

Nuestro cinema

Título:
Voz y realidad

Autor/es:
Azcoaga, Enrique

Citar como:
Azcoaga, E. (1935). Voz y realidad. Nuestro cinema.
(16):43-44.

Documento descargado de:
<http://hdl.handle.net/10251/42888>

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:



NUESTRO CINEMA

PUBLICACIÓN INTERNACIONAL DE VALORIZACIÓN CINEMATOGRAFICA

Director internacional: Juan PIQUERAS - 7, Rue Broca. París - (V^o)
Director nacional: A. del Amo Algara - Narváez, 13. Madrid
Administrador general: J. Fuentes Calderas - Apartado de Correos 305 Sevilla.
Suscripción anual: España, Hispanoamérica y Portugal; 4,50 pts. - Extranjero; 10 pts

V O Z Y R E A L I D A D

Un puñado de primeras palabras nuestras sobre cinematógrafo, aseguraba: "el poema—y por allá—hablabamos sobre "Romanza sentimental" de Eisenstein, lo único que tiene que buscar en el cinema son sus exactos límites. Cuando el poema—literatura—es una ordenación rigurosa de palabras, cada palabra en el ha de ser un mundo, y el silbar de esos mundos componiendo un ritmo, cerrar el mundo exacto del poema. Cuando el poema—cinematográfico—no es una ordenación rigurosa de palabras o de imágenes como algún día escribiríamos no puede ser, sino—dejámonos allí—la vibración que un lamento musical en el espíritu de un poeta como Eisenstein produce la onda dispuesta a expandirse, lo que interesa es que la expansión de la onda, la expansión de la música—lejos el caso—encuentre siempre en lugar del aire, cinematográficamente, el trozo de naturaleza que a cada motiz en su desarrollo correspondía".

Sin pretenderlo, habíamos allí incidentalmente de indispensables elementos. Sirviendo de elementales propulsores a una cinta no elemental, acusamos fundamentalmente en el cinema, dos factores de importancia: la voz y la realidad. El acento, y su órgano amplificador. El perfume, y las hojas que sin querer y para que se produzca, ese perfume acarician.

Muchas veces se habló de la poesía y el cinema, y en el cinema, muchas veces se establecieron conclusiones dirigidas, a los que una realidad el cinema solamente desearon y a los que trozo poético creían escuetamente una cinta. Últimamente, César M. Arconada, discurrió por tal camino, concluyendo que poesía debía ser toda unidad cinematográfica, sin exigir que se resolviera como un poema cualquier "film". Y sin insistir nosotros sobre tema tan aclarado, hemos de apuntar las relaciones poéticas—cinematográficas—entre la voz y la realidad en un film cualquiera.

No hay primeramente "film" mientras no existan la realidad, la voz, y las relaciones que entre estos dos pilares de una película han de establecerse para que la película, loable naturaleza ostente. Un film ni es una narración, ni es una exposición, ni es un cuento. Un "film" es, algo que no trándose, se cuenta. Nunca un "film" está cerca—lo mismo en lo psicológico que en lo descriptivo—del tono documental conocido. O si bien se enfoca la palabra documento, reemplazándola por la palabra testimonio, cinema es siempre concreto, justo testimonio, más que sencillito, estricto documento.

Enfocando desde este punto de vista la naturaleza de un "film", no debemos nunca incurrir en el defecto de asegurar que cinematógrafo y novela es algo idéntico, o modos de expresión que satisfacen únicas leyes. El cinematógrafo que no puede ser literatura; el cinematógrafo que a estrictas leyes plásticas no se debe someter, por ser testimonio y no documento, tiene que ver muy poco con la novela. Dijimos, eso sí, "que la misión del cinema no era la de darnos una realidad, sino como la de la novela, hacer más real una realidad trivial y corriente". Hacer más real una realidad, que es hacer simplemente real un suceso sin naturaleza que la haga existir, es lo que intenta la novela, el documento. Hacer más real una realidad, hacer simplemente real un suceso con naturaleza, es lo que pretende, el testimonio, el cinematógrafo. La novela, quéralo o no su autor, con un pulso personal, va subrayando, o una realidad, o el discurrir imaginativo del novelista. El "film", si es

"film" que a un espectador interese profundamente, recoge el cuento de una realidad que no tiene que subrayarse para más ser.

Un "film" no es nunca un documental al uso, no porque la ausencia de individuos la naturaleza retratada no animen, sino porque un "film" no es nunca lo que está logrado con interiores o exteriores que mostramos, sino el que con habilidad va logrando que exteriores e interiores se nos muestren. Un "film" no es problema de cámara y realidad. Sino problema de realidad y voz; exacta relación entre la magnitud del suceso real y las dimensiones de la voz que al espectador de ese suceso informa.

