



Open Access Repository

www.ssoar.info

Notas acerca de la técnica cinematográfica

Mencken, H. L.

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mencken, H. L. (1991). Notas acerca de la técnica cinematográfica. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 36(145), 149-152. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1991.145.51671>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>


Leibniz-Institut
für Sozialwissenschaften

Mitglied der

Leibniz-Gemeinschaft

Diese Version ist zitierbar unter / This version is citable under:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-60671-3>

los primitivos lazos comunitarios atrayéndote hacia la gente que ves en la película. Mira con fijeza y horror las escenas bélicas y te convertirás en un abogado de la paz. Ningún otro lenguaje podrá imprimir las cosas tan vivamente en tu conciencia.

Las mentes más grandes han transmitido su mensaje a través de los libros o las obras de teatro, y éstos, ya no son más, sólo para los ricos. Los peniques del hombre pobre esparcen, frente a él y su familia, lo mejor del drama en sus formas más finas. Renombrados actores y actrices caminan y aún hablan para ellos desde la pantalla.

Así, a través de este mágico medio los extremos de la sociedad se acercan el uno al otro un paso más en el inevitable reajuste de las maneras de ser del hombre.

Texto originalmente publicado
en la *Paramount Magazine*, núm. 2, febrero de 1915.

NOTAS ACERCA DE LA TECNICA CINEMATOGRAFICA

H.L. Mencken

Después de un hiato, habiendo realizado tardíos intentos de sentarme a lo largo de dos exhibiciones cinematográficas, sólo puedo reportarles que el llamado arte cinematográfico aún me alude. En ninguna de las dos ocasiones fui ahuyentado por el bajo contenido intelectual de las películas exhibidas. Por una sencilla razón, soy todo menos intelectual en mis gustos y, por otra parte, las películas que vi no eran notoriamente deficientes en ese aspecto. Las ideas que había en ellas eran, simplemente, las ideas comunes y corrientes de las nueve décimas partes inferiores de la humanidad. Eran huecas y obvias, pero no más que las ideas con las que se topa uno todos los días en el teatro, o en los tirajes ordinarios de las novelas populares, o, por esa razón, en los discursos del estadista americano promedio o del sacerdote. El Rotario, escuchando cosas peores, una vez a la semana, se las arregla, aún, para preservar su idealismo y comer carbohidratos.

Lo que afecta al cine, no es tanto un contenido ideológico de mal gusto, como una técnica idiota e irritante. Las primeras películas, tal como las recuerdo, treinta años atrás, presentaban escenas más o menos continuas. Eran representadas como si fueran piezas teatrales ordinarias de modo que uno podía seguir la trama, perezosa y calmadamente. Pero el cine moderno no constituye un todo orgánico; es, simplemente, un enloquecedor caos de fragmentos dispares.

Si las dos películas que intenté ver eran típicas, la escena promedio no puede correr por más de seis o siete segundos. Muchas son aún más cortas y muy pocas son apreciablemente, más largas. El resultado es una confusión horriblemente confusa. ¿Cómo puede alguien lograr desarrollar interés racional alguno en una fábula que cambia de escena y personajes diez veces por minuto? Peor aún, ese vertiginoso brincoteo es, sencillamente, innecesario: todo lo que muestra es la incompetencia profesional de brillosos lustradores de pantalones, actores en decadencia y tantos otros imbéciles a quienes la realización de las películas ha sido encomendada. Incapaces de

imaginar una secuencia coherente de escenas y, desprovistos de los suficientes actores capaces de actuarlas, si estas pudieran ser concebidas estos ridículos; saltimbanquis se limitan al subterfugio infantil de evadir la verdadera actuación. En vez de eso presentan lo que en el fondo no es sino una serie pobremente articulada de posturas y muecas sin sentido. Vemos a un papanatas interponiéndose entre un rostro femenino y la cámara, —y luego vemos a su coactriz derramando una lágrima y así en adelante, hasta el cansancio. No se puede decir, en sentido alguno, que estas máscaras actúen de verdad. Meramente, generan actitudes a manera de ocurrencias— para luego ser barridos fuera de escena. Si en el primer intento en el escenario no dan con la actitud correcta, lo único que tienen que hacer es seguir tratando hasta conseguirlo. En estos términos, hasta un chimpancé podrá representar a Hamlet o, incluso, a Julieta.

Para la mayoría de los así llamados actores, ningún otro camino será posible. Son tan obviamente incompetentes que serían incapaces de representar una escena racional, especialmente una que implique algo de sutileza, tanto como una vaca de saltar sobre la luna. Se les emplea, no precisamente por sus habilidades histriónicas, sino, simplemente, por su capacidad para llenar las cabezas de las vírgenes románticas y de las esposas abandonadas con esa clase de sentimientos que la religión cristiana quisiera eliminar.

