

La imagen cinematográfica

Algunas reflexiones propuestas por el pensamiento español

Marta Piñol Lloret
martapiñol@ub.edu

LA FOTOGENIA: UN CONCEPTO FRANCÉS

Que el cine siempre representa alguna cosa puede parecer una obviedad, pero es precisamente la importancia que tiene en él la imagen aquello que nos conduce a fascinarnos por ella; es decir, por una presencia ausente. Los rostros que aparecen en pantalla no están allí, estuvieron, ya no están, pero nosotros los vemos. Penetramos en una imagen de aquello que ya es imposible que sea como fue, pero el mero hecho de que podamos verlo significa que alguna vez ha sido exactamente tal como lo estamos viendo, igual que sucede con la fotografía, tal como muy bien explicó Roland Barthes (BARTHES, 1980). Tenemos el privilegio de presenciar lo que aconteció y sentir esas imágenes en presente, como si realmente estuviéramos delante de lo que vemos y lo miramos de manera distinta a como percibimos la realidad; además, a diferencia de lo que sucede con la fotografía, esa experiencia perceptiva se despliega en el tiempo porque el cine no ofrece imagen congelada, sino que es imagen en el tiempo y, por tanto, hay en ella movimiento. Un tiempo de contemplación, casi de visión, una temporalidad en la que a pesar de que sabemos que lo que vemos no es real lo dotamos de realidad y experimentamos el tiempo real y el tiempo de la imagen a la vez, fundiéndose y confundiéndose ambos.

Probablemente sea una utopía –o incluso un sinsentido– tratar de definir una sensación, una emoción tan inefable, e incluso hoy en día parece más bien un ejercicio de arqueología, cuando las imágenes filmadas o fotografiadas ya no entrañan un entonces y un allí, en tanto que han perdido esa dimensión testimonial, esa ontología de la imagen fotográfica sobre la que teorizó André Bazin (BAZIN, 1945: 405-411). Por ello, resulta un ejercicio fascinante acercarnos ahora a cómo se leyó ese poder cautivador de la imagen y cuán atrayente resultó analizarlo, siendo los franceses los primeros que trataron de teorizar sobre ello. Esa calidad inefable de las imágenes cinematográficas, esa quintaesencia de lo real que

proponían, recibió el nombre de fotogenia, un concepto que también caló en el pensamiento cinematográfico español, aunque sus acepciones e interpretaciones fueron bien distintas. El primero que empleó este término fue Louis Delluc, quien en 1917 escribió que el cine añadía a la realidad profilmica algo distinto de lo que alcanzamos a ver en la realidad (DELLUC, 1917). Así pues, la labor del cine es casi un acto de revelación: nos sugiere algo que solo él es capaz de extraer de lo real, gracias a su despliegue en el espacio y en el tiempo.

Jean Epstein también usó este vocablo para evocar esta dimensión casi espiritual del cinematógrafo, y apostilló que cualquier aspecto de los seres o de las almas aumenta su calidad moral cuando es reproducido por el cine, de modo que deriva no solo de la dimensión temporal de este dispositivo, sino también de su posibilidad de reproducir el movimiento (EPSTEIN, 1921).

¿QUÉ SE ENTENDIÓ DE TODO ELLO EN ESPAÑA? DE LA SUPERFICIE A LA ESENCIA

Como es evidente, en nuestro país también fascinó la contemplación de la imagen cinematográfica y, además, se leyó a estos teóricos franceses y se empleó el término *fotogenia*, pero las interpretaciones o significados que se le dieron fueron bien distintas. En ese sentido, el primero que empleó el concepto fue Guillermo de Torre, quien había leído a Delluc y en 1921, en la revista *Cosmópolis*, vinculó la fotogenia con la relación que consideró que existía entre el cine y la novísima literatura (DE TORRE, 1921). Así, sostuvo que se había producido una osmosis entre ambos lenguajes y, por ello, el film se había convertido en accional y sintético, mientras que el poema, por su parte, se había tornado cinemático. Y en este entramado no solo la imagen propiamente resultaba relevante, sino que añadió otro elemento: el sonoro, pues según su parecer en el cine «la onda cordial que se produce nos viene, no del sonoro ritmo vocal, como en el teatro sino del gesto mudo y la persuasión fotogénica, doblemente expresiva», y lo que debe hacer el film es seguir la senda de la nueva poesía y centrarse en la tensión del conjunto armónico, reduciendo la película a su esencialidad, confiando en el «poder de sugestión mental que irradian los rostros mutables, o el desfile de episodios hábilmente enlazados». Por consiguiente, debe primar lo que se muestra sobre lo que se cuenta, de modo que el argumento y la estructuración deben plegarse a la armonía estética de los planos fotográficos, permitiendo así lograr la fotogenia, que no es otra cosa que una fusión entre el cine y la fotografía: solo si convergen en grado de interés el argumento y la calidad fotográfica se puede alcanzar una armonía fotogénica. Y fue muy optimista en su planteamiento, pues consideró que si iba aumentando la celeridad expresiva del film también tendrían más valor las metáforas, y ello lograría producirnos un efecto, en tanto que espectadores, sin precedentes: «rasgará nuestras pupilas hasta el asombro para la visión fotogénica

integral, y aumentará nuestras sacudidas jubilosas en el espasmo transfusional de la velocidad cinematográfica».

