

Cine experimental

Título:

Sobre estética del cine. Tiempo, espacio, imagen ritmos

Autor/es:

Espina, Antonio

Citar como:

Espina, A. (1944). Sobre estética del cine. Tiempo, espacio, imagen ritmos. Cine experimental. (1):3-8.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42585>

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:



SOBRE ESTETICA DEL CINE

Tiempo, espacio, imagen, ritmos

Por ANTONIO ESPINA

EL cine, que no nació con una estética propia, ha ido creándose poco a poco. Puede decirse que apoyándose en los diversos sentidos de los otros artes y seleccionando de entre ellos determinados estímulos, va formando su estética particular. Esta estética tiene ya no sólo una orientación, sino hasta unos preceptos que no deben ser olvidados jamás. El olvido de ellos conduce al fracaso.

Quisiéramos ir indicando ciertas normas de las ya claramente manifiestas y que se refieren tanto a la materia misma de este arte—en el sentido que los artistas plásticos suelen dar a la palabra “materia”—como a fijar sus verdaderos fines, como a la actitud psicológica más certera y fecunda para el artista cineasta que pretenda manipular con aquella materia. Manipulación que no puede realizarse con estilo y resultado sin una disciplina espiritual.

Ante todo, el cine requiere autores que tengan fantasía cinematográfica y no otra cualquiera. Es inútil querer adaptar la vieja fantasía del autor teatral a los menesteres de este otro arte. El autor dramático especula con un tipo determinado de valores; el autor cinematográfico, con otros distintos y a veces contrarios a los de aquél.

Los valores de la pantalla no aceptan más que alguna relación secundaria con los del teatro. Y la razón no puede ser más convincente: el vocabulario auténtico del cine es siempre visual; sigue siendo visual a pesar de la colaboración palabra-imagen en el cine moderno.

Si partimos desde lo más abstracto hasta lo más concreto, veremos que ya en los dos grandes conceptos clásicos de espacio y tiempo, el cine imprime su inalienable modalidad. Mejor dicho, el espacio y el tiempo se nos muestran en él, al menos en su apariencia física, con un carácter especial. No se trata, claro está, del concepto filosófico ni matemático del tiempo y del espacio, sino de cómo se exteriorizan para el espectador, en la pantalla, el uno y el otro.

Por lo pronto, el espacio en el cine es variable, altera sus dimensiones a su antojo, lo somete a ejes y planos infinitos y lo llena o vacía de contenidos según las necesidades de su taumaturgia. Ello quiere decir que con él hemos realizado una gran conquista para nuestros ojos: la del espacio móvil.

¡Qué lejos nos hallamos del espacio que a nuestra vista puede ofrecernos la limitación, la fijeza del escenario teatral! Los "interiores" en la pantalla van combinados con el "aire libre", y tanto las relaciones de luz y sombra como las de magnitud y perspectiva, realizan, con medidas al parecer distintas, una función conjunta. De aquí se deriva esa riqueza extraordinaria de fuerzas (o sea de actividad sensorial) que promueve el medio "aéreo"—no encontramos palabra más justa—cinematográfico. Riqueza de ámbitos y riqueza en ellos de estos tres contenidos concretos: "seres", "naturaleza", "objetos".

Para Abel Gance estos contenidos visuales de la espacialidad son valores esencialmente psicológicos, pues los determina y gradúa la sensibilidad del espectador. Para otro tratadista ilustre, Sergio Eisenstein, todo objeto o anécdota en el film no es más que materia cinematográfica en función de la espacialidad. Su valor se resume en esta sencilla palabra: "imagen". La "imagen" es para Eisenstein el fondo, la medula misma del cine. "Ambito y tiempo", nos dice en su admirable libro "The film sense" (traducción del ruso por Jai Leyda, editorial Faber and Faber, London, 1943), "no son sino manifestaciones de la imagen; ella es también movimiento y tema".

