

BIBLIOTECA DEL CINE Y EL ESPECTÁCULO

HUGO MÜNSTERBERG

EL CINE
UN ESTUDIO
PSICOLÓGICO

Asociación Cultural Toscana de Buenos Aires
Proyecto más libros más libres

4. LA ATENCIÓN

La simple percepción de hombres, mujeres y fondo, con toda su profundidad y sus movimientos, nos ofrece solo el material. Una escena que mantiene vivo nuestro interés implica mucho más que la simple impresión de objetos distantes y en movimiento. Debemos acompañar esas impresiones con ideas enriquecedoras. Deben tener un significado para nosotros, ser beneficiadas con nuestra propia imaginación, despertar fragmentos de nuestras primeras experiencias, estimular sentimientos y emociones, jugar con nuestra sugestión, poner en marcha ideas y pensamientos, conectarse en nuestra mente con la cadena continua de la obra, atraer constantemente nuestra atención sobre los elementos esenciales de la acción. Esta multitud de procesos debe concordar con el mundo de las impresiones, y el análisis psicológico comienza solo después de haber considerado por separado la percepción de la profundidad y del movimiento. Si oímos hablar en chino, percibimos los sonidos pero no hay réplica interior a las palabras; para nosotros no tienen sentido, están muertas, no interesan. Si oímos los mismos conceptos expresados en nuestra lengua materna, cada sílaba porta su significado y su mensaje. Entonces nos inclinamos a imaginar que este significado adicional, que pertenece al idioma familiar y está ausente en el extranjero, llega a nosotros y se conecta a la percepción misma como si también el significado pasara a través de los canales del oído. Pero, psicológicamente, el significado es nuestro. En la adquisición del lenguaje hemos aprendido a agregar asociaciones y reacciones propias a los sonidos que percibimos. No es diferente con las percepciones ópticas. Lo mejor no viene del exterior.

De todas las funciones interiores que crean el significado del mundo que nos rodea, la principal es la atención. El caos de las impresiones exteriores se organiza en un verdadero cosmos de experiencias según una selección personal

de aquello que es significativo y de importancia. Esto es verdad tanto en la vida como en el escenario. Nuestra atención debe ejercitarse ora aquí, ora allá, si queremos unir todo aquello que se encuentra disperso en el espacio que tenemos adelante. Todo debe estar bajo la pantalla de la atención y la desatención. Cualquier cosa que nuestra atención focaliza gana en énfasis e irradia significado sobre el curso de los eventos. En la vida práctica, discriminamos entre la atención voluntaria e involuntaria. La llamamos voluntaria si nos acercamos a las impresiones con una idea ya formada de lo que queremos focalizar. Llevamos nuestro interés personal, nuestra propia idea, hacia la observación de los objetos. Nuestra atención ha elegido su trayectoria de antemano, e ignoramos todo aquello que excede este interés específico. Todo nuestro funcionamiento es controlado por esa atención voluntaria. Tenemos de antemano una idea del objetivo que queremos alcanzar y subordinamos todos los elementos que encontramos a esta energía selectiva. A través de la atención voluntaria buscamos algo, y aceptamos lo que se nos ofrece alrededor solo si apunta hacia eso que buscamos.

Esto se diferencia bastante de la atención involuntaria. Aquí la influencia reguladora viene del exterior. El estímulo que determina la focalización de nuestra atención radica en los acontecimientos que percibimos. Todo lo que es potente, brillante e inusual atrae nuestra atención involuntaria. Giramos la cabeza hacia el lugar donde ocurre una explosión, nos vemos obligados a leer los signos que destellan en el cartel luminoso. Ciertamente, las percepciones que se hacen evidentes en nuestra atención involuntaria obtienen su fuerza motriz de nuestras mismas reacciones. Todo lo que apela a nuestros instintos naturales, todo lo que despierta esperanza o miedo, entusiasmo o indignación o cualquier excitación emocional fuerte, obtendrá el control de nuestra atención. Pero el punto de partida permanece afuera, y por consiguiente nuestra atención es de tipo involuntario. En nuestra cotidiana

nidad, la atención voluntaria e involuntaria están siempre entrelazadas. La vida es un gran compromiso entre aquello hacia lo que apunta nuestra atención voluntaria, y aquello que el mundo exterior convoca de nuestra atención involuntaria.

En este aspecto, ¿en qué difieren la representación teatral y la vida? ¿Podemos decir que en el ámbito del arte la atención voluntaria queda eliminada y el público sigue necesariamente las indicaciones de una atención involuntaria, sugeridas por la obra? Ciertamente, podríamos acercarnos a una representación teatral con un propósito voluntario propio. Por ejemplo, podemos estar interesados en un actor en particular y observarlo continuamente con un binocular cuando está en escena, incluso en escenas donde su papel es insignificante y el interés artístico debe dirigirse hacia otros actores. Pero esta selección voluntaria no tiene nada que ver con la representación teatral como tal. Con ese comportamiento rompemos el hechizo con que el drama debe retenernos. Por intereses puramente personales, ignoramos los matices de la obra y ponemos énfasis en aquello que en realidad no tiene importancia. Si verdaderamente queremos entrar en el espíritu de la obra, nuestra atención debe sentirse atraída de acuerdo con las intenciones de los realizadores.

Por supuesto que al teatro no le faltan medios para atraer la atención involuntaria hacia algún momento importante. Para empezar, el actor que habla acapara nuestra atención con más fuerza que los que en ese instante están en silencio. Sin embargo, los contenidos de las palabras pueden dirigir nuestro interés hacia algún otro actor en el escenario. Miramos a quien las palabras acusan, traicionan o deleitan. Pero el simple interés en el diálogo no explica el continuo cambio de nuestra atención involuntaria durante una representación teatral. Los movimientos de los actores son esenciales. La pantomima sin palabras puede tomar el lugar del drama y atraernos con gran fuerza. El actor que avanza hacia el primer plano de la escena también avanza hacia el primer pla-

no de nuestra conciencia. El que levanta su brazo mientras los otros quedan inmóviles gana nuestra atención. Después de todo, cada rasgo, cada juego de gestos, trae orden y ritmo a la multiplicidad de nuestras impresiones, y las organiza en nuestra mente. De nuevo, una acción rápida, insólita, repetida, inesperada, de fuerte efecto, resaltará por sí misma en nuestra mente, trastocando su equilibrio.

Surge la pregunta: ¿de qué manera el cine asegura el necesario cambio de atención? Aquí, también, puede esperarse solamente la atención involuntaria. Una atención que iniciara sus exploraciones guiada por ideas preconcebidas, en vez de someterse a las demandas del film, faltaría a su misión. Podríamos sentarnos frente al film con la intención voluntaria de mirar las imágenes con interés científico, para detectar algunos rasgos mecánicos de la cámara; o con un interés práctico, para descubrir nuevas modas; o con un interés profesional, para averiguar en qué lugar de Nueva Inglaterra se filmaron esas imágenes de Palestina. Pero ninguno de estos aspectos tiene que ver con el cine. Si seguimos el film con una genuina actitud de interés teatral, debemos aceptar esas sugerencias para la atención que el guionista [*playwright*] y los productores han preparado. No faltan medios por los cuales nuestra mente puede ser influenciada y dirigida en el rápido deslizamiento de las imágenes.

Por supuesto, falta la palabra hablada. Sabemos que habitualmente las palabras sobre la pantalla sirven como sustituto para los diálogos de los actores. Aparecen a veces como intertítulos entre las imágenes, a veces incluso en la imagen misma, a veces como el contenido de una carta escrita o un telegrama o el recorte de un diario, que se proyecta como una imagen fuertemente agrandada sobre la pantalla. En todos estos casos, los mismos textos indican dónde debe ponerse la atención y empujan el interés del espectador hacia nuevos objetivos. Pero esta ayuda escrita sobre la pantalla es, después de todo, extraña al carácter originario del film. Mientras estudiamos el efecto psicológico del cine en sí

mismo, debemos concentrar nuestra investigación sobre el cine como tal y no sobre lo que el guionista hace para la interpretación de las imágenes. Podemos conceder que las cartas y los artículos de diario ocupan un lugar intermedio. Forman parte de la imagen, pero su influencia sobre el espectador es, sin embargo, muy similar a la de los intertítulos. Aquí estamos interesados solo en lo que contiene la representación pictórica. Debemos entonces pasar por alto también el acompañamiento musical o la imitación de los ruidos, que pertenecen a la técnica de los filmes corrientes y actuales. Ellos no hacen poca cosa para dirigir la atención aquí y allá. Sin embargo son accesorios, mientras el poder primario debe estar en el contenido de las imágenes mismas.