El poeta, el novelista, con su voz vá "destacando" aquellos elementos de su suceso—imaginado o real—que integrados en un ritmo, van a dar una naturaleza poética o novelística más tarde. El poeta, el novelista, no puede si se trata de una realidad, trasladárnosla. El poeta como el novelista ni siquiera intentan si de un poema se trata, contarlos todo el poema, sino el poema: las poéticas cuatro palabras de unos versos, que cumplen las condiciones de recato, sinceridad y advinanza que toda poética exige.

El cinematografista, no puede como el poeta o como el novelista, pretender el cumplimiento de estas condiciones. Novela y poema son esencialmente indirectos. Cinematógrafo, sin embargo, es único género artístico directo—olvidándonos por un momento de la plástica, con quien en su día señaláramos diferencias—. Y así como cuando se habla de poesía directa, nos referimos y se refieren los que con nosotros hablan a la poesía que olvidada de las imágenes coruscantes vaya directamente a su problema y sobre ese problema concretamente suelte, al hablar del cinema como de género directo, llegamos, después de necesario alrededor, al cinema con voz y no al cinema pendiente de maravillosos e inútiles—sino van bien engastados—imágenes cinematográficas.

Así como en poesía los poetas que no tenían que contarnos una verdad, abusaron de la metáfora, de la imagen, pretendiendo reflejar equivocadamente en un giro, realidades que no tenían porque darnos, aunque pretendieran con ellas indicarnos una realidad profunda que no sabía expresarse, ciertos cinematografistas—filistestos unas veces y otros conspicuos—sin contar con la realidad que en el cinema en cada momento se le brinda, corren a sorprender momentáneamente otras realidades que engarzadas en el ritmo poético, equivocadamente en un giro, la realidad de la que el cinematografista inhíbil se evadía. La cámara entonces no cumple su único papel: confiar en la realidad sobre la que el cinematografista la inclina. Y el realizador, a diferencia del poeta, debe considerar el elemento real como elemento único. El poeta con su voz decíamos, subraya, destaca, aquellos elementos que le interesan, para que al referirse a ellos su único elemento, su voz única, esto voz se ocase. Mientras que el realizador sólo logra convencernos de que poética voz vive en un "film", si su realidad con voz se nos muestra. Si—decíamos—la realidad se muestra sin ser contado.

El poeta, al recluir su voz en las cosas — que solo un recluir es siempre una metáfora, pues sólo purificar una realidad con la voz poética es lo que incremento en cada momento la recidumbre de un tono lírico,—



Escena de "VIVA MÉXICO!" suprimida por Sinclair-Lesser de la versión presentada con el título de RAYOS Y TRUENOS SOBRE MÉXICO.

Fototeca Piqueras

admirándonos de la realidad insospechada de una flor, un ave, o el mar, las crea. A imagen y semejanza de su voz. Las cosas por la voz del poeta no hablan, sino que permitiendo en su transformación a la voz poética reclinarse, la añaden, poética realidad, gravedad, recidumbre.

El cinematógrafo, no tiene nunca voz. Por no tener nunca voz —dijimos que solo un pulso, exponía mínimo tinte subjetivista en una película— el cinematógrafo, tiene que considerar lo real más que como auxilio donde su voz recostar, como elemental arma de combate.

¿Podía pensar cualquiera, que dar tono a una realidad es suficiente. Que dignificar en último caso el documento es lograr el testimonio. Mientras que el problema está en concebirlo, en darle categoría a una realidad. En detenerse la cámara sobre una realidad concreta, el tiempo necesario para cada realidad para reflexionar, o como si a reflexionar la cámara se decidiera.

En "L'opera de quat sous", el acento emocionado del barbaudo viejo que a los sucesos, Pabst anticipa, poco importa. El diálogo que en la claraboya de la cámara donde la anecdota de "El millón" se desarrolla con garbo de serpiente, exige tono a la fábula añada. La película que no existe en "Muchachos de uniforme"—como me aseguraba recientemente un joven músico— se logra por otorgar categoría a una serie de sucesos a punto de no salir de su realidad novelística, literaria.

¿Qué ocurre en el logro de estas películas, totalmente distintos? Que el cinema en ellas no es considerado como una forma. Parece como si la cámara pesa a su innegable papel se hubiera suprimido, como si para nada importara constatar la realidad que por arte de tres directores adquiere rango, observándose como única preocupación el considerar ejemplar esa realidad que a cada uno de los directores en su tiempo preocupó. Tomadas las tres naturalezas como tres testimonios, el problema de los directores, no fué nunca prestar una voz cualquiera —dar simplemente la realidad ante ellos erigida— sino encontrar la voz que verdadero testimonio a la realidad en cada caso llamase.

