

SOBRE LA AFIRMACIÓN DEL CINEMATÓGRAFO COMO UN MEDIO EXPRESIVO DE LA VANGUARDIA PARISINA

ANDRÉS LUQUE TERUEL

Universidad de Sevilla

Abstract: The study can be considered with two problems that affected the cinema development at the beginning of the XX century. Technical and aesthetic possibilities of the new expressive mean were expressed in two directions: narrative and plastic (modelling). Everything, trying to understand intellectual (wise men) opinions that were against or supported the new mean with the main managers help to the tendencies called: Painting cinema, Psychological cinema, Abstract cinema and New realism.

Key words: cinema / historic avant-gardes / thinkers and theorists / producers / stylus (style).

Resumen: El estudio plantea dos problemas que afectaron al desarrollo del cinematógrafo a inicios del siglo XX, las posibilidades técnicas y estéticas del nuevo medio expresivo y los principios que se manifestaron en dos vertientes, una, narrativa, la otra, plástica. Todo esto, contrastando las opiniones de los intelectuales que se opusieron o apoyaron al nuevo medio con las aportaciones de los principales directores a las tendencias denominadas: Cine de pintura, Cine psicológico, Cine abstracto y Nuevo realismo.

Palabras claves: Cine / Vanguardias históricas / Pensadores y teóricos / Directores / Estilos.

El cinematógrafo, como medio expresivo incuestionable, es un metalenguaje que funciona en la órbita visibilista cuyos valores plásticos definen una dimensión estética inédita. Ahí es donde radica su valor como obra de arte, y ello, tal sucede con la arquitectura, la escultura y la pintura, a pesar de sus valores de uso o doctrinarios, respectivamente. Las posibles relaciones de esa dimensión estética, digamos que cinematográfica, con las que definen otros géneros, son, excepto excepciones, superficiales. No digo que infrecuentes, pero sí que, por las distintas naturalezas de cada procedimiento, sólo afectan a leves contactos que revierten en el medio pristino en el que encuentran sus soluciones naturales.

Es cierto que, en ocasiones, el cinematógrafo pudo ser un instrumento más al servicio de propuestas estilísticas que trascendiesen los medios por sí mismas, sucedió con el *Cine Expresionista*, cuyos lienzos invadieron y configuraron los escenarios acaparando el protagonismo, con lo que se introdujeron en el cinematógrafo minimizando las posibilidades naturales del medio. También con el *Cine Surrealista*, sujeto a las posibilidades del cinematógrafo; mas, tal veremos, derivado de otra tendencia exclusiva vinculada a éste, sin la que no es cognoscible.

Estoy, pues, en la obligación de definir la nueva dimensión estética que constituye la aportación más radical del siglo XX a la Historia del Arte. Ella no discurrió inmersa en la evolución general de las artes plásticas, tuvo un desarrollo paralelo autónomo, en el que los hitos claves son, por completo, deslindables de los estilos artísticos generales. El concepto de vanguardia es equivalente, pero, aplicado a otra dimensión estética, es en ella en la que se deben buscar tales claves. Ése es el objetivo de este trabajo, deslindar la vanguardia cinematográfica de la literaria, que se opuso en las fuentes directas, y de la plástica, con la que a veces se confundió, por supuesto definiéndola y estableciendo las tendencias propias y con ello las conexiones y las divergencias con las que pertenecen a otros medios de expresión.

La rápida difusión y el inmediato éxito comercial del cinematógrafo a principios del siglo XX, no lo liberaron de las dudas y las tensiones que hubo de afrontar el nuevo medio expresivo con los otros vigentes con los que alternó, convivió y compitió. La aceptación popular de la imagen animada produjo, empero, diferentes reacciones en las élites literarias y plásticas. Ello por distin-

tos motivos que revirtieron y, asumidos, generaron las respuestas cinematográficas en uno u otro sentido.

En la primera década, el cinematógrafo afrontó dos grandes problemas, el dominio técnico del nuevo medio y la búsqueda de una identidad que se bifurcó en un cauce narrativo y otro plástico. Ello tuvo distintas respuestas y, en la segunda década, mientras, en Hollywood, los avances técnicos determinaron con Porter y Griffith el futuro del cinematógrafo, ello al margen de su aplicación en los géneros narrativos, sean históricos o de acción o pronto comedias; en París, olvidado el camino narrativo iniciado por el innovador Méliès, surgió una crisis de identidad que degeneró en la emulación del teatro, con lo que se produjo un intercambio de influencias que afectó al resto de Europa. Es el motivo de la crisis a la que dieron respuesta nuevos directores y los pintores interesados en el medio, que, descartando las posibilidades plásticas del émulo dramático, las propusieron en el nuevo soporte visual que se basa en sus posibilidades técnicas para asumir nuevos relatos o trascender las invenciones pictóricas en la cinematografía de vanguardia. Es, pues, aconsejable comentar algunos puntos conflictivos a los que dieron respuesta.

Del mismo modo que el llamado *Film d'Art*, comercializado por Pathé, en 1908-10, adoptó los mecanismos de la escena teatral, con los que remitió a un sentido impropio, el auditivo que recibe los fundamentos literarios del drama; el teatro asumió el reflejo que producía en la pantalla y, alejándose de la literatura que le es propia, insistió en los valores gestuales y de índole visual que ésta ofrecía. Así, el cinematógrafo renunció a los cauces expresivos del nuevo medio, sin que los directores entendieran que es la composición según los fundamentos técnicos propios, esto es, el guión técnico, el que le otorgaba categoría artística. Lo mismo ocurrió en el teatro, aunque en este caso el problema se valora desde dos puntos de vista: la censura del medio dramático degenerado, al que Unamuno¹ llamó pantomímico o cinematográfico; y la defensa de los recursos plásticos sobre el guión dramático, que defendieron D'Emery² y Ortega.³

La oposición de Unamuno al cinematógrafo fue radical. Vio en éste un enemigo del teatro, tanto porque le quitaba público como por la influencia que ejercía en la aportación de recursos escénicos que estimó fáciles y contrarios a la calidad de la estructura y la redacción literaria del drama. En consecuencia, primero censuró las posibilidades expresivas del cinematógrafo y después intentó deslindar los objetivos de ambos géneros. Su postura⁴ fue contundente:

Por nuestra parte, cúmplenos, declarar que no nos gusta el cine.

