

Cine experimental

Título:

Eso que llaman producción

Autor/es:

Zúñiga, Ángel

Citar como:

Zúñiga, Á. (1946). Eso que llaman producción. Cine experimental. (9):112-118.

Documento descargado de:

<http://hdl.handle.net/10251/42722>

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

ESO QUE LLAMAN PRODUCCION

POR

ANGEL ZUÑIGA

Alrededor del complicado mecanismo industrial del "cine" traza Zúñiga las líneas subsiguientes. El escritor, con la precisión y galanura que le caracterizan, establece objetivamente una posición del séptimo arte, haciendo exposición detallada de toda la enorme complejidad que constituye su grandeza y su servidumbre.

Ningún otro espectáculo en organización tan complicado como lo era el "cine". Los estudios poseen infinitos departamentos dispuestos para no carecer del más pequeño elemento que pudiera entorpecer la marcha creciente del trabajo. No sólo cuentan con grandes talleres en los que se levantan decorados de tamaños diversos —en "Enviado Especial", la plaza de una ciudad holandesa; en "El séptimo cielo", el de una buhardilla y la escalera de una casa de vecinos con sus siete pisos— y se viste a los protagonistas y a cientos de figurantes en "films" como "Reap the Wind Wild", de Cecil B. de Mille, sino que también los servicios de utilaje deben ser tan vastos como los que requiere la misma vida, contando con que los temas son susceptibles de ser desarrollados en distintos medios sociales, así como en las más diversas épocas.

La cantidad de artistas, técnicos, operarios, historiadores, especialistas en efectos climatológicos, es tan grande como lo necesita industria de tanta envergadura. Recordemos algunos efectos realizados en el Estudio: las lluvias de "Vinieron las lluvias"; la nieve de "Lidia"; el deshielo de "A través de la tormenta"; el viento de "El jardín de Alá"; los terremotos de "San Francisco"; los incendios de "Chicago"; las nieblas de "El delator", y los efectos plásticos obtenidos con el vapor de agua en las escenas del cuarto de máquinas de "Camarotes de lujo", de Howard o en las del suicidio de "Ana Karenina".

Todos son efectos fabricados artificialmente. Con ello, no se retrasa la producción y se tiene, además, la segu-

ridad de una excelente fotografía que sólo puede darla regularmente el Estudio, sin perder un solo día de filmación. Esto tiene también sus inconvenientes. En el "film" de escenarios naturales, se desciende considerablemente de tono con el empleo del decorado, así como con el abuso de las transparencias. Compruébase esto en "Capitanes intrépidos", en donde la parte trucada desdice sensiblemente de un "film" que pudo lograr mayor categoría.

La instalación sonora ha de ser impecable. Tampoco en esto son escasos los trucos. Lo mismo el doblaje, que los "plays-backs", que es un doblaje a la inversa, y, cosa más corriente, la imitación de sonidos, como el del viento, que puede realizarse con un alambre, o el del crepitar del fuego, que puede lograrse simplemente con sólo arrugar celofana. Existen una serie de sonidos de archivo —"sound library"— de los que se echa mano cada vez que se necesitan en una escena: el silbido de una locomotora, el de campanas, etc., etc...

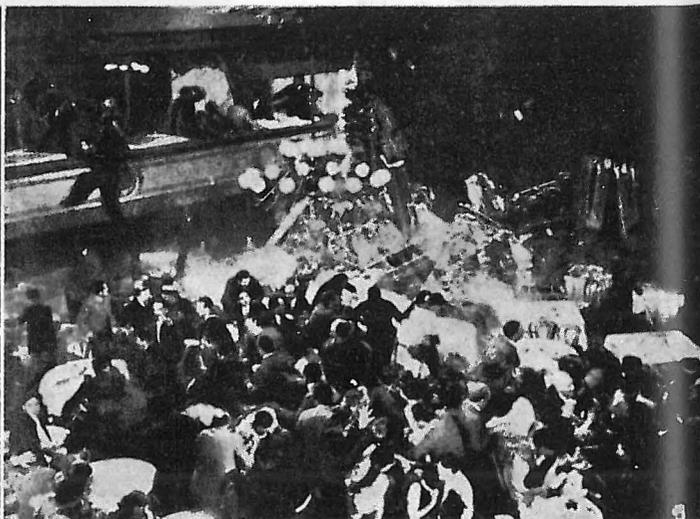
Los equipos sonoros lo mismo deben dar el tono de un cuchicheo en una conversación entre dos personas que una escena de grandes masas enardecidas, aunque aquí pueda entrar muy bien el truco técnico utilizando los sonidos de archivo.

Labor muy valiosa es la del director artístico. Directores como Richard Day —"Dead End", "El ángel de las tinieblas", "Avaricia"; Alexander Golitzen, "Enviado Especial"; Cedric Gibbons, "La reina Cristina", "Las vírgenes del Wimpole Street", "Romeo y Julieta"; André Andrijew, "El Golem" (Praga, 1937); Lázare

"Vinieron las lluvias", de Clarence Brown



"San Francisco", de W. S. S. Van Dyke



Meerson, "La kermesse heroica"—; William Cameron Menzies, Harold Miles y Anton Gray han dado tonos de gran calidad a algunas de sus cintas. Sus bocetos tienen una visión muy certera de lo que debe ser el decorado, con las proporciones, los movimientos de cámara, los efectos de luces. Algunos de ellos son excepcionales: los de "Las aventuras de Tom Sawyer" representan un magnífico esfuerzo.

