido de la confección de un plano, y la “solución”, como su nombre indica, es la resultante necesaria de las dos subfases precedentes. En el montaje, último estadio de la fase de realización cinematográfica, y final del proceso constructivo del film, se repiten sensiblemente los tres jalones señalados para la realización.

Vamos a tratar de percibir ahora la posible correspondencia entre las fases de la creación cinematográfica y las de la creación artística general. El “arrobamiento”, la inspiración, es “la idea”; indudablemente, la primera noción intuitiva de la obra la adquiere el cineasta en la inspiración. La “concepción” de Dessoir corresponde a la fase segunda de la creación cinematográfica: “argumento”. La fase tercera, “escenario”—guión literario—coincide con el “boceto”, línea general del futuro film. Y la “ejecución”, cuarta fase de la creación general, corresponde a los estadios cuarto y quinto de la creación cinematográfica: guión técnico y realización. Como ya apuntamos anteriormente, en estos dos estadios es donde posiblemente se efectúe la creación cinemato-

gráfica propiamente dicha; las verdaderas dotes fílmicas sólo son imprescindibles en ellos, pudiéndose hacer cine a partir de un guión técnico escrito directamente por el propio realizador. En las dos últimas subfases de la realización—construcción plano a plano y montaje—se dan también, indudablemente, algunos hitos de la creación general; como en otra ocasión dijimos, un “plano” es una pequeña unidad artística, y es lógico que, para llegar a ella, se siga, en pequeña dimensión, la misma trayectoria que en la obra total. Ahora bien, en la realización de un plano se pasará de la inspiración a la ejecución, omitiéndose la concepción y el boceto, que subsisten sólo como fracción de la creación general. Es aquí, en este tránsito del arrobamiento a la ejecución, donde destacan las condiciones del director llamado escénico, que es, a veces, sólo un intérprete fiel del guión, con categoría de artista ejecutante. Esto nos sugiere la noción de la existencia de tres clases de realizadores: los que saben ver un film en su totalidad, sin dotes para la dirección escénica; los que, sin ver el film, mueven y dirigen perfectamente a los actores y a los conjuntos, y los que, teniendo la previa visión completa de la película, la realizan a la perfección hasta sus últimos detalles; están, también, los que encuentran en el montaje ancho campo para sus preocupaciones estéticas. Todos ellos pueden dirigir, y todos lo hacen. Pero las obras perdurables sólo serán debidas a aquéllos que dominen plenamente y por igual todas las fases de la creación cinematográfica; por ejemplo, Murnau, Wyler, Welles. En cambio, Sáenz de Heredia, pongamos por caso, es un buen realizador escénico, pero poco guionista. Rafael Gil y Antonio Román son más guionistas que directores de escena; René Clair también concede, en sus realizaciones, una máxima importancia al guión. Y Pudovkine y los rusos, son más montadores que otra cosa.)

Hay que anotar, además, en la creación cinematográfica, la presencia de ciertos elementos negativos, que contrarrestan la actividad artística. Son los debidos a la industrialización, en primer lugar; las horas metodizadas y los instantes controlados son un lastre en la labor del artista cineasta; y a la intervención de los actores, después, la lucha por encontrar en el intérprete el resorte de lo sensible es más dura, mucho más, que, verbigracia, la talla del mármol por el escultor; no ofrece a veces la piedra tanta resistencia a ser labrada como el actor o la actriz a ser moldeados en contra de su criterio. Debido a ello, el cineasta encuentra su rémora. En vencerla estriba su máxima dificultad. La consecuencia es, que la obra nacida con tanta preocupación, gozará de más solidez y perdurabilidad que la creación fácil. Así es el cine.

Una vez observadas las distintas fases de la creación cinematográfica,

intentaríamos aproximarnos a la raíz de la misma, a su esencia. Para ello, ahondaríamos en las supuestas fuentes fundamentales: las declaraciones de los propios artistas cineastas sobre su labor; los métodos de trabajo de éstos; la investigación posterior de sus obras, y el conocimiento y análisis de la vida espiritual de los mismos.

