

# Cine experimental

Título:

Influencias miméticas del cine

Autor/es:

Melero, Santiago

Citar como:

Melero, S. (1946). Influencias miméticas del cine. Cine experimental. (11):197-199.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42757>

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:

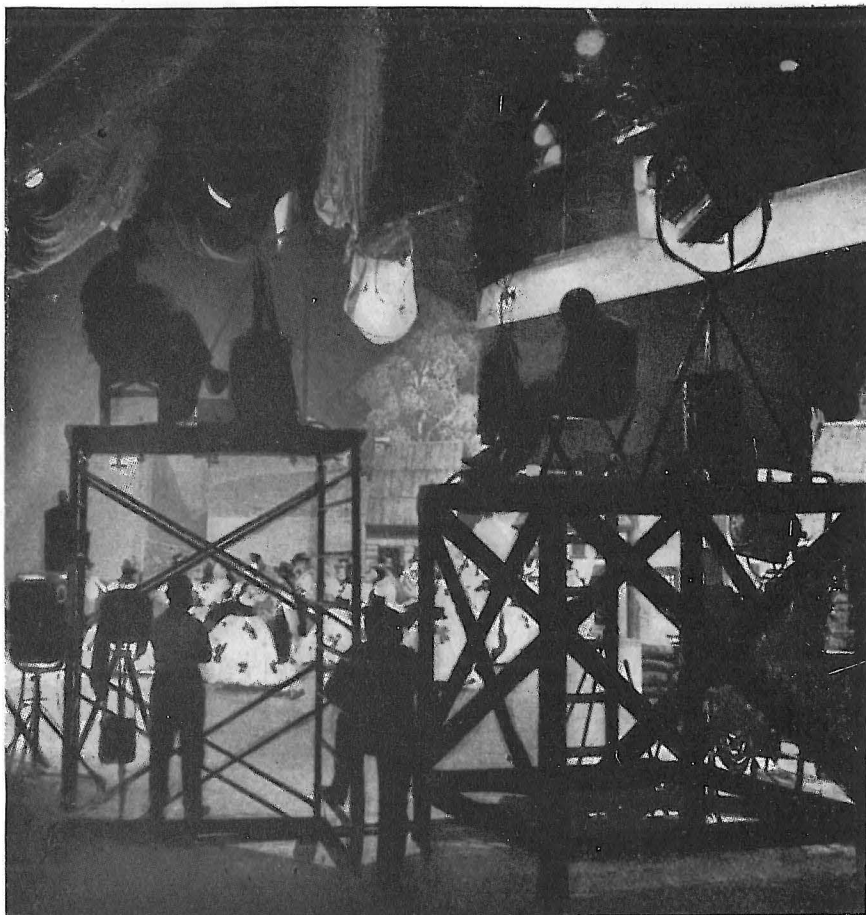


# Influencias miméticas del cine

por Santiago Meleo

La transcendencia y el influjo que el cine ejerce—como la manifestación social y artística más considerable de nuestra época—, se examinan compleja y hondamente en este artículo de Santiago Meleo.

Los estudios, maravillosa ingeniería de la imaginación



Cuando el espectador de cine se sumerge en la mágica oscuridad de la sala de proyección, su retina es instantáneamente impresionada por la cuadrícula luminosa donde se está desarrollando la trama cinematográfica. Este hecho óptico, de primera manifestación, comporta, al transformarse en percepciones sensibles registradas en la conciencia, nada menos que toda una teoría psicológica que sólo en determinados aspectos guarda pareja semejanza con otros espectáculos estéticos. Intentaremos delimitar varios de los fenómenos físicos derivados del cine que por su intensidad de efectos potencian la capacidad emotiva del público o influyen decisivamente en las reacciones anímicas de éste. Tras de las someras consideraciones que han de subseguir, podremos apreciar hasta qué punto cine y teatro —por citar el género artístico más afín— provocan en el espectador emociones de distinto linaje.

