

---

---

# LA EVOLUCION DEL FILM PURO

Para LA PLUMA

**E**L film abstracto es un género que ha sido ensayado muchas veces por el cine europeo — el francés y el alemán, especialmente, — y que ha constituido uno de los más inquietos e interesantes síntomas de renovación en el panorama cinegráfico mundial.

Obra frecuente de literatos, de pintores, de teorizantes de la fotogenia, se ha visto censurado a diario, por su calidad necesariamente restringida, de extracinemático, siendo acusado de permanecer ajeno a la verdadera vida del film y de crear dentro de éste una entidad ficticia y estéril, falta de capacidad emotiva e impotente para alcanzar el corazón de las muchedumbres.

Hay una verdad indiscutible en cuanto atañe a esa reducida extensión actual del film puro y en cuanto a la intrascendencia — digámoslo así, — de los entretenimientos técnicos en que se extravían algunos cineastas. Pero la acusación es casi siempre infundada y la censura injusta en lo que respecta a la significación que esos entretenimientos, aun los más triviales, han tenido para el desarrollo de la cinegrafía.

Innumerables hallazgos de construcción, de plástica, de fotogenia, se han realizado en el terreno del film puro. Toda una depuración en materia de ritmo y de equilibrio, ha sido establecida por él. La ciencia de los ángulos de visión, de las deformaciones expresivas, de la valorización de las imágenes ha hecho merced a él las más felices adquisiciones. Y, lo que es más importante todavía, ha definido una posibilidad — en cine todo es aun posibilidades — que abre horizontes nuevos e insospechados a la cinegrafía-arte.

El cine puro inició su desarrollo bajo el empuje de las ideas cubistas, llegadas al film en considerable retardo con relación a la pintura.

Algunos artistas jóvenes comenzaron a considerar el film no en su aspecto naturalista y narra-

tivo sino en su capacidad para crear un lirismo. Proclamaron un cine desvinculado de la naturaleza, externa a él, difusa y generalmente inasible, y empezaron a servirse de las formas no por su poder narrativo, sino por su aptitud plástica. Y se lanzaron a una esquematización de aquellas formas en procura de una reacción simple y enérgica sobre nuestra sensibilidad, reacción propia del elemento formal primario y geométrico.

Dos factores contribuyeron poderosamente, desde el punto de vista técnico, a la evolución del film puro; dos nuevas tendencias que se abrieron rápidamente camino llenando algunas necesidades urgentes de aquella hora. Por una parte, la importancia concedida al decorado por el film simbolista que hacía progresar considerablemente la fotogenia y contribuía a crear el "sentimiento de la imagen", ya en ciernes, elevando ésta al rango de una finalidad pura y estableciendo así el cultivo de la imagen por la imagen. Por otra, la necesidad de salir de la anécdota, — funesto in pace donde iban a morir de inanición tantos esfuerzos meritorios — que obligaba a buscar la única salvación por el mismo camino de la imagen, considerándola como un valor estético sustantivo.

Merced a la acción concurrente de las fuerzas nuevas, aparecieron los primeros ensayos de cine puro en modestas bandas de cien a doscientos metros. "Films de objetos" se les llamaba entonces y pretendían de la mejor manera posible, realizar una entidad cinegráfica sin escenario y sin asunto.

Aquellas breves películas, tanteos con más buenos propósitos que otra cosa, desconcertaron o hicieron francamente reír. No se concebía que el cine viviera sino para contar algo. Escasas miradas se habían detenido en el umbral de las imágenes y casi ninguna estaba habituada a percibir la belleza que ellas escondían tras las tontas his-

---

torias pasionales a cuyo servicio estaban supeditadas.

Los inseguros ensayos iniciales tuvieron sin embargo, la virtud de revelar un mundo nuevo y descubrir un magnífico tesoro de futuras adquisiciones.

De la época ya netamente definida del cine abstracto datan "Fotogenia" de Epstein y "La vuelta a la razón" de Man Ray. Pero estos films, el primero sobre todo, más que concepciones cinematográficas puras pertenecían aun en gran parte al género documental. Delluc, Epstein, Müller, analizando más tarde la belleza de las cosas y su valor con relación al aparato toma vistas, han repetido estas documentarias de imágenes diversas, ligadas y relacionadas de acuerdo con diferentes criterios rítmicos.

