

.sobre la realización cinematográfica.

"El arte cinematográfico."

El cine es un arte joven que surgió a finales del siglo XIX como una especie de atracción técnica y medio de lucro. Sin embargo a lo largo de este siglo, el arte del cine se convirtió en uno de los medios más poderosos para el conocimiento de la vida y de influencia ideológico estético sobre las grandes masas populares. Ningún arte puede abarcar un auditorio tan amplio como el cine y teniendo en cuenta estas posibilidades, Lenin dijo: "De todas las artes, el cine es para nosotros, la más importante"

"El cine es una forma de comunicación audiovisual".

Esta es una definición incompleta porque no diferencia enteramente el cine de las otras artes. Hay artes puramente visuales como la pintura y la escultura; artes que se dirigen al oído, como la música y artes con combinación de efectos visuales y auditivos como la opera, el ballet, etc.

Una frase cinematográfica está constituida por imágenes y sonido y para ello, se apoya en el mecanismo técnico de la comunicación que incluye cuatro factores importantes: la cámara, el audio, la edición y la pantalla.

Existe una cantidad considerable de literatura que trata del arte cinematográfico, pero una gran parte es de carácter abstracto y no hay evidencia de que despierte interés entre los artistas cinematográficos. Puede que la intuición y la improvisación ocupen un lugar dentro de las artes, pero un arte que posee unas necesidades técnicas tan complejas, y en

el que la utilización de alta tecnología es igualmente complicado, debería exigir la más absoluta comprensión de la relación existente entre el impulso creador y los medios con los cuales se realiza.

"Por sí misma, la técnica cinematográfica excluye el individualismo absoluto"

Un filme nunca puede ser la expresión de una personalidad individual, como sucede con otras artes. Se puede pintar, escribir y componer música individualmente; pero un filme es una obra colectiva y de hecho puede existir solamente como resultado de un grupo humano que exige, por su propia y profunda naturaleza, unanimidad de expresión que es condición, entre otras cosas para su universal comprensión.

Como obra de arte, un filme es dirigido por un Director Artístico y como producto industrial su fabricación es administrada por un Productor.

"La primera condición para llegar a ser Director Cinematográfico es tener talento y sensibilidad artística"
La creación no aparece espontáneamente, por súbita inspiración: las obras de arte, y por consiguiente también la obra cinematográfica, son el resultado de un trabajo minucioso y tenaz. Por consiguiente, es preciso reafirmar una y otra vez, que la condición básica que debe cumplir el creador y en particular el dedicado a la cinematografía es la de vivir la gente que le rodea, tener bien abiertos los ojos y los oídos, poseer una imaginación y curiosidad infatigables, aprender a percibir los problemas aún antes de que estos tomen su configuración definitiva, muchas veces antes de que los demás los adviertan.

La vida es la fuente de la obra de arte. Allí surgen todos los problemas artísticos, allí se desarrolla la lucha por su

solución. Solo la vida y el conocimiento de la realidad son capaces de
1-2

mostrar, y así sucede en todas las ocasiones, el difícil camino que conduce al esclarecimiento de cualquier problema de expresión, de una realidad interna o general.

El talento artístico exige ser alimentado continuamente, es decir, exige el estudio constante de la realidad, la comprensión profunda de la existencia y el perfeccionamiento del arte y de la técnica; al igual que es importante el conocimiento de las teorías y problemas sociales de la actualidad, pero sobre todo, se debe conocer profundamente la técnica cinematográfica y su aplicación.

El primer gran creador de una forma cinematográfica fue George Melies, Pintor, prestidigitador y dueño del music-hall del "Theatre Robert Houdin" quien se decidió, no solamente a exhibir las películas, sino a crearlas él mismo dando lugar a que descubriera formas más complicadas de emplear el cinematógrafo como "la doble exposición" y "la disolvencia" y comenzó a dramatizar algunos filmes, sobre todo hechos de la vida real como el caso "Dreyfus" en 1899 de 13 rollos de 60 pies cada uno.