Sea como fuere, lo que resulta innegable es el vínculo que existe entre la fotogenia y la dimensión visual del film, que es lo que articula el ámbito de la dirección artística. Por ello también hay algunas de las primeras aproximaciones del pensamiento cinematográfico español, como la que debemos a Sebastià Gasch, de 1926, en las páginas de *D'Ací i d'Allà*, en la que estableció un vínculo entre la fotogenia y el interiorismo (GASCH, 1926: 526-526). Es decir, en vez de relacionarla con el gesto o la interpretación, lo hizo con los objetos, estableciendo en esta cuestión el porqué del éxito del cine americano y del fracaso del europeo. Así, detectó la fotogenia en el diseño moderno de los objetos americanos gracias a sus características geométricas, considerando que el cine de los Estados Unidos es una «síntesis quintaessenciada de la vida moderna». Simplicidad, geometría y ponderación son, según su parecer, las líneas que rigen los elementos que aparecen en el cine americano, a diferencia del abigarramiento que detecta en el europeo; es por ello por lo que salva una propuesta de vanguardia como *La inhumana* (*L'inhumaine*, de Marcel L'Herbier, 1924), pues gracias a la dirección artística del arquitecto Robert Mallet-Stevens se logró una simplicidad de las formas y una modernidad apabullante. Sin embargo, este autor no solo remitió a la fotogenia a propósito de los objetos, sino que también opuso el cine americano al europeo a partir de considerar que el físico de los intérpretes es muy distinto, algo que también perjudica a las realizaciones del viejo continente. Así, aludió a lo que denominó «raça americana», y que estimó como el resultado de la fusión de personas de todas las razas, que había creado a individuos de proporciones perfectas muy cercanas al ideal clásico. Euritmia y armonía son lo que la caracteriza, en contraposición al tipo europeo, ya gastado.

En un texto de 1926, publicado en *Popular Film* por Electrón (ELECTRÓN, 1926), se trazó otra línea: una conexión que luego exploraron otros textos entre la fotogenia y los colores de la realidad, en función de cómo se impresionaban en el film, de modo que según queden peor o mejor serán menos o más fotogénicos. Pero lo relevante de este texto es que también contempló el gesto, considerando que este debe ser más lento que rápido, algo en lo que también ahondó solo un año más tarde César Silvio en *El arte de la expresión* (SILVIO, 1927).

Muy alejada del resto de las propuestas, pero de sumo interés, sobresale la de Luis Buñuel, quien en 1927 escribió en *La Gaceta Literaria* sobre este concepto y lo relacionó con el *découpage* de un film (BUÑUEL, 1927: 1), pues sostuvo que esta se hallaba en la segmentación en tanto que implicaba el punto en que una cosa podía convertirse en otra. Es por ello por lo que la fotogenia se encuentra en dos elementos diferentes pero simultáneos e inseparables, el objetivo y el *découpage* o, dicho distinto, la fotografía y el plano. Así las cosas, según él, la fotogenia no se situaba en el rodaje, sino en la posproducción, en el montaje, que

es cuando la imagen cobra significado, y por ello esta depende íntimamente del realizador.

A partir de las observaciones de Guillermo de Torre, Sebastià Gasch y Luis Buñuel, resulta obvio que hay una conexión muy clara entre la fotogenia y la vanguardia, algo que también queda remarcado en el libro que Carlos Fernández Cuenca dedicó a este concepto, *Fotogenia y arte*, publicado en 1927 (FERNÁNDEZ CUENCA, 1927). Resulta ya evidente en la propia dedicatoria que incorpora que lo concibió como un homenaje a Abel Gance. Así, parte de la frase «¡le temps de l'image est venu!», pronunciada por este cineasta francés en una conferencia, y estima que hay que evidenciar las posibilidades artísticas de la imagen visual y ahondar en su valor estético. Por ello, se decantó por la superioridad de la imagen en detrimento de la palabra, a tenor del potencial emocional del cine, y sostuvo que se generan en el espectador emociones objetivas y subjetivas, indicando que al ver un film por primera vez prevalece la objetiva porque nos dejamos llevar por su argumento y solo en algunos instantes nos despierta la subjetividad. En cambio, si ya hemos visto varias veces un film y, por consiguiente, ya no nos motiva su argumento, entonces sí que se dispara la emoción subjetiva. A lo que se refiere, por tanto, es a la prevalencia de las imágenes por encima de la narración, y es en el cine de vanguardia donde halla el verdadero poder del movimiento fotográfico, y por eso ensalza la obra, nuevamente, de Marcel L'Herbier, pero también de Abel Gance, de Germaine Dulac o de James Cruze, así como cita a Delluc y a Epstein. Y a partir de ahí traza un elogio del detalle, indicando que el film ideal es el que apuesta por las imágenes y, por consiguiente, por la ausencia de las palabras. Además, fue muy optimista al considerar que el público no comprendía todavía los recursos cinematográficos, pero cuando se acostumbre ya no será necesaria la palabra escrita y todo el poder radicaré, como debe ser, en la imagen. Sin embargo, eso no significará que este sea mudo, pues señala que tampoco llamamos así a la pintura, la escultura o la arquitectura.

