

ma de galería y de talleres ha inaugurado el INBA a la entrada del bosque de Chapultepec. A mi me simpatiza la idea, claro está, pero la forma de llevarla a cabo creo que adolece de muchas fallas. Antes que señalarlas todas sólo menciono la de haber puesto, al lado de la obra de los pintores jóvenes y de algunas muestras dignas de artistas del siglo XIX, como Landesio, Velasco, etc., vaciados en yeso del Moisés de Miguel Ángel, la Venus de Milo, la Cabeza de la Venta, etc., en

lamentable confusión. Lo que más atrae en dicho conglomerado es el taller de los niños que hacen argumentos, dibujan, esculpen, pintan figuras y decoraciones para el teatro guiñol "El Burro Sabio". Verlos hacer todo esto me conmovió. De todos modos, es posible que de este núcleo salga algo realmente positivo. Por lo pronto el público dominguero ha llenado las salas del edificio que se adaptó para tal fin, y eso hay que aprovecharlo en todo su significado social y cultural...

Leonard Hacker por medio de comentarios, y la versión libre —que conviene a mi labor sintética— al español de sus conceptos más importantes.

Hacker, en el prefacio de su libro, denuncia la aparición de la palabra en el cine como trauma cultural para las películas que apenas comenzaban a encontrar el camino del arte.

Su observación me parece pertinente. Y casi se podría aventurar una ley al respecto: a cada nuevo avance técnico corresponde un retroceso en la calidad artística. Pero ningún adelanto científico ha sido tan dañoso como el advenimiento de la palabra, pues ésta hizo perder al cine, casi totalmente, su categoría de medio artístico independiente de la literatura. La dificultad no sólo está en los diálogos, de por sí contrapuestos al film, cuya esencia es la expresión plástica, sino que principia en el libreto mismo. Los complejos verbales que describen la acción que se realizará en la pantalla, son un elemento perturbador de la pureza plástica y fuente de infinitos mal entendidos. El único adelanto positivo al respecto es el lenguaje técnico que se usa en el guión. Si un director se enfrenta, por ejemplo, al término *close up*, es seguro que sabrá cómo emplearlo sin detrimento de los valores plásticos de la cinta; pero si debe transformar una acotación en actos, se verá invalidado por la resistencia que ofrece todo texto literario a convertirse en una acción determinada, ya que la palabra encierra el germen de mil movimientos; pero ninguno definitivo.

El teatro hace mucho encontró la manera de traducir las palabras en acción y poesía; pero el cine aún no encuentra un modo independiente de convertir los materiales del espíritu en imágenes plásticas. Ya se ha apuntado el camino en algunas películas que se guardan como obras de arte en los museos cinematográficos; pero la mayoría de los productores filman sin tener la menor idea de las posibilidades y los medios propios del cine. Y, en todos sus actos se manifiesta el desprecio ya típico de la industria y el capital por el espíritu que aspira a la belleza.

El cine es un medio mecánico —dice Hacker— capaz de captar con precisión matemática el ballet de la naturaleza.

El cine es un arte que en combinación con la ciencia puede realizar lo que ningún otro: presentar en movimiento el drama de la naturaleza, tal como sucede en la realidad, o mejor aun, superándolo, ya que en la pantalla, es posible captar la armonía que existe entre los seres del universo; todo lo que se requiere para lograr este espectáculo, son unos cuantos objetos naturales, nubes, árboles, estrellas, y el conocimiento de que, la mente, la materia, el espacio y el tiempo, están íntimamente ligados unos con otros.

Hacker llega a la conclusión de que el cine, al plasmar pensamientos por medio de imágenes en acción, es el arte más excelso de todos.

