

# SOBRE LA AFIRMACIÓN DEL CINEMATÓGRAFO COMO UN MEDIO EXPRESIVO DE LA VANGUARDIA PARISINA

ANDRÉS LUQUE TERUEL

Universidad de Sevilla

**Abstract:** The study can be considered with two problems that affected the cinema development at the beginning of the XX century. Technical and aesthetic possibilities of the new expressive mean were expressed in two directions: narrative and plastic (modelling). Everything, trying to understand intellectual (wise men) opinions that were against or supported the new mean with the main managers help to the tendencies called: Painting cinema, Psychological cinema, Abstract cinema and New realism.

**Key words:** cinema / historic avant-gardes / thinkers and theorists / producers / stylus (style).

**Resumen:** El estudio plantea dos problemas que afectaron al desarrollo del cinematógrafo a inicios del siglo XX, las posibilidades técnicas y estéticas del nuevo medio expresivo y los principios que se manifestaron en dos vertientes, una, narrativa, la otra, plástica. Todo esto, contrastando las opiniones de los intelectuales que se opusieron o apoyaron al nuevo medio con las aportaciones de los principales directores a las tendencias denominadas: Cine de pintura, Cine psicológico, Cine abstracto y Nuevo realismo.

**Palabras claves:** Cine / Vanguardias históricas / Pensadores y teóricos / Directores / Estilos.

El cinematógrafo, como medio expresivo incuestionable, es un metalenguaje que funciona en la órbita visibilista cuyos valores plásticos definen una dimensión estética inédita. Ahí es donde radica su valor como obra de arte, y ello, tal sucede con la arquitectura, la escultura y la pintura, a pesar de sus valores de uso o doctrinarios, respectivamente. Las posibles relaciones de esa dimensión estética, digamos que cinematográfica, con las que definen otros géneros, son, excepto excepciones, superficiales. No digo que infrecuentes, pero sí que, por las distintas naturalezas de cada procedimiento, sólo afectan a leves contactos que revierten en el medio pristino en el que encuentran sus soluciones naturales.

Es cierto que, en ocasiones, el cinematógrafo pudo ser un instrumento más al servicio de propuestas estilísticas que trascendiesen los medios por sí mismas, sucedió con el *Cine Expresionista*, cuyos lienzos invadieron y configuraron los escenarios acaparando el protagonismo, con lo que se introdujeron en el cinematógrafo minimizando las posibilidades naturales del medio. También con el *Cine Surrealista*, sujeto a las posibilidades del cinematógrafo; mas, tal veremos, derivado de otra tendencia exclusiva vinculada a éste, sin la que no es cognoscible.

Estoy, pues, en la obligación de definir la nueva dimensión estética que constituye la aportación más radical del siglo XX a la Historia del Arte. Ella no discurrió inmersa en la evolución general de las artes plásticas, tuvo un desarrollo paralelo autónomo, en el que los hitos claves son, por completo, deslindables de los estilos artísticos generales. El concepto de vanguardia es equivalente, pero, aplicado a otra dimensión estética, es en ella en la que se deben buscar tales claves. Ése es el objetivo de este trabajo, deslindar la vanguardia cinematográfica de la literaria, que se opuso en las fuentes directas, y de la plástica, con la que a veces se confundió, por supuesto definiéndola y estableciendo las tendencias propias y con ello las conexiones y las divergencias con las que pertenecen a otros medios de expresión.

La rápida difusión y el inmediato éxito comercial del cinematógrafo a principios del siglo XX, no lo liberaron de las dudas y las tensiones que hubo de afrontar el nuevo medio expresivo con los otros vigentes con los que alternó, convivió y compitió. La aceptación popular de la imagen animada produjo, empero, diferentes reacciones en las élites literarias y plásticas. Ello por distin-

tos motivos que revirtieron y, asumidos, generaron las respuestas cinematográficas en uno u otro sentido.

