

Cine experimental

Título:

Dos tendencias actuales del "cine" americano

Autor/es:

Ballesteros, Pío

Citar como:

Ballesteros, P. (1946). Dos tendencias actuales del "cine" americano. Cine experimental. (8):54-55.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42704>

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:



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

FilmoTeca
de Catalunya

DOS TENDENCIAS ACTUALES DEL "CINE" AMERICANO

POR

PIO BALLESTEROS

Con certera visión y fino análisis aborda Ballesteros el tema interesante de las tendencias nuevas en el "cine" americano. El joven escritor —que ha preparado, como realizador, el rodaje de una película inspirada en un relato de Jenaro Prieto— logra en su breve trabajo, pulsar la situación estética de un "cine" que, a juicio de todos, revela en sus formas y manifestaciones la tónica de la producción mundial.

En el "cine" americano actual se perciben palpablemente dos cosas; un deseo de renovación en la elección de temas orientándose hacia contenidos profundos y una suavidad expositiva y descriptiva en la planificación. Hoy la técnica del "cine" americano podríamos calificarla de *suave*, lo cual no deja de ser, a fin de cuentas, sino una repetición considerablemente mejorada del estilo cinematográfico utilizado en la época que pudiéramos calificar de *clásica* del "cine" mudo.

La planificación actual, la *técnica invisible*—califiquémosla repitiendo manoseado concepto—, no supone otra cosa que una utilización de la cámara fija casi constantemente, hilvanando plano tras plano con magnífico *raccord* y subrayando lógicamente toda la acción.

Esta técnica de la cámara fija no supone ramplojería, sino todo lo contrario. Su encaje y utilización debe ser perfectísimo, para evitar precisamente la monotonía, y, al mismo tiempo, supone ahorro de tiempo en el estudio, ya que desde un mismo emplazamiento y utilizando idéntico o casi idéntico juego de luces pueden rodarse varios planos variando

únicamente el objetivo a emplear en cada uno de ellos.

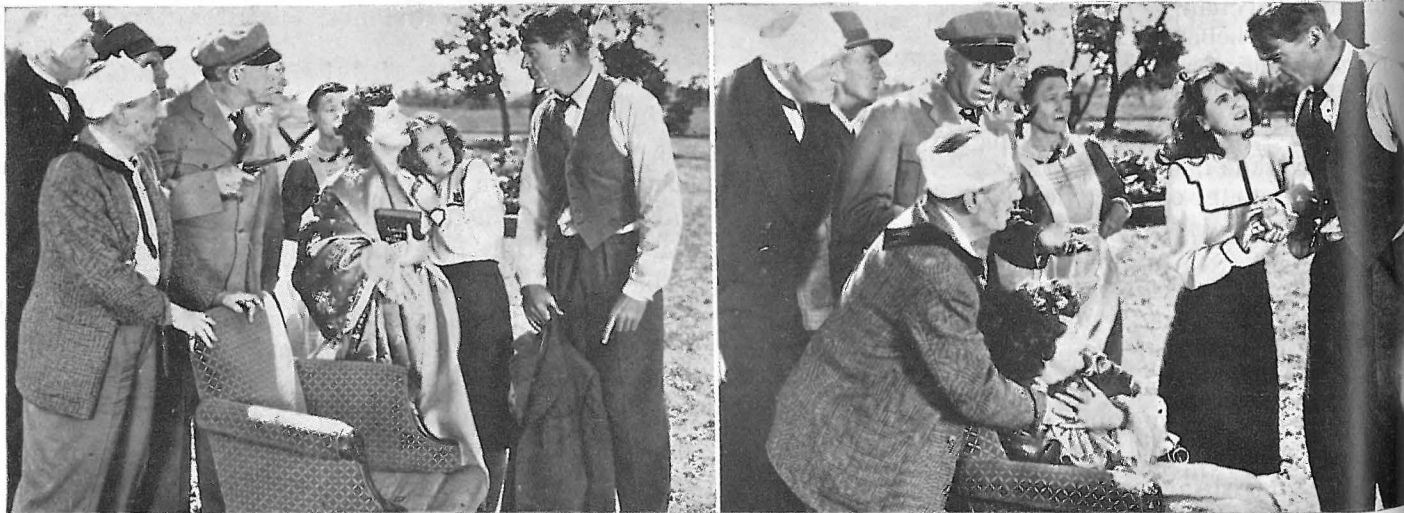
Supone igualmente una notable parquedad en la utilización del *travelling*, lo cual —por contraste— valoriza este medio expresivo.

El espectador puede encontrar ejemplos palpables en la contemplación de cualquiera de las excelentes cintas de Robert Siodmak últimamente estrenadas: *El sospechoso* y *La dama desconocida*; y también en el tipo de comedias ligeras: *Casanova Brown*, de Sam Wood; *Mr. Lucky*, de H. C. Potter, si bien en esta última el guión técnico lo firma William Cameron Mézies, dato digno de tenerse muy en cuenta.