La última aportación señera de esta década la debemos a Luis González Alonso, quien le dedicó en 1929 todo un capítulo de su libro *Manual de cinematografía. Como Arte, como Industria, como Espectáculo y como Profesión* (GONZÁLEZ ALONSO, 1929), indicando que esta no se limitaba a los actores, sino que también afectaba a los espacios, a los animales o, incluso, a las multitudes. Sin embargo, ello no impide que considere que haya un tipo ideal, mencionando al respecto a Mary Pickford y a Douglas Fairbanks. Incluso llegó a plantear una afirmación muy problemática: «El más amplio concepto fotogénico es el privativo de la raza blanca», a lo que añade que el actor ideal debe ser físicamente normal y debe comportarse normativamente en los roles de género, de manera que el actor debe hacer gala de virilidad y la actriz de feminidad, así como tiene que ser dúctil en términos psicológicos, sensitivo y sobrio de expresión, así como culto e intelectualmente comprensivo.

EL CINE DE VANGUARDIA, UNAS ESCALERAS Y ALGÚN QUE OTRO DESPROPÓSITO

En la década de los treinta destaca sobremanera el libro *Una cultura del cinema. Introducció a una estètica del film* (1930), de Guillermo Díaz Plaja (DÍAZ PLAJA, 1930), cuyo prólogo corresponde al artículo antes mencionado de Sebastià Gasch (GASCH, 1926: 526-526), aunque aquí lo amplió para analizar el lenguaje y la interpretación. Díaz Plaja, por su parte, también abordó la fotogenia en su texto, dependiendo especialmente de Béla Balázs, de Fernando Vela y del ya citado Jean Epstein. Así las cosas, contempló este concepto al considerar las relaciones entre el cine y las demás artes, e indicó que era necesario ahondar en aquello que es específico de este arte y que detectó en su plasticidad móvil expresiva, considerando que un film tenía valor cuando no sobrepasaba esa plasticidad expresiva y no requería recurrir a otras artes. Y esa plasticidad expresiva se conseguía, según su parecer, a partir de la fusión del espacio y el tiempo. La primacía, nuevamente, recae por consiguiente en la imagen, y tiene dos consecuencias: propone una catalogación del mundo y revaloriza las superficies o, dicho de otro modo, el mundo sensible. Por ello, afirma que el cine constituye el primer esfuerzo para sustituir la cultura intelectual por la sensitiva, y se apoya en Balázs al aproximarse a la historia de la escritura y a cómo se sustituyó la escritura simbólica egipcia por las grafías fonéticas, y este paso del signo-imagen al signo-abstracción provocó que se instaurase una cultura verbal-intelectual en vez de una cultura sensitiva y de imágenes. Por tanto, igual que lo indica Balázs, ahora el hombre volverá a ser visible, y Díaz Plaja apeló a la consideración de Epstein de que en la pantalla no hay naturaleza muerta en tanto que los objetos tienen actitudes, y es por ello que hay que reparar en el mundo sensible.

El concepto de objetividad también tiene relevancia, pues estimó que el cine entrañaba, necesariamente, concreción y no era otra cosa que un documento exacto. Por ello, debía atender a los objetos más bellos posibles, tal como indicó que lo hacía el cine de Henri Chomette –de nuevo, pues, el cine de vanguardia–, y lo mismo debía aplicarse a los intérpretes, debiendo elegir a los actores y actrices más bellos, una cuestión que articula a partir de lo que se consideraba bello en el mundo helénico. Apeló, por consiguiente, a una claridad latina a la hora de abordar este sujeto, a una mirada helénica, porque el cine debe ser belleza, claridad e inteligencia, desprendiéndose de aquello que lleva impregnado de la tradición teatral, y afirmó que una *girl* yanqui es más cercana al ideal griego que una actriz de tragedias italiana. Asimismo, se emparenta con Balázs a propósito de la teoría del gesto facial que desarrolla y de la gran atención que atribuye al rostro. Y esta pasa de nuevo por la reivindicación de la superficie, pues el cine depara en la plasticidad de las cosas y se dirimen las distancias entre los objetos y los seres humanos.

