

# Nuestro cinema

Título:

El cine en el teatro

Autor/es:

Balázs, Béla

Citar como:

Balázs, B. (1933). El cine en el teatro. Nuestro cinema. (10):119-122.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42839>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La inclusión de este artículo en el repositorio 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:



un hecho sino que se solidarizan con él, le propagan y le conceden al Papa una autoridad espiritual sobre todas las naciones del universo. Naturalmente, Paramount, sabe que el Vaticano ejerce todavía una influencia financiera y política en los medios capitalistas y burgueses y no duda en someterse a él de la misma forma que anteriormente se sometiera al gobierno Herriot-Tardieu; al imperialismo francés, inglés y yanqui; a la S. D. N.; a la dictadura de Mussolini y a los fabricantes de cañones que están organizando en todas partes desfiles y maniobras militares.

J U A N P I Q U E R A S

## PROBLEMAS ACTUALES

### El cine en el teatro \*

#### Escrúpulos tardíos

Quando Piscator hizo en Berlín las primeras tentativas de llevar el cine al teatro, todavía había estetas que se permitían ciertas reservas de principio. Temían por la «unidad de estilo del arte puro». Su estética exigía que cada arte utilizase los medios que le son propios.

Este dogma de la unidad de estilo y de material no constituye ninguna ley eterna. La estética burguesa volvió a echar mano de eso como si no poseyera ya ninguna imagen única del mundo. La unidad de estilo era para esa estética una especie de sustitutivo de una concepción. Esta servía sólo como ilusión e imagen de un sentido único que la cultura burguesa sólo podía reflejar en el arte. Este sueño paradisiaco constituía la última posición de una cultura en declive.

A pesar de todo, no se puede negar que este principio ha sido considerado durante siglos y por las más diversas formas sociales e ideológicas como el principio esencial de formación de todas las artes. La multiplicidad del mundo fué reducida a una forma de percepción. Para el pintor era siempre el color, para el escultor la forma, para el dibujante la línea, para el músico el sonido. Las cosas que existían en la realidad sin conexión alguna fueron llevadas, de esta suerte, a un común denominador. En la misma materialidad de la exposición se aclaraban relaciones ocultas. Percibidas unilateralmente, las cosas parecen adquirir un solo sentido.

Pero ya en el teatro — incluso en el burgués — había desaparecido hacía mucho tiempo esa unidad de estilo. Desde que hay bastidores y perspectivas, se han mezclado siempre en el escenario la forma óptica y la acústica. La contradicción entre la plasticidad de los fondos y la vitalidad de los actores, la contradicción entre el espacio de la decoración y el espacio real del escenario existía ya desde hacía trescientos años. ¿Dónde está esa unidad que había que proteger? El arte en acción no considera las cosas como el esteta (lo cual no quiere decir nada contra este último). En todo caso, los escrúpulos que surgieron al aplicarse el film al teatro se produjeron demasiado tarde.

#### ¿Dónde se encuentra la contradicción?

En lo que respecta al fondo, a la perspectiva, el film sólo ha resuelto una vieja contradicción: la contradicción entre el movimiento de la escena y la rigidez de la decoración. Si el teatro quiere dar algo más que la palabra abstracta e inmaterial, si aspira a dar la ilusión de una realidad natural, entonces en el horizonte de la escena pueden aparecer nubes, desencadenarse las olas o pulular hombres y vehículos. Como en la realidad. La contradicción entre el proscenio coloreado y el blanco y negro del fondo fotografiado desaparecerá el día en que se perfeccione el film en colores.

En el arte no hay problemas técnicos. Todavía existen dificultades técnicas no resueltas. Sólo los problemas que no pueden ser resueltos con ninguna perfección técnica, son problemas de arte. El film en el prosenio, es decir, el montaje fotografiado con escenas vivas es un problema.