Nada nos molesta más que el que aparezcan unos fantasmas que gesticulan y mueven los labios como quienes están hablando y hay asombro, o ira, o amor, en sus ademanes, y miradas, y luego se nos dice en un cartel, y por escrito, lo que se han dicho. Que es como si una pareja bailase un baile sin música y luego nos hiciesen oír el aire bailable que habían bailado.

Confío en la palabra⁵ y en que las pantomimas acabaran por ser rechazadas del cinematógrafo, que se quedará para su objeto estético propio, que es el de representar las cosas que ocurren sin palabras.

Después añadió:⁶

Vi que al cinematógrafo se le llama el séptimo arte. ¿El séptimo? Supongo que los otros seis serán: pintura, escultura, arquitectura, baile, música y poesía. Pero lo mismo podría ser el noveno si incluimos también la sastrería y la tauromaquia o toreo.

Dejemos para otra vez eso de que el cinematógrafo sea por sí un arte sustantivo.

Son cinco citas significativas de lo que Unamuno pensaba del cinematógrafo. La primera vez que lo llamó arte pantomímico fue en 1913, y en esa fecha, dada la falta de contexto y la influencia opresiva del teatro, no tengo nada que objetar; pero mantuvo tal opinión en 1921, lo que muestra que desconocía u obviaba los méritos de *Charlot* y *Buster Keaton* y los grandes mimos de Hollywood, cuyo éxito radicaba en mantener la boca cerrada, y también las tendencias cinematográficas de la vanguardia parisina sobre las que voy a hablar, pues los *films* abstractos, sin actores, existían con *Survage* desde 1914. Es evidente que no le interesaron y, en su generalización, se limi-

¹ Unamuno, Miguel de: "De vuelta al teatro"; en *Los lunes de El Imparcial*, Madrid, 3-3-1913.

² Opinión que recogió Unamuno en "Teatro y Cine"; Salamanca, 1921.

³ Ortega y Gasset, José: "Elogio del Murciélago"; en *El espectador*, T. IV, Madrid, 1929.

⁴ Unamuno, Miguel de: "Teatro y Cine"; Salamanca, 1921.

⁵ Se refiere a la palabra de la escena teatral y no al cine sonoro, aún por aparecer.

⁶ Unamuno, Miguel de: "La Literatura y el Cine"; en *La Nación*, Buenos Aires, 1923.

tó a la censura del *Film d'Art* que seguía los senderos del teatro y lo afectaba, ocultando, de modo voluntario o involuntario, la propia respuesta del cinematógrafo a ese problema, por otra parte aún perceptible en los *films* convencionales y comerciales, que, no en vano, es a los que atacó. Pues su objetivo no fue el futuro del cinematógrafo sino la defensa del drama hablado, de la obra en la que lo fundamental era la palabra, el texto dicho y representado y no la escenificación en sí.

Por ello, Unamuno reclamó un sentido opuesto para el cinematógrafo y pidió que se ocupara de las cosas que ocurrían sin palabras. Ése fue el embrión de la auténtica dimensión estética del nuevo arte que repudió; y, de modo paradójico, en ese intento de aherrojarlo y soslayarlo, nos dio la clave de las nuevas tendencias del cinematógrafo de vanguardia, que, mediante medios de creación específicos, también se opuso a los convencionalismos comerciales y tuvo idéntico fin, como demostraron, en los años inmediatos, el nuevo realismo de Abel Gance y los experimentos de Fernand Léger. Ello nos permite apreciar la posición de Unamuno y, pese a las limitaciones de su visión condicionada y parcial, establecer el estado de la cuestión que estudiamos, es decir, las causas y los principios en las que surgieron las vanguardias. Aunque no lo hizo de un modo consciente y, en un nuevo intento de desprestigiar al cinematógrafo, al que negó como procedimiento en sí, lo comparó con la sastrería y la tauromaquia, a las que tampoco apreció, y que, como éste, son artes dependientes de fundamentos técnicos exclusivos en los que basan su creatividad.

Es lo que tampoco tuvo en cuenta D'Emery cuando afirmó:

En el teatro hay que buscar situaciones y sólo situaciones, la técnica culmina en prepararlas y que al llegar una situación emocionante lo mismo da que el personaje diga una cosa u otra.

Su afirmación fue acerca del nuevo teatro, pero con ella nos explicó el mecanismo básico de la composición cinematográfica, a cuya estética se acercó con el beneplácito de Ortega y el consiguiente disgusto de Unamuno. No obstante, la aspiración de D'Emery tuvo un límite en cuanto que el cinematógrafo se expresó con medios técnicos propios que le son ajenos.

Louis Delluc. Teórico de la vanguardia cinematográfica parisina

El teórico y crítico francés Louis Delluc afrontó los mismos problemas que D'Emery y Unamuno, pero lo hizo desde la perspectiva del cinematógrafo al que quiso ofrecer nuevas soluciones. Tuvo en cuenta los medios de producción propios que, en sí, originaron el nuevo arte. Delluc⁷ buscó un cinematógrafo intelectual pero que no procediese de la literatura sino de las virtudes de la imagen animada. Es decir, buscó las claves intelectivas que le permitieran distinguir el oficio de la estética, el cómo se hace del por qué se hace.

Con Delluc, la técnica dejó de ser un instrumento al servicio de una dimensión estética concreta y de un estilo determinado, y se convirtió en el medio en que el cinematógrafo mostró sus posibilidades intelectuales y su capacidad creativa. Ello definió a la cinematografía de vanguardia y no el servilismo convencional a las tendencias estilísticas de la pintura y la escultura. Más aún, ello es lo que define al cinematógrafo como Arte y no la proyección de los *ismos* pictóricos en el nuevo género.