Y la noción de la deshumanización del gesto equivale a conceder atención a los objetos expresivos, de modo que el gesto resulta deshumanizado cuando el rostro del actor no se muestra en el plano y se usan planos de objetos para expresar emociones. Nuevamente es en el cine de vanguardia donde halló los ejemplos que seguir, mencionando las obras de Henri Chomette y el *Ballet mécanique* (Fernand Léger, 1924), y los dos elementos fundamentales del cine puro son la plasticidad y el ritmo. Y de todos los objetos expresivos el más relevante es la mano, que implica la deshumanización del gesto. En esta dirección mencionó a Salvador Dalí y el artículo que publicó en *L'amic de les arts* sobre el interés de mirar las manos olvidándonos del resto del cuerpo, y también a Jean Epstein y su afirmación de la gran capacidad expresiva de las manos cuando se separan del ser humano. De nuevo, tal como ya lo hizo Luis González Alonso, apeló a la representación de multitudes, y también contempló la dimensión perjudicial de las palabras, fruto de un intelectualismo desorbitado que dejó a lo visual en situación de inferioridad. Así las cosas, tras mucho tiempo de intelectualismo, el signo impreso nos remitía a una idea abstracta, mientras que el cine, en tanto que arte sensorial, nos rejuvenecía. Pero lo preciso es que ambas vías convivan y que tengamos tanto palabra como imagen. Y al igual que Sebastià Gasch y que muchos otros textos de los años veinte, depositó gran interés y optimismo en el cine soviético como pieza clave para pautar cómo debería ser el cine en el futuro.

También Juan Piqueras publicó un texto de gran interés en *Mirador*, en 1930 (PIQUERAS, 1930: 6), estableciendo una conexión entre el actor y la fotogenia mediado por la relevancia del gesto, desestimando el cine sonoro en tanto que perjudicaba a la gestualidad y, por ende, a la fotogenia. Y sostuvo que la fotogenia lo era todo en el cine, del mismo modo que el gesto lo era todo en la fotogenia, y por eso es un problema que el cine sonoro mengüe el poder de la fotogenia, cediendo peso al sonido y a la palabra. El actor del cine mudo empleaba el gesto para la expresión, y ahora el actor del nuevo cine tiene más opciones, pero ello va en detrimento de la fotogenia del gesto puro. Por tanto, articuló una reflexión en torno al cine sonoro y al poder del gesto, pero también en esta década hay textos que nuevamente deparan en los objetos, tal como lo evidencia uno de Jeroni Moragues en la revista *D'Ací i d'Allà*, publicado en 1930 (MORAGUES, 1930: 336). En esta ocasión, el autor indicó que hallaba la fotogenia en las escaleras, considerando que pueden ser mucho más fotogénicas sin el dinamismo de ninguna figura humana, y estimó que para escribir bien una historia de la fotogenia debería empezarse por esta estructura. Esta idea de las escaleras fue continuada cuatro años más tarde por Rodolf Llorens en *Mirador* (LLORENS, 1934: 4), donde remitió de nuevo a Díaz-Plaja y a Moragues, sosteniendo que más que en la mano, donde reparaba el primer mencionado, él se inclinaba también por las escaleras, y otra vez apeló al cine soviético a propósito de una de las escaleras más memorables de la historia del cine, las de Odesa en *El acorazado Potemkin* (*Броненосец Потёмкин*, de Sergei Eisenstein, 1925). También el cine soviético

fue loadado y conectado con la fotogenia por Pedro Sánchez Diana, quien escribió un texto muy peculiar en *Popular Film* en 1932 (SÁNCHEZ DIANA, 1932), en el que indicó que aquello relevante era cómo el cine representaba la civilización, y se detenía en la de este país, apelando también a la fotogenia de la masa, que creía que correspondía a la verdad, ya que el alma –que indica que equivale a la psicología de una raza– se trasluce únicamente en la multitud. Según su parecer, son los rusos quienes lo han explorado con mayor éxito, aunque lamentó que lo hubieran empleado como arma política. De hecho, apostilló que en el futuro la multitud sería el único intérprete. No obstante, también definió la fotogenia de una manera muy imprecisa:

Fotogenia no es más que verdad y como la vida es la verdad más escueta que existe, fotogenia no es más que la vida, los seres, las ideas o las cosas son más fotogénicas, no por su belleza, sino cuando algo representen de la vida humana. Fotogenia la hallo yo en una hoja seca, en el débil humo de un cigarrillo, en los rojos labios de una mujer. ¿Qué es la muerte sino la representación de una hoja seca? Las fútiles ilusiones ¿no están representadas por una débil humareda? Los rojos labios de una mujer ¿no son acaso más que lo que se encuentra en todas las desgracias? La civilización, más material que moral de nuestro siglo, tiene, pues, una fotogenia profundísima (SÁNCHEZ DIANA, 1932).

