

Cine experimental

Título:

De Georges Méliès a Walt Disney. Trayectoria del guión

Autor/es:

López Clemente, J.

Citar como:

López Clemente, J. (1946). De Georges Méliès a Walt Disney. Trayectoria del guión. Cine experimental. (8):56-64.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42705>

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:



TRAYECTORIA DEL GUIÓN

POR

J. LOPEZ CLEMENTE

Hoy, López Clemente nos habla de la trayectoria del guión. Viejos "films" son evocados a nuestro recuerdo. Incunables filmicos reviven para nosotros, en esta revisión literaria, municiosa y consciente, de lo que este género de la literatura cinematográfica ha sido en la historia de la pantalla.

En sus cincuenta años de existencia, el "cine" no ha dejado un solo día de evolucionar en busca de su engrandecimiento y perfección. Existen personas que han sido testigos de esa evolución, personas que han vivido la historia completa del "cinema" y han asistido —inocentes o incrédulos— a la transmutación de un simple juguete en un maravilloso haz de sueños. Este rápido y firme avanzar del cinematógrafo, debido a la colaboración de artistas y técnicos, puede seguirse, a través del tiempo, estudiando cualquiera de los factores que intervienen en la realización cinematográfica. Unas veces será analizando la decoración desde los "films" primitivos a los actuales. Otras, estudiando el maquillaje, la fotografía o la interpretación. A veces, considerando el guión... Sobre el guión queremos ahora detenernos, para recorrer, siquiera sea ligeramente y a través de él, el camino ideal que nos lleve de un mago a otro mago; o lo que es igual, el camino que separa a Georges Méliés, el prodigioso de ayer, de Walt Disney, el taumaturgo de hoy.

Al esbozar esta ligera revisión fílmica, es forzado comenzar por Méliés. Prestidigitador e ilusionista, propietario desde 1888 del hoy desaparecido teatro "Robert-Houdin", de París, en el que hace gala constante, hasta 1923, fecha de la demolición, de su espíritu inventivo y mágico, Méliés es quien primero sabe servirse de la "diabólica invención" como espectáculo, liberando a la imagen de todas las auténticas llegadas de trenes, verídicos regadores regados y demás escenas familiares que en el mundo han sido. El, acostumbrado a metamorfosear los objetos, a hacer llover las monedas de oro y a manejar muebles y artefactos cuajados de trucos, al conocer el nuevo y sorprendente truco de la proyección en una pantalla se hace demiurgo de profesión.

Acaba el siglo XIX. Los primeros "films" son pe-

queños trozos de película, de escasísima duración, que reflejan cualquier acontecimiento cotidiano. No hay plan preconcebido, es decir, no hay guión, ni es necesario tampoco. Pero apenas alborea el nuevo siglo, el "cine" comienza a soñar con Georges Méliés, y aunque cada sueño ha de ser de corta duración, es preciso prepararlo mediante una serie de *escenas dispuestas artificialmente*. El origen teatral de Méliés ejerció, ciertamente, inequívoca influencia en su labor cinematográfica, pero siempre en favor de una espontánea fantasía, que, al saberse fecunda en medios de expresión, le hará aspirar a lo imposible. Como él mismo ha escrito, hablando de sus primeros trucos cinematográficos: "Mezclando unos con otros estos procedimientos, y empleándolos con acierto, no tengo reparos al declarar que en cinematografía se pueden realizar, hoy día, las cosas más imposibles y las más inverosímiles."

Buen dibujante, Georges Méliés prepara sus "films" con minuciosidad sobre las cuartillas, mediante el trazamiento del plan acompañado de dibujos. "Esbozaba la película sobre el papel: escribía un escenario muy detallado; dibujaba las escenas esenciales y hasta los detalles de los planos que imaginaba." (1).

En la transcripción de uno de sus "films", que hacemos a continuación la escueta lista que constituye el escenario, nos da idea del intento esencial del realizador, y a Méliés le basta esta ordenación para sus fines, ya que el detalle y desarrollo de las escenas bulle con claridad en su mente. Veamos el plan original del propio Méliés, dado por su catálogo "Star" de 1900-1901 para la película *La Cenicienta*, deliciosa interpretación de un cuento de hadas, en la que emplea el truco por sustitución, poco tiempo antes descubierto

(1) Georges Méliés—Maurice Bessy et Lo Duca Prisma—París, 1945.

por accidente, según ha relatado él mismo en sus Memorias.

He aquí el guión, que, aunque primitivo, posee una continuidad progresiva:

- 1.—Cenicienta en la cocina.
- 2.—El Hada.
- 3.—La transformación de la Rata.
- 4.—La Calabaza se convierte en una Carroza.
- 5.—El Baile en el Palacio del Rey.
- 6.—Las doce de la Noche.
- 7.—El dormitorio de Cenicienta.
- 8.—La Danza de los Relojes.
- 9.—El Príncipe y la Chinela.
- 10.—La Madrina de Cenicienta.
- 11.—El Príncipe y Cenicienta.
- 12.—Llegada a la Iglesia.
- 13.—La boda.
- 14.—Las hermanas de Cenicienta.
- 15.—El Rey.
- 16.—El Cortejo Nupcial.
- 17.—El baile de la desposada.
- 18.—Las esferas celestiales.
- 19.—La transformación.
- 20.—El triunfo de Cenicienta.

