

Cine experimental

Título:

¿Es el cinematógrafo un arte táctil?

Autor/es:

Mantecón, Jan José

Citar como:

Mantecón, JJ. (1945). ¿Es el cinematógrafo un arte táctil?. Cine experimental. (2):79-86.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42597>

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

¿ES EL CINEMATOGRAFO UN ARTE TACTIL?

EL CINE EN LA CLASIFICACION TRADICIONAL DE LAS ARTES. — EL MUNDO DE LAS SENSACIONES TACTILES. — LA MUSICA Y EL CINEMATOGRAFO.

P O R

JUAN JOSE MANTECON

DESDE sus orígenes el arte parece haber buscado sólo dos órganos del sensorio para despertar en nuestra conciencia las vivencias estéticas: ojos y oídos, por ende, sonido y luz en su rica variedad de matices como materia idónea para la elaboración de su obra. La materia de la poesía, como lo literario por antonomasia, es más difícil de determinar, pues aunque lo sonoro le acerque al proceso musical: ritmo, tono, agogía, dinámica (originaria y formalmente la poesía no es lectura, sino recitación, canto), no puede rehuir lo conceptual—intelectual—como las otras formas de arte, más intuitivas y sensoriales: luz, colores, sonidos, volúmenes.

Es tradicional, pero en extremo simplista, repartir el arte entre aquellas dos que llamó Kant formas de la intuición: tiempo y espacio; abreviadamente: artes plásticas y artes musicales. Llamaron los helenos musicales a éstas porque se hallaban colocadas bajo la tutela de las nueve musas e incluían, englobadas en el nombre genérico de “corea”, desde la música, propiamente dicha (Euterpe), hasta las del drama, filosofía, elocuencia, poesía y del movimiento—orquéstica—, que presidía la musa que nosotros hemos hecho símbolo de la danza, Terpsicore. A primera vista parece sorprendente que los griegos no dieran cabida en la “corea” más que a un arte del movimiento puro, la orquéstica, la danza en su sentido más amplio, y no a ninguna del movimiento aplicado, tal el deporte, que, no obstante, cultivaron dentro de cánones

no menos rigurosos que los de cualquier arte y celebraban a sus triunfadores con mayor sonoro atuendo que sus héroes o artistas. Ninguno de éstos tuvo un cantor más perfecto y glorioso que Píndaro, que dejó en sus odas el inmarcesible recuerdo de los vencedores en las justas, pítticas, némicas, ístmicas y olímpicas. La posibilidad de un arte quines-tésico del movimiento aplicado sólo había de proponerse muchos siglos más tarde, cuando las invenciones técnicas del hombre fueran capaces de captarlo, retenerlo en la fluidez de su marcha para devolverlo en el mismo ímpetu de sus virajes, ante los ojos que no lo alcanzaron a con-templar en su originaria carrera. Su prehistoria cuenta poco más de cien años. Durante siglos el hombre apenas columbró esta posibilidad; en pocos decenios ha superado, probablemente, su Edad Media. Sabéis que me refiero al cinematógrafo.

Y he aquí que viéndose los campos de las artes específicamente de-terminados teoréticamente y colmados por sus tradicionales produc-tos, se hacía difícil buscarle un hueco en la histórica clasificación. Si, por una parte, el sentido del movimiento y su desarrollo en el tiempo le hacía apto para penetrar en la rúbrica de la "corea", su realización en figuras, sus planos de apetencia pictórica, incluso sus orígenes dibujís-ticos—el cine de dibujos precede al naturalista o, al menos, adquiere un grado de perfección anterior—, le inclinaban a las plásticas espacia-les, en cuyo anhelo de tercera dimensión parece escucharse el eco de las búsquedas y cábalas de pintores renacentistas. ¿Pero y el teatro, podría argüírseme, no goza también de esta bipolaridad? ¿No se realiza en el tiempo, no supone un desarrollo sirviéndose de medios sonoros (ora-les, musicales), por medio de figuras y situaciones plásticas, de luces con voluntad pictórica, escultórica y arquitectónica? Incluyámoslo don-de está el teatro y no hay por qué quebrarse la cabeza. En efecto, en su evolución ha sido el cinematógrafo demasiado proclive a ello, y sólo en la medida que se aparta del espejismo escénico va encontrando la senda que les es o ha de serle propia.