Nuevamente, en relación con el vínculo entre la fotogenia y el cine mudo, sobresale, aunque en una senda distinta, la aportación de Josep Palau en 1935 en *Cinema amateur* (PALAU, 1935: 262-263), donde apuntó a otro concepto, que es el de la fonogenia, es decir, a las posibilidades estéticas que consideró que se abrían a la fotogenia gracias al sonido. Por tanto, lejos de rasgarse las vestiduras por la irrupción del sonoro, consideró que la fonogenia era una extensión de la fotogenia, abierta a nuevas posibilidades que en ese entonces las estaba explorando el cine *amateur*. Y es que, aunque no pueda rivalizar con el comercial en términos técnicos, sí podía ahondar en la fotogenia y hacerlo sin el lastre de la censura, aprovechando las potencialidades del sonoro y, por consiguiente, de la fonogenia.

Luis Gómez Mesa, por su parte, dedicó al asunto que nos concierne un capítulo de su obra *Autenticidad del cinema. Teorías sin trampa* (GÓMEZ MESA, 1936: 68-83), donde evidenció como en ninguna otra obra una nula comprensión de lo que es la fotogenia según la definieron los franceses o, dicho de otro modo, evidencia una superficialidad y trivialidad impresionantes a la hora de tratar un asunto de gran calado intelectual. Y tal es así que la vinculó al maquillaje fílmico, precisando que, si bien de entrada se podía conectar en términos etimológicos con la palabra *fotografía*, no nació hasta que se popularizó el primer plano, y por tanto remite a una cronología muy posterior al nacimiento de la fotografía y del cine, pues nos conduce a cuando este reparó solo en el rostro, que es entonces cuando, según nos dice, se inventó el maquillaje fílmico. Así, es algo exterior, y

depende de los directores saber lograr un buen maquillaje y no de los intérpretes. Es más, asimiló el maquillaje a la fotogenia, en tanto que ambos sirven simplemente al ilusionismo. Sin embargo, precisó que la fotogenia se articulaba en dos vías, la del maquillaje, que equivale a la mentira, y la del arte, que se vincula con el espíritu y la verdad. Y lo que planteó del *sex-appeal* todavía resultaba más banal, pues sostuvo que es aquello esencial de la fotogenia, y que es una invención de los americanos, e incluso trató de estudiar por qué las mujeres rubias resultan, a su entender, más fotogénicas. Y después de todas estas cuestiones ramplonas y de exiguo valor, indicó que el cine, por su condición de arte, debía superar la realidad en vez de limitarse a copiarla. Y de nuevo apeló a la distinción terminológica entre fotografía y fotogenia: la primera la definió como una sierva de la realidad, mientras que la segunda la identificó como fruto de la intervención del artista y que por eso gozaba de valor espiritual.

EL DECLIVE DE UNA IDEA

Pasados los años veinte y treinta, la presencia de este concepto deviene ya mucho menor, pero podemos destacar un texto de 1942 escrito por Antonio Walls en *Cámara* (WALLS, 1942: 10), donde aproximó la fotogenia a la pintura, indicando que esta ya existía mucho antes que el cine, pues estipuló que es una cualidad de los seres y las cosas y que aquello que ha permitido lograrla en el cine es la adición del movimiento, pues si lo añadiéramos a las pinturas y esculturas también la conseguiríamos. La conexión entre el gesto, la fisonomía y la fotogenia también la hallamos en un texto de 1945 de Javier Escudero publicado en *Cine Experimental* (ESCUADERO, 1945), en el que el autor declaró que en el cine mudo el gesto lo era todo, y apeló a la noción de la microfisonomía, que tomó de Béla Balázs, y que entendía como la facultad de ver dentro de un sujeto aspectos parciales que, tal vez, entraban en contradicción con la sensación que crea el conjunto. Así, una cámara cercana puede entrar en la superficie del gesto y ahondar en el subconsciente. Josep Palau, en un artículo publicado en 1949 en *Destino* (PALAU, 1949: 19), también se aproximó a la importancia del rostro, en tanto que espejo del alma, e invocó a la ciencia fisonómica, es decir, al vínculo que existe entre el carácter y las facciones.

En la década siguiente menguó de manera muy notable la recurrencia a este concepto y, de hecho, solo hallamos una aportación de peso que debemos nuevamente a Palau, en este caso en la publicación *Otro Cine* (PALAU, 1953: 8), a propósito del largometraje *El espía* (*The Thief*, de Russel Rouse, 1952), que definió como cine-cine, respecto a la fotogenia, y en el cual esta no se subordinaba al uso de la palabra, de la que sostenía que se había abusado de manera excesiva.