Por este tiempo, la escasa duración de los "films", por muy complicados que éstos sean, permite que basten a Méliés unas cuantas *escenas dispuestas artificialmente*, veinte en este caso, para constituir un guión.

Nos encontramos en 1903. Se inicia una nueva fase del relato cinematográfico. A pesar del enorme impulso que Méliés está transmitiendo al "cine", aun no se ha conseguido captar el ritmo propiamente cinematográfico, debido, en parte, sin duda, a la falta de un verdadero sentido del montaje. A lo más que se ha llegado es a disponer artificialmente las escenas. Edwin S. Porter va a ser el primero en darse clara cuenta de la relación que guardan las escenas entre sí, y de cómo éstas pueden ordenarse y variarse según convenga a la finalidad unitaria del "film". Es preciso concebir y construir bien cada escena de por sí, pues el relato completo y acabado surgirá de la suma montada de sus partes. Esta preocupación se hace patente en el guión del famoso "film" de Porter *El robo del gran tren*, relatado escena por escena y en el que puede apreciarse cómo se comienza ya a saber narrar cinematográficamente un asunto. He aquí la transcripción según el Catálogo de Edison de 1904:

ESCENA 1.ª

Interior de una oficina telegráfica de ferrocarriles

Dos ladrones enmascarados penetran y fuerzan al telegrafista a lanzar la señal de alarma para que el tren que se acerca se detenga y le obligan a que ordene al maquinista tome agua en la estación en que nos hallamos, en lugar de hacerlo en la de "Pabellón Rojo", normal parada para abastecerse. El tren se detiene



La calabaza se convierte en carroza.



El baile en Palacio.



Apoteosis de "Robinson Crusoe".

(visto a través de la ventana de la oficina); el conductor llega a la ventana y el aterrado telegrafista entrega la orden, mientras los bandidos, acurrucados para no ser vistos, le amenazan a un tiempo con sus revólveres. Tan pronto como el conductor se marcha, se echan sobre el telegrafista, le amarran y amordazan y salen precipitados a coger el tren en marcha.

ESCENA 2.^a

Depósito de agua del ferrocarril

Los bandidos están escondidos detrás del depósito, mientras el tren, en virtud de la falsa orden, se detiene a tomar agua. Antes de que arranque abordan furtivamente el tren, entre el furgón y el tender.

ESCENA 3.^a

Interior del furgón

El encargado del vagón está atareado. Un ruido extraño le alarma. Va hacia la puerta, mira por el ojo de la cerradura y descubre a dos hombres que tratan de violentarla. Retrocede aturdido, pero recobrándose pronto, se apresura a cerrar la caja fuerte que contiene las joyas y valores y tira la llave por la puerta lateral, que se halla abierta. Saca un revólver y se esconde detrás del escritorio. Al mismo tiempo los dos ladrones han conseguido romper la puerta y entran con precaución. El encargado abre el fuego y tiene lugar un desesperado duelo de pistola, en el que muere el encargado. Uno de los ladrones permanece vigilando mientras el otro trata de abrir la caja del tesoro. Encontrándola cerrada, registra en vano al encargado, en busca de la llave, y vuela el cofre, para abrirlo, con dinamita. Cogen las joyas y valijas y abandonan el coche.

ESCENA 4.^a

Esta espeluznante escena nos muestra el tender y la cabina de la locomotora mientras el tren va a 70 kilómetros por hora

Mientras dos de los bandidos han estado robando en el coche correo, otros dos trepan al tender. Uno de ellos sujeta al maquinista mientras el otro apunta al fogonero, quien coge una pala y escala el tender, en el que tiene lugar una lucha desesperada. Combaten ferrozmente alrededor del mismo y están a punto de caer, por uno de los lados, a la vía. Ruedan por el suelo, al fin, consiguiendo quedar el ladrón encima. Este coge un gran trozo de carbón y golpea al fogonero en la cabeza, hasta que éste queda sin sentido. Luego arroja el cuerpo, del tren que marcha velozmente. Los bandidos, entonces, obligan al maquinista a que frene.

ESCENA 5.^a

El tren deteniéndose

El maquinista se baja de la locomotora, la desengancha del tren y la aleja del mismo a unos treinta metros, mientras los ladrones le apuntan a la cara.

ESCENA 6.^a

Escena exterior en la que se ve el tren

Los bandidos obligan a los viajeros a abandonar los vagones "manos en alto", y los alinean a lo largo de los raíles. Uno de los ladrones les apunta con un revólver en cada mano, a la vez que los otros desvalijan a los indefensos. Un viajero trata de escapar y al instante es derribado de un tiro. Apoderándose de todo lo de valor, la banda aterroriza a los viajeros y hace fuego al aire mientras sus componentes escapan a la locomotora.