En esta fase preparatoria se cuida de la debida ambientación de los decorados, con todo aquello que cada escena requiere, trazándose un plano general para cada uno de ellos, así como para los diferentes días de rodaje. Tampoco olvidemos la aportación que algunos directores artísticos han hecho al mejor "cine" alemán. Los nombres de Walter Roehrig, Robert Herlitz, Walther Reimann, Rudolph Bamberger, Erich Kettlehut, Otto Hunte, Paul Leni, Alfred Jünge, Albin Grau y Nepach y Werndorf, dieron momentos de excepción a ese "cine".

El departamento de vestuario posee un inmenso guardarropa con toda clase de trajes de todas las épocas, renovados continuamente, y con un equipo de personal que se cuida de los detalles de las modas en las diferentes clases sociales. El "caso" Adrián es significativo. Ha vestido a las más rutilantes estrellas de Hollywood en estos últimos años. Greta Garbo, Norma Shearer, Joan Crawford, Greer Garson pasaron por sus manos. Tiene una fantasía inaudita, perdiéndose en exageraciones propias del ambiente sofisticado en que transcurren la mayoría de las cintas. No obstante, el éxito le ha favorecido y ha lanzado modas bastante audaces, generalmente aceptadas. Y es que las mujeres, por gustar, son capaces de ponerse cosas que no gusten a nadie.

En el departamento literario se preparan con anticipación los diversos guiones que han de llevarse a la pantalla. Debido a la producción en serie se requiere estar muy al tanto de toda novela u obra teatral de éxito, para adquirir los derechos de reproducción y explotar así la popularidad del título. Hay temas invariablemente repetidos, como algunos de Dickens "Historia de dos ciudades" o "David Copperfield", de Mack Twain; —"Un yanqui en la corte del rey Arturo"— o bien el de "Smiling Trough". Los dos autores primeros se consideran de interés universal; el tema del otro, resulta ser un buen vehículo de estrellas.

Ultimamente ha habido una verdadera avalancha de segundas versiones, explotando el recuerdo del "cine" mudo. "El prisionero de Zenda", "Las cuatro plumas", "El séptimo cielo", "El signo del Zorro", "El destino de la carne" y, a veces, obras llevadas al "cine" ya en época sonora: "El puente de Waterloo", "When Ladies Meet" ("De mujer a mujer" y "Cuando ellas se encuentran"); "Follies Bergere" que sirvió de lucimiento a Chevalier ("El caballero del Follies Bergere"), y ahora, con grandes modificaciones, a Carmen Miranda ("Aquelha noche en Río"); "A Bill of Divorcement", que dirige John Farrow; "Victory", según la novela de Conrad, por John Cromwell; "Madame X", de Sam Wood, para Gladys George.

Un buen tema será aquel que pueda contarse en pocas palabras. En diez, como dijo cierta vez Clarence Brown. Ya hemos visto que existen diversos géneros y que la producción los repite invariablemente. Es indiscutible que uno de los atractivos del "cine" americano es su sentido periodístico, que consiste en dar de continuo motivos palpitantes de la vida del país, aunque desvirtuados, claro, por el romance amoroso, eje central inevitable, venga o no a cuento. Hay "film" que todo lo basa en la atmósfera —como los de Sternberg—; otros, a la emoción cruda de Vidor.

Dada la producción en serie, es natural que comprendamos en seguida su limitación, su estrechez mental. El productor no quiere ver comprometido su dinero. Quiere jugar sobre seguro. Y de la mentalidad de estos productores no cabe esperar gran cosa. Si un día cae a su lado un artista, entonces el "film" es excelente; cuando no, no pasará de la mediocridad. En su libro