Y a pesar de que el uso de este término no desapareció, sí lo hizo su teorización, hasta que su significado se ha trivializado en el habla coloquial tal como lo empleamos hoy en día.

EL DÉCOUPAGE Y EL SENTIDO DE LAS IMÁGENES

Como hemos visto, el concepto de fotogenia fue sustancial, así como también hubo importantes reflexiones acerca del significado de las imágenes y qué rol jugaba en todo ello el montaje. Un término, el de montaje, que en la hemerografía/bibliografía de nuestro país no aparece hasta los años veinte, y lo hace vinculado a la noción de ritmo, derivado del cine de vanguardia y, por tanto, dejando el valor argumental, es decir, narrativo, en un segundo término. Lo que se estimó como relevante fue el ritmo, la sucesión de imágenes y, por consiguiente, la dimensión representacional del cine en detrimento de la argumental, y por ello se construyeron múltiples puentes con la música. Más adelante, y en parte a raíz de la irrupción del sonoro y del mayor peso argumental que fueron logrando las películas, progresivamente se fue poniendo el acento en el guion de los films, pero hay otra noción que también fue primordial para pensar las imágenes y la relación entre estas: el *découpage*. Sin lugar a dudas, el texto fundamental sobre este asunto lo debemos a Luis Buñuel (BUÑUEL, 1927: 1), en conexión precisamente con la fotogenia. Según el célebre cineasta, esta noción designa una operación previa esencial en el cine, que es la simultánea separación y ordenación de fragmentos visuales contenidos de manera informe en un *scénario* cinematográfico, y es en esencia cinematográfico:

La intuición del film, el embrión fotogénico, palpita ya en esa operación llamada *découpage*. Segmentación. Creación. Escisión de una cosa para convertirse en otra. Lo que antes no era, ahora es. Manera, la más simple, la más complicada de reproducirse, de crear. Desde la ameba a la sinfonía. Momento auténtico en el film de creación por segmentación. [...] La entidad film, gran tenia de silencio, compuesta de segmentos materiales (montaje) y de segmentos ideales (*découpage*) (BUÑUEL, 1927: 1).

Asimismo, el ya citado repetidas veces Palau, en las páginas de *Cinema amateur* (PALAU, 1932: 6), vinculó el *découpage* al ritmo, pero lo más relevante es que también lo hizo con su dimensión artística. En ese sentido, indicó que el cine se aproximaba al mundo, pero lo convertía en materia artística gracias a la composición cinematográfica, pues el cine no es una colección de escenas, sino un orden de escenas. De este modo, el valor no reside en cada una de ellas, sino en su tránsito hacia la siguiente; y llamó *découpage* al arte de montar el film y de conectar las escenas, siguiendo una técnica similar a la empleada en la música. Y ahí es donde, de nuevo, reaparece el ritmo, pues sostiene que para componer es preciso el orden y la medida, que definen dicho ritmo, pero su técnica depende de razones psicológicas, pues cada escena requiere una duración distinta, y por más absurdo que sea el contenido, si el ritmo es el adecuado, se despertará el interés del espectador.

También otro de los autores más relevantes en las reflexiones en torno a la fotogenia –y en todo el pensamiento cinematográfico español en general–, Guillermo Díaz-Plaja, se acercó a esta noción del *découpage* vinculada al ritmo y como fase esencial previa al rodaje, sosteniendo lo siguiente: «S’anomena ritme a l’alternança harmònica entre els primers i els darrers termes. És objecte d’una tècnica especial –el *découpage*– que cal que sigui servida per allò que hi hagi de més fi en l’instint del cineasta» (DÍAZ PLAJA, 1930: 100).

No obstante, igual que sucedió con la fotogenia, el interés por esta noción decreció en las siguientes décadas y el peso se concedió al montaje, absorbiendo esta noción esa idea de segmentación y devaluando su relevancia. Así las cosas, a partir de entonces el pensamiento se dirigió hacia otros temas, por ejemplo, se ahondó en la estructura lingüística del cine, tal como lo evidencian los planeamientos de Antonio del Amo, para quien el montaje lo era todo (DEL AMO, 1948).

LA DIMENSIÓN ESTÉTICO-ARTÍSTICA: EL CINEY LAS ARTES

El último aspecto que abordaremos sobre la dimensión visual y representacional del cine tiene que ver con los vínculos entre este lenguaje artístico y las otras artes, siendo el de la pintura el que más se ha explorado. Concretamente, la noción de plasticidad adquirió una relevancia de primer orden, tal como ya en el ámbito francés Ricciotto Canudo había afirmado que el cine era la plástica en movimiento, y en nuestro país sobresale la reflexión propuesta por Gil Albert:

Pero el material empleado por el pintor, el escultor o el poeta, es amorfo o alado y sin relación alguna con aquello que pretende imitar o realizar, mientras que en el cine se acentúa con la vida ya plasmada de antemano, llena de significaciones propias, y el artista, sin materia bruta que fundir o afinar, con elementos ya modelados y expresivos, elegirá los trozos de esa realidad que se le aparece en entornos más propicios a su ordenación de su mundo y en ese elección quedará revelada su personalidad, y la resultante de dimensiones o matices le situará en una cualquiera de las dos teorías permanentes (GIL-ALBERT, 1935: 16).

