

LA ESTÉTICA DEL CINE (*)

El primer problema a tratar es el de si el cine puede ser considerado como un arte. El cine se encuentra en el estadio intermedio entre el arte puro y la técnica. No hay comunicación directa del alma del creador a la obra de arte. La máquina mediatiza la inspiración del artista. En este sentido se halla en la órbita de las industrias artísticas cuando el creador precisa para su expresión la utilización de técnicas materiales. Así como la técnica en la pintura se halla fundida con la personalidad del artista, en las artes industriales la técnica es neutra.

* * *

La calidad específica del cine, como arte, reside en ser expresión del movimiento. Pero, ¿hasta qué punto puede distinguirse a artes del espacio y artes del tiempo? El movimiento se halla adscrito lo mismo a módulos espaciales que temporales. La pintura y la escultura expresan también el movimiento. Pero, en estas artes, su perfección radica precisamente en su capacidad de condensación y síntesis de los valores dinámicos. Cuanto mayor sea en estas artes la concentración del movimiento, mayor margen deja a la imaginación para poder desarrollar todo el impulso y toda la curva de la expansión dinámica.

* * *

El movimiento tiene en el cine su máxima potenciación en cuanto se inserta en valores humanos. A pesar de las posibilidades técnicas del cine, observemos que apenas si rinden eficacia estética desvinculadas de la expresión. Los movimientos rítmicos, la significación puramente artística del fluir de las cosas, no consigue provocar ni emociones, ni tampoco puro placer óptico. Una vez más el cine adquiere la plenitud de su significado cuando maneja reacciones humanas. Aquí, sí. Cada actitud, cada músculo al moverse, cada trueque fisiognómico se

(*) Resumen de dos conferencias pronunciadas en la Universidad Internacional «Meléndez Pelayo», de Santander. Agosto de 1950.

exalta y llena de dramatismo. Los parlamentos en el cine siguen siendo un elemento adjetivo que se limita a subrayar el dinamismo de los protagonistas. Es tan poderoso el interés que suscitan estos tránsitos, que los grandes directores de películas consiguen que cada uno de esos movimientos alcance casi un valor simbólico. El ritmo de unos pasos, la tensión de unas manos, la movilidad de un rostro, son elementos expresivos cargados de significación. Y esta intensidad expresiva es la que da al cine su principal valoración estética.

El movimiento como génesis artística no es sólo peculiar del cine. Situado entre la danza y el teatro, el cine participa de las dos referencias dinámicas. La danza consiste esencialmente en desarrollar el movimiento, transformando la acción historial en pura síntesis dinámica. El teatro, por el contrario, comprime el movimiento reduciendo un hecho cualquiera a sus caracteres estáticos, sustituyendo la fluencia espacial por la efusión verbal. El cine participa de las dos artes. Por un lado, no limita espacialmente el drama, que puede agotar todos sus caminos y vuelos. Por otro, lo importante de la acción no es para el cine su desarrollo dinámico, sino su encarnación en los personajes que la juegan. De aquí que en el cine, más que en el teatro, el protagonista sea el elemento esencial y los actores los que prestigian las películas.

* * *

Y desde este punto de vista es fácil definir la calidad artística de un actor. Su excelencia estará en razón directa de la exactitud con que adapten el movimiento a una idea o una emoción. De esta fusión brota la expresión cinematográfica.

* * *

Otro de los temas, objeto principal de nuestro estudio, es la relación del cine con las artes plásticas. ¿Qué analogías puede presentar con la pintura, en cuanto las dos son artes de dos dimensiones? Quizá, a pesar de todas las apariencias, la diferencia radical no se halla determinada por el carácter dinámico o estático de sus producciones. Aunque parezca paradoja, la esencia de la pintura reside en su expresión del movimiento. Una pintura será de tanta mejor calidad cuanto más amplia curva del movimiento contenga. Este movimiento en pintura se halla vinculado a dos factores estéticos: a la luz y a la expresión.

Por la luz el arte pictórico recoge la instantaneidad de los tránsitos luminosos y el fulgor de los brillos. La mejor pintura será aquella que recoja con mayor fluidez y acuidad el temblor lumínico de cada minuto. Esta decisión de sorprender el impacto del sol en las superficies obliga no sólo a dotar a las cosas de determinada forma y color, sino a una técnica muy precisa a la que se ha llamado impresionista. Que si bien se concreta en una escuela de finales del siglo XIX, tiene su principal ejemplo en Velázquez. En cuanto al otro elemento, a la expresión, la pintura sorprende el rictus en su modulación más perecedera. El ejemplo más egregio lo tenemos también en nuestra pintura con Goya, que reproduce en sus pinturas negras a las criaturas exasperadas en el ápice del grito. Pero la maestría de los pintores no radica en sugerir el futuro dinámico de sus cuadros. En no congelar el rayo de sol ni la mueca. Y ello se consigue recogiendo precisamente la menor fracción de tiempo posible, es decir, reproduciendo al modelo en su instante más quebradizo. Podemos decir que una obra de arte está frustrada en cuanto no sugiere la ruta de su movimiento futuro. De aquí que, lo mismo que en el cine, la base de su estética se halle también en la movilidad. ¿Y la composición? La composición en pintura no sirve para detener este movimiento, sino para encauzarlo. La composición dijérase que encapsula este movimiento, lo sujeta en una órbita y le da un carácter orgánico, recluido alrededor de los protagonistas principales del cuadro.