ESCENA 7.^a

Los bandoleros suben con su botín a la locomotora y obligan al maquinista a que la haga arrancar, desapareciendo en la lejanía.

ESCENA 8.^a

Los ladrones hacen detener la locomotora a varias millas de distancia del lugar del "manos arriba" y se internan en la montaña.

ESCENA 9.^a

Una bella escena en un valle

Los bandidos descienden a caballo por la falda de una colina, a lo largo de una estrecha corriente.

ESCENA 10.^a

Interior de la oficina telegráfica

El telegrafista yace en el suelo maniatado y amordazado. Después de varios esfuerzos consigue derribar la mesa con los pies y telegrafiar pidiendo socorro, manejando el pulsador con la barbilla; se desvanece, luego, agotado. Su hijita entra a traerle la cena. Corta sus ligaduras, le echa un vaso de agua por la cara que le hace recobrar el conocimiento, y al recordar su espeluznante experiencia se lanza fuera para dar la alarma.

ESCENA 11.^a

Interior de una típica sala de baile del Oeste

Muestra unos hombres y mujeres en animado rigodón. Pronto se señala a uno de los concurrentes y se le empuja al centro del salón, obligándole a bailar una giga, mientras los mirones se divierten tiroteándole peligrosamente a los pies. De repente se abre la puerta y entra, tambaleándose, el medio muerto telegrafista. La danza se convierte en confusión. Los hombres cogen las escopetas y salen del salón apresuradamente.

ESCENA 12.^a

Muestra a los ladrones que descienden, lanzados, a caballo, una abrupta colina, a tremenda velocidad, seguidos de cerca por un nutrido pelotón, tiroteándose ambas partes mientras cabalgan. Uno de los bandoleros es alcanzado y cae de cabeza desde el caballo. Tambaleándose, hace fuego a su próximo perseguidor, y sólo consigue ser rematado de un tiro un momento después.

ESCENA 13.^a

Los tres bandidos restantes, pensando que han eludido a sus perseguidores, han descabalgado, y después de escrutar cuidadosamente los alrededores, comienzan a examinar el contenido de las valijas. Están tan embebidos en su tarea que sólo demasiado tarde se dan cuenta del peligro que se acerca. Los perseguidores, habiendo abandonado sus caballos, se aproximan, sin hacer ruido, hasta rodearlos completamente. Entonces se libra una desesperada batalla, y después de una enconada resistencia, todos los ladrones, y algunos de los del pelotón, muerden el polvo.

ESCENA 14.^a

Una imagen de tamaño natural (primer plano) de Barnes, jefe de la banda de forajidos, apuntando a los espectadores y haciendo fuego a quemarropa. La excitación resultante es grande. Esta escena puede emplearse para comenzar o terminar la película.

Existe en lo anteriormente transcrito una sólida construcción, no practicada nunca anteriormente, como base para el montaje posterior del "film". Se aprecia claramente que las escenas pueden ser captadas no solamente desde un único punto o lugar determinado, sino desde varias posiciones distintas—diversos planos—; sin embargo, no se comprenderá, ni se utilizará esta facultad hasta más adelante.



"La vida de un bombero americano", de E. S. Porter

La película cuyo guión hemos copiado obtuvo un enorme éxito y hoy se conserva en los Estados Unidos como un valioso *primitivo* cinematográfico.

Estamos ahora en 1915, es decir, doce años después de *El Robo del Gran Tren*. En este tiempo los "films" han alargado notablemente su duración, espoleados por la competencia y la favorable acogida del público, pues a éste ya no le basta con los programas cortos o de mero reportaje. El público americano, en particular, ha gustado de algunas películas largas europeas de gran éxito en todo el mundo y exige en compensación películas análogas a sus productores. Ahora bien, para ganarse la atención de sus futuros espectadores, los "films" necesitan basarse en un argumento, en una emocionante trama, aunque para ello requieran un más prolongado desarrollo. En estas condiciones resulta ya difícil prescindir del guión, pues es casi imposible retener en la memoria la composición de cada plano o de cada escena y la continuidad de los mismos. Las escenas, al ser desarrolladas en planos, se complican y dificultan de tal modo, que su correcto trazamiento no es asequible a cualquiera sin previa preparación. Escribir un guión se convierte en una gran empresa por todo lo que su asunto requiere de interés, lógica, ritmo de las secuencias, etc. Los mismos norteamericanos, que tanto impulso

van a dar al arte de escribir escenarios, se quejaban en 1910 de que de dos mil manuscritos enviados de todas partes de los Estados Unidos a una importante casa productora, sólo cuatro de ellos fueron aprovechables para su realización cinematográfica. El guión se convierte de este modo en uno de los elementos fundamentales de la producción de películas. Poseer guiones detallados permite a Thomas H. Ince supervisar varios "films" a la vez, entregando los guiones a los encargados de dirigirlos, al tiempo que les advierte: "Hágalo tal y como está ahí escrito".

