

La Gaceta Literaria, núm. 43

PINTURA Y CINEMA

Sebastià Gasch

—Mándenos usted un artículo sobre las relaciones de la pintura con el cinema —me dice César M. Arconada.

Confieso que la invitación de mi admirado camarada me produce de momento una impresión desagradable. ¿Pintura y cinema? ¿Cinema y pintura? Pienso involuntariamente en la confusión de géneros, en las soluciones híbridas, en las mezclas adulteradoras y desnaturalizadoras. Pienso, involuntariamente también, en el desdichado procedimiento tecnicolor, definitivamente arrinconado, por fortuna. Y pienso involuntariamente, sobre todo, en ese famoso cine sonoro, horrible mezcolanza, que acabará decisivamente con el cinema si llega a prosperar e imponerse.

Después de la sorpresa inicial, sin embargo, han bastado breves momentos de reflexión para darme clara cuenta de que un artículo sobre las relaciones de la pintura con el cinema no ha de resultar tan descabellado como había temido en un principio. Y una reflexión más madura me ha demostrado que es posible incluso establecer una verdadera tabla de comparaciones al margen de las relaciones de la expresión pictórica con la expresión cinematográfica.

Las coincidencias, en efecto, son numerosísimas. Hablo, claro está, no de coincidencias queridas, sino de coincidencias involuntarias. Coincidencias constatadas *a posteriori*, cuya búsqueda no ha atormentado la imaginación del cineasta ni del pintor al concebir sus producciones, regidas por leyes específicas y libres por completo de toda tutela de cualquier otro modo de expresión. Y ni que decir tiene que, al hablar de pintura, me refiero, claro está, a la pintura nueva, única pintura que, a causa de las inquietudes —comunes a varias actividades artísticas— que se agitan en el ambiente, puede ser felizmente comparada con una producción tan nueva como el cinema: ya vieja apenas traspasado el umbral de sus treinta años.

Veamos, pues, en qué consisten esas coincidencias.

En primer lugar, el ritmo. El ritmo, base ineludible de toda verdadera obra plástica. El ritmo, necesidad de los ojos y del espíritu. El ritmo o la muerte, como le ha calificado justamente León Moussinac en su fundamental *Neissance du cinéma*.

El ritmo es uno de los principales elementos, o mejor dicho, el elemento primordial del cinema. Gracias al ritmo, la sucesión de las imágenes cinematográficas se desarrolla ordenadamente. Gracias al ritmo, se logra el ponderado encadenamiento de las imágenes, tan necesario para nuestros ojos como el ritmo musical lo es para nuestros oídos.

Naturalmente, se nota el mismo deseo exacerbado de ritmo en toda la pintura nueva. El ritmo, materializado, sensibilizado, traducido plásticamente por la composición, ha sido una de las primeras preocupaciones de

la pintura joven. El cubismo, en sus comienzos, no fue otra cosa que la desesperada búsqueda de la composición; la composición, que había desaparecido bajo el montón de calidades extraplásticas que varias generaciones con vocación de simia habían amontonado sobre ella, hasta escamotearla definitivamente; la composición, enterrada por muchos años de afán imitativo bajo una densa estratificación de un naturalismo antipictórico.

Volviendo al ritmo cinematográfico, nadie ignora que no es hijo del azar, ni es hijo del capricho. Que no es una erupción inconsciente, ni una evacuación instintiva, ni un suspiro de la sensibilidad. El ritmo cinematográfico, aunque su necesidad es tan perentoria que algunos cineastas lo hallan a veces instintivamente, es establecido generalmente por medio de relaciones matemáticas de duración. Idénticas leyes matemáticas rigen la composición en la pintura nueva. Son muchos los pintores actuales que, para conocer mejor su oficio, para poder componer sus cuadros más exactamente, se han dedicado al paciente estudio de las matemáticas. En este aspecto, es preciso citar a Gino Severini, tráfuga del futurismo y convertido hoy en uno de los más rígidos pintores cubistas, que ha resumido en un libro excelente —*Du cubisme au classicisme. Esthétique du compas et du nombre*— el resultado de sus investigaciones por el campo de las matemáticas, relacionándolas con la plástica. Relaciones numéricas simples traducidas en trazos gráficos, proporciones, sección dorada, excelencias de los triángulos para componer (triángulo egipcio, triángulo equilátero), construcción por las proyecciones ortogonales conjugadas, etc. Severini observa una identidad de origen entre la música y la pintura, regidas ambas por las leyes de composición, coincidiendo así plenamente con Vuillermoz, quien afirma, refiriéndose al cinema, que un film se escribe y se compone como una sinfonía. Ozenfant y Jeanneret se han distinguido también por el profundo estudio que han hecho de las leyes de composición, basada, como dicen los dos famosos pintores teorizadores, sobre números, sobre cánones. Y más recientemente, todas esas investigaciones han sido concretadas admirablemente por Matila C. Ghyka en su libro *Esthétique des proportions dans la nature et dans les arts*, libro de gran seriedad científica, en el que se estudian detalladamente las relaciones de la geometría con la plástica.

