

# Cine experimental

Título:

Notas para una plástica del cine

Autor/es:

De Castro-Arines, José

Citar como:

De Castro-Arines, J. (1944). Notas para una plástica del cine. Cine experimental. (1):19-28.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42588>

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:



**FilmoTeca**  
de Catalunya

## Notas para una plástica del cine

Por JOSE DE CASTRO - ARINES

**N**O sé si el cine tiene ya una estética; si tiene ya “su” estética. Quizá para muchos sea una inconveniencia el no saber de la existencia de una filosofía del cine, como se sabe de una filosofía de las artes plásticas, de la música, de la literatura, del pensamiento artístico universal. Los panegiristas de cualquier movimiento artístico, sea de ésta o aquella calidad, peso o trascendencia, lo primero que desarrollan en su plan de realizaciones son los cánones estéticos del movimiento. Así ocurrió, en general, con la mayor parte de los “ismos” que, desde hace cincuenta años, invadieron el impaciente afán de las juventudes intelectuales de Europa. Crear una estética “a priori”, antes de cavilar en la conveniencia de dar a ella vida y personalidad destacada. En el fondo, esto no ha sido más que haraganería y comodidad. “El artista—escribía en el siglo XVIII el pintor Reynolds—halaga su propia indolencia; continuamente está evadiendo el esfuerzo de estudiar y no piensa sino en acabar por completo las partes de la manera más cómoda.” Porque allí donde muchos ponen fáciles remedios al desasosiego y desventura de las artes, supliendo viejas maneras por modernos principios, dando al traste con tradiciones que el acierto y la comprensión creó, debieran descubrir si su preparación permite a los demás recibir lo suyo no sin cierto temor, y, sobre todo, si lo propio no será igual o parecido a lo ajeno o dependiente del mismo, al punto que, más que destrucción de lo viejo por inservible, debiera tomarse de él buen aprendizaje y enseñanza.

Las artes gozan entre sí de una íntima relación; nunca se dió la vuelta brusca y repentinamente de una a otra tendencia, de uno a otro

estilo; más adelante señalaremos esto con algunos ejemplos. De la relación de las artes entre sí, de su concomitancia y continuidad viene el que no se pueda hablar de una estética para cada caso, de una particular e independiente interpretación de los fenómenos del arte. En general, la estética es una asimilación, una comprensión del arte. Bajo un igual pensamiento estético pueden agruparse múltiples expresiones, no sólo en un período de tiempo determinado, sino en todo el período existencial de las artes. Ciertas analogías enlazan unas épocas con otras, escuelas con escuelas, creando un sistema de estratos comunes—de “constantes”, en la terminología d’orsiana—, que en nada merman el natural desarrollo de cada tendencia, permitiendo esta mayor o menor comunidad de pensamiento, la plena independencia de toda clase de manifestaciones artísticas. Los estilos, como fenómenos vitales, sirven para emparejar las variadas artes: música, literatura, plástica...; dándole un “ego” común; es decir, que una comunidad de pensamiento permite la existencia de una corriente unificadora de las artes, en la que la pintura se relaciona con la literatura, ésta con la arquitectura, la arquitectura con la música, creando lo que el tiempo señala como formas totales del Renacimiento, del Barroco, del Neoclasicismo o de las variadas expresiones nacidas desde el siglo XIX.

Se ve, así, que en el arte hay una relación de existencia y forma; que entre unas y otras maneras de manifestar el pensamiento artístico fluye un paralelo decir que obliga a una igual dependencia. Una estética común las une; sólo la flexibilidad de cada una de ellas puede crear aparentes diferencias. Por eso el cine, al agregarse al censo de las expresiones artísticas, tiene que conocer, distinguir y acoplar a su naturaleza aquellos elementos que van bien a su contento, antes de cavilar en independizarse del tutelaje de las demás artes. El cine ha de convivir con éstas; necesita de su ayuda, de su colaboración. No puede desconocer la evolución de las mismas, porque tendrá que desarrollarse al tiempo de ellas y aún tomar de lo que han dejado para hacerse una historia que hoy no tiene y una tradición que no ha podido aún crear.

El arte en general, sus fenómenos y consecuencias, tienen una prolongación en el cine. Estos hechos no se pueden desconocer; no se desconocen ya. Las notas con que doy continuidad a este ensayo sobradamente lo demuestran. No fué la casualidad quien los puso en el camino de muchos realizadores, sino que éstos sabían de su existencia, han ido a ellos conscientemente. De ahí lo peligroso de la transgresión de estos preceptos, por lo que el cinema tiene de ecuménico y didascálico: “todo verdadero arte es arte de tendencia; arte que combate en pro de una buena causa”. Si a esta causa no se la presenta elevada sobre una sólida arquitectura, el mal será de irreparables consecuencias.