No obstante, también se hizo hincapié en su dimensión temporal como hecho diferencial, algo que abordó de manera preclara el ya citado en varias ocasiones Sebastià Gasch, quien sostuvo que ciertamente la imagen cinematográfica tenía el valor de espacio, pero también de tiempo, y que por eso su imagen en sí era estable, aunque también era parte de un todo y se subordinaba a la armonía del conjunto. Y aquí, nuevamente, vuelve a aparecer la noción de fotogenia: «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» (GASCH, 1928: 4).

Pero esa cuestión temporal, a propósito de los vínculos entre el cine y las otras artes, ya había sido advertida previamente por Alexander Plana, quien en *La Publicitat* (PLANA, 1920) afirmó que a las tres dimensiones en las que ubican a los cuerpos en el espacio debe añadirse una cuarta dimensión que los sitúa en el tiempo, de modo que:

El cinema no se limita como la pintura y la escultura, a evocar el volumen de las cosas y su relación de proporciones con el medio ambiente, sino que señala, más o menos exactamente, la línea y duración de sus movimientos. La armonía de un cuadro cinegráfico nace de la articulación de sus cuatro dimensiones (PLANA, 1920).

Y esta línea de reflexión no se abandonó con el paso del tiempo, ya que también en los años cuarenta hubo autores que nuevamente apelaron a esa dimensión temporal del cine, como es el caso de Bartolomé Mostaza, quien lo definió como una plástica viva, cuyo gesto, a diferencia de la escultura o la pintura, se expresa en cambios simultáneos del fluir del tiempo, siendo esa fluidez temporal aquello específico del cine (MOSTAZA, 1944: 3).

De hecho, solo a partir de esa idea de las conexiones entre tiempo y espacio puede surgir la noción de arte dinámico a la que se refirió Carlos Fernández Cuenca, que definió el cine como la realización dinámica de todas las otras artes, añadiendo lo siguiente:

Toma de la poesía –o busca paralelamente a ella su inspiración– el contenido narrativo; combina figuras y ambientes como el pintor los de un cuadro; llena su escenografía de nobleza arquitectónica; da plasticidad escultórica a los cuerpos; ritmo los movimientos con la serenidad de la danza clásica; mide sus períodos como fases musicales [...] Las artes del tiempo y del espacio –las que pesan y las que vuelan– le nutren, alumbrando la realidad de un arte nuevo (FERNÁNDEZ CUENCA, 1949: 8-9).

Una idea que también abordó Josep Palau al sostener que el cine se halla en un punto de confluencia de todas las artes plásticas y dinámicas (PALAU, 1955: 4-5), e incluso hubo autores que en los años veinte, como Martínez de la Riva, se aproximaron a la noción de la fusión de las artes a partir del cine (MARTÍNEZ DE LA RIVA, 1928: 83). Por su parte, Díaz Plaja apeló a su absorción (DÍAZ PLAJA, 1930: 38). Como es evidente, las reflexiones no quedaron aquí, sino que a lo largo del tiempo han sido múltiples los escritores y pensadores que han vinculado el cine y la pintura, buscando su especificidad, aportando curiosas intuiciones, como en el caso de González Haba (GONZÁLEZ HABA, 1954) o de algunos historiadores del arte que han proporcionado lúcidas reflexiones en torno a la estética del cine o las bellas artes en el cine, como es el caso de Camón Aznar (CAMÓN AZNAR, 1951, 1952).