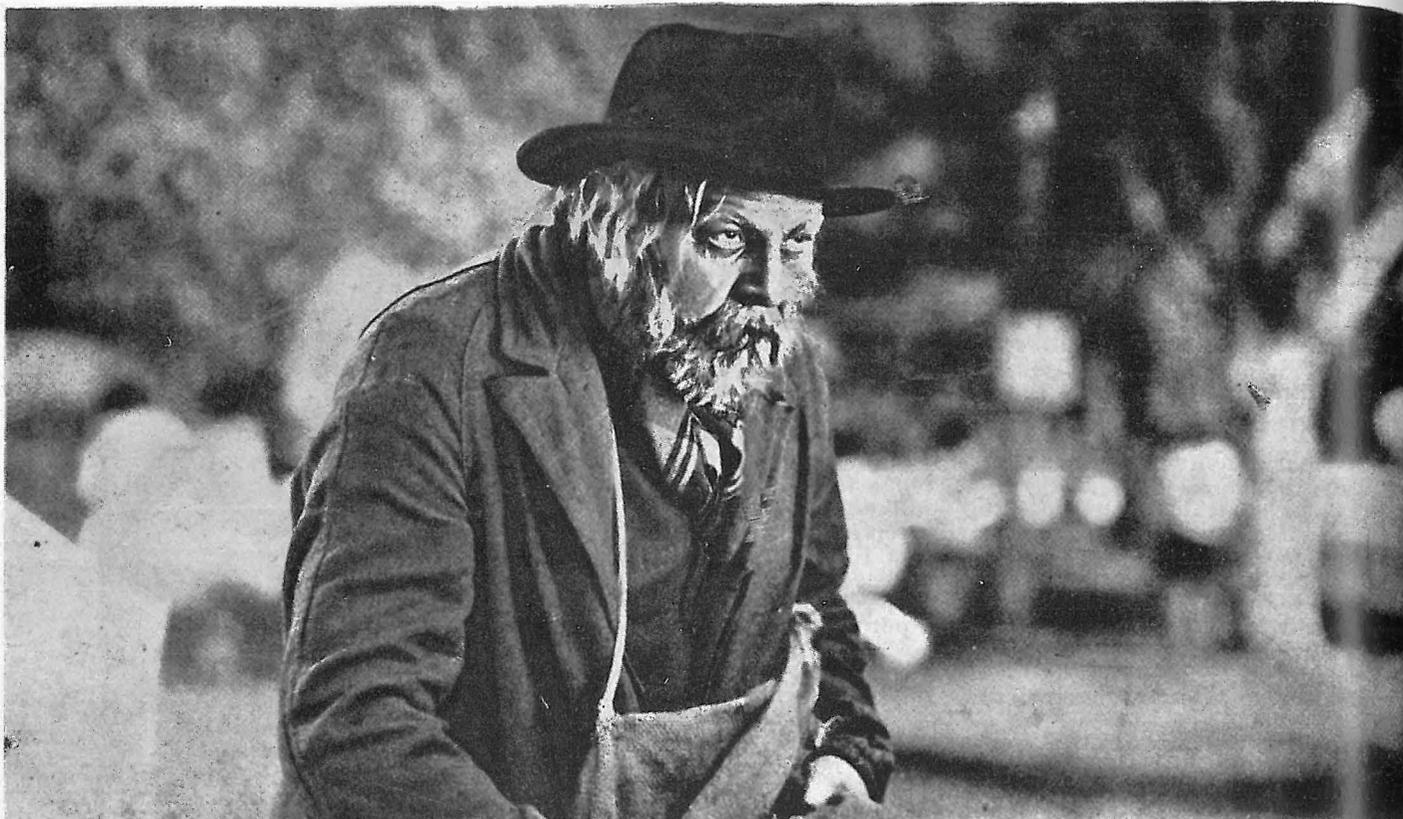


Arriba: "Enviado especial", de Hitchcock.—Abajo: "Capitanes intrépidos", de Victor Fleming

"Cuando yo era Miguel Strogoff", Iván Mosjukine cuenta una buena anécdota: "Carl Laemmle, director de la famosa marca Universal no conocía en 1925 a Shakespeare. En esta fecha supo que John Barrymore interpretaba en Londres el "Hamlet". Una publicidad intensísima del comediante cayó ante los ojos de Laemmle. Al leer "John Barrymore en "Hamlet", de William Shakespeare", hizo cablegrafiar inmediatamente al departamento de escenarios de su agencia londinense: ¿Quién es este Shakespeare? ¿Ha obtenido otros éxitos en el teatro? ¿Ha escrito ya para el "cine"? Si ha sido así, ¿cuáles son los títulos de sus escenarios? Tomen informes y enviar un "dossier" completo." El agente de Londres, al leer este mensaje, creyó morir de estupor.

Tal como la producción comercial está montada en América, la capacidad técnica del guionista resulta un punto muy importante. Esta es labor que sólo debería realizarla el director, contando con que se tratase de una obra de auténtica creación, como en los "films" europeos de René Clair. Naturalmente, existen casos en que la colaboración entre director y guionista es muy estrecha, como los de Frank Capra y Robert Riskin; Hitchcock y Alma Reville; Cecil B. de Mille y Jeannie Mac Pherson; Lang y Thea von Harbou; Eisenstein y Alexandrov; Pudovkin y Zharki; Ford y Nichols; Pabst y Vadja.

Es la producción en serie la que no permite casi nunca tal probabilidad de colaboración; entonces sólo se tiene en cuenta, en los casos más excepcionales,



"El destino de la carne", de Víctor Flemming

las condiciones del tema y la singularidad de las situaciones en forma que encajen, más o menos, con las posibilidades conocidas del director. Esto ofrece un constante desnivel en la labor de directores famosos, como Borzage o Van Dyke, quienes, por esas causas, sólo pasan a ser intérpretes de una idea, pero rara vez creadores de la misma. En la correspondencia entre el productor Sol Lesser y el autor Thornton Wilder a propósito de la obra de este último "Nuestra Ciudad" (Sinfonía de la vida), se ve hasta qué punto el escenarista crea el mundo cinematográfico de acuerdo con un asunto establecido. Mundo que el director sólo debe interpretar en la forma más conveniente.

Sobre el particular, Frank Capra ha hecho las siguientes declaraciones: "Sólo hay media docena de directores en Hollywood a quienes se permita "filmar" a su gusto y que puedan supervisar su propio montaje.

"Estamos de acuerdo al decir que el "cine" es medio propicio al director. Esto es exactamente lo que es o lo que debería ser. Hemos probado durante tres años establecer el "Director's Guild" y lo único que hemos logrado ha sido dos semanas de preparación para un "film" "A" y una semana para un "film" "B". Y tener derecho a la supervisión hasta llegar al primer corte de la película.