Fig. 1.—Una escena de la película “El difunto protesta”.

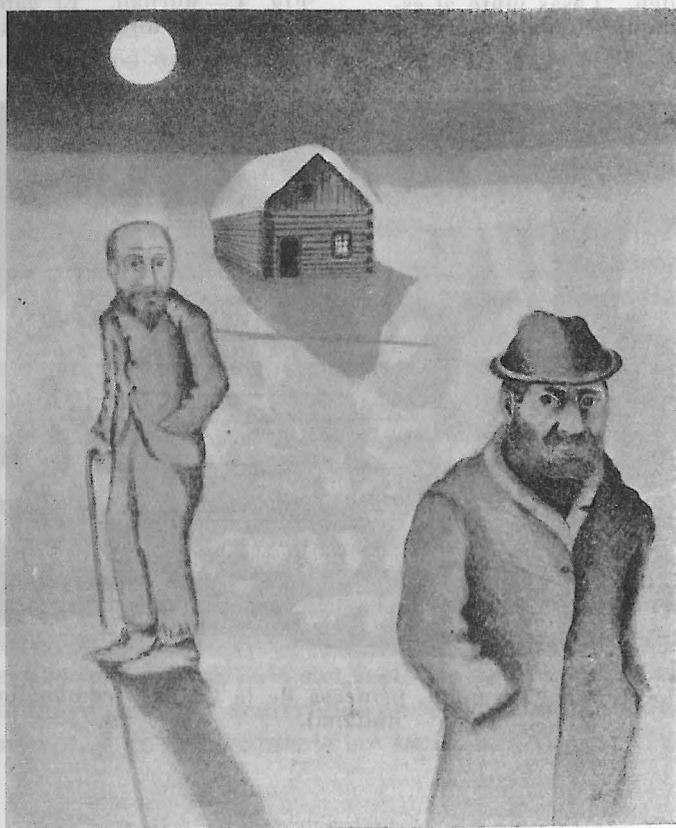


Fig. 2.—Dauringhausen. “Encuentro” (litografía).



Fig. 3.—Uhden. "Casas junto al estanque" (óleo).



Fig. 4.—Murnau. "El gabinete del doctor Galigari".



Fig. 5.—Carlos Gozzi. "Turandot, princesa de la China" (commedia dell'Arte italiana).

Así, ¿cuáles serán las andaderas del cine?; ¿en qué tendencia, estilo, manera, gusto o voluntad deben ser encuadradas éstas o aquellas realizaciones? ¿Debe ser realista el cine, expresionista, surrealista o simplemente ecléctico? A mi juicio, bástale con responder a las necesidades momentáneas; ser arte verdadero y comprensible; ser sobre todo popular; responder a los gustos del tiempo, tener un sentido del tiempo, como lo tuvo la pintura de Domenico Greco, el más popular de los pintores españoles del siglo XVI. La forma de expresión es, en este estado, indiferente. El clima del cine estará allí donde estén las exigencias del tiempo. Porque—antes ya lo indicamos—bien le irá tomar de aquí y de allá en lo que respecta al contenido de cada particular manifestación artística, aun manteniendo su independiente ley, que no van estas notas a estudiar hoy estas conveniencias, sino a recoger las diferentes formas en que el arte—la plástica en particular—se desarrolla, como su influjo priva en el campo de la cinematografía universal.

Muchas son las razones que han justificado en todo tiempo la multiplicada variedad de las artes plásticas. Estilos y escuelas, con sus tres estados de nacimiento, plenitud y decadencia, han mantenido en tensión el ánimo de todo un mundo, inventado, descubriendo día por día formas y principios que la historia y la estética han recogido como obras capitales de la capacidad de creación del hombre. El acento de cada una de ellas es el acento de su época, como arte viviente que representan en sí.