En cierta ocasión le pidieron a D.W. Griffith que definiera su trabajo como Director y respondió: "Lo que intento por encima de todo es enseñarles a VER". Esta puede ser la esencia del arte cinematográfico. Pero no es fácil.

Muchos cineastas modernos parecen estar repitiendo la experiencia de Paul Valery "Me vi viéndome a mí mismo"

No podemos menospreciar el trabajo de unos artistas sensibles que están tratando de utilizar el cine de una manera creadora para expresar su propia visión atormentada. Pero debemos VER su obra y sus tormentos particulares, en relación con las posibilidades del cine. Esto no concierne solo al artista, sino también al público que, al menos en potencia, es el mundo entero.

Los hombres de muchos países están empeñados en una dura lucha para mejorar sus condiciones de vida y el cine puede ser un documento de sus actividades. Pero, puede ser mucho más. Los cambios sociales implican procesos psicológico y emocionales complicados, implican sueños y aspiraciones que fortalecen el corazón y hacen el futuro más claro. Si el cine significa interpretar y ser una parte de la experiencia humana, debe expresar esta realidad más profunda. Debe averiguar la relación que existe entre el individuo y el mundo en proceso de transformación por obra de la voluntad colectiva.

Este es el arte de VER, que es el arte cinematográfico.

En su primera etapa el cine desarrolló una estructura que proyectaba los movimientos de masas y el enfrentamiento de las multitudes. Este fue el gran éxito de Griffith.

El cine ruso que surgió del fuego de la revolución, aumentó y transformó el método de Griffith, utilizándolo para explorar la nueva y profunda experiencia del pueblo soviético. Pudovkin creía que las formas desarrolladas por Eisenstein y otros no eran suficientemente profundas; pedía un estudio más intenso de los motivos y de la personalidad, pero nunca pudo formular una teoría cinematográfica que definiera las relaciones entre la conciencia individual y el enfrentamiento de las fuerzas sociales, aunque luchó por resolverlo durante toda su carrera. Esta sigue siendo una cuestión primordial relacionada con la estructura del filme.

La mayoría de los filmes que se producen en la actualidad siguen basándose principalmente en el choque entre distintos grupos de personas para impresionar. El movimiento masivo de fuerzas opuestas determina la forma del "western" norteamericano que nunca ve menguada su popularidad. Un tosco concepto de "la gente" luchando contra tiranos o engañada por líderes ambiciosos constituye el meollo de los espectáculos históricos y bíblicos que integran un producto comercial "standard". Estas películas simples atraen al público porque la acción avanza plásticamente y muestra o pretende mostrar, los sufrimientos y las aspiraciones del pueblo.

En algunas partes del mundo actual hay gentes que están logrando sus aspiraciones en una lucha difícil. Estos hombres no pueden contentarse con un breve reportaje cinematográfico falso o idealizado de sus actividades. Los países que surgen de la opresión colonial comienzan a crear

un arte cinematográfico que interpreta sus vivencias. Se enfrentan con el irresuelto problema de la relación entre la vida emotiva de cada individuo y la emoción de las masas dentro de la que se encuentran.

A pesar de su simpatía hacia las masas, Griffith vio la historia como un proceso ciego y sin esperanzas. Esto confirma las sorprendentes contradicciones que aparecen en "El nacimiento de una nación" que con una brillante técnica contiene un proceso reaccionario de la lucha de los negros por obtener su libertad. Sin embargo "Intolerancia" obra maestra del mismo Director es el reverso social de su película anterior y demuestra la lucha contemporánea de clases, como resultado de la explotación y avaricia que se desarrolla a través de la historia de la humanidad llevando al cine a nuevas revelaciones como "la acción paralela", "el inter-cut" y el "primer plano" que se convierte en la primera y radical variación de la distancia entre el espectador y el filme.

El montaje desempeñó en la obra de Griffith un importante y serio papel y le reportó los más gloriosos éxitos a través del procedimiento de la acción paralela, pero de hecho se paró ahí, dejando que otros cineastas perfeccionaran la obra.