Las primeras películas que muestran una concepción pura, realizada ya con plena conciencia y merced a un plan uniforme y lógico, fueron "Entr'Acte", con escenario de Picabia, y, sobre todo, "Le Ballet Mécanique", de Fernand Léger.

En este último, no sólo ha sido eliminado totalmente el asunto para dejar desnuda y patente la realización, sino que aun de ésta se ha pintado gran parte — si no todo — de lo que pudiera tener un valor documental. Queda así, ante nuestros ojos la realización visual con sus valores cinegráficos puros. Estas opiniones de Léger, extractadas de la revista "Cercle et Carré" concuerdan perfectamente con las ideas aplicadas a la construcción de su "Ballet Mécanique":

"El acontecimiento más significativo de nuestro tiempo es la valorización del objeto, de los objetos. Ello responde a ese sentimiento muy actual del cuidado del detalle, del fragmento. Se poseen proyectores que iluminan e investigan los rincones más alejados; se ve a través de los cuerpos. Estos medios nuevos nos han creado una mentalidad nueva. Se quiere ver claro, se quieren comprender los mecanismos, las funciones, los motores en sus más sutiles detalles. Los conjuntos no nos satisfacen más, se quieren sentir y apresar los detalles de esos conjuntos y se percibe que esos detalles, esos fragmento, si se les alisa, tienen una vida total y particular."

Léger y Dudley han establecido para su film un escenario admirablemente preciso, pero ceñido rigurosamente a una sucesión de imágenes. Objetos quietos o movibles, máquinas, figuras geométricas, se desarrollan a través del film sobre cadencias minuciosamente establecidas. El "Ballet Mécanique" viejo ya de varios años, — en cine se envejece con fantástica rapidez — quedará como uno de los ejemplos más felices de cine abstracto y será siempre de sorprendente interés

para toda persona accesible a la fotogenia y sensible a una belleza exclusivamente visual.

Pero la evolución continuó enérgicamente, sobrepasando pronto las realizaciones de Léger, buscando una abstracción cada día mayor de las formas y eliminando del film toda imagen que fuera representación de objeto para llegar así a una sinfonía visual, donde todos los elementos tuvieran un valor cinematográfico absoluto.

Este camino, tan claro y tan lógico, ofrecía desde luego un grave peligro a causa del creciente incremento que concedía a la técnica. Y corría sobre el film la amenaza próxima de conducirla a una posición por demás artificiosa. Su personalidad desaparecía rápidamente pulverizada en mínimos problemas de imágenes absolutas, alambicada en sutilezas de espacios, de sombra y de luz.

Una reacción era necesaria y ella se produjo dentro de los mismos cultores de la abstracción muchos de los cuales volvieron a buscar sus elementos en la realidad, creando otra vez el film de objetos y aun introduciendo en él figuras vivientes. Merced a esta reacción nació esa modalidad, mezcla de film puro y de film documental que ha acabado por llevar tras de sí a la mayoría de los jóvenes cineastas de vanguardia.

---

Actualmente el cine puro, toma diversos caminos y da origen a diversos estilos que tienden a separarse progresivamente.

1.º — Con fines exclusivamente estéticos, pero partiendo de elementos naturales, varios artistas se han lanzado a un género que, manteniendo algo del documental por la esencia del asunto, se coloca perfectamente dentro del cine puro por sus propósitos y por su construcción.

Hurtándose sabiamente a los peligros del cine de laboratorio, han buscado su material en la naturaleza, tratando de animar de una fuerza real y viviente los valores exclusivamente plásticos del film. Han sabido para ello depurar cuidadosamente la técnica para realizar una unidad cinegráfica sin deformar los elementos naturales con "trucages" de fotografía hábil. Y han aguzado admirablemente la "mirada de vidrio" para sorprender pequeños rincones en la vida de las cosas y captar en un acorde perfecto sus valores cinegráficos.