De las escenas a lo Meliés y a lo Porter se ha llegado a precisar plano a plano la acción, sin perder de vista la unidad y el ritmo total del "film". A este respecto nada nos puede ilustrar mejor que la transcripción de unas escenas de la película de Griffith *El nacimiento de una Nación*, obra capital en la historia del "cinema". El concepto del montaje iniciado, como hemos visto, en *El Robo del Gran Tren* adquiere aquí vigor y claridad, forma que más tarde habría de dar origen a la concisa y expresiva técnica rusa. Con esta película se inicia la mejor escuela americana de "cine", y su autor hizo olvidar con ella todos los éxitos precedentes y aun habría de ocupar con sus obras un lugar destacado en el período inmediato. En opinión de Lewis

Jacobs, fué tan rica y profunda en organización esta película, que desde entonces influenció, directa o indirectamente, a los realizadores cinematográficos de todos los países, y muchos de los progresos subsiguientes deben su inspiración a la acabada maestría de la misma.

El nacimiento de una Nación relata tendenciosamente el despojo de los americanos del Sur a raíz de la guerra de Secesión y el resurgimiento del supuesto ultrajado honor de los mismos mediante los esfuerzos de la secta conocida bajo la denominación de Ku-Klux-Klan.

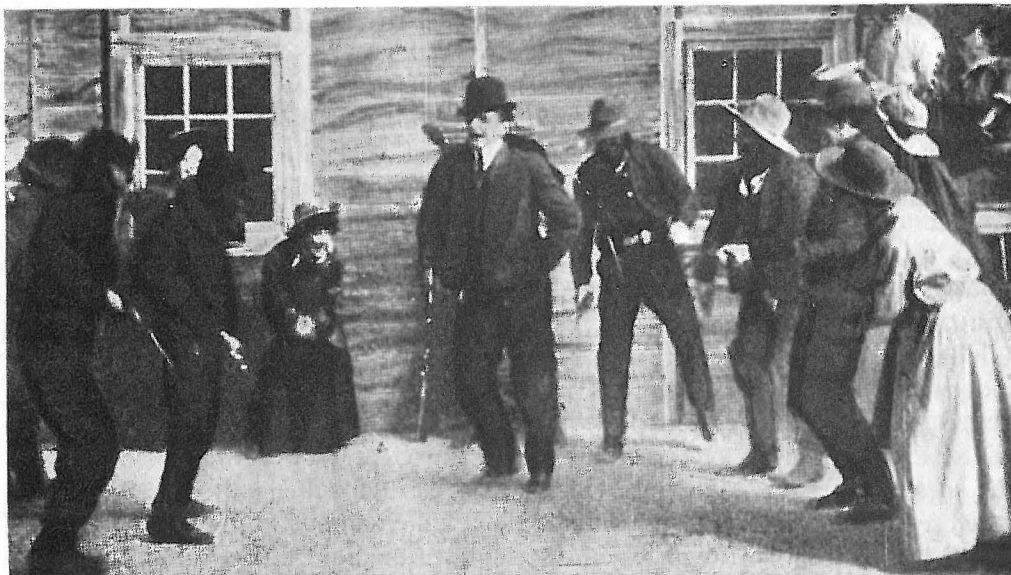
Elsie Stoneman se ha dirigido al mulato Silas Lynch —subido al poder con la ayuda del padre de Elsie, después del asesinato de Abraham Lincoln— para que salve a su hermano Phil, que viendo los desmanes de los negros, se ha unido a los Clanes de la gente del Sur, representados por la familia Cameron. Lynch pide entonces a Elsie que se case con él y se lo hace así saber al padre de ella. El momento culminante tiene lugar cuando Ben Cameron, al frente de los Clanes, llega a tiempo de diezmar la milicia negra, toma la casa de Lynch, liberta a Elsie, su prometida, y salva a los suyos cuando están a punto de ser asesinados.

He aquí un episodio del "film" en el que el clásico "malo" —Silas Lynch— se enfrenta con la rubia heroína —Elsie Stoneman— (1).

1.107.—P. G. Lynch tiene en su oficina a Elsie Stoneman. Lynch se vuelve hacia ella y levanta sus manos. Título: ¡Mira! Mi gente llena las calles. Con ellos construiré un imperio negro, y tú, como reina, te sentarás a mi lado.

1.108.—P. G. Lynch levanta los brazos. Elsie se deja caer en una silla. Lynch se arrodilla y besa el borde de su vestido. Ella se retira horrorizada; se levanta

(1) "The Rise of the American Film."



"El robo del gran tren", de Porter

ta y va vacilando hacia la puerta. Lynch la sigue—se sienta a la izquierda—. Elsie golpea la puerta.

1.109.—M. P. P. (En círculo.) Lynch, estirándose en la silla, sonrío y señala a su gente, que está fuera.

1.110. (Igual al 1.108.)—Elsie le ruega, le suplica—con las manos juntas—que la deje ir.

1.111. (Igual al 1.109.)—Lynch la sonrío.

1.112 (Igual al 1.110.)—Elsie se vuelve y solloza.

1.113.—P. G. Cerca del pajar. Dos miembros del Clan vienen a caballo, por la derecha.

1.114.—Abre. Pleno campo. Otro miembro del Clan se aleja, corriendo.

Título: Citando a los Clanes.