Pero aun dentro de la verdad que cada una de estas tendencias lleva emparejada, existen formas de expresión con un mayor sentido de permanencia; así se ve en la repetición que de algunas escuelas se ha hecho en posteriores escuelas, en el gusto y placer que han sentido muchos artistas en recoger viejos módulos, redescubrirlos, revestirlos con apariencia de novedad. Las tendencias más dispares van y vuelven múltiples veces; de ahí su capital valor. Desde el realismo más acusado al realismo mágico, mucho débense unas a otras, como—repetimos—se deben todas las artes que trabajan en un período determinado. Lo difícil en todo tiempo ha sido saber en dónde está, cuál es aquello digno de ser tomado o recordado, aquello que debe ser olvidado o desechado para bien del arte. Y más tratándose de formas de expresión agolpadas, apretujadas ante una fenomenología del cine por hacer aún. Para éste todo es nuevo, útil; he ahí su peligro. Ante él bueno será fijar aquellas maneras estilísticas que, no sólo son factibles de influenciar al cine, sino que han influido ya en su desarrollo; por lo menos han sido utilizadas más de una vez, y no precisamente sin fortuna.

Quizá la más alucinante y engañosa de las expresiones sea la realista. ¿Cuál es, en dónde está su fórmula?; ¿en qué consiste el Realismo? Según el común parecer, en una fiel copia de las formas objetivas de la Naturaleza, en un acercamiento a la verdad que de continuo tenemos ante nuestros ojos, en nuestra presencia. Así, pues, el Realismo lleva innato un deseo de imitación, de aprehensión de la Naturaleza tal como es. Pero, ¿se puede hablar de imitación, de artes de imitación, del arte como fenómeno imitativo? ¿Es que existen ésas que han dado en llamar formas objetivas de la Naturaleza? Ruskin, en su libro sobre el Prerrafaelismo, habla de dos artistas—que son John Everett Millais y Joseph Mallard William Turner—situados ante un mismo paisaje; ante él trabajan determinados días, copian los mismos árboles, las mismas montañas; igual intención los guía, parecidas leyes estéticas los ocupan. Y, sin embargo, todo ello será inútil, porque “ningún espíritu será igual a otro, ni en su potencia ni en su percepción; el resultado de cada una será tan distinto como las verdades que cada uno comprenda y, por lo tanto, distintos también los esfuerzos, aun en los hombres cuyos principios y finalidad son exactamente los mismos”. La teoría no es nueva ni original. Ya Luis Richter cuenta algo parecido en sus “Recuerdos”; buceando en la filosofía antigua, podemos encontrar ciertas referencias y analogías con esto en los escritos de Parménides de Elea. Wölfflin—al que en estas notas me referiré más de una vez—dice en sus “Conceptos fundamentales en la Historia del Arte”: “La posibilidad de distinguir entre sí a los maestros o, como se dice, “la mano”, descansa a la postre en que se reconoce la existencia de ciertas maneras típicas en el modo individual de expresar la forma. Ningún avance en lo de “entregarse a la Naturaleza” nos explicará por qué un paisaje de Ruysdael se diferencia de uno de Patinir, así como la “dominación progresiva de la realidad” no hace más comprensiva la diferencia que hay entre una cabeza de Franz Hals y una de Alberto Dureró”.

Toda obra de arte responde a un concepto del mundo, de la Naturaleza, sea cual sea su manera de manifestarse: clásica, renacentista, barroca... La evolución del concepto supone la evolución de la forma. Así, pues, esto niega la persistencia de una ley que regule al arte como un fenómeno inmutable, persistente en una característica común. Todo “devenir” trastrueca la objetivación que pudiera crearse, inventarse, para justificar determinadas expresiones. El Realismo no consiste en copiar, en imitar (ni el arte es imitación, aunque a ello vaya el pensamiento aristotélico), sino en ver y captar, comprender y realizar. “Realizar—dice un famoso esteta—no es retratar, copiar, sino edificar, construir los objetos”; es decir, darles, de forma muy sutil, su verdadera forma estética, conducirlos por éste o aquel camino hacia la verdad del