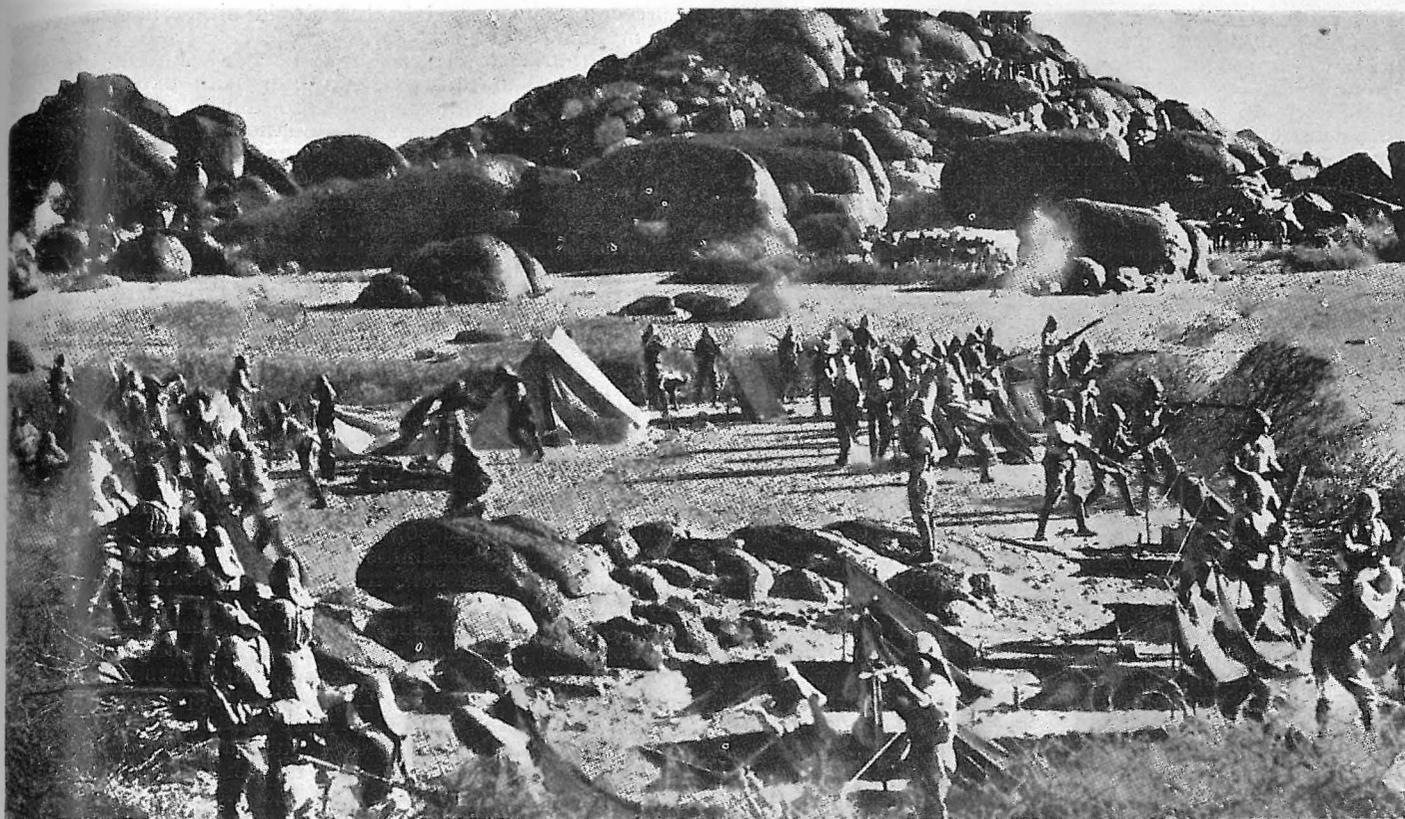
"Debe creerse que en cualquier otro medio que fuese el medio del director, se le concederían estos dos puntos menores. Hemos pedido que se nos permita leer el "script" que vamos a hacer y unir el "film" en su primera forma para ser presentado al jefe de producción. Durante tres años hemos batallado incesantemente para lograrlo.

"Ahora estamos a punto de conseguir que se nos dé un mínimo de tiempo discreto para la preparación del "film", pero en cambio no podemos conseguir, respecto al montaje, sino la unión de las secuencias mientras el "film" está todavía en producción. Esto debe hacerse en el tiempo que nos pertenece, o sea, por las

noches y los sábados, sin que podamos hacer nada en el proceso final del montaje.

"El ochenta por ciento de los directores ruedan las escenas exactamente como se les manda, sin el más ligero cambio; y el noventa por ciento no tienen voz ni voto para decidir en el tema o en el montaje. O sea, que es una situación muy penosa para un medio que se supone ser el medio de expresión del director."

Por otra parte, las obras se hacen y se deshacen sin pensar en una mayor consideración cinematográfica, sino sólo teniendo en cuenta la personalidad de los intérpretes. Si el principal carácter de la novela es femenino y quien la debe interpretar es un actor, se disminuye la importancia de aquél. Si es revolucionaria o social, se liman esas asperezas en forma de que encajen con la doctrina puritana de Hays y con otras censuras; si la obra es teatral y de mucho éxito, se la respeta inverosimilmente, sin pensar para nada en el "cine". En "El jorobado de Nuestra Señora de París", "Esmeralda la Zíngara", de Dieterle, las variaciones son muy profundas en vista a los ojos de las censuras y pensando también seguramente en la mentalidad del productor yanqui; en la segunda versión de "The Front Page" (Luna Nueva), se cambia de sexo a un personaje para que pueda haber así romance amoroso; en "Historias de Filadelfia", de Cukor, se sigue el curso de la obra teatral de Barry, hasta tal punto, que sólo resalta una insoportable pieza filmada. Otro ejemplo: se compraron los derechos de adaptación de una obra teatral famosa en Broadway, titulada, "Sailor, Beware!", cuyo diálogo era muy fuerte, como corresponde al lenguaje de los personajes. Había en ella pasajes de gran comicidad, que los puritanos atacaron. El papel fué destinado a Bing Crosby. Pero resultó que después de cierta campaña de moralidad, el argumento original debió cambiarse, destruirse el diálogo, suprimirse situaciones, personajes, hasta el punto de que lo que quedó podía servir de base para un "film" de Shirley Temple.