Pero es evidente que, con excepción de la palabra, el film no pierde ninguno de los medios que también el teatro posee para llamar la atención. La influencia del trabajo de los actores, de sus movimientos, puede sentirse en las películas con igual fuerza que en el teatro. Más aún, la ausencia de palabras les da a los movimientos que vemos mayor relieve en nuestra mente. Toda la atención puede ahora focalizarse en los gestos del rostro y de las manos, y nos estimulan más que cuando solo acompañaban el diálogo. Además, las condiciones técnicas del cinematógrafo ponen en primer plano la importancia del movimiento. En primer lugar, la acción en la pantalla se actúa más rápido que sobre el escenario. Por la ausencia de diálogo todo se condensa, el ritmo es más veloz, se aplica al tiempo mayor presión; los acentos se vuelven más agudos y el énfasis más poderoso para la atención. Pero en segundo lugar, la forma de la escena intensifica la impresión producida por los personajes que avanzan hacia el frente. El escenario teatral es más ancho cerca de las candelas y se vuelve más estrecho hacia el fondo; la escena cinematográfica es más estrecha de frente y se vuelve más ancha hacia el fondo. Esto es necesario porque su anchura depende del ángulo desde donde la cámara filma la película. La cámara es el vértice de un ángulo que abarca solo unos

metros de distancia en la fotografía más cercana, pero que puede tener una amplitud de kilómetros en un fondo distante y lejano. Entonces, todo lo que queda en primer plano gana importancia con respecto a lo que lo rodea. Alejarse de la cámara implica una reducción de dimensiones mucho mayor que un simple paso hacia atrás sobre el escenario teatral. Además, los objetos inanimados tienen muchas más posibilidades de movimiento en el cine que en el teatro, y eso también puede contribuir a dirigir correctamente la atención.

Pero del teatro aprendimos que el movimiento no es la única condición que conduce nuestro interés hacia un elemento particular de la escena. Un rostro poco común, un vestido singular, una indumentaria espléndida o la sorprendente ausencia de indumentaria, una decoración bizarra, pueden atraer nuestra mente e incluso fascinarnos por un instante. Tales recursos pueden no solo ser usados, sino llevados a un máximo de eficacia por los ilimitados medios del cine. Esto es aun más real que el poder de la escenificación o del fondo. El paisaje pintado del teatro, a duras penas logra competir con las maravillas naturales y culturales del mundo entero que un film puede mostrar. Se abren amplias vistas; bosques y arroyos, valles montañosos y océanos pasan delante de nosotros con toda la fuerza de la realidad, y con una velocidad que impide que la atención se fatigue.

Finalmente, la simple disposición formal de las imágenes que se deslizan puede controlar nuestra atención, y aquí también tenemos posibilidades superiores a las del sólido escenario teatral. En el teatro, ningún efecto de disposición formal puede dar a los espectadores exactamente la misma impresión en cada punto de la sala. La perspectiva de los bastidores y del resto del escenario, así como su relación con los personajes y el fondo, no será jamás la misma vista de frente o de atrás, desde la izquierda o la derecha, desde la galería o la orquesta, mientras que la imagen que la cámara ha fijado es la misma desde cada ángulo de la sala cinematográfica. Pueden aplicarse las más grandiosas y refinadas téc-

nicas para hacer que la composición sea útil a las necesidades de la atención. El espectador puede no saber —más aún: no debe saber— que las líneas del fondo, la tapicería de la habitación, los perfiles de los muebles, las ramas de los árboles, las formas de las montañas, contribuyen a definir la figura de la mujer que debe atraer su mente. Las luces esfumadas, las manchas de las sombras, el tono indeterminado de algunas partes y el margen bien definido de otras, la tranquilidad de algunas escenas contrapuesta al frenético movimiento de otras, todo esto juega sobre el teclado de nuestra mente y asegura el efecto deseado sobre la atención involuntaria.

Admitiendo todo esto, no hemos tocado aún la relación más importante y característica entre el film y la atención del público; y aquí llegamos a un punto que no permite ninguna comparación con el teatro. ¿Qué es la atención? ¿Cuáles son los procesos esenciales de la mente cuando dirigimos nuestra atención hacia un rostro en la multitud o hacia una flor en un paisaje? Sería erróneo describir el proceso mental solo en referencia a un único cambio. Si tenemos que dar cuenta del acto de atención tal como lo observan los psicólogos modernos, debemos indicar varios aspectos coordinados. No independientes unos de otros, sino estrechamente vinculados. Podemos decir que todo lo que atrae nuestra atención en la esfera de cualquiera de los sentidos, imagen o sonido, tacto u olfato, se vuelve con seguridad más vívido y más claro en nuestra conciencia. Esto no quiere decir que se vuelva más intenso. Una luz débil, efectivamente, no se convierte en una luz fuerte o en una lámpara incandescente. No, permanece débil, justamente un punto luminoso perceptible, pero se ha vuelto más neta, más clara en los detalles, más vívida. Nos ha atraído con fuerza y, tal como podemos decir con una metáfora, ha llegado al centro de nuestra conciencia.

De todas formas, esto conduce a un segundo aspecto, seguramente no menos importante. Mientras la impresión

que se nos presenta se torna más vívida, todas las demás se vuelven menos vívidas, menos claras, distintas y detalladas. Se esfuman. No las consideramos más. No las retenemos en la mente, desaparecen. Si estamos abstraídos en la lectura de un libro, dejamos de escuchar las voces alrededor, dejamos de ver la habitación, olvidamos todo. Nuestra atención hacia las páginas del libro conlleva la falta de atención hacia todo el resto. Podemos agregar un tercer factor. Vemos que nuestro cuerpo se acomoda a la percepción. La cabeza se dispone a escuchar el sonido, los ojos se clavan en un punto del mundo exterior. Dejamos los músculos quietos para recibir, con los sentidos, la impresión más plena posible. Nuestros ojos se acomodan a la distancia correcta. En síntesis, nuestro cuerpo busca la impresión más plena posible. Pero esto se completa con un cuarto factor. Nuestras ideas, sentimientos e impulsos se agrupan alrededor del objeto focalizado. Este se convierte en el punto de partida de nuestras acciones, mientras los demás objetos que caen bajo los sentidos pierden agarre sobre nuestras sensaciones e ideas. Estos cuatro factores están estrechamente ligados unos a otros. Caminando por la calle vemos algo en una vidriera; apenas el objeto atrae nuestro interés, el cuerpo se ajusta, nos detenemos, miramos, buscamos detalles, los contornos se vuelven más netos, y a medida que obtenemos impresiones más vivas, la calle, alrededor, pierde nitidez y claridad.

Si en el teatro nuestro interés se detiene en los movimientos de la mano del actor, dejamos de ver el resto de la escena, vemos solo los dedos del héroe que sostienen el revólver con el cual está por cometer su delito. Nuestra atención está completamente entregada al apasionado juego de la mano. Se convierte en el punto central de todas nuestras respuestas emotivas. No vemos las manos de ningún otro actor en escena. Todo lo demás desaparece en un fondo general indeterminado, mientras aquella mano nos muestra cada vez más detalles. Más la vemos y más aumenta en claridad y precisión. Desde este detalle único brota nuestra emoción, y nues-

tra emoción concentra otra vez nuestros sentidos sobre este único detalle. Es como si el pulso de esa mano estuviera sacudiendo de eventos la escena entera, y todo el resto se esfumara. En el teatro esto es imposible; nada puede desaparecer realmente. Esa mano, con todo el dramatismo que expresa, ocupa, después de todo, solo una diez milésima parte del espacio de la escena entera; es un pequeño detalle. La figura entera del héroe y los demás personajes, la escena misma, cada silla insignificante, cada mesa, sigue entrometiéndose en nuestros sentidos. Aquello a lo que no prestamos atención no puede ser, de golpe, removido de la escena. Cada cambio debe ser confirmado por nuestra propia mente. En nuestra conciencia, la mano sobre la que hemos fijado la atención debe crecer y la habitación circundante debe desaparecer. Pero el escenario no puede ayudarnos. El arte del teatro encuentra aquí sus límites.