Creo inoperante discutir cuál es la más grande de las bellas artes. Me basta con que al cine se le dé categoría de arte independiente. El hecho de que el cine esté ligado a la ciencia no niega su calidad artística, ya que no depende ésta de los adelantos de aquella, sino de la sensibilidad con que se usen sus materiales

EL CINE

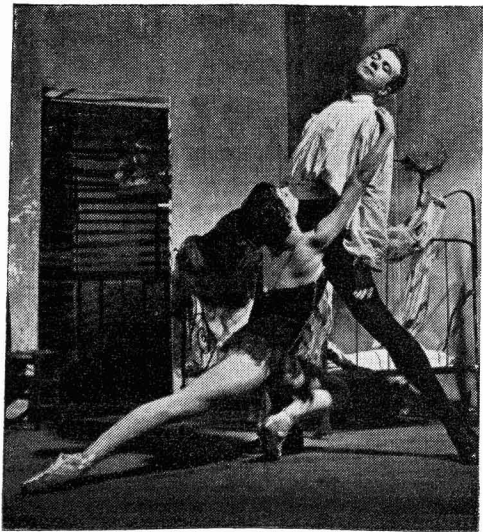
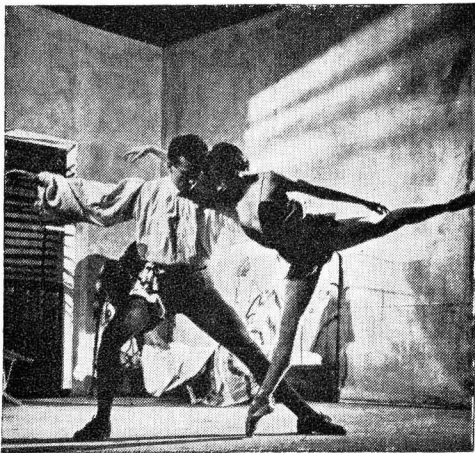
PROSA Y POESÍA DEL MOVIMIENTO

Por Carlos VALDES

deidades del mal gusto, o se les prohíbe la entrada al santuario.

Afirma don Alfonso Reyes que las revistas llenan el espacio que existe entre los libros. Por mi parte, en este artículo, trataré de ocupar el vacío que hay en rededor del libro *Cinematic design* de

LA escasez de textos cinematográficos en español, que en otros idiomas no es tan aguda, obliga a la traducción y al comentario de los libros escritos en lenguas extranjeras. Por otra parte, la necesidad de fundamentar una estética del cine, es evidente en todo el mundo. Basta ver una película por semana, para darse cuenta de la inaplazable urgencia que existe de fomentar la creación de textos idóneos. Relativamente, son muy pocos los pensadores, literatos, y entendidos en la materia que han dedicado sus esfuerzos en forma seria a la elaboración de teorías que fecunden el séptimo arte. Este problema es un círculo vicioso. Porque hay pocos libros sobre esta materia, los escritores no se inclinan a escribir acerca de ella, por esto, lógicamente, la producción de textos es precaria, y a su vez, esta falta de estímulos literarios repercute en perjuicio de la calidad de las películas. El cine, en su aspecto mercantil, es un negocio como otro cualquiera. Mientras que los accionistas de las compañías cinematográficas reciban dividendos, la producción de películas mediocres continuará en forma ininterrumpida. En tanto que la literatura especializada no influya en el ánimo del público, de tal manera que éste se rebele contra el mal gusto de los productores por medio de un boicot a las taquillas, la tiranía capitalista gozará siempre de impunidad. Y no importa que grandes talentos artísticos y técnicos se ocupen en la producción de películas, ya que el criterio del capital reprime sus capacidades con imperativos económicos: rinden pleitesía a las



expresivos. Un artista con una cámara y unos cuantos metros de película, sin otro escenario y actores que la naturaleza, puede lograr mejores resultados que una compañía que produce películas en masa con amplios recursos científicos y monetarios.

La objeción de que las películas envejecen con las modas, y que esta caducidad niega su categoría de arte, me parece un error de apreciación. Se acostumbra a ver la película como producto de la realidad, y no, como realidad independiente, conjunto estructurado de imágenes capaces de provocar su propia objetividad. Si viéramos cualquier clase de obras de arte desde el mismo punto de vista con que apreciamos las películas, resultaría que las ropas de las pinturas clásicas eran anticuadas; el lenguaje de don Quijote y Hamlet, caduco; las catedrales góticas, inhabitables. Del mismo modo que el cine nos enseña a descubrir los objetos consabidos, nosotros debemos aprender a mirar las películas con nuevos ojos. Pero el más grave error de apreciación es considerar al cine subproducto de la literatura, y no, un arte plástico.

