

Cine experimental

Título:

Acotaciones cinematográficas

Autor/es:

Ysern, Augusto

Citar como:

Ysern, A. (1945). Acotaciones cinematográficas. Cine experimental. (3):147-150.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42615>

Copyright:

Reserva de todos los derechos (NO CC)

La digitalización de este artículo se enmarca dentro del proyecto "Estudio y análisis para el desarrollo de una red de conocimiento sobre estudios fílmicos a través de plataformas web 2.0", financiado por el Plan Nacional de I+D+i del Ministerio de Economía y Competitividad del Gobierno de España (código HAR2010-18648), con el apoyo de Biblioteca y Documentación Científica y del Área de Sistemas de Información y Comunicaciones (ASIC) del Vicerrectorado de las Tecnologías de la Información y de las Comunicaciones de la Universitat Politècnica de València.

Entidades colaboradoras:



FilmoTeca
de Catalunya

ACOTACIONES CINEMATOGRAFICAS

POR

AUGUSTO YSERN

EXISTEN dos formas clásicas de montaje: el montaje métrico y el rítmico. En el primero las piezas de montaje—escenas rodadas separadamente—se unen teniendo en cuenta su longitud, la cual se traduce en duración para la pantalla, sin olvidar que la sucesión cronológica de los acontecimientos, constituye lo que se llama continuidad. En el segundo, se unen las piezas de montaje, no sólo con arreglo a su longitud, sino al contenido específico de las mismas, lo que equivale a realizar el montaje con arreglo a la nota dominante de cada una de las piezas de trabajo.

El choque de las dos dominantes—longitud y contenido—, al montar la película, produce en el espectador un reflejo nervioso especial, y por él la comprensión de la idea que quiere hacerse llegar hasta él o lo que es lo mismo: el estímulo.

Sólo un director inteligente y sensible, acostumbrado a traducir con con fortuna en imágenes vivas los argumentos más dispares, es capaz de conseguir una película importante, que nos asombre no sólo por la incontestable inquietud de su fondo, sino por la maravilla de su pureza

constructiva, capaz también de sorprendernos con una obra de arte, en la que se refleja la vida tal como es, sin apenas existir el tema como tal tema, con su cortejo de problemas psicológicos y abundantes peripecias. Esto es lisa y llanamente lo que ha conseguido Sam Wood en "Sinfonía de la vida", adaptación cinematográfica de la obra literaria de Thornton Wilder, estrenada en nuestras pantallas.

La historia, trasladada al cine como frío documento histórico, donde la acción y el nervio emocional apenas existen, no le sirve al director para lograr una película que haga vibrar al espectador de un modo directo. Por eso no todas las biografías de personajes históricos han tenido un éxito claro ante el público y la crítica, imponiéndose tan solo aquéllas en las que lo novelesco o lo puramente anecdótico se mezclaba con el asunto del film. ("Catalina de Rusia", "La vida privada de Enrique VIII", "Nell Gwynn, o El gran amor de Carlos II".)

El cine americano y el inglés, que son hoy por hoy la vanguardia del arte más popular de nuestro tiempo, han conseguido films estupendos no sólo con obras teatrales y novelas de prestigiosas firmas, sino interpretadas además por actores y actrices extraordinarios, que se han asimilado con gran facilidad la técnica interpretativa teatral y cinematográfica. Y ésta es una gran lección que nosotros debemos aprender, y poner en práctica si queremos que nuestra cinematografía vaya progresando paulatinamente y sin molestos deslices.

Para conseguir una genuina calidad cinematográfica, lo primero que hace falta es un estilo propio, personal, es decir, sin adulteraciones extrañas. Los directores del cine que, sin más ni más, se dedican a copiar a otros, sin tomarse la molestia de pensar por su cuenta, no podrán contar nunca con nuestra confianza, y sus obras carecerán siempre de la necesaria originalidad para triunfar plenamente.

El encuadre, es decir, la particular manera que el director tiene de mirar por la cámara para dar al fotograma el debido realce expresivo, juega en el film un papel parecido al de la música de fondo, cuyo come-

tido inmediato es el de recalcar los estados de ánimo en toda su pureza emotiva. Esta y no otra es la importancia que debe concedérsele.

Los segundos papeles de cualquier película deben ser seleccionados tan escrupulosamente como las primeras partes, a fin de que rindan en el juego interpretativo toda su eficacia. El alma del film, aparte de ciertos detalles visuales, artísticos o musicales, que el director debe aportar, está siempre en el expresivo vigor natural de sus intérpretes. ("El escándalo", "La comedia de la felicidad", "Fin de jornada".)

El tema que sirve de fondo a una película es siempre un problema de capital importancia. Pero no basta con que la selección del mismo sea afortunada, sino que es menester tratarlo adecuadamente. Esta será en todo momento la tarea inmediata del director. Si sabe hacerlo así, el resultado será eficaz ("La loba", "Lydia", "¡Adiós, mister Chips!", "Intermezzo"), si no la película fracasará, bien por no haber sabido enfocar el tema desde su planteamiento o por falta de fuerza psicológica en la actuación de los intérpretes ("Invitación a la felicidad", "El capitán Cautela", "Volvió el amor").

La perfecta unión que debe existir siempre entre la imagen, la música y el ritmo, no se produce con absoluta regularidad más que en los fines de dibujados animados.

El truco, técnicamente considerado, como simple juego de escamoteo visual para lograr la sorpresa, es de una importancia relativa. ("El hombre invisible vuelve", "La pareja invisible", "La pareja invisible se divierte".) Lo importante es que el truco tenga una justificación, es decir, un fondo poético, humano o humorístico, que lo dignifique ante nuestros ojos con su aguda intención. ("Me casé con una bruja".)

El color en el cine no tiene hasta hoy más que tres géneros cinematográficos, en los que su aplicación da un rendimiento efectivo: el film de dibujos animados, el documental y el film de fantasía.

Sin embargo, en la película de tono realista aún no ha llegado a con-

seguirse un resultado apetecible, por la sencilla razón de que el color en esta clase de films carece de la libertad suficiente para imponerse, teniendo que reproducir exactamente los tonos de la realidad. Lo cual supone un obstáculo insuperable, que aún no ha llegado a salvarse.

En el cine tiene tanta importancia lo que se ve como lo que se oye. Por eso el diálogo al que se entregan los intérpretes de un film cualquiera—comedia o drama—debe tener cierta calidad literaria, que sea grata al oído y ser lo más breve posible en su exposición, al objeto de que la cámara pueda moverse a sus anchas, sin que en ningún momento se entorpezca la buena marcha de la película.

