

# Cine experimental

Título:

El ritmo en la expresión cinematográfica

Autor/es:

Lazaga, Pedro

Citar como:

Lazaga, P. (1946). El ritmo en la expresión cinematográfica. Cine experimental. (9):99-102.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42719>

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:



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**FilmoTeca**  
de Catalunya

# El ritmo en la expresión cinematográfica

POR

PEDRO LAZAGA

Pedro Lazaga acaba de surgir al mundo literario de la pantalla. Sus recientes y repetidos aciertos como comentarista a las sesiones del C. E. C. lo han acreditado como minucioso observador del "cine" y sus problemas. Lazaga es el autor de la adaptación cinematográfica de "Abel Sánchez", novela de don Miguel de Unamuno, cuya realización inicia en estos días nuestro director, Carlos Serrano de Osma. Sea bien venido Pedro Lazaga a las páginas de CINE EXPERIMENTAL.

"La Unidad constituye la forma y la esencia de lo bello." San Agustín.

El "cine", arte nuevo, joven y sin historia—cincuenta años no cuentan ante cincuenta siglos de civilización—, necesita con urgencia de una Filosofía y de una Estética cinematográficas. Todas las demás bellas artes pueden estudiarse desde cualquiera de sus peculiares puntos de vista filosóficos y estéticos, y el *cine*, que juvenil y alegremente se ha colocado a la cabeza de todas ellas, necesita, más que ninguna otra, de filósofos y estetas que le construyan una Metafísica y una Teoría de sus formas de expresión, donde poder asentarse e hincar sus raíces firmemente, ya que actualmente sólo vive y se sostiene sobre la movediza base de la Práctica, que por necesidades de sus vitales urgencias, cambia constantemente.

Causa admiración lo que en *cine* se ha logrado hasta hoy, si consideramos que todo ello se realizó a golpe de intuición creadora y práctica artesana del oficio y sin un sentido o una dirección concreta y superior.

Es necesaria, ante todo, una Estética cinematográfica. Con ella conseguiremos una teoría trascendental y fundamental del cinema; unos principios que encarrilarán homogéneamente todos los esfuerzos intuitivos de hoy y todas las geniales energías perdidas en el vacío, hacia el camino de la Belleza en la expresión cinematográfica. Esta Estética que propugnamos no erigirá reglas que el artista deba seguir irrevocablemente, ni elevará un ideal artístico-cinematográfico con valor eterno, sino que será una investigación empírica de toda una peculiar órbita del espíritu humano, que estudiará el *cine* desde un punto de vista sistemático.

Este estudio estético del cinema debe comenzar



"Sucesos de una noche", de Capra



"El delator", de John Ford

por crearse, para su propio uso, una serie de conceptos y de expresiones sobre los que puedan cabalgar nuestras ideas y con las que podamos entendernos. Ortega, nuestro gran filósofo, dice en uno de sus maravillosos ensayos: "Así son las palabras místicas ampolluelas que viven revolando de labios en oídos, y en el aire intermedio se quiebran, derramando sus esencias interiores e impregnando la atmósfera con la materia trascendente de las ideas." (1).

Nuestra Estética debe tener como uno de sus principales objetivos el de llenar de esencia cinematográfica las ampolluelas—conceptos—de que nos servimos para lograr el triunfo completo de nuestro arte.

Uno de los conceptos fundamentales del cinematógrafo es el ritmo. Queremos hacer recaer la atención sobre él porque creemos que el ritmo—el problema del ritmo cinematográfico—está aún sin tocar. Al querer escribir sobre cualquier tema del "séptimo arte" nos vemos, de repente, sumergidos en una abigarrada e intransitable selva de tópicos. Y éste del "ritmo" es uno de los más traídos, llevados y asendereados; pero el problema íntimo, el fondo vital de la cuestión está aún casi virgen. Al correr de estas líneas trataremos de limpiar el concepto del "ritmo" de todas las adherencias aluviales y tópicos que le cubren y esperamos dejarle puro y aristado para que

(1) Sobre la expresión fenómeno cósmico.—"El espectador".