En la primera década, el cinematógrafo afrontó dos grandes problemas, el dominio técnico del nuevo medio y la búsqueda de una identidad que se bifurcó en un cauce narrativo y otro plástico. Ello tuvo distintas respuestas y, en la segunda década, mientras, en Hollywood, los avances técnicos determinaron con Porter y Griffith el futuro del cinematógrafo, ello al margen de su aplicación en los géneros narrativos, sean históricos o de acción o pronto comedias; en París, olvidado el camino narrativo iniciado por el innovador Méliès, surgió una crisis de identidad que degeneró en la emulación del teatro, con lo que se produjo un intercambio de influencias que afectó al resto de Europa. Es el motivo de la crisis a la que dieron respuesta nuevos directores y los pintores interesados en el medio, que, descartando las posibilidades plásticas del émulo dramático, las propusieron en el nuevo soporte visual que se basa en sus posibilidades técnicas para asumir nuevos relatos o trascender las invenciones pictóricas en la cinematografía de vanguardia. Es, pues, aconsejable comentar algunos puntos conflictivos a los que dieron respuesta.

Del mismo modo que el llamado *Film d'Art*, comercializado por Pathé, en 1908-10, adoptó los mecanismos de la escena teatral, con los que remitió a un sentido impropio, el auditivo que recibe los fundamentos literarios del drama; el teatro asumió el reflejo que producía en la pantalla y, alejándose de la literatura que le es propia, insistió en los valores gestuales y de índole visual que ésta ofrecía. Así, el cinematógrafo renunció a los cauces expresivos del nuevo medio, sin que los directores entendieran que es la composición según los fundamentos técnicos propios, esto es, el guión técnico, el que le otorgaba categoría artística. Lo mismo ocurrió en el teatro, aunque en este caso el problema se valora desde dos puntos de vista: la censura del medio dramático degenerado, al que Unamuno<sup>1</sup> llamó pantomímico o cinematográfico; y la defensa de los recursos plásticos sobre el guión dramático, que defendieron D'Emery<sup>2</sup> y Ortega.<sup>3</sup>

La oposición de Unamuno al cinematógrafo fue radical. Vio en éste un enemigo del teatro, tanto porque le quitaba público como por la influencia que ejercía en la aportación de recursos escénicos que estimó fáciles y contrarios a la calidad de la estructura y la redacción literaria del drama. En consecuencia, primero censuró las posibilidades expresivas del cinematógrafo y después intentó deslindar los objetivos de ambos géneros. Su postura<sup>4</sup> fue contundente:

*Por nuestra parte, cúmplenos, declarar que no nos gusta el cine.*

*Nada nos molesta más que el que aparezcan unos fantasmas que gesticulan y mueven los labios como quienes están hablando y hay asombro, o ira, o amor, en sus ademanes, y miradas, y luego se nos dice en un cartel, y por escrito, lo que se han dicho. Que es como si una pareja bailase un baile sin música y luego nos hiciesen oír el aire bailable que habían bailado.*

*Confío en la palabra<sup>5</sup> y en que las pantomimas acabaran por ser rechazadas del cinematógrafo, que se quedará para su objeto estético propio, que es el de representar las cosas que ocurren sin palabras.*

Después añadió:<sup>6</sup>

*Vi que al cinematógrafo se le llama el séptimo arte. ¿El séptimo? Supongo que los otros seis serán: pintura, escultura, arquitectura, baile, música y poesía. Pero lo mismo podría ser el noveno si incluimos también la sastrería y la tauromaquia o toreo.*

*Dejemos para otra vez eso de que el cinematógrafo sea por sí un arte sustantivo.*

Son cinco citas significativas de lo que Unamuno pensaba del cinematógrafo. La primera vez que lo llamó arte pantomímico fue en 1913, y en esa fecha, dada la falta de contexto y la influencia opresiva del teatro, no tengo nada que objetar; pero mantuvo tal opinión en 1921, lo que muestra que desconocía u obviaba los méritos de *Charlot* y *Buster Keaton* y los grandes mimos de Hollywood, cuyo éxito radicaba en mantener la boca cerrada, y también las tendencias cinematográficas de la vanguardia parisina sobre las que voy a hablar, pues los *films* abstractos, sin actores, existían con *Survage* desde 1914. Es evidente que no le interesaron y, en su generalización, se limi-

<sup>1</sup> Unamuno, Miguel de: "De vuelta al teatro"; en *Los lunes de El Imparcial*, Madrid, 3-3-1913.

