

Cine experimental

Título:

Notas para una diferenciación esencial entre "cine" y teatro

Autor/es:

Cabezas, Juan Antonio

Citar como:

Cabezas, JA. (1946). Notas para una diferenciación esencial entre "cine" y teatro. Cine experimental. (8):51-53.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42703>

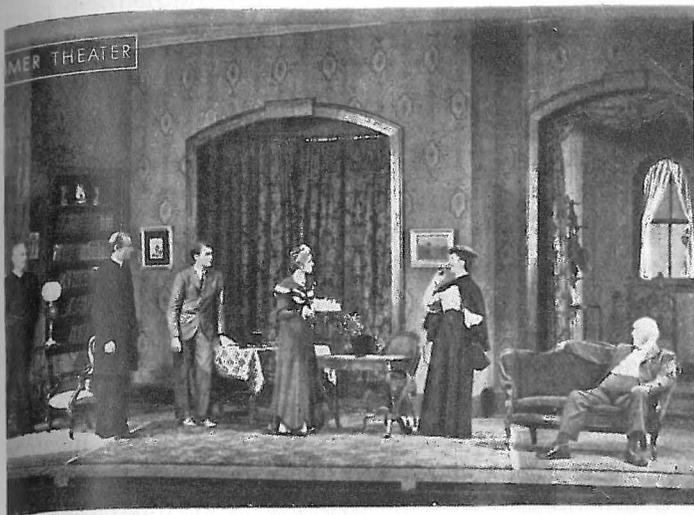
Copyright:

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:





"Cándida", de Bernard Shaw.



"Sinfonía de la vida", de Sam Wood.

NOTAS PARA UNA DIFERENCIACION ESENCIAL ENTRE "CINE" Y TEATRO

Por JUAN ANTONIO CABEZAS

Juan Antonio Cabezas —que acaba de ser galardonado con el premio Fastenrath— escribe sobre diferencias esenciales entre "cine" y teatro. Agudamente, siluetea los caracteres de uno y otro. Alude a "El bailarín y sus fantasmas", guión reproducido en el semanario "Fantasía", y copia un fragmento de una de sus secuencias. De este guión es autor el propio Cabezas, y su asunto se refiere a la vida del bailarín Nijinski.

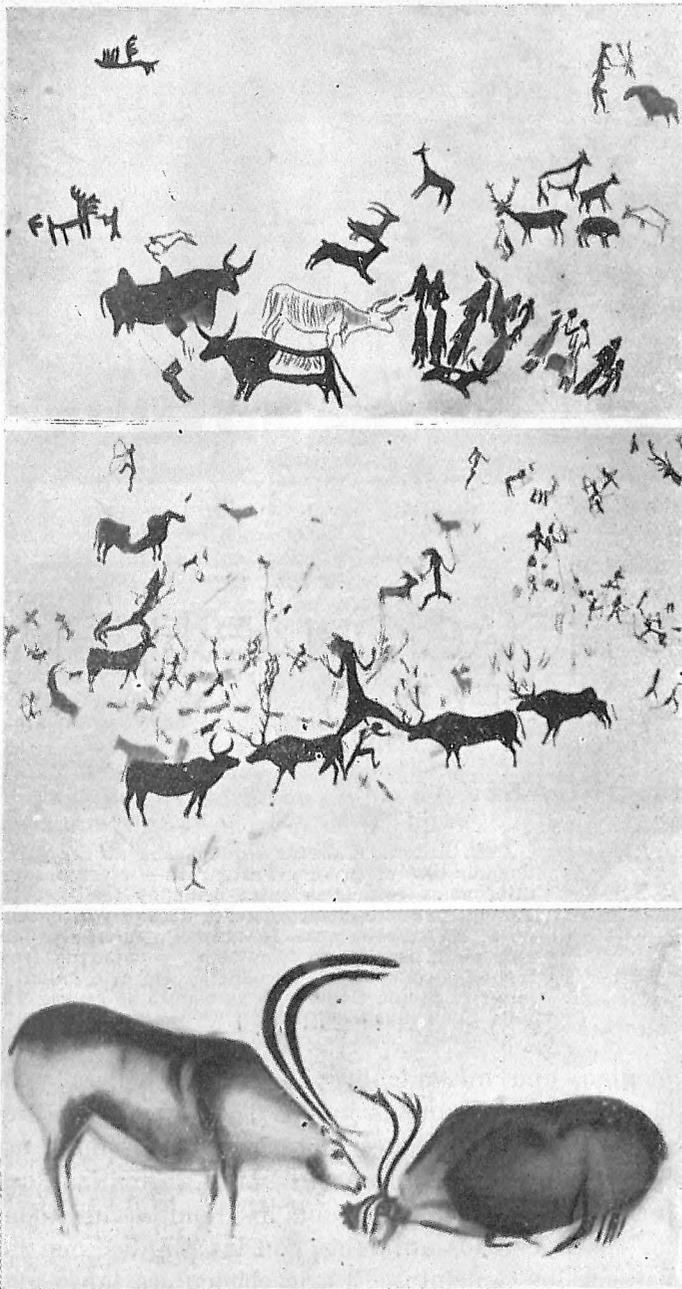
"Lo que el "cine" aporta al mundo es más un sentimiento que una idea".—Jean Epstein