Debe quedar clara tal definición, pues Delluc nos habló, sobre todo, de las dificultades técnicas de la composición del *film*, ya que esa composición o guión técnico es el original de la verdadera obra de Arte.

Delluc señaló la equivalencia de las dificultades con los logros y de las decisiones sobre la toma con los resultados plásticos. Aunque no lo precisó, de sus comentarios deduzco las tres preocupaciones fundamentales del cinematógrafo de vanguardia. Tales son:

1. El problema de las relaciones entre el encuadre, el campo y la angulación. El encuadre es el marco que acota en el plano de la cámara y, por lo tanto, de la pantalla, el espacio visible o campo de visión en el que se sitúa la escena y su eje de acción. Ello establece unos compromisos, pues no es lo mismo acotar ese campo desde una posición o desde otra y, en función de los propósitos, se ha de valorar la angulación que, en relación con el tipo de objetivo, permite unos efectos plásticos satisfactorios o no. Digamos que el cálculo y la elección acertada son los que determinan la categoría plástica de la escena. Al centrarse en ello, Delluc se distanció de los cultismos literarios y de los en-

⁷ Jeanne, René; y Ford, Charles: *Historia ilustrada del cine*; Madrid, Alianza, 1947 y 1974, vol. I, pág. 108.

cuadros frontales con planos uniformes y tomas simples del *Film d'Art* de Pathé, y reclamó un nuevo protagonismo para el cinematógrafo, que, por primera vez, fue consciente de la dimensión estética propia.

2. La relación de los planos con las secuencias y la visión. Cada plano y su enfoque dependen de un encuadre, el campo que le corresponde y una angulación concreta. El plano es una determinación espacial fija que se distingue de la unidad de toma que, mediante el *travelling*, desarrollado en Hollywood por Griffith, permite ofrecer una sucesión infinita de planos con la correspondiente multiplicación visual. El cinematógrafo de principios de siglo identificó toma con escena, cuestión superada en Hollywood y en París con Delluc una vez que asumió el valor complejo del plano como conjunto de actos y movimientos. Ello llevó a la asimilación del plano secuencia, compleja relación entre las tomas de una misma escena y los planos elegidos. Tal implica al espacio con el tiempo y con la intervención del movimiento. Éste referido al contraste entre lo estático y lo móvil tanto en lo que se refiere a los personajes y los objetos como a las posibilidades de la técnica cinematográfica mediante las combinaciones oportunas de transformaciones formales. Ellas remiten al ámbito de la visión y ésta depende también de la tecnología óptica. Por ejemplo, una repetición mantenida del mismo fotograma produce un efecto de chatura. Así, el crono, es decir, las relaciones entre el sistema de arrastre de la película y el obturador, adquiere posibilidades creativas equiparables a las de los objetivos.

3. La composición y el montaje del *film*. En ello, Delluc distinguió los dos momentos que determinan la creación cinematográfica. El primero es el de la elaboración de un guión técnico en el que las reflexiones previas y las elecciones oportunas indican las condiciones convenientes en las relaciones referidas en los dos apartados anteriores. Tengamos en cuenta, a modo de ejemplo, que un movimiento que proporciona un buen resultado plástico en ocho segundos, quizás no se perciba en cuatro o lo descomponga en quince. Es algo que se ha de valorar en el guión técnico, que marca el proceso del rodaje. Una vez realizado, Delluc advirtió que la imagen filmica, con sus relaciones de espacio y de tiempo, no está centrada como en una superficie pictórica, sino que tiene valor en la sucesión de la que forma parte, y, en ese sentido, más que significar por sí misma lo hace por sus re-

laciones de causa y consecuencias. Por ello, un segundo momento del largo y complejo proceso creativo es el montaje y los empalmes, esto es, la composición del *film* mediante la suma de planos y secuencias que el director elige una vez revelada la película. En ese momento selecciona las escenas y descarta las tomas que estima oportuno. Y todavía tiene la oportunidad de variar los resultados si proyecta las dieciséis imágenes por segundo propias del cinematógrafo mudo o intercala otras a mayor o menor velocidad; recurso que podemos apreciar en *El Séptimo de Caballería*, programa de Miguel Bosé, que pasa veintitrés imágenes por segundo en vez de las veinticuatro del cine sonoro, con lo que obtiene un efecto plástico distinto del natural, que contempla un leve desfase de la banda sonora.

Cuanto expuse anula los fundamentos de las opiniones posteriores de Pirandello que, en 1929, en plena vigencia del cinematógrafo de vanguardia y una vez estrenadas con éxito las películas más representativas del nuevo realismo de Abel Gance, sin duda la más cinematográfica de las tendencias de la vanguardia parisina, aún hizo reproches al nuevo medio expresivo. Pirandello, retomando la defensa del teatro hecha por Unamuno, insistió en el reflejo de una rivalidad que, tal demostró Delluc, no ha lugar.

A propósito del nuevo cine sonoro, Pirandello⁸ comentó:

El teatro no será abolido porque no es él, el teatro, el que quiere convertirse en cinematografía, sino ella, la cinematografía, la que quiere convertirse en teatro... El error fundamental de la cinematografía ha sido, desde un principio, ponerse en un camino falso, en un camino impropio de ella, el de la literatura.

Como se aprecia, tales palabras suenan a rancio y están superadas por las teorías de Delluc y por la realidad de las vanguardias parisinas y del llamado *Cine de intensidad* que, desde Hollywood, aportó las soluciones técnicas sobre las que ellas teorizaron.

Pirandello no creyó posible la sustitución de la palabra ni que se pueda prescindir de ella; sin embargo, la vanguardia parisina lo hizo y, mediante los medios técnicos propios, proporcionó las claves visibilistas para que tendencias concretas posteriores, como el surrealismo que derivó del *Cine Psicológico* que propongo, la incorporara como

⁸ Pirandello, Luigi: "Sobre si la película hablada sustituirá al teatro"; en *Correo de la Sera*, Roma, 1929.

un simple elemento más sujeto a las condiciones antes analizadas, que son las que determinaron los valores mediante los ritmos que marcar. Y tal es un ritmo específico cinematográfico que difiere del ritmo musical al que Pirandello lo equiparó y por lo que, en una peculiar relación de los sentidos principales, el visual y el auditivo, lo llamó, creo que de modo ambiguo y sin fundamentos científicos, *cinemelografía*. El cinematógrafo tuvo y tiene, como definió Delluc, una identidad propia y, por ello, los tres problemas de la sonoridad que señaló Pirandello, o no son tales, o, como veremos al comentar las distintas propuestas, son fáciles de superar.