1.115.—M. P. P. Dos miembros del Clan cerca del pajar—uno mantiene la cruz, el otro llama con un silbato.

1.116. (Igual al 1.113.)—P. G. Cerca del pajar. Avanzan corriendo.

1.117.—Abre. (Igual al 1.114.)—Campo abierto. Miembro del Clan llamando—avanza.

1.118.—Abre en iris. (Igual al 1.116.)—P. G. Cerca del pajar. Otros cinco miembros del Clan (que han oído la señal) avanzan desde el pajar.

1.119.—P. A. Lynch y Elsie. Esta se precipita a la ventana—izquierda. Lynch va detrás de ella—la separa con violencia—él la grita. Elsie comprende que nada puede hacer—la gente de él está fuera.

1.120.—M. P. G. Bosques. Dos componentes del Clan avanzan con distintivos.

1.121. (Igual al 1.119.)—Lynch y Elsie. Lynch se golpea el pecho con el puño, ostentosamente.

1.122.—Abre. P. G. Arroyo. Dos miembros del Clan remontan la corriente. Cierra.

1.123. (Igual al 1.121.)—Lynch y Elsie. Lynch señala, arrogante, hacia la ventana.

1.124.—P. A. Habitación interior. Un hombre y una mujer escuchan furtivamente.

1.125. (O. 1.123 bis.)—Lynch y Elsie. Lynch llama. Elsie está horrorizada.

1.126. (Igual al 1.124.)—Habitación interior. El hombre que está en la puerta oye la llamada de Lynch.

1.127.—M. P. P. (En círculo.) El hombre entra en el despacho de Lynch.

1.128.—P. A. Despacho, diferente ángulo. El hombre se acerca a Lynch. Elsie se levanta.

Título: Lynch, ebrio de poder, ordena a su secuaz que prepare los preparativos para una forzosa boda.

1.129. (Igual al 1.128.)—Despacho. El hombre se va. Lynch se vuelve hacia Elsie, que, sobresaltada, se tapa la boca con la mano.

1.130. (Igual al 1.127.)—La puerta vista en círculo. El servil secuaz sale precipitadamente con la orden de Lynch.

1.131. (Igual al 1.126.)—Habitación interior. El servil secuaz llama a un subor-

En el "film" de Porter "Rescued from an Eagle's Nest", trabajó antes de ser director, D. W. Griffith, a quien vemos en primer término



dinado; le envía fuera—de-
recha.

1.132. (Igual al 1.125).—
Elsie y Lynch. Elsie mira
alocada alrededor; se lanza
hacia la puerta—izquierda.

1.133.—P. A. (La puerta
en círculo.) Elsie corre ha-
cia ella.

1.134. (Igual al 1.132).—
Elsie y Lynch. Lynch la or-
dena, a gritos, que vuelva.

1.135. (Igual al 1.133).—
(La puerta en círculo.) Elsie
trata de abrir la puerta; no
puede; se vuelve aterrada.

1.136.—Abre. P. G. Arroyo. Un numeroso grupo de
componentes del Clan avanzan a lo largo de un arroyo
poco profundo.

1.137. (Igual al 1.134).—Elsie y Lynch. Lynch orde-
na a Elsie que vuelva.

1.138. (Igual al 1.135).—(La puerta en círculo.)
Elsie avanza aterrada.

1.139. (Igual al 1.137).—Elsie llega despacio.

1.140.—P. G. Cruce de caminos. Dos componentes
del Clan se detienen—dan la señal de avanzar.

1.141. (Igual al 1.139).—Elsie y Lynch. Elsie le re-
chaza; se lanza hacia la puerta trasera; él detrás de
ella; ella escapa—avanza por entre sillas—; él la
alcanza.

1.142.—Abre. P. G. Ejército del Clan alineado, en
formación. Al fondo, Ben.

1.143.—M. P. P. (En círculo.) Ben, a caballo, revista
el ejército (desenmascarado).

1.144. (Igual al 1.140).—Cruce de caminos. Llegan
algunos otros componentes del Clan.

1.145.—Abre. P. G. Campo. Ben saluda, uniéndose
al ejército.

1.146.—P. G. Silueta de una colina. Los jinetes
(diminutas manchas) cabalgan por su borde.

1.147.—Arroyo y maizal. Dos jinetes, con insignias,
pasan de largo.

1.148.—P. M. (Moviéndose.) Dos jinetes, con distin-
tivos (la cámara les precede en un coche).

1.149. (Igual al 1.141).—Lynch y Elsie. Elsie se levan-
ta de la silla; trata de retroceder.

1.150.—P. M. La calle de la oficina de Lynch. Un
coche de caballos llega seguido por negros, etc. Dos
hombres a caballo llegan también.

1.151. (Igual al 1.141).—Lynch y Elsie. Elsie cae
desmayada. Lynch la sostiene.

1.152.—P. M. Entrada de la oficina de Lynch. El co-
che de caballos detiéndose delante; la multitud, alrede-
dor, saluda con alegría.

1.153. (Igual al 1.151).—Lynch, sosteniendo a Elsie,
escucha.