El teatro ha pasado para muchos pensadores como un género hí-brido—la ópera mucho más—, llegando algunos, como Nietzsche, a po-ner en tela de juicio que debiera entrar en la categoría de arte, al me-nos de arte puro. No es posible adentrarse ahora en problema tan peli-agudo, lato y latoso, para quien no ame y frecuente la estética y el arte puro; pero no quiero omitir que su indecisión para optar rotundamen-te por uno u otro camino le ha hecho sospechoso, y también multitudi-nario, por su falta de pureza. Justo es reconocer que este último carác-ter está en su naturaleza, y de tal modo, que el llamado teatro de minorías es una quimera, como teatro, mientras no llegue a mayorías. Para mis propósitos, quiero hacer resaltar la opinión de que el teatro

es sustantivamente literatura y el cajón en que se mueve sólo puede vivificarlo el verbo en su forma más eminente, la poética (literaria). Su acción como tal es la del poema y no la de la historia o la novela, que es otra forma, género narrativo, de la historia—no menos puesta en duda como tipo específico de arte—; acción, “draos”, que acaba de robarle para siempre como “espectáculo” el cine.

He subrayado el término espectáculo, porque se me antoja ambiguo, aún no bien estudiado su concepto. No podemos por el momento ocuparnos acerca de él, pero sí, por lo menos, ha de significarse que esencialmente no tiene nada que ver con el arte. La ecuación viene a ser: cuanto más espectáculo menos arte, e inversamente. Pensad, si os place, en las más puras realizaciones artísticas: la recogida intimidad (el espectáculo es el polo opuesto a la intimidad) de un cuarteto de Beethoven; en la profunda soledad del lirismo de un Góngora, Garcilaso o Verlaine; en la tímida retracción de un retrato del Greco, la hosquedad de uno de Rembrandt; la ablución ingenua del Partenón, sin el “espectáculo” de sus frisos y metopas... El espectáculo tiende a lo “apoteósico”, en el significado pervertido que hoy se le da a este término (en el recto, aproximación a Dios, nada hay más cerca de la “apoteosis que el arte puro), y en este sentido el arte, como tímida doncella que se huye de la verbílocua osadía espectacular de un Don Juan zorrillesco, recusa las formas altisonantes y aparatosas, cuando no vacías de contenido, del espectáculo. Ahora bien; el teatro, y el cine, sobre todo, son, extravertidos, obligadamente espectáculos. No es necesario entender esto como algo peyorativo, sino como determinante característico. También lo es, y en forma eminente, la prestigiosa ópera, hija bastarda de la música y el “ballet”, emparentada lejanamente con la literatura, aun en los mejores casos, como en el de los libros de Metastasio e incluso en el “Pelleas y Melisande”, de Debussy...

Volvamos a reanudar el hilo de las consideraciones anteriores para recoger más tarde las del espectáculo y lo espectacular, que, pienso, nos servirá para plantear el problema del cine y la música como exaltación y metodización de lo sonoro, así como también la voluntad “haptica” (táctil) del cinematógrafo.

Al aproximarse el cine al teatro, como el género más afín por sus realizaciones dentro de las jerarquías artísticas, parecía pendular hacia lo que hemos denominado artes del tiempo, la “corea” (corea se me antoja concepto de lata extensión y determinación más precisa), dejándose alucinar por lo que más le alejaba de aquél, lo literario, sobre

todo cuando, dueño del sonido, sintió la palabra como lo prevalente, y mariposeando en torno de las estructuras teatrales: comedia, ópera, aún mejor de la opereta, frecuentemente no hizo más que transplantaciones a sus exigencias técnicas, sin preocuparse de otra cosa, salvo muy raras excepciones; tomando lo que ya estaba hecho y acomodado a otras realidades, con el señuelo de alcanzar una categoría artística que parecía negarle su fría y no elaborada captación del mundo visible en dos dimensiones y la gradación acromática de luz y sombra. El cinematógrafo obliga no sólo a suplir el bulto estereoscópico y le da profundidad, pero también la viva imagen cromática, sólo la gama de los grises—mezclas del blanco y negro en amplísima gradación, ya que hay quien distingue más de trescientos matices—. Viviendo la pugna de que para alentar a su perentorio realismo, la inminente contingencia, había de recurrir a la memoria eidética (visual), para que, asociativamente, le otorgara la sensación estereoscópica y la de fondo por el menor tamaño de los objetos distantes, ya que la real especial le era imposible, así como añadir la gama de las grises, la cromática. Si no fuera por estas maravillosas síntesis nemotécnicas de representación del volumen y el color, ¡qué desolado, qué fantasmal hubiera sido aquel mundo, del que se había huído la loca exultación del color y el bulto estereognóstico!