Reflejos en el asfalto, humo de las chimeneas, ruedas fugaces de los autos y de los tranvías, aviones luminosos sobre las ciudades, hilos del teléfono, árboles y nubes han servido a este cine para componer pequeñas obras de arte, a veces del más fino valor. Sin caer en lo meramente descriptivo ni apartarse de sus finalidades intrínse-

---

cas, han podido entresacar de la naturaleza misma estos valores cinográficos, yuxtaponiéndolos, encadenándolos unos a otros con un profundo sentido del ritmo y realizando hermosos poemas visuales de calidad perfecta con elementos animados de una vida fuerte y real.

Jorris Ivens, el cineasta holandés, nos ha dado con "Lluvia" un modelo de este género. Con admirable agudeza ha ido a descubrir los mil aspectos, bellos e inusitados, del agua cayendo sobre los techos, golpeando sobre los vidrios, rodando por los arroyos de las calles. Y ha logrado felices efectos de plástica, de gracia, de movimiento, con un rayo del sol que se quiebra sobre un charco de la acera, con un chorro que cae de un canchón, con una gota que se escurre por un paraguas.

Todas estas escenas pequeñas — mínimas, diría — están lógicamente desarrolladas a lo largo del film, continuándose, completándose, comentándose unas a otras en un poema fotogénico total y manteniendo siempre cada una de ellas su carácter de cosa viva, natural y fresca.

"Brumas de Otoño", película checa, ofrece la misma calidad y los mismos valores. "Nogent", "Vendimia", películas francesas, siguen la misma tendencia aunque con frecuentes caídas a lo descriptivo y menos seguridad en la composición.

De todos los caminos por los que ensaya sus pasos vacilantes el cine puro, éste es, en mi sentir, el único que ofrece probabilidades de conducirle a una realidad artística sólida y positiva. Y es ya, indudablemente, el camino por el cual se han alcanzado los mejores éxitos.

Al margen de este cine tiende a desarrollarse ahora una derivación que, conservando un aspecto artístico y preocupándose también de la construcción, persigue fines de divulgación científica que lo apartan del film exclusivamente estético. El joven naturalista J. Painlevé, ha producido con sus monografías sobre las anémonas, las hidras, las langostas de mar, las mejores muestras de estas bandas que han tenido gran aceptación en las salas de vanguardia. Este biólogo convertido accidentalmente en cineasta ha sabido componer sus films con un profundo sentido del cine que convierte algunos de ellos — "Crabes et Crevettes", "L'Hyas" — en obras de estimable valor artístico. Apartándose también de la descripción escueta ha tratado sus asuntos con una plausible preocupación cinegráfica; conocedor sutil de las iluminaciones originales, de los ángulos de visión y de las posibilidades innumerables del objetivo, ha conseguido, dentro de las finalidades científicas que persigue, realizar varias películas dignas de todo aplauso por el valor intrínseco de sus fotografías.

El mismo aspecto ofrecen algunos films de Henry Chomette, sobre cristalizaciones, transformaciones químicas y movimientos ultra rápidos de la materia; "visiones desconocidas hasta hoy, inconcebibles fuera de la unión del objetivo y de la película móvil".

2.º — Otra parte del film europeo, fiel a propósitos de mayor abstracción, se aparta de la naturaleza para construir en el "atelier" sus sinfonías de imágenes. Pero en lugar de crear un mundo de formas puras tipo "Ballet Mécanique", parte de las imágenes reales, que modela y simplifica a su agrado, merced a las infinitas capacidades que posee el objetivo.

Mme. Germaine Dulac, es quien ha ensayado con más empeño esta manera y quien ha producido la casi totalidad de las bandas francesas hoy existentes.

Las deformaciones de visión, el flou, las sobrepresiones han sido empleadas ya muchas veces, aun por el film anedótico, para obtener efectos no de finalidad expresiva sino de plástica pura. En Mme. Dulac estos "trucages" reaparecen como elementos fundamentales del film.

Así con "Arabesque", "Disco 957", "Preludio", etc., ha ensayado la sinfonía visual de imágenes con una finalidad musical. Con la representación de objetos de distinta calidad plástica diferentemente moldeados por la técnica fotográfica, con la contraposición de las imágenes y, sobre todo, con el desarrollo de los ritmos cinemáticos que determinan su sucesión, ha tratado de componer un comentario poemático a diversos trozos musicales. Desgraciadamente las ideas de Mme. Dulac son demasiado elementales. Sus films sobre trozos de Chopin y de Debussy, aparte la ligera pedantería que los anima, pecan de una gran ingenuidad llena de parques brumosos, de árboles desnudos y de manos pálidas sobre el teclado... Imágenes no sólo harto simplistas sino malamente literarias.