Y aquí comienza el arte del film. Aquella mano temblorosa que aferra febrilmente el arma mortal puede agrandarse de modo imprevisto, por el espacio de uno o dos suspiros, y convertirse en lo único visible sobre la pantalla, mientras todo el resto, efectivamente, se esfuma en la oscuridad. El acto de atención que tiene lugar en la mente reconstruye el ambiente. El detalle que está siendo observado se convierte de pronto en todo el contenido de la representación, y aquello que la mente quiere dejar de lado se aleja de la vista y desaparece. Los eventos externos se han vuelto obedientes a las demandas de nuestra conciencia. En el lenguaje de los productores cinematográficos, se llama "primer plano". *El primer plano ha objetivado en nuestro mundo perceptivo nuestro acto de atención mental, y con ello ha dado al arte medios que de lejos trascienden el poder de cualquier escena teatral.*

El primer plano fue introducido en la técnica cinematográfica más bien tarde, pero rápidamente ganó una posición segura. Cuanto más elaborada la producción, más frecuente y experto es el uso de este nuevo medio artístico. El melodrama difícilmente puede ser representado sin el primer pla-

no, a menos que se haga un uso menos artístico de los intertítulos. El primer plano debe suministrarnos las explicaciones. Si una niña secuestrada o intercambiada lleva en el cuello un pequeño medallón, no hace falta decirnos con palabras todo lo que gira alrededor de este medallón veinte años después, cuando la niña creció. Si el medallón en el cuello de la niña se muestra inmediatamente en primer plano, cuando todo desaparece y solo su forma particular aparece más agrandada en la pantalla, lo fijamos en nuestra imaginación y sabemos que debemos prestarle la máxima atención, puesto que desempeñará un papel decisivo en el siguiente rollo. El criminal aristocrático que saca del bolsillo su pañuelo y, sin darse cuenta, deja caer un trozo de papel sobre la alfombra, no tiene el poder de dirigir nuestra atención hacia la hoja incriminadora. Esto difícilmente forma parte de un ardid teatral porque el público, al igual que el truhán, no se percataría de la hoja caída. No sería capaz de arrastrar nuestra atención. Pero en el cine este es un truco usual. Cuando el papel cae, lo vemos fuertemente agrandado sobre la alfombra, mientras todo lo demás desaparece, y descubrimos que es un boleto de la estación de ferrocarril donde se cometió el gran delito. Nuestra atención se ha focalizado allí y sabemos que será decisivo para el desarrollo de la acción.

Un empleado compra el diario en la calle, le da una ojeada y queda estremecido. De repente, vemos esas noticias con nuestros propios ojos. El primer plano magnifica los titulares del diario de tal forma que llenan la pantalla entera. Pero no es necesario que esta focalización de la atención nos revele la trama. Todo toque sutil, todo gesto significativo que acreciente el sentido de la acción, puede llegar al centro de nuestra conciencia, monopolizando la escena por algunos segundos. En el rostro de él hay deseo; en el de ella hay amor. Pero la habitación está llena de gente, y no lo notamos. De pronto, sólo por tres segundos, todos desaparecen de la escena, incluidos los cuerpos de los amantes, y vemos sus rostros en primer plano: él, lleno de deseo, ella con una

sonrisa complaciente. El primer plano nos ha dado lo que ningún teatro hubiera podido ofrecernos con sus medios, aunque durante la representación teatral podríamos habernos acercado al efecto tomando los binoculares y enfocando los rostros de los actores. Pero así nos habríamos alejado de lo que ofrece el escenario en su conjunto, es decir que la concentración y la focalización fueron aseguradas por nosotros mismos y no por la representación. En el cine ocurre lo opuesto.

¿No hemos alcanzado con el análisis del primer plano un punto muy cercano al que nos había conducido el estudio de la percepción de la profundidad y del movimiento? Vimos que el cine nos ofrece el mundo con plasticidad y en movimiento, y que en él, sin embargo, ni uno ni otro son verdaderos, a diferencia de la profundidad y el movimiento del escenario. Ahora hemos visto que la realidad de la acción filmica carece de independencia objetiva, puesto que cede al juego subjetivo de nuestra atención. Dondequiera que focalicemos la atención, lo que está alrededor se modifica, se elimina todo lo que no interesa y, con el primer plano, el objeto en el que nuestra mente se concentra se torna más vívido. Es como si el mundo exterior se insinuara en nuestra mente y estuviera caracterizado no por sus propias leyes, sino por los actos de nuestra atención.

5. LA MEMORIA Y LA IMAGINACIÓN

Cuando nos sentamos en un teatro real y vemos el escenario con su profundidad, y observamos a los actores que, moviéndose, desvían nuestra atención aquí y allá, notamos que esas impresiones que llegan desde las candilejas tienen carácter objetivo, mientras que la acción de nuestra atención es subjetiva. Esos hombres y cosas vienen del exterior,

pero el juego de la atención surge de nosotros mismos. Sin embargo, nuestra atención, como hemos visto, no agrega nada a las impresiones del teatro. Las hace más vívidas y claras mientras que otras se vuelven vagas o desaparecen, pero ningún contenido entra en la conciencia solo a través de la atención. Cualquier punto que atraiga nuestra atención sobre el escenario, cualquier cosa que experimentemos, llega a nosotros a través de los canales de nuestros sentidos. El público, de todas formas, experimenta más que las simples sensaciones de luz y sonido que caen sobre sus ojos y oídos en ese momento. Puede estar completamente fascinado por la acción escénica, pero tener la mente ocupada con otros pensamientos. Una de estas fuentes, y no ciertamente la menos importante, es la memoria.

Incluso la acción de la memoria sobre la mente de la audiencia da un significado más profundo y una ambientación más amplia a cada escena, a cada palabra y a cada gesto que se desarrolla sobre el escenario. Para pensar un ejemplo banal: en cada momento del drama debemos recordar lo que sucedió en las escenas precedentes. El primer acto ya no está en escena cuando vemos el segundo. Solo el segundo impresiona ahora nuestros sentidos. Y, sin embargo, el segundo acto carece de significado si no lo conectamos con el primero. Por lo tanto, el primero debe estar de alguna forma presente en nuestra conciencia. Al menos en cada escena importante debemos recordar aquellas situaciones del acto precedente que pueden suministrar explicaciones con respecto a los nuevos acontecimientos. Vemos las aventuras de un joven misionero en su peligroso viaje y recordamos haberlo visto, en el acto precedente, en la quietud familiar, amado por sus padres y hermanas, entristecidos por su partida. Cuanto más emocionantes son los peligros que corre lejos de casa, más nuestra memoria nos devuelve a aquellas escenas familiares de las que fuimos testigos. El teatro no puede hacer otra cosa que sugerirle a nuestra memoria esa mirada hacia atrás. El joven héroe puede hacer revivir los recuerdos en nuestra conciencia

a través de sus diálogos y plegarias, y cuando avanza fatigado a través de las junglas de África o es atacado por los salvajes, el melodrama puede poner palabras en su boca que nos lleven a pensar en lo que dejó atrás. El teatro no puede ir más allá de eso. El cine, sí. Vemos la jungla, vemos al héroe en el momento de mayor peligro, e inmediatamente destella sobre la pantalla una imagen del pasado. Por dos segundos, la idílica escena de su casa en Nueva Inglaterra se desliza entre los emocionantes acontecimientos de África. Justo el tiempo de un profundo suspiro y despertamos nuevamente en los acontecimientos del presente. Esa escena familiar del pasado pasa enseguida, como un pensamiento que por un instante se disparó en la mente.

El artista cinematográfico moderno utiliza este recurso técnico de muchas maneras. En su jerga, cada retorno a una escena anterior se denomina "flashback" [*cut-back*]. El flashback puede ser usado de varias maneras y servir a muchos propósitos. Pero el que encaramos en este caso es, psicológicamente, el más interesante. Tenemos en realidad una objetivación de la función de nuestra memoria. El caso del flashback es bastante parecido al del primer plano. En uno reconocemos el acto mental de la atención, en el otro debemos individualizar el acto mental del recuerdo. *En ambos casos, el acto, que en el teatro existiría solo en nuestra mente, en el cine se proyecta en las imágenes mismas. Es como si la realidad hubiese perdido sus nexos de continuidad y se conformara con las demandas de nuestro espíritu.* Es como si el mundo entero tomara forma, se plasmara a partir de la fugacidad de nuestra atención y de nuestros recuerdos.

Otra versión del mismo principio se da cuando una anticipación del futuro interrumpe el curso de los eventos. La función mental en este caso involucrada es la expectativa; o, cuando está controlada por nuestras sensaciones, podemos clasificarla como la función mental de la imaginación. El melodrama nos muestra la disipada vida nocturna de un joven millonario. En el momento en que él, durante una fiesta en compañía de desvergonzadas mujeres, levanta su

copa de champán para realizar un brindis irreverente, vemos sobre la pantalla una escena que ocurre veinte años más tarde: el propietario de una mísera taberna echa a un vagabundo arruinado. El último acto en el teatro puede ofrecernos esta conclusión, pero solo respetando la sucesión regular de los acontecimientos. Ese final miserable no se nos puede presentar cuando el joven millonario está en la plenitud de su vida, cuando aún no interpretamos el rumbo descendente que tomó su existencia en veinte años. Solo la imaginación puede anticiparnos el desarrollo de eventos futuros. En el cine, nuestra fantasía se proyecta sobre la pantalla. Esas imágenes del fracaso final irrumpen en las escenas donde el éxito parece más glorioso, generando un contraste que desconcierta, y cinco segundos después se retoma la narración de la juventud disoluta. Una vez más, el curso natural de los acontecimientos es plasmado por el poder de la mente. El teatro solo puede representar la sucesión de los eventos uno después de otro; el cine puede dominar el intervalo del futuro, tanto como el del pasado, y deslizarse veinte años entre ese minuto y el siguiente. En síntesis, el cine puede funcionar como funciona nuestra imaginación. Posee la misma movilidad de nuestras ideas, que no son controladas por las necesidades físicas de los eventos exteriores, sino por las leyes psicológicas de su asociación. En nuestra mente, el pasado y el futuro se entrelazan con el presente. El film obedece a las leyes de la mente, antes que a las del mundo exterior.