Analícemos ahora otras coincidencias del cinema con la pintura. La imagen cinematográfica tiene dos valores: un valor de espacio y otro de tiempo. La imagen en sí, imagen estable, y la imagen parte de un todo y subordinada a la armonía del conjunto. El cineasta ha de tener en cuenta la belleza de la imagen en sí, condiciones de plasticidad y fotogenia de la imagen estática y la sucesión ordenada de dichas imágenes. Espacio y tiempo.

Idénticas palabras pueden ser aplicadas a la pintura nueva. En primer lugar, condiciones plásticas de los elementos que el pintor pone en juego para construir su obra. Nadie ignora las preocupaciones del malogrado Juan Gris. Sus esfuerzos para escoger objetos estrechamente relacionados con las formas y los colores primarios, base de toda obra pintada.

La elección de la botella por su afinidades con el cilindro, del blanco que puede ser convertido en papel, del negro que ha de llegar a ser una sombra. Pero el pintor, además de preocuparse del valor plástico de los objetos que emplea, ha de considerarlos también como parte de un todo.

Estos objetos, escogidos por sus propiedades plásticas, no han de ser colocados sobre la tela caprichosa, fantásticamente. Han de ser ordenados por un fitmo inflexible, por una composición sabiamente establecida, que sirve para fijar las relaciones que existen entre ellos y las relaciones que existen entre cada uno de ellos y el conjunto.

El cinema coincide aun en otros aspectos con la pintura. El cinema, con la yuxtaposición de imágenes, llega a darnos una idea completa de las personas y cosas representadas. He aquí un ejemplo. Para evocar un bandido en su totalidad, el film nos ofrece, en primer lugar, un *gros plan* de la cara feroz del forajido, otro de su mano crispada que aprieta la culata del revólver, otro de sus pies que se agitan nerviosamente, y finalmente una imagen de la figura entera del personaje. Idéntica yuxtaposición de imágenes se observa en las telas cubistas de la primera época. Es lo que se ha llamado la síntesis óptica. Es decir, la figuración total de los objetos o representación simultánea de los diferentes aspectos de las cosas; esto es, el mismo objeto visto de frente, de espaldas y de perfil. Este procedimiento, que tiende a definir las cosas de modo absoluto, no es nuevo: los egipcios ya introducían un ojo visto de cara en una cabeza vista de perfil. Los cubistas no han hecho más que llevar este sistema a las últimas consecuencias.

Y, finalmente, lanzados ya por la pendiente de las comparaciones, notemos que el cine llamado de vanguardia es el que coincide más plenamente con la pintura nueva. El expresionismo alemán tiene su equivalencia en el *Gabinete del Dr. Caligari* y otros films del mismo género. Y el cubismo francés ofrece varios puntos de contacto con los films abstractos de Léger y Dudley Murphy, y con los films de objetos de Chomette y Man Ray.

Pero es preciso terminar. Hemos empezado temiendo la confrontación de la pintura y el cinema, y hemos visto que el tema, rico de infinitas posibilidades, se presta a copiosas exploraciones. Tantas y tan interesantes, que desistimos ya de agotarlas todas, en la imposibilidad de detallarlas en el espacio que nos ha cedido tan generosamente *La Gaceta Literaria*.

Madrid, 1 de octubre de 1928.