<sup>2</sup> Opinión que recogió Unamuno en "Teatro y Cine"; Salamanca, 1921.

<sup>3</sup> Ortega y Gasset, José: "Elogio del Murciélago"; en *El espectador*, T. IV, Madrid, 1929.

<sup>4</sup> Unamuno, Miguel de: "Teatro y Cine"; Salamanca, 1921.

<sup>5</sup> Se refiere a la palabra de la escena teatral y no al cine sonoro, aún por aparecer.

<sup>6</sup> Unamuno, Miguel de: "La Literatura y el Cine"; en *La Nación*, Buenos Aires, 1923.

tó a la censura del *Film d'Art* que seguía los senderos del teatro y lo afectaba, ocultando, de modo voluntario o involuntario, la propia respuesta del cinematógrafo a ese problema, por otra parte aún perceptible en los *films* convencionales y comerciales, que, no en vano, es a los que atacó. Pues su objetivo no fue el futuro del cinematógrafo sino la defensa del drama hablado, de la obra en la que lo fundamental era la palabra, el texto dicho y representado y no la escenificación en sí.

Por ello, Unamuno reclamó un sentido opuesto para el cinematógrafo y pidió que se ocupara de las cosas que ocurrían sin palabras. Ése fue el embrión de la auténtica dimensión estética del nuevo arte que repudió; y, de modo paradójico, en ese intento de aherrojarlo y soslayarlo, nos dio la clave de las nuevas tendencias del cinematógrafo de vanguardia, que, mediante medios de creación específicos, también se opuso a los convencionalismos comerciales y tuvo idéntico fin, como demostraron, en los años inmediatos, el nuevo realismo de Abel Gance y los experimentos de Fernand Léger. Ello nos permite apreciar la posición de Unamuno y, pese a las limitaciones de su visión condicionada y parcial, establecer el estado de la cuestión que estudiamos, es decir, las causas y los principios en las que surgieron las vanguardias. Aunque no lo hizo de un modo consciente y, en un nuevo intento de desprestigiar al cinematógrafo, al que negó como procedimiento en sí, lo comparó con la sastrería y la tauromaquia, a las que tampoco apreció, y que, como éste, son artes dependientes de fundamentos técnicos exclusivos en los que basan su creatividad.

Es lo que tampoco tuvo en cuenta D'Emery cuando afirmó:

*En el teatro hay que buscar situaciones y sólo situaciones, la técnica culmina en prepararlas y que al llegar una situación emocionante lo mismo da que el personaje diga una cosa u otra.*

Su afirmación fue acerca del nuevo teatro, pero con ella nos explicó el mecanismo básico de la composición cinematográfica, a cuya estética se acercó con el beneplácito de Ortega y el consiguiente disgusto de Unamuno. No obstante, la aspiración de D'Emery tuvo un límite en cuanto que el cinematógrafo se expresó con medios técnicos propios que le son ajenos.

### Louis Delluc. Teórico de la vanguardia cinematográfica parisina

El teórico y crítico francés Louis Delluc afrontó los mismos problemas que D'Emery y Unamuno, pero lo hizo desde la perspectiva del cinematógrafo al que quiso ofrecer nuevas soluciones. Tuvo en cuenta los medios de producción propios que, en sí, originaron el nuevo arte. Delluc<sup>7</sup> buscó un cinematógrafo intelectual pero que no procediese de la literatura sino de las virtudes de la imagen animada. Es decir, buscó las claves intelectivas que le permitieran distinguir el oficio de la estética, el cómo se hace del por qué se hace.

Con Delluc, la técnica dejó de ser un instrumento al servicio de una dimensión estética concreta y de un estilo determinado, y se convirtió en el medio en que el cinematógrafo mostró sus posibilidades intelectuales y su capacidad creativa. Ello definió a la cinematografía de vanguardia y no el servilismo convencional a las tendencias estilísticas de la pintura y la escultura. Más aún, ello es lo que define al cinematógrafo como Arte y no la proyección de los *ismos* pictóricos en el nuevo género.