¿Dónde tiene sus fronteras imprecisas la realidad que soñamos y el sueño que vivimos? Esta pregunta que inquieta a todo artista vocacional en la hora del *trance* creador, en el momento angustioso de dar expresión física y metafísica —estética— a la realidad subjetiva de su arte, se nos plantea con más acuciadora exigencia ante los objetivos inquietantes de la cámara cinematográfica. En la vieja fotografía la luz entraba en la cámara oscura para morir aprisionada con sus imágenes. Para quedar estática, fijada en un cristal. Era el triunfo negativo de las sombras. En la moderna máquina tomavistas la luz entra por los objetivos para crear con sus imágenes una nueva realidad vibrante, dinámica y luminosa. Tal es el "cine": realidad de sombras en movimiento. El "cine" es el triunfo positivo de la luz que retorna de su paso por el infierno de la cámara oscura.

El "cine" ha sacado de la tiniebla absoluta de su entraña metálica, del pequeño caos de su misterio

técnico, una nueva concepción de la belleza y de la vida. Ha dado nuevos modos de expresión a la tragedia humana y, sobre todo, nos ha enseñado ese abreviado lenguaje, sin arquitectura gramatical, que nos permite entendernos con los hombres de todas las razas, con los animales, con las plantas, con las cosas y los elementos. El arte clásico era tanto más positivo cuanto más perfecta era la ilusión de realidad que lograba producir. El "cine" ha procedido a la inversa. Toma la realidad misma y la convierte en ilusión. Por él conocemos ahora nuevas dimensiones ultrageométricas de los seres y de las cosas. Imágenes de sueños no soñados por las generaciones anteriores a su aparición.

El artista primitivo que en el fondo de una cueva prehistórica sintió por primera vez la necesidad de copiar la vida, de convertir la realidad en imagen y en mito, de proyectar sobre la pantalla, de piedra paleolítica lo que veía en la sombra con los ojos de su imaginación, fué el primer ordenador de sombras, el primer creador de "cine". Cuando ese hombre, artista intuitivo, dibujó con carbón caliente



Pinturas rupestres.

y fresca sangre de sacrificios una cacería de bisontes en la que estos ágiles animales eran alcanzados por buídos y certeros venablos, hacía sin saberlo la primera película de dibujos, cuyos encuadres aun sirven de ilustración en los tratados de Arqueología. Ese hombre, artista que pensaba en imágenes visuales, había inventado el "cine".