Sin duda, se trata de un oficio útil, asumiendo que la raza humana tiene que, debe, y de hecho, continuará existiendo, pero eso ya no tiene que ver con la actuación en tanto arte, más de lo que el hecho de ser juez federal tiene que ver con la necesidad de preservar la constitución. Lo peor de todo es que los ocasionales buenos actores que se aventuran dentro del cine, se ven obligados a descender al nivel medio debido a la serie de recursos inventados para ocultar la incompetencia de los malos actores. Es totalmente imposible presentar una personificación plausible a partir de una serie inconexa —y, frecuentemente, sin sentido— de posturas de la misma manera que es imposible hacer un discurso a partir de una serie de gritos colegiales. Así, el buen actor que figura en el cine parece ser tan malo como el tradicional papanatas. Sólo se nos permite mirarlo tal como se ven los postes del telégrafo desde un tren en movimiento. No obstante lo hábil que sea, invariablemente lo cortan antes de tiempo; a través de cualquier uso inteligible de los recursos propios de su oficio puede mostrar la evidencia de este hecho.

En una de las películas que vi recientemente, uno de los actores principales representaba a George Bernard Shaw. La primera escena lo muestra ininterrumpidamente por quince o veinte segundos, de inmediato fue evidente que poseía una gran capacidad histriónica —mucho más, ciertamente, que el actor profesional medio—. Se le veía involucrado en una discusión amistosa con otros dramaturgos, entre ellos, Sir James M. Barrie y Sir Arthur Wing Pinero. Por muchos años admiré a estos hombres notables y, no habiendo tenido el honor de conocerlos o, por lo menos, presenciarlos, naturalmente, me sentí de manera confortable, gruñendo agradecido por el placer de recrear mi vista con su imagen. Pero, después de esa primera escena, todo lo que pude ver de Shaw fue una serie de quince o veinte *flashes* enloquecedores, ninguno de ellos de más de quince segundos de duración. Se presentaba de golpe en escena, saltaba sobre Barrie o Pinero, y luego desaparecía. Aparecía de golpe, nuevamente, con su barba erizándose, y desaparecía de nuevo. Era algo tan enloquecedor como el sonido constante del teléfono. Por supuesto, existe un uso legítimo para este artificio, fuera de escena —de nuevo adentro, en el cine: puede ser utilizado, a veces, con gran eficacia e, incluso, inteligentemente—. La bella heroína, por decir algo, se polvea la nariz, preparándose para acudir a la cena fatal con su libidinoso jefe.

De golpe relampaguea en su mente el profiláctico recuerdo del catecismo dominical en su lejano pueblo natal. Una actriz en el escenario, con una escena por representar que enfrenta serias dificultades técnicas: le es sumamente difícil —esto es, se ha vuelto difícil desde que Ibsen abolió el soliloquio— transmitir al público los movimientos exactos de su conciencia. Más, la técnica cinematográfica lo ha vuelto muy fácil —de hecho, tan fácil que no se requiere talento alguno—. El director simplemente prepara una serie de escenas que muestran lo que sucede dentro de la mente de la heroína. Aparece la iglesia sobre la colina, con la horda de infelices niños siendo conducidos al sótano de la iglesia por el alguacil del pueblo. Aparece la anciana catequista exponiendo el texto dorado del día (II Reyes, II, 23-24). Aparece un *flash* de las dos cosas; cuarenta y dos pequeños niños. Aparece la heroína con bucles aplaudiendo respetuosamente, con júbilo presbiteriano. Aparece un *flash* del superintendente del catecismo, su calva cabeza brilla, previniendo a los niños contra los pecados de simonía, baratería y adulterio. Aparece la colecta con el niño malo dando un botón de su tirante en vez de una moneda. Aparece un *flash* mostrándolo, años después, como presidente de un banco.

Todo esto es ingenioso, más aún, es humano, pues, impide que la estrella intente actuar, y de esa manera le ahorra sufrimiento al espectador. Sin embargo, de manera manifiesta, es un pobre sustituto para la actuación en aquellas situaciones en las cuales la trama así lo exige— es decir, en las ocasiones en las cuales la acción debería ser acumulativa y no, simplemente, una serie de posturas—. Tales ocasiones dan origen a lo que los teóricos del teatro, antiguamente, llamaban *scenes a faire*,* es decir, escenas de acción, escenas cruciales, escenas necesarias. En el cine este tipo de escenas son desmembradas y, así, estropeadas. Trate de imaginar la escena del balcón en Romeo y Julieta, realizada en una cadena de cincuenta *flashes* —primero Romeo preparándose para saltar y escupiéndose las manos, luego a Julieta peinándose, con el cabello todo enmarañado, después se ve a ambos en un apretado abrazo, dándose un empalagoso beso, después se ve a Romeo, sus ojos dando vueltas en círculo. Si lo puede imaginar, usted debería estar en Hollywood, esquivando balas y amasando fortunas.