Debe quedar clara tal definición, pues Delluc nos habló, sobre todo, de las dificultades técnicas de la composición del *film*, ya que esa composición o guión técnico es el original de la verdadera obra de Arte.

Delluc señaló la equivalencia de las dificultades con los logros y de las decisiones sobre la toma con los resultados plásticos. Aunque no lo precisó, de sus comentarios deduzco las tres preocupaciones fundamentales del cinematógrafo de vanguardia. Tales son:

1. El problema de las relaciones entre el encuadre, el campo y la angulación. El encuadre es el marco que acota en el plano de la cámara y, por lo tanto, de la pantalla, el espacio visible o campo de visión en el que se sitúa la escena y su eje de acción. Ello establece unos compromisos, pues no es lo mismo acotar ese campo desde una posición o desde otra y, en función de los propósitos, se ha de valorar la angulación que, en relación con el tipo de objetivo, permite unos efectos plásticos satisfactorios o no. Digamos que el cálculo y la elección acertada son los que determinan la categoría plástica de la escena. Al centrarse en ello, Delluc se distanció de los cultismos literarios y de los en-

<sup>7</sup> Jeanne, René; y Ford, Charles: *Historia ilustrada del cine*; Madrid, Alianza, 1947 y 1974, vol. I, pág. 108.

cuadros frontales con planos uniformes y tomas simples del *Film d'Art* de Pathé, y reclamó un nuevo protagonismo para el cinematógrafo, que, por primera vez, fue consciente de la dimensión estética propia.

2. La relación de los planos con las secuencias y la visión. Cada plano y su enfoque dependen de un encuadre, el campo que le corresponde y una angulación concreta. El plano es una determinación espacial fija que se distingue de la unidad de toma que, mediante el *travelling*, desarrollado en Hollywood por Griffith, permite ofrecer una sucesión infinita de planos con la correspondiente multiplicación visual. El cinematógrafo de principios de siglo identificó toma con escena, cuestión superada en Hollywood y en París con Delluc una vez que asumió el valor complejo del plano como conjunto de actos y movimientos. Ello llevó a la asimilación del plano secuencia, compleja relación entre las tomas de una misma escena y los planos elegidos. Tal implica al espacio con el tiempo y con la intervención del movimiento. Éste referido al contraste entre lo estático y lo móvil tanto en lo que se refiere a los personajes y los objetos como a las posibilidades de la técnica cinematográfica mediante las combinaciones oportunas de transformaciones formales. Ellas remiten al ámbito de la visión y ésta depende también de la tecnología óptica. Por ejemplo, una repetición mantenida del mismo fotograma produce un efecto de chatura. Así, el crono, es decir, las relaciones entre el sistema de arrastre de la película y el obturador, adquiere posibilidades creativas equiparables a las de los objetivos.

3. La composición y el montaje del *film*. En ello, Delluc distinguió los dos momentos que determinan la creación cinematográfica. El primero es el de la elaboración de un guión técnico en el que las reflexiones previas y las elecciones oportunas indican las condiciones convenientes en las relaciones referidas en los dos apartados anteriores. Tengamos en cuenta, a modo de ejemplo, que un movimiento que proporciona un buen resultado plástico en ocho segundos, quizás no se perciba en cuatro o lo descomponga en quince. Es algo que se ha de valorar en el guión técnico, que marca el proceso del rodaje. Una vez realizado, Delluc advirtió que la imagen filmica, con sus relaciones de espacio y de tiempo, no está centrada como en una superficie pictórica, sino que tiene valor en la sucesión de la que forma parte, y, en ese sentido, más que significar por sí misma lo hace por sus re-

laciones de causa y consecuencias. Por ello, un segundo momento del largo y complejo proceso creativo es el montaje y los empalmes, esto es, la composición del *film* mediante la suma de planos y secuencias que el director elige una vez revelada la película. En ese momento selecciona las escenas y descarta las tomas que estima oportuno. Y todavía tiene la oportunidad de variar los resultados si proyecta las dieciséis imágenes por segundo propias del cinematógrafo mudo o intercala otras a mayor o menor velocidad; recurso que podemos apreciar en *El Séptimo de Caballería*, programa de Miguel Bosé, que pasa veintitrés imágenes por segundo en vez de las veinticuatro del cine sonoro, con lo que obtiene un efecto plástico distinto del natural, que contempla un leve desfase de la banda sonora.

