

Cine experimental

Título:

Una lección de Rouben Mamoulian

Autor/es:

Mamoulian, Rouben

Citar como:

Mamoulian, R. (1946). Una lección de Rouben Mamoulian. Cine experimental. (11):208-211.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42760>

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



Rouben Mamoulian

UNA LECCION DE ROUBEN MAMOULIAN

Rouben Mamoulian, famoso realizador de "Las calles de la ciudad", de "Sangre y arena" y de tantos otros famosos films, tiene un profundo conocimiento del arte dramático y de las posibilidades técnicas del cine, y así nos lo demuestra en el desarrollo de esta conferencia suya que hemos traducido, por la claridad e interés de las teorías en ella expuestas.

La herramienta más importante al servicio del director cinematográfico es la cámara. Usada de manera inteligente, ésta puede ser la verdadera "estrella" de cada producción; torpemente usada se convierte en el elemento dominador que se interpone como un obstáculo para el mutuo entendimiento entre el operador y el director. Tanto uno como otro deben conocer los respectivos planes y sus mutuas concepciones dramáticas, y ambos han de ser capaces de trabajar en completa armonía, con tal unidad de idea y de propósito, que semejen una sola persona. No quiero indicar con esto que uno de los dos ha de avasallar al otro, sino que cada uno debe comprender tan plenamente las ideas y métodos artísticos y dramáticos de su compañero, que en vez de ser dos personas laborando para alcanzar el mismo fin por diferentes procedimientos, deben coordinar sus actividades y trabajar unidos, como partes integrantes de un perfecto mecanismo.

El primer paso para conseguir esto consiste en llegar a un acuerdo, basado, naturalmente, en el entendimiento mutuo acerca de cuál debe ser el tono de la película en cada una de sus secuencias y escenas. ¿La concepción dramática base, será idealista o realista? ¿El argumento ha de relatarse mediante delicados toques o por medio de audaces, viriles, contrastes? ¿En el relato ha de darse más preponderancia al argumento en sí o a la forma en que éste ha de ser expuesto? Estas y otras preguntas que han de suscitarse deben quedar bien sentadas en la mente del director y operador antes del comienzo del rodaje, de forma que, desde el primer ensayo, ambos trabajen como si fueran una sola persona, coordinando la totalidad de sus respectivos esfuerzos para dar a la película una unidad completa y coherente desde el principio hasta el fin.

Por esta razón soy partidario de conceder al operador mucho más tiempo para prepararse que el que actualmente se le concede antes de empezar una producción. Así, el director y él puedan lograr de antemano ese grado de mutua inteligencia, que de otra forma ha de llevarles varios días de trabajo, durante los cuales, y hasta que no llegan a comprender sus mutuas intenciones, malgastan su tiempo y esfuerzos en vanos resultados. Para alcanzar esta perfecta comprensión ambos deben de ser capaces de ver más allá de los inmediatos confines de su trabajo: el operador tiene que ser de hecho tan buen director como excelente fotógrafo,

y el director, a su vez, ha de ser un buen operador. No se trata, empero, de que uno u otro se sientan, por este conocimiento, capacitados para suplantarse, sino de que cada cual pueda ver, en exacta perspectiva, lo que su trabajo representa en el conjunto del film.