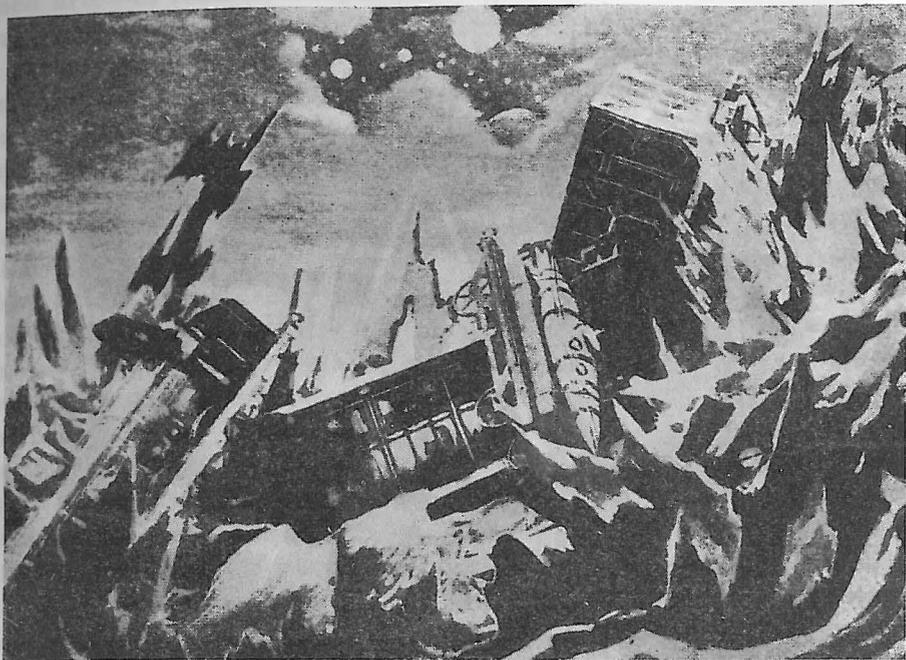


Fig. 6.—Una escena de la película de Georges Melies, "El viaje imposible".



Fig. 7.—Paul Nash. "The Mule Track, 1918" (óleo).



Fig. 8.—Rafael. "La Virgen del jilguero".

arte, hacia su "realidad". Por esto puede decirse que todo arte—todo buen arte—es realista, aunque sus manifestaciones expresivas se contradigan estilísticamente (1).

Paralelo a este concepto de lo real habrá que referirse al "Realismo mágico", al post expresionismo, una de las últimas y más importantes facetas del arte moderno. Habrá que referirse a él, porque ha tenido gran influencia en el cine de los tiempos últimos. Entre Realismo y Realismo mágico existe una disparidad de concepto. Su intención es distinta, aunque su formalismo parezca seguir parecidas trayectorias. El Realismo (podemos decir el falso realismo) es un arte de imitación; busca como finalidad copiar lo hecho por la Naturaleza o en la Naturaleza por los hombres; va a lo externo de las cosas y ahí se queda; no busquéis en él mayores complicaciones. Para el post expresionismo el problema empieza precisamente aquí; lo mágico comienza al trastocar los valores externos, "al reconstruir los objetos partiendo de nuestra interioridad". "Un pintor, como Schrimph—escribe Franz Roh, máximo apologista del realismo mágico—, que pretende realizar un mundo exterior con la mayor exactitud, concede gran importancia a que no se pinte ante la Naturaleza, a que nunca se utilice modelo, a que todo brote de la representación interior y llegue al lienzo. Por esta razón pinta sus paisajes dentro del estudio, casi siempre sin ningún modelo, y aun sin previo bosquejo. Sin embargo, insiste mucho en que el paisaje sea un paisaje "real", que se pueda confundir con uno existente. Quiere que sea "real", que nos impresione como algo corriente y familiar y, sin embargo, pretende que sea un mundo mágico, es decir, que por virtud de aquel aislamiento en la habitación hasta la última hierbecilla pueda referirse al espíritu."

Estas palabras apuntan la ortodoxia post expresionista. Un arte éste que tomando lo vulgar, lo conocido, lo cotidiano, convierte todo ello en expresiones mágicas, dentro del más aparente verismo. Tanto una como otra tendencia, realismo y realismo mágico, tienen en el cine im-

---

(1) La invención de la fotografía pudo justificar hasta cierto punto la objetivación de la Naturaleza, la existencia de un mundo limitado y comensurable. Pero el objetivo fotográfico no toma nunca la *exacta* realidad, sino *algo* que con ella tiene aparente relación; así que el subjetivismo subsiste. Prueba de ello son las diferencias que existen en los trabajos de unos y otros fotógrafos, de unos y otros "cameraman", que hacen *ver* a sus cámaras según su particular temperamento o disposición. Digamos, pues, que esa realidad de la Naturaleza, o no existe o es casi inaprehensible. "Indudablemente—dice Wölfflin—, no hay ningún esquema óptico que, nacido de sus premisas propias nada más, pueda serle impuesto al mundo en cierto modo como patrón exánime; en cada época se ve como se quiere ver; pero esto no suprime la posibilidad de que permanezca vigente una ley a través del cambio. Conocer esa ley sería un problema capital, el problema capital de una historia científica del Arte."