Incluso cuando el film sonoro plástico y coloreado dé la absoluta realidad e incluso cuando el actor «real» no pueda ser diferenciado de la imagen sonora, siempre existirá la profunda contradicción entre la distancia a la escena determinada y fijamente construida y la distancia al film totalmente suprimida por el hecho de su variabilidad. Nosotros, espectadores, nos hallamos fuera del mundo bien acotado de la escena. El film, en cambio, nos rodea. En el film nos vemos identificados, perspectiva y ópticamente, como participantes, con las personas del juego. La imposibilidad de enfoques cambiantes frente a la escena se dejará sentir como un problema duro y no resuelto, en el torrente de imágenes filmicas.

### El cine sonoro salva al teatro

Ha sido realmente un ataque contra candilejas y cortinas. No fué el teatro el que se ha servido del film, sino que éste quiso conquistar la palabra y la extrajo de la escena cuando todavía no tenía un lenguaje propio.

El film mudo había liberado al hombre visible—visible sólo desde entonces—del angosto y aislado espacio de la escena, colocándolo en la plenitud del mundo en torno. Tal debe ocurrir ahora con el hombre «audible». Porque es esencia de la concepción socialista que en la vida no se puede observar un detalle aislado ya que se halla ligado a todo el componente social. Mediante la introducción del film en la escena se destruye el aislamiento y se muestra al mismo tiempo el mundo en torno.

Pero ahora tenemos aquí el film sonoro. ¿Y para qué hemos de llevar el cine al teatro, cuando podemos llevar el teatro al film, donde podrá aparecer sin contradicciones?

El teatro que tendía a dar una ilusión de realidad, que, con medios insuficientes, trataba de realizar efectos que el film sonoro y de color alcanzaría pronto, ha sido ya superado por el film sonoro. Pero justamente por este medio el teatro volverá a ser teatro. Un lugar de «audición»—no de «visión»—de hechos espirituales. El teatro retrocederá a su forma pura, a su esencia, que no es visual (ni acústica) sino espiritual, inmaterial. En Norteamérica, el film sonoro ha utilizado todo el repertorio del teatro que ya había sido primitivamente un repertorio de film sonoro. Los teatros norteamericanos deben transformarse. Ahora ya representan a Shakespeare, Schiller, Ibsen. El film sonoro salva al teatro.

### El film libértó al teatro

Es notable que justamente con el desarrollo del film se desenvuelve de nuevo la vida propia de la escena. La rigidez del espacio invariable y fijo de la escena ha desaparecido. Transformaciones en escenas abiertas: trasmutaciones, cambios circulares, decoraciones movibles... No, el teatro no trata de seguir al film con este cambio rápido y seductor de escenas. Al contrario; de esta forma, se separa definitivamente del film y vuelve hacia sí mismo. Porque mientras el teatro coloca simplemente la maquinaria haciéndola funcionar con el telón levantado, contradice radicalmente cualquier naturalismo, cualquier intención de dar la ilusión de una realidad. Como no podía competir con el film, el teatro ha renunciado a aparecer como una imagen verdadera de la naturaleza. La escena había renunciado desde hacía mucho tiempo a la «veracidad» y se había convertido en un «lugar de acción», el lugar más fiel posible. Pero el film ha vuelto a liberar al teatro y ahora no sólo se actúa en la escena, sino que esta misma coopera en la acción como mecanismo, como un instrumento del juego y muestra abiertamente su engranaje que posee sus propios medios de expresión rítmicos y simbólicos.

### El monólogo visible

Sin embargo, el film puede enriquecer enormemente las posibilidades de expresión del teatro. No dándole una mayor ilusión de realidad (que sólo sirve para perturbar al teatro) sino, por el contrario, mediante una exposición del espíritu puro.

Revisión: «Y el mundo  
marcha», de Vidor. • Foto:  
Archivo J. Piqueras.



En lugar de un fondo «físico» ¿no podría aparecer en la escena el fondo espiritual de la persona que habla? ¿No podría representarse lo que el hombre calla mediante una acción óptica paralela puesta en las imágenes del film mudo? Lo que se expresa en «apartes» o en monólogos, todo lo que se piensa y no se formula, es decir, las imágenes interiores, ¿no podrían representarse en la pantalla del fondo mientras las personas hablan en el proscenio?

Entonces veríamos el visaje de los protagonistas, lo que hacen y, detrás de él, su visaje interno.