Pero, en el cine, el juego de la memoria y de la imaginación puede tener un significado aun más rico. La pantalla puede producir no solo lo que recordamos o imaginamos, sino también lo que los personajes ven en su propia mente. La técnica de la cámara ha introducido con éxito una forma distintiva para este tipo de imágenes. Cuando un personaje recuerda el pasado, que puede ser totalmente desconocido para el espectador, pero que está vivo en la mente del héroe o de la heroína, el recuerdo no se nos presenta como una serie de imágenes nuevas, sino que se conecta al presente a través

de una lenta transición. El protagonista está sentado en su estudio cerca del hogar y recibe una carta que le comunica la boda de la mujer que ama. El primer plano, que nos muestra ampliado el anuncio impreso de la boda, aparece como una imagen completamente nueva. La habitación desaparece de repente y la mano que sostiene la invitación destella. Después, cuando ya leímos la invitación, esta desaparece y estamos de nuevo en la habitación. Pero cuando el protagonista, tras avivar el fuego, se sienta para mirar la llama con aire soñador, la sala vuelve a desaparecer. Los contornos se diluyen, los detalles se esfuman, y mientras las paredes de la sala parecen licuarse lentamente, con un mismo y lento pasaje florece un jardín; aquel jardín donde, sentado con su amada bajo una mata de lilas, el protagonista había confesado su amor adolescente. Luego el jardín se desvanece y, a través de las flores, volvemos a reconocer los contornos de la habitación, cada vez más claros, hasta que estamos de nuevo allí, y no queda nada más de la visión del pasado.

La producción de estos pasajes graduales entre diversas escenas requiere, técnicamente, mucha paciencia, y resulta más difícil de lograr que un cambio de escena repentino, puesto que es necesario producir y combinar dos series de imágenes. Sin embargo, este método complejo ha sido plenamente aceptado en la práctica cinematográfica, y el efecto, de alguna forma, simboliza la aparición y desaparición de una reminiscencia.

Este esquema, naturalmente, abre nuevas perspectivas. Un guión hábil, a través de estas imágenes retrospectivas, puede comunicarnos largas escenas y complicados desarrollos del pasado. El hombre que le disparó a su mejor amigo no ha ofrecido ninguna explicación en el tribunal al que asistimos. Es un perfecto secreto en el pueblo y un misterio para el espectador; pero cuando la puerta de la celda se cierra tras él, las paredes de la prisión se disuelven y presenciamos la escena en la pequeña cabaña donde su amigo, secretamente, se encontraba con su esposa. Vemos cómo el prota-

gonista irrumpió allí y cómo ocurrió todo, cómo rechazó cualquier justificación de la deshonra. Toda la historia del asesinato se inscribe de esa forma en la dimensión de su memoria. El efecto es mucho menos artístico cuando el film, como frecuentemente sucede, usa este método como simple sustituto de las palabras. En la adaptación cinematográfica [*picturization*] de una historia de Gaboriau, la mujer se niega a contar frente a la corte la historia de su vida, que terminó en un crimen. Finalmente se convence y, bajo juramento, relata todo su pasado. En el momento en que ella abre la boca, la sala del tribunal desaparece y vemos la escena donde comienza su aventura amorosa. Después de una larga serie de escenas introductorias, llegamos al punto crítico, y en ese momento se nos conduce otra vez al tribunal, donde la mujer termina su confesión. Ese es un sustituto externo de las imágenes por las palabras; estéticamente, se halla en un nivel más bajo que el ejemplo precedente, donde el pasado revivía solo en la memoria de los testigos. Aun así, se trata de una circunscripción de los hechos del pasado que el teatro genuino podría ofrecer al oído pero nunca a los ojos.

Justamente porque podemos seguir los recuerdos del héroe, podemos compartir las fantasías de su imaginación. De nuevo se trata de una situación completamente diferente de cuando nosotros, como espectadores, llevamos nuestra imaginación a la pantalla. Aquí somos testigos pasivos de las sorpresas que se nos revelan a través de la imaginación de las personas involucradas en la obra. Vemos al joven marinero que duerme por primera vez a bordo; las paredes desaparecen y su imaginación vaga de puerto en puerto. Todo lo que él ha visto a través de fotografías y ha oído de sus compañeros, se vuelve telón de fondo de sus jubilosas aventuras. Ya lo vemos de pie sobre el orgulloso bajel, navegando en el puerto de Río de Janeiro, y después en la bahía de Manila; ya se entusiasma en los puertos japoneses, ya en las playas de la India; inmediatamente, se desliza por el Canal de Suez; por último, regresa a los rascacielos de Nueva York.

Su viaje alrededor del mundo, a través de imágenes bellas y fantásticas, no tomó más de un minuto, y nosotros asistimos junto a él a todas sus esperanzas y éxtasis. Si hubiésemos visto al joven marinero en su hamaca en un escenario teatral, habríamos participado de todo lo que pasaba por su mente a través de una especie de monólogo, o por medio de conversaciones entusiastas con un amigo. Pero entonces solo habríamos visto, frente a nuestro ojo interior, aquello que los nombres de cada lugar despiertan en nosotros. No hubiéramos visto las maravillas del mundo a través de los ojos de su alma y el ardor de sus esperanzas. El drama habría ofrecido solo nombres muertos a nuestros oídos; el film en cambio ofrece escenarios fascinantes a los ojos y muestra en escena, de manera vívida, la fantasía del joven marinero.

Aquí vemos en perspectiva cómo la cámara puede realizar sueños fantásticos. Cuando el teatro presenta una escena imaginada y en el escenario descienden nubes sobre el soñador, mientras los ángeles cubren el espacio, la belleza de los versos debe eximir las deficiencias de la atracción visual. El artista cinematográfico puede, en cambio, alcanzar aquí buenos logros. Incluso los efectos ordinarios pueden suavizarse. Pensemos en el vagabundo harapiento que trepa a un árbol y, dormido sobre las oscuras ramas, sueña un mundo distinto hecho de fiestas para él y sus amigos, de palacios espléndidos y yates lujosos. Cuando la caldera del yate explota y el vagabundo cae del árbol, rodando por tierra, el espectáculo resulta tolerable porque todo se confunde en la irrealidad de las imágenes. O, para pensar en el otro extremo, la visión de miles de hombres aplastados por las fuerzas ineluctables de la guerra y luego salvados por el ángel de la paz, puede surgir ante nuestros ojos con todo su significado espiritual.

Incluso un film entero de cinco rollos puede ofrecerse como un gran sueño imaginario. En la agradable comedia *When Broadway was a Trail*,² el héroe y la heroína, desde la

baranda de la Metropolitan Tower, miran el alborotado tráfico de la actual Nueva York y los barcos que pasan frente a la Estatua de la Libertad. Él empieza a contar acerca de cuando, en el siglo XVII, Broadway era solo un sendero. Inmediatamente nos rodea el tiempo que su imaginación despierta. Por dos horas revivimos los acontecimientos de hace trescientos años. Desde New Amsterdam nos conduce hasta las costas de Nueva Inglaterra, toda la vida colonial nos muestra su íntimo encanto, y cuando el héroe ha encontrado su camino de regreso a través del sendero de Broadway, despertamos y vemos los últimos gestos con los que el joven narrador le muestra a la joven los actuales edificios de la ciudad.

