

tercera dimensión

enseñanzas de un nuevo ensayo

Con una película llamada *Bwana Devil*, producida por Arch Oboler para Artistas Unidos, el cine anda actualmente luciendo por Europa las últimas mejoras que ha logrado introducir en los artificios destinados a fraguar una anhelada tercera dimensión. Digo mejoras porque eso son en efecto, y no otra cosa, estos nuevos arbitrios que proporcionan a los espectadores una más segura —y cómoda— sensación de entrar materialmente en el mundo ilusorio de la pantalla, o, si se quiere de que ese mundo rebasa sus habituales lindes para penetrar, derramándose, en el de los espectadores.

Pero no hay demasiada originalidad, pese a las interesadas afirmaciones de la propaganda, en aquellos arbitrios. Tampoco el cine acude ahora a otra cosa que a la conocida y trajinada estereoscopia a que tantos años hace había acudido. Acrecienta, sí, la eficacia de las antiguas prácticas, pule y afina su artesanía al tiempo que la enriquece; mas no pone en juego otros principios científicos ni inventa sistemas fundamentales diversos. La técnica tridimensional de *Bwana Devil* reitera así la de aquellos periclitados *anaglifos* de larga historia no sólo en el cine sino también en la física recreativa. La reitera en lo que en ellos es sustantivo: la proyección de dos imágenes y la visión binocular; la mejora en lo que es accesorio, aunque importante: el modo de disociar la doble imagen, confiado a filtros polarizadores y no a meros filtros de color.

Sobre los olvidados anaglifos este nuevo procedimiento, denominado "*Visión Natural*", ofrece la ventaja de brindar imágenes más limpiadas y de mayor definición estereoscópica; ofrece, sobre todo, la de permitir la proyección en colores. Pero todos los antiguos inconvenientes, molestias y limitaciones, siguen vigentes; y sigue, en primer término, la necesidad de someter al espectador al uso de gafas analizadoras para que la correcta visión de la película sea posible.

El más antiguo sistema utilizado por el cine para crear la ilusión del relieve, fué el mismo de la fotografía: la doble imagen obtenida en condiciones semejantes a las de la humana visión binocular, y descompuesta luego en dos fotogramas, derecho e izquierdo, diversos en cuanto a los relativos puntos de vista. Pero en tanto la fotografía podía fácilmente exponer por separado los dos fotogramas y dar a cada persona, merced a un sencillo aparato de óptica, la posibilidad de ver con cada ojo el solo fotograma correspondiente (condición necesaria al efecto estereoscópico), el cine escollaba en la dificultad de que exponía sus fotogramas ante una multitud y la visión binocular disociada semejava imposible.

Entonces se aplicó al cine el subterfugio de teñir cada una de las dos imágenes de un color distinto —verde y azul— proyectándolas sobre una pantalla común, viejo subterfugio usado desde mitad del siglo XIX en las proyecciones fijas. Con ayuda de gafas bicolores (un ojo verde y el otro rojo) la disociación se producía pasablemente: el cristal rojo sólo permitía ver la imagen verde y el cristal verde la imagen roja. Las condiciones de la visión estereoscópica se obtenían, más o menos, y la profundidad se patentizaba de igual modo que ocurría en los estereoscopios individuales, tan difundidos como entretenimiento familiar.

En 1922 vió Montevideo la primera película de este género. No por cierto un entero film, sino únicamente un corto fragmento de dos minutos intercalado en una de aquellas comedias *Sunshine* que se movían en el absurdo deliberado, el permanente "gag" y la comicidad epiléptica. Este fragmento mostraba algunas escenas que eran sólo primario juego de ilusionismo y no pretendían ser otra cosa: una pantera parecía andar por el haz de luz del proyector, una manga de riego dirigía

su chorro hacia la sala, una viga *salía* de la pantalla y avanzaba sobre el público. A nadie importaba la minúscula entidad de todo esto: lo que importaba era tan sólo la conquista de la nueva inusitada dimensión, y el efecto, en verdad mediocre, que ella procuraba. El público satisfacía su curiosidad con esos breves escamoteos, se divertía con la novedad... y también se fatigaba los ojos considerablemente.