El cine de pintura

Cuando Delluc teorizó sobre las posibilidades técnicas y los consecuentes plásticos del cinematógrafo, lo hizo contando con los conceptos y los procedimientos y las soluciones experimentadas de modo simultáneo en Hollywood y en París. Pues en ambas ciudades se produjeron importantes novedades. Es cierto que, en Hollywood, Porter planteó el cinematógrafo como sucesión de escenas y, en *Asalto y robo de un tren*, en 1903, alternó los planos generales con cuadros de acción y congelados, estableciendo atractivos ritmos, sobre los que procedió Griffith, en *La rueda*, en 1908-10, para sacar a los personajes del marco de la escena en un ritmo que alterna los tiempos andantes y los crescendos. Mas también que, en París, Méliés, que en la última década del siglo XIX hacía desaparecer a los personajes de las escenas con un ascensor, en *Viaje a través de lo imposible*, en 1904, aunque aún cada cuadro corresponde a un pequeño episodio, lo hizo mediante audaces fundidos en el obturador. La disparidad conceptual de tales novedades es significativa de las distintas evoluciones que, en cuanto avances técnicos, revierten en las vanguardias parisinas. Constituidas en el momento en el que surgen las formulaciones estéticas que podemos agrupar en cuatro tendencias.

Una de ellas es el que llamo *Cine de Pintura*,⁹ en el que los decorados reproducen las escenas y los temas que aparecen en una serie de cuadros del mismo autor. El interés vanguardista no está en la filiación estética del pintor elegido, que se convierte en el protagonista del argumento pero no determina los vínculos estilísticos del *film*. Enrico

Gras, en *Giotto*; Luciano Emmer, en *El Bosco*; y Pierre Kast, en *Los desastres de la guerra*, remitieron a contextos y estilos distintos que confluyen en la dimensión estética de la representación cinematográfica.

Ello me obliga a plantear las diferencias estéticas entre la pintura y el *film* que, en este caso, se sirve de ella y la unifica en el ámbito que le corresponde. Ellas radican, sobre todo, en las distintas naturalezas de las identidades formales. La pintura representa un espacio y las imágenes de los objetos que lo ocupan, con lo que ejerce un efecto centrípeto que proyecta la mirada del espectador hacia su interior. El cinematógrafo no representa ese espacio, lo valora y, mediante la conversión de lo estático que aparece en la instantaneidad del cuadro en lo dinámico de la recreación virtual de ese instante, llega a la dramatización de lo pintado. El *Cine de Pintura* desarrolla la posibilidad de un nuevo tiempo cinematográfico basado en la idea temporal libre que permite las condensaciones, las extensiones, las acciones simultáneas, las elipsis visuales y los saltos. Es decir, una nueva fragmentación y orden en el tiempo de los elementos organizados en el espacio del cuadro. Con todo ello, el *film* ejerce una fuerza centrífuga que proyecta al espectador hacia lo exterior que representa, en tanto que lo atrae con la virtualidad en la que no hay diferencias entre los objetos y sus imágenes.

Lo podemos apreciar con especial intensidad en *Van Gogh*, de Alain Resnais y Gaston Dielh. El *Cine de Pintura* transformó los símbolos herméticos y diferenciales del pintor¹⁰ en elementos cotidianos, y, de esa manera, invirtió el significado de los valores personales de tales símbolos y la peculiar y condicionada e ideal visión que el artista tenía del mundo se convierte en el mundo en que el artista vivió. La unidad de la obra pictórica queda destruida y anulada por la nueva síntesis plástica que transforma lo real, las pinturas y lo que ellas reflejan, en la realidad que supone la aceptación de tal subjetividad como mundo virtual que constituye la realidad fílmica. Como ya apuntamos, el cinematógrafo impuso sus medios. Una prueba es cómo Resnais y Dielh acoplaron dos *travellings* en contracampo para ampliar el espacio, los puntos visuales y la sensación de movimiento. Con ello unificaron la visión de la casa y la habitación, pues el eje de los dos campos y el punto de inflexión de

⁹ Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine*; Madrid, Siglo XXI, 1984, págs. 301 y sigs.

¹⁰ Jaspers, Karl: *Strindberg y Van Gogh, análisis patográfico comparativo*; Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1986, págs. 190 y sigs.

ambos *travellings* es la ventana. Sabían que el paso de una imagen estática a otra les permitiría modificar y ampliar o disminuir los ritmos que producen tal sensación.