"Las cuatro plumas", de Korda

La producción comercial exige estas y otras transformaciones. Todo ello estaría muy bien si la adaptación partiese sólo de la anécdota para un desarrollo completamente distinto en razón de la nueva materia expresiva con la que se manipula. Pero en los peores casos —que son la mayoría— se sigue el hilo del tema usando de un lenguaje convencional y primario, repetido hasta la saciedad y sin posibilidad de apurar el rico material sonoro-visual, desperdiciado al pasar por tantas manos, sólo por pensar en que los cambios estén a la altura de la mentalidad de las mayorías. El "cine" se hace entonces un espectáculo inferior, que se nutre de las raíces vitales de otros campos expresivos que no son los suyos propios.

Claro que por este camino vamos al "film" llamado de minorías. En este sentido habría que ver hasta qué punto el "cine", como espectáculo de masas, puede prescindir de ellas. Si un "film" sólo es entendido por unos cuantos intelectuales o gente de muy fina sensibilidad, no habrá duda de que será una obra superior, pero, en cierto modo, no cumplirá sus funciones al dirigirse a todos los pueblos del mundo. Esta es una de sus grandes limitaciones, al propio tiempo que uno de sus mayores timbres de gloria. En este aspecto, resultan curiosas las palabras de King Vidor, autor de una obra de minorías, "Aleluya", que es uno de los más grandes fracasos del "cine".

"Un "film" artístico no debe consistir en que lo entienda tan solo un grupito de gentes. En su lugar se ha de buscar un común denominador, un medio de narración que sea comprensible a toda clase de públicos —pobres y ricos, viejos y jóvenes, europeos y americanos—. Para lograr este propósito, deben presentarse emociones humanas, porque la emoción es algo universal y puede ser entendida por cualquier ser humano. La emoción puede ser sugerida por un gesto, una expresión facial, una ceja levantada."

El guionista realiza primero una sinopsis de cómo

puede desarrollarse la trama. En ella se efectúan las modificaciones esenciales. En el tratamiento toman parte, muchas veces, dos o tres escritores, lo que acentúa el sentido colectivista de la producción. Este tratamiento se desarrolla como si se tratara de los capítulos de una novela, y, en realidad, tendrá que ir, su grado emotivo, de menor a mayor, para alcanzar el clima en los momentos finales, aunque esta ley pueda vulnerarse y se vulnera, siempre y cuando la trama gane con un desarrollo fundamentalmente opuesto. Cuéntase con que los valores esenciales del drama son la emotividad, la sorpresa y la culminación de la intriga cerca del desenlace. Sobre aquel tratamiento se efectúa el guión técnico, en el que se tendrán en cuenta el número de decorados, artistas, personal técnico, etc., etc. El guión cuenta, pues, como la verdadera matriz del "film". Determina el movimiento exterior de la cámara; el corte de escenas; uso de los "travellings", panorámicas, fundidos; calidad del encuadre; la continuidad de la narración; la intensidad emotiva de las escenas con los efectos de sorpresa o suspensión; la importancia que juegan los objetos inanimados que pueden dar mayor animación a la trama por una ilusión de movimiento que les dé el realizador. Cualquier detalle puede poseer una intención dramática: las escaleras en "Tártufo"; en "El capitán Sorrell", de Brenon; en "La increíble", de Cecil B. de Mille; en "Las cuatro plumas", de Méndez; en "La ley del hampa", de Sternberg; en "Intromisión", de Méndez; en "El séptimo cielo", de Borzage o de King; la escalera hundida por los pasos de la protagonista, en "La sonriente Madame Beudet"; los simbolismos, como las figuras de Sèvres, en "El cadáver viviente"; la psicología de los personajes o la expresión morfológica de los animales; los efectos técnicos: transparencias, cortinillas, empleo de grúas...

Las posibilidades del diálogo son muchas. Puede obedecer a un tipo literario, con posible detrimento de

sus valores visuales y, por supuesto, los sonidos —casi siempre olvidados desde un punto de vista de creación— y la música. Recordemos los gritos de ¡Manuela!, ¡Manuela!, en "Muchachas de uniforme"; o las voces humanas en el naufragio de "Atlantic", de Dupont. Un caso de excelente justificación del diálogo lo tenemos en "Eskimo", de Van Dyke, en el que las palabras de los indígenas son tan justas que el "film" se justifica en su principal razón de ser: en todo aquello que tiene de visualidad.

En "El testamento del doctor Mabuse", de Lang, tenemos un buen ejemplo de encadenado sonoro al fundir el ruido rítmico de una bomba de relojería en el siguiente plano, con el que uno de los bandidos rompe la cáscara de un huevo pasado por agua. Otras veces, una escena muda intercalada puede alcanzar un gran valor emotivo. El silencio expresivo de "El pacto de las cuatro", de Froelich, en la escena en que Ingrid Bergman va en busca del marido de su amiga para decirle que su mujer está encinta; escena que vemos resolverse en un plano largo y silencioso, en el que todo queda fácilmente comprendido.

El uso inmotivado de algunos efectos técnicos puede descubrir el complicado andamiaje de una producción. El "travelling", por ejemplo, al subjetivizar ciertos momentos. Esto tiene su peligro, porque instantáneamente también nos damos cuenta de la existencia de la cámara. Otras veces, el procedimiento halla una forma adecuada. En "El fin de San Petersburgo", la escena en que el joven va hacia el capitalista que traicionó a su camarada, es la cámara la que efectúa el movimiento de aquel. En "Mascarada", la cámara se desplaza por un salón, las columnas del cual, al pasar ante el objetivo de una cámara isocrónica,

parecen expresar virtualmente la simetría rítmica de la música.