Si me encontrara en un estado de ánimo constructivo, probablemente sugeriría reformas pero, lamento decirlo, no estoy en el humor para hacerlo. De cualquier manera, dudo que el proponer reformas pueda servir de algo. Pues, como he mostrado, esta idiota técnica cinematográfica tiene su origen en la incompetencia de los payasos que aparecen en la mayoría de las películas y, probablemente, sería imposible sustituirlos con actores competentes, pues, los clientes de las salas cinematográficas aparentemente los adoran e, inclusive, los admiran. Difícil de creer, pero obviamente, así es. Un exitoso mimo del cine es, probablemente, el ser humano más admirado que el mundo haya jamás visto. Se la admira más que a Napoleón, Lincoln o Beethoven; más aún que a Coolidge. Los efectos de esta adulación, sobre el mimo mismo y, especialmente por psiquiatras competentes, si es que puede encontrarse alguno. Porque no existe nada que corrompa más la psique humana —eso creo— que la sórdida admiración de las cosas sórdidas, la cual produce una doble desmoralización, intelectual y espiritual. Su víctima no sólo se convierte en un asno, sino también en un desvergonzado.

Sospecho que las salas cinematográficas están produciendo esa clase de víctimas al millón: a la larga, terminarán pervirtiendo al proletariado americano, azuzándolo a colocar a Coolidge por encima de Washington y a Peaches Browning arriba de Coolidge.

Mientras tanto están arruinando el antiguo y noble arte del dramaturgo —un arte que ha atraído los talentos de algunos de los más grandes hombres que el mundo ha visto. Al mismo tiempo, están arruinado el menor, pero, de ninguna manera despreciable, arte del actor. Para un papanatas de la pantalla no constituye ventaja alguna convertirse en un actor competente; por el contrario, representa una desventaja. Si tratara de actuar —en los términos que se ha entendido la actuación desde los tiempos de Esquilo— el director lo cortaría instantáneamente: lo que se pide es, simplemente, poses afrodisiacas. Si por alguna casualidad, su director estuviera borracho y lo dejara continuar actuando, la gran mayoría de cinéfilos idiotas, probablemente, saldrían huyendo de la sala, armando alboroto, reclamando que la película era barata y aburrida y que habían sido timados.

Texto originalmente publicado en
Prejudices, sexta serie, 1927.

EL CINE Y LA REALIDAD

Virginia Woolf

Es común escuchar frases como: “el salvaje no existe más dentro de nosotros”, “nos encontramos en el fatigoso final de la civilización”, “todo ha sido dicho ya”, “es demasiado tarde para ser ambicioso”. Pero estos “filósofos”, presumiblemente, han olvidado el cine. Jamás han visto a los “salvajes” del siglo XX viendo una película. Nunca se han sentado frente a la pantalla y pensado en cómo, a pesar de toda la ropa sobre sus espaldas y todos los tapetes bajo sus pies, ninguna gran distancia los separa de esos hombres desnudos de ojos brillantes que golpearon dos barras de hierro entre sí y escucharon el clamor anticipado de la música de Mozart.

Las barras, en este caso, están tan bien forjadas y cubiertas con acreencias de materia extraña que resulta extremadamente difícil escuchar algo con claridad. Todo es barullo, tumulto, hormiguelo y caos. Nos asomamos a la orilla de un caldero, en el cual, fragmentos de todas las formas y sabores se cuecen a fuego lento; de vez en cuando, alguna vasta forma se levanta con esfuerzo y parece estar a punto de arrastrarse fuera del caos. Sin embargo, a primera vista, el arte cinematográfico da la impresión de ser sencillo, estúpido aun. Aparece el rey felicitando a un equipo de fútbol; aparece el yate de Sir Thomas Lipton; aparece Jack Horner ganando el gran premio nacional. El ojo lame todo, instantáneamente, y el cerebro, complacientemente exitado, se conforma con ver cómo suceden las cosas, sin incitarse a pensar. Para el ojo ordinario, el inestético ojo inglés, es éste un mecanismo simple encargado de evitar que el cuerpo caiga dentro de los depósitos de carbón, mientras camina por la calle provee al cerebro con juguetes y golosinas para mantenerlo quieto, y puede confiarse en él como en una nana competente, hasta que el cerebro llega a la conclusión de que es tiempo de despertar. ¿Cuál será entonces su sorpresa, al ser despertado repentinamente de su cómoda somnolencia para prestar su ayuda. El ojo está en dificultades.