

# ESBOZO DE UNA PSICOLOGÍA DEL CINE

ANDRÉ MALRAUX

Traducción de Aurelia Álvarez Urbajtel



**E**stas páginas, tan célebres como desconocidas, se publicaron en una edición limitada en 1946, el año que nació el Festival de Cannes. Treinta años después, los organizadores del Festival decidieron reimprimirlo y André Malraux añadió esta nota:

"Aun el título *Esbozo* es muy ambicioso para unas notas. Desde entonces, se le han dedicado al cine muchos estudios. Pero sin duda estas reflexiones, nacidas de la experiencia que adquirí al rodar los fragmentos de *La Esperanza con los que intentamos hacer una película*, no se reunirán con otros ensayos. Algunos bibliófilos han querido poseerlas. Para ellos se estableció esta edición fuera de comercio, con motivo del trigésimo aniversario del Festival internacional de cine de Cannes".

## I

Si Giotto o aun Clouet hubieran viajado a Asia, su pintura les habría parecido casi familiar. Se habría establecido fácilmente un diálogo entre ellos y los pintores persas o chinos, ya que para *representar las cosas* se planteaban los mismos problemas.

Si Rubens o Delacroix hubieran hecho el mismo viaje, la pintura les habría parecido arcaica; y la suya habría resultado completamente extraña para los pintores de Asia, pues sus sistemas de representación no eran los mismos. Chinos y persas ignoraban y desafiaban profundidad, perspectiva, iluminación, expresión. Europa y Asia habrían dejado de concebir del mismo modo la *función* de la pintura. A partir del Renacimiento se dio una diferencia fundamental entre el arte de Occidente y las demás artes, pasadas y contemporáneas: las búsquedas de la pintura occidental tendían a crear un mundo de tres dimensiones.

En el mundo pictórico, que casi no había conocido sino representaciones más o menos sutilmente simbólicas, el cristianismo introdujo la *representación dramática*, antes desconocida. El budismo tiene escenas pero no drama; la América precolombina tiene figuras dramáticas pero pocas escenas. El mismo debilitamiento de la cristiandad, reforzaba el sentido occidental del drama, lejos de debilitarlo, y reforzaba al mismo tiempo un sen-

tido más profundo, del que éste sólo es una de las apariencias: esa conciencia del Otro, esa necesidad de relieve, de volumen, esa necesidad fanática del *Objeto*, esencial para Occidente y ligado a su conquista política del mundo. Europa sustituye la unidad del tono por el relieve, los anales por la historia, la tragedia por el drama, el relato por la novela, la sabiduría por la psicología, la contemplación por el acto: los dioses por el hombre.

La idea que nosotros mismos<sup>1</sup> tenemos de la calidad puede engañarnos: nuestra mejor pintura también tiene a menudo dos dimensiones. Pero el problema reside en la civilización misma, en las relaciones del hombre con el mundo. En uno de los polos de la expresión humana se encuentran el mimo, el bailarín chino o javanés, el actor griego y el recitante de *nós* que salmodian tras una máscara; en el otro, una palabra aparentemente taquigrafiada y todos los rumores de la noche, un rostro cuya expresión fugitiva llena una pantalla de cinco metros: la película.

Un hombre insensible ante la pintura como arte siente, si visita hoy un museo, que está ante una secuencia de esfuerzos, bastante parecidos a los de las ciencias, por *representar las cosas*. Un Rubens, para él, es más "parecido", más convincente que un Giotto; un Botticelli lo es más que un Cimabue. Ve en la pintura un medio de recrear el universo conforme al testimonio de sus sentidos. Ahora bien, del siglo XIII a los maestros barrocos, la pintura no ha dejado de perfeccionar sus medios de representación. Y la pintura europea fue *a la vez*, de los primitivos a los barrocos, lo que nos gusta de ella y un esfuerzo por representar seres y cosas —escenas de ficción en particular— del modo más evocador y más persuasivo. La confusión entre lo que hoy llamamos el arte de la pintura y los medios de representación, confusión que hace decir a los visitantes dominicales de los museos, ante determinadas figuras (siempre posteriores al Renacimiento): "Está a punto de hablar", es la misma que le hacía decir al pueblo de Florencia acerca de los personajes de Giotto: "Son más verdaderos que la vida"; y tal vez el entusiasmo toscano ante las nuevas madonas se asemejaba bastante al que suscitó el descubrimiento de la fotografía.

