

# Cine experimental

Título:

La sobreestimación de la técnica

Autor/es:

Rothe, Hans

Citar como:

Rothe, H. (1945). La sobreestimación de la técnica. Cine experimental. (3):131-140.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42613>

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:



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA

**FilmoTeca**  
de Catalunya

# LA SOBREENESTIMACION DE LA TECNICA

FOR

HANS ROTHE

## I

**E**N el año 1932 la UFA, de Berlín, tuvo la feliz ocurrencia de establecer en su organización el cargo de un asesor artístico (Chefdramaturg). Algunos pensarán que un asesor artístico no es otra cosa que el Jefe de la Sección Dramatúrgica, aquella sección de una Casa Productora Cinematográfica donde se examinan los guiones y libros para proponerles luego, en el caso de interesar como trama cinematográfica, a la producción. Pero no es así; la labor, o mejor dicho, las tareas del asesor artístico eran todavía desconocidas en aquel entonces en la producción cinematográfica alemana. El asesor artístico debía convertirse en la "conciencia" espiritual y artística de una película; debía acompañar el film a él confiado "desde la cuna hasta la tumba; es decir, desde la primera sipnosis del argumento a la primera representación pública. El asesor artístico tenía que trabajar en un principio con el autor del guión, después con el director artístico y el escenógrafo y, por último, preocuparse del montaje y del acompañamiento musical. Al tiempo de esto, tenía que consultar y llegar a una inteligencia con la dirección productora, que se componía de unos señores todopoderosos, con unos automóviles inmensos y unos puros aun de mayor tamaño, o a pelearse con ella en cuanto a la elección del elenco artístico. También era de su incumbencia pasar alguna hora que otra de tertulia con los actores (preferentemente, con las actrices) a fin de explicarles el carácter de sus papeles y conseguir que la interpretación de las figuras principales de la película fuese sintonizada y armónica desde el principio al fin. El ase-

sor artístico iba a los estudios para evitar que el director—que es, como ya sabemos, el que de todos los mortales más se asemeja a Dios—, en un ataque de humor sublime, filmara algo distinto de lo convenido. El asesor artístico modificaba o reducía a última hora el diálogo, ya que éste, en el cine del mundo entero, suele tener una particular devoción por la prolijidad. El asesor artístico debía descubrir a tiempo faltas de índole artístico-histórica en los decorados o en los trajes, cuidar de que las palabras extranjeras fuesen bien pronunciadas, y a la hora de las discusiones, ante alguna repentina dificultad, llegar—o aparentar llegar—a una rápida decisión.

Cuanto hacía el asesor artístico—y esto era la condición esencial—debía ser dictado por su conciencia estética. Los límites financieros y técnicos de cada película que a él eran señalados, habían sido estipulados desde un principio. Pero, dentro de ellos, el asesor debía decidir todo lo concerniente a la parte artística.

Por aquel entonces se me distinguía como conocedor de los actores alemanes. Por otra parte, mi actividad en los teatros me había hecho conocer a múltiples autores que aun no se habían interesado por el cinematógrafo. Estos motivos fueron los que, sin duda, indujeron a la UFA a confiarme el primer cargo de asesor artístico creado por esta Casa. Aparte de los múltiples trabajos que acabo de detallar, me fueron particularmente encomendados dos: primero, descubrir actores para el cine y evitar que los que ya en él trabajaban se volvieresen “estereotipados”; segundo, estimular a los buenos autores a que escribieran para el cine y asimularan, a la vez, las primordiales reglas de la literatura cinematográfica. Ya en aquel entonces se opinaba en Alemania que la filmación de novelas u obras de teatro sólo podía ser un trance pasajero. Esperábase encontrar autores jóvenes, sobre todo, que, de allí a poco, pudieran escribir para el cine; y esto no a través de la novela o del drama, sino directamente. Lo que querían crear era, nada menos, que una literatura especial para el guión cinematográfico.