* * *

En el cine estos valores plásticos se sustituyen por el juego de los planos. También lo importante en este arte no consiste en reproducir la velocidad, sino en sugerirla. No hay personajes más dinámicos que los del cine antiguo. Todos se hallan reproducidos en sus más desafiados movimientos. Y sin embargo, se hallan como petrificados, sin que en ningún momento el espectador pueda convivir tanta movilidad. El arte del director del cine consiste en sorprender aquellos puntos de vista, aquellos instantes que arrastran consigo una cadena de momentos dinámicos. Un plano quieto puede llevar en potencia todo el desarrollo de una acción. La fluencia será tanto más fácil al sorprender aquellos puntos del movimiento más inestables o cuyo dramatismo pueda provocar secuencias o antecedentes de más amplio radio. Algunas perspectivas pueden prolongar la ilusión con recursos escenográficos

cos parecidos a los de la pintura. Cuando Charlot se aleja hacia el remoto horizonte, arrastra consigo a una continuación de la vida que no se corta con el final de la película. Esta invención barroca del horizonte como sugeridor del infinito no ha tenido, sin embargo, en el cine la eficacia estética que en la pintura. ¿Y por qué?

* * *

Tocamos aquí otro problema también capital en la estética del cine. El del primer plano. El cine ha valorizado un elemento descuidado en el arte pictórico: el del tamaño. Los romanos comprendieron el valor estético del volumen, y la deificación de los emperadores la sugerían con estatuas de medidas colosales. Pues bien, en la representación bidimensional el gigantismo impone también un tipo de emoción estética de carácter alucinante. La aproximación al primer plano, con su consecuencia del gran formato, sugiere con un vigor poderoso. Hay en esta cercanía y agrandamiento del tema representado valores hipnóticos. Díjese que en el cine aumenta el interés en razón directa del tamaño. A este aumento de medidas los objetos cotidianos adquieren una intensidad expresiva tan grande que llegan a tener una significación simbólica. Es aplicable a estas ampliaciones la observación de Flaubert «basta mirar intensamente a una cosa para que se haga interesante». Por un procedimiento físico, al acercar la cámara a una forma cualquiera, ésta se introduce en nuestra intimidad y se posesiona de ella. Esta inminente aproximación díjese que paraliza el tiempo con su factor de estupor. Y con esto llegamos a otro de los temas más sugestivos del cine.

* * *

Con el cine alcanza el hombre una de sus más trascendentales conquistas: la de manejar el tiempo. Hasta ahora el hombre era dueño de adaptar a su inspiración el movimiento y el espacio. El movimiento se halla sujeto a su voluntad, y el espacio podía articularlo en pintura adaptándola a todos los tipos perspectivos que la sensibilidad de cada época ha exigido. Pero quedaba como elemento inmutable el tiempo. La sucesión inexorable de los minutos servía de pauta fija para toda la metafísica del transcurrir. Pero con la cámara cinematográfica el ritmo temporal se halla a merced del realizador.

Es éste quizá el elemento de más sensible y delicada elaboración

en el complejo cinematográfico. Y como primera afirmación nos atrevemos a decir que el tiempo en el cine nos dará una ilusión de realidad cuanto más se aleje del tiempo real. Lo mismo que en el primer plano óptico, la lentitud en el curso de un movimiento nos lo sitúa también en un primer plano emocional. Nuevamente tenemos que volver al ejemplo del cine viejo. Toda esa algarabía y frenesí con que actúan los personajes en las primeras películas se debe a estar tomadas las escenas con un tiempo natural. Y si queremos observar hasta qué punto el tiempo real es inepto para una explotación cinematográfica, pensemos en esos noticieros y actualidades en los cuales los personajes más famosos de nuestros días quedan desconceptuados y banales al actuar con sus maneras habituales. Todo se vulgariza y aplanan en esas vistas tomadas según el ritmo cotidiano. Pero en cuanto una actitud se desenvuelve a compás no de los minutos, sino de su interna exigencia emotiva, alcanza un plenitud de significado que sólo la lentitud puede sugerir. El tiempo emotivo sitúa a la acción dramática en un *climax* donde rinde toda su eficacia. Esta posibilidad de variar el ritmo de la sucesión de los instantes es lo que humaniza tan intensamente al cinematógrafo. En el curso de una acción cada momento tiene una acción diferente. Hay lapsos rápidos y otros que condensan en su instantaneidad una vida. Pues bien, la habilidad del director consistirá en ceñir o en dilatar estos instantes según el proceso emocional de la acción. Esta elasticidad del tiempo permite al cine revelar el curso de una intimidad. El proceso de una ideación o de un afecto puede explayarse en el cine gracias a esta maleabilidad de los minutos, que nos permite así vivir todas las fases emotivas. Una anécdota, que según el tiempo real resultaría intrascendente, tratada con ritmo adecuado resulta pletórica de interés. Queda así la emotividad en el cine adscrita, más que a la acción, a su inserción en el tiempo.