Pero al final de la época barroca se produce un nuevo fenómeno en la historia de la pintura, que deja de descubrir nuevos medios de representación del mundo. Se va a convertir en lo que llamamos pintura: un asunto de artistas. Ninguna multitud desfilará ya con pasión ante un cuadro. Líneas y colores se convertirán cada vez más en la expresión de un mundo interior. Mientras aumenta la floración clandestina de la pintura moderna, las búsquedas de representaciones se petrifican en una indagación delirante y acosada del movimiento.

No era un descubrimiento "artístico" lo que permitiría la posesión del movimiento. Lo que llaman los gestos de ahogado del mundo barroco no es una modificación de la imagen, sino una sucesión de imágenes; no es sorprendente que ese arte todo gestos y sentimientos, obsesionado por el teatro, acabe en el cine...

## II

En medio del siglo XIX, cuando nace la fotografía, la pintura occidental empieza a desdénar dos dominios que le habían pertenecido hasta entonces: la representación de los sentimientos y la ficción. Se vuelve plástica pura, y redescubre el arte de las dos dimensiones.

El "acceso al estado civil" se ejerce mediante la fotografía. Pero para representar la vida, la foto, que en treinta años pasa de un primitivismo inmóvil a un barroco frenético, no hace sino encontrar, uno tras otro, los viejos problemas de la pintura. Se detiene en donde ésta se detiene, y aun más paralizada ya que no dispone de la ficción; fija el salto de una bailarina, pero no hace entrar a los cruzados en Jerusalén. Ahora bien, desde el rostro de los Santos hasta las reconstituciones históricas, la voluntad de representación de los hombres siempre se aplicó lo mismo a lo que nunca habían visto que a lo que ya conocían.

El esfuerzo perseguido durante cuatro siglos para atrapar el movimiento se detenía pues en el mismo punto, en fotografía como en pintura; y el cine, si bien permitía fotografiar el movimiento, no hacía sino sustituir una gesticulación inmóvil por una gesticulación móvil. Para que continuara el gran esfuerzo de representación atascado en el barroco, era necesario llegar a la independencia de la cámara en relación con la escena representada. El problema no residía en el movimiento de un personaje dentro de una imagen, sino en la sucesión de los planos<sup>2</sup>. No debía resolverse técnicamente, con una transformación de los instrumentos, sino artísticamente, con el surgimiento de la edición.

Mientras sólo fue el medio de reproducción de personajes en movimiento, el cine no era más un arte que la fonografía o que la fotografía de reproducción. En un espacio circunscrito, generalmente una escena de teatro verdadera o imaginaria, unos actores se movían, representaban una obra o una farsa que la cámara se

limitaba a grabar. El nacimiento del cine como medio de expresión (y no de reproducción) data de la destrucción de ese *espacio circunscrito*; de la época en que el editor imaginó la división de su relato en planos, y pensó, en vez de fotografiar una obra de teatro, grabar una sucesión de instantes, acercar su cámara (por lo tanto, hacer crecer los personajes en la pantalla cuando era necesario), y alejarla; sobre todo, pensó sustituir el escenario de un teatro por el "campo", el espacio que se encontrará limitado por la pantalla —el campo al que entra el actor, del que sale, y que el escenógrafo elige, en vez de ser su prisionero. El medio de reproducción del cine era la foto que se movía, pero su medio de expresión era la sucesión de los planos.

Quiere la leyenda que Griffith se sintiera tan conmovido por la belleza de una actriz que rodaba una de sus películas, que hizo que se repitiera, de muy cerca, la toma del instante que acababa de emocionarlo y que, al intentar intercalarlo en su lugar y lograrlo, inventara el primer plano. La anécdota muestra en qué sentido se ejercía el talento de uno de los grandes directores del cine primitivo, cómo buscaba, no tanto incidir en el actor (al modificar su actuación, por ejemplo) como modificar su relación con el espectador (al aumentar la dimensión del rostro). También obliga a adquirir conciencia de lo siguiente: décadas después de que los fotógrafos más mediocres, abandonando la costumbre de fotografiar a sus modelos "de cuerpo entero", adoptaran la de fotografiarlos de medio cuerpo, o aislar su rostro, el atrevido a cortar un personaje a medio cuerpo transformó el cine. Porque cuando la cámara y el campo eran fijos, filmar a dos personajes de medio cuerpo hubiera obligado a rodar así toda la película. Hasta el momento en que, precisamente, se descubrieron los planos y la edición.