portantes ejemplos. No voy a referirme a la primera manera; serían las citas interminables. Un paralelismo lógico une en el campo artístico todas las variadas manifestaciones plásticas; a ello me referí ya en estas notas. El cine realista es como la pintura realista, como la literatura; vive supeditado a iguales leyes. El realismo mágico ha dado recientemente al cine dos extraordinarias producciones: "La plaza de Berkeley" y "El difunto protesta". En ambas están reflejados convenientemente los principios del post expresionismo; iguales sentimientos anímicos han servido para estas dos realizaciones que, por ejemplo, para algunas obras pictóricas de Davrinhausen (figs. 1 y 2). El valor intrínseco de estas piezas cinematográficas, el gran mérito de ellas está, no sólo en su forma, sino en su intención. Y ello porque responden a una objetividad, a una unidad de pensamiento, de estilo. El que no se traslade a la realidad post expresionista no comprenderá jamás estas obras; serán para él un divertimento, como pueden serlo la pintura de Jerónimo Bosco, la literatura de Chejov o las realizaciones de Charles Chaplin.

Ni el realismo ni el post expresionismo son las únicas formas de las artes reflejadas en el cine. En todo momento el cine, como el teatro, la pintura, la literatura, la música, se ve invadido por las teorías del tiempo. Al momento barroco del arte corresponde un concepto barroco en la multiplicada variedad artística: música, pintura, arquitectura; al momento expresionista, una igualdad de maneras expresionistas en unas y otras variedades de las artes. Igual intención estética mueve en un espacio de tiempo determinado a estas manifestaciones. Van y vienen las teorías y principios, nacen y mueren según los deseos. Una correspondencia de sentimiento y forma los enlaza; la natural libertad de pensamiento las disocia unas veces, las varía, cambia o diferencia otras. Esta correspondencia puede verse, como ejemplo, en el expresionismo. Comparemos una pintura de Martvyn Wright, una escena de "Turandot", de Gozzi, en la representación dada por Vaghtangov; un momento de "El gabinete del doctor Caligari", de Murnau, la obra capital del expresionismo cinematográfico alemán (figs. 3, 4 y 5). Las relaciones plásticas son manifiestas. Las tres obras han sido creadas en un instante determinado, responden a igual principio, a una igual objetividad.

Pero—aclaremos—las teorías artísticas no nacen y mueren en un momento prefijado, sino que de ellas existen precedentes antes de su desarrollo y cristalización; permanecen vivificantes, aun después de ser abandonadas por inservibles o fuera de lugar ya. La Naturaleza exige que a cada tiempo corresponda un arte, que va bien entonces, que es superado o cambiado después. "Tiempos distintos traen artes

distintos”—Wölfflin, op. cit.—. Lo que ayer gustó, tuvo un objeto o respondió a unas aficiones momentáneas, hoy no tiene sentido ni va a nuestra naturaleza, como esto de hoy dejará paso a las maneras del futuro. Pueden, todo lo más, ser aprovechados viejos materiales para, con ellos, elevar las futuras construcciones, pero nunca al pie de la letra, con matemática precisión. Si para lo primero sobran ejemplos en pintura o literatura, no faltan ellos en cine: el propio “Gabinete del doctor Caligari”, “Santa Juana”, “Relache”, de Erik Satie y Jean Borlin; algunas películas expresionistas de Cocteau..., hoy sin más valor que el puramente histórico o didáctico. La persistencia de ciertos principios en el arte posterior al de su florecimiento se ve en la arquitectura renacentista, se ve en el impresionismo. Los impresionistas—Manet sobre todo—aprenden de Goya, éste de Velázquez, éste del Greco. El Greco es muchas veces, en lo externo, un impresionista puro. El cine francés, prolongando estas relaciones, no ha olvidado la última gran escuela francesa de pintura; el “flou” característico del cinema galo es la consecuencia de un conocimiento de la teoría impresionista. De la pintura surrealista existen precedentes, aunque no sean más que esbozados, en algunas primeras realizaciones cinematográficas, como en “El viaje imposible”, de Georges Méliès (figs. 6 y 7). El naturalismo, que nace con Zola, con Courbet, va al cine, entre otros, de la mano de Eisenstein, así como la grandilocuencia de la pintura de historia del siglo XIX, de la literatura de Walter Scott, de la música de Wagner, de la mano del realizador Cecil B. de Mille. El cine ha influido a la vez a las demás artes; ha dejado, por lo menos, rastro seguro de su paso en ciertas obras y tendencias ¿Nadie recuerda “Manhattan Transfer”, de John dos Passos? ¿Cabe hablar de otras influencias sin señalar las que aquí apuntamos, en la música de Georges Aurie, en la arquitectura de Gropius, en las realizaciones teatrales de Piscator, Mayerhold o Julio Bragaglia? Hace algún tiempo me referí al servicio que el cine prestó a determinadas obras de teatro; recordemos un título: “Tempestad en Jutlandia”. Por todo esto se ve que en arte está bien conocer, distinguir y aprovechar, manteniendo siempre un principio de originalidad e independencia, que será la que sirva en el futuro para nuevos estudios y creaciones.