El campo visual que se ofrece al público que concurre al cine por de pronto acusa una dimensión circunscrita a la pantalla, que entra de lleno, plenariamente, en sus posibilidades de captación. No es preciso disparar la mirada de uno a otro punto para percibir el fluir íntegro de las imágenes a medida que éstas discurren en sucesión cambiante; basta no más con polarizar la visión en el centro del lienzo para que las personas o elementos escenográficos que pueblan la escena sean absorbidos en una síntesis unitiva que abarca tanto a los actores que se muestran en prime-

ros planos como aquellos otros cuya acción aparece encuadrada de manera tangencial o secundaria. Apenas sin esfuerzo alguno de atención, al público le es dado circuir, de una rápida ojeada, hasta la inanimada nota ambiental que acaso se guarece en el ángulo de un fotograma con tácito recato.

Ciertamente, esta doble tendencia asociativa que de modo indistinto puede poner en juego el espectador de cine, no por ello le incapacita para detenerse en la observación de detalles interpretativos o en la apreciación de matices en orden a los valores técnicos que intervengan en el film. Es decir, que, a diferencia de las representaciones teatrales, donde la amplitud del escenario y la atracción convergente de la figura central —agudización auditiva para que la belleza y comprensión del diálogo no se pierda, necesidad de seguir el ritmo del gesto para encontrar el ajuste de lo que se dice con el repertorio de ademanes— acotan la farsa escénica en compartimentos interdependientes, en la contemplación de la película tal esfuerzo de abstracción es innecesario, al menos en el sentido de exigencia correlativa a la naturaleza del hecho que acontece en la pantalla. Mientras en el teatro, por decirlo así, cada actor irradia fluído propio e imprime a su actuación un perentorio empeño de sustraer hacia él la expectación del auditorio, en el cine, por virtud de su forma anónima de realización, la mecánica interpretativa subordina la individualización excesiva a la conjunción armóni-

ca de las distintas partes del elenco artístico. Así, sucede que hasta en obras teatrales concebidas con espíritu realista siempre prevalecerán composturas, inflexiones de voz, o lo que, en términos generales, podría denominarse corporización de la escena, que destacarán convincentemente el carácter artificioso del teatro —eludo la alusión a su escenografía estática, porque contribuyendo, en gran medida, a crear ese convencionalismo a que me refero, su misma presencia proporciona elementos de juicio cuya aclaración es innecesaria.

Contrariamente a la impresión de falsedad que se desprende del teatro, opone el cine la equilibrada plasmación de los medios expresivos conducentes al logro de una naturalidad que no desmaye a lo largo del rodaje. Para conseguir este propósito, cualquier artilugio que se erija es válido, en tanto no descubra el secreto de su construcción; el empleo del trucaje, tan necesario a veces para evitar costosos montajes o la toma de exteriores que implicarían largos desplazamientos, no mengua la calidad realista del cine, pues es sabido que en los estudios —maravillosas ingenierías de la imaginación— pueden obtenerse escenarios o efectos que superen la grandiosidad del original que imitan. Técnica y puro expresionismo artístico se ensamblan en perfecta simbiosis.

En cambio, por más que el actor teatral se someta a un sistemático ensayo de sencillez, no podrá evi-



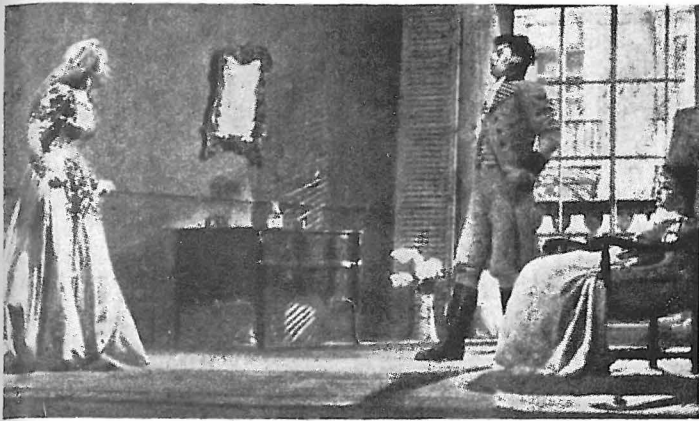
Pola Negri representaba, en el arte interpretativo, la dislocación de lo trágico