Utilicemos palabras de Chaplin como ejemplo de lo que opina el cineasta acerca de su actividad creadora: "La casualidad tiene una gran parte en la realización de mis películas". ¡Así es que, Mr. Chaplin concede un gran valor a la casualidad! Toda la teoría del trabajo minucioso y meditado se viene por tierra ante esta declaración de Charlot. ¡La casualidad! Sin embargo, estábamos convencidos de que no era así. La preceptiva del cine, elaborada tras muchos años de estudio, demuestra lo contrario: un buen film es el producto de una buena lógica. No hay lugar para la improvisación. Pero Mr. Chaplin dice lo contrario. Y es un genio. "Con pedazos de vida, sencillamente, es como se hacen las mejores películas", escribe, afirmando así el paradójico dramatismo de su comicidad. La casualidad y la vida. Es posible. La vida sigue su cauce, ordenada, tranquila. Y llega lo imprevisto, la casualidad, el "gag" inventado, que surge—"intuición del plano"—en un momento preciso. El choque es brusco. Se produce la risa. Así es Charlot.

Si observamos ahora los métodos de trabajo de Chaplin, veremos en ellos una característica esencial: la independencia. Chaplin trabaja como quiere y cuando quiere. Realiza sus películas, no en veintidós días, ni en veintidós semanas, sino a veces en veintiún mes, y aun más. Los procedimientos de creación de este artista son exclusivos y personalísimos. Claro es que esta independencia la debe a muchos años de esfuerzo y lucha, y es posible que ella no sea otra cosa que la reacción compensadora a estos mismos años dificultosos.

De sus obras se ha dicho mucho. La observación de las mismas es misión que corresponde al crítico. Veamos lo que dice Elie Faure acerca de Charlot: "No escribo el nombre de Shakespeare por azar. Responde perfectamente a la impresión divina que Charlot me hace experimentar en "Idilio en el campo": al arte prodigioso, de profundidad melancólica y fantástica, que en este film se agiganta y crece como una llama que lleva a cimas sinuosas la esencia misma de la vida espiritual del mundo". Con estas exaltadas palabras, refleja Faure el estado de ánimo que le produce la contemplación de una obra de Charlot. Estado de ánimo de sensibilidad, de pasmo, de trance.

Sobre la vida espiritual de Chaplin podríamos indicar una cosa primordial: su origen judío. Esta procedencia racial es muy posible que determine ciertas de sus características psicológicas, que luego él refleja

en sus films. En "El gran dictador", su última, aunque ya vieja película, representa el papel de un barbero judío, que, en un país de Centro Europa, es perseguido por ciertas organizaciones racistas; casualmente, por un error, es elevado el infeliz barbero a la Jefatura del Estado antisemita, provocándose con este motivo múltiples situaciones hilarantes, de las que, naturalmente, no sale favorecido el sistema de Gobierno del que es cabeza circunstancial Charlot. ¿No hay en la actitud de Chaplin de provocar la comicidad por estos procedimientos un mucho de resentimiento racial? Esta misma tendencia se observa, bajo facetas diferentes, en toda la generalidad de su obra.

Profundizando en este procedimiento de investigar las fuentes esenciales de la creación cinematográfica, llegaríamos a un conocimiento más o menos aproximado de la misma. A él contribuirían, por otra parte, el estudio del "momento individual", referente, como vimos, a la personalidad artística, y los varios "momentos generales"—memoria sensitiva, fantasía, reflexión...—inherentes a todo proceso de creación. Ahondando en las citadas fuentes e investigando estos momentos generales e individuales, estaríamos en condiciones de aproximarnos a la psicología de la creación cinematográfica. Pero ello es tarea superior que rebasa los límites de nuestro supuesto "dilettantismo". Esperemos, pues, como quería Neumann, que el artista universal, un buen realizador, creador en este caso, se ocupe del tema en otro instante, con la atención que el mismo merece.