Como fenómeno significativo hasta donde las síntesis mentales completan y superan lo que nos ofrecen los sentidos, podemos traer a colación cómo el cine en colores, aun inmaturo, perturba más la reconstrucción del mundo objetivo que el acromático. La exaltación del color en éste desplaza la atención hacia lo escenográfico, todo aparece en él como supermaquillado, y a buen seguro que no acertamos a distinguir quién es el más repintado, si el galán, la galana o la naturaleza circunvecina, de labios más encarninados que los parteros de la primera dama, o de verdes y azules más exultantes que los de sus cintillas y haldas. ¡Fenómeno singular!, se acepta de mejor grado su ultrarrealismo—aquí damos al término ultrarrealismo un sentido que no coincide con el que adoptaron hace algunos años ciertas formas literarias indígenas—, un realismo microscópico, por decirlo así, que cala allende las apariencias que capta la vista normal, que el color que lo sentimos como superpuesto y añadido. Lo significativo del hecho merecería una meditada digresión en torno no sólo de las “realidades” del cine, pero del arte en general, para llegar a la consideración de sus esferas propias de la realidad, son tangentes o secantes a la que solemos colocar

fuera de nosotros, pero nunca coincidente o mejor dicho idéntica. No puede haber imitación en arte, pese a Platón y sus secuaces, pues todo lo imitado lo sentimos como inauténtico y sustitutivo, y el arte es auténtico, y no está supliendo a nada, sino alentando su propia vida originaria autónoma y propia. Y desde este ángulo de autonomía y autosuficiencia queremos colocar y enjuiciar el cinematógrafo.

* * *

Las precedentes consideraciones no pretenden más objeto que sumariamente situar el problema de la autonomía del cine dentro de las formas de arte. El problema sólo puede ser aquí apuntado, es largo y necesario de una meditación más cuidada y profunda de lo que permite una publicación tipo de revista, por digna y seria que sea, que se dirige necesariamente a múltiples gentes de muy distinta preparación e intereses culturales. Pero quizá lo reseñado baste para mostrar el embarazo de encontrar un terreno propio y autónomo a esta actividad, un campo exclusivo que no hubieran plenificado las artes tradicionales. Pero el ámbito de lo óptico y sonoro puede moverse en otro plano distinto del que acotaran las artes plásticas y las musicales. Veremos cómo una y otra no han agotado lo visual y lo sonoro, y cómo la síntesis de las dos apuntan y despiertan uno de nuestros sentidos más ricos, que nos otorga el más pleno sentido de la realidad contingente: el mundo de las sensaciones táctiles. Si no entrara previamente en algunas aclaraciones parecería hartamente caprichosa la afirmación de que el cine va con inconsciente impulso, tras de tocarnos, de explotar una región casi intacta de nuestra sensibilidad por las formas en general del arte, y más concretamente del espectáculo, y que alcanza por el momento con mayor eficacia merced al sonido. Esto nos va a servir para enfocar el problema de la música en el cinematógrafo. Pero os pedimos un poco de paciencia y la bondad de vuestra atención antes de entrar específicamente en el tema: música y cinematógrafo.

Permitidnos hacer hincapié en la importancia de que el cine pueda apelar, mejor que ningún otro espectáculo, al mundo de nuestras sensaciones táctiles. Pensad que los cinco llamados órganos de la sensación han sido acotados o por el arte puro, plástico o musical (vista y oído nominados, las más nobles) o por artificios, no sin cierto aparejo artístico: el olfato por la perfumería y el gusto por el succulento arte coquinario. Pero el tacto, ¿qué lugar ocupa en estas actividades

de lujo del hombre? Nada hay que de un modo sistemático y ordenado trate de adunar esta serie de percepciones tan variadas y fecundas para asir la realidad externa, región riquísima que incluye desde las sensaciones térmicas—frío y calor—, de presión y contacto, situación de nuestro cuerpo, hasta las de dolor, peso, etc. No ignoráis que hay filósofos que atribuyen al tacto la organización de nuestro sentido del espacio, con exclusión de la vista y del oído. Pues bien, esta riquísima provincia de nuestra sensibilidad, de la que dijo Kant “que era la única que tenía una percepción exterior inmediata y que por eso es justamente la más importante y la que instruye con más seguridad”, ha quedado relegada al último lugar en la jerarquía de nuestra vida cognoscitiva, y a merced del empirismo de los fabricantes de camisetas o colchones. ¿Me perdonaréis que trate de recabar para el cinematógrafo, en compañía de la luz y del sonido, la misión de apelar y explotar este mundo como el instrumento más apto para ello? Y si de ahí surgiera una forma peculiar de arte, ya no tendría que ir, alucinado, tras las tradicionales, que poseen bien delimitados, y colmadas sus esferas propias. De ser así, ello vendría “a posteriori”, tras de elaborar en la más cohesiva síntesis de vista y oído lo táctil.