Años andando, Metro-Goldwyn-Mayer exhibió otra cinta análoga, más larga que aquel trozo casi prehistórico pero también de escasa duración. Tal cinta se presentó con el antiguo nombre de *anaglifos*, ya inventado por Ducos de Hauron. No agregaba nada sino una maestría más cumplida de la cual dimanaban imágenes más nítidas, resolución más fácil, menor esfuerzo visual: mayor eficiencia ilusoria, al fin y a la postre. Pero los principales defectos, inherentes e inevitables, seguían patentes. Los anaglifos fueron en el cine poco más que una curiosidad y, pese a nuevos y más cuidados tanteos, tuvieron vida efímera.

Y es que la estereoscopia cinematográfica, así concebida y realizada, carecía necesariamente de largo porvenir. Su principal obstáculo fincaba en la fatiga que producía, a veces muy grande. Y a ésta había que agregar todavía los engorros que dimanaban de una calidad monótonamente gris (toda plasticidad fotográfica naufragaba en ese gris pizarroso y el color era imposible); de la interferencia entre ambas imágenes nunca perfectamente resueltas; de la resistencia del público al uso de las gafas. Aquello sólo pudo valer como mero pasatiempo y como transitoria curiosidad: no como otra cosa:

Pero los pioneros del relieve persistieron en su obstinada busca y se echaron por todos los caminos para llegar a una meta más alta, superando las insuficiencias de los anaglifos y suprimiendo los fastidiosos anteojos. Y sucesivamente aparecieron numerosos inventos: las pantallas en panal de abeja y las dobles o triples pantallas en rejilla, consecuentes a un nuevo modo de proyección estereoscópica; luego, los "*cinemas*", las vastas pantallas curvas sin marco, el "*hipergonar*". Pero todos los sistemas que creyeron posible la modificación profunda de la estereoscopia, o su sustitución, reclamaron cambios muy importantes en las técnicas de la proyección y aún en las de la filmación. Y esto aparejaba muchas dificultades, algunas muy grandes, que la industria rechazaba.

No cabe aquí la reseña de aquellos inventos, ninguno de los cuales ha salido todavía de la fase experimental o, por lo menos, de la de una aplicación muy restringida. "Grosso modo" todos parten de dos principios: la percepción de profundidad considerada como proveniente de condiciones ópticas objetivas; esa misma percepción considerada como un complejo psicológico en el que tienen prevalente intervención la experiencia y la memoria. De estos principios, así como de los compromisos entre uno y otro, surgieron proyectos y tentativas también diversos, la mayoría de los cuales reclamó profundos mudamientos y nuevas pericias. Quiero recordar rápidamente la pantalla tridimensional de Ivánov, las hiperpantallas periféricas, la duplicación o triplicación del ángulo de toma y su "re-estabilización" sobre pantalla cóncava, la doble proyección simultánea sobre diversos entramados, etc., etc.

¿Por cuál de estas vías llegará el cine a alcanzar la tercera dimensión que persigue tan afanosamente como antes persiguió el color y el sonido? Desde luego no es posible predecir nada, y si es forzoso tener presente que cualesquiera investigaciones estarán originariamente dificultadas por todos los problemas que plantea un fenómeno tan complicado y sutil como el de la humana percepción visual. Pero puede ya sospecharse —y la experiencia de *Bwana Devil* lo corrobora— que las mejores soluciones han de ser aquellas que se aparten de unos deficientes modos estereoscópicos y, libertando al espectador de la visión binocular disociada y de la tiranía de las gafas, lleguen, merced a otros procedimientos, a provocar la aparición del relieve.

No puede predecirse nada porque de todos los valores sucesivos con que la imagen fotográfica fué enriqueciendo su primitiva naturaleza, éste que quiere incorporar ahora es el más irreal y fantomático. Y son insospechables las anagamas que el ingenio humano puede discurrir para atribuirle una existencia, como lo son las circunstancias en que este juego ilusorio actúe y lo es también la misma eficacia

de ilusión que él llegue a tener. Puede afirmarse, sí, y valgan informaciones responsables, que los procederes y los tanteos más seductores son todavía fantasmas de laboratorio.