Así las cosas, podemos advertir que la dimensión visual del cine, es decir, su capacidad representacional, ha ocupado un interés notable dentro del pensamiento cinematográfico español, siendo la fotogenia y el *découpage* los dos conceptos en los que se han centrado las aportaciones más valiosas, aun cuando unas entran en contradicción con las otras y se advierte una importante falta de unidad, así como una interpretación harto peculiar de los iniciales planteamientos franceses que, a pesar de estar faltos también de una teorización como tal, sí que traslucían intuiciones cargadas de trascendencia y sentido, y que en nuestro pensamiento se fueron diluyendo y aligerando de manera constante y progresiva.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland (1980): *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Gallimard.
- BAZIN, André (1945): «Ontologie de l'image photographique», en Gaston DIEHL (ed.): *Les problèmes de la peinture*, Lyon, Confluences, pp. 405-411.
- BUÑUEL, Luis (1927): «'Découpage' o segmentación cinegráfica», *La Gaceta Literaria*, vol. 43, p. 1 [01/10/1927].
- CAMÓN AZNAR, J (1952): *La cinematografía y las artes*, Madrid, CSIC.
- CAMÓN AZNAR, José (1951): «La estética del cine», *Revista Española de Pedagogía*, n.º 34 [04/06/1951].
- DE TORRE, Guillermo (1921): «El cinema y la novísima literatura: sus conexiones», *Cosmópolis*, n.º 33.
- DEL AMO, Antonio (1948): *El cine como lenguaje*, Madrid, Autoeditado.
- DELLUC, Louis (1917): «La beauté au cinéma», *Le Film*, n.º 73, pp. 4-5 [06/08/1917].
- DÍAZ-PLAJA, Guillermo (1930): *Una cultura del cinema. Introducción a una estética del film*, Barcelona, La Revista.
- ELECTRÓN (1926): «Los valores fotogénicos», *Popular Film*, n.º 7 [16/09/1926].
- EPSTEIN, Jean (1921): *Cinéma*, París, La Sirène.
- ESCUADERO, Javier (1945): «Fonogenia y fotogenia», *Cine Experimental*, n.º 6 [01/05/1945].
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1927): *Fotogenia y Arte*, Madrid, Ediciones Proyección.
- FERNÁNDEZ CUENCA, Carlos (1949): «El hombre hace la obra. El Laocoonte, símbolo del cine», *El Español*, n.º 60, pp. 8-9 [18/12/1949].
- GASCH, Sebastià (1926): «Fotogènia», *D'Ací i d'Allà*, n.º 101, 01/05/1926, pp. 525-526.
- GASCH, Sebastià (1928): «Pintura y cinema», *La Gaceta Literaria*, n.º 43, p. 4 [01/10/1928].
- GIL-ALBERT, Juan (1935): «Sobre Éxtasis», *Nueva Cultura*, p. 16 [02/02/1935].
- GÓMEZ MESA, Luis (1936): «Fotogenia e imaginación», en Luis GÓMEZ MESA: *Autenticidad del cinema. Teorías sin trampa*, Madrid, GECL, pp. 63-83.
- GONZÁLEZ ALONSO, Luis (1929): *Manual de cinematografía (Manual de cinematografía. Como Arte, como Industria, como Espectáculo y como Profesión)*, Madrid, Ed. Colón, pp. 79-90.
- GONZÁLEZ HABA, Manuel (1954): *Sobre una poética del cine*, Madrid, Sapiencia, pp. 79-80.

- LLORENS, Rodolf (1934): «Objectes fotogràfics. Expressivitat de les escales», *Mirador*, n.º 286, p. 4 [26/07/1934].
- MARTÍNEZ DE LA RIVA, Ramón (1928): *El lienzo de plata (Ensayos cinematográficos)*, Madrid, Mundo Latino, p. 83.
- MORAGUES, Jeroni (1930): «Fotogenia de les escales», *D'Ací i d'Allà*, n.º 140, p. 336 [01/10/1930].
- MOSTAZA, Bartolomé (1944): «Un arte autónomo», *Primer Plano*, n.º 206, p. 3 [24/09/1944].
- PALAU, Josep (1949): «Proyector: Rostros y almas», *Destino*, n.º 625, p. 19 [01/07/1949].
- PALAU, Josep (1932): «De la composició cinematográfica», *Cinema Amateur*, n.º 1, p. 6 [01/10/1932].
- PALAU, Josep (1935): «Fonogenia elemental», *Cinema amateur*, n.º 8, pp. 262-263.
- PALAU, Josep (1953): «La fotogenia del gesto puro puesta de manifiesto a través de un experimento», *Otro Cine*, n.º 10, p. 8 [01/09/1953].
- PALAU, Josep (1955): «El cine en relación a las demás artes», *Otro Cine*, n.º 16, p. 4-5 [01/01/1955].
- PIQUERA, Juan (1930): «Significacions del cinema. Fotogènia del Gest Pur», *Mirador*, n.º 78, p. 6 [14/7/1930].
- PLANA, Alexandre (1920): «Los films», *La Publicitat* [18/08/1920].
- SÁNCHEZ DIANA, Pedro (1932): «Fotogenia», *Popular Film*, n.º 299 [05/05/1932].
- SILVIO, César (1927): *El arte de la expresión*, Valencia, Editorial Sempere.
- WALLS, Antonio (1942): «La fotogenia hace siglos», *Cámara*, n.º 9, p. 10 [01/06/1942].

.....
MARTA PIÑOL LLORET es profesora en la Universitat de Barcelona. Es autora de *Miradas ascéticas* (Shangrila, 2022), *Europa como refugio. Reflejos fílmicos de los diversos exilios españoles (1939-2016)* (Edicions UB, 2020) y *Con las maletas a otra parte. La emigración española hacia Europa en el cine* (Sans Soleil, 2020).