Permítasenos decir que en un remoto ensayo publicado por nosotros allá por el año 27 en la "Revista de Occidente", llegábamos a la misma conclusión que Eisenstein, exponiéndola en los siguientes párrafos: "El proyector viene a ser el instrumento expresivo del verbo del cine, que es la imagen. Porque en la pantalla tenemos: el paisaje de las desintegraciones con sus claves riquísimas del turbio y del claroscuro; la integración de los más difíciles protagonismos, como son el del subconsciente, el de la naturaleza inanimada, el de lo atómico, el de lo absurdo y el del maquinismo en sus más íntimos detalles; la vida sorprendida en sus movimientos exquisitos por una espectroscopia inexorable. La Cinegrafía será al siglo XX lo que la Imprenta fué al siglo XV.

La Imprenta produce letras, como la Matemática números y la Cine...

DOS MARAVILLAS EN COLORES



AVENTURAS DE TOM SAWYER

TOMMY KELLY WALTER BRENNAN MRY RUBSON
Según la novela de MARK TWAIN

Director
RONALD TAUROG

Realizadas por el
famoso productor
David O. Selznick

En moderno
technicolor

La reina de NUEVA YORK

CAROLE LOMBARD FREDERICH MARCH

Director
WILLIAM A. WELLMAN



AVENIDA DE JOSE ANTONIO, 31. MADRID



EN ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS

ROPTENCE, S. A.

Av. del General Mola, 84 :.: Teléf. 60500

Se ha realizado la gran producción histórica

"INES DE CASTRO"

para la productora

EDICIONES CINEMATOGRAFICAS FARO, S. A.

dando comienzo el rodaje de
la producción Nueva Films

"ESPRONCEDA"

La Imprenta produjo letras, como la Matemática números y la Cinegrafía produce imágenes”.

No es preciso insistir en lo que a las transformaciones visuales del tiempo, operadas por el nuevo arte, se refiere. El análisis del movimiento demuestra la paradoja de la acción con respecto a su medida cronológica. Los ritmos vertiginosos han obligado a la retina del espectador a adaptarse a velocidades que no hubiera sospechado siquiera el hombre de hace poco más de medio siglo.

¡Cuántos conceptos verbales, cuántas situaciones en el retablo de un teatro, cuántas largas descripciones en el capítulo de una novela serían necesarios para dar al espectador una sensación o una idea que el cine impone en pocos segundos! El tiempo indispensable para leer cien palabras se reduce a lo mejor en la pantalla a los dos segundos de duración de un gesto. Reducir a gesto o traducir a gesto es modulación muscular tanto para el actor de teatro como para el actor de cine. Cierto. Pero en el teatro un mohín de labios que valga tanto como un párrafo sentimental no puede pasar a un primer plano en el que ocupen los labios todo el espacio de la escena.

La imagen va hoy acompañada de la voz. ¿Puede considerarse la voz como un complemento de la imagen, como una apoyatura, como una simple ilustración del vocabulario visual? “Obsérvese la devaluación del diálogo sometido a la rígida disciplina del guión, y se obtendrá la respuesta respecto al papel que la voz desempeña”, dice atinadamente Carlo Giaccosa en sus “Impresiones de Hollywood”.

Huyamos, sin embargo, de plantear el problema estético del cine en el terreno inútil—además de desleal—de su comparación con el teatro. Tan inútil como pretender una realización pura de aquél mezclándole torpemente con los valores de cualquier obra literaria. El hecho de que se hayan conseguido más o menos “híbridos” de positivo mérito artístico no quiere decir nada. El teatro y el libro tienen su esfera propia. Así como el cine tiene la suya, a pesar de toda clase de interferencias.

Una cosa resulta evidente, y ya a estas alturas no es lícito discutirla: el moderno cineasta que quiera intentar la gloriosa empresa de “crear”, de realizar una obra de primera categoría, ha de volver la espalda, como actitud previa, a todos los recursos, los métodos, los elementos profundos de todas las demás especies artísticas.