El cine en relieve es hoy el arma más poderosa que prepara la industria del film para apercibirse a la batalla contra la televisión. El espectáculo a domicilio, realizado por las pequeñas pantallas televisoras, amenaza gravemente el negocio de la exhibición, y aun cuando no afecta gravemente a la cinegrafía de mayor importancia, afecta sin duda a la producción media, sólida base económica de aquella industria. Por eso Hollywood da creciente impulso al cine en colores, inaccesible a la televisión; por eso echa mano del relieve, aunque sea, como hoy hace, desempolvando y refrescando los preteridos anaglifos. Ahora es menester sobrepujar a la televisión en el halago del público, es decir, es menester atraer a este público a las salas de cine ofreciéndole lo que no puede ver desde una cómoda poltrona de su casa. Y esta es la situación que, primordialmente, decidió al productor Arch Oboler a echar al mercado su "*Visión Natural*", dando a beber en odre nuevo el viejo vino.

El rodaje de "*Visión Natural*" se realiza merced a una cámara estereoscópica de doble objetivo y doble rollo de película. La proyección es igualmente doble, sobre una pantalla corriente donde se superponen los fotogramas. Pero cada uno de los haces luminosos de estas dos proyecciones pasa a través de un filtro polarizador y sus imágenes adquieren así la facultad de ser anuladas por otro filtro correspondiente colocado ante los ojos del espectador. Munido pues de unos anteojos, cuyos cristales no son otra cosa que filtros analizadores, este espectador verá con cada ojo una sola de las dos proyecciones: aquella que el filtro le permita ver. Y de esta suerte se obtiene la visión binocular separada y el consecuente resultado estereoscópico.

La más notoria ventaja que este sistema ofrece, es la de permitir la visión coloreada, imposible para los anaglifos. El Anscolor brinda, cosa que el Tecnicolor no puede todavía, esa apetecida contingencia. El resultado es medianamente aceptable, dentro de lo que el cromatismo filmico es capaz, y los colores poseen una calidad que podrá ser mejorada. A esta ventaja ha de sumarse, ya se ha dicho, una mayor acuidad, una resolución más definida, una mejor calidad de relieve, un cansancio menor para los ojos. Pero puesto que "*Visión Natural*" no es, al fin, sino un modo de estereoscopia, siguen prevaleciendo en él los defectos inherentes a la estereoscopia misma. Y si el mayor de ellos parece ser, por lo menos en cuanto atañe al aspecto comercial, la imposición de los anteojos, en cuanto atañe a la condición artística subsisten otros defectos de mayor significación todavía.

Ante todo, la apariencia de profundidad, diría mejor del relieve, no va acompañada de una igual apariencia de masa. Los volúmenes semejan con frecuencia planos, y la tercera dimensión se acusa mucho más *entre* ellos que en ellos mismos. En las distancias medias este aplastamiento del volumen suele ser flagrante y los follajes muestran ese mismo carácter de recortes de papel que tienen los rompimientos del teatro. El relieve se patentiza con harto mayor evidencia en los primeros planos que en los últimos, y a menudo las imágenes simulan mejor adelantarse fuera de la pantalla que hundirse en ella, alejándose por una ficticia distancia. Y ha de agregarse todavía que el tamizado de la luz, el modelado de las formas, las esfumaduras de la lejanía, todo lo que es perspectiva aérea, y puede tener tanta potencia sugestiva y evocativa, parece en una especie de pura ilusión geométrica donde los contornos se definen con precisión, pero donde todo pierde morbidez y, particularmente, corporeidad. La plástica de este cine tridimensional se ve ahora más libre y desenvuelta que lo estuvo con los rudimentarios teñidos bicolores, pero sigue estrechada y cercenada por las mismas conocidas limitaciones.

Sin embargo, la más ardua cuestión que se plantea no es tanto la de juzgar las mayores o menores posibilidades de un determinado procedimiento, sino la de juzgar todo el relieve cinegráfico, en su máxima y aun no alcanzada eficiencia suasoria; ese relieve que hoy no es más una ambición inaccesible sino una vecina realidad acaso presto y plenamente alcanzada. Ya existen los entusiastas, poseídos

del mesianismo del relieve, que profetizan un futuro en que el espectador será, casi más que espectador, actor de las películas que contemple, puesto que éstas desarrollarán sus peripecias en torno de aquél, quien sentirá que coparticipa en ellas con algo más que una distante presencia. Y existen igualmente los detractores y los pesimistas que dicen entre bromas y veras, que cuando los inventores hayan dominado definitivamente el sonido, el color y el relieve, se encontrarán... con que han inventado el teatro.