Este fué el propósito de la UFA; quienes este propósito conocieron, quedaron convencidos de su eficacia; más aún, aquéllos que habían trabajado para el cine. A los pocos meses habían sido creado cuatro cargos de asesor artístico. Al principio del año 1933, habían sido preparadas varias obras magníficas que debían ser realizadas durante aquel mismo año; pero sobrevino el cambio político: la mayoría de los directores, compositores, autores y actores que tenían que intervenir en las nuevas películas fueron expulsados de Alemania. Casi ninguna de las películas preparadas llegó a los Estudios. Sobre todo, fué lastimoso el no poder realizar la revista “Ulises y las sirenas”, film de Erik Charell, el director de “El Congreso se divierte”. Entre las demás obras que no

podieron ser realizadas, destacábase un drama de la época de Federico el Grande, de Carl Zuck, cuya fama como dramaturgo con las realizaciones teatrales "Der fröhliche Weinberg" ("El alegre viñedo") y "El Capitán de Koepenick", había cruzado las fronteras alemanas. Ambas fueron lo que en alemán suelen llamar "un poema cinematográfico".

Desgraciadamente, la labor del asesor artístico, en la forma que desde un principio había sido planeada, no llegó a realizarse, como tampoco lo fueron las películas por ellos preparadas.

## II

Pasaron los años. El mundo cambió de aspecto. Pero nunca llegué a pensar que pudieran haber envejecido los proyectos que la UFA, en aquel entonces, tenía acerca de los asesores artísticos.

Acaso envejecieron las condiciones técnicas, en las que había que trabajar hace unos trece años. Ahora se fotografía mejor, se sabe colocar mejor la luz, se han descubierto trucos asombrosos, la cámara tiene más potencia de enfoque..., pero nada de esto es extraño en una época de rápidos avances técnicos. Desde hace cinco años y medio estoy gozando de la hospitalidad de España. Durante este tiempo he seguido, desde mi tranquilo rincón, el desarrollo asombroso y rápido del film español. Algunos amigos míos, directores y operadores, me han permitido visitar los Estudios, y si en el año 1940 se rodaban en España películas que equivalían a las de la UFA de diez años atrás, ahora los promotores de la producción española han logrado recuperar casi totalmente el retraso que padecían en cuanto a la técnica.

Mas un hombre que se considera moderno no puede admirar suficientemente lo "técnico", ya que, aunque es ahora cuando el mundo empieza a comprender y sentir el inmenso milagro y el alcance de los grandes descubrimientos, el principio de los mismos, en la mayoría de los casos, ha comenzado a realizarse hace más de cien años.

Porque la técnica es fácil; el espíritu es lo difícil. Nadie lo sabe mejor que nuestra generación. No quiero poner en peligro mi paz interior, y por ello me niego a examinar si el cine pertenece o no a las artes (me permito indicar que, aun sin tal examen, debe reconocerse en las películas de Walt Disney su gran mérito artístico). Pero es indudable que cada film se basa en funciones espirituales o seudoespirituales, como son, verbigracia: pensar, escribir, interpretar los papeles, bailar, cantar y dibujar. ¿Y en qué consiste la función espiritual o seudoespiritual? En la personalidad. Nadie puede afirmar que es la técnica la que hace al actor. Por muy excelente que sea la técnica de Walt Disney, ella se

convierte, por su espíritu, en algo que impresiona, entusiasma y eleva. Muchos han intentado copiar esa técnica, pero nadie lo ha conseguido, porque ninguno de sus imitadores tuvo una mínima partícula de su espíritu.

Y con relación a ese espíritu, ¿en qué medida lo hallamos en los Estudios cinematográficos de nuestra época?

Antes de desahogarnos con palabras “penetrantes”, queremos dedicar un párrafo a todo aquello que da justificación al cine, y que prohíbe al espíritu la entrada a los Estudios cinematográficos aunque vaya acompañado por las mejores cartas de recomendación.