Hacker en el primer capítulo se refiere a la importancia que tienen las formas geométricas dentro del cine, y declara que la simplicidad formal debe ser su máxima aspiración.

El cinema es el único medio artístico, a diferencia de las otras artes plásticas, que funde mente y materia en un elemento móvil. La cámara, guiada por la inteligencia y la sensibilidad, es capaz de seleccionar formas físicas y relacionarlas entre sí, o seguirlas a través de su proceso evolutivo. El cine no sólo combina patrones fijos, sino por ser esencialmente plástico, registra tanto las formas estacionarias como las evolutivas. Así que, los dos procesos fundamentales del arte, plasticidad y permanencia, quedan unidos en un medio único, en el que no hay límite para las intenciones filosóficas, satíricas y psicológicas, que son expresadas sin necesidad de incluir una palabra. El cinema, con el movimiento por herramienta selectiva, traduce el caos de formas de la naturaleza en un molde armónico, fijo e ideal.

El movimiento —opina Hacker— es en sí una historia más interesante que muchos mitos superficiales que encontramos en cuentos y novelas. En el cine todos los motivos deben transformarse en imágenes con el sólo acompañamiento de la música y uno que otro ruido ocasional. El hecho de emplear sólo el sentido de la vista no es una limitación, sino una fuerza, porque los límites de un arte son un estímulo para acentuar sus características.

En el segundo capítulo Hacker habla del ritmo. El ritmo es la estructura básica de la existencia, sin él la vida parecería caótica y sin sentido. Este se presenta en cada movimiento de la vida diaria; pero como somos parte de ella, no nos damos cuenta de sus relaciones, y para apreciarlo necesitamos algún medio estético, como la música o el cine.

Hay la tendencia en el oyente de música clásica a transformar los sonidos que escucha en imágenes de su fantasía, y a encarnar como la danza, las notas musicales por medio de movimientos plásticos; pero mientras que la mente hace una

labor imaginativa, imprecisa y perecedera, y, el ballet se ve limitado al cuerpo humano, la cámara tiene todo un mundo plástico para crear un ballet con los seres de la naturaleza.

Si se aplica la teoría cinematográfica de Hacker al problema de los actores, resulta que estrellas y astros de la pantalla quedan reducidos a sus verdaderas proporciones, las mismas que ocupan en la vida diaria, simples seres de la naturaleza, sin más ni menos categoría que el resto de las criaturas. En las artes plásticas —a las que pertenece el cine— todos los motivos poseen en principio la misma fuerza expresiva, aquí el cuerpo humano está colocado en igual nivel que los demás objetos naturales. Mientras que en el teatro los actores representan, en el cine se presentan. Este arte de siluetas no soporta a las máscaras del teatro. En una película el personaje es lo que parece, es exactamente idéntico a su apariencia (Fernando Vela, *El arte al cubo*). Esta regla vale por igual para los hombres y los demás seres.

Ya que el cine —reflexiona Hacker— está esencialmente unido con la música, es obvio que en las películas el acompañamiento musical asegure mejores resultados estéticos. La música más efectiva es elemental, con ritmos básicos predominantes, como la del tambor primitivo, insistente, perpetuo, en la que parece palpar el misterio de todas las edades. Pero el tipo de música que debe elegirse depende de la naturaleza del diseño que se presente y del modo como se exprese. En el *film* profesional la música se usa para suplir la falta de ritmo en las imágenes que se presentan en la pantalla.

Hacker recomienda el uso del metrónomo, cuando se toman películas, para aquéllos que no perciben con facilidad el ritmo de la naturaleza. Una de las ventajas del movimiento rítmico es su virtud para fundir escenas y motivos dentro de una unidad, como se aprecia en la película rusa *El fin de San Petersburgo*, cuando los movimientos de las máquinas simbolizan la ira del obrero que denuncia al capitalista.