De la división en planos, es decir de la independencia del operador y del director ante la misma escena, nació pues la posibilidad de expresión del cine, nació el cine como arte. A partir de entonces, *pudo* buscar la sucesión de imágenes significativas y suplir su mutismo con esa elección.

## III

El cine sonoro modificaría las bases de ese problema. No, como se ha dicho, "perfeccionando" el cine mudo. El cine sonoro no es un perfeccionamiento del mudo, como tampoco el elevador es un perfeccionamiento del rascacielos. El rascacielos nació del descubrimiento del concreto y del elevador; el cine moderno nació, no de la posibilidad de hacer oír palabras cuando hablaban los personajes del mudo, sino de las posibilidades conjugadas de *expresión* de la imagen y el sonido. Mientras éste sólo fue una fonografía, fue tan irrisorio como la película muda mientras permaneció como fotografía. Se convirtió en un arte cuando los directores entendi-

ron que el abuelo del sonido de las películas sonoras no era el disco, sino la composición radiofónica.

Cuando unos artistas reconstituían para el radio la función del 9 thermidor, se trataba primero para ellos de representar una nueva obra, cuyo texto estaba determinado por los medios de reproducción a los que se destinaba. No se trataba de elegir actores para decir frases del Monitor, sino de extraer primero de la "taquigrafía" del Monitor ciertos momentos de la célebre función, y de hacer un montaje. La taquigrafía de la función de Thermidor que llegó a nuestras manos no se puede escuchar, como toda taquigrafía, por su duración.

Queremos creer que esa elección está dada de una vez por todas; que existen, desde la noche en que cayó Robespierre, instantes privilegiados que todo arte empleará. A primera vista, parece que determinadas partes de todo caos, de toda vida, son materia prima de todo arte, y que otras quedan informes para siempre y, por lo tanto, están muertas. Es una confusión entre la palabra histórica y el instante sugestivo, significativo, propiamente "artístico". Ciertamente, en todo caos existen instantes privilegiados, pero determinados precisamente por cada una de las artes que deben expresar ese caos. En el instante en que Robespierre ya no puede hacerse escuchar, el acento decisivo para el radio es tal vez su voz que zozobra; pero, para el cine, tal vez lo sea la distracción de uno de los guardias, muy ocupado en ese mismo instante sacando fuera a los niños o buscando su encendedor...

En el siglo XX se crearon por primera vez artes inseparables de un medio de expresión mecánico; no sólo susceptibles de reproducción, sino expresamente destinadas a la reproducción. Ya se pueden reproducir los más bellos dibujos con una perfección de falsificador; sin duda sucederá lo mismo con los cuadros mucho antes de que acabe el siglo. Pero ni los dibujos ni los cuadros se hicieron para ser reproducidos. Son su propio fin en sí mismos<sup>3</sup>. El brevísimo instante que permite rodar un plano de cine con sus actores vivos está hecho para la fotografía que se tomará y sólo para eso, de igual modo que una pieza radiofónica sólo está hecha para ser grabada en un disco y transmitida por el micrófono.

Pero el poder de expresión de los sonidos grabados, bastante débil mientras sólo fue transmitido por el disco y la radio, se hizo muy grande cuando encontró su contrapunto en la imagen. La invención del relieve sólo será un perfeccionamiento; pero el cine sonoro es al cine mudo lo que la pintura es al dibujo.

Se advirtió tan poco al principio que el sonido era un campo de expresión, que el cine sonoro pareció devolver a sus inicios al cine a secas. Del mismo modo que los primeros directores buscaban fotografiar las imágenes del teatro, el cine sonoro se apresuró a fotografiar obras: el diálogo estaba asegurado, el metraje era adecuado, el resultado lamentable.