### III

Para un músico, un pintor o un poeta, todo es relativamente fácil: basta pasar hambre—poca o mucha—, digerir el desprecio de los demás y llegar a no inquietarse por las situaciones vergonzosas, a las que uno ha sido llevado contra su deseo. Encuéntrase uno, entonces, en el mejor camino para poder realizar obras a su gusto y manera y, acaso, llegar a tener libre acceso a la inmortalidad. Cada año pueden elevar más sus fines. Si están seguros del camino seguido, nada les importa el aplauso de sus contemporáneos. Incluso, aun no llegando a ser publicadas o representadas sus obras, nadie podrá negarles su aportación en la servidumbre del espíritu.

¡Pero cuánto más difícil, comparado con ellos, es la situación de la producción cinematográfica! Esta es, ante todo y sobre todo, un esfuerzo económico. En una poesía de Schiller, muy conocida en Alemania, se dice: “Es soll der Sanger mit dem Konig gehen” (“El poeta debe ir con el Rey”). Esta es una exigencia muy fuerte. Pero ni siquiera Schiller llegó a pensar que el capitalista debiera ir con el poeta. Al capitalista, por lo tanto, le falta aquella precisa condición que tanta seguridad le daba a Schiller: “la semilla, mañana o pasado mañana, o dentro de cien años quizá, llegará a dar su fruto”. Mas si la película no tiene éxito esta misma tarde, el capitalista no podrá recabar la aceptación de sus letras. Hay que reflexionar un momento acerca de lo que esto significa. El capitalista que, frecuentemente, no siente la ineludible obligación de saber leer o escribir, sólo conoce una palabra, la siguiente: éxito. El film debe tener éxito. Por regla general, cada persona se imagina algo diferente bajo el concepto “éxito”. Este productor supone que ya está conseguido siempre que un actor cualquiera eche nata o merengue a la cara de su vecino o rival; el otro, cree que la verdad del mismo está en hacer rodar a una vieja por las escaleras. El de más allá, espera que lo

sensacional se encuentre en aquel pobre huérfano que se quedó dormido en el bosque nevado. Si estos elementos faltan, el capitalista ya no cree en el éxito.

Lo trágico para el capitalista es que ni su propio gusto es decisivo para el éxito. En un estreno, sólo a éste se le oye reír cuando surge alguno de sus estudiados recursos. Porque el éxito es señalado por el público, la bestia con ojos aterciopelados que está al acecho de continuo, que eternamente se renueva y que, minuto tras minuto, está preparada para el salto. Tanto el capitalista como sus colaboradores, preguntarán a su criada, a su lechero, a su portero: "¿Qué es lo que usted opina acerca de la caída de la vieja?" (para quedar fiel a nuestro ejemplo). Recogerán todas las opiniones. Según el resultado de ellas, insistirán en hacer caer dos o tres veces a la vieja, en que la escalera sea más o menos escarpada, en que el charco, a su final, sea más o menos grande. Sin embargo, puede ocurrir que todos estos "críticos" espontáneos, idos al estreno con localidades gratuitas, en el momento de caer la vieja muestren la sonrisa del asistente a un funeral.

Un drama, una obra musical, podrá gustar tan sólo a una minoría. Esto, precisamente, bastará para recomendar la obra a los ojos de los entendidos. Una película no se puede permitir tal lujo. Hubo productores cinematográficos que, en lo cierto, recibieron un tremendo disgusto al asegurarles personas de buena voluntad, que sus películas habían causado la mejor impresión ante una selecta minoría. Mientras que la más humilde campesina no sacrifique el último de sus ahorros para ver un film, el productor considerará su obra fracasada. Todas las artes, personificadas por las nueve musas, especulan hacia un plano elevado. La recientemente descubierta décima musa, que no tiene todavía permiso de habitar el Parnaso, especula hacia planos antípodas al anterior. Quizá por esto ha conseguido ya la admiración de los capitalistas, pero no así la gloria reservada a las otras artes. Al ser el factor económico el que domina la producción cinematográfica, esto se coloca frente al espíritu—cuya máxima virtud es la de despreciar todo lo económico—en una situación fatal, casi sin salida. Pero ¿son el espíritu y la economía efectivamente tan incompatibles como podríamos deducir por las mentalidades de aquéllos que, hoy día—en todo el mundo—, dominan el campo cinematográfico? ¿Se hallaba la UFA sobre un camino equivocado cuando creó el cargo del asesor artístico?