Tal es la norma básica para el cineasta; el esfuerzo inicial indispensable. Lo contrario significa conformarse de antemano con llevar a cabo un trabajo ortopédico; contentarse con rebajar el arte libre que más suspira por su autonomía en un arte vasallo de la literatura, o de la pintura, o de la arquitectura. He aquí un camino peligroso que ya recorren algunos directores despistados faltos de personalidad y de fe.

El cineasta moderno ha de procurar reconquistar la inocencia de sus ojos. Ha de saberse sumergir en la atmósfera luminosa—luz en la imagen—de las formas. Ha de olvidar por completo todos los tópicos al uso en la pantalla y, contrariándolos por sistema, esforzarse en retener las manifestaciones espontáneas de lo original, de lo autóctono. Porque si es indudable que todavía no sabemos con exactitud lo que cabe hacer “exclusivamente” en el cine, sí sabemos lo que ya no debe hacerse de ninguna manera...

Otra norma precisa, imperativa, para el cineasta es la de mover esas imágenes con arreglo al destino propio de ellas y no a otro alguno. (Esto depende del proceder debido a cada arte, con arreglo a su objeto y a las realizaciones que le incumben.)

La literatura enfila las cosas. La pintura y la escultura, las perfilan. El cinematógrafo las desfila. Algo de desfile empezaron a tener desde tiempos remotos en el baile, es verdad; pero no llegan a realizar en él, ni siquiera hoy, más que un pequeño repertorio de la visualidad o animación cinemática. Sólo cuando ciertos tipos de danza entran, se incorporan y se resuelven en la pantalla—dando realidad viva al “friso bailable” de la escultura griega—logran amplitud. Y emoción. La “alada sandalia” tiene uno de sus mejores lanzamientos en el plano vertical del écran...

Pero del concepto de “imagen”, más metafísico de lo que supone Einsenstein, se pasa fácilmente a su corolario el “imaginismo”. Entre todas las innumerables motivaciones del arte de que hablamos no hay duda que la del “imaginismo”, que ha invadido toda la estética moderna durante treinta años, es la más importante. Esta motivación, que procede de la poesía, hay que entenderla con audacia en su doble sentido: psicológico y técnico.

El imaginismo técnico del cine se halla “tout simplement” en su maquinaria—“maquinar” se llama a pensar, idear, fantasear—; en la ciencia aplicada que trabaja en sus talleres y estudios; en su fecunda actividad industrial.

En cuanto al maquinismo psicológico, no necesita explicarse siquiera. Es obvio que el creador cinematográfico es poeta o no será nunca capaz de crear nada. La sustancia espiritual de este arte, su textura, son siempre materia imaginativa, casi lírica. El poeta no debe en ningún caso reconocer fronteras para su inventiva. Si esto tampoco necesita explicarse en ninguna otra manifestación de poesía escrita u oral, menos aún en aquella en que el instrumento mismo de ejecución se presenta como incalculable en sus posibilidades, ya que no infinito. Se ha dicho, muy razonablemente, que todo en la vida moderna es vértigo, dinamismo, agitación. En suma: velocidad. O, mejor—para sub-

rayar más lo que hay que distinguir entre las múltiples formas de lo vertiginoso—, sistemas de velocidad. “Ritmos”. Pero los ritmos presentes en cuanto nos rodea, se exteriorizan de muchas maneras; dan lugar a fenómenos distintos.

¿Qué es el universo entero sino el conjunto de todos ellos? La fisonomía de cada época se halla modelada, estructurada, y sobre todo “vive” a expensas de una colección de ritmos. Cada época tiene su estilo. Su colección propia. La historia de los estilos no es en esencia otra cosa que la historia de los ritmos, la cual integra a su vez el desarrollo total, o sea la historia de la humanidad.

El estilo genérico de la vida moderna tiene en la pantalla cinematográfica su registro idóneo. En ella va anotando sus expresiones, que, todavía, no son más que balbuceos.