## IV

Hacía veinte años que el teatro, en los países en que había permanecido muy vivo —Rusia, Alemania, Estados Unidos—, requería del cine, sabiéndolo o no. Los grandes directores se habían esforzado por hacer que una obra se volviera algo más que una secuencia de conversaciones. Una obra es gente que habla; todo el genio de Meyerhold tendía a sugerir un mundo alrededor de sus discursos. Discursos en torno a los que la película sonora permitía presentar la calle real y la escenografía fantástica, el cielo y el mar, lo mismo que la sombra de Nosferatu.

El hecho de que el teatro sólo pueda expresar los sentimientos mediante la palabra y el gesto, lo convierte, ante la amenaza de la película sonora, en un arte casi tan amputado como el cine mudo. Un actor de teatro es una pequeña cabeza en una gran sala; un actor de cine, una gran cabeza en una sala pequeña. Ventaja infinita: esos instantes que el teatro nunca logró expresar sino con el silencio, la pantalla muda ya los había rellenado con la infinita diversidad del rostro humano.

La dimensión de los personajes en la pantalla permitía que el actor se librara de la inevitable gesticulación, de todo lo que el juego teatral, para ser percibido, debe conservar de simbólico. Comparada con una buena película muda, la obra de teatro parecía una pantomima. Y, gracias al micrófono, la voz rápida o susurrada del cine se hacía más real que la de los mejores actores en una gran sala.

El problema principal del autor de una película sonora es saber cuándo deben hablar sus personajes. En el teatro, no lo olvidemos, se habla todo el tiempo, salvo durante los intermedios. El intermedio es una de las grandes ventajas del teatro. Suceden cosas mientras está caído el telón; el autor dramático las hará conocer por alusión. A fin de librarse de los instantes muertos, la novela cuenta con la página blanca que separa las partes, y el teatro tiene el intermedio; el cine no tiene gran cosa.

Un profesional responderá que dispone de la división en secuencias; que cada secuencia termina con una disolvencia, y que la disolvencia le sugiere al espectador el paso del tiempo. Es verdad, pero de un modo muy relativo: sugiere el paso de un tiempo en el cual no se han producido muchos actos imprevisibles. Contrariamente a lo que ocurre en el tiempo de un intermedio, que puede ser un tiempo relleno, el de la disolvencia no permite muy bien la alusión a aquello que lo ha colmado, si lo que lo colmó implica la modificación de los personajes.

En cambio, mientras que el drama en ningún caso puede retroceder en el tiempo, pasar del hombre maduro al adolescente, el cine sí lo logra. Por cierto que con trabajos.

La secuencia es el equivalente del capítulo. El cine no tiene esa división más amplia que expresan las partes en la novela y los actos en el teatro. El cine mudo conocía las partes, el sonoro ya no las conoce, y los editores encuentran ahí un obstáculo permanente; pues el sonoro no admite vacíos y sitúa la continuidad del relato en el primer plano de sus medios de acción.

Porque se ha hecho relato, y su verdadero rival ya no es el teatro sino la novela.

## V

El cine puede narrar una historia, y ahí reside su poder. El cine, y la novela; cuando se inventó el cine sonoro, el cine mudo había tomado mucho de la novela.

Se puede analizar la puesta en escena de un gran novelista. Sea su objeto el relato de hechos, el retrato y el análisis de caracteres, o incluso una interrogación sobre el sentido de la vida; tienda su talento a una proliferación, como el de Proust, o a una cristalización, como el de Hemingway, se ve llevado a narrar —es decir a resumir y a poner en escena—, es decir a hacer presente. Llamo puesta en escena de un novelista a la elección instintiva o premeditada de los instantes con los cuales se vincula y de los medios que emplea para darles una importancia particular.

En casi todos, la marca inmediata de la puesta en escena es el paso del relato al diálogo.

El diálogo en la novela sirve primero para exponer.

Es el procedimiento inglés de finales del siglo XIX, el de Henry James y el de Conrad. Tiende a suprimir el absurdo del novelista omnisciente y sustituye esa convención por otra. El cine intenta utilizar lo menos posible ese diálogo, como lo hace por cierto la novela moderna.