La memoria se dirige al pasado, la expectativa y la imaginación hacia el futuro. Pero en medio de la percepción de lo que nos rodea, la mente no se dirige solamente hacia aquello que sucedió o hacia aquello que puede suceder; también se interesa en hechos que se dan al mismo tiempo en distintos lugares. El teatro puede solo mostrarnos los hechos de un lugar. Nuestra mente anhela más. La vida no se mueve sobre un único sendero. La verdadera sustancia de nuestro entendimiento se funda en la multiplicidad de eventos paralelos con sus infinitas interconexiones. Puede ser que la tarea de un arte particular sea forzar toda esta multiplicidad de eventos hacia un desarrollo estable dentro de las paredes de una habitación, pero cada carta y cada llamada de teléfono a la habitación nos recuerdan, precisamente, que en ese mismo instante están ocurriendo otras cosas en otros lugares. El espíritu necesita toda esta interacción, y cuanto más rico es el contraste, mayor es la satisfacción que podemos extraer de nuestra presencia simultánea en distintos lugares. Solo el cine nos da esta posibilidad de omnipresencia. Vemos al empleado bancario; le ha dicho a su joven esposa que tiene una cita con el director, pero se encuentra en un local nocturno, con la estenógrafo de la oficina. La estenógrafo, a su vez, les había prometido a sus padres, pobres y ancianos, que volvería a casa temprano. La pareja

² Dirigida por Oscar Lund, 1914, Producción: World Film. [N. del T.]

baila tango en la espléndida terraza del local. Ahora, nuestro interés dramático se divide entre la frívola pareja, la esposa joven y celosa en su casa suburbana y la ansiedad de los ancianos padres en el desván. La mente oscila entre las tres escenas. El film nos muestra una después de otra. Sin embargo, no se puede decir que pensemos en ellas como sucesivas. Es como si estuviéramos al mismo tiempo en los tres lugares. Por veinte segundos vemos a la pareja bailando; después, por tres segundos, a la mujer en el lujoso tocador, mirando las agujas del reloj; después, por tres segundos, a los padres de la estenógrafa, escuchando cualquier ruido que surja de las escaleras; finalmente, por otros veinte segundos, volvemos a la fiesta. El frenesí alcanza el clímax y, en ese instante —es sólo un flash— estamos de nuevo junto a la infeliz esposa, y luego viendo las lágrimas de la pobre madre de la estenógrafa. Las tres escenas ocurren casi sin interrupción. Es como si hubiésemos visto una a través de la otra, como están unidos tres tonos en un acorde.

No hay límites en el número de hebras que pueden ser entrelazadas. Una intriga compleja puede exigir la cooperación de media docena de situaciones. Ahora vemos una, después otra, y nunca tenemos la impresión de que son consecutivas. El elemento temporal ha desaparecido, una sola acción se irradia en todas direcciones. Por supuesto, esto puede exagerarse, y el resultado producir una cierta inquietud. Si la escena cambia muy seguido, sin un descanso, la obra puede irritarnos con sus nerviosos pasajes de un lugar a otro. Casi al final de la versión de *Carmen*³ con Theda Bara, la escena cambia ciento setenta veces en diez minutos, con un promedio de un poco más de tres segundos por cada escena.⁴ Seguimos a

³ Dirigida por Raoul Walsh, 1915. Producción: Fox. [N. del T.]

⁴ En este pasaje habría que reemplazar la palabra "escena" (*scene*) utilizada por el autor al final de la frase, por "toma" (*shot*), puesto que las que cambian cada tres segundos son las tomas que conforman la escena de diez minutos. La ausencia en 1916 de una terminología técnica estandarizada puede ser el motivo de esta confusión. [N. del T.]

Don José, a Carmen y al torero en cada nueva fase de la acción dramática, y continuamente regresamos también al pueblo de Don José, donde lo espera su madre. Efectivamente la tensión dramática tiene una carga de nerviosismo, que contrasta con la versión de *Carmen*⁵ con Geraldine Farrar, que permite un desarrollo menos interrumpido de cada acción individual.

Tanto si esta técnica se usa con discreción artística o con cierta peligrosa exageración, en todo caso su significado psicológico es claro. Ella nos demuestra, con un nuevo aspecto, el mismo principio que nos había mostrado la percepción de la profundidad y del movimiento, los actos de la atención, de la memoria y de la fantasía. *El mundo objetivo es plasmado por los intereses de la mente. Eventos tan distantes unos de otros, y que serían físicamente imposibles de presenciar al mismo tiempo, se funden en nuestro campo visual de la misma manera en que están presentes en nuestra propia conciencia.* Los psicólogos, aún hoy, discuten sobre la posibilidad de la mente de concebir diversos grupos de ideas al mismo tiempo. Algunos afirman que toda la, así llamada, división de la atención, es en realidad una rápida alteración. En todo caso, nosotros la experimentamos subjetivamente como una verdadera división. Nuestra mente se divide, y aparentemente puede estar aquí o allá en un solo acto mental. Esta división interior, esta conciencia de situaciones contrastantes, este intercambio mental de experiencias divergentes en el alma, nunca pudo ser encarnada, salvo por el cine.

Si nos detenemos a considerar un proceso mental bastante cercano a aquel que ya hemos tomado en consideración, es decir la sugestión, descubrimos un claro e interesante aspecto de la relación entre la mente y la imagen filmica. Esta relación es similar a una idea sugerida que, despierta en nuestra conciencia, se construye con el mismo material de la

⁵ Dirigida por Cecil B. De Mille, 1915. Producción: Jesse Lasky. [N. del T.]

memoria o de la imaginación. El juego de las asociaciones controla tanto las sugerencias como las fantasías y los recuerdos. Sin embargo, la sugestión se diferencia en un punto fundamental. Todas las otras ideas asociativas surgen, simplemente, de impresiones del exterior. Vemos un paisaje en la pantalla, o en el teatro, o en la vida, y su percepción visual hace saltar el resorte de la memoria y de la fantasía, que dan inicio a las ideas correspondientes. Su elección, sin embargo, está completamente controlada por nuestro interés, por la costumbre y por nuestras experiencias precedentes. Esos recuerdos y fantasías, por consiguiente, se viven como suplementos subjetivos. No creemos en su realidad objetiva. Una sugestión, en cambio, se nos impone. La percepción externa no es solo un punto de partida, sino una influencia controladora. La asociación de ideas no se vive como una creación nuestra, sino como algo a lo que debemos someternos. El caso extremo es, por supuesto, el del hipnotizador cuya palabra despierta, en la mente de la persona hipnotizada, ideas frente a las cuales no puede resistirse. Debe aceptarlas como reales, debe creer que la escuálida habitación en la que se encuentra es un hermoso jardín donde está juntando flores.

El público del teatro o las salas de cine, fascinado, se halla en un estado de fuerte conmoción y está preparado para recibir sugerencias. Una gran y fundamental sugestión actúa en ambos casos: tanto el teatro como el cine sugieren a la mente del espectador que lo mostrado es más que simple ficción, que lo que observamos como testigos es la vida. Pero si vamos más allá y nos interrogamos por la aplicación de las sugerencias en la acción detallada, no podemos dejar de lado el hecho de que los medios teatrales son extremadamente limitados. Una serie de eventos sobre el escenario pueden sugerir con fuerza a la mente aquello que va a acontecer, pero como el teatro debe vérselas con seres reales que siguen las leyes de la naturaleza, no puede dejar de presentarnos los acontecimientos reales que estamos esperando.

Por supuesto, puede suceder que en el teatro el héroe hable con el revólver en la mano, hasta sugerirnos decididamente que el disparo suicida pondrá fin a su vida en el instante siguiente, y que justo en ese momento baje el telón, y solo la sugerencia de su muerte nos quede trabajando en la mente. Pero esto es, evidentemente, un caso excepcional, puesto que la caída del telón señala el fin de la escena. Durante el acto, cada serie de eventos debe encontrar su final natural. Si dos hombres comienzan a luchar en el escenario, nada queda sugerido; debemos ser testigos de la pelea. Y si dos enamorados se abrazan, debemos ver sus caricias.

El cine, en cambio, no solo puede usar el flashback en función de la memoria, sino que puede cortar las escenas en función de la sugestión. Aun si la policía no exigiera evitar que se muestren crímenes y suicidios verdaderos en la pantalla, solo por razones artísticas sería más oportuno dejar el clímax a la sugestión que la escena entera ha preparado. No es necesario dar una conclusión lógica a una serie de imágenes, puesto que son solo imágenes, y no objetos reales. El protagonista puede desaparecer de la escena a cada instante, y no hay automóvil en el mundo, por veloz que sea, que no pueda detenerse justo antes de estrellarse contra un tren. El jinete salta sobre el abismo; lo vemos caer y, justo en el instante en que está por chocar contra el suelo, ya estamos en medio de otra escena. Una y otra vez, con dudoso gusto, la sensualidad del público de los *nickelodeons* ha sido estimulada por imágenes de una mujer semidesnuda. Cuando la joven estaba a punto de quitarse la última prenda en la intimidad de su habitación, de repente los espectadores se hallaban en un mercado, entre una muchedumbre, o en un barco en el río. Toda la técnica de los cambios veloces de escena, que hemos visto como algo tan característico del cine, trae consigo elementos de sugestión, que conectan las escenas entre sí, de la misma manera que la persistencia de la imagen conecta entre sí cada cuadro.

cada disonancia se resuelve en una nueva armonía. Los tonos se suceden uno detrás del otro. Tienen vida propia, completa en sí misma. No queremos cambiarla. Nuestra mente simple evoca sus deseos y satisfacciones. Participamos de los tonos y somos felices con su armonía final, sin la cual ninguna melodía sería bella. Cada tono está ya preparado al estar ligado por una ley interior, que es proclamada por el tono precedente. Todo el movimiento tonal apunta hacia el siguiente. Es un mundo de acuerdos internos y recíprocos, como lo son los colores en un cuadro, las curvas en una estatua y los ritmos y rimas en una estrofa. Pero más allá del simple acuerdo recíproco de los tonos y los ritmos como tales, la pieza musical entera nos revela un mundo de emociones. La música no nos describe la naturaleza física tal como lo hacen las bellas artes, ni el mundo social como lo hace la literatura, sino que nos describe el mundo interior con su abundancia de sentimientos y pasiones. Aísla nuestra experiencia interior y dentro de sus límites la lleva a ese acuerdo recíproco perfecto que es la característica de todo arte.