Obsérvese que en cualquiera de las precedentes el *travelling* sólo juega en los momentos de traslación del protagonista o en algún instante cuyo empleo sirva para acentuar la intensidad emotiva.

¿Cuál es el resultado? Por un lado, sencillez en el rodaje de la cinta (difícil sencillez, por supuesto). Por otro, una mayor valorización del *travelling* o cámara en movimiento, debido a su meditada utilización.

Esta utilización de la cámara fija no debe confundirse con los llamados "planos largos".



Dos planos de "Casanova Brown". Ambos han sido rodados desde el mismo emplazamiento. Siguiendo las modalidades actuales, la Cámara permanece fija; un sencillo cambio de objetivo es suficiente para aproximar o retardar la acción.

Cítase el ejemplo de *La loba*; momento de la muerte de Herbert Mashall ante la impasibilidad de Bette Davis.

En *La loba* dicho plano tenía una perfecta justificación. Su duración expresaba ante los ojos del espectador la impasibilidad tremenda de la protagonista hacia el hombre que caía. Bette Davis, en primer término, fría, estática; la habitación completamente sola. Al fondo, Herbert Marshall, perdido, sin ayuda. Solamente ella —en primer término—, la que podía dominar la situación —en el plano “dominaba” marcadamente—, seguía inmutable, considerando al hombre infeliz como algo lejano que desaparecía.

Las dimensiones —en todos los órdenes— de dicho plano poseían una lógica explicación en tanto cuanto exponían psicológicamente lo que el realizador aspiraba a expresar.

Imaginad por un momento el mismo plano desdoblado en otros varios, y aun cuando quizá el efecto cinematográfico fuera conseguido, no lograría, ni plástica, ni psicológicamente, el tremendo valor que tal cual fué rodado. La protagonista era Bette Davis, y la cámara subrayaba la actitud de la protagonista. De ahí su pasividad.

Pero una cosa es que en un momento determinado se utilicen planos de larga duración y otra que las películas actuales deban ser realizadas a base de planos de trescientos metros de largo, porque si así pensamos y obramos, el mejor día concluimos descubriendo que *El asesinato del Duque de Guisa* —dicho sea con todos los respetos— significaba el canon de la cinematografía actual.

Con relación a la temática presente, debemos deducir un ejemplo, que si sabemos aprovecharlo, nos conducirá —no por nuestros méritos, que bien pocos son, sino en virtud del seguimiento de una corriente cinematográfica que parece universal—, al camino del “cine” español.

El “cine” actual —salvo el español, naturalmente—, tiende a reflejar problemas interiores: *Rebeca*, *El sospechoso*, *Al margen de la vida*, *El hombre que vendió su alma*, *L'eternel retour*; y supone un abandono, por parte de la cinematografía, de los problemas frívolos para encauzarle en dirección a otros de mayor hondura espiritual, exponentes de la situación o reacciones anímicas del protagonista.

Tales reacciones, dentro de su universalidad, gozan de características propias.

Son películas —es cierto— de madurez y que necesitan un guión, dirección, interpretación y música de milimetrada exactitud, puesto que toda extralimitación resultaría grotesca.

Antes o después el “cine” español necesitará seguir tales rumbos. Y este es el momento en que, si tenemos suficiente inteligencia, conseguiríamos un “cine” genuino.

Ahora bien, para ello es necesario que guionista, director y actor efectúen una introspección —particularmente el guionista—, y que una vez planteado el problema base de la cinta se decidan a reflejar su propia reacción “ante una situación determina-



“Mr. Lucky”, cuyo guión técnico se debe a William Cameron Menzies.



“Sé fiel a ti mismo”. He aquí una película inglesa cien por cien —no obstante haber sido rodada en América— por el ambiente, y sobre todo por sus personajes. Los complejos espirituales de sus protagonistas son imposibles de concebir en una mentalidad diferente de la inglesa.

da”. Es decir, el “cómo reaccionarían” ante una situación amable o triste, pero siempre con toda sinceridad: tímidamente, los apocados; audazmente, los valerosos, o situándose en una discreta media tinta, los mediocres.

Y reflejándose con sinceridad quizá consiguiéramos unas películas con protagonistas “medias tintas”, pero siempre más nuestros que si se limitaran a repetir las andanzas de Cary Grant o de Fred Mac Murray, encarnados en otro actor sin el arte de Cary Grant o la simpatía de Fred Mac Murray.

Pero también es digno de tenerse en cuenta que este “cine”, discretamente psicológico, debe inspirarse en el momento actual, en el estado actual y en la situación actual del alma española; con todas sus grandes y pequeñas virtudes. Y olvidarse un poco del Siglo de Oro y de las reacciones de aquella época, porque ya están muy distantes.