pueda servir en la construcción de esa gran Estética Cinematográfica que reclamamos y esperamos. El ritmo existe operante en todas las artes. En cada una de ellas se presenta con peculiaridades y personalidad distintas, pero en todas es una de las bases sobre las que se asienta el valor expresivo de la Belleza. En la Arquitectura el ritmo es geometría, línea pura, simetría armónica, escala por la que la vista avanza sin brusquedades y con deleite. En Pintura el ritmo es línea—dibujo—y color, composición, movimiento de perspectivas, euritmia. En la Escultura es acorde de volúmenes. En Música es medida y movimiento; y así, en todas las demás artes, el ritmo existe y actúa con intensidad. Una obra de arte no puede ser perfecta si no tiene resuelto a la perfección el problema de su ritmo. Lo mismo, pues, en "cine". Ante ciertas películas, ¿no os ocurre que no lográis llegar al fondo de su trama, que no caláis la hondura de sus problemas ni os inquietáis lo más mínimo ante su peripecia vital? ¿No sentís como si sus imágenes sólo rozasen vuestros espíritus tangencialmente, pero sin dejar huella alguna de su paso? Muchas veces nos ocurre esto. Nos sentimos ante estos *films* como si estuviéramos separados de ellos por un frío y transparente cristal que nos permitiera la visión, pero no así captar el latido cordial de sus temas. Son éstas, películas de filo embotado, de mordiente falta de fuerza, de expresión; en fin, ineficaz. Hay veces en que esto resulta lógico, ya que la obra vista era precisamente de lógica cinematográfica de lo que estaba falta; pero en otras ocasiones, si meditamos cuál pueda ser la causa de esta falta de enlace entre el *film* y nosotros, quedamos perplejos. Perplejos, pues si analizamos en detalle aquella película que no podemos aprehender, veremos quizá que en sus partes fundamentales, en su estructura formal, carece de defectos importantes. Su tema es bello y hasta profundo; la fotografía, nítida y sugerente; los encuadres están buscados con seguro acierto pictórico; los actores responden ade-

"Serenata nostálgica", de Stevens.



Rubens: "Ninfas de Diana"

cuadramente a los sentimientos íntimos de los personajes que interpretan, y, en fin, la cámara hace sus desplazamientos con garbo, con soltura y con lógica. Sin embargo, a este *film* de individuales excelencias técnicas le falta algo esencial para que su expresión incite el alma del espectador. Algo que aúne todas esas dispares perfecciones en un superior sentido expresivo, en una síntesis armónica y "pre-*vista*"; porque todas esas individualidades—perfectas en sí mismas—, desunidas, desarmonizadas, no son eficaces, por sí solas, para el logro de la perfección total.

¿Qué es lo que le falta—o le sobra—a ese *film* hipotético de que hablamos para poder ser considerado como perfecto y para conseguir llegar al espíritu del espectador? Falta algo tan esencial, tan "sine qua non" para toda película, como es el ritmo cinematográfico. Esa cosa inconcreta y ambigua para el profano, que es el ritmo, pero que existe actuante en cada una de las secuencias y en cada uno de los encuadres de los que forman el conjunto armónico de un *film*.

Falta de ritmo cinematográfico; he aquí la causa del tropiezo de tantas películas. Falta de ritmo o ritmo perniquebrado, con cumbres y valles, con soluciones de continuidad, con baches espirituales imposibles de salvar. Este es el pecado más común y en el que caen con la mayor facilidad muchos directores actuales, tanto españoles como extranjeros. Pues no somos nosotros los únicos que nos equivocamos, sino que muchas veces son directores de elevado rango en el *cine* norteamericano los que tropiezan en esta piedra de toque de todo cinemista, que es el ritmo

cinematográfico. Claro que si alguna vez fracasan son ellos también los que nos han dado las más bellas y perfectas lecciones de cómo abordar y resolver este problema fundamental.

Sam Wood, con su *Sinfonía de la Vida*, nos dió un curso completo de ritmo cinematográfico. John Ford, en *La Diligencia*, consigue crear con el ritmo una maravilla de ambiente y nos hace vivir—rítmicamente—toda la angustia de sus personajes. Otros buenos maestros del ritmo son también Frank Capra, Fritz Lang, Julien Duvivier y George Stevens, que nos han demostrado ampliamente sus conocimientos del problema en *Sucedió una noche*, *Furia*, *Lydia* y *Serenata nostálgica*, respectivamente, entre otras muchas de sus creaciones. Pero el que en esto—como en casi todo, por supuesto—ha llegado a la perfección es el mago Walt Disney, que en su *Sinfonía Tonta*, *El Viejo Molino*, consigue la más perfecta conjunción entre la imagen, el tema, la atmósfera, el color y la música de un modo tan magistral que el espíritu contemplador se extasía ante la poesía casi milagrosa de una sucesión de planos maravillosamente ligados por un ritmo tan perfecto que apenas si se deja notar. La mejor de las técnicas cinematográficas se ha puesto en *El Viejo Molino* al servicio de la más bella de las expresiones cinematográficas. Casi toda la película está montada sobre *travellings* en aproximación encadenados; pero tan sutilmente encadenados, que todo parece sencillo y natural, y a los planos generales suceden los medios y los primeros y primerísimos y los grandes efectos de grúa, sin que apenas nos demos cuenta de ello, ya que