tar el incurrir en ciertas actitudes amaneradas, vehementes o enfáticas —según el tiempo vital en que se halle encajado—, como consecuencia de la falta de control ajeno que neutralice su escape hacia lo hiperbólico, y hay que añadir que la ausencia de un director que aquilate y reduzca a límites precisos la fluencia temperamental del artista, en el momento de la representación, propende a que éste incida en sobrecargar el papel que desempeña con el afán de dar rienda suelta a su deseo de lucimiento personal. Y ello es así, incluso en actores imbuídos de la fidelidad al personaje que encarnan; no digamos de aquellos otros que, por ignorancia o deficiencias de escuela, confían el acierto de su intervención al mero instinto profesional.

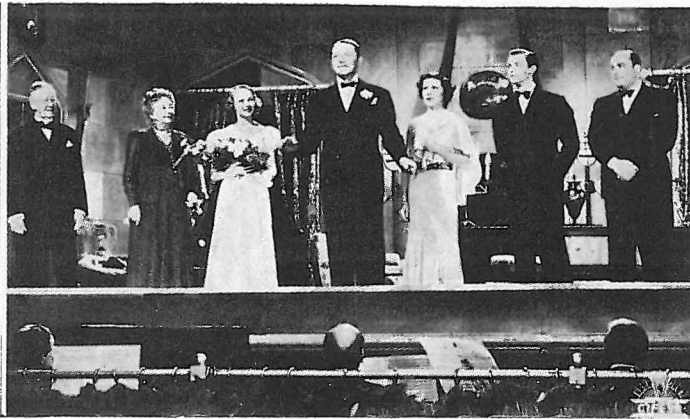
En el cine, obvio es decir que al actor no le es permisible evadirse a zonas irreales en las que su personalidad encuentre singular acomodo. Habrá, sin duda, una línea peculiar de producirse ante la cámara que, con las alteraciones sustanciales al rol que interprete; nos darán el nervio central de su sensibilidad humana, prefigurando la tónica de lo que ha de ser su carrera de intérprete. De aquí proviene el fenómeno colectivo de que los artistas que nos son dilectos estén insertados en nuestro mundo de recuerdos en su hechura fisiognómica, de forma que acudamos a verlos con ánimo de corroborar el conocimiento que de ellos tenemos, a través de los problemas que la peripecia del film les proponga. Pero lo que se dice acentuación del pathos, inclinación a desvirtuar el perfil espiritual del tipo representado, para afirmar la propia idiosincrasia, en el cine no tiene holgada cabida, aunque existan ocasiones en que el director consienta, *ad-libitum*, algún margen de autonomía. Mas esta ejercitación del albedrío interpretativo, que en los protagonistas se halla vigilada por la mirada implacable del director, se refiere más bien al confusionismo de masas que es necesario introducir en determinadas escenas, y para cuya consecución los figurantes deben obrar con entera libertad.

Y es que el estilo y esencia del arte que Epstein calificó de la "cuarta dimensión" impone dos imperativos que deben ser antepuestos a otra suerte de consideraciones, si no se quiere correr el riesgo de transgredir sus leyes fundamentales: la exteriorización sobria de los sentimientos y la supresión de lo pantomímico merced a la traducción dinámica del movimiento. Pues siendo principalmente el séptimo arte la utilización de valores visuales, cualquier concesión en este sentido que resienta la disciplina del gesto alteraría fácilmente la mímica concisa del actor, desfigurando su fotogenia e incurriendo en las afectadas maneras del histrionismo teatral. A guisa de ejemplo, recuérdense las inefables películas silentes de Pola Negri —dislocación de lo trágico—, o, para rubor del cineasta coetáneo, la mayor parte del muestrario que siguen presentando a la avidez del público las casas productoras de España y América del Sur.