Tratándose de estas dos personas, opino que es más importante para el director aprender fotografía cinematográfica, ya que la mayor parte de los operadores son gente que tiene muchos años de experiencia y han trabajado con tantos directores, que forzosamente han de conocer los principios básicos de la dirección, mientras que muchos directores, llegados, como yo mismo, de campos ajenos al cinema —tales como el legítimo de la escena—, se hallan inclinados a desestimar la expresión vital que poseen los valores dramáticos de la imagen, creyendo que un conocimiento del arte de la escena es más que suficiente. Pero la maestría teatral no basta: dirigir una película sin el conocimiento de las posibilidades dramáticas de la cámara es tanto como querer escribir en un idioma extranjero conociendo sólo el valor gramatical de las palabras y no su valor en uso. Los resultados que deben esperarse, si se intenta realizar una película sin este conocimiento previo, serán dos opuestos: uno, estacionario y teatral; de ilimitada orgía de encuadres y desplazamientos de cámara injustificados, el otro. Ambos son malos, pero creo que es peor el último, ya que, en el primer caso, si el argumento y los elementos dramáticos son buenos, probablemente éstos disimularán las omisiones técnicas; mientras que, en el segundo supuesto, si lo puramente cinematográfico es francamente malo, los defectos técnicos —por el poder enorme de la cámara— oscurecerán las buenas cualidades del argumento y de la interpretación. Por ello, el director ha de saber servirse de la cámara y conocer también cuándo y por qué debe emplear ángulos poco usuales; cuándo y por qué debe mover la cámara.

En un principio, la cámara era simplemente una máquina que recogía la acción interpretada ante ella —de la misma manera que el ojo del espectador teatral capta la acción que se desarrolla en el escenario— sin cambiar su posición y sin intento de selección por su parte. Toda la acción era recogida en planos largos. Creo que fué D. W. Griffith el primero que concibió la idea de guiar visualmente la atención de los espectadores por medio de primeros planos, y quien más tarde

hizo participar al público en el desplazamiento material de las escenas, a través de los planos de movimiento. Años más tarde, varios directores alemanes descubrieron todo esto de nuevo y aportaron, a su vez, poderosos conceptos de encuadre. Los directores rusos, más recientemente, añadieron el montaje, que no es ni más ni menos que el uso creador del cortar y añadir los planos, engalanado con un vocablo francés. El director y el operador deben ser maestros en el empleo de estos medios y han de saber cuándo y cómo emplearlos, y, sobre todo, deben conocer la razón de ser, desde el punto de vista psicológico, de cada uno de ellos.

Por importante que sea saber cuándo se han de usar los recursos técnicos, es aún más importante conocer cuándo no deben éstos emplearse, ya que la escena mejor concebida se echa a perder por la intromisión de factores que no tengan un verdadero significado. En algunas escenas lo más importante es la cámara; en otras, la interpretación; el diálogo, en algunas, y en otras, el mismo decorado. En mi quehacer de director de escena, anterior a la incorporación mía al cinema, hallé esta verdad aplicada en forma más o menos elemental. Por esto practiqué el estudio de cada escena, mediante preparativos y ensayos, hasta que juzgaba que conocía su verdadero valor dramático. Entonces

me sentaba en las butacas y estudiaba la escena mientras los actores la interpretaban; la estudiaba con los ojos cerrados, para asegurarme que los actores estaban sacando el mayor partido de sus papeles, y de nuevo la estudiaba, ahora tapándome los oídos, para cerciorarme que la acción, el gesto y la colocación tenían visos de perfección. Si todo ello era satisfactorio, la escena podría ser; pero si, en cualquier momento, no conseguía comprenderla claramente, bien mediante vista u oído, por separado, algún error había en la labor directiva. Detenía la acción y la estudiaba hasta encontrar y remediar la falta.

Creo que puedo aplicar el mismo método, en mayor escala, para la dirección de películas. Una vez que los actores han ensayado bien, estudio la acción a través del tomavistas o a través de los auriculares del sonido, de acuerdo con los requerimientos de la escena en cuestión. La estudio más veces a través de la cámara, pues lo visual debe predominar en un film. No es sólo la acción lo que importa, sino la forma en que el tomavistas percibe dicha acción. El operador debe iluminar la escena para que se adapte exactamente al ambiente y debe colocar la cámara en la posición precisa, que sirva a la perspectiva dramática de la escena.