Pero sin broma ninguna, y más allá del estricto ámbito de cualquier novedad, merecen considerarse, sí, los peligros que entraña eso desmedido afán de que el cine parece poseído (y la persecución del relieve no es más que otro episodio) por acercarse hasta la mínima distancia de la realidad. Merece considerarse el hecho de que tal afán puede aparejar una negativa actitud artística, pues que toda arte presume, necesariamente, un proceso de abstracción, selección, transfiguración, reordenación. Y merecen considerarse todavía los riesgos que suponen romper las lindes de ese microcosmos que es la pantalla cinematográfica y hacer que las imágenes invadan otros territorios, pues al violar esas lindes se viola igualmente el espacio que condiciona a las figuras que allí se mueven, espacio que no es ficción sino real. Y merecen considerarse todavía otros riesgos y proponerse otras meditaciones que no serán siquiera apuntadas ahora pues que el hacerlo así llevaría este artículo, informativo y apenas comentador, mucho más lejos de cuanto pretende.

Pero deseo no obstante recordar, siquiera sea de paso, lo dicho tantas veces y otras tantas demostrado: toda enfadosa y minuciosa busca de la realidad sólo puede llevar el cine hacia los destinos artísticamente más desvalidos; no hacia una representación iluminada y elocuente de esa realidad, no a su patética re-creación, al modo italiano, sino únicamente a esa menuda fidelidad traslaticia que no es más que formulación mostrenca e impersonal.

Frente a las primeras manifestaciones viables del relieve, la experiencia aconseja ser muy cauto y no precipitar el dictorio, pese a las falencias e imperfecciones, pese aun a las direcciones desorientadas. En nombre del cine mudo, tan coherente y lúcido cuando alcanzó su madurez, se alzaron encendidos vituperios contra el sonido: y en verdad que aquellos "talkies" de 1932 los merecieron. Sin embargo el sonido llegó a sumarse a la imagen con la más aguda inteligencia, y de este consorcio salieron presto obras tan poderosamente expresivas como *La ópera de cuatro centavos*, *El vampiro* y *El millón*. En nombre de una plástica de blancos y negros, que llegó a afinar prodigiosamente su sensibilidad visual y a pulir infatigablemente su artesanía, se maldijo de un color que venía derramando por las pantallas sus ácidas tintas de anilina y parecía proceder siempre según una estética de calcomanía y de cromo barato: y también los maldicientes tuvieron razón a su hora. Sin embargo, aun cuando el color ande todavía dando tumbos (en el más anárquico desórden tonal, entre compactos cielos de añil, frondas verde-sulfúricas y amuñecados rostros de ocre rojo) y aun cuando todavía esté lejos de haber hallado sus cabales función y definición, médase la distancia que ha recorrido desde los días de *La Cucaracha* y de *la Revista de revistas* y se dejará de vituperarle en nombre de aquellas exquisitas armonías que con solo el blanco y el negro compusieron Dreyer y Murnau y Fritz Lang.

Podría afirmarse, dando a la afirmación casi el carácter de una regla general, que a cada novedad incorporada por el cine a su naturaleza y a cada adelanto técnico cumplido en esas progresivas incorporaciones, ha correspondido un transitorio retroceso artístico; ha acompañado una época de confusión y actividad extraviada; ha sucedido una especie de frenesí por desarrollar la novedad, por exhibirla y explotarla a todo trance, provocando cada vez un período de pertinaces errores. El recuerdo de las películas "ciento por ciento habladas", como decían en serio los programas de entonces, puede ejemplificarlo exactamente. Y puede hacerlo igualmente el recuerdo de *La Cucaracha* y de los *Desfiles de Broadway* que pudieron llamarse perfectamente calcomanías animadas.