El guionista contará con el lenguaje cinematográfico y procurará hallar motivos que sean expresivos por la propia imagen. En "Sucedió una noche", un buen "gag" cómico se consigue cuando los protagonistas se hallan en la carretera, sin que ningún coche se pare para llevarles a la ciudad. Entonces, a Claudette Colbert se le ocurre un ardid femenino muy gracioso —enseñar las piernas— que vemos poner en ejecución; después, un plano nos muestra el freno del coche y su correspondiente sonido y, acto seguido, se ve a ambos personajes montados ya en el "auto". En "El último destile", de Earle C. Kenton, un contrabandista persigue a su adversario por el interior de un almacén de maderas. No presenciamos la persecución; sólo se oyen los disparos, mientras la cámara, en el exterior del edificio, se desplaza velozmente de una punta a otra de la fachada. En el mismo "film", el protagonista, jefe de una pandilla de criminales, le pregunta al jefe de la banda contraria: "¿Cuánto pesas?" "168 libras", le contesta el otro. "Bien, con dos libras más de plomo harás las 170". Le coge, lo cuelga de una báscula y le llena el cuerpo de balas de ametralladora. Todo esto lo vemos en una sola imagen: oímos únicamente los tiros y el disco de la balanza en el primer plano con las agujas que ascienden a 170 libras. En "Aristócratas del crimen", de Garnett, Gorios, el "gangster", mata con un fusil ametrallador a siete hombres que, manos arriba, están alineados frente a una pared. No se ve el asesinato; tan solo el primer plano de una perforadora mecánica, cuyo sonido recuerda el del arma homicida. Después, otro plano de un periódico que dice en grandes titulares: "Asesinato de siete hombres".

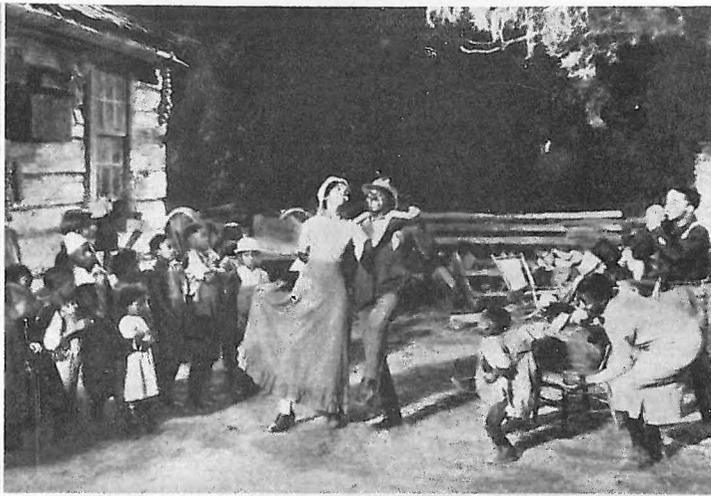
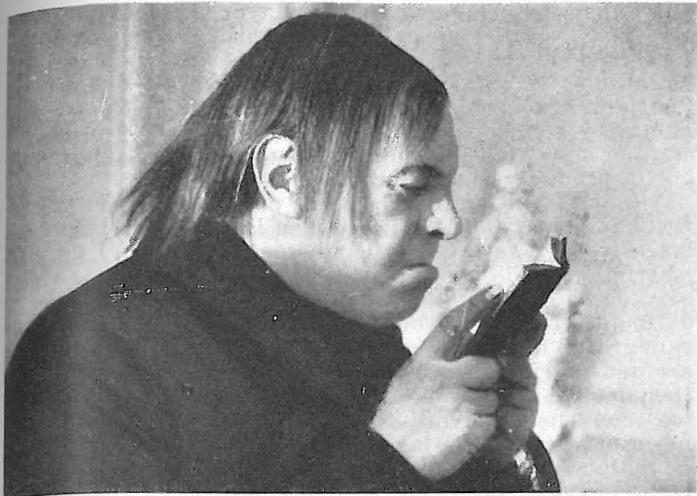
En los pases de tiempo tenemos los de "Soy un fugitivo", viéndose en sobreimpresión el martillo de los presos que golpean sobre un calendario; cada golpe representa la caída de una de las hojas del almanaque. En "Susan Lenox", se resuelve el pasar del tiempo por medio de una sombra en la pared que refleja desde el nacimiento de la protagonista hasta que, al fin, nos hallamos con ella misma, ya mujer. En "Los hombres que la amaron", de Gregory Ratoff, es el contraste entre el invierno helado y la primavera en flor. En "La herencia", se logra con un péndulo reflejado sobre las titulares de los periódicos que indican los principales acontecimientos de aquellos años. En "El demonio es un pobre diablo", las campanadas de un reloj, oídas sobre el plano de un farol del alumbrado, expresan el drama que en aquella misma hora sucede en la penitenciaría.

Los cambios de lugar pueden expresarse, como en "Soy un fugitivo", por un mapa de los Estados Unidos y, en sobreimpresión, un tren que lo atraviesa. En "Spione", la sensación del tiempo que pasa en la escena del té entre la espía y Willy Fritsch se nos da por el pregón del chico con el periódico de la noche. El cambio de tiempo y lugar en las escenas de la despedida de la muchacha y la escena siguiente del cabaret, tienen ambas como punto de enlace una placa. En "Una noche de amor", de Schertzinger, los viajes triunfales de la diva se expresan con un montaje de las vías del tren, de postes de telégrafo...