Cuanto expuse anula los fundamentos de las opiniones posteriores de Pirandello que, en 1929, en plena vigencia del cinematógrafo de vanguardia y una vez estrenadas con éxito las películas más representativas del nuevo realismo de Abel Gance, sin duda la más cinematográfica de las tendencias de la vanguardia parisina, aún hizo reproches al nuevo medio expresivo. Pirandello, retomando la defensa del teatro hecha por Unamuno, insistió en el reflejo de una rivalidad que, tal demostró Delluc, no ha lugar.

A propósito del nuevo cine sonoro, Pirandello<sup>8</sup> comentó:

*El teatro no será abolido porque no es él, el teatro, el que quiere convertirse en cinematografía, sino ella, la cinematografía, la que quiere convertirse en teatro... El error fundamental de la cinematografía ha sido, desde un principio, ponerse en un camino falso, en un camino impropio de ella, el de la literatura.*

Como se aprecia, tales palabras suenan a rancio y están superadas por las teorías de Delluc y por la realidad de las vanguardias parisinas y del llamado *Cine de intensidad* que, desde Hollywood, aportó las soluciones técnicas sobre las que ellas teorizaron.

Pirandello no creyó posible la sustitución de la palabra ni que se pueda prescindir de ella; sin embargo, la vanguardia parisina lo hizo y, mediante los medios técnicos propios, proporcionó las claves visibilistas para que tendencias concretas posteriores, como el surrealismo que derivó del *Cine Psicológico* que propongo, la incorporara como

<sup>8</sup> Pirandello, Luigi: "Sobre si la película hablada sustituirá al teatro"; en *Correo de la Sera*, Roma, 1929.

un simple elemento más sujeto a las condiciones antes analizadas, que son las que determinaron los valores mediante los ritmos que marcar. Y tal es un ritmo específico cinematográfico que difiere del ritmo musical al que Pirandello lo equiparó y por lo que, en una peculiar relación de los sentidos principales, el visual y el auditivo, lo llamó, creo que de modo ambiguo y sin fundamentos científicos, *cinemelografía*. El cinematógrafo tuvo y tiene, como definió Delluc, una identidad propia y, por ello, los tres problemas de la sonoridad que señaló Pirandello, o no son tales, o, como veremos al comentar las distintas propuestas, son fáciles de superar.

### El cine de pintura

Cuando Delluc teorizó sobre las posibilidades técnicas y los consecuentes plásticos del cinematógrafo, lo hizo contando con los conceptos y los procedimientos y las soluciones experimentadas de modo simultáneo en Hollywood y en París. Pues en ambas ciudades se produjeron importantes novedades. Es cierto que, en Hollywood, Porter planteó el cinematógrafo como sucesión de escenas y, en *Asalto y robo de un tren*, en 1903, alternó los planos generales con cuadros de acción y congelados, estableciendo atractivos ritmos, sobre los que procedió Griffith, en *La rueda*, en 1908-10, para sacar a los personajes del marco de la escena en un ritmo que alterna los tiempos andantes y los crescendos. Mas también que, en París, Méliés, que en la última década del siglo XIX hacía desaparecer a los personajes de las escenas con un ascensor, en *Viaje a través de lo imposible*, en 1904, aunque aún cada cuadro corresponde a un pequeño episodio, lo hizo mediante audaces fundidos en el obturador. La disparidad conceptual de tales novedades es significativa de las distintas evoluciones que, en cuanto avances técnicos, revierten en las vanguardias parisinas. Constituidas en el momento en el que surgen las formulaciones estéticas que podemos agrupar en cuatro tendencias.