Queda solamente en pie la realización que aunque presentando valores plausibles, tiene el defecto, frecuente en los ensayos de cine puro, de caer en preciosismos de fotografía y desmenuzar la unidad cinegráfica en una serie de curiosidades puramente técnicas.

Con mayor comprensión del asunto y mucho mejor éxito H. Chorrorette ha realizado últimamente el mismo film de objetos, más ceñido a una pauta esencialmente cinegráfica de Mme. Dulac. Su film característico, "Juegos de los reflejos y de la velocidad", constituye con el "Ballet Mécanique" de Léger, una de las expresiones más completas de cine puro.

Sin embargo, la entrada que ha dado en él a

---

varios factores pintorescos, obligan a clasificarlo aparte de los "ultras" de la abstracción: los Ray, Eggling, Ruttmann, Riehn, que se esfuerzan en construir un film con elementos exclusivamente geométricos.

8.º — La extrema izquierda del cine abstracto, integrada casi totalmente por artistas alemanes, sigue fiel al canon purista, y matemático, eliminando todo lo que sea representación particular, depurando el film de todo lo natural y lo pintoresco, y limitándose rigidamente a un juego de formas elementales.

Producto de una reacción favorable contra el falso concepto que considera la pantalla como una página literaria, este movimiento proscribió todo elemento representativo como contrario a la emoción cinematográfica. La alusión, dice, el símbolo, el contenido sugestivo de las imágenes, conduce nuestra emoción por caminos ajenos al cine y perturban la acción que éste debe ejercer como ente sustantivo, sobre nuestra sensibilidad.

El film anecdótico, como el film simbolista, aún como el film puro que hace concesiones al naturalismo, cuentan en mayor o menor grado con las ideas despertadas en nosotros por la representación; y estas ideas serán siempre un elemento ajeno a la esencia misma del cine que debe obrar sobre nosotros, únicamente por las sensaciones provocadas merced a sus medios más puros: La forma y el ritmo.

Por eso Eggling y Ruttmann han ido más allá de crear el film como un objeto: han querido hacerlo sentir, exclusivamente. Por eso "Ritmo 1923" y "Motivos" tratan de producir en nosotros estados sensibles por la sola acción de un juego de formas organizadas, fuera de toda figuración o convención: como nos produce estados de ánimo la sola acción de ciertos sonidos y de ciertos colores.

Con relación a este cine, el film de objetos o la "sinfonía plástica" a la manera de "Lluvia" y de "Invierno", representan un grado de relativa independencia, pero se mantienen todavía atados a lo convencional por lo que sus imágenes tienen todavía de signos figurativos y de esquemas ideológicos.

Demasiado abstracto y reducido, este género tiende a desaparecer aun como expresión de vanguardia. Más extremista que las otras formas de film puro, amenaza ya con salir de la naturaleza cinegráfica en fuerza de querer penetrarla hasta lo más íntimo. Un paso más allá de las bandas de Ruttmann y caemos en un film donde no haya sino espacios, puntos y rayas, determinando en el tiempo una sucesión elemental de impresiones. Y nos habremos alejado del poema cinegráfico total

la misma distancia que media entre una sinfonía de Beethoven y el golpe monótono de un tamboril primitivo.

No podemos admitir a sus teorizantes que quieran confinar todo el arte de la pantalla dentro de ese dominio como no podemos admitir que todas las artes vengan al fin a absorberse en el círculo de las matemáticas con desprecio de la forma y de la expresión humanas. Este clasicismo de nuevo cuño ha sido útil en cuanto ha contribuido a hacer del film un objeto y no una ventana abierta sobre un esenario más o menos teatral y artificioso; pero a errado profundamente al querer imponer como finalidad última el "film desnudo", sin forma viva ni pasión humana que quiebre su pureza geométrica.

La excesiva concreción crea un lenguaje tan elemental y simplista que para el espectador, aún para el "iniciado", apenas llega al balbuceo: punto, raya, espacio, raya, punto, punto... No es bastante tender a la pureza de la expresión hace falta que el lenguaje empleado satisfaga esa expresión. Esto es lo que no han logrado Eggling ni Ruttmann, artistas sinceros quizá, e indudablemente cineastas de gran capacidad que en otros géneros han hecho bellísimas cosas.