La cuestión fundamental sobre los emplazamientos

Una escena de "El hombre y el monstruo"





Fredric March, en su caracterización para "El hombre y el monstruo"

de cámara es la siguiente: Deben éstos usarse para extraer el ángulo dramático de la escena, y nunca en su propio provecho. Un simple primer plano puede constituir un atractivo trozo fotográfico, muy halagador para la "estrella", pero si está integrando una secuencia en la que no tiene justificación dramática alguna, ésta se convierte en algo fundamentalmente detestable; detestable en cuanto a la dirección, detestable por la fotografía y detestable como cinema. De la misma manera, es igualmente detestable necesitar un primer plano y no tomarlo. El director o el operador —y más bien ambos— tienen que conocer lo bastante su oficio para saber que dicho plano era necesario.

Las mismas reglas son de aplicación para los más complicados emplazamientos de cámara. Si estos facilitan el proceso dramático del film son necesarios y deben emplearse; si lo impiden o lo estorban, no deben usarse. A modo de ejemplo, supongamos que tenemos que fotografiar un grupo de personas desde un ángulo que nos ofrezca la perspectiva visual de las mismas, sentadas a la mesa, discutiendo. La forma natural de fotografiar la escena sería tomándola el nivel normal de la vista. Por otra parte, un plano del grupo, tomado verticalmente, desde arriba, poseería, intrínsecamente considerado, un gran valor expresivo; sin embargo, se hallaría completamente fuera de lugar, a me-

nos que exista una razón, desde el punto de vista dramático, para incluirlo. Si, en cambio, pongo por caso, uno de los personajes es un espía o un criminal que se oculta en el piso de arriba de la casa y escucha la conversación a través de un agujero abierto en el techo de la sala, dicho plano será vitalmente necesario, porque transmitirá al espectador, de manera insuperable, la reacción que tal situación produce en el personaje oculto. Igualmente, si éste se encuentra escondido bajo cualquier mueble de la habitación, un plano del grupo sentado a la mesa, desde una posición anormalmente baja será necesario por las mismas razones.

Pero la determinación de los emplazamientos de cámara es problema que abarca más amplitud y entra de lleno en el campo de lo psicológico, ya que por este solo medio se puede sugerir el oculto significado de una escena en forma insuperable por cualquier otro medio expresivo. Tomemos, por ejemplo, una secuencia de "El hombre y el monstruo" (Dr. Jekyll and Mr. Hyde). El Dr. Jekyll se encuentra de pronto e involuntariamente transformado en Hyde, sin posibilidades para retornar a su laboratorio y tomar allí los únicos brebajes que le pueden volver a su verdadero ser. En este trance es impulsado a visitar a su amigo el Dr. Lanyon, quien trae a su propia casa los potingues necesarios y fuerza a Hyde a tomarlos para la nueva transformación de éste en Jekyll, lo que acontece en presencia del horrorizado Lanyon. En las escenas que siguen, Jekyll, que está física y emocionalmente agotado, suplica el perdón a su amigo. A estas escenas se las infundió doble vigor con los emplazamientos de cámara empleados. Jekyll está acurrucado en una silla baja, suplicando lastimeramente a su amigo. Lanyon, sentado detrás de su mesa, colocada sobre un entarimado, aparece como formando parte del trono del Juicio Final. Las posiciones desde las que cada uno de ellos fué tomado acentuaron notablemente estos contrastes: A Jekyll se le fotografió siempre desde arriba, mirando hacia la cámara, en abyecto suplicante. Lanyon siempre fué tomado desde abajo, mirando hacia la cámara, en severo e intransigente juez. Para acrecentar estos contrastes visuales coloqué a Jekyll en la más baja silla del estudio y a Lanyon —ya subido sobre una plataforma— en el más alto sillón, al que, por añadidura, hice calzar las patas sobre alces de tres pulgadas de altura.