Una de ellas es el que llamo *Cine de Pintura*,<sup>9</sup> en el que los decorados reproducen las escenas y los temas que aparecen en una serie de cuadros del mismo autor. El interés vanguardista no está en la filiación estética del pintor elegido, que se convierte en el protagonista del argumento pero no determina los vínculos estilísticos del *film*. Enrico

Gras, en *Giotto*; Luciano Emmer, en *El Bosco*; y Pierre Kast, en *Los desastres de la guerra*, remitieron a contextos y estilos distintos que confluyen en la dimensión estética de la representación cinematográfica.

Ello me obliga a plantear las diferencias estéticas entre la pintura y el *film* que, en este caso, se sirve de ella y la unifica en el ámbito que le corresponde. Ellas radican, sobre todo, en las distintas naturalezas de las identidades formales. La pintura representa un espacio y las imágenes de los objetos que lo ocupan, con lo que ejerce un efecto centrípeto que proyecta la mirada del espectador hacia su interior. El cinematógrafo no representa ese espacio, lo valora y, mediante la conversión de lo estático que aparece en la instantaneidad del cuadro en lo dinámico de la recreación virtual de ese instante, llega a la dramatización de lo pintado. El *Cine de Pintura* desarrolla la posibilidad de un nuevo tiempo cinematográfico basado en la idea temporal libre que permite las condensaciones, las extensiones, las acciones simultáneas, las elipsis visuales y los saltos. Es decir, una nueva fragmentación y orden en el tiempo de los elementos organizados en el espacio del cuadro. Con todo ello, el *film* ejerce una fuerza centrífuga que proyecta al espectador hacia lo exterior que representa, en tanto que lo atrae con la virtualidad en la que no hay diferencias entre los objetos y sus imágenes.

Lo podemos apreciar con especial intensidad en *Van Gogh*, de Alain Resnais y Gaston Dielh. El *Cine de Pintura* transformó los símbolos herméticos y diferenciales del pintor<sup>10</sup> en elementos cotidianos, y, de esa manera, invirtió el significado de los valores personales de tales símbolos y la peculiar y condicionada e ideal visión que el artista tenía del mundo se convierte en el mundo en que el artista vivió. La unidad de la obra pictórica queda destruida y anulada por la nueva síntesis plástica que transforma lo real, las pinturas y lo que ellas reflejan, en la realidad que supone la aceptación de tal subjetividad como mundo virtual que constituye la realidad fílmica. Como ya apuntamos, el cinematógrafo impuso sus medios. Una prueba es cómo Resnais y Dielh acoplaron dos *travellings* en contracampo para ampliar el espacio, los puntos visuales y la sensación de movimiento. Con ello unificaron la visión de la casa y la habitación, pues el eje de los dos campos y el punto de inflexión de

<sup>9</sup> Mitry, Jean: *Estética y psicología del cine*; Madrid, Siglo XXI, 1984, págs. 301 y sigs.

<sup>10</sup> Jaspers, Karl: *Strindberg y Van Gogh, análisis patográfico comparativo*; Barcelona, Ediciones de Nuevo Arte Thor, 1986, págs. 190 y sigs.

ambos *travellings* es la ventana. Sabían que el paso de una imagen estática a otra les permitiría modificar y ampliar o disminuir los ritmos que producen tal sensación.