Este poder del "cine" de fundirse en una escena, trasladándonos por encima del Tiempo y del Espacio, le da su mayor volumen poético. El que los trozos de una carta puedan volverse palomas de la Plaza de San Marcos, en "Su único pecado"; el que un farol de París se transforme en otro de Barcelona, en "La Bandera", para situarnos en dos lugares distintos; el que el confetti de un baile de carnaval se convierta en los copos de nieve que caen en una de las calles de "Troika", de Strijski, siempre nos producirá una sensación de ingravidad, de poder transgredir poéticamente todas las leyes físicas y humanas. Naturalmente, debe contarse con que muchos de estos procedimientos

"Muchachas de uniforme", de Leontine Sagan





De izquierda a derecha: "Tartufo", de Murnau. "Aleluya", de King Vidor. "Angel", de Ernest Lubitsch. "La diligencia", de John Ford

son de uso peligroso por cuanto el tiempo, a fuerza de repetirlos, los ha acabado por transformar en tópicos vulgares.

El guionista cuidará de la continuidad, de darnos la sensación de tiempo y espacio cinematográficos, de que un hecho quede encajado en el siguiente, de la ordenación exacta de cada secuencia, dando relieve a lo que tenga mayor valor en la trama. En "Coeur fidèle", de Epstein, los caballitos de la feria destacan como "leit-motiv"; en "Emil y los detectives" o en "Narkose" (1927), sobre un escenario del gran crítico Bela Balasz, deben sugerirse los más diversos sueños; en "Cautivo del destino", son los pies del protagonista los que nos darán cierta intención dramática; en "Las luces de la ciudad", son las manos de Chaplin las que destacarán en un primer plano muy emotivo. En "Nuestra ciudad" ("Sinfonía de la vida"), el contraste que se produce cuando la señora le dice a la niña que ande bien y ésta levanta los pies del suelo y seguidamente vemos un corral con unas gallinas andando a idéntico paso, posee cierto sentido cómico.

La locomoción de exteriores es un trabajo que exige gusto y sensibilidad. Téngase en cuenta, además, de que los Estudios tienen ya una serie de decorados naturales que, con ligeros retoques, sirven para una buena cantidad de cintas: el pueblo francés de las escenas bélicas de "El gran desfile"; la calle de Nueva York, de "Ciudad de conquista"; los pueblos del Oeste, de "La diligencia"; el exótico exterior de "The Shanghai Gesture"; las callejuelas árabes de "Argel" o de "Beau

Geste". Cuando el tema requiere escenas documentales, la mayor veracidad de éstas aumentará la calidad de la cinta: recuérdense los auténticos momentos de la pesca en "Capitanes intrépidos", o en todo aquello que tiene de documento el principio de "Rivales" ("Come and Get It"), de William Wyler y Howard Hawks.

En los exteriores auténticos se tiene en consideración los movimientos de la luz y los filtros que puedan usarse o las aberraciones que deseen obtenerse. Se señalan los diversos tiros de cámara y, a ser posible, se fotografían los lugares como referencia. Se tendrá en cuenta también los diversos incidentes que puedan concurrir en la filmación.

En el terreno de la interpretación un punto muy interesante es el del maquillaje o el "make-up" de los intérpretes. Al responder a parecidas normas, como en el caso del "cine" americano, se llega a una generalización muy peligrosa. El "cine" ruso es más interesante en cuanto prescinde de las fórmulas, aunque, a la larga, esto no deje de ser otra fórmula cualquiera. Cuando se han de hacer caracterizaciones en las que se note el paso de los años, como la de Robert Donat en "Adiós, Mr. Chips", o las truculentas creaciones de Boris Karloff, o la cara desfigurada de Joan Crawford, en "Un rostro de mujer", la elaboración resulta más complicada. La interpretación simbólica de los "films" alemanes en el "cine" mudo; la pantomima de Chaplin; la utilización de los intérpretes como tipos en el "cine" soviético, se opone al concepto teatralizante de los "films" americanos.

Cámara, artistas, directores: todos están dispuestos para filmar el establecido plan de trabajo. La actriz tiene que estar a las siete y treinta en los Estudios (Hollywood). Allí se le arregla el cabello; a las ocho y treinta atiende al maquillaje, y a las nueve en punto está en el "plató", donde todo está listo para empezar. Se realizan los ensayos, el director explica la escena; se toma la posición de las luces y de los micrófonos; se ensaya el diálogo y, una vez a punto, los intérpretes pasan a vestirse, mientras sus dobles quedan frente a la cámara, a las órdenes del cameraman y de los electricistas, como punto de referencia a los emplazamientos. La luz posee en el "cine" un gran valor dramático. Hemos visto, por ejemplo, en escenas de presos fugitivos cómo ganaba la escena una gran belleza al ser iluminados aquellos sobre la lisa pared de un presidio ("Sólo se vive una vez"). Esta es una nueva dimensión descubierta a la parte escenográfica.

El director es el verdadero crítico del "film". Debe conocer aquello que debe hacerse y, sobre todo, lo que ha de evitarse. Los intérpretes estarán mejor o peor, según la comprensión del director, quien debe patentizar sus dotes de observación, para que las situaciones, los gestos, los más mínimos matices, correspondan a un criterio unificador.

Véase lo que un director —Capra— opina del "cine" y de la dirección: "En el fondo, en el "cine", todo es cuestión de acento. Se trata de relatar. Entiendo el "film" como una narración. Amo la bella fotografía, pero ésta no debe distraer el relato. Si un espectador se para un solo minuto a pensar ¡cuán bella es esta escena!, ¡cuán diestro es este director!, todo se derrumba. Es necesario que el espectador no sea estorbado de su proceso mental durante todo el tiempo de la acción. Debe estar dentro de ella como en un sueño. Privado de la facultad del juicio como un niño a quien se le cuenta una fábula.

"Un "film" es un cuento narrado a través del celuloide, y cuando un director no hace caso de esto; cuando recurre a efectos de cámara, a trucos, encuadros y ángulos raros, el público está fuera de la acción y, por lo tanto, todo el "film" naufraga.