Este *Cine de Pintura* difiere del *Cine Expresionista* alemán coetáneo, para el que los pintores crearon decorados ex-profeso, con lo que extendieron su labor al nuevo soporte de las telas y los paneles de la escena. Fueron ellos los que, con sus deformaciones y las tensiones formales que originaron, determinaron los efectos que corresponden a las vanguardias pictóricas. No obstante, las tomas del *film* respondieron a planteamientos escénicos e iluminaciones convencionales, que salvo excepciones, lo excluyeron del cinematógrafo de vanguardia. Pues incluso Robert Wiene en una obra maestra, *El gabinete del doctor Caligari*, que fusionó los elementos decorativos y las diferentes estructuras, consiguió las deformaciones de los espacios y de los caminos mediante medios escénicos que definieron e identificaron la escena con el cuadro. En ello, poco varía del cinematógrafo de Méliés, sobre el que evolucionó y al que superó en efectos plásticos, al plantear el movimiento como una onda sonora expansiva. Mas lo hizo una vez asumió el contenido social con fines poéticos o fantasmales del danés Holger Madsen, que, en *Sueños de opio* y en *Los espiritistas*, los dos en 1914, recurrió a los contrastes de las luces sobre los volúmenes y las aristas y a las sobreimpresiones que acentúan el dinamismo y las intenciones expresivas. Es el modo con que el cinematógrafo expresionista dramatizó los ejes de acción. Es decir, que conocía y asumía las novedades del medio, incluso las que proporcionaron las vanguardias parisinas, sobre todo las que denominó *Cine Psicológico*, pero no estuvo en la línea de investigación y avance de las posibilidades de ese medio cinematográfico como tal y libre de los elementos circunstanciales de los que se sirvió. Ello no es exclusivo del cinematógrafo expresionista. Lo mismo se puede decir de Philip Heriat, en *El Inhumano*, en 1923, en el que los decorados abstractos y suprematistas de Mallet Stevens determinaron la filiación a tales vanguardias pictóricas. La diferencia está en la valoración virtual del espacio fingido en las escenas del plano. Y ello, que no fundamenta al cinematógrafo expresionista, puede, sin embargo, darse en éste. Es el caso, tímido y ocasional, de Robert Wiene, en *El gabinete del doctor Caligari*, en el que es posible que algunas puertas e interiores sean adaptaciones de originales de caballete.

Distinto es lo que propuso Henri Storck, en *Paul Delvaux, film de pintura* sobre un autor surrealista,

circunstancia que no debe confundir ya que, en realidad, no respondió a los principios estéticos de tal tendencia, que, en el cinematógrafo, derivó y convivió y revirtió en el *Cine Psicológico*, y se expresó como sucesión de imágenes independientes e inconexas. Storck ofreció la visión surrealista de Delvaux, pero lo hizo con un criterio narrativo propio del *Cine de Pintura*, basado en las complejas relaciones de los encuadres con la angulación y los planos, que determinan un eje de acción en el que, caso de las mujeres desnudas y calavéricas sobre las columnas, los efectos plásticos superan a los atrevidos escenarios expresionistas pintados en *El gabinete del doctor Caligari*.

Cine Psicológico

Otra tendencia alternativa es el *Cine Psicológico*, en que el guión técnico otorga protagonismo al eje de acción en el que la fotogenia depende del movimiento de los objetos. En ese movimiento intervienen dos factores, la actuación de los actores; y las sensaciones que producen las luces y las sombras y el distinto alcance de los objetos. Ello con el propósito de manifestar estados anímicos, es decir, sentimientos y emociones, mediante el impacto de la representación plástica. Lo hace con independencia del argumento y del guión literario que lo articula, mas en concordancia con la trama de tal relato. Es por ello que este *Cine Psicológico*, que se inició con los *filmes* mudos de Marcel L'Herbier, asimiló sin dificultades las nuevas circunstancias del cinematógrafo sonoro, lo que le permitió originar y convivir con el *Cine Surrealista* al que superó en tanto que, tal veremos, revirtió en dicha matriz.

L'Herbier buscó los efectos plásticos en las fiestas exóticas de *Coeur fidèle* y en las escenas circenses de *L'inhumane*. Fue un primer paso, en el que recurrió a lo circunstancial de tales actividades. Pronto lo superó en *El difunto Matías Pascal*, en el que los procedimientos cinematográficos trascendieron los condicionantes del guión de Pirandello, una vez lo recreó en la dimensión estética propia, esto es, en el hecho contemplativo del nuevo fenómeno plástico. L'Herbier reafirmó la nueva concepción en *El dorado*, en 1921, donde el interés psicológico de las alternancias plásticas de los personajes que aparecen en las escenas de cabaret, implican al espectador mediante estímulos sensibles de índole visual.

Por ello, L'Herbier superó, aun antes de la implantación del cinematógrafo sonoro, los tres problemas que en éste denunció Pirandello.

Y, lo paradójico, es que ello sucedió con un *film* basado en un guión del propio dramaturgo. Veamos, por lo tanto, las tres quejas de Pirandello:¹¹

1. *La voz es la de un cuerpo vivo, pero en el cine no están tales cuerpos sino sus fotografías en movimiento.*
2. *Las imágenes no hablan sólo se ven y ello produce desajustes.*
3. *Las imágenes se ven en un contexto visual ajeno a la sala, pero la voz se escucha dentro de ella.*

L'Herbier y pronto Abel Gance, en *La zona de la muerte*, *Mater Dolorosa* y *La décima sinfonía*, dotaron al objetivo de una mirada particular y peculiar, capaz de generar vida con medios ajenos a la comunicación verbal a la que aludió Pirandello. Gance, en *El profesor Tube*, representó a un sabio capaz de deformar los rayos luminosos; y lo hizo mediante un hábil uso de espejos cóncavos y convexos que lo propiciaron y a los que concedió protagonismo en el eje de acción para que, en contrapicado, actúen sobre la sensibilidad del espectador. Ésta percibe la actividad por su intensidad plástica y lo que digan o dejen de decir los actores, no es que carezca de importancia, pero sí es secundario. No es obstáculo en el cinematógrafo mudo y tampoco en el sonoro, pues lo mismo le sucedió a Luis Buñuel, en *San Simeón*, *film* de los años sesenta que pertenece al *Cine Psicológico* y no al surrealista, en el que la alternancia de campos y de contracampos y la sucesión de *travellings* de acercamiento en contrapicado y de alejamiento en picado y sobre su contracampo, generan los efectos psicológicos que superan en posibilidades comunicativas a las excelentes actuaciones. Los diálogos complementan al desarrollo plástico mas no lo condicionan ni lo limitan.

Pirandello disoció la imagen del cuerpo de la realidad virtual de la banda sonora, pero no tuvo en cuenta que L'Herbier, como tampoco Gance ni Epstein ni Dulac, no presentaron tal imagen en sustitución del original sino como la ficción de éste que permite transmitir sus estados vitales y anímicos. Y así, en tal ficción, hay una comunicación psicológica que anula tal disociación y hace posible que la voz, aunque pertenece a un ser vivo, sólo sea un elemento más de la composición cinematográfica, y, como demostró el cinematógrafo mudo, prescindible en tal planteamiento, pues, en definitiva, ambas reproducciones, la visual y la auditiva, dependen de los fundamentos mecánicos y técnicos del nuevo Arte.