El cine, como todas las artes, se debe a unas leyes que el tiempo hace, que el tiempo cambia; leyes propias, independientes, con características consustanciales a su idiosincrasia. ¿Las tiene ya el cine? Sus relaciones con las demás artes son manifiestas. Con esto, hoy por hoy, conformémonos. Del cine—del buen cine—podemos decir que es, como la poesía era para el Marqués de Santillana, según contaba en su “Proemio al Condestable de Portugal”: “un fingimiento de cosas úti-

les, cubiertas o veladas con muy hermosa cobertura, compuestas, distinguidas o scandidas, por cierto cuento, pesso e medida”.

Deténgamonos ante estas tres últimas palabras; traducidas a un lenguaje apto al cine, pudiéramos ver en ellas las tres condiciones esenciales—casi me atrevería a decir trascendentales—que debe tener toda realización cinematográfica: valor argumental, profundidad psicológica, proporcionalidad plástica. Fuera de estas notas cae el estudio de las dos primeras categorías, pero las tres se relacionan, las tres se complementan en un todo unitario, que es la obtención, la consecución de la belleza (1). Sin un concepto de unidad no podrá existir convivencia ni relación entre unas y otras categorías. Aristóteles lo señaló convenientemente, como otros maestros de Filosofía siglos después. Esta comunidad de las partes persiste a través del tiempo, de escuelas, y estilos. Las leyes que a este respecto rigen hoy en arte son, en esencia, las mismas de antaño, de todo tiempo. De ellas quizá ninguna haya obligado a un mayor cuidado y meticulosidad que la de la proporción, máximo equilibrio de las partes, orden y perfección del conjunto. “El concepto central del Renacimiento italiano es el concepto de la proporción perfecta”—Wölfflin, op. cit.—. Proporción aprendida de Euclides, de Pitágoras, de donde pasó a Platón y a los neoplatónicos de Alejandría, al Renacimiento, al cubismo. Del “Número de oro” a la “Geometría sensible”, de Jean Nicod, un sentimiento matemático ha pesado sobre el arte, llegando a su máxima validez con los artistas italianos del “cinquecento”. La geometría se hace vitalista desde Leonardo a Cézanne; “el expresionismo—dice Franz Roh—, tanto en el diseño de la planta como en el de la elevación, busca una secreta geometría”. ¿Qué mejor geometría, qué matemática superior iguala a la “Poética”, de Boileau, al teatro de Racine, a la escultura de Canova, al arte de David? De las numerosas figuras geométricas, ninguna como el triángulo puede darnos la primaria forma de retención del espacio, el mejor “cálculo de simetría de los contrastes”. Su empleo dió las mayores y más eficientes pruebas de posibilidad al arte del Renacimiento, como el cubo y la esfera a la alborotada plástica cubista. Hoy todavía muestra su pujanza en la pintura, en la escultura, en el cine. Igual sentimiento geométrico guió a Rafael que a William Wyler al concebir algunas escenas de “La Loba” (figs. 8 y 9). El triángulo, en su simplicismo de forma, da al arte, a la composición plástica, su más elevada significación de solemnidad.

Pero el triángulo es cerrado, tectónico; su equilibrio, sus líneas de

---

(1) Lo bello no está en aquello que nos emociona o impresiona, aunque esta emoción sea más bien estética que sustantiva. La belleza es una superación sensitiva, ajena a las emociones estéticas en primer grado.