Después, sirve para caracterizar a los personajes. Stendhal pensaba mucho más en caracterizar a Julien Sorel por sus actos que por el tono de su voz; pero el problema del tono pasa con el siglo XX al primer plano de la novela. Se convirtió en uno de los medios de expresión del carácter, uno de los medios de la misma existencia del personaje. Proust, que veía poco a sus personajes, los hace hablar con un arte de ciego, dando la impresión de que buen número de sus escenas, bien leídas, serían más agudas en el radio —ahí el actor es invisible—, que en el teatro. Pero el cine, como el teatro, le da menos importancia al diálogo de tono que la novela, porque el actor basta para darle al personaje una existencia física e incluso una parte de su personalidad.

Finalmente, el diálogo esencial: el de la "escena".

Ese no se puede generalizar. Es lo que cada gran artista hace con él: sugestivo, dramático, elíptico, repentinamente aislado del mundo entero como en Dostoyevski, o unido a todo el universo como en Tolstoi. Pero en cada uno es el gran medio de acción sobre el

lector, es la posibilidad de hacer presente una escena —la tercera dimensión.

Sobre este diálogo —cuya naturaleza y eficacia acaba de descubrir la película— el cine establece ahora una parte de su fuerza. En las últimas películas, el director *pasa al diálogo*, después de largas partes mudas, exactamente como un novelista pasa al diálogo después de largas partes de relato.

El novelista dispone de otro gran medio de expresión: enlazar un momento decisivo de su personaje con la atmósfera o el cosmos que lo rodea. Conrad lo emplea casi sistemáticamente y Tolstoi ha sacado de él una de las escenas más novelescas del mundo: la noche del príncipe Andrés herido, que contempla las nubes después de Austerlitz. El cine ruso lo empleaba con fuerza en su gran época.

La novela, sin embargo, parece conservar una ventaja en relación con la película: la posibilidad de pasar *por el interior* de los personajes. Mas por una parte, la novela moderna parece analizar cada vez menos a sus personajes en sus instantes de crisis; por otra parte, tal vez una psicología dramática —la de Shakespeare, y, en buena medida, la de Dostoievski— en que los secretos son sugeridos ya sea con actos, ya sea con medias confesiones (Smerdiakow, Stavroguin), no sea ni menos poderosa artísticamente, ni menos reveladora que el análisis. Finalmente, lo misterioso de todo personaje no dilucidado, si está expresado, como puede estarlo en la pantalla, por el misterio del rostro humano, tal vez concurra a darle a una obra ese tono de pregunta sobre la vida que se le hace a Dios, de la que algunas ensoñaciones invencibles —los grandes relatos cortos de Tolstoi, por ejemplo— obtienen su grandeza.

## VI

De sus pueriles inicios a sus últimas películas mudas, el cine parecía haber conquistado inmensos dominios; desde entonces, ¿qué ha ganado? Ha perfeccionado su alumbrado y su narración, su técnica: pero en el orden del arte...

Aquí le llamo arte a la expresión de las relaciones desconocidas y de pronto convincentes entre los seres, o entre los seres y las cosas. El gran cine mudo no ignoró este terreno. El cine americano de 1939, seguido por los demás, se ocupa antes que nada de perfeccionar su poder de distracción y de diversión, algo que le es natural, siendo una industria. No es una literatura, es un periodismo. Pero, como periodismo, encuentra, que lo quiera o no, un terreno en que el arte no puede permanecer ausente para siempre: el mito. Y la vida del mejor cine, desde hace una buena década, consiste en usar ardidés con el mito.

El primer síntoma de ese juego de escondidas es la relación del guiñon y de las estrellas, hombres y mujeres

—de preferencia mujeres. Una estrella no es de ningún modo una actriz que hace cine. Es una persona capaz de un mínimo de talento dramático y cuyo rostro expresa, simboliza, encarna un instinto colectivo: Marlene Dietrich no es una actriz como Sarah Bernhardt, es un mito como Friné. Los griegos habían encarnado sus instintos en vagas biografías; así hacen los hombres modernos, que inventan historias sucesivas para los suyos, como los creadores de mitos inventaron los trabajos de Hércules.

