

# Cine experimental

Título:

El lenguaje de las formas. Una teoría sobre el poder "creador" de la cámara

Autor/es:

Pereyra, Miguel

Citar como:

Pereyra, M. (1945). El lenguaje de las formas. Una teoría sobre el poder "creador" de la cámara. Cine experimental. (2):99-102.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42600>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



EL LENGUAJE DE LAS FORMAS

UNA TEORIA SOBRE EL PODER "CREADOR"  
DE LA CAMARA

P O R

MIGUEL PEREYRA

**T**ODOS los males que aquejan el cine tienen un origen común: el desconocimiento total de su esencia, aun por la mayoría de los profesionales del mismo. Y este desconocimiento es de todo orden.

En el aspecto legislativo, se pierde de vista que un Estudio es una fábrica y las películas el producto de la misma.

En el aspecto sindical, se clasifica al cine como espectáculo público cuando no es más que un espectáculo privado, más aún, íntimo, en el que cada espectador no ve sino lo que lleva en sí mismo, aunque esto suceda de un modo subconsciente.

En el orden estatal, se olvida que es el arma guerrera del próximo futuro, y esto a pesar de que ya ha sido empleado como tal, aunque muy imperfectamente.

Desde el punto de vista comercial, se cree que es únicamente negocio y se le obliga a desempeñar tal función, en primer lugar, con lo cual se desvirtúan sus efectos sociales y nacionales. El cine puede también ser un negocio, pero como consecuencia y no como premisa fundamental.

Desde el punto de vista intelectual y estético, se le parangona con las artes plásticas, cuando no tiene en común con éstas más que el hecho de ser el resultado de la tendencia innata en el hombre de dar forma a los pensamientos.

Por último, cuando literariamente se le asimila a un modo de ex-

presión, a un lenguaje, no se pasa de la formulación teórica de esa semejanza. Diríase que se llega a ella por la "fuerza del consonante", por afán retórico de buscar una imagen, pero sin profundizar la idea y sin una íntima convicción del aserto.

Sin embargo, el cine no es más que un lenguaje. Mejor dicho, el lenguaje por antonomasia. El lenguaje escrito, la literatura, no es más que eso: literatura, "floriture" alrededor del tema en sí. Tal vez parezca excesiva esta aseveración, pero... ¡cuán cierta es! Eisenstein decía del cine que era el "único arte, dinámico y concreto a la vez, capaz de dar origen a pensamientos concatenados".

Mucho se ha escrito alrededor del cine y muy poco sobre el cine. Todos lo comprendemos y lo sentimos aunque no sea más que subcientemente, y esta universal sensación de omnisciencia cinematográfica, sea tal vez una demostración indirecta de la teoría que voy a exponer.

Por lo pronto, se cree vulgarmente que una película es la fotografía sonora de una serie de escenas que se desarrollan ante la cámara y el micrófono. Lamentable error, perdonable en el público puesto que hay muchos directores que opinan así. Un ejemplo aclarará sin lugar a dudas este punto.

Miremos con el director a través de la lupa de una cámara ya emplazada ante una escena, con el objetivo adecuado, y supongamos que se ve el brazo de un hombre gigantesco que sube y baja en cadencia lenta, obstruyendo casi todo el fotograma y semejando un martillo pilón. El gigantón se encuentra de espaldas a la cámara y en primer término. Sus palabras subrayan el movimiento aplastante de su brazo. En segundo término, una frágil figura de mujer, de frente a la cámara, parece hundirse más y más a cada nuevo golpe figurado que el formidable martillo del brazo masculino parece asestar a su persona. El director hace un gesto de desagrado; no han comprendido sus instrucciones: se trataba de transmitir al público la impresión de la gran fortaleza de la mujer, la cual, en medio de su fragilidad física, se impone al hombre que la amenaza y le domina. El mal se subsana en seguida. Basta un cambio de emplazamiento de la cámara para invertir el significado de la escena. Volvamos ahora a mirar por la lupa y aparecerá en primer término la frágil figura de mujer, que ya no nos impresiona como frágil, y, por encima de su hombro, veremos allá abajo la figura del hombre-tón, empequeñecida por la perspectiva, efecto que acentúa el objetivo de gran angular. Los movimientos de su brazo ya no nos sugieren el martillo pilón; parecen más bien los de esos polichinelas de cartón, accionados por un hilo.

Es la misma escena de antes, con las mismas palabras y los mismos

movimientos y, sin embargo, se ha invertido el significado de su impresión para el público, de acuerdo con los deseos del director.