"Tengo una idea muy particular sobre el "cine". Lo más curioso es que no creo en la extraordinaria importancia del director. El público, en un primer tiempo, no se cuidaba suficientemente de los directores. Se decía, un "film" de Douglas, un "film" de Greta Garbo. Ahora las cartas han sido cambiadas. Se dice es un "film" de Sternberg, de Lubitsch, de Rene Clair. Es otro error. Se ha pasado de un divismo a otro.

"En el "cine" no existen genialidades de director; no existe otra cosa que situaciones. Situaciones cómicas, dramáticas, golpes de sorpresa, todo lo que se quiera, pero situaciones al fin. Después vienen los actores. Cada actor debe ser seleccionado por su capacidad, estrictamente en los límites del carácter de su personaje. El último en importancia: el director."

Claro que en estas declaraciones de Capra hay un poco del humor suyo de siempre. Lo que sucede es que el director carece de absoluta libertad y entonces es sólo un servidor de ideas de los demás. Un "film" psicológico diferirá completamente, dentro de calidades meramente superficiales, de otro de puro movimiento. Estos toques psicológicos pueden ser logrados de muy distintas maneras. Muy característicos son los de Lubitsch. En otros "films", un movimiento lento da cierta valoración de profundidad a cuanto sucede. No debe olvidarse que existe un adagio americano que dice "moving pictures must move", o sea, que el movimiento es la esencia misma de una cinta. Pero tampoco se olvide que existen varias clases de ellos.

El montaje es una de las partes básicas de la producción. En realidad, es la que dará el ritmo. Formar una unidad de todas esas partes del "film" con cierta lógica de movimientos; dar a la realidad una unificación rítmica; crear con ella una pieza única es la tarea

fundamental del montaje. Dada la producción comercial americana, esta parte, como todas las demás, está excesivamente mecanizada. Ya hemos advertido que el director no tiene arte ni parte en su arreglo definitivo. Podríamos nombrar, no obstante, una buena serie de guiones y montajes hechos por este sistema de producción en serie. Como prueba tenemos el nivel alcanzado por la productora americana Warner Brothers.

Y, por fin, llegamos a la parte publicitaria, que tiene tanta importancia. De ella surgen las famas, se lanzan las estrellas, se inventa la chismografía trivial de los matrimonios, de los divorcios, de los viajes, de la vida privada de las estrellas. Se le escupe al mundo la dorada mentira de Hollywood, que entusiasmará a las mecanógrafas de todos los países. ¡Es tan bello soñar con ser una actriz de esas que nos muestran las pantallas! Después del largo tedio de las horas de oficina, las cintas, con sus ambientes lujosos, sus ricos escenarios, permiten penetrar a las masas en un mundo cerrado a la realidad de sus vidas. ¡Y cómo van vestidas las estrellas! Da gusto imitar la línea del nuevo vestido de Joan Crawford o la vaporosa combinación de Ann Sheridan. Estamos en una época en que hasta el vestir se ha estandarizado. Por pocos dólares, los almacenes Woolworth le ofrecerán modelos parecidos a los de esas estrellas, tan altas y tan adoradas. Se imitan las cejas de Marlene, la cabellera de la Garbo, su manera de fumar y todas sus "poses" de heroínas substituidas.

Así de superficial es la influencia del "cine", que se mete en todos los rincones. Cientos de revistas llevan a domicilio lo que en Hollywood hacen o dejan de hacer los intérpretes admirados. Cuando se ha de lanzar una nueva estrella, como sucedió en el caso Marlene Dietrich, durante unos meses se hará gemir la prensa mundial con todas las gacetillas posibles. Por unos años, éste será el maniquí que se adoptará como arquetipo femenino, para que las mujeres de todo el mundo imiten sus defectos, su aparatosa superficialidad. Ha habido la "época Bertini", la "época Garbo"; es posible que mañana surja otra actriz capaz de personalizar el encanto de unos años. Se ha amado en todos esos estilos y se ha querido que los amantes respondieran también a un patrón determinado. Hubo el momento que se impuso la sonrisa optimista, el afán deportivo a lo Douglas Fairbanks, signo de la masculinidad. Se adoró, luego, a los muchachos que tenían contagiosa la alegría, despreocupados para todo y que se vestían con americanas con trabilla en la espalda, como Wallace Reid. Luego se impuso el beso apasionado, el fuego latino y el pelo planchado con gomina a lo Rodolfo Valentino, quien todavía guardaba la finura en sus modales y la morena palidez de los maniqués de las sastreías. Cuando la llegada del tipo masculinizado de Clark Gable, todas las mujeres del mundo quisieron ser tratadas un poco a estacazo limpio, bruscamente, porque Gable le había pegado un bofetón a la heroína de una de sus películas. Cada uno de estos tipos representan, exactamente, un momento del sentir colectivo. Y a veces, en la percepción de estas pequeñas cosas, que bien pudieran parecer superficiales, hallamos un eco de la realidad del mundo, de sus gustos y preferencias, que denuncian una forma de ser adherida a nuestro tiempo.

Los departamentos de publicidad se encargarán de dar toda esa clase de noticias, de inventar la alegre mentira de cada día. Los periódicos de todo el mundo, atentos a la parte comercial, acogerán esta invasión de solemnes tonterías e incluso adulterarán la crítica por razones de anuncio, lo que en lugar de poner al periódico al servicio del público —como tantas veces se dice— está tan sólo del lado del anunciante. Se convierte entonces en una de las mayores calamidades de nuestro tiempo. Y mantiene el supremo engaño de una forma de expresión que vive de la mentira, de la aparatosa vacuidad de las historias de amor, que harán suspirar a las plateas de todo el mundo.