Es así a tal grado, que las estrellas conocen oscuramente los mitos que ellos o ellas encarnan, y exigen guiones capaces de continuarlos. El público los conoce por los primeros planos como nunca conoció a los actores de teatro. Y la vida artística de los unos se desarrolla en sentido inverso a la de los demás: una gran actriz es una mujer capaz de encarnar un gran número de papeles distintos, una estrella es una mujer capaz de dar nacimiento a un gran número de guiones convergentes.

Antiguamente, las pantomimas les atribuían innumerables aventuras a los contados personajes de la comedia italiana. Y los fervientes del cine bien saben que el actor, a pesar de los esfuerzos del guión por particularizar a los personajes, lo domina todo: del mismo modo que se vio a Pierrot ladrón, a Pierrot colgado, a Pierrot borracho y a Pierrot enamorado, se verá a Garbo reina y Garbo cortesana, a Marlene prostituta y Marlene espía, a Stroheim en la guerra, a Gabin legionario y a Gabin vagabundo.

El ejemplo perfecto es Chaplin. Vi en Persia una película que no existe y que se llamaba *La vida de Chaplin*. Los cines persas están al aire libre; sobre los muros que rodeaban a los espectadores, unos gatos negros, sentados, observaban. Los empresarios armenios, astutamente, habían realizado un montaje con todos los pequeños Chaplins, y el resultado, un gran largometraje, era sorprendente: el mito aparecía al estado puro.

Lo que el actor nos muestra como es, sin duda es cierto con el guión. Los Niebelungen son un famoso mito; el mayor éxito internacional de René Clair, *El Millón*, es el mito rejuvenecido de la Cenicienta; de modo más sutil, hay mito en el *Potemkin*, en *La Madre*, en los grandes suecos, en *Caligari*, en *El Ángel azul*, en *Soy un fugitivo*; y en todo Chaplin. Entre otros mitos modernos, la justicia bajo su forma individual o colectiva, la aventura o la sexualidad, están lejos de haber agotado su poder.

El cine se dirige a las masas, y a las masas les gusta el mito, bueno y malo. La guerra bastaría para mostrarlo, por si quisiéramos olvidarlo: el estratema de café es un personaje menos común que “el que sabe de buena fuente que el enemigo les corta las manos a los niños”. El periodismo, desde las falsas noticias a las historietas, sólo miente con mitos.

El mito comienza en *Fantomas*, pero acaba con el Cristo. Las multitudes están lejos de preferir siempre lo mejor que hay en ellas; sin embargo, a menudo lo reconocen. ¿Qué ofan aquellas que escuchaban las prédicas de San Bernardo? ¿Algo distinto a lo que decían? Tal vez; sin duda. Pero ¿cómo ignorar lo que entendían en el momento en que esa voz desconocida se hundía en lo más profundo de su corazón?

Por lo demás, el cine es una industria.

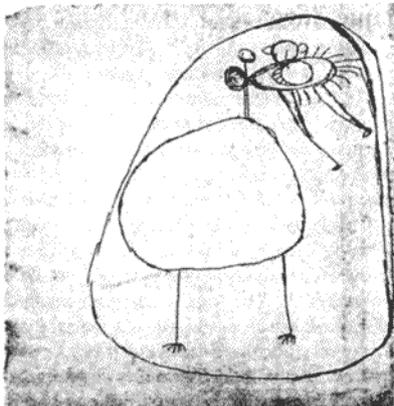
NOTAS

<sup>1</sup> En 1939.

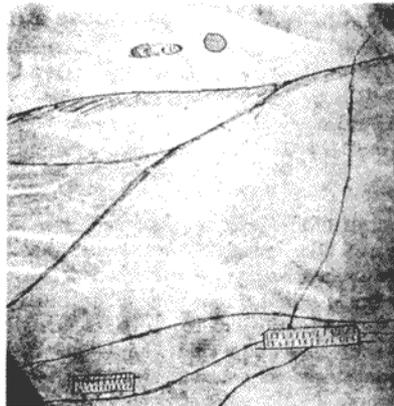
<sup>2</sup> El plano es la unidad cinematográfica. Los planos cambian cuando el aparato de toma de vistas cambia de lugar. Es la sucesión de los planos lo que constituye la edición. Diez segundos es hoy su duración media.

<sup>3</sup> Véase a propósito el trabajo notable de Walter Benjamin. *ib*

© N.R.F.



Sin título 1946.



Sin título 1940.