Las mismas ideas pueden aplicarse análogamente al movimiento de cámara. La opinión, tan difundida entre directores y ayudantes, de que el movimiento de cámara da movimiento cinematográfico a una escena, de otro modo estática, es básicamente falsa. Emplear la cámara en movimiento, sin necesidad dramática alguna, perjudica el film en vez de beneficiarlo. Concentra la atención del espectador sobre lo mecánico más que sobre el asunto, y oscurece en lugar de aclarar el éxito. El movimiento injustificado es un signo de la debilidad del director, no de su vigor.

Una vez acordada la necesidad de un determinado movimiento de cámara, desde el punto de vista dramático, deben director y operador cooperar estrechamente para realizarlo con la mayor perfección técnica y artística, puesto que un movimiento mal ejecutado es peor que la ausencia total de éste. Se deben considerar muchos factores: velocidad, dirección, ángulo y, sobre todo, ritmo. La acción precedente habrá establecido forzosamente un "tempo" o ritmo dramático (y, a menudo, físico) perfectamente definido: la escena con la cámara en movimiento deberá seguir el mismo ritmo, o, en raras ocasiones, acrecentarlo.

Estos planos movidos deben, desde luego, estar perfectamente concebidos y ensayados. Los ensayos son vitales, pues si aquéllos no están bien realizados, el elemento mecánico puede entrometerse y echar abajo todo lo que con tanto trabajo fué construído. Estas escenas, a su vez, demuestran la necesidad de que el di-



Escena entre el Dr. Lanyon y Hyde, a que se alude en este artículo

rector posea una adecuada concepción fotográfica; de otra forma, puede querer imponer a su equipo de cámara escenas que sean fotográficamente imposibles. Análogamente, el operador debe poseer un concepto exacto sobre la labor del director, para saber que determinadas escenas son necesarias dramáticamente.

Otro punto en el que deben estar de perfecto acuerdo director y operador es en el "modo" fotográfico que mejor le cuadre a la película. Muchos directores, a este respecto, se satisfacen con lo que los operadores buenamente les quieren ofrecer; por su parte, muchos operadores sólo desean tratar todo de manera convencional, desestimando el valor dramático de las escenas, sin considerar que cierta clase de asuntos requieren un tipo de fotografía, mientras que para otros ésta ha de ser diferente. Los films románticos, sentimentales, piden una fotografía que destaque los momentos románticos, suave, delicada, pictórica. Otros films, como "El hombre y el monstruo", exigen un tratamiento realista, casi brutal. Realismo, desde luego, no quiere decir olvido de los principios de la composición e iluminación. Realismo significa alejamiento de lo bonito convencional. En mi opinión, "El hombre y el monstruo" ganó fuerza por el hecho de que Karl Struss y yo nos pusimos pronto de acuerdo sobre la clase de realismo fo-

tográfico y crudo que mejor convenía al film. La "manera" en que Karl lo trató elevó de golpe el realismo de los personajes principales y dió al de Mr. Hyde un agudo contraste al exponer inhumanamente su irrealidad. También he de rendir un merecido tributo a Mr. Struss por su labor en esta película, ya que al haber renunciado por completo a su estilo artístico habitual demostró ser un verdadero artista, de la más alta calidad.

El cinema está destinado a progresar poderosamente a medida que, tanto los operadores como los directores, aprendan cada vez mejor el uso dramático de la cámara, y a medida, también, que aprendan a cooperar estrechamente unidos y en forma más inteligente. Artísticamente hablando, el cinema es arte todavía joven, aunque su técnica se halle bien desarrollada. Ofrece un atrayente campo de esfuerzos y experimentaciones, ya que nosotros solamente somos precursores. De nosotros, directores y operadores de hoy, depende el futuro artístico de este nuevo medio. De nuestra mutua comprensión y cooperación de hoy surgirá el esplendor del mañana. El pleno desarrollo de esta nueva forma, el cinema hablado, se apoya en nosotros, que hemos de establecer sus bases y hacer de él el poderoso medio que puede llegar a ser.