Los desajustes que indicó Pirandello fueron, por ende, circunstanciales, y pronto superados con la perfección de las cámaras, la moviola y las técnicas de montaje. De hecho, a ningún espectador actual se le ocurrirían tales objeciones.

Aunque, a tenor del *Cine Psicológico*, más desafortunada es la tercera afirmación de Pirandello. Cuando dijo que la imagen está en un contexto, el virtual de la pantalla, y la voz en otro, el de la sala, no tuvo en cuenta que con voz o sin ella, la pantalla ejerce un efecto centrípeto sobre el espectador, que en la comunicación psicológica trasciende el hecho contemplativo y, superando las limitaciones inmanistas de su cuerpo, se traslada intelectual y emocionalmente a la pantalla. Así, su mente, liberada, participa del relato tal si su cuerpo estuviera en el mismo eje de acción. A ello contribuyen la impersonalidad y la oscuridad de la sala, que predispone nuestras posibilidades de percepción. En tal complicidad, poco importa que no haya voz, pues no es necesaria en el traslado mental del espectador; o que esté en otro ámbito, pues ha sido oída y asimilada antes del traslado y, por lo tanto, es ya uno de los conceptos que viaja con nuestra mente.

Es lo que tuvo en cuenta Jean Epstein, poeta, teórico y excelente director cinematográfico, en *Inteligencia de una máquina* y en *Coeur fidèle*, *filmes* en los que insistió en la capacidad psicológica de los espectadores mediante la valoración de los objetos y de los instrumentos mecánicos, en el segundo caso con las ruedas coloreadas y luminosas que aparecen en una fiesta exótica. Tal comunicación mental permitió a Germaine Dulac, aconsejada por Delluc, reflejar, en *La fiesta española*, ideas brutales y opuestas al concepto de fiesta. La misma Germaine Dulac pudo, con este sistema, transmitir las emociones que percibió de Baudelaire y Debussy, en los filmes *Invitación a un voyage* y *Estudio cinematográfico para un arabesco*.

El *Cine Psicológico* fue la consecuencia más directa de las teorías de Louis Delluc, que, como director, rodó *El silencio*, *film* en el que señaló las diferencias con el inmediato surrealismo. Delluc planteó la psicología de los personajes a través de sus gestos y de los pormenores de sus rostros, con lo que se atuvo al hilo conductor del guión y anticipó el valor del fragmento del cinematógrafo abstracto de Fernand Léger y del *Nuevo Realismo* de Abel Gance. Ahí radica la diferencia con el *Cine Surrealista*. El *Cine Psicológico* mantuvo la narración, su-

¹¹ Pirandello, Luigi: "Sobre si la película hablada sustituirá al teatro"; op. cit.

peditada a los planteamientos plásticos y a la expresión de los estados anímicos, sean conscientes o inconscientes. El *Cine Surrealista* desechó la narración y se centró en los aspectos inconscientes que relacionó con los planteamientos oníricos; presentó una serie de escenas sin relación entre sí y que sólo funcionan como entidades plásticas y emociones independientes. Ello lo asoció al sueño surrealista y lo condujo al ámbito de lo absurdo.

René Clair, en *Entreacto*, en 1921, se situó en el umbral de ambas tendencias, pero, aunque su protagonista, el hombre que asiste a una fiesta y en ella se aburre y se duerme, plantea la lógica del sueño y la apoteosis de lo absurdo, lo hace mediante la asociación de ideas traducida en la asociación de imágenes cuyos movimientos constituyen el guión que mantiene la coherencia que lo vincula con el *Cine Psicológico*. Como le sucedió a León Poirier, en *Verdún*, en el que las escenas ficticias y las simbólicas alternan con documentales históricos y naturales, éstos de acusada rareza en tal fecha. E incluso a Man Ray, en *L'étoile de mer*, y a Jean Cousteau, en *El poeta asesinado*, filmes complejos y de apariencia surrealista por la dificultad que conlleva la identificación del relato, mas, existiendo éste, en ningún modo fieles a ese principio sino pertenecientes a una fase avanzada del *Cine Psicológico* en la que es patente su influencia. El surrealismo llegó a su cenit con Luis Buñuel, en *Un perro andaluz*, según guión de Salvador Dalí; y, precisamente, Buñuel, el gran director surrealista, fue quien determinó la reversión del mismo en el *Cine Psicológico*, como tal y sin las ambigüedades de Man Ray y Cousteau, en *San Simeón*, film sonoro en el que culminó la evolución de la tendencia.

Cine Abstracto

En el momento en el que la pintura de vanguardia llegó a la abstracción, el cinematógrafo se convirtió en el soporte que permitió superar la secuencia limitada del lienzo y proponer una sucesión plástica en el tiempo. Survage,¹² en su manifiesto de 1914, propuso un cine puro en el que:

El ritmo coloreado no es una ilustración o interpretación musical, es un arte autónomo aunque basado en los mismos datos psicológicos.

Con ello planteó que la forma como tal no produce sensaciones, lo hace en movimiento y, si la forma y el ritmo móvil son inseparables, no podemos

olvidar que el color, que en 1914 se obtenía por tricromía mediante tres objetivos con pantallas selectoras, tiene en movimiento unos intercambios de relación que dependen de los ritmos establecidos. Por ello, Apollinaire¹³ dijo que Survage inventó el nuevo arte de la pintura en movimiento. No obstante, Survage no llegó a rodar su película y, aunque dejó plantillas y recortes de las formas triangulares con las que pretendía crear tensiones sobre la rotundidad plástica de los círculos y las esferas, quedó en un ámbito teórico.