Acudamos a un "film" conocidísimo, "Sous les toits de Paris", o muy distinto de éste, al "Acorazado Potemkin" más que a "La línea general", y en distintos planos al "Enrique VIII" de Korda o a cualquier trozo mejor de Duvivier, y observaremos que el problema fundamental de cualquier director, es lograr que una realidad resume necesario entusiasmo. Que el problema no es en cine fundamentalmente otro. La dimensión primordial para el cineasta, es el entusiasmo de sus elementos. Porque si la palabra no es nada y en el poema, en el ritmo del logro poeta, etc.—sin excesos militarismos—, todo, la realidad no es nada sino es logrando cinematográficamente lucir su entusiasmo en un ambiente propicio.

En Clair la realidad es siempre algo apogado, y viva la anecdota que hace bailar para animar su voz. En el Eisenstein mejor, la realidad, es algo vivamente exultante, y la anecdota mínimo problema en "Romenzo sentimental", y en "La línea general" de panfleto escueto. En el mejor Korda, los tipos son siempre rasgos simples precisamente de una realidad que por ellos se entra. Pabst es la realidad con voz como aborronada lo que profundamente le interesa, y la anecdota nos cobría siempre en un leve aforismo. Duvivier por olvidarse de la realidad que maneja en el tercio primero de su "Pequeño Rey" termina su "film" del braceté de Henry Duvernois.

¿Qué trabajaron para encontrar la voz a una realidad —siguiendo el modo poético— debida? ¿De que prescindieran mejor éstos y tantos cineastas importantes al lograr interesantes trozos cinematográficos?

Del aire. Trataron de distinguir naturalismo y realismo cinematográficamente. Comprendieron que naturalismo—cine documental del peso justo, con solfa de voces argentinas y retóricas—es una realidad que muestra su voz en un aire que no es suyo. Comprendieron que realismo, poética realidad era algo que se lograba—auténtico testimonio—no como en la novela, dejando de señalar lo adjetivo, sino brindando al espectador la fundamental y lo adjetivo, accionando en un aire libre de ritmos y de viento.

El cinema—dijimos—no puede ser considerado como una forma. El cinema—y los que esto comprenden, diariamente le otorgan rango—es fundamentalmente un modo, y por eso es arte peculiar. El modo cinematográfico no brinda una realidad, sino una realidad que se brinda sin interferencias. Por ello no es extraño observar en los mejores "films", que el espacio no tiene aire y si enormes dimensiones. Que el espacio justo, como solfa, está como de sí mismo asombrado, meditando. Y es que entonces la voz, la voz de la realidad que pretende darse, no se expone. En el "ámbito" cinematográfico—distinto y necesario como el ámbito poético—la voz de la realidad nos llega directamente. Porque en ese ámbito suena. Pero en el aire no resuena. Demostrando que lo que no puede ni debe hacer es cine, como poesía, al aire libre, aunque se esté frente a naturalezas objetivamente interesantes. Limitando el aire, limitando si se quiere el cielo de la realidad que interesa, adquiere la voz una tensión, adquiere el acento un estrechamiento comparable en poesía a la lágrima o la perla. Y el cine obtiene sin pensarlo una calidad. Sin dignificar la realidad la posición de la cámara. Porque si la cámara dignificar una realidad pretendiendo, la cámara cumplida papeles de pincel, y resultaría posible una realidad, siempre enorme o fantástica, pero nunca tibia y justa. Ni como un poema—sin como el poema resolverse y ser—desempeñando ambientada y clara.

Porque la poesía en el cinema, la entrañable relación entre la voz y la realidad, que hace brotar las anecdotas y los personajes para el ritmo de esa voz advertir, no puede ser una presencia que consecuentemente nos emocione. El documento no origina poesía. (En la novela el recuerdo del documento la origina o el agudo subrayar de un suceso externo o íntimo). Y el testimonio, una voz así lograda, tan lograda que por ella sin hablar se cuenta, dice que los Hermanos Marx en cine son interesantísimos pero no originantes de un fondo profundamente poético, la cámara cumplida papeles de Charlie Chaplin tiene esa calidad de presencia remota que reclama a todas horas la poesía. Porque el secreto de una realidad que cinegráficamente se nos cuenta, bien situada en un mundo por su propia esencia, y bien captado, es haber comprendido que cuando una realidad logra expresión—cierta caricía de Greta Garbo, algún trozo muerto de Pabst, el acierto de Kirsanoff al hacer en su mejor película voz de realidad una música importante o la exactitud de Epstein—está suficientemente elevada, y que cinema es antes que nada, real voz de una expresión.

ENRIQUE AZCOAGA



Revisión: "El fin de San Petersburgo", film soviético de Pudovkin