El protagonismo en el film, ¿sigue residiendo sin merma en la figura humana? El actor entra y sale en la película por los mismos motivos por los que sale y entra en la comedia teatral. La intriga, la aventura, la biografía que constituyen el tema de las obras teatrales, constituyen también el tema de las obras cinematográficas. El peligro salta a la vista.

El problema del actor se plantea inmediatamente. ¿Vale la pena poner a disposición de los intérpretes todos los recursos y las armas sutiles del nuevo arte para emplearlas en un trabajo tosco que ya resulta viejo, incluso en los escenarios? El actor que se empeña en conservar su personalidad a través de todos los medios, sean cuales fueren, no logra salvarla nunca. Prestarse dócilmente al cambio de medio, ceder en la medida justa el hombre al espectro, o canjear las ventajas que ante el público tiene el actor de carne y hueso por los inconvenientes que presenta el espectro del actor, significa muchas veces la salvación del artista. Los inconvenientes suelen trocarse, como por encanto, en ventajas y tales que antes ni siquiera podían sospecharse. Es el caso de infinidad de actores. De todos los que saltaron limpiamente del teatro al cine.

Es en éste donde los valores de la deshumanización adquieren su más alto sentido. Porque en cierto modo la figura humana en la pantalla viene a quedar como un elemento más entre los infinitos que pueden erigirse en protagonistas. La absorción de lo específicamente humano por la pantalla del cine es un hecho de signo positivo o de signo negativo, según. No existe nada en nosotros ni alrededor nuestro que ella no pueda reducir a protagonismo.

Puede elevarse a tal categoría el ser y el objeto. No hay el menor inconveniente en ello. ¿Cuestión de técnica? El superrealismo está golpeando con los nudillos, desde hace tiempo, a la puerta de los labora-

torios y de los Estudios, y en los mejores ya se le ha franqueado la entrada. Y si hay inconvenientes u obstáculos, no hay, desde luego, veto estético. Puede "protagonizarse" lo humano y lo extrahumano, lo material y lo inmaterial; un pequeño detalle que el objetivo agranda y moviliza cuanto sea preciso y una enorme masa que, si se quiere, se torna minúsculo o delicado pormenor.

El caso, no hay que decirlo, es corriente, vulgar. Pero no se trata de que con el instrumento cine se puedan hacer estas o aquellas pequeñas magias. Lo importante es el campo abierto que se nos ofrece.

El sentido del film señalado por Eisenstein—volvemos a referirnos al interesante libro antes citado—no termina en la imagen con todas sus explotaciones posibles, sino que se prolonga en una línea ideal sin meta, y lo que es mejor: sin necesidad de alcanzarla.

La palabra—vieja, sí, pero que tiene la ventaja de no poder transformarse en tópica—, la palabra sigue siendo "superrealismo". Indica una ruta de la que, precisamente, más se huye en nuestras latitudes. He aquí otra norma elemental que debería estatuirse: no huir de dicha ruta. Con aceptarla y trabajar en esa dirección bastaría.

Porque ha de saberse que existe un afán descabellado por aplicar al cine el criterio con que se estipulan los otros artes cargados de tradición y de experiencia. La pintura, por ejemplo. Pero el cine no tiene historia, no tuvo un cielo primitivo y otro clásico, y luego un período medieval, y otros después renacentista, romántico, etc. Y claro está que semejante destilación de esencias a través de las edades jamás podría improvisarse. El cine ha nacido joven, pudiéramos decir, paradójicamente.

Joven, como lo son todas las hijuelas de la máquina, de la industria y de la investigación. O sea del mundo moderno. Sería ridículo pretender que recorriese de pronto y en algunos años todas aquellas largas etapas que los artes tradicionales tardaron milenios en recorrer. Su tradición—vaya otra paradoja—se encuentra en el futuro. Circunstancia feliz y que, precisamente, es lo que constituye su gloria, su enigma y su encanto.