Podríamos trazar fácilmente los diversos medios a través de los cuales cada arte en particular supera el caos del mundo y nos ofrece una parte de este en una forma perfectamente aislada, donde todos los elementos están en mutuo acuerdo. Podríamos desarrollar, más allá de esta fundamental exigencia del arte, todas las formas especiales que son características en sus diversos campos. Podríamos también dirigirnos a las artes aplicadas, a la arquitectura, a las artes y oficios, y así sucesivamente, para ver cómo deben nacer nuevas reglas a partir de la combinación de la exigencia puramente artística y de las exigencias de la utilidad práctica. Pero esto nos conduciría hacia la teoría estética, cuando nuestro propósito es llegar a la problemática del cine. De la pintura, del drama y de la música tuvimos que hablar porque, junto con ellas, el cine comparte ciertas condiciones importantes y, en consecuencia, ciertas formas esenciales de representar el mundo. Cada elemento del cine es un cuadro plano como el que

crea el pintor, y el carácter pictórico es fundamental para el arte del cine. Pero sin lugar a dudas, el cine comparte muchas condiciones con el teatro. Tanto en el escenario como en la pantalla, el contenido es la representación de acciones conflictivas entre hombres. Nuestro reclamo principal, sin embargo, era que falsificábamos el sentido del cine si simplemente lo subordinábamos a las condiciones estéticas del teatro. El cine se diferencia de los simples cuadros y también se diferencia del teatro; sin embargo, mantiene vínculos con ambos. Pero nos aproximamos a la comprensión de su verdadera posición en el mundo estético si, al mismo tiempo, pensamos en ese otro arte que antes mencionamos, el arte de los acordes musicales. Este último ha superado enteramente el mundo exterior y social, revela nuestra vida interior y nuestra actividad mental, con sus sentimientos y emociones, sus memorias y fantasías, en un material que parece exento de las leyes del mundo de la sustancia y la materia, con sus tonos tan trémulos y fugaces como nuestros propios estados mentales. Por supuesto, una película no es una pieza musical. Su material no es el sonido sino la luz. Pero el cine no es música, de la misma manera que no es drama ni es pintura. Comparte algo con todos ellos. Se ubica en algún lugar entre ellos y alejado de ellos, y justamente por esta razón es un arte con una característica particular, que debe ser entendido por sus propias condiciones y debe ser trazado por sus propias reglas estéticas, en lugar de derivarlas simplemente del dibujo o de las reglas del teatro.

9. LOS MEDIOS DEL CINE

Llegados a este punto, podemos anudar todos los hilos de nuestro discurso, el psicológico y el estético. Así, llegamos a la tesis central de este libro. Nuestro discurso estético ha

planteado que el objetivo del arte es aislar una parte significativa de nuestra experiencia, de modo tal que se separe de nuestra vida práctica y esté en completo acuerdo consigo misma. Nuestra satisfacción estética deriva de este acuerdo y armonía interior, pero para ser partícipes de este acuerdo entre las partes, debemos entrar con nuestros impulsos en el designio de cada elemento, en el significado de cada línea, color, forma, de cada palabra, tono o nota. Solamente podemos disfrutar de la cooperación armoniosa de las partes si todo se llena de este movimiento interior. Vimos que los medios de las diversas artes son las formas y métodos que permiten satisfacer ese objetivo. Estas formas y métodos deben ser diferentes para cada material. Además, el mismo material debe permitir métodos muy diversos para aislar y eliminar lo insignificante y reforzar aquello que contribuye a la armonía. Si ahora nos preguntamos cuáles son los medios por los que el cine logra superar la realidad y aislar una historia dramática y significativa, presentándola de tal manera que entremos en ella y al mismo tiempo la mantengamos alejada de nuestra vida práctica, mientras gozamos de la armonía de las partes, debemos recordar los resultados hacia donde nos condujo nuestro análisis psicológico en la primera parte del libro.

Allí habíamos constatado que el cine, incomparable en este aspecto con el teatro, nos daba una mirada de los hechos dramáticos formada enteramente por los movimientos interiores de la mente. Para que no queden dudas, los acontecimientos en el cine se suceden en el espacio real con toda su profundidad. Pero el espectador siente que dichos acontecimientos no se presentan con las tres dimensiones del mundo exterior; advierte que son imágenes planas que solo la mente modela como figuras plásticas. Digámoslo otra vez: los acontecimientos son vistos con movimiento continuo y, sin embargo, las imágenes interrumpen el movimiento en una rápida sucesión de impresiones instantáneas. Nosotros no vemos la realidad objetiva, sino un producto de nuestra

propia mente, que une las imágenes. Pero diferencias mucho más marcadas salieron a la luz cuando iluminamos los procesos de la atención, la memoria, la imaginación, la sugestión, la división de intereses y la emoción. La atención se dirige hacia determinados puntos del mundo exterior e ignora todo el resto; el cine hace exactamente lo mismo cuando en el primer plano un detalle se agranda y todo el resto desaparece. La memoria irrumpe en los acontecimientos presentes trayendo imágenes del pasado; el cine hace lo mismo con sus frecuentes flashbacks, cuando imágenes de acontecimientos muy lejanos se insertan entre las imágenes del presente. La imaginación anticipa el futuro o supera la realidad a través de fantasías y sueños; el cine realiza todo esto con una riqueza que supera cualquier posibilidad de la imaginación. Pero, sobre todo, nuestra mente, a través de nuestra división de intereses, es atraída aquí y allá. Pensamos en acontecimientos que corren paralelos en diferentes espacios. El cine puede mostrar, a través de escenas entrelazadas, todo lo que nuestra mente puede abrazar. Escenas que acontecen en tres, cuatro o cinco regiones del mundo pueden ensamblarse juntas en una única acción compleja. Finalmente, vimos que cada forma del sentimiento y la emoción que llena la mente del espectador pueden moldear las escenas del film a tal punto que parezcan la encarnación de nuestros sentimientos. En cada uno de esos aspectos, el cine triunfa al llevar a cabo lo que el drama teatral ni intenta.

Si este es el resultado, por un lado, del análisis estético y, por otro, de la investigación psicológica, necesitamos solamente combinar ambos resultados en un principio unificado: *el cine nos cuenta la historia humana superando las formas del mundo exterior, es decir el espacio, el tiempo y la causalidad, y adaptando los acontecimientos a las formas del mundo interior, es decir la atención, la memoria, la imaginación y la emoción.*

Tendremos una confirmación más directa si, una vez más, y a partir de este punto de vista, comparamos el cine con el teatro. No entraremos en la discusión sobre el carácter del tea-

tro y del drama que conocemos. Lo damos por descontado. Todos conocemos esa sublime forma de arte que fue creada por los griegos y desde Grecia se difundió a través de Asia, Europa y América. Tanto en la tragedia como en la comedia, desde la antigüedad hasta Ibsen, Rostand, Hauptmann y Shaw, reconocemos un propósito común y una forma común que no necesitan ulteriores comentarios. ¿En qué se diferencia el cine de la representación teatral? Insistimos en que cada obra de arte debe estar de alguna forma separada de la esfera de nuestros intereses prácticos. El teatro no es una excepción. La estructura del teatro mismo, el marco del escenario, la diferencia de luces entre el escenario y la sala, la escenografía y el vestuario, todo inhibe en la audiencia la posibilidad de considerar la acción escénica como la vida real. Los directores han intentado a veces reducir esas diferencias, por ejemplo manteniendo encendidas las luces de la sala, y siempre tuvieron que rendirse a la evidencia de la reducción del efecto dramático, puesto que quedaba debilitado el sentimiento de distancia con respecto a la realidad. El cine y el teatro, en este aspecto, son evidentemente parecidos. La pantalla también nos sugiere, desde el principio, la completa irrealidad de los acontecimientos.