No creo descubrir mediterráneos al afirmar que inconscientemente y muchas veces consciente, como tendremos ocasión de hacer observar en aquella película superrealista “Le chien andalou”, la pantalla, por medio de la imagen visual, se llena de referencias y metáforas táctiles. ¿Qué otra significación tiene el primer plano? A nadie se le ocurriría que su monstruosa ampliación es exclusivamente visualizadora. Esa gigantesca mano que avanza hasta cubrir el área de la pantalla no pretende otra cosa que tocarnos, asirnos en sus garfios; esos labios que se besan, gigantescos, en su abultamiento no intentan más que los sintáis en los vuestros—buscan una dimensión táctil de beso totalizador en que envolveros como en sedora caricia de gigantesco manto carnal—; ese tren anamorfoseado que, tomado de abajo arriba, avanza amenazador hacia vosotros, no va más que tras de aplastaros con la horrisona gravedad de su mole sobre vuestra cabeza. En la película a la que antes me referí, “Le chien andalou”, por no citar más que un ejemplo concreto de expresa voluntad háptica, entre otros muchos posibles, albergaba dos metáforas, que ahora recuerde, inequívocamente táctiles. Véase atravesar el centro del rotundo y bobalicon dico lunar por la flecha de una buída nubecilla, en “travelling”, perdonad el terminacho—¿qué día nos decidiremos por los nuestros!—; aparecía un ojo humano que una afilada cuchilla seccionaba longitudinalmente. El espectador dejaba caer con automatismo reflejo los párpados para defenderse del acerado dolor, del contacto cortante. He aquí

el otro: el cansancio de la presión sobre unas manos crispadas y salaces se traducía, al abrirse entumecidas, por una serie de hormigas que la recorrían, bajando a lo largo del brazo: imagen manifiesta de una sensación exclusivamente táctil: el hormiguelo.

Pero hasta ahora no hemos hecho más que apuntar esta voluntad háptica del cine sólo por medios indirectos, visuales, acuciada por sinestesia, por asociación (1); pero acaso, sin darse cabal cuenta, lo había alcanzado ya por impacto directo, y este impacto directo a que me refiero lo sonsegua por el sonido. En verdad que en el sonido, y por ende la música, que es su organización sistematizada—de esto ya hablaremos—, se cumplía, juntamente con una función táctil, otra no menos plenificante de la realidad, su voluminización.

Desde sus orígenes sintió el cine la necesidad de dar realidad por medio del sonido al mundo fantasmal y onírico de sus sombras, otorgarle un bulto y presencia del que carecía, ayudándose por medio del sonido. No otra cosa significa aquella exigencia, sentida en las épocas del cine mudo, de acompañar la proyección con un piano o una orquesta, aun en sus más remotos albores lo presintió, cuando aún no vivió más que en trashumantes barracas foráneas, en el charlatán, que acompañaba el gesto mudo con palabras, y maullidos, si había un gato; ladridos, si un perro; porrazos y golpes, como lo de Cristobica en el sempiterno retabillo de los títeres de Cachiporra. Se hace evidente que estos ruidos ni aquella música, que gemía sus melancólicos valeses bajo la pantalla, pretendían distraer la atención del espectador de lo que pasaba en ella; semejante suposición sería absurda, por hallarse en contradicción con los intereses propios del espectáculo; bien al contrario, lo que trataban era de fijarla y obligarla más, como si quisieran rodearla de un múltiple espacio, retenerlo por las orejas, pero unas orejas que se extendían por todo el cuerpo, y al mismo tiempo que henchían los planos figuras, le aguijaban con toqueteos por todo el cuerpo. Pues aunque os suene a paradoja, lo más irreal, lo onírico en el cine es el fantasmagórico haz luminoso que finge sombras en la pantalla; lo más inmediato, real, lo que os roza, es lo sonoro. Sí, os toca efectiva y auténticamente.

Si me lo permitís, en próxima coyuntura desarrollaré esta teoría y enfocaré directamente el tema de la música en el cine y sus posibilidades hápticas. Y pensad que la fuerza seductora sensorial, por lo que el cine ha encontrado ese universal y absorbente dominio de las multitudes, no puede venirle de lo exclusivamente óptica, de una sola vía sen-

(1) No olvidemos que no hay sensaciones aisladas, puras, que por asociación no contribuyan a la síntesis de la imagen mental.

sorial; la apetencia de real objetividad no puede alcanzarla por el sensorio de la vista, yace en sus posibilidades agitar, tactear toda nuestra periferia somática para despertar el recondo mundo de la total vida anímica.

Por osado que parezca, se me antoja que vale la pena tratar, al menos de proponer, el problema, que formularía en frase que suena a retruécano: ¿Es el cinematógrafo más háptico que óptico? Veremos en próxima coyuntura si la música, como organizadora del sonido, nos ayuda a darnos la razón. ¿Qué clase de música ha de ser ésta, pues...?