* * *

La película de arte puede realizarse desde dos distintos puntos de vista. Desde la inspiración del artista o desde sus mismas obras. En el primer caso, la obra de arte surgirá de la vida del artista, que irá jalonando los hitos de su existencia con sus creaciones. De cada uno de sus acontecimientos emerge el arte como su sublimación. Hay sobre todo un tipo de artistas, como Miguel Angel, como Rembrandt, como

Goya, cuya vida se halla tan entrañada con sus creaciones, que no es posible separar el instante inspirador de su curva afectiva. En este caso el trueque de obras y emociones tiene que ser incesante en el curso del film. El otro tipo es más objetivo y permite explayar todo el panorama de su arte tomando a veces como centro una sola obra. Si elegimos, por ejemplo, «Las Meninas», de Velázquez, ella nos permitirá desenvolver todo su proceso artístico. El problema de la luz y del espacio puede ponerse en relación su planteamiento en los cuadros más representativos de cada una de sus épocas. El autorretrato, en comparación con el de las «Lanzas», el de Roma y el de Valencia. La Infanta Margarita, con otras representaciones del mismo personaje. Los reyes, reflejados en el fondo, con otros retratos de análoga época. La Mari Barbo-la, con las otras efigies de enanos y deformes. Y hasta el perro, con las diferentes representaciones de estos animales en los cuadros de cazadores. Y de esta manera irradia un solo lienzo sobre toda la obra del pintor.

En escultura, la versión cinematográfica tiene que aprovechar los puntos de vista de una estatua en su integridad espacial. Vivificarla dándole un sentido dinámico en su actitud. Y para ello verter sobre sus relieves las luces para que puedan exhibir todos sus valores plásticos. La valoración del primer plano es su escultura esencial. Y con él la tactilidad y fluencia de las superficies.

En cuanto a la arquitectura, las posibilidades de utilización cinematográficas son extraordinarias. En primer lugar, se puede dinamizar a una masa arquitectónica presentando ángulos y puntos de visión distintos del frontal. Después, alterando los términos habituales y presentando con planos cercanos los ornamentos y perspectivas alejadas.

* * *

Respecto a las películas arqueológicas hagamos presente nuestro escepticismo respecto a sus calidades estéticas. Todos hemos presenciado reconstrucciones históricas conseguidas con los escenarios más suntuosos y con la mayor plétora de medios. Y siempre hemos salido decepcionados de estas realizaciones. Y no por anacronismos en la escenografía, fáciles de suplir. Sino por anacronismos íntimos que ningún realizador podrá salvar nunca. Una época no es sólo un conjunto de atuendos y ambientes distintos de los nuestros. Es sobre todo un reper-

torio de ideas y de costumbres que modelan de una manera singular las fisonomías y actitudes. Las facies romanas, lo mismo que sus gestos, eran esencialmente originales. Y así en estas evocaciones, entre los pliegues de túnicas y togas reaparece siempre el hombre de nuestros días.

* * *

Sólo superficialmente podemos tratar de los valores estéticos del color en el cine. Y tenemos que afirmar que precisamente por acercarse al color real resultan estas películas tan vagorosas y mortecinas. El color en arte es siempre artificial. Cada escuela y aun cada artista ve la naturaleza con unas tintas diferentes. Y estas versiones pictóricamente arbitrarias son, sin embargo, las que nos dan una impresión más mordiente y viva de la realidad. Pensemos que en el «Ataque a los mamelucos», de Goya, uno de los caballos tiene la cabeza y el cuello verdes. Cada persona interpreta el color de una manera diferente. Y hace falta en pintura no reproducir —cosa que no se ha hecho nunca—, sino sugerir la realidad. Por otra parte, un arte es de mejor calidad cuanto más espacio deje a la imaginación. En el cine monocromo, la imaginación tenía que suplir todo el mundo cromático. Y ello presta a este cine más puros valores estéticos que al cine en color.

JOSÉ CAMÓN AZNAR.

Catedrático de la Universidad de Madrid