Delante, el hombre verdadero con su expresión falsa; detrás su imagen con su expresión real. El fondo profundo de una psicología de doble fondo, lo subconsciente, podría proyectarse en la pantalla al mismo tiempo y a modo de sombra de la palabra.

El montaje, la fantasmagoría y la técnica del absoluto film dan la posibilidad de mostrar ideas, representaciones simbólicas.

Entre dos palabras y con un montaje sucesivo, la serie de asociaciones de las representaciones interiores. ¡Y cómo se podría llenar un silencio si se pudiera ver lo que sucede en el que calla! Sería como un acompañamiento silencioso a un solo mudo.

En *Hoppla, wir leben* de Piscator, los presos se encaraman a las rejas. En el otro lado se elevan dos fusiles que apuntan hacia las ventanas. En la proyección sólo se veían los fusiles y ningún policía. Tampoco se percibía una prisión o cualquier otra situación real. Sólo era el extracto de una situación: el significado. Esto no se hubiera podido hacer como una pieza de teatro.

En las últimas escenas de la escenificación de Piscator de *Rasputín*, la zarina, abandonada, aguarda a su salvador. Oye la marcha de tropas que se aproximan y espera. En el proscenio aparece la imagen de un batallón de marineros rojos. En el velo, es decir, delante del escenario pasan las sombras gigantescas de un batallón. Y a través de la cortina se percibe la figura pequeña y lastimera de la zarina. La fuerza simbólica de la imagen filmica puede abrir al teatro una nueva dimensión: la de las representaciones espirituales.

El teatro ha nacido del éxtasis de las masas. Durante mucho tiempo se ha simbolizado la masa en el coro y fondo del protagonista. Las escenas de



David Haynes y Nina Mae McKinney en «Aleluya».

masa *organizada* que se puede ver en cualquier parada militar, sino la masa que ha llegado a ser un organismo, una vida colectiva, con un espíritu y un corazón propios. Estas imágenes de masas no constituyen una composición decorativa como el desfile obrero en *Metrópolis* de Fritz Lang.

Estas masas poseen una fisonomía, tan expresiva como sólo puede serlo un visaje; una fisonomía de masas. Sus movimientos son ademanes. Ademanes de masas.

La manifestación en el film de Pudowkin *La Madre*: cincuenta cabezas reunidas en el cuadro de una imagen. No se percibe cada uno de los rostros. En toda la imagen aparece una sonrisa, una luz de esperanza alegre y común. En ¡*Hoppla, vivimos!*!, el héroe aparece una vez marchando con la masa. Pero todavía tiene un visaje aislado, acotado. Aun se puede sentir su expresión en la expresión de la totalidad. Y se ve cómo se esfuma y disuelve poco a poco su fisonomía y cómo la expresión de la masa va iluminándola paulatinamente. La expresión de la masa que no es reconocible en uno o en otro individualmente, sino en todos los visajes en común. Y esto es lo esencial. No cómo desaparece uno en la multitud, sino cómo la masa aparece en el individuo.

La formación escénica de esta masa ha sido vencida por razones ideológico-históricas. El teatro puede presentar también, con su «mecanismo» una multitud amorfa y pesada.

Si quiere mostrar la masa como una creación espiritual no podrá prescindir del film (ni del film sonoro); porque la fisonomía y los ademanes de las masas deben reconocerse y verse enfocándolas.

B É L A B A L Á Z S

**E**l día 14 de marzo de 1883 murió Carlos Marx. El día 14 de este mismo mes, todo el proletariado internacional, celebra el cincuenta aniversario de su muerte. **NUUESTRO CINEMA.** desde su ángulo cinematográfico, se adhiere a este homenaje. Pese a todos cuantos tienen del marxismo una idea de mal diccionario enciclopédico, nosotros sostenemos que la doctrina de Marx no representa solamente una transformación puramente económica sino que se extiende a todas las manifestaciones de la vida y del arte, que, en el fondo, no son más que una superreestructuración de la primera. En cuanto a la aplicación y al resultado del marxismo en el cine, los films realizados en la U.R.S.S., constituyen el mejor ejemplo