Este *Cine de Pintura* difiere del *Cine Expresionista* alemán coetáneo, para el que los pintores crearon decorados ex-profeso, con lo que extendieron su labor al nuevo soporte de las telas y los paneles de la escena. Fueron ellos los que, con sus deformaciones y las tensiones formales que originaron, determinaron los efectos que corresponden a las vanguardias pictóricas. No obstante, las tomas del *film* respondieron a planteamientos escénicos e iluminaciones convencionales, que salvo excepciones, lo excluyeron del cinematógrafo de vanguardia. Pues incluso Robert Wiene en una obra maestra, *El gabinete del doctor Caligari*, que fusionó los elementos decorativos y las diferentes estructuras, consiguió las deformaciones de los espacios y de los caminos mediante medios escénicos que definieron e identificaron la escena con el cuadro. En ello, poco varía del cinematógrafo de Méliés, sobre el que evolucionó y al que superó en efectos plásticos, al plantear el movimiento como una onda sonora expansiva. Mas lo hizo una vez asumió el contenido social con fines poéticos o fantasmales del danés Holger Madsen, que, en *Sueños de opio* y en *Los espiritistas*, los dos en 1914, recurrió a los contrastes de las luces sobre los volúmenes y las aristas y a las sobreimpresiones que acentúan el dinamismo y las intenciones expresivas. Es el modo con que el cinematógrafo expresionista dramatizó los ejes de acción. Es decir, que conocía y asumía las novedades del medio, incluso las que proporcionaron las vanguardias parisinas, sobre todo las que denominó *Cine Psicológico*, pero no estuvo en la línea de investigación y avance de las posibilidades de ese medio cinematográfico como tal y libre de los elementos circunstanciales de los que se sirvió. Ello no es exclusivo del cinematógrafo expresionista. Lo mismo se puede decir de Philip Heriat, en *El Inhumano*, en 1923, en el que los decorados abstractos y suprematistas de Mallet Stevens determinaron la filiación a tales vanguardias pictóricas. La diferencia está en la valoración virtual del espacio fingido en las escenas del plano. Y ello, que no fundamenta al cinematógrafo expresionista, puede, sin embargo, darse en éste. Es el caso, tímido y ocasional, de Robert Wiene, en *El gabinete del doctor Caligari*, en el que es posible que algunas puertas e interiores sean adaptaciones de originales de caballete.

Distinto es lo que propuso Henri Storck, en *Paul Delvaux, film de pintura* sobre un autor surrealista,

circunstancia que no debe confundir ya que, en realidad, no respondió a los principios estéticos de tal tendencia, que, en el cinematógrafo, derivó y convivió y revirtió en el *Cine Psicológico*, y se expresó como sucesión de imágenes independientes e inconexas. Storck ofreció la visión surrealista de Delvaux, pero lo hizo con un criterio narrativo propio del *Cine de Pintura*, basado en las complejas relaciones de los encuadres con la angulación y los planos, que determinan un eje de acción en el que, caso de las mujeres desnudas y calavéricas sobre las columnas, los efectos plásticos superan a los atrevidos escenarios expresionistas pintados en *El gabinete del doctor Caligari*.

### Cine Psicológico

Otra tendencia alternativa es el *Cine Psicológico*, en que el guión técnico otorga protagonismo al eje de acción en el que la fotogenia depende del movimiento de los objetos. En ese movimiento intervienen dos factores, la actuación de los actores; y las sensaciones que producen las luces y las sombras y el distinto alcance de los objetos. Ello con el propósito de manifestar estados anímicos, es decir, sentimientos y emociones, mediante el impacto de la representación plástica. Lo hace con independencia del argumento y del guión literario que lo articula, mas en concordancia con la trama de tal relato. Es por ello que este *Cine Psicológico*, que se inició con los *filmes* mudos de Marcel L'Herbier, asimiló sin dificultades las nuevas circunstancias del cinematógrafo sonoro, lo que le permitió originar y convivir con el *Cine Surrealista* al que superó en tanto que, tal veremos, revirtió en dicha matriz.

L'Herbier buscó los efectos plásticos en las fiestas exóticas de *Coeur fidèle* y en las escenas circenses de *L'inhumane*. Fue un primer paso, en el que recurrió a lo circunstancial de tales actividades. Pronto lo superó en *El difunto Matías Pascal*, en el que los procedimientos cinematográficos trascendieron los condicionantes del guión de Pirandello, una vez lo recreó en la dimensión estética propia, esto es, en el hecho contemplativo del nuevo fenómeno plástico. L'Herbier reafirmó la nueva concepción en *El dorado*, en 1921, donde el interés psicológico de las alternancias plásticas de los personajes que aparecen en las escenas de cabaret, implican al espectador mediante estímulos sensibles de índole visual.

Por ello, L'Herbier superó, aun antes de la implantación del cinematógrafo sonoro, los tres problemas que en éste denunció Pirandello.