Pero cada paso ulterior pone en evidencia las diferencias entre la obra teatral y la obra cinematográfica. Desde todos los puntos de vista, el cine está más lejos de la realidad física que el teatro, y, desde todos los puntos de vista, esta mayor distancia del mundo físico lo vuelve más cercano al mundo de la mente. El teatro nos muestra personas de carne y hueso. No son el verdadero Romeo ni la verdadera Julieta; no obstante, el actor y la actriz tienen el mismo timbre de voz de la gente verdadera, respiran como ellos, tienen rostros coloridos como ellos y llenan el mismo espacio físico. ¿Qué permanece en el cine? La voz ha sido robada: el cine es un show mudo. Sin embargo, no debemos olvidar que este alejamiento de la realidad muchas veces fue realizado también por el mundo teatral. Quien conozca la historia del teatro es

consciente del enorme papel que la pantomima ha desempeñado en el desarrollo de la humanidad. Desde las antiguas pantomimas semirreligiosas y las danzas sugerentes, de las cuales derivan los orígenes del drama real, a las pantomimas decididamente religiosas del medioevo, e incluso hasta los numerosos elementos mímicos silenciosos de las puestas modernas, encontramos una sucesión de convenciones que hacen de la pantomima casi el verdadero background de todas las creaciones teatrales. Sabemos cuán popular era entre los griegos y el lugar destacado que tuvo durante el período de la Roma imperial. La antigua Roma apreciaba las parodias mímicas, pero aun más las pantomimas trágicas. "Sus gestos hablan, sus manos cuentan, sus dedos tienen una voz". Después de la caída del imperio romano, la Iglesia usó la pantomima para retratar la historia sagrada y los siglos siguientes disfrutaron de muchas historias profanas a través de las pantomimas de sus ballets. Incluso en el escenario actual han triunfado complejas tragedias artísticas carentes de palabras. *L'Enfante Prodiges*, proveniente de París; *Sumurun*, proveniente de Berlín, y *Petroushka*, proveniente de San Petersburgo, conquistaron el escenario norteamericano. Por supuesto, la falta de diálogo, mientras incrementaba la distancia de la realidad, de ninguna manera destruía la conciencia continua con respecto a la existencia física de los actores.

Además, el estudiante de la pantomima moderna no puede pasar por alto la diferencia característica entre la ausencia de diálogo en la representación teatral y dicha ausencia en un film. La expresión de los estados interiores, el sistema completo de los gestos, es decididamente diferente. Y aquí podríamos decir que el cine se acerca más a la vida que la pantomima. Por supuesto, el actor cinematográfico debe de alguna forma exagerar la expresión natural. Todo el ritmo y la intensidad de sus gestos deben marcarse más que el de los actores que acompañan sus movimientos, pensamientos y sentimientos a través de las palabras. No obstante, el actor cinematográfico usa los canales regulares de la descarga

mental. Simplemente actúa como podría actuar una persona muy emotiva. Pero el actor que actúa en una pantomima no se conforma con esto. De él se espera que agregue algo totalmente innatural, por ejemplo una especie de demostración artificial de sus emociones. No solo debe comportarse como un hombre enojado, sino como un hombre que está conscientemente interesado en su enojo y quiere demostrárselo a los demás. Exhibe sus emociones a los espectadores. Actúa realmente de manera teatral en beneficio de quienes lo rodean. Si no lo hiciera, sus medios para transmitir la riqueza de una historia y un conflicto real de pasiones humanas sería demasiado débil. El actor cinematográfico, con los rápidos cambios de escenas, cuenta con otras posibilidades para comunicar sus intenciones. No debe caer en la tentación de actuar una pantomima en la pantalla, so pena de dañar seriamente la calidad artística del rollo.

La verdadera y decisiva distancia de la realidad corpórea está, sin embargo, determinada por la sustitución de la imagen del actor por el actor mismo. Luces y sombras toman el lugar de la multiplicidad de efectos de color y la mera perspectiva puede sugerir el sentido de profundidad. Esto fue trazado cuando analizamos la psicología de la percepción cinematográfica [*kinematoscopic perception*]. Pero no debemos enfatizar el punto equivocado. La tendencia natural podría ser la de insistir en el hecho de que los personajes en el film no se hallan frente a nosotros en carne y hueso. En cambio, el punto esencial es que somos conscientes de la calidad plana de las imágenes. Si miráramos a los actores de teatro a través de un espejo, percibiríamos también una imagen reflejada. En realidad, no tendríamos a los actores mismos en nuestra línea directa de visión, y sin embargo esta imagen se presentaría ante nosotros como el equivalente de los actores mismos, porque contendría toda la profundidad del escenario real. La imagen filmica es, justamente, una presentación reflejada de los actores. El proceso que conduce del actor real a la pantalla es más complejo que el mero reflejo en un

espejo pero, no obstante la complejidad de la transmisión, sin duda nosotros vemos en el film al actor real. La fotografía es totalmente diferente de aquellas imágenes que un hábil dibujante ha bosquejado. En el cine vemos a los actores mismos, y el factor decisivo que hace que no los veamos como hombres reales no consiste en que los miramos a través de una reproducción fotográfica, sino en que esta reproducción los muestra de forma plana. El espacio corpóreo ha sido eliminado. Antes dijimos que el efecto estereoscópico podía también reproducir de alguna manera esa forma plástica. Sin embargo, esto interferiría seriamente con el carácter del cine. Aquí nosotros necesitamos esta victoria de la profundidad, queremos considerarla solo como una imagen, pero como una imagen que nos sugiera fuertemente la profundidad del mundo real. Queremos conservar el interés en el mundo plástico y tomar conciencia de la profundidad en la cual los personajes se mueven, pero el objeto que directamente percibimos no debe poseer profundidad. Esa idea de espacio que nos impone muy fuertemente la idea de pesadez, solidez y sustancialidad debe ser reemplazada por la inmaterialidad ligera e impalpable.

Pero el film no solo sacrifica los valores espaciales del teatro real; también pasa por alto su orden temporal. El teatro presenta su trama en el orden temporal de la realidad. Puede interrumpir el continuo flujo del tiempo sin obviar las condiciones del arte dramático. Pueden pasar veinte años entre el tercero y el cuarto acto, puesto que el autor debe seleccionar los elementos desplegados en el espacio y el tiempo significativos para el desarrollo de la historia. Sin embargo, el autor teatral está atado por el principio fundamental del tiempo real; solo puede avanzar, no retroceder. Sea lo que fuere que la obra nos muestre, ha de ser posterior a lo que se nos mostró previamente. La estricta demanda clásica por la unidad completa de tiempo no se adapta a cada drama, pero un drama renunciaría a su misión si el tercer acto nos contara algo que sucedió antes del segundo acto. Por su-

puesto, puede haber una obra dentro de una obra, y los actores en un escenario dentro del escenario pueden actuar situaciones de la antigua historia romana ante la presencia del rey de Francia. Pero esta es una inscripción del pasado en el presente, que no corresponde exactamente al orden real de los eventos. El cine, por su lado, no respeta ni debe respetar esta estructura temporal del universo físico. En todo momento interrumpe la serie de eventos y nos conduce al pasado. Estudiamos esta característica única del arte cinematográfico cuando hablamos de la psicología de la memoria y la imaginación. Con la libertad plena de nuestra fantasía, con la entera movilidad de nuestra asociación de ideas, las imágenes del pasado revolotean a través de las escenas del presente. El tiempo queda superado. El hombre se convierte en niño; el hoy se entreteje con el ayer. La libertad de la mente ha triunfado sobre la ley inalterable del mundo exterior.

Es interesante observar cómo hoy los dramaturgos tratan de apoderarse de los logros del cine y experimentan con las inversiones de tiempo en el escenario. Nos hallamos en una frontera estética cuando un abuelo pone en guardia a su nieto al contarle la historia de su juventud, y esos acontecimientos lejanos surgen ante nuestros ojos en lugar de las palabras habladas. Esto es, después de todo, bastante similar a la obra dentro de la obra. Un experimento completamente diferente se intentó con *Under Cover*. El tercer acto, que se desarrolla en el segundo piso de la casa, termina con una explosión. El cuarto acto, que se desarrolla en la planta baja, comienza un cuarto de hora antes de la explosión. En este caso tenemos una verdadera negación de las condiciones fundamentales del teatro. O, si nos quedamos en el ámbito de la reciente producción teatral norteamericana, podemos pensar en *On Trial*, una obra que quizá se acerca más a la usurpación dramática de los derechos del cine. Vemos el tribunal y, a medida que los testigos empiezan a dar su testimonio, uno detrás de otro, la sala se reemplaza por las escenas de las acciones que reportan los testigos. Otra interesan-

te obra, *Between the Lines*, termina el primer acto con el cartero entregando tres cartas de los tres hijos de la casa. El segundo, tercero y cuarto acto nos conducen a las casas de donde provienen las cartas; la acción en los tres lugares transcurre en forma simultánea y precede a la escritura de las esquelas. El último acto, finalmente, comienza con la llegada de las cartas que narran la conclusión de aquellos eventos en las casas. Estos experimentos son muy sugestivos, pero dejan de ser puro arte dramático. Siempre es posible mezclar las artes. Un pintor italiano produce efectos muy sorprendentes al poner en sus cuadros pedazos de vidrio, rocas y cuerdas, pero dejan de ser puros cuadros.¹ Podemos considerar un barbarismo estético el drama donde dos eventos cronológicamente sucesivos se presentan en forma invertida, lo cual puede divertir como un truco inteligente en una obra graciosa y superficial, pero se vuelve intolerable en una obra dramática ambiciosa. En un film, eso no solo es tolerable, sino perfectamente natural. El reflejo pictórico del mundo no está ligado al rígido mecanismo del tiempo. Nuestra mente está aquí y allá, puede dirigirse al presente y después al pasado; el cine puede igualarla en su liberación de la servidumbre del mundo material.