1.154.—P. A. Un coche. Stoneman sale de él.

1.155.—P. S. Stoneman va por el porche a través
de la multitud, que manifiesta su alegría.

1.156. (Igual al 1.153).—Lynch y Elsie. Lynch aprieta
contra sí a Elsie.

1.157.—P. A. Vestíbulo. Stoneman llega. Llama con
los nudillos.

1.158. (Igual al 1.156).—Lynch escucha—mira a
Elsie.

1.159. (Igual al 1.157).—Stoneman está impaciente;
pregunta al guardián qué es lo que sucede; el guardián
no lo sabe.

1.160. (Igual al 1.158).—Lynch no sabe qué hacer.

1.161. (Igual al 1.159).—Vestíbulo. Stoneman, im-
paciente; se pasea; golpea con el bastón; pregunta
el porqué de la espera.

1.162. (Igual al 1.160).—Lynch y Elsie. Lynch avan-
za conduciendo a Elsie.

1.163.—P. A. Comedor interior. Lynch trae a Elsie
(sin conocimiento, pelo suelto); la deja en una silla
—izquierda. Unos ayudantes son instruidos para que
la guarden.

1.164. (Igual al 1.151).—Stoneman se marcha.

1.165. (Igual al 1.163).—Comedor interior. Lynch
sale, cruzando la habitación.

1.166.—P. A. Despacho. Lynch va hacia la puerta
de salida; la abre.

1.167. (Igual al 1.161).—Vestíbulo. Stoneman oye,
se vuelve y entra.

1.168. (Igual al 1.166).—Despacho. Lynch y Stone-
man avanzan. Lynch se disculpa. Stoneman le da
un papel.

1.169.—P. G. Los miembros del Clan formados en
el campo.

1.170. (Igual al 1.168).—Despacho. Stoneman se
vuelve para irse. Lynch lo detiene.

Título: "Quiero casarme con una mujer blanca."

1.171. (Igual al 1.170).—Stoneman le pone la mano
en el hombro: "Muy bien, adelante"—le estrecha la
mano y sonríe.

Título: "Los Clanes, habiéndose reunido en gran nú-
mero, cabalgan para cumplir la misión señalada."

1.172.—Abre. P. G. Campo. Varios cientos de miem-
bros de los Clanes vienen hacia Ben (caballos encabri-
tados), éste los saluda. Les sale al encuentro y ellos le
siguen con banderas y, fogosos, cruzan entre nubes
de polvo.

Título: "Y entre tanto otros hechos..."

Estos planos sobrios, reducidos a lo esencial, que intercalan libremente la acción en forma hasta entonces no practicada, van delineando uno a uno el asunto. Se siguen dos acciones a la vez y ambas van dibujándose por grados y avanzando en intensidad con un rigor matemático. Esta atomización expresiva ha de influir en las realizaciones posteriores por su acabada maestría. El idioma de los ojos irá desarrollándose poco a poco y, en breve, al "cinema" le bastará la imagen para expresarse plenamente con un lenguaje auténtico y exclusivo. El contenido de cada plano va a ser condensado al límite y su significación nos ha de ser dada por la totalidad de los planos. Se llegará a la exaltación de la imagen mediante el montaje y éste será practicado en forma exhaustiva por la escuela rusa. De esta manera, hasta la interpretación, llega a ser un simple factor en la composición de cada fotograma. Basta con el fluir rigurosamente ordenado de las imágenes para expresar algo que requeriría sutilezas de interpretación o montones de palabras.

Para poder contrastar mejor esta influencia a que aludimos y que había de dejarse sentir con más o menos influjo en los demás países, veamos la secuencia final del primer "film" de Eisenstein, *The Strike*, estrenado diez años después de *El nacimiento de una Nación*.

1.—La cabeza de un toro sale, con una sacudida, fuera del plano, por encima de la línea superior del fotograma, esquivando el cuchillo del matarife, que le amenaza.



2.—(P. P.) La mano con el cuchillo golpea secamente, por bajo de la línea inferior del fotograma.

3.—(P. G.) 1.500 personas ruedan por una cuesta —en perfil.

4.—50 personas se levantan del suelo, con los brazos extendidos.

5.—Cara de un soldado apuntando.

6.—(P. M.) Una descarga de fusilería.

7.—Rueda el tembloroso cuerpo del toro (cabeza fuera del fotograma).

8.—(P. P.) Las patas del toro se sacuden convulsivamente. Las pesuñas golpean en un charco de sangre.

9.—(P. P.) El cerrojo de un fusil.

10.—La cabeza del toro es amarrada con una soga a un banco.

11.—1.000 personas huyen ante la cámara.

12.—Por detrás de unas matas aparece una sucesión de soldados.

13.—(P. P.) La cabeza del toro muere, bajo golpes no vistos (los ojos se vidrian).

14.—Una descarga (P. G.), vista, desde la espalda, de los soldados.

15.—(P. M.) Se atan, juntándolas, las patas del toro, para preparar su descuartizamiento.

16.—(P. P.) Gente que rueda por una cuesta.