Vemos, pues, que un cambio de emplazamiento, sin variar siquiera el objetivo, ha bastado para invertir el significado de una escena. Vemos también que el desglose de las escenas que nos presenta el cine en "planos" tomados desde ángulos distintos, nos permite adjetivar o dar un significado distinto al intrínseco de la acción que se desarrolla a nuestros ojos, al grado de poder invertirlo, como hemos visto en este sencillo ejemplo.

Se comprenderá ahora que el cambio de emplazamiento, de encuadre (plano general, plano medio, etc.), de composición dentro del encuadre, de luz, de ritmo, de cambio de planos, etc., etc., etc., equivale a manejar elementos gramaticales del lenguaje cinematográfico, o dar sintaxis y estilo al mismo. A esa determinación previa de la clase y longitud de los diversos planos es a lo que Pudowkin y otros autores han llamado montaje, y no a la operación mecánica, no carente de dificultades, de empalmar y cortar los trozos de película, como suele hacerse, aun entre profesionales.

Si ahora consideramos que el lenguaje cinematográfico cuenta con quince elementos de montaje y de asociación de planos sucesivos, y que los planos pueden ser de cuatro clases, comprenderemos la complejidad de un lenguaje cuya analogía consta de tal número de elementos. Y prescindimos aquí de analizar un caso particular del tercero de los elementos de montaje, objeto precisamente de la teoría que me propongo desarrollar en el próximo artículo. Dichos elementos cinematográficos o criterios de concatenación y exposición de planos son, según Timoschenko (1928 cine mudo), los siguientes:

1. Cambio de lugar o ambiente.
2. Cambio de emplazamiento o ángulo de la cámara.
3. Cambio de encuadre.
4. Presentación de los detalles o desmenuzamiento.
5. Montaje expositivo (fotografiando objetivamente las escenas).
- 6 y 7. Escenas retrospectivas o futuras.
8. Acciones simultáneas (paralelas).
9. Contraste de ambiente con escenas del mismo contenido.
10. Analogía de significado de acciones diferentes.
11. Intensificación de la emoción por acercamiento gradual al sujeto.
12. Atenuación de la emoción por el proceso inverso al anterior.
13. Subjetividad (personificación de la cámara con el personaje).
14. Ritornello o Leitmotiv, como elemento de ligazón de las partes de la trama.

15. Montaje dentro del fotograma (dos o más imágenes superpuestas o yuxtapuestas en el laboratorio o en la misma cámara).

Esto era lo "clásico" en la época muda. Cuando llegó el cataclismo del sonido, y llamo cataclismo a la intervención de las finanzas en el arte, las enormes inversiones de capital que este invento hacía necesarias, se convirtieron en tiranos de la cinematografía, y se olvidó lo que ésta había conquistado en su época muda. La voz popular que designaba por entonces las películas como "moving pictures" (imágenes animadas), bautizó con el expresivo nombre de "talkies" (palabrerías) a las películas sonoras. De las magníficas producciones mudas se pasó a las imbecilidades parlantes y disonantes. Había que justificar el aumento de precios; un gran productor me decía por entonces "I am selling sound, not pictures" (vendo sonido, no películas). Pero la humanidad pasaba y pasa una época de escepticismo, sangrientamente adquirido en la guerra del 14. La fraseología rimbombante ya no impresiona, de allí la tendencia, en lo estético, a lo estilizado. Y esta tendencia ha ido eliminando la farragosidad sonora hasta clasificar el sonido en lo que realmente es: en un elemento más de expresión, que yo me atrevería a considerar absolutamente como un caso particular del punto 15 de la clasificación de Timoschenko; es decir, como un equivalente de una doble impresión, una especie de doble imagen sugeridora, que sólo adquiere valor emocional en cuanto suplemente, contradiga o ambiente a la imagen principal, y... nada más. Con este rigor está empleado el sonido en las buenas producciones modernas, sin redundancias con lo que "dice" la imagen principal, por la misma razón que no es lícito emplear la doble imagen a lo largo de toda una película. Así, pues, la palabra, pasada la revolución de su advenimiento, vuelve a ser absorbida por el lenguaje de la imagen y adquiere relieve cada vez mayor un elemento dramáticamente más importante: el ruido, con su variante el silencio, y todo ello como mero adjetivo o atmósfera del mundo que se nos devela a través del "emplazamiento creador", clave del éxito y de la trascendencia de este nuevo lenguaje. Trascendencia que queda bien manifiesta por el hecho de que para ese lenguaje la adquisición de la palabra no ha significado su transformación radical, sino únicamente la incorporación de un elemento más, y desde luego no el más importante.