Si a alguna otra manifestación de actividad espiritual se acerca el "cine" es a la poesía. El creador de "films", más que de escritor teatral o de novelista, ha de tener facultades de poeta. Ya que su obra ha de expresarse en síntesis de imágenes que

abarcen desde lo cósmico hasta lo microscópico, pasando por el hombre y sus pasiones. La antigua magia de la palabra —teatro— ha sido superada por la nueva magia de la imagen visual —"cine"—, en su más amplia y exacta acepción.

Así, mientras para el teatro la palabra es elemento esencial, ya que la acción sólo avanza y se desenvuelve por lo que hablan los personajes, en el "cine" ha de ocurrir casi todo lo contrario. La palabra y la música sólo han de ser en el "film" elementos secundarios, que en determinados momentos pueden agregar eficacia expresiva, a condición de ser empleados con verdadera sabiduría y gran mesura. Pero lo esencial en el "cine" ha de ser la imagen. Sobre imágenes ha de avanzar la acción.

Unos breves ejemplos aclararán más que los discursos el alcance de nuestro pensamiento sobre este manoseado y apasionante tema. Pues se trata nada menos que de rescatar para el "cine" los fueros de arte distinto y esencial que habían reclamado y obtenido para él sus primeros apasionados y geniales cultivadores. Los que habían alcanzado de las alturas del cielo mitológico la concesión para el "cine" de una décima musa, antes de que el mercantilismo de la soncridad lo redujese a servidumbre, obligándolo a pagar tributos y gabelas a otras artes, que no vamos a considerar ni inferiores ni superiores, sino distintas.

Nuestros ejemplos van encaminados a demostrar que el teatro no se puede convertir en "cine" sin grave riesgo para ambos. Pues con frecuencia el resultado es un producto híbrido y sin ninguna calidad estética. Y es sobre todo un grave peligro para el "cine", cuyos efectos estamos experimentando con las abundantes comedias fotografiadas de los últimos años.

Vaya, pues, el ejemplo primero.

Cuando Thornton Wilder en su comedia *Nuestra Ciudad*, verdadero alarde de arte teatral —superteatro—, ya que allí todo lo crea la palabra, hace que el lechero conduzca a través de la calle que no existe un caballo que tampoco existe, pero que el personaje lo crea con su palabra, el público se siente subyugado por la magia alucinante de la creación oral, y manifiesta su gran interés.

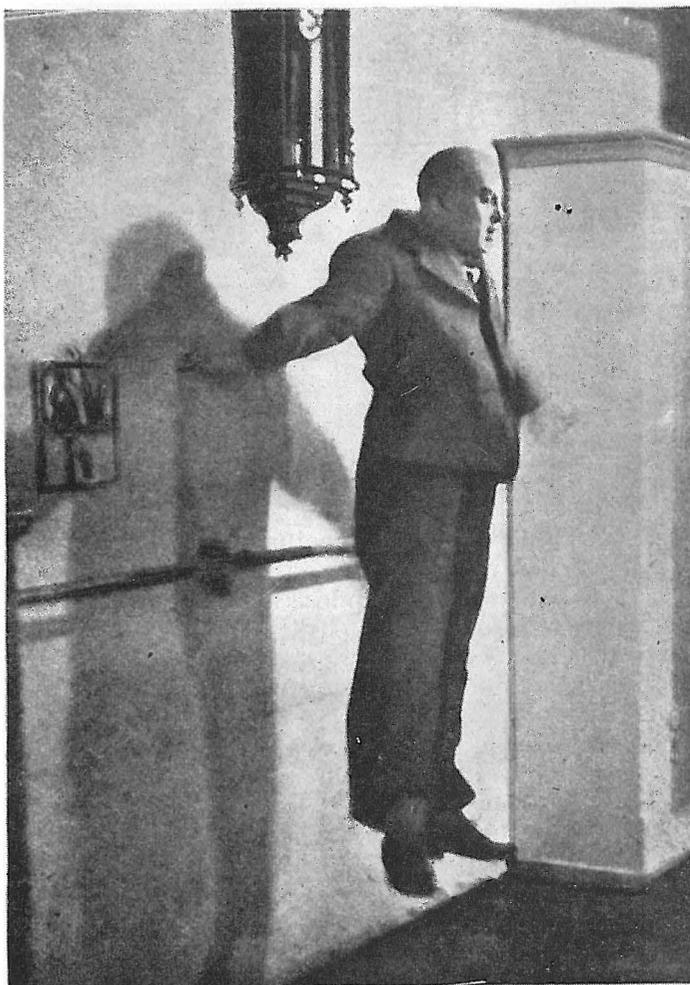
Cuando Sam Wood hace de *Nuestra Ciudad* su *Sinfonía de la vida*, y al realizar la anterior escena en el "film" la calle existe y existen los jardinillos traseros de las casas y el lechero para transportar sus "auténticos" pomos de leche utiliza un magnífico ejemplar de percherón, la magia de la escena teatral ha desaparecido para convertirse en una escena cinematográfica perfectamente vulgar, que