17.—Se raja el cuello del toro —la sangre mana a borbotones.

18.—(M. P. P.) Se ve gente levantarse, con los brazos extendidos.

19.—El matarife cruza por delante de la cámara (panorámica), balanceando la soga ensangrentada.

20.—Un gentío corre hacia un vallado, lo salta y se oculta detrás de él (dos o tres planos).

21.—Se ven caer armas.

22.—La cabeza del toro es separada del cuerpo.

23.—Una descarga.

24.—La muchedumbre rueda por una cuesta y cae al agua.

25.—Una descarga.

26.—(P. P.) Se ven disminuir las balas de los cajones de municiones.

27.—Pies de soldados que marchan, alejándose de la cámara.

28.—Sangre sobre agua, decolorándose.

29.—(P. P.) Sangre que brota del cuello, rajado, del toro.

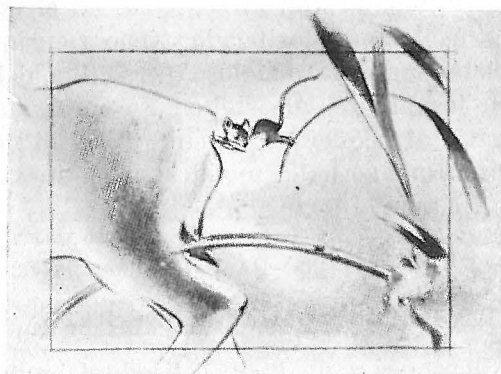
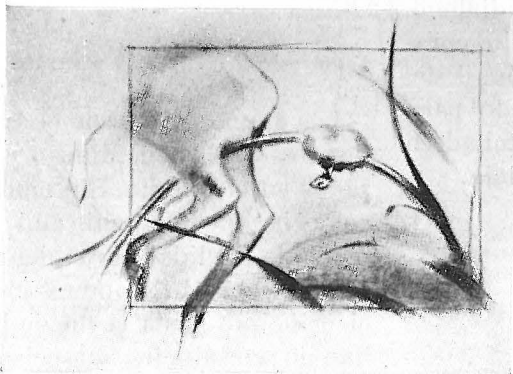
30.—Se vierte sangre desde una jofaina, que sostienen unas manos, a un cubo.

31.—Fundido de un carro cargado con cubos llenos de sangre a otro que pasa cargado con hierro viejo.

"El nacimiento de una nación", de D. W. Griffith



¿Qué pasa aquí?



Espera. Te empujaré.

32.—La lengua del toro es extraída a través del cuello degollado (para impedir que los dientes hagan daño con los estertores).

33.—Pies de soldados que marchan, alejándose de la cámara (vistos más lejos que anteriormente).

34.—El toro es desollado.

35.—1.500 cuerpos al pie de la cuesta.

36.—Dos cabezas de toro desolladas.

37.—Una mano sobre un charco de sangre.

28.—(P. P.) Llenando completamente la pantalla: el ojo del toro muerto.

39.—Título: FIN.

La misma precisión y sobriedad y análogo paralelismo de la acción que anteriormente. La imagen se basta a sí misma; se llega a dominar por completo la expresión muda.

La incorporación del sonido al "cinema" vendría a revolucionarlo todo: estudios, aparatos, procedimientos de trabajo, en cuanto a los factores materiales. Directores, especialistas y hasta la interpretación de los actores, en cuanto a los personales. Es lógico, pues, que ante semejante cambio, el guión también experimentara variaciones, pero éste iba

a ser modificado sin sufrir una transformación esencial. Lo fundamental: interés, ritmo, unidad y la misma planificación, no podían variar. Un buen escenario tendría que reunir siempre y en primer término un conjunto de cualidades cinematográficas, con sonido o sin él. Así lo comprendieron los mejores artistas y profesionales. Las delicias de un diálogo no bastarían por sí mismas para afirmar la calidad de una película. El "cine" habría de continuar siendo esencialmente imagen, enriquecida, eso sí, con el sonido; sonido onomatopéyico, musical o hablado. El que después de la llegada del sonido se haya abusado del nuevo elemento para producir unas películas que han llegado a ser retransmitidas por la radio, sólo quiere decir que siempre se realizarán buenas y malas cintas.

Por ello decimos que el guión no sufre revolucionarias innovaciones con la llegada del sonido a la pantalla. A su misma forma anterior basta intercalar el diálogo y las acotaciones sonoras pertinentes. De esta forma aparecen en él dos clases de factores. los visuales y los auditivos, que pudieran compa-

rarse a dos pentagramas, el de las formas y el de los sonidos, que se combinan para la debida orquestación filmica. En la dosificación e interdependencia de estos dos factores reside una de las mayores dificultades de la actual creación cinematográfica y la obra de ningún otro realizador ofrece, en este sentido, tantas sugerencias como la de Walt Disney, quien, desdeñando toda imposición puramente pictórica, no ha olvidado que lo que interesa de forma vital al "cine" son las *imágenes animadas* y no las imágenes prendidas en el diálogo, como parece que se nos van a quedar.