He cansado tanto al lector con la caída de la vieja por las escaleras, que no quiero negar que, en ciertas circunstancias, me hubiera reído con la manida gracia de esta vieja.

Porque todo depende de "cómo" esta vieja se cae y de "quien" sea la artista a la que fué confiada la caída. En general, creen los públicos que basta, para el efecto, que la escalera sea perfectamente construída o iluminada, y que la actriz vaya vestida de un modo que en el Estudio encuentren más o menos "cómico". Pero aquí está la gran equivocación. Siempre es mejor y más eficaz para convencer, hablar de su propia experiencia y contar sus propios incidentes. Las películas, que mejor recuerdo, cuyo argumento todavía me hace pensar, y cuyas escenas veo aún más claras en mi memoria que otras vistas actualmente, proceden casi todas de la época del cine mudo. En aquel entonces, la técnica estaba muy atrasada en comparación con sus adelantos actuales. Pero, precisamente, esta técnica tan humilde obligaba tanto al director como a los actores a conseguir con el máximo esfuerzo el máximo valor de toda representación pública: lo humano. Puede avalar este juicio la película francesa vista por mí en los principios del año 1920: "Le procès de Jeanne d'Arc", en cuyo reparto figuraba Maria Falconetti como protagonista. No he vuelto a ver desde entonces una película histórica de tanta penetración. Sus medios técnicos y económicos eran limitados. No había en aquella fecha diálogos, sino letreros. Casi sin decorados, con un texto conciso en general, con emplazamientos en primeros planos, fué interpretado el destino de la santa francesa. Existía en este film prodigioso una correlación continua entre ella y las demás personas, entre ella y los que querían condenarla o ayudarla, los que la odiaban o admiraban. ¡Qué arte tan grande se necesita en cada uno de los intérpretes para mantener este juego alterno continuamente en toda su intensidad y para aumentarlo finalmente! No tengo el menor recuerdo de los defectos técnicos de este film, pero sí de la sucesión maravillosa de sus cuadros, obra, labor y conocimiento artístico de un director.

En la misma época, "El gabinete del doctor Caligari" entró como obra clásica en la literatura cinematográfica, y ha llegado, por ejemplo, a gustar tanto a los ingleses que, hasta 1939, se proyectaba anualmente en algún cine de Londres. Dicha película, de origen alemán, caía de lleno en el campo "expresionista". Si bien el expresionismo puro ha evolucionado en otras formas de expresión y los ojos de hoy ya no reconocen los méritos que le fueron otorgados hace veinte o veinticinco años, esta película, sin embargo, poseía algo que nunca ha sido logrado de nuevo con la misma consecuencia: el tornar a la for-

ma primigenia del cine, a la idea básica de lo que pudiéramos llamar la sensación de lo fotográfico. En ella se aprovecharon los elementos fantásticos, deslizantes, irreales de la fotografía, la posibilidad para la deformación o acortamiento; en una palabra, no se intentó fotografiar un guión, sino que lo que se pretendía conseguir con la ayuda de excelentes actores era un nuevo mundo cinematográfico, partiendo de la base de un cuadro movido y fotografiado. Si bien la película como tal pudo —puede hoy— parecer “pasada”, el esfuerzo espiritual e intelectual indicado en ella con su máxima expresión, ha podido ser conservado.