Vicking Eggeling lo llevó a la práctica en *Sinfonía visual*, rodada en 1917-19, aunque su estreno se retrasó hasta 1925, año en el que, por cierto, falló el pintor y cineasta sueco activo en Berlín, que, de ese modo, introdujo el cinematógrafo abstracto en el contexto germano. Eggeling proyectó una abstracción constructivista basada en el movimiento de las formas puras, esto es, geométricas, en negro sobre grises y blancos. Ella es análoga a la propuesta parisina de Henri Chomette que, en *Cinco minutos de cine puro*, siguió los postulados de Survage y creó efectos mediante la aceleración y deceleración de los elementos que intervienen en sus composiciones. Directrices que siguieron Hans Richter, en *Rhythmus 21*, en 1929; y Walter Ruttmann, en *Opus 1, Opus 2, Opus 3 y Opus 4*, en 1923-25. Su escasa difusión no fue óbice para que fuesen las raíces del arte cinético de los años sesenta y setenta.

Ruttmann y, sobre todo, Th. Wilfred con su *Clavilux*, proyectaron abstracciones y estilizaciones de hechos eróticos y de fenómenos naturales que, descontextualizados y valorados como fragmentos, componen como imágenes coloreadas. Ello les permite, tal las abstracciones geométricas de Survage, ofrecer el movimiento en tanto que movimiento, es decir, como acción dramática al margen de las cualidades formales de los objetos. Ese interés por el movimiento como tal produce dos respuestas coetáneas que se manifiestan en paralelo, la de Fernand Léger, en París, y la de Moholy-Nagy, en Berlín y después en la Bauhaus.

Léger trasladó, ayudado por Dudley Murphy, sus composiciones pictóricas a la talla, en el film titulado *Ballet mecánico*, en 1924. La influencia de Rolf de Maré, con sus diez *Ballets suecos*, en los que las máquinas y los juegos de luces sustituyeron a la figura humana, lo llevó a representar en el espacio y en el tiempo la descomposición for-

¹² Survage: "Manifiesto del Cine Puro"; en *Les Soirées*, París, 1914.

¹³ Apollinaire, Guillaume: *Survage*. Catálogo; París, 1914.

mal cubista tal si las formas geométricas de los personajes y los objetos fuesen parte de una coreografía sometida a un ritmo cuyo latido pendular mecaniza el movimiento. Es el punto al que llegó Moujoskine, en *Kein*, cuando representó un baile con la proyección simultánea de fragmentos acelerados. Léger realizó un film cubista o, si acaso, futurista, con fundamentos análogos a los del cinematógrafo abstracto del que procedía, pero al que superó en cuanto rebasó los límites estilísticos y, aunque abstraídos sus personajes en las superposiciones de planos propias del cubismo sintético y mecanizados sus movimientos, creó efectos plásticos exclusivos del medio cinematográfico que, pese a las diferencias estéticas, lo relacionaron con el *Nuevo Realismo* de Abel Gance. Léger concibió las posibilidades plásticas del fragmento y así de la abstracción mas también de la realidad intrínseca a ese fragmento convertido en objeto artístico con los valores psicológicos correspondientes a las intenciones de los encuadres y las angulaciones, los planos y los *travellings*. Tal sucede con la mujer que sube la escalera o en los cincuenta muslos femeninos girando por igual.

Moholy-Nagy¹⁴ planteó sus filmes como la activación del espacio por sistemas de fuerzas dinámico-constructivas. La confluencia de fuerzas produce un enfrentamiento en el espacio físico delimitado por el encuadre, y éste afecta a tales fuerzas entre sí y a ellas con dicho campo que, según las aportaciones psicológicas y afectivas de la angulación y los planos, interviene como una fuerza más. Con ello, las formas abstractas generan la constructividad vital que Moholy-Nagy consideró el modo de manifestarse la vida como principio de todo desarrollo humano. Ello le permitió acotar el *film* como espacio en movimiento proyectado o, dicho de otro modo, lo planteó como relaciones cinéticas de proyecciones de luz cuyo ritmo implica secuencias de movimientos parciales y fijos. Y, si Léger admitió el realismo del fragmento, Moholy-Nagy comprendió¹⁵ que esos fundamentos que aplicó al cinematógrafo abstracto eran válidos también para filmar el dinamismo del hombre, los animales o una ciudad; observaciones funcionales y químicas; y simples noticiarios. En consecuencia, tenemos que, con ambos, el cinematógrafo abstracto, que con *Survage* y *Eggeling* quedó en mero entretenimiento,

¹⁶ reorientó sus objetivos y dejó entrever las posibilidades de un nuevo cine realista.

Nuevo Realismo

Léger convirtió el fragmento en objeto o elemento activo descontextualizado de sus dependencias, con lo que adquirió nuevas relaciones que resolvió según las posibilidades del medio. Es un realismo común a los cuadros y el *film*. En éste estudió el ritmo con transiciones lentas y rápidas y pausas en las que introdujo el reposo con los *planos americanos* de Griffith, ello produjo hábiles contrastes e inquietantes intensidades. Al aprovechar los objetos o los fragmentos valorados en tanto que tales como acontecimientos bellos en sí, prescindiendo de lo que representan, propuso una abstracción visibilista cuyos hallazgos fueron absorbidos por el cinematógrafo realista. El mismo Léger nos explicó¹⁷ que la proyección de una uña pintada y ampliada mil veces fue interpretada como una fotografía astronómica; un botón nacarado, ampliado e iluminado, ofrecido en plano detalle, pasó por un planeta; y un rebaño de ovejas visto en contrapicado se hizo pasar por las olas del mar.

Abel Gance, como los cineastas abstractos, concibió la escena como una geometría móvil que, al servicio del guión que narra una historia real o posible, presenta en el eje de acción como un cuadro en el centro de la pantalla. Mientras el cinematógrafo de Hollywood mostró una gran parte de su potencial en la interpretación de los actores, Gance, en *La rueda*, inauguró el *Nuevo Realismo* en el que utilizó los medios precisos para los fines visuales propuestos. Con ello se llega a la plenitud del fragmento visual. Pues Gance incluso fragmentó al actor, que se percibe pero no se ve. En relación contraria, aumentó otros fragmentos, tal Léger, hasta cien veces su verdadera dimensión.