Pero el teatro no está solamente ligado al espacio y al tiempo. Todo lo que exhibe está controlado por las mismas leyes de causalidad que gobiernan la naturaleza. Esto implica una completa continuidad en los eventos físicos: ninguna causa sin el consiguiente efecto, ningún efecto sin la causa precedente. El cine deja de lado este curso natural total. La desviación de la realidad empieza con esa resolución del movimiento continuo que estudiamos en el transcurso de nuestros análisis psicológicos. Vimos que la impresión del movimiento se produce por una actividad de la mente que une

¹ Probablemente Münsterberg se refiera al pintor Enrico Prampolini (1894-1956), vinculado a las corrientes de vanguardia futurista y dadaísta. [N. del T.]

las imágenes separadas. Lo que en realidad vemos es una composición; es como el movimiento de una fuente donde cada chorro se resuelve en una multiplicidad de gotas. Percibimos el juego de esas gotas en su efervescente movimiento como un continuo flujo de agua, y sin embargo somos conscientes de la miríada de gotas, cada una separada de las otras. Ese flujo de imágenes, similar a la fuente, supera completamente la causalidad del mundo.

Este triunfo sobre la causalidad aparece de una forma completamente diferente en la interrupción de los eventos por parte de imágenes que pertenecen a otra serie. Encontramos esto toda vez que la escena cambia de repente. Los procesos no conducen hacia sus consecuencias naturales. Se inicia un movimiento, pero antes de que la causa ofrezca sus resultados, otra escena toma su lugar. Lo que la nueva escena ofrece puede ser un efecto de una causa que no vimos. Pero no solamente se interrumpen los procesos. El entramado de las escenas, que hemos tratado con detalle, en sí mismo se contrapone a la causalidad. Es como si diferentes objetos pudieran llenar el mismo espacio al mismo tiempo. Es como si hubiera desaparecido la resistencia del mundo material y las sustancias se penetraran una en la otra. En el entrelazamiento de nuestras ideas, experimentamos esta superioridad con respecto a todas las leyes físicas. El teatro no tendría siquiera los medios técnicos para darnos esas impresiones, pero aun si los tuviera, no tendría el derecho de usarlos, puesto que destruiría las bases sobre las que está construido el drama. Tenemos otro ejemplo del mismo tipo en aquellas series de imágenes que apuntan a forzar una sugestión en nuestra mente. Hablamos de ello. Se prepara un cierto efecto a través de una cadena de causas y, sin embargo, cuando el resultado de la causa está por aparecer, se interrumpe el film. Tenemos las causas sin el efecto. El villano clava su puñal, pero por milagro la víctima se esfuma.

Las imágenes en movimiento están más allá del mundo del espacio, del tiempo y de la causalidad, es decir liberadas de sus vínculos, pero

no carecen de leyes. Dijimos anteriormente que la libertad con que las imágenes se reemplazan unas a otras es en gran medida comparable a la fluidez y esplendor de los tonos musicales. El abandonarse al juego de las energías mentales, de la atención y de la emoción que sentimos en el film, es aun más completo en las melodías y armonías musicales, donde los tonos mismos son simplemente las expresiones de ideas, sentimientos y fuertes impulsos de la mente. Sus armonías y disonancias, su fusión y combinación, no están controladas por ninguna necesidad exterior, sino por el acuerdo y el desacuerdo interior de nuestros libres impulsos. Y sin embargo, en el mundo de la libertad musical, todo está completamente controlado por las necesidades estéticas. Ninguna esfera de la vida práctica soporta reglas tan rígidas como el reino del compositor. Por más audaz que sea el genio musical, nunca puede emanciparse de la férrea regla que va unida a su trabajo. Todas las prescripciones que el estudiante de música debe aprender son solamente, al fin de cuentas, las consecuencias de esta exigencia fundamental que la música, la más libre de las artes, comparte con las otras. En el caso del cine, además, la liberación de las formas físicas del espacio, el tiempo y la causalidad tampoco implican ninguna libertad con respecto a este confinamiento estético. Por el contrario, tal como la música, que está rodeada por más reglas técnicas que la literatura, el cine debe abrazar con firmeza las exigencias estéticas, incluso más que el teatro. Las artes que están subordinadas a las condiciones del espacio, el tiempo y la causalidad, encuentran una cierta solidez estructural en esas formas materiales que contienen un elemento de vinculación con el exterior. Pero cuando se renuncia a esas formas y cuando la libertad del juego mental reemplaza su necesidad exterior, todo podría desmoronarse si se ignora la unidad estética.

Esta unidad es, antes que nada, la unidad de acción. Su exigencia es la misma que conocemos en el teatro. En ningún lugar la tentación de descuidarla es tan grande como en

el cine, donde pueden presentarse tan fácilmente argumentos exteriores, o desarrollarse intereses independientes. Es totalmente cierto para el cine, como para toda obra de arte, que nada tiene derecho de estar allí si no es internamente necesario para el despliegue de la acción unificada. Cuando se nos muestran dos tramas, sin lugar a dudas captamos menos que si tuviéramos solamente una trama. Abandonamos completamente la esfera del arte válido cuando una acción unificada queda arruinada al mezclarla con la declaración y la propaganda, que no se entrelazan con la acción misma. Aún puede permanecer fresco en la memoria lo que es capaz de ofrecer al público una película intolerable y confusa como *The Battle Cry of Peace*.² Nada puede herir más la educación estética de la gente que esas representaciones que capturan la atención de los espectadores con detalles ambiguos, y sin embargo destruyen su sensibilidad estética con un rechazo completo del principio fundamental del arte, la exigencia de unidad. Pero también reconocimos que dicha unidad implica un aislamiento completo. Aniquilamos la belleza cuando vinculamos la creación artística a los intereses prácticos y transformamos al espectador en un mirón interesado y egoísta. La escenografía de un film no se nos muestra para que decidamos si queremos pasar nuestras próximas vacaciones allí. La decoración interior de las habitaciones no se exhibe como una exposición de una vidriera comercial. Los hombres y mujeres que llevan a cabo las acciones de la trama no deben ser personas que podamos encontrar mañana en la calle. Todos los hilos de la obra deben anudarse en la obra misma, y ninguno debería estar conectado con nuestros intereses externos. Una buena película debería estar aislada y completa en sí misma como una hermosa melodía. No es un aviso para publicitar las últimas modas.

La unidad de acción implica unidad de personajes. Quienes teorizan sobre cine muy frecuentemente consideran que

el desarrollo del personaje es la tarea especial del drama, mientras que el cine, que carece de palabras, debe conformarse con tipologías [*types*]. Probablemente, este es solo un reflejo de la situación tosca que muchas películas actuales no han superado. Internamente, no hay motivos para que los medios del cine no permitan una representación bastante más sutil de personajes complejos. Pero la demanda principal es que los personajes sean consistentes, que la acción se desarrolle de acuerdo con la necesidad interior y que los personajes mismos estén en armonía con la idea central de la trama. Sin embargo, apenas insistimos en la unidad no tenemos ningún derecho a pensar solo en la acción que brinda el contenido de la obra. No podemos tratar con ligereza la forma. Así como en la música la melodía y los ritmos van juntos; así como en la pintura no toda combinación de color se adapta a todos los temas; así como en la poesía no toda estrofa concuerda con toda idea, así el cine debe brindar acción y expresión visual en perfecta armonía. Pero esta exigencia se repite en cada fotograma en particular. Admitimos que el pintor equilibre las formas en sus cuadros agrupándolas de manera que pueda sentirse una simetría interna y que las líneas, las curvas y los colores se fundan en una unidad. Cada uno de los fotogramas de los 17 mil que conforman un rollo debe ser tratado con el mismo respeto por la unidad de las formas que tiene el artista plástico.

*El cine nos muestra un conflicto significativo de acciones humanas en imágenes en movimiento que, liberadas de las formas físicas del espacio, el tiempo y la causalidad, se ajustan al libre juego de nuestras experiencias mentales y alcanza completo aislamiento del mundo práctico a través de la perfecta unidad de la trama y el aspecto visual.*³

² Dirigida por Stewart Blackton, 1915. Producción: Vitagraph. [N. del T.]