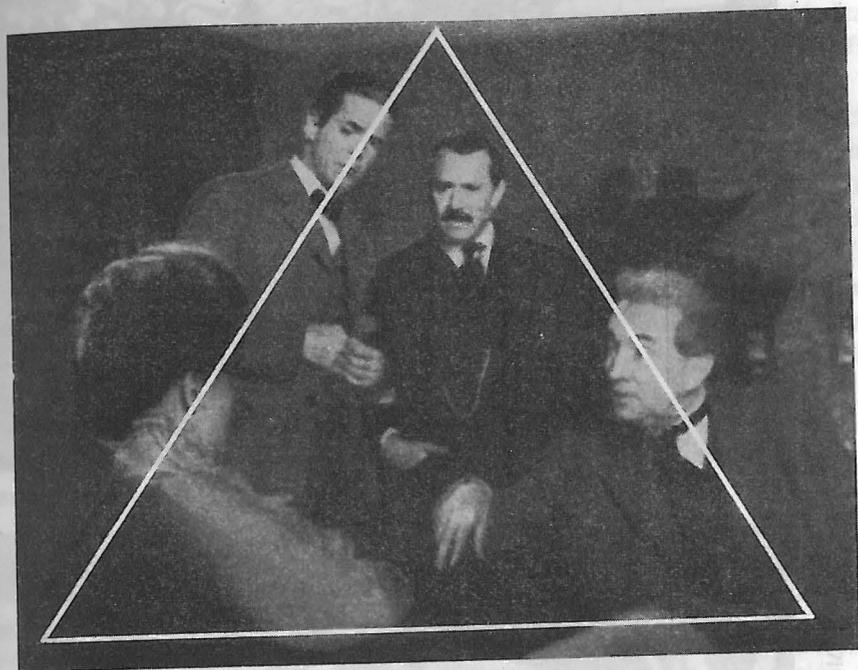


Fig. 9.—Una escena de la película "La loba".



Fig. 10.—Noemi Ferenczy. "La creación del mundo" (tapiz).

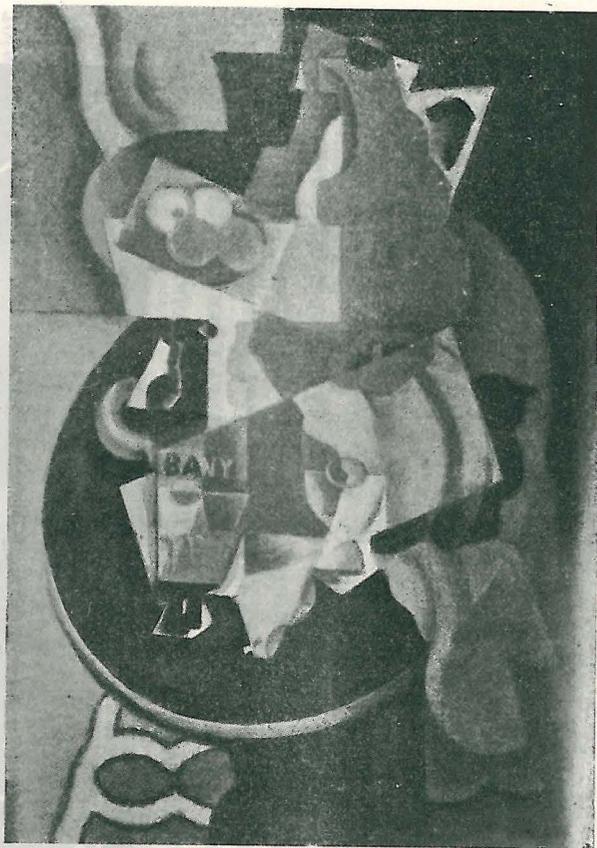


Fig. 11.—Metzinger. "Naturaleza muerta sobre mesa redonda" (óleo).

penden de un eje de simetría, cuya inmovilidad obliga al estatismo de la composición, con detrimento de su natural libertad. Por eso, en su evolución lógica hacia la descomposición simétrica, el espacio retenido se amplía, se multiplica en una elementalidad señalada por el tetraedro. La forma abierta—atectónica—aparece en forma de barroquismo, huidizo, ágil; “el barroco—apunta Wölfflin, op. cit.—se sirve del mismo sistema de formas, pero ya no da lo complejo y perfecto, sino lo movido y en génesis; no lo limitado y abarcable, sino lo ilimitado y colosal. Desaparece el ideal de la proporción bella: el interés no está pendiente de lo que es, sino de lo que pasa”.