Pero los desbordes se contuvieron, las pasajeras fiebres de palabra y color se mitigaron, y por obra conjunta de artistas y de técnicos fueron estableciéndose los nuevos y más justos acuerdos de donde salió, o está saliendo, el nuevo lenguaje.

No de otro modo ocurrió, en suma, con el movimiento mismo, primera etapa y sustancial condición del cine. De aquellos convulsivos filmes, hechos por entero de truculencia gesticulante o de trepidante comicidad, el arte cinematográfico llegó, en treinta años a la medida, la armonía y el lirismo de *El martirio de Juana de Arco* y de las mayores películas de Chaplin.

Cada descubrimiento — y el de el sonido fué el de mayor entidad — desbarató, es cierto, anteriores formas expresivas, impuso formas desconocidas, obligó a la fraguación y el aprendizaje de una nueva gramática, una nueva retórica y una nueva elocuencia. Y todo este laboreo debió realizarse en medio de la confusión, la urgente avidéz, la equivocación organizada y la explotación del mal gusto. Por eso mismo parece por momentos cosa de milagro.

Se realizó no obstante, o, mejor dicho, se está realizando. En los primeros tiempos del cine sonoro decía René Clair, más o menos, esto: Habíamos llegado a determinar un lenguaje para el cine mudo; ahora hemos de determinar y aprender un lenguaje nuevo. Y así ocurrió en efecto. Aquel admirable laboreo se cumplió, pese a todas las cortapisas, y del nuevo lenguaje brotaron expresiones tales como *Les enfants du paradis* o *Ladri di biciclette*. ¿Por qué no ocurriría lo mismo con respecto de esta dimensión que ahora viene a introducir otro factor de anarquía y desorden? El relieve no parece, por cierto, más ajeno al cine bidimensional que pareció el sonido ajeno al cine mudo. Y si hoy apenas se concibe — por lo menos en la producción corriente, aun en la muy buena — un cine integralmente silencioso ¿no podría suceder que mañana apenas se concibiese un cine tan solo bidimensional?

Es indudable, eso sí, que la afirmación regular del relieve impondrá a la composición cinegráfica — así a la arquitectura de cada fotograma como al montaje — nuevas definiciones y nuevo estilo. Y otra vez las palabras de René Clair podrían repetirse. Todas las formas de nexo o de cesura que hoy conoce el discurso cinegráfico — corte, disolvenca, iris, fundidos, encadenado — deberán ser revisadas, remudadas probablemente, desechadas en muchos casos y reemplazadas por otras. Deberán serlo también las fundamentales nociones de plano, de campo y contracampo, de escena, quizá hasta de secuencia. Es posible que desaparezcan las "transparencias", las sobreimpresiones, los fondos fotográficos, o que se modifiquen profundamente; lo es, sin duda, que aparecerán nuevos conceptos sobre el decorado, los últimos términos, los trucos y efectos especiales, acaso hasta sobre el vestuario.

Pero todo esto se halla en un futuro del cual *Bwana Devil* sólo permite vislumbres, aunque, en verdad, vislumbres harto más notorias y promisorias que permitieron aquellos remotos tanteos teñidos de rojo y verde. Cuando entren en juego las pantallas periféricas, la proyección sin cuadro, los cineramas, el procedimiento cuya patente se afirma que posee Max Fleischer; cuando el cine logre cazar y domesticar esa huraña tercera dimensión que persigue; cuando naturalmente asimile el relieve a su ya complejo organismo y sea capaz de proporcionar a los hombres la ilusión plena de sumirse en un mundo de tres dimensiones, entonces aparecerá las inmediatas exigencias de un nuevo idioma y habrá que descubrir las reglas de un nuevo estilo. Lo que no quiere decir por modo alguno que serán del todo rechazadas y quedarán invigentes las que hoy rigen, como mayor o menor precisión, el idioma del cine.

Por lo que se refiere al sonido, *Bwana Devil* sigue fiel a las convenciones del presente y acepta las limitaciones del altavoz único colocado tras de la pantalla. Pero ya se preven, también en este campo, nuevos ingenios que envolverán al espectador en una atmósfera sonora, y éstos no serán ya corrientes altavoces repartidos por toda la sala — cosa realizada desde tiempo atrás de diversas experiencias — sino que serán otros aparatos de reproducción electroacústica.