Si Griffith parecía un profeta que hablaba con fuerza incoherente en un lenguaje cinematográfico no muy claro, los primeros trabajos de Chaplin logran una claridad maravillosa.

El arte de Chaplin surgió en el momento en que Griffith realizaba sus principales filmes. Ambos respondieron de manera semejante al ambiente social de la época, pero mientras Griffith

soñaba con un arte para las masas, de dimensiones épicas, Chaplin tejió con su maravillosa simplicidad un arte para el pueblo. El vagabundo de Chaplin es el primer personaje completamente logrado en la historia del cine y tiene mucho que enseñarnos sobre los aspectos psicológicos del cine, está relacionado a través de los años con los personajes "alienados" perdido entre el mundo centelleante de la burguesía y el mundo inferior de los desposeídos, que se mueven a través de la pantalla moderna.

Los clásicos del cine soviético de fines de los años veinte forman una obra que nunca ha sido superada en originalidad: la exploración de nuevas zonas de sensibilidad y la sugerencia de futuras posibilidades. El efecto que causaron estas películas en el pensamiento cinematográfico mundial se debe a su temática y a sus implicaciones sociales tanto como a su estilo. Pero sus valores y formas han sido con frecuencia transferidos para servir a causas ajenas y contradictorias. La realidad es que los movimientos contemporáneos del cine mundial se encuentran más cerca de los temas e ideas del filme norteamericano y europeo de los primeros años veinte, que de los clásicos soviéticos.

Sin embargo los últimos años de la otrora URSS han sido testigos del desarrollo de una verdadera cinematografía multinacional. Renovadas energías creadoras, expresadas a través de múltiples y variadas formas se reflejan en las obras de los realizadores de todas las Repúblicas. Esta libertad

creadora, estas posibilidades para la expresión artística, solo es posible en una sociedad nueva.

3-1

"El guión y su preparación".

Cuando el 28 de septiembre de 1895 los Hnos. Lumiere proyectaron sus primeros filmes estaban muy lejos de pensar que los mismos representaban, por su contenido, dos grandes campos de realización cinematográfica. "La salida de los obreros de la fábrica" y "La llegada del tren" eran una digna representación de lo que más adelante se reconocería con el nombre genérico de Documentales mientras que "El regador regado" y "La papilla del Bebé", entre otros, constituirían el germen de los llamados filmes de Ficción.

En Cuba la novedad del cine no pasaría inadvertida y el 7 de febrero de 1897 el camarógrafo Gabriel Veyre, de la casa Lumiere, filmó a solicitud de la afamada actriz María Tubau la película "Simulacro de incendio" de un minuto de duración y exhibida ante el asombro y los aplausos del público. El teatro "Irijoa" más tarde llamado "Martí" fue el primer lugar de categoría que ofreció cine en la Habana.

El primer Director de cine cubano fue Enrique Díaz de Quesada con la película "El parque de Palatino" filmada el 25 de marzo de 1906 y el primer corto musical sonoro fue realizado por Max Tosquella en los años 30.

El cine Documental cubre una zona tan extensa que su definición resulta difícil: puede tratar de todo en la tierra, en los cielos y en las profundidades del mar. Su posible materia se extiende con cada progreso del conocimiento del hombre:

las cámaras viajan con los cosmonautas en el espacio u observan minuciosamente la vida de los insectos.

Al intentar definir el documental cinematográfico surgen algunas dificultades. John Grierson, conocido documentalista inglés de la década del 20 lo describe como "tratamiento creador de la actualidad"; pero en esto estriba la dificultad porque la definición es suficientemente amplia para cubrir el campo del documental, pero también abarca el cine narrativo, que no puede excluirse del reino de la actualidad.

No es muy difícil establecer una línea práctica divisoria entre el documental y otras formas cinematográficas. Pero cuando intentamos hacerlo, nos encontramos con que no ha sido hecha con exactitud. El documental tiene, con frecuencia, una estructura narrativa: la acción puede ser inