
Cine y alta cultura en la España de posguerra: un texto de Camón Aznar

JOAN M. MINGUET

Antes de la Guerra Civil, entre finales de los años veinte y el período republicano, los intelectuales españoles se habían acercado con cierta recurrencia al fenómeno cinematográfico. En todo caso, con la suficiente frecuencia y dedicación como para desmentir o encauzar hacia nuevos paisajes el tópico que divorciaba a la «inteligencia» española del cine. En aquellos tiempos, personajes como Salvador Dalí, Francisco Ayala, Benjamín Jarnés, Fernando Vela, Rafael Alberti o Guillem Díaz-Plaja, entre muchos otros, se acercaban al cine, no como espectáculo o manifestación sociológica, sino como un elemento determinante en los sistemas culturales de su tiempo. Poetas, filósofos, escritores, profesores de rango universitario, combaten de algún modo la lectura frívola del hecho cinematográfico, o, cuando menos, su preponderancia generalizada en medios periodísticos y en la sociedad en general. Y proponen, como alternativa, la plena inclusión del cine en los entresijos de la alta cultura. A eso se refería Guillem Díaz-Plaja en una ponencia que presenta al Congreso Hispanoamericano de Cinematografía, celebrado en Madrid entre el 2 y el 12 de octubre de 1931, cuyas líneas maestras ya había explicitado en un artículo publicado unas semanas antes en el semanario barcelonés *Mirador*. En ese escrito, Díaz-Plaja marcaba el proceder necesario para abandonar los registros mixtificadores y superficiales con los que se abordaba comúnmente el cinema: *«D'antuvi, fent un esforç per a situar el cinema com una font de doctrina estètica, en relació amb totes les manifestacions de la cultura contemporània. La necessitat de voltar els estudis sobre cinema de tot el rigorisme científic i de tota la voluntat de precisió de qualsevulla altra tasca universitària. Fer odiosa la idea que la crítica cinematogràfica és, simplement, una reacció impressionista davant l'ècran. Estendre el convenciment que cal documentar-se per a treballar sobre cinema amb la mateixa densitat amb què hom es prepara per a parlar de la pintura del renaixement o de la lírica romàntica.»*¹

Esa concepción cultista del cine desaparece o se aletarga, en términos esquemáticos, a raíz del levantamiento fascista de Franco y de la consiguiente sublevación militar de 1936. Durante la guerra civil se agudiza un proceso que se había iniciado ya en los últimos años de la República: la ideologización de la

¹ DIAZ-PLAJA, G. «El cinema i la universitat», en *Mirador*, 137 (17/IX/1931).

cultura. En ese proceso, el cine es entendido, forzosamente, más como arma cultural, como aparato ideológico, que como fuente de doctrina estética o arte imperecedero, como postulaba Díaz-Plaja. Y, por tanto, las reflexiones estéticas sobre el cine que tienen su origen en los sistemas de alta cultura, cuando las hay, derivan hacia la necesidad de salvaguardar la legalidad republicana y hacia la contribución que, en ese empeño, puede aportar el dispositivo cinematográfico.

Cuando termina el conflicto bélico que ha mantenido al Estado español en una situación muy precaria en todos los registros ciudadanos, el Franquismo se ve en la acuciante necesidad de instaurar su nuevo orden, su nuevo régimen, en lo político, en lo social, también en lo cultural. En el terreno cinematográfico, parece que nos encontremos con dos direcciones muy marcadas: por una parte, los políticos franquistas son conscientes de que deben regenerar el tejido industrial cinematográfico, lograr que el aparato ideológico del régimen disponga rápidamente de productos vendibles (aunque no sea con películas claramente intencionadas en lo ideológico, y, en lo inmediato, solo pretendan entretener, hacer olvidar el pasado reciente del país); en segundo lugar, y de forma paulatina, algunos dirigentes culturales del nuevo orden quieren lograr que, en paralelo a la visión frívola y directamente comercial del cine, vaya retomándose una lectura culta del hecho cinematográfico. Reinstaurar aquella incipiente atención que los intelectuales habían dispensado al cine en el período republicano.

En esta línea, durante los primeros años cuarenta, es decir, en la inmediata posguerra, encontramos algunas muestras de esta recuperación del cine como factor artístico o fenómeno social en diversos medios culturales franquistas. Pero será hacia finales de la década de los cuarenta y la primera mitad de los cincuenta cuando tal orientación encuentre su mayor registro. El texto que aquí presento forma parte, precisamente, de esta corriente de opinión tendente a reflexionar sobre el fenómeno cinematográfico, también sobre el hecho fílmico en sí, desde posiciones culturales mucho más asentadas que la que disfrutaba el medio cinematográfico en aquellos momentos. El hecho de que José Camón Aznar, un prestigioso historiador del arte en el sistema cultural franquista, preste su atención analítica al cine, se inscribe en una operación de legitimación del «cinematógrafo» desde tribunas de mucha mayor prosapia y prestigio que la que tenían, entonces, la crítica cinematográfica o la incipiente y todavía endeble historiografía del cine. José Camón Aznar forma parte de un conjunto de escritores e intelectuales que, en los primeros lustros de posguerra, practican –o intentan practicar– un estudio serio, académico, cultista del cine, lejos de la subjetividad inmanente a la crítica de cine o de la frivolidad de la información comercial del aparato industrial. En ese conjunto de escritores, podríamos colocar a personajes como Joaquín de Entrambasaguas, Eugenio Montes, Gonzalo Torrente Ballester, Julián Marías, Miguel Siguán, Víctor García Hoz, o los recobrados Guillem [ahora Guillermo] Díaz-Plaja y Fernando Vela, entre otros.

La obra historiográfica y la acción cultural dinamizadora de José Camón Aznar (Zaragoza, 1898-Madrid, 1979), adquirió amplia resonancia en el mundo cultural

español de la posguerra. A su extensa producción bibliográfica y hemerográfica, con un horizonte de investigación ilimitado,² añadiría, a lo largo de su trayectoria, varios cargos relevantes: Director del Museo Lázaro Galdiano, director de revistas especializadas como *Goya*, que fundó, y *Revista de Ideas Estéticas*, miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, de la Real Academia de la Historia y de la Real Academia de Ciencias Morales y Políticas, etc. Su obra tuvo un claro influjo en algunos ambientes historiográficos, y culturales en general, especialmente en aquellos vinculados a entidades y proyectos de carácter institucional, como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas.³ Paralelamente, en otros sectores ajenos a la Institución, Camón se constituía en uno de los emblemas del crítico e historiador del arte sistémico, ideológicamente retrógrado u oficialista, y con un discurso apegado a las formas de la Tradición. De tal manera que, ante las rupturas formales y estéticas auspiciadas por el arte contemporáneo, su actitud fue, en general, y a pesar de ciertas ambigüedades, de incomprensión, cuando no de franca oposición para todo lo que sucedió después del Cubismo.⁴

Con todo este bagaje, José Camón Aznar se interesó por el cine a caballo de los años cuarenta y de los años cincuenta. Ese interés, y su concreción en unas

²La simple enumeración de algunos de los libros que Camón Aznar publicó dan cuenta de la disparidad temática —desde la investigación estrictamente historiográfica hasta la reflexión conceptual o estética— y cronológica —desde el estudio del arte primitivo o la orfebrería renacentista hasta el Cubismo— del conjunto de su producción: *El arte desde su esencia* (1940), *La arquitectura plateresca* (1945), *Dominico Greco* (1950), *Las artes y los pueblos de la España primitiva* (1954), *Picasso y el cubismo* (1956), *El tiempo en el arte* (1958), *La arquitectura y la ofebrería españolas del s. XVI* (1959), *Velázquez* (1964), *Pintura medieval española* (1966), *Filosofía del arte* (1974) y muchos otros.

³Con motivo de su muerte, la *Revista de Ideas Estéticas*, publicación que había dirigido, le dedica un homenaje sentido en el que se resalta, desde una óptica ideológica muy aséptica, la que se entiende como una gran labor intelectual. En este sentido, Francisco José León Tello escribía: «Camón Aznar realizó una magnífica labor de historiador del arte. Pero sus facultades transcendían esta dedicación. Por esto, en su bibliografía son igualmente importantes los libros de creación y pensamiento. Su clarividencia no terminaba en la crítica de la obra singular: supo intuir los misterios más recónditos de la creación artística; acertó a proyectar la luz de su portentoso talento a los problemas más difíciles de la filosofía del arte.» LEÓN TELLO, F. J. «Observaciones sobre el concepto del arte de Camón Aznar», en *Revista de Ideas Estéticas*, 146, IV-V-VI, 1979, p. 163-180.

⁴A título de ejemplo, entre el 1 y el 10 de agosto de 1953 se celebró en Santander el Primer Congreso de Arte Abstracto, que ha sido interpretado como uno de los principios del nacimiento de la modernidad artística en la España franquista. En aquel congreso participaron varios artistas e historiadores con sus ponencias, la cuales fueron posteriormente recogidas en el volumen *El Arte Abstracto y sus problemas* (Madrid 1956). La actitud de Camón Aznar, con su ponencia «El cubismo como abstracción» y su participación en los debates, fue la que planteó mayores reparos a aceptar el arte abstracto en su dimensión absoluta. Al respecto, Gabriel Ureña apunta lo siguiente: «Todo apunta a que el único opositor y derrotado en Santander fue Camón, que se presentó con su viejo reloj parado en el Cubismo y que en un momento de los debates prescindió de toda diplomacia académica para gritarle a Oteiza: "¡Esto del arte abstracto es una traición a nuestra generación!"» . UREÑA, G. *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Madrid 1982, p. 114.

aportaciones indicialmente rigurosas, académicas y nada propensas a la superficialidad con la que se escribía sobre cine, se integran en ese proceso de regeneración cultista del cine que se produce en ciertos sectores de la cultura española de posguerra. El interés de Camón por el cine se manifiesta ya en el hecho de formar parte del claustro de profesores del Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas, nacido en 1947, en el que impartirá asignaturas de Historia del Arte. Y acaba cuajando en la publicación de un conocido trabajo, *La cinematografía y las artes*, que estampó en *Revista de Ideas Estéticas*,⁵ dependiente del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y que, posteriormente, apareció algo ampliado en forma de volumen.⁶

A pesar de la notoriedad del opúsculo *La cinematografía y las artes*, aquí prefiero ofrecer un artículo aparecido unos meses antes, «La estética del cine»,⁷ que se convierte en una especie de compendio de lo que Camón entiende como elementos sustanciales de la expresión cinematográfica y que anticipa lo que más tarde esbozará, no sin algunos rodeos perifrásticos, en su ensayo más extenso de 1952. Además, alrededor de este artículo de Camón, existen algunas otras características de valor sociológico que permiten subrayar el proceso de intelectualización del cine que se produce en estos años. En primer lugar, el texto publicado era el resumen de dos conferencias que José Camón Aznar había pronunciado en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander en agosto de 1950. Por aquel entonces, Camón era Catedrático de la Universidad de Madrid y, en consecuencia, la elección del cine como tema para una de sus conferencias en la universidad de verano no puede pasar desapercibida. En segundo lugar, hay que resaltar que el escrito aparece formando parte de un conjunto de artículos que la *Revista Española de Pedagogía*, una publicación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, dedica monográficamente al cine. Tampoco el asunto es baladí: el ejemplar consta de más de doscientas páginas, todas ellas dedicadas a estudiar el fenómeno cinematográfico y sus posibles implicaciones —o aplicaciones— en el campo de la pedagogía española.⁸

⁵ CAMÓN AZNAR, J. «La cinematografía y las artes», en *Revista de Ideas Estéticas*, 39, VII-VIII-IX, 1952, p. 249-301.

⁶ CAMÓN AZNAR, J. *La cinematografía y las artes*, Madrid 1952.

⁷ CAMÓN AZNAR, J. «La estética del cine», en *Revista Española de Pedagogía*, 34, IV-VI, 1951.

⁸ *Ibidem*. El número consta, en orden de sucesión, de los siguientes textos, Víctor GARCÍA HOZ, «Prólogo. Panorama del cine y panorama de la educación»; Anselmo ROMERO MARÍN, «Psicofilología y educación intelectual»; José FERNÁNDEZ HUERTA, «Aplicaciones didácticas del cine»; Julián JUEZ VICENTE, «El cine y su utilización en los centros de enseñanza»; Teodoro AGUSTIN, «Temática cinematográfica y psicología de la adolescencia»; Juan GARCÍA YAGÜE, «El control de las películas y protección de la juventud»; Anselmo ROMERO MARÍN, «El cine y los problemas pedagógicos internacionales»; Víctor GARCÍA HOZ, «El cine, influencia real de un arte de ilusión»; José CAMÓN AZNAR, «La estética del cine»; Víctor GARCÍA HOZ, «Terminología del cine referido a la educación»; Antonio GARMENDIA DE OTAOLA, S.J. «El film hagiográfico»; José María CANO, «La difusión religiosa y el cine»; Marqués de VILLA-ALCÁZAR, «El cine aplicado a la divulgación agrícola»; Miguel HERRERO ORTIGOSA, «El cine pedagógico en el mundo»; Julián JUEZ VICENTE, «La producción de películas para niños»; José María CANO, «La censura cinematográfica en España».

Como ya he escrito, y puede constatarse con su posterior lectura, este artículo de José Camón Aznar anticipa, en forma de pequeñas cápsulas conceptuales, algunos de los asuntos que tratará posteriormente en el opúsculo *La cinematografía y las artes*, esto es, el color como problema estético en el cine, el movimiento cinematográfico, el movimiento humanizado, el primer plano, el tiempo en el cine, etcétera. No parece este el momento más adecuado para dilucidar el grado de originalidad de las propuestas estéticas de Camón. Pero, tampoco parece demasiado arriesgado asegurar de entrada que, la mayoría de las opiniones y buena parte de las argumentaciones expuestas por el historiador del arte, son tributarias de las lecturas que Camón Aznar había podido realizar de las teorías fílmicas francesas y de la expuesta por Bela Balasz, ya fuese de forma directa o a través de obras de referencia. Con todo, las aportaciones de Camón, fruto también de un agudo poder de observación y de especulación intelectual, resultan ciertamente originales en el panorama historiográfico español, puesto que, en aquellos momentos, no hay en la España franquista ensayos encaminados a pensar el lenguaje cinematográfico ni a profundizar, poco o mucho, en sus esencias expresivas.

En el desarrollo de estas cápsulas conceptuales de que se compone el texto, el autor va pergeñando una incipiente teoría cinematográfica, que encontrará su plena conclusión en el extenso artículo que publicará en *Revista de Ideas Estéticas*. En principio se plantea la cuestión de la artísticidad del cine, a lo que responde con una pequeña meditación sobre el carácter tecnológico de la creación cinematográfica. «*La máquina mediatiza la inspiración del artista*», concluye. Inmediatamente, se arriesga a determinar las que, a su entender, son las principales características del cine. La primera el movimiento. «*La calidad específica del cine, como arte, reside en ser expresión del movimiento.*» La intensidad expresiva que el movimiento (también el ritmo interno o estructural de los films entendido como movimiento) confiere al cine es uno de sus principales valores estéticos. En segundo lugar, el juego de planos. Si lo importante en arte, afirma Camón, no es reproducir la realidad, sino sugerirla, la combinación de planos cinematográficos deberá conseguir un objetivo similar. «*El arte del director del cine consiste en sorprender aquellos puntos de vista, aquellos instantes que arrastran consigo una cadena de momentos dinámicos.*» En relación con esto último, y en tercer lugar, otro elemento capital de la estética del cine es el primer plano. «*El cine ha valorizado un elemento descuidado en el arte pictórico: el del tamaño. (...) La aproximación al primer plano, con su consecuencia del gran formato, sugiere con un vigor poderoso. Hay en esta cercanía y agrandamiento del tema representado valores hipnóticos. Dijérase que en el cine aumenta el interés en razón directa del tamaño. A este aumento de medidas los objetos cotidianos adquieren una intensidad expresiva tan grande que llegan a tener una significación simbólica.*» En cuarto lugar, Camón señala uno de las grandes conquistas del cine: manejar el tiempo. El tiempo cinematográfico debe alejarse del tiempo real, para producir con mayor exactitud la ilusión de realidad en el espectador. Camón introduce un concepto, el tiempo emotivo, que el director conseguirá a través de la variación del ritmo en la sucesión de los instantes. «*Una anécdota, que según*

el tiempo real resultaría intrascendente, tratada con ritmo adecuado resulta pletórica de interés. Queda así la emotividad en el cine adscrita, más que a la acción, a su inserción en el tiempo.» Finalmente, Camón se detiene en tres aspectos marginales: la película de arte, la película que él llama arqueológica, esto es, de reconstrucción histórica y, en último lugar, el problema estético del color, el cual, precisamente, servirá para abrir su discurso de reflexión cinematográfica en *La cinematografía y las artes*.

Como ya he apuntado, la teoría cinematográfica de José Camón Aznar no tiene una profundidad comparable a la que otros autores contemporáneos suyos desarrollaban en otros países de Europa y en los Estados Unidos. Sin embargo, este texto, y el discurso global que vehicula sobre el hecho cinematográfico, se inscribe en un proceso de regeneración cultista del cine en el que la mirada que Camón proporciona desde la historiografía del arte resulta, a mi entender, de considerable relevancia.

José Camón Aznar: «La estética del cine»

El primer problema a tratar es el de si el cine puede ser considerado como un arte. El cine se encuentra en el estadio intermedio entre el arte puro y la técnica. No hay comunicación directa del alma del creador a la obra de arte. La máquina mediatiza la inspiración del artista. En este sentido se halla en la órbita de las industrias artísticas cuando el creador piensa para su expresión la utilización de técnicas materiales. Así como la técnica en la pintura se halla fundida con la personalidad del artista, en las artes industriales la técnica es neutra.

* * *

La calidad específica del cine, como arte, reside en ser expresión del movimiento. Pero, ¿hasta qué punto puede distinguirse a artes del espacio y artes del tiempo? El movimiento se halla adscrito lo mismo a módulos espaciales que temporales. La pintura y la escultura expresan también el movimiento. Pero, en estas artes, su perfección radica precisamente en su capacidad de condensación y síntesis de los valores dinámicos. Cuanto mayor sea en estas artes la concentración del movimiento, mayor margen deja a la imaginación para poder desarrollar todo el impulso y toda la curva de la expansión dinámica.

* * *

El movimiento tiene en el cine su máxima potenciación en cuanto se inserta en valores humanos. A pesar de las posibilidades técnicas del cine, observemos que apenas si rinden eficacia estética desvinculadas de la expresión. Los movimientos rítmicos, la significación puramente artística del fluir de las cosas, no consigue provocar ni emociones, ni tampoco puro placer óptico. Una vez más el cine adquiere la plenitud de su significado cuando maneja reacciones humanas.

Aquí, sí. Cada actitud, cada músculo al moverse, cada trueque fisiognómico se exalta y llena de dramatismo. Los parlamentos en el cine siguen siendo un elemento adjetivo que se limita a subrayar el dinamismo de los protagonistas. Es tan poderoso el interés que suscitan estos tránsitos, que los grandes directores de películas consiguen que cada uno de esos movimientos alcance casi un valor simbólico. El ritmo de unos pasos, la tensión de unas manos, la movilidad de un rostro, son elementos expresivos cargados de significación. Y esta intensidad expresiva es la que da al cine su principal valoración estética.

El movimiento como génesis artística no es sólo peculiar del cine. Situado entre la danza y el teatro, el cine participa de las dos referencias dinámicas. La danza consiste esencialmente en desarrollar el movimiento, transformando la acción historial en pura síntesis dinámica. El teatro, por el contrario, comprime el movimiento reduciendo un hecho cualquiera a sus caracteres estáticos, sustituyendo la fluencia espacial por la efusión verbal. El cine participa de las dos artes. Por un lado, no limita espacialmente el drama, que puede agotar todos sus caminos y vuelos. Por otro, lo importante de la acción no es para el cine su desarrollo dinámico, sino su encarnación en los personajes que la juegan. De aquí que en el cine, más que en el teatro, el protagonista sea el elemento esencial y los actores los que prestigian las películas.

* * *

Y desde este punto de vista es fácil definir la calidad artística de un actor. Su excelencia estará en razón directa de la exactitud con que adaptan el movimiento a una idea o una emoción. De esta fusión brota la expresión cinematográfica.

* * *

Otro de los temas, objeto principal de nuestro estudio, es la relación del cine con las artes plásticas. ¿Qué analogías puede presentar con la pintura, en cuanto las dos son artes de dos dimensiones? Quizá, a pesar de todas las apariencias, la diferencia radical no se halla determinada por el carácter dinámico o estático de sus producciones. Aunque parezca paradoja, la esencia de la pintura reside en su expresión del movimiento. Una pintura será de tanta mejor calidad cuanto más amplia curva del movimiento contenga. Este movimiento en pintura se halla vinculado a dos factores estéticos: a la luz y a la expresión. Por la luz el arte pictórico recoge la instantaneidad de los tránsitos luminosos y el fulgor de los brillos. La mejor pintura será aquella que recoja con mayor fluidez y acuidad el temblor lumínico de cada minuto. Esta decisión de sorprender el impacto del sol en las superficies obliga no sólo a dotar a las cosas de determinada forma y color, sino a una técnica muy precisa a la que se ha llamado impresionista. Que si bien se concreta en una escuela de finales del siglo XIX, tiene su principal ejemplo en Velázquez. En cuanto al otro elemento, a la expresión, la pintura sorprende el rictus en su modulación más perecedera. El ejemplo más egregio lo tenemos también en nuestra pintura con Goya, que reproduce en sus pinturas negras a las

criaturas exasperadas en el ápice del grito. Pero la maestría de los pintores no radica en sugerir el futuro dinámico de sus cuadros. En no congelar el rayo de sol ni la mueca. Y ello se consigue recogiendo precisamente la menor fracción de tiempo posible, es decir, reproduciendo al modelo en su instante más quebradizo. Podemos decir que una obra de arte está frustrada en cuanto no sugiere la ruta de su movimiento futuro. De aquí que, lo mismo que en el cine, la base de su estética se halle también en la movilidad. ¿Y la composición? La composición en pintura no sirve para detener este movimiento, sino para encauzarlo. La composición dijérase que encapsula este movimiento, lo sujeta en una órbita y le da un carácter orgánico, recluido alrededor de los protagonistas principales del cuadro.

* * *

En el cine estos valores plásticos se sustituyen por el juego de los planos. También lo importante en este arte no consiste en reproducir la velocidad, sino en sugerirla. No hay personajes más dinámicos que los del cine antiguo. Todos se hallan reproducidos en sus más desaforados movimientos. Y sin embargo, se hallan como petrificados, sin que en ningún momento el espectador pueda convivir tanta movilidad. El arte del director del cine consiste en sorprender aquellos puntos de vista, aquellos instantes que arrastran consigo una cadena de momentos dinámicos. Un plano quieto puede llevar en potencia todo el desarrollo de una acción. La fluencia será tanto más fácil al sorprender aquellos puntos del movimiento más inestables o cuyo dramatismo pueda provocar secuencias o antecedentes de más amplio radio. Algunas perspectivas pueden prolongar la ilusión con recursos escenográficos parecidos a los de la pintura. Cuando Charlot se aleja hacia el remoto horizonte, arrastra consigo a una continuación de la vida que no se corta con el final de la película. Esta invención barroca del horizonte como sugeridor del infinito no ha tenido, sin embargo, en el cine la eficacia estética que en la pintura. ¿Y por qué?

* * *

Tocamos aquí otro problema también capital en la estética del cine. El del primer plano. El cine ha valorizado un elemento descuidado en el arte pictórico: el del tamaño. Los romanos comprendieron el valor estético del volumen, y la deificación de los emperadores la sugerían con estatuas de medidas colosales. Pues bien, en la representación bidimensional el gigantismo impone también un tipo de emoción estética de carácter alucinante. La aproximación al primer plano, con su consecuencia del gran formato, sugiere con un vigor poderoso. Hay en esta cercanía y agrandamiento del tema representado valores hipnóticos. Dijérase que en el cine aumenta el interés en razón directa del tamaño. A este aumento de medidas los objetos cotidianos adquieren una intensidad expresiva tan grande que llegan a tener una significación simbólica. Es aplicable a estas ampliaciones la observación de Faubert «basta mirar intensamente a una cosa para que se haga interesante». Por un procedimiento físico, al acercar la cámara a una forma cualquiera, ésta se introduce en nuestra intimidad y se posesiona de ella. Esta inminente aproximación dijérase que paraliza el tiempo, con su factor de estupor.

Y con esto llegamos a otro de los temas más sugestivos del cine.

* * *

Con el cine alcanza el hombre una de sus más trascendentales conquistas: la de manejar el tiempo. Hasta ahora el hombre era dueño de adaptar a su inspiración el movimiento y el espacio. El movimiento se halla sujeto a su voluntad, y el espacio podía articularlo en pintura adaptándola a todos los tipos perspectivos que la sensibilidad de cada época ha exigido. Pero quedaba como elemento inmutable el tiempo. La sucesión inexorable de los minutos servía de pauta fija para toda la metafísica del transcurrir. Pero con la cámara cinematográfica el ritmo temporal se halla a merced del realizador.

Es éste quizá el elemento de más sensible y delicada elaboración en el complejo cinematográfico. Y como primera afirmación nos atrevemos a decir que el tiempo en el cine nos dará una ilusión de realidad cuanto más se aleje del tiempo real. Lo mismo que en el primer plano óptico, la lentitud en el curso de un movimiento nos lo sitúa también en un primer plano emocional. Nuevamente tenemos que volver al ejemplo del cine viejo. Toda esa algarabía y frenesí con que actúan los personajes en las primeras películas se debe a estar tomadas las escenas con un tiempo natural. Y si queremos observar hasta qué punto el tiempo real es inepto para una exploración cinematográfica, pensemos en esos noticiarios y actualidades en los cuales los personajes más famosos de nuestros días quedan desconceptuados y banales al actuar con sus maneras habituales. Todo se vulgariza y aplanan en estas vistas tomadas según el ritmo cotidiano. Pero en cuanto una actitud se desenvuelve a compás no de los minutos, sino de su interna exigencia emotiva, alcanza una plenitud de significado que sólo la lentitud puede sugerir. El tiempo emotivo sitúa a la acción dramática en un clímax donde rinde toda su eficacia. Esta posibilidad de variar el ritmo de la sucesión de los instantes es lo que humaniza tan intensamente el cinematógrafo. En el curso de una acción cada momento tiene una acción diferente. Hay lapsos rápidos y otros que condensan en su instantaneidad una vida. Pues bien, la habilidad del director consistirá en ceñir o en dilatar estos instantes según el proceso emocional de la acción. Esta elasticidad del tiempo permite al cine revelar el curso de una intimidad. El proceso de una ideación o de un afecto puede explayarse en el cine gracias a esta maleabilidad de los minutos, que nos permite así vivir todas las fases emotivas. Una anécdota, que según el tiempo real resultaría intrascendente, tratada con ritmo adecuado resulta pletórica de interés. Queda así la emotividad en el cine adscrita, más que a la acción, a su inserción en el tiempo.

* * *

La película de arte puede realizarse desde dos distintos puntos de vista. Desde la inspiración del artista o desde sus mismas obras. En el primer caso, la obra de arte surgirá de la vida del artista, que irá jalonando los hitos de su existencia con sus creaciones. De cada uno de sus acontecimientos emerge el arte como su

sublimación. Hay sobre todo un tipo de artistas, como Miguel Angel, como Rembrandt, como Goya, cuya vida se halla tan entrañada con sus creaciones, que no es posible separar el instante inspirador de su curva afectiva. En este caso el trueque de obras y emociones tiene que ser incesante en el curso del film. El otro tipo es más objetivo y permite explayar todo el panorama de su arte tomando a veces como centro una sola obra. Si elegimos, por ejemplo, «Las Meninas», de Velázquez, ella nos permitirá desenvolver todo su proceso artístico. El problema de la luz y del espacio puede ponerse en relación su planteamiento en los cuadros más representativos de cada una de sus épocas. El autorretrato, en comparación con el de las «Lanzas», el de Roma y el de Valencia. La Infanta Margarita, con otras representaciones del mismo personaje. Los reyes, reflejados en el fondo, con otros retratos de análoga época. La Mari Barbola, con las otras efigies de enanos y deformes. Y hasta el perro, con las diferentes representaciones de estos animales en los cuadros de cazadores. Y de esta manera irradia un solo lienzo sobre toda la obra del pintor.

En escultura, la versión cinematográfica tiene que aprovechar los puntos de vista de una estatua en su integridad espacial. Vivificarla dándole un sentido dinámico en su actitud. Y para ello verter sobre sus relieves las luces para que puedan exhibir todos sus valores plásticos. La valoración del primer plano es su escultura esencial. Y con él la tactilidad y fluencia de la superficies.

En cuanto a la arquitectura, las posibilidades de utilización cinematográficas son extraordinarias. En primer lugar, se puede dinamizar a una masa arquitectónica presentando ángulos y puntos de visión distintos del frontal. Después, alterando los términos habituales y presentando con planos cercanos los ornamentos y perspectivas alejadas.

* * *

Respecto a las películas arqueológicas hagamos presente nuestro escepticismo respecto a sus calidades estéticas. Todos hemos presenciado reconstrucciones históricas conseguidas con los escenarios más suntuosos y con la mayor plétora de medios. Y siempre hemos salido decepcionados de estas realizaciones. Y no por anacronismos en la escenografía, fáciles de suplir. Sino por anacronismos íntimos que ningún realizador podrá salvar nunca. Una época no es sólo un conjunto de atuendos y ambientes distintos de los nuestros. Es sobre todo un repertorio de ideas y de costumbres que moldean de una manera singular las fisonomías y actitudes. Las facies romanas, lo mismo que sus gestos, eran esencialmente originales. Y así en estas evocaciones, entre los pliegues de túnicas y togas reaparece siempre el hombre de nuestros días.

* * *

Sólo superficialmente podemos tratar de los valores estéticos del color en el cine. Y tenemos que afirmar que precisamente por acercarse al color real resultan estas películas tan vagorosas y mortecinas. El color en arte es siempre artificial.

Cada escuela y aun cada artista ve la naturaleza con unas tintas diferentes. Y estas versiones pictóricamente arbitrarias son, sin embargo, las que nos dan una impresión más mordiente y viva de la realidad. Pensemos que en el «Ataque a los mamelucos», de Goya, uno de los caballos tiene la cabeza y el cuello verdes. Cada persona interpreta el color de una manera diferente. Y hace falta en pintura no reproducir –cosa que no se ha hecho nunca–, sino sugerir la realidad. Por otra parte, un arte es de mejor calidad cuanto más espacio deje a la imaginación. En el cine monocromo, la imaginación tenía que suplir todo el mundo cromático. Y ello presta a este cine más puros valores estéticos que al cine en color.

(Revista Española de Pedagogía, núm. 34, IV-VI/1951)

J. M. Minguet Batllori
Universitat Autònoma de Barcelona

RESUM

José Camón Aznar (Saragossa, 1898-Madrid, 1979), un prestigiós historiador de l'art dels sistemes culturals del Franquisme, va prestar atenció intel·lectual al cinema com a professor i com a escriptor. Aquí, es reproduceix un text publicat l'any 1951 a la *Revista Española de Pedagogía* en el que l'autor explica les característiques principals de l'estètica cinematogràfica des de la seva perspectiva d'historiador de l'art: el moviment, el primer pla, les relacions amb d'altres arts... A més a més l'aportació de Camón s'inscriu en un seguit de textos i d'iniciatives que es donen en els ambients culturals franquistes entre finals dels anys quaranta i la dècada dels cinquanta encaminades a reconsiderar el cinema com a un fenomen culte i allunyar-lo de les lectures frívols i comercialitzadores que sempre l'han acompanyat.

ABSTRACT

José Camón Aznar (b. Zaragoza, 1898; d. Madrid, 1979), the renowned historian of the art of the Francoist regime, was very much concerned, both as lecturer and writer, with cinema. Here, we republish an essay written in 1951 for the "Revista española de pedagogía", in which Camón outlines the main characteristics of the aesthetics of cinema as seen by an art historian including movement, close-up and associations with the other arts. Camón's ideas may be seen as forming part of a series of initiatives, undertaken at the end of the forties and during the fifties, which sought to see cinema being reconsidered as a cultural manifestation and to distance it from the somewhat frivolous, purely commercial interpretations that it had hitherto inspired.