Muchas veces el cine indagó un "espacio sonoro", un diría, relieve acústico, obteniendo excelentes resultados de las resonancias, los ecos, los planos distintos de la voz y la música. Otros tantos recursos ensavó igualmente para enriquecer la banda sonora y entre esos merecen recordarse el "sonido sintético" y el "sonido electrónico", ambos de naturaleza extra musical pero que en algunas pruebas

de laboratorio — también en algunas demostraciones del cine *amateur* — se mostraron de una sorprendente e inédita pujanza expresiva. En esta misma revista tuvo ocasión de aludir a ellos a raíz de las películas de Ian Hugo y de Len Lye presentadas en 1952 al Festival de Cine Independiente de Venecia.

Pero todas estas experiencias tuvieron siempre como punto de partida el altavoz único a través del cual pasa la totalidad de la banda sonora. Se trata actualmente de emplear diversos altavoces, de modificar su ubicación en la sala y de atribuir a cada uno sólo una parte de la música, los ruidos y las palabras, que se disociarían así y se sintetizarían en el oído del espectador-auditor. Este podría, por lo tanto, escuchar frente a él las voces de un diálogo en tanto resuena a sus espaldas el rumor del viento y el trueno retumba sobre su cabeza. Y no se diga que los entusiastas del realismo a toda vela pueden quejarse de tales esperanzas...

También estos juegos y habilidades están todavía en una etapa experimental, como lo están el cinerama integral y la proyección sin cuadro. Pero nada hace imposibles las nuevas maravillas. No fué imposible dar movimiento a las imágenes de la fotografía, ni hacerles luego el don de la palabra: tampoco ha de serlo el dotarlas de una nueva dimensión por la cual ellas puedan moverse y hacerse oír. Pero no es a los inventores ni a los taumaturgos de la técnica a quienes competere resolver en último trance: no es, menos aún, a los artistas. Es a los industriales y a los financieros del cine. Ellos serán, al fin y a la postre, quienes lo resuelvan, luego de echar sus concienzudos cálculos.

Este es, sumariamente, el estado de la cuestión en cuanto atañe al relieve cinematográfico y al sonido que quizá ha de acompañarle. En cuanto a la concreta película *Bwana Devil* poco cabe decir de ella porque poco merece, fuera de las consideraciones atinentes a su condición tridimensional. *Bwana Devil* es una trivial sucesión de aventuras africanas tejida en torno de la construcción de un ferrocarril: hay allí una muchacha rubia, un valeroso cazador, muchos negros y algunos leones devoradores de hombres; ocurren las manidas peripecias, más pesadas ahora que otras veces y mucho menos convincentes; y la historia remata con el esperado final feliz. Eso es todo y, como se ve, no es mucho.

En realidad la película no pretende más que exhibir sus efectos de profundidad, y sólo como expresión de una técnica y de sus alcances es que debe juzgarse. A este respecto cabe reprocharle las deficiencias que se han reprochado otras veces a las estereoscopia y que, suscitadamente, han sido ya señaladas. Pero cabe asimismo afirmar que va se adivinan los insospechados horizontes que la profundidad abre al cine y por los cuales el cine podrá acaso llegar a inesperadas cimas, sobre todo cuando rebase el período infantil de las películas "ciento por ciento en relieve" que ya se avecina, amenazante. Las fallas que *Bwana Devil* presenta, sobre todo en sus nexos y en su ritmo, han de atribuirse a la inadecuación de unos medios aptos para la ilación de las imágenes bidimensionales pero ya insuficientes ante las exigencias que viene planteando la nueva dimensión que entra en juego.

Bwana Devil es la primera película larga y en color que nos muestra el cine tridimensional. No pasa, lo repito, de un nuevo intento estereoscópico, mejorado y perfeccionado en el oficio, aunque ceñido siempre a sustantivas limitaciones. Empero, este experimento se halla mucho más cerca de un plausible decoro formal que lo estuvieron las películas que iniciaron el período sonoro, y mucho más todavía que las primeras películas que movieron las primeras imágenes mudas ante el pasmo un poco incrédulo de los primeros espectadores del cine.

JOSE MARIA PODESTÁ