Delluc opinó¹⁸ que con Gance comienza la era del impresionismo, pues restablece el movimiento por el ritmo, e intenta crear la emoción mediante la sensación. Es una opinión que no comparto, ya que siendo ello cierto, Gance no se quedó en el ámbito visibilista y, asumiendo las propuestas y los logros de las anteriores tendencias, afrontó la narración, los aspectos psicológicos y los símbolos. No se puede, por esto, calificar como impresionis-

¹⁴ Kémeny, Alfred; y Moholy-Nagy, Laszlo: "Sistema de fuerzas dinámico-constructivo"; en *Der Sturm*, núm. 12, 1922.

¹⁵ Moholy-Nagy, Laszlo: "Producción-Reproducción"; en *De Stijl*, 1922.

¹⁶ Son filmes de escasa duración, a lo sumo de varios minutos, que a veces servían para entretener al público en los intermedios de producciones comerciales.

¹⁷ Léger, Fernand: *Funciones de la pintura*; Madrid, Editorial Cuadernos para el Diálogo, 1969, pág. 164.

¹⁸ Jeanne, René; y Ford, Charles: *Historia ilustrada del Cine*; op. cit., pág. 119.

ta. *La rueda* es la historia de un maquinista cuyo tren descarrila y, tras el accidente, queda ciego y encuentra a una niña cuyos padres han fallecido. Ese maquinista, interpretado de modo soberbio por Séverins Mars, adopta a la niña, que crece junto a su hijo y de la que ambos se enamoran. Tal argumento implica un guión con tres niveles de interés, el dramático del accidente y las muertes; el sentimental en el que padre e hijo se enamoran de la misma mujer; y el plástico que significa en sí pero sirve a las dos anteriores.

El valor plástico de las composiciones y de los objetos equivale al de la pintura y en ello no difiere de Léger. La gran diferencia está en el concepto cinematográfico de Gance, que narró una historia en la escala humana, con un elaborado guión técnico, en el que la cuidadosa elección de las partes móviles y las inmóviles produjo un contraste de efectos que aporta una nueva visión de la realidad. Los planos detalles ofrecen fragmentos mecánicos fijos que alternan con otros móviles acelerados, y el tren, que también aparece como unidad, se convierte, de un modo u otro, en el auténtico protagonista. Gance contrastó las curvas y las líneas y, lo mismo que proyectó un rostro fijo tomado por una cámara móvil, presentó una mano modulada por su movimiento ante una cámara fija. Ello afecta a los símbolos, caso del *travelling* de acercamiento al tornillo retorcido junto a una rosa, que alude al drama de los contrastes que sólo puede ofrecer el cinematógrafo. Tal le sucede al maquinista, que pierde la vista y con ello el sentido visual propio del medio en el que se nos ofrece a los espectadores, ya en la plenitud que originó el cine moderno.

Jeanne y Ford insistieron¹⁹ en las novedades de Gance y pusieron tres ejemplos tomados de *Napoleón, film* de 1927. El primero fue la cámara móvil y sujeta al pecho del operador que intervino, como un combatiente más, en la batalla de las bolas de nieve del patio de la escuela de Brienne. Lo que hay que entender es que estos autores destacaron, más que la movilidad de la cámara, que ella formase parte activa de la pelea, es decir, su intervención en la escena, que permitió filmar, desde una perspectiva de angulación y encuadre espontáneos, un campo y un eje de acción determinado por las circunstancias. Las características del objetivo y el azar determinaron los efectos plásticos de una porción de la acción inadvertida por el ojo humano. Tales valores plásticos sólo son cognoscibles en la relación de sucesión del monta-

je. Es significativo que en la escena previa, los planos medios y cortos de los implicados insinúen, con la complicidad psicológica de los gestos, común a Delluc y L'Herbier, qué va a suceder. También que el desenlace se efectuara mediante un *travelling* de alejamiento que resta trascendencia al hecho.

El segundo ejemplo que pusieron fue el de la cámara sobre una plataforma móvil con movimiento pendular, que produjo imágenes movidas tal los efectos de una ola, que simuló la doble tempestad en el mar y en la Convención. Ello lo equiparó a los efectos de intensidad de Griffith, de quien también derivaron los anticipos del pensamiento de los planos cortos del ejemplo anterior, habituales, como ya vimos, en el *Cine Psicológico* parisino. Gance se distanció así de Léger y su famoso rebaño de ovejas tal olas del mar, en que el efecto plástico sólo está determinado por la angulación en picado y el movimiento de los animales, y no, como en este caso, por el movimiento compenetrado pero con ritmos autónomos de la cámara y los personajes.

El tercero fue la proyección de tres proyectores sintonizados sobre tres pantallas correlativas, con los que Gance agrandó la imagen mediante la yuxtaposición de escenas que se complementan. Fue la primera ampliación de la pantalla, pues en ese aspecto, el cinematógrafo permanecía inmóvil desde 1895. Así se adelantó en veinticinco años a las pantallas panorámicas americanas, presentadas en 1952. Ello le exigió un esfuerzo superior en el proceso creativo que se manifiesta en el guión técnico. Pues Gance calculó cuándo le interesaba pasar de un plano determinado a la infinita ampliación que suponía ofrecer una panorámica abierta mediante la proyección simultánea de la misma imagen. Y, lo que es más complejo, definió tres ejes de acción distintos en los casos, como el de la entrada del ejército en Italia, que cada proyección equivale a una escena, aunque las laterales complementan y amplían la información de la central. Con ello Gance ofreció una representación virtual semejante a la fingida en los trípticos pintados por Otto Dix. No obstante, Gance, consciente de las posibilidades intrínsecas del cinematógrafo, a veces desplazó la acción rectora a uno de los proyectores laterales y, con ello, determinó intensas y movidas diagonales que multiplicaron el campo o espacio interior y la fuerza centrífuga que ejerce como realidad virtual según dictaminan los complejos trenzados del guión técnico.

¹⁹ Jeanne, René; y Ford, Charles: *Historia ilustrada del Cine*; op. cit., pág. 120.