Pues bien; con la irrupción creciente del cine en los usos y costumbres de la masa, justo es reconocer que hay serias razones para sentirse alarmados, por el sólito encumbramiento del nuevo arte. En efecto,



Representación en la «escena real»: "Clavijo", de Goethe



Representación en la escena fingida por el cine: "Vuelta al ayer"

existe un hecho incontrovertible que nadie puede soslayar al examinar el rumbo ascensional que ha tomado el cine en nuestros días: su irresistible influjo mimético. Si a las teorías sociologistas de Guyau —tan certeras como erróneas en su aceptación global— se las desglosara en lo que tienen de alícuota verdad y se analizara el cine como componente social bajo la luz de aquellos principios, a buen seguro que el mismo esteta francés habría de asombrarse de su magna clarividencia.

Hay, sobre todo, en el espectador de cine una fusión inmediata con el problema humano que la película plantea. Las andanzas a que se ven sometidos los protagonistas en su lucha con la adversidad, hasta el momento en que resplandece la nobleza de sus designios, determinan una tensión emocional que anula, la mayor parte de las veces, el carácter pasivo que conscientemente trata de ejercitar el público en razón a la ficción que está presenciando. Pero a poco la frialdad analítica, la reserva a admitir siquiera la verosimilitud del argumento, ceden el paso a los puros resortes espirituales que directamente se sienten afectados al transfundirse en los avatares de los personajes. Si la interpretación llevada a cabo con el vigoroso realismo que demanda la propia estructura del tipo psicológico que el actor desarrolla, la dualidad del espectador —frucción estética e impassibilidad para dejarse arrastrar por el flujo instintivo de los sentimientos— es punto menos que imposible. Prendido en las redes del engaño, su facultad dissociadora quedará totalmente reclusa para vivir entregado por entero, como participante mental, al destino de los héroes cinematográficos.

Es sobremanera infrecuente que el teatro logre concitar tal grado de atracción en la masa. No es esta la ocasión de discriminar si el aparente desdén que la gente experimenta ante el fenómeno escénico es perjudicial para la esencia eterna del teatro; simplemente, queremos constatar el hecho social de que el cine alcanza hoy día la primacía de los espectáculos multitudinarios.

Si intentamos delimitar cuál puede ser el módulo que actúa sobre la extensa gama de auditorios que acuden a las salas de proyección, forzosamente ha-

brá que pensar que hay en todo ello algo más que las pequeñas variaciones caprichosas a que la moda, con su tránsito de lo individual a lo colectivo, imprime en el gusto tornátil de la muchedumbre. No es, por consiguiente, una forma temporal de predilección que pasado algún tiempo descenderá en el aprecio del público, sino la concreción categórica de un nuevo Arte que resume en sus afanes múltiples la multiplicidad, también insoslayable, de un mundo que camina convulso de frenéticas pasiones hacia rumbos ignorados.

Esta fuerza cargada de energía, siempre renovada y en constante ebullición en que la sociedad actual se desenvuelve, precisaba de un receptáculo artístico capaz de recoger tan poderoso fermento vital. El cine ha asumido esta misión gigantesca porque sus posibilidades técnicas acrecen a compás de los tiempos y cualquier empeño, por fabuloso y extremo que resulte, puede acometerlo con éxito. Ello hace que el número de adeptos sea cada vez mayor, pues borradas las fronteras primitivas del cine mudo y su temática harto ingenua, las mentes más cultivadas, por exigentes que sean, tienen oportunidad de embriagarse en incitaciones trascendentales. No hay acotaciones que limiten el campo experimental del cine; todo se le ofrece rebosante de sugerencias, y todo es susceptible de ser traspuesto a la pantalla, cuando la pupila inquisidora de la cámara opera abiertamente sobre el haz tridimensional que forman el orbe dramático, pictórico y musical. El cine resume y condensa, como ninguna otra actividad estética, la enorme conmoción de nuestra época; su hegemonía no cabe atribuirle, como ya hemos señalado, a desviaciones fluctuantes del público, obedece a que en el séptimo arte ha encontrado la más certera plasmación de las inquietudes en que se debate la humanidad torturada o gozosa.

Sería interesante perfilar, aunque fuera esquemáticamente, las varias facetas sobresalientes del cine que revierten sobre el espectador con absorbente hechizo, hasta transformarle en dócil imitador de cuanto observa. Mas este estudio, por demás atrayente, no puede encajar en el presente trabajo por razones de diferenciación y de prolijidad inevitables.