



5) Añádanse los movimientos interiores, de la expresión dramática o emocional.

6) Los movimientos sonoros, en sus tres etapas: palabra, música y ruidos.

Sólo los movimientos 2, 3 y 4 son propios del cine. De éstos sólo el 3 y el 4 son tan esenciales, que parece no haber cine cuando falta uno de ellos dos. Y parece que podría darse cine faltando todos los demás. (Añádase el 5, sin el cual no hay desarrollo artístico posible).

Nótese que no ponemos aquí el movimiento del celuloide a 24 fotogramas por segundo, aunque este movimiento mecánico dió origen a la palabra "cine", del griego: movimiento.

Estamos seguros que una acertada proyección de slides fijos que caen sobre la pantalla con un ritmo intencionado, con montaje de ángulos y distancias, pueden producir un efecto netamente cinematográfico. Son muchos los cortos cinematográficos a base de fotografías.

Deténgamonos en cada uno:

1) Movim. de sujetos en la escena.

Aunque este movimiento procede del arte dramático, su modalidad sufrirá cambios, impuestos por el cine.

El personaje, aunque esté quieto en ciertos planos, dará impresión de agitación mediante otros planos entremezclados.

En esos casos, bastará un instante de movim., una fracción de segundo que indique la iniciación del movimiento, para que nosotros (espectadores) pongamos todo lo demás.

Sobre el rostro quieto de un personaje puede dibujarse todo lo que está sucediendo a otro personaje.

Sin dudas me atrevería a afirmar que en un buen / film deben suceder más cosas fuera que dentro del cuadro filmado. Es seña de gran dominio hacer vivir tan plenamente el drama visualizado que resulta inevitable vivir todo lo que no se ve.

El sonido actual facilita este procedimiento de su gerencias.

EL REALISMO INTERPRETATIVO del actor cinematográfico es más aparente que real. Defenderlo demasiado es peligroso, pues denota incapacidad para distinguir en la verdadera actuación de cine la enorme dosis de estilización que debe existir.

Ya vimos en página anterior, algunas razones de esta diferencia entre el teatro y el cine.

Lo que parece más obvio es que la DOSIS de estilización, en la mayoría de los films no radica en la interpretación sino en el montaje. No olvidemos que las artes populares o masivas deben dosificar su idealismo.

Ahora bien, si un film carece de estilo interpretativo es simplemente defectuoso, aunque posea otros valores.

La COMPOSICION plástica del cuadro, (sobre todo del rectángulo actual de la pantalla), exige que cada puesta en escena imprima posiciones y desplazamientos a los artistas, en función de su lejanía o cercanía a la cámara. Un ademán de rechazo y huída será completamente diverso si el personaje actúa en un L.S., en un P.A. ó en un B.C.U. Habrá por lo tanto una velocidad real del gesto y otra velocidad con que deberá ejecutarse para que resulte / real al lente de la cámara dentro del rectángulo de la pantalla.

¿Y por qué este odioso rectángulo? Responderemos en el 3er Movim. Adelantemos aquí solamente un somero aviso: los límites materiales nunca han significado prisiones para los artistas. ¿qué importa al dramaturgo los pocos metros de su escenario, las convenciones para un telón de fondo, una puerta imaginaria, un "aparte", un soliloquio?

### 3) Movim. de ANGULACION Y PLANIFICACION:

¿Por qué no se queda quieta la cámara?

La respuesta más simple y razonable explicará la necesidad que siente todo espectador de ver mejor los detalles, una vez que los ha situado en la geografía del ambiente. Pero este "ver mejor" no sería más que una exigencia casi mecánica. Hay razones estéticas más profundas; son ellas las que originan el montaje o sea el arte del cine. El cambio de posición y de distancia llega pronto en la historia del cine, a los 15 años de su invención, a ser un modo de expresión, un nuevo lenguaje visual hasta entonces desconocido.

Se descubren leyes psicológicas tan importantes como ésta: - toda vez que la cámara se acerca a algún sujeto, la intensidad dramática crece en proporción al acercamiento.

Muchas son las explicaciones dadas a este fenómeno. Para mí hay una fundamental: - el aislamiento del sujeto en acción.

Frente a los cien objetos o sujetos que existen en un ambiente escenográfico cualquiera, nuestra atención puede, tiene siempre la facultad de sustraerse de lo superfluo y concentrarse en una. Cuando un dramaturgo nos presenta el escenario, deberá guiar nuestra atención hacia lo más importante. Para el cinematografista no habrá necesidad de retocar la realidad circundante, porque al ponernos exclusivamente frente a los más importante, sin con-

vención ninguna (pues en ésto hace el papel de nuestra facultad de abstracción) nos obligará a seguir su pensamiento paso a paso.

"Obligará", dije intencionadamente. Porque reconozco que este lenguaje visual es tan eficaz / que fácilmente se abusa de él. Varias veces he salido de un cine, preguntándome si hay derecho para "jugar con el público" frente al dolor, a la crueldad, al sadismo, a lo sórdido.

El cine se torna así en un instrumento de intensidad emocional y sugerente tan potente que sus creadores se han visto obligados a un **RITMO** visual fuertemente acelerado; de tal modo que ya el público general divide los films, sin más ni más, en dos grupos: films interesantes y lentos.

Junto a este aspecto descubrimos otro, estudiado por los psicólogos desde hace más de 25 años, LA PASIVIDAD IRREFLEXIVA del espectador cinematográfico. Mientras el público de teatro debe / pensar y relacionar activamente, con su mente / sin dejar de sentirse individuo y persona diversa al personaje de la escena junto al cual vibra con sus emociones y pasiones; el espectador de cine es sacado de su sentimiento y reflexión personal y arrastrado sin resistencia al asunto de la pantalla.

Por qué dijimos que ANGULACION y PLANIFICACION son movimientos?

Simple y llanamente porque son desplazamientos en el espacio, en los que la cámara nos supe o nos traslada a nosotros mismos.

Comparemos aquí al espectador de teatro y al de cine: Ambos están sentados en butacas fijas. El primero verá toda la obra, todos los personajes desde la distancia que le tocó en la sala. El

segundo, sin moverse de su butaca, verá los personajes a la misma distancia que todos los demás espectadores; porque la distancia del personaje no dependerá de su cercanía o lejanía de la pantalla de la sala, sino de la distancia entre cámara y / personaje cuando se filmó la escena.

Mientras el espectador de teatro se siente quieto en su relación de distancia corporal, el espectador de cine se siente constantemente trasladado, / movido.

El rostro humano se torna así el medio expresivo más potente del Séptimo Arte.

Escala de planos: LS  
MS  
CU  
BS

4) Movim. de COMPAGINACION. (Llámesese Montaje, aunque éste abarca todo lo anterior)

Independientemente todos los movimientos anteriores, la juxtaposición de los planos es, en sí misma, un nuevo MOVIMIENTO.

Puede haber films donde la acción dramática de los personajes sea tan importante, donde la planificación ayude lo suficiente para transmitir esa acción, que el movimiento de tomas sea menor. Sin em bargo, es aquí donde el género dramático puede opa car y suplantar al género cinematográfico. Se tratará, entonces, de un límite peligroso para el cre ador de cine, al hacer concesiones al drama abando nando lo más propio del movimiento cinematográfico: el montaje.

Dado que se trata de un nuevo movimiento, habrá de admitirse aquí un nuevo ritmo. Lo más difícil será adecuar este ritmo al ritmo dramático del conteni-