Así, hay dos maneras de expresión determinadas por la tectónica y atectónica, por el estatismo y dinamismo. En su intención, muchas formas de arte van de una a otra postura—como la arquitectura—, toman de ésta o aquélla según sus conveniencias y necesidades. El cine toma del estatismo, para trocarlo en la atectónica barroca, en su dinamismo, según su natural manera de ser, dándole su carácter. Como ejemplo de esto, nada mejor puede explicar la evolución y superación del concepto dinámico que la llamada en el lenguaje cinematográfico “doble impresión” (fig. 10). Y esto viene bien también para indicar que, siendo ya forma conocida en el expresionismo (fig. 11), arraigó en el cinema, porque ello iba a su naturaleza; no así en la plástica cubista. La agilidad de su contenido es en el cine contrario a la especulación, a la dificultad de expresión; de ahí su acierto. Es un problema de síntesis el que plantea y resuelve; uno de los más arduos problemas del arte (1).

(1) El concepto dinámico en el arte existe, naturalmente, desde tiempo inmemorial. Pueden entenderse como formas elementales de este dinamismo—las que, desde un punto de vista cinematográfico nos interesan—, por ejemplo, muchas de las pinturas miniadas de los códices medievales, algunas obras del Bosco, de Peter Brueghel el viejo, etc., hasta llegar a la superación máxima del concepto en la pintura cubista. Este afán de la multiplicidad escénica se dió, al igual, en el teatro del medievo, en el de los tiempos últimos; tuvo su correspondiente relación en la música, y aun en la arquitectura, literatura y escultura no sería difícil señalar su presencia. En cualquiera de estas manifestaciones hay una loable intención de síntesis, de retener al espacio y al tiempo dentro de unos límites determinados, en los más breves límites; pero sólo al cine cabe haberlo realizado de manera acertada, al menos, tal como *vivía* en el deseo de los artistas que precedieron al nacimiento del cine. A mi juicio, si bien es de éste el mérito de haber superado el estado embrionario de este dinamismo, fué ello debido, más que a cosa alguna, a que trabajó sobre materiales elaborados por otros. Así, su mérito hay que buscarlo en la perfección del objeto y no precisamente en su invención o descubrimiento.

En las obras que reproducimos (figs. 10 y 11), ambas modernas, puede estudiarse la diferente interpretación dada a una igual intención. En la primera, el espacio retenido es máximo; el artista huye del menor esfuerzo de síntesis.

Sin embargo, el problema capital del cine habrá de plantearse cuando el color aporte a la plástica cinematográfica, con sus inmensas posibilidades, sus inmensas preocupaciones. ¿Cómo será el cine en color cuando la pintura lleve en él sus exigencias a límites extremos? ¿Será Venecia o Flandes, la pintura española del XVIII o la Inglaterra de Gainsborough y Constable la que imponga sus principios? Hasta ahora solamente esbozadas han sido planteadas estas cuestiones. Se ha bosquejado un acercamiento a determinadas escuelas, como, por ejemplo, "El ladrón de Bagdad", en su semejanza a la pintura flamenca y holandesa; se ha procurado incorporar aquello que, en su simplismo, fuera factible de realización. Pero ¿es esto todo? El color abre un mundo nuevo a los estudiosos. Con sus ingentes dificultades, con sus nuevos conceptos, al arte en general, en particular a la pintura, no podrán pasarle desapercibidos los ensayos que se hagan en el campo de la cinematografía, como a ésta la más simple de las teorías plásticas. Serán entonces cuando, incorporado el cine en todo su valimiento a la multiplicada variedad de las artes, tendrá su verdadera resonancia, hará oír su auténtica voz; "que no se debe creer en modo alguno—se puede decir glosando aquellas palabras que Piccolomini puso en el proemio a las "Annotazioni nell libro della "Poética", de Aristóteles— que tantos excelentísimos poetas, antiguos y modernos, pusieran tanto estudio y diligencia en esta nobilísima facultad, si no hubiesen conocido y estimado el haber prestado con ello utilidad y provecho a la vida humana".

sis, pero no así de precisar con el mayor cuidado los valores expresivos. En la pintura cubista ocurre un fenómeno diferente, casi contrario; el espacio retenido es mínimo; máxima es, en cambio, la intención de sintetizar los objetos, de reducir los valores formales y expresivos a puras fórmulas. El cine, situándose en un terreno medio, toma de una y otra tendencia para realizar, a su manera, la más acertada síntesis de retención del tiempo y del espacio; que no es poco meritorio el hecho de haber resuelto este problema, con los elementos simples de la "doble impresión".