Filmando en Alemania poco tiempo después del año 1920, ¡cómo tuvo que luchar todavía Ernst Lubitsch con las dificultades de la técnica (1)! Las películas que este director hacía por aquel entonces eran interpretadas por la encantadora actriz Ossi Oswalda. Ya entonces existía en él una preferencia por lo fabuloso, independiente de si la trama argumental se desarrollaba en la corte de un rey o en un bazar de las sorpresas, por recoger el título de su última película estrenada en Madrid. Espíritu y poesía también caracterizan la película “La Cenicienta”, de Ludwig Berger, que fué realizada hacia el año 1925. Pero aun mayor impresión causaron algunos films mudos, que fueron estrenados dos o tres años más tarde; en éstos fué presentada como actriz de cine Elisabeth Bergner, la artista más grande de aquel decenio. Obras realizadas por esta actriz (que en la actualidad, con nacionalidad inglesa, trabaja en un teatro de Nueva York) fueron “Nju”, según un argumento ruso de Ossip Dymov, y “El violinista de Florencia”, fantasía original inspirada en un sucedido a la artista después de una representación de “Como gustéis”, de Shakespeare. En ambas películas se reveló su original personalidad. De un género parecido a estas, dos películas de Leopold Jessner (que por aquel tiempo era director del “Schauspielhaus” (“Teatro del Estado”) y uno de los más atrevidos de su decenio), “El espíritu de la tierra” (con Asta Nielsen y Albert Bassermann) y “La escalera de servicio” (con Henny Porten y Fritz Kortner), mostraron nuevos, novísimos, conceptos seguidos en la dirección. Jessner desterró en ambas películas los ridículos movimientos de los labios. El vertió (usando muy escasamente los subtítulos) todo el diálogo en mímicos y expresivos gestos. Consiguióse con esto, en cada escena, tal intensidad expresiva, que no ha podido superarse en las películas sonoras, hartas en demasía de multiplicados diálogos.

En aquel tiempo el espíritu dominaba a la técnica. ¿Y hoy? ¿Como supremo recurso, la técnica es tan fácil de manejar y ofrece tantas po-

---

(1) Como nota curiosa, podemos apuntar que, en los años anteriores a 1920, Lubitsch era actor, para pequeños papeles, en la compañía teatral de Max Reinhardt, el realizador del “Sueño de una noche de verano”.

sibilidades para deslumbrar e inspirar al espectador...! Con esto, los productores de todo el mundo consideran dada cima a una gran labor de sobra suficiente para su salvación eterna.

## V

Los asesores artísticos de la UFA debían cuidar en sumo grado del libro y de los actores. Un libro bueno puede perder todo su valor realizado por actores malos. Por el contrario, más de una vez un libro malo, interpretado por artistas buenos, llegó a perder casi sus defectos. Un actor—más en concreto un actor de cine—debe saber interpretar las sensaciones que a través de la trama, del guión cinematográfico, experimentan los demás mortales. Para esto, el actor tiene que conocerlos, observarles, saber distinguir en ellos lo esencial de lo secundario. Esto es algo para lo que, sin duda alguna, se necesita inteligencia, pero, en primer lugar, perseverancia en el trabajo, constancia en un trabajo difícil, en una profesión seria. Si se quiere, puede el actor carecer de inteligencia y de cultura, pero no así de un elemento vital, imprescindible: personalidad. ¿Cómo alcanza un hombre joven con vocación de artista esta personalidad? Seguramente, no con un excesivo abuso de la vida frívola e intrascendente. Las jóvenes actrices no reconocen que, más que con el uso de los productos de Elisabeth Arden y Bárbara Ward, embellecerían y ennoblecerían su rostro visitando con regularidad el Museo del Prado, para que poco a poco Tiziano y Veronés, Rubens y Velázquez comenzasen a brillar en ellas a través de su espíritu. Cada concierto, cada buen libro que se lee, que se asimila y se comprende..., dibuja una rayita fina en la cara y en el corazón. Por el contrario, cada visita a un “dancing” borra tres de estas rayitas, tan difíciles de adquirir. Los grandes maestros de la pintura, en su concepción del espíritu y de la expresión humana, son unos profesores extraordinarios para el joven actor, para la incipiente actriz. Los grandes maestros hacen sentirse humilde. Ser joven, de buena presencia y disponer de temperamento artístico, con ser mucho, no es aún ningún mérito, aunque muchos—en sí mismo—lo consideren como un extraordinario e inapreciable valor.

Una persona joven interesa por sus aspiraciones y sinceridad.

Una persona mayor por sus experiencias y conocimientos.

Hay buenos actores de teatro que lo son también del cine. Pero, a la inversa, no hay artista de cine que sea soportable en el teatro. Es por ello por lo que el actor de cine debiera hacer su aprendizaje a través de la escena.