Los mejores *films* son los que reproducen el reino de la naturaleza, porque de él se derivan todos los principios de las artes. Los elementos literarios, trama, intriga, y demás, sólo desvían al cine del ritmo básico en que descansan todas las cosas. La cámara es un instrumento diseñado para registrar los ritmos naturales y sintéticos del cosmos. Las cintas serán en verdad cinematográficas cuando manifiesten los principios cósmicos de la forma y el movimiento.

Hacker, a propósito del papel que juega la relatividad en el cine, opina que ésta debe ser expresada a través del medio visual, hermanando líneas, motivos, movimientos y colores, en sucesivas yuxtaposiciones, hasta llegar a la composición de un diseño previsto. El artista debe conocer tan bien como el funcionamiento de su cámara, la relación que existe entre forma, y movimiento, tono y color. El cine es el único arte con poder plástico para presentar los pensamientos tal como las producciones y preservarlos en forma permanente. El límite del artista de la cámara cinematográfica está en su capacidad visual para ver las cosas y relacionarlas entre sí, y, con este fin puede hacer juegos malabares con mente y materia, tiempo y espacio.

En la literatura, la poesía, por su virtud para fundir imágenes, es la encargada de revelar la secreta analogía que vincula al cosmos. Dentro de las artes plásticas, el cine, mejor que ninguna otra, es capaz de relacionar formas y movimientos que a simple vista parecen divorciados. Es decir, de crear metáforas y símbolos plásticos.

Las teorías de Hacker desembocan en la creación de una poesía del movimiento.

Creo que los criterios de lo abstracto y lo concreto dentro del terreno del arte no se han deslindado en forma suficiente. Por lo general se entiende por abstracto un arte deshumanizado, como la greca ornamental, que tiene por límite la pureza de las formas geométricas, y, por concreto, un arte que imita con fidelidad la naturaleza, como la novela realista y la foto comercial. A mí, por el contrario, me parece que lo abstracto en el arte es la tendencia a purificar los materiales, sin despojarlos de su esencial humanidad, hasta el momento en que las formas lleguen a ser un conjunto estructurado capaz de crear por sí mismo su objetividad, y, lo concreto, la tendencia a dar vida a la obra por compilación de detalles que ofrezcan la ilusión de realidad. En la literatura se encuentra como ejemplo de ésta el relato costumbrista, y de aquélla, la poesía lírica. Asimismo, en el cine se pueden distinguir dos clases de películas: las comerciales que se acercan más a la prosa, y las que son producto de la teoría de la relatividad que se asemejan más a la poesía. Aquéllas caducan con los actores y las modas, éstas son intemporales como las formas geométricas en que se inspiran.

Estoy en desacuerdo con el principio que establece Hacker sobre el color. No me parece que este elemento tenga importancia capital. Por el contrario, creo que ocupa un segundo término, como el color que se emplea al pintar la superficie de una escultura. El cine es, ante todo, un arte plástico y no, pictórico, excepto las cintas de dibujos animados que forman una categoría especial, y que en rigor no emplean el medio propio del arte cinematográfico, sino que son pinturas animadas por la ciencia fotográfica. Un artista de la cámara de cine dispone a voluntad, en todo momento, del volumen, como el coreógrafo de sus bailarines; no así de los colores, sobre los cuales ejerce un control superficial, relativo, y nunca superará el dominio que el pintor tiene sobre la paleta. Tampoco me convence la razón de que el color da realismo a las películas, ya que el cine presenta una realidad más real que la de la vida diaria (cf. Fernando Vela, *loc. cit.*). La tercera dimensión y el color no prestan verosimilitud a las cintas. El principio del cine se estableció para siempre cuando las primeras manos proyectaron su sombra sobre una tela blanca, y se volvió realidad el día en que las sombras chinas se perpetuaron en el invento de los hermanos Lumiere, lo demás es literatura, y lo que es peor, señuelos para cazar bobos: pantalla panorámica, cinemascopio, vista visión... y todos los trucos que de tiempo en tiempo sacan a relucir los productores para desviar la atención del público de la calidad inferior de las películas. Cuando Elie Faure afirmó que el cine había nacido para perpetuar los movimientos de la danza, no se apartó mucho de la verdad cinematográfica.