pasa desapercibida. Esto demuestra que hay valores morales, teatrales, y valores visuales, cinematográficos, perfectamente definidos y diferenciados.

Y ahora, como ejemplo de acción cinematográfica que avanza sobre imágenes visuales, y en la que tienen expresión no sólo el lenguaje de los hombres, sino también el de los animales, las cosas y los elementos, copiamos un breve fragmento del guión titulado *El bailarín y sus fantasmas*, publicado en los números 7 y 8 de la revista *Fantasia*:

ACCIÓN	DIÁLOGO Y SONIDOS
1) Campo de cultivo en la frontera franco-alemana. Un labrador ara su tierra y canta una tonada popular.	Canción y música de la misma.
2) El cielo se enturbia de nubes. El viento huracanado arrastra algunas hojas.	Ruido de un trueno.
3) El campesino mira al cielo, y convencido de la proximidad de la tormenta, desenyuga sus bueyes y corre con ellos hacia la granja.	
4) Primer plano del último surco recién abierto, donde el labrador ha dejado su arado clavado en la tierra.	
5) Hay un fundido de imágenes en que el surco se convierte en una larga trinchera que atraviesa el mismo campo en forma de zig-zag. En el sitio del arado unos soldados instalan una ametralladora.	A lo lejos se oye el trueno de un cañón.
6) Nuevo cuadro, en que unas vacas beben el agua espejeante de una alberca.	
7) El cuadro funde a otro, en el que se ve el embudo de una granada lleno de agua sucia. Al lado, el cadáver de una vaca.	Una voz. — ¡Europa, 1914!

¿Es que se necesitan más palabras para llevar al ánimo del espectador una fuerte impresión de la crueldad de la guerra comparada con un azote cósmico? El mismo argumento necesitaría para producir la misma emoción varias páginas de una novela y resultaría de falsa e imposible realización en el teatro. Esto demuestra que hay infinitos argumentos dramáticos y de toda índole que sólo se pueden *decir* cinematográficamente. Es decir, con



Nijinsky.

la imagen visual hábilmente combinada y seleccionada. Tal es nuestra conclusión: Hay claras y definidas fronteras esenciales entre el "cine" y el teatro que jamás deben ser pasadas sin un visado especial y con grandes precauciones.

* * *

Uno de los mayores obstáculos que haya tenido que vencer el "cine", en los aproximados cincuenta años que lleva de existencia, es este confusionismo a que dió lugar la palabra. Lo que en principio era una virtud, una innegable conquista técnica, lo ha convertido en vicio — ¡triste condición humana! — la excesiva industrialización del "cine". Es esta una encrucijada peligrosa. Ya que la mayor parte de los productores —salvo contadas y honrosas excepciones— han olvidado que el "cine", además de un espectáculo, es un arte. Y un arte que como tal tiene ya sus cánones estéticos, que no han de quebrarse impunemente.

Madrid, 1945.