—¡he aquí el secreto!— cada movimiento es el movimiento necesario y cada encuadre es el único encuadre posible. *El Viejo Molino* disneyano es un trabajo de orfebrería cinematográfica, pero orfebrería sutil, sencilla, sin abigarramientos, en la que cada plano está informado del más completo y perfecto sentido del ritmo que hoy pueda existir.

Ya en 1764, Manuel Kant nos dió indirectamente una verdadera y segura regla para conseguir películas de rítmica perfección. Decía el filósofo de Königsberg en su tratado sobre *Lo Bello y lo Sublime*: “La belleza de los actos se manifiesta en su ligereza y en la aparente facilidad de su ejecución.” El ritmo de un *film* debe ser suave, impalpable, desenvuelto, sugeridor y, además, no debe dejarse notar. *Es su falta* la que debe sentirse, no su existencia. Ritmo al que se le vean las puntas de sus orejas—su intención—es ritmo perdido e ineficaz. El mejor—el único—ritmo y, por tanto, el más difícil es el que opera en la sombra sin pedir, en cada momento, que reconozcamos sus excelencias.

Podemos resumir todas estas consideraciones, un tanto incoherentes—porque son dictadas por la pasión y por el amor al *cinema*—, diciendo que ritmo cinematográfico es la sucesión de imágenes, armónica y lógicamente encadenadas, con una cierta cadencia encalzada y dirigida hacia un superior y trascendente sentido de la expresión; cadencia que debe ir imperativamente unida a la acción, al sentir íntimo de los protagonistas y a las situaciones temperamentales y de ambiente en que éstos se encuentren inmersos. El ritmo es una grata y armoniosa sucesión de imágenes dirigidas voluntariamente y con un superior sentido de la belleza del conjunto hacia el fondo de

la expresión que se desea lograr.

El ritmo es, pues, y sobre todo, vehículo de la expresión cinematográfica, ya que por el que consigamos imprimir a unas imágenes podemos desnudar y expresar todos y cada uno de los sentimientos y pensamientos de un personaje. El ritmo es fundamentalmente necesario para conseguir un trascendente sentido expresivo. Es, además, la demostración

más completa de un espíritu realizador y creador, pues en él—en el ritmo—están compendiados el sentido estético y el alma del artista, revelándose en la materia que penetra, transforma y anima.

El ritmo no es tan sólo montaje rápido y trepidante, pues una película puede ser morosa, lenta o vertiginosa, según lo requiera el complejo circunstancial en que los personajes se vean envueltos, y aun en un mismo plano, puede haber dos o más ritmos diferentes de sensación o sentimientos que se contraponen o entrecruzan, pero siempre guiados por una línea concreta y superior. En la compleja realización de todas estas formas de expresión es donde un director debe demostrar sus cualidades, y son ellas las que le conducen al triunfo o al fracaso.

El ritmo, que nace con el guión, se desarrolla en el estudio y se concreta en la mesa de montaje, se realiza íntegramente en el espíritu y en el cerebro del director de un *film*, pues es él el que debe dar a todas las imágenes, dispares y heterogéneas, un amplio sentido de expresión superior. El director debe encontrar en su alma la síntesis de lo que quiere expresar para lograr una perfecta obra de arte cinematográfico, si no, no pasará de crear una película mediocre, incapaz de herir la sensibilidad del espectador.

Ya dijimos al comenzar que queríamos solamente hacer recaer la atención sobre este problema vital del arte cinematográfico. Muy lejos de nosotros cualquier sentido didáctico. No hemos querido descubrir ningún mediterráneo, nuestro propósito ha sido, solamente, filiar el concepto del ritmo y recordar, de paso, algunas verdades necesarias y fundamentales, que por demasiado sabidas suelen olvidarse con harta frecuencia.