La verdad no está necesariamente en un extremo; en el extremo frecuentemente está el absurdo.

---

Así el film, con la rapidez vertiginosa que caracteriza su evolución, entra en ese período de su utilización que han conocido todas las artes.

La cuestión del cine puro no es sino un capítulo de la vieja cuestión del arte puro por la que han pasado, y periódicamente vuelven a pasar, la poesía, la pintura, la escultura y la música.

A fuerza de querer desmaterializar el film, de no tomar en cuenta sino los elementos estrictamente generadores del ritmo y de la proporción, la "extrema" del cine puro viene a caer en una armonía esencialmente numérica. Y crea una matemática de la sensibilidad; un cálculo que no se patentiza en la cifra sino en el plano, la línea y el punto; una geometría visual en la que solo falta el color como elemento emotivo. El color que en la pintura pura completa el equilibrio de la forma, viene sustituido en el film por el movimiento lo que tiende a hacer de este arte un intermedio entre la pintura y la música, una como danza de la imagen que actúa sobre nuestra sensibilidad por las combinaciones armónicas, la proporción, la luz y el movimiento.

No cabe negar el valor estético de este nuevo arte que asoma, balbuciente aún, como no cabe negársela a ninguna forma abstractamente constructiva de las otras artes. Como no cabe negar-

---

---

sela, en fin, a las matemáticas de las cuales todas son, parcialmente, aspectos o derivaciones.

Así, como aurora de una futura realización podemos acoger al cine puro, promesa de un mañana recio de capacidad emotivo, limpio de todo elemento material, religioso casi.

La cinegrafía le debe ya buena parte de sus adquisiciones. Los cineastas de vanguardia han contribuido grandemente, dentro de sus diferentes concepciones y según las variadas direcciones de sus tanteos, a una incesante clarificación del arte mudo; a un estado cada día más buscado de condensación, de firmeza, de intensidad y de síntesis. Los films de objetos, las realizaciones puramente plásticas de Watson y de Yvens, han removido los conceptos fundamentales de muchos creadores de cine y, lo que es más importante, han enseñado al espectador a ver, descubriéndole el mundo maravilloso de las imágenes y revelándole una — si no la única — verdad del cine.

Las enseñanzas adquiridas en este árduo laboratorio se extienden ya por todos los géneros y se cifan a todas las modalidades. La belleza intrínseca de las formas, las calidades del ritmo, del equilibrio, de la proporción ¿qué son sino temas de cine puro?

Grandes films mundiales, aún de naturaleza narrativa o dramática, están impregnados de purismo; sirvan de ejemplo dos, tan conocidos y de semejantes, como "Prisioneros de la montaña" y "La línea general".

Muchas veces habrá de caer aún en el alambicamiento y la pedantería; muchas habrá de esterilizarse en vanos divertimientos técnicos; y, muchas más, habrá de crear todavía pretenciosas ineptias para agradar a los snobs y maravillar a las capillitas de "iniciados". Desamparado de la industria, ignorado del público, mal comprendido por aquellos mismos que le tienen entre manos, es asombroso que su vida precaria haya producido ya frutos de tan seria calidad. Y bien merecen olvidarse sus traspiés ante algunos de esos frutos, finas obras de arte como "Invierno" o manifiestos enérgicos como "Le Ballet Mécanique". ¿No nos olvidamos, frente a "La Madre" o al "Domingo sangriento", a los millares de kilómetros de comedia burguesa o de folletín policíaco que vician el cine narrativo?

En estos momentos de aguda crisis artística para el cine, la labor de esos escasos artistas que se debaten contra la absorción industrial, contra la incompreensión del público, contra la ignorancia de la crítica improvisada, mercenaria y falta de cultura cinematográfica, es por demás plausible a pesar de los errores en que incurra.

Esterilidad, pequeñez, preciosismo... Todo eso es verdad todavía. Pero ya ¿qué diferencia de valor estético y de calidad cinegráfrica entre ese bello poema que es "Invierno" y esa aparatosa tontería que es "Ben Hur!..."

J . M . P O D E S T Á