Un buen "cameraman" podrá de cada actor hacer impresionantes planos. Pero en esto, ciertamente, no consiste el arte de la interpretación. Para muchos actores (y no pocos espectadores) el tener "buen" aspecto es ya sinónimo de gran artista. Mas, esta concepción tan superficial, sólo produce aquellas caras de cine estereotipado, que convierten cada argumento, por muy interesante que sea, en una mixtura impersonal e intrascendente. El más aficionado a la seudobelleza, siente una íntima satisfacción cuando alguien tan feo, tan natural, como Charles Laughton o Heinrich George, muestran en su rostro, en sus gestos, las más altas calidades expresivas. En los Estudios cinematográficos se ocupan de cada escena, de los efectos luminosos, de la fotografía, de la lluvia, de las grúas o de los "travelling", una gigantesca cantidad de personas inteligentes. Después de que ésta o aquella escena ha sido ensayada hasta en el último detalle..., poco o ningún tiempo queda para dedicarle al actor. Más de uno de éstos se ha quejado de este incomprensible abandono. Y es que, una adorada "estrella", un popular galán, sólo necesitan levantar un brazo para que todos digan: ¡¡maravilloso!! Pero si la "estrella" o el galán son sinceros consigo mismo, podrán saber adónde llegan sus merecimientos, la necesidad que sientan del apoyo y consejo de unos directores doctos en su elemental cometido.

El actor en España tiene más dificultades para trabajar que los actores de los demás países. Esto procede de la extraña costumbre—de la mala costumbre—de tener 14 representaciones en una semana. Casi doce horas del día los pasa el actor entre bastidores. Ensaya a las dos y media de la tarde; regresa a su casa a la una y media de la madrugada. Nada puede hacer para sí mismo, ni para su instrucción, ni para sus amigos. Vive exclusivamente casi del capital humano y artístico nacido con su vocación. Sus colegas del cine, aunque no siempre tan sujetos, acostumbra—si es que proceden del teatro—llevar la misma vida rutinaria. Con ello, la Personalidad—con mayúscula—no llega a desarrollarse.

Todo pudiera subsanarse si este factor fuera cuidado por los directores. Grandes directores como Reinhardt o Stanislawski, Lubitsch o Eisenstein, han sido amigos, padres y maestros de todos sus actores. Conozco a varios directores a los que con el mejor deseo, invitaría a frecuentar con prontitud, con regularidad, la Pinacoteca del Prado. Quizá, con ello, consiguiese dar a su trabajo y a sus consecuencias en el "plató" un ritmo y una trascendencia hasta hoy desconocidas.

En los últimos años he visto fracasar a gran número de talentos artísticos, sólo por depender de directores que, o nada entendían, o poco sabían de ese oficio particular que forma actores y que lleva su desarrollo artístico hasta límites insospechados. El talento del actor español—esto lo he dicho siempre—no es inferior al de sus colegas extranjeros.

Sólo carecen, en su exclusividad, de un desarrollo sistemático de sus particulares facultades, hecho que, amén de su importancia, no es difícil de subsanar.

Gástanse inmensas sumas en la adquisición de nuevas lámparas, nuevos equipos sonoros, nuevos materiales para el perfeccionamiento de la técnica, pero el equipo más antiguo del más antiguo Estudio madrileño sería en demasía suficiente si, ante la cámara, estuviera un hombre, una mujer, cuya personalidad fascinase, no sólo por su aspecto, sino por ser dueño, por poseer aquellos medios humanos y artísticos obligados en el campo del arte. Quizá que todo esto fuera capaz de "electrizar" a esos capitalistas, sobradamente aficionados a los avances técnicos.

Al disponer de actores, cuya personalidad no ofrezca ninguna duda, se les podrá ir confiando mayores y más difíciles tareas, pudiendo, al final de esto, ir acercándose a lo que, también, era una obligación de los antiguos asesores artísticos de la UFA: el perfeccionamiento del libro, del guión de cine. También, repito, puede existir el libro sin las andaderas de la técnica. Pero preferible será volver a ello sin menguada extensión en próximo comentario.