Llegamos con Walt Disney y sus películas largas, iniciadas con Blanca Nieves, a lo más esperanzador del momento presente. En sus estudios de Burbank se prepara todo lo referente a cada película cuidadosamente. Por lo que respecta a lo que ahora nos interesa, a continuación traducimos (1) una secuencia de *Bambi*, uno de sus "films" de largo metraje no estrenado aun en España, en el que el diálogo, perfectamente dosificado, viene a enriquecerlo, completándonos la deliciosa personilla del ratón. Este, en los planos que siguen, se emplea a fondo para sacar al pequeño e ingenuo "Bambi" del atoladero en el que se halla metido por su inexperiencia.

He aquí el texto:

2-002-BAMBI-Secuencia 02.4

DIALOGO DEL RATON

Pasamos a un P. P. del nido del ratón, construido sobre una menuda caña. Las patas de "Bambi" cocean vigorosamente, y de la casa del ratón está cayendo expulsado el grano, cuando el ratoncillo asoma la cabeza. Esta boca abajo. Mira alrededor, asustado.

Ratón: ¡Eh! ¡Eh! ¿Qué hay?

Es casi arrojado fuera de su nido y cuelga de un borde del mismo, mientras prosigue:

Ratón: ¡Qué pasa aquí!

Se encarama encima de su nido, se sienta de cara al flanco de "Bambi", y grita:

Ratón: ¡Quieto! ¡Quieto! ¡No te muevas!

El ratoncillo salta al lomo de "Bambi" y escapa apresurado hasta la oreja de éste. Agarrándose al borde de la misma, se asoma, como quien se asoma a un pozo, para gritar:

Ratón: ¡Eh! ¡Eh! ¡Oye!

"Bambi" levanta una oreja y mira hacia arriba, en dirección de la misma, mientras el ratoncillo sigue voceando:

Ratón: ¡Me estás arruinando mi casa!

Cuando "Bambi" vuelve la cabeza para localizar al ratoncillo, éste corre, bajando por la frente de "Bambi", a lo largo de la nariz, y vuelve a saltar sobre el lomo de "Bambi". El ratón está sorprendido.

Ratón: ¡Atiza! ¡Es el joven Príncipe!

El ratoncillo yergue la cabeza, con actitud de sorpresa, y sonríe.

Ratón: Bueno; estás en un aprieto; espera un momento.

Illuminado por repentina inspiración, el ratón, mirando por encima de su hombro, dice condescendiente:

Ratón: Te empujaré.

El ratoncillo salta a una caña situada justamente detrás del trasero de "Bambi", se escupe en las manos, y después de hinchar bien el pecho con una profunda inspiración, comienza a empujar a "Bambi" con todas sus fuerzas. El ratón grita:

Ratón: ¡Sigue tirando! ¡Así! ¡Así! ¡Sigue tirando!

La caña, en la que "Bambi" se había enganchado, se dobla y queda el ratón suspendido en el aire. El ratón cae, agarrándose a otra caña de más abajo, de la que cuelga, con la vida pendiente de un hilo. Al conseguir soltarse "Bambi", la caña recobra su elasticidad y vibra, junto con el ratón, que está en ella. La caña cesa de vibrar, pero la cabeza del ratón sigue vibrando y tiene que sujetársela con las manos para detenerla. Por seguir también vibrando sus ojos, se los tapa con las manos, y se levanta, en una postura de borracho atontado, con un pequeño

¡ J i p !

terminando con una sonrisa tonta.

Los apuntes trazando el diálogo precedente, con todos los detalles, de dibujo y expresión, fueron realizados en el estudio. Sin embargo, otras muchas personas han de intervenir aún para permitir reconstruir con toda fidelidad el ambiente. La acción ha de determinarse con el tiempo exacto que ha de durar, desde el principio hasta el fin de la secuencia; los dibujos han de reproducirse a escala. Al igual que con Méliés, vemos ahora de nuevo el dibujo y la palabra unidos en la preparación de los "films".

Hemos dejado muy atrás los tiempos de *La Cenicienta* y de las "escenas dispuestas artificialmente". Entre las fantasías de Méliés y las de Walt Disney han pasado unos años: muchos, si se considera toda la distancia de procedimientos técnicos que los separan; pocos, si se juzga por el espíritu creador que los anima. Para llevarnos a la luna o volar a lomos de Dumbo se precisa el mismo poder encantador del mago que anule nuestro peso específico de hombres vulgares, apegados a la aburrida lógica y al insensato sentido común. Pero si a uno le bastaban unas someras indicaciones como guión, Walt Disney necesita no sólo que éste sea lo más detallado posible, sobre todo en "films" de alguna complejidad, sino que además cada secuencia suele ser desarrollada en apuntes, infinidad de apuntes, detallando todas sus partes.

Para llegar a esto ha habido que recorrer un gran camino, cuya trayectoria cinematográfica hemos querido solamente esbozar en las líneas precedentes; pero en esa trayectoria van incluidos ya cincuenta años de vida intensa.

(1) Del libro: "The Art of Walt Disney".—R. D. Field.—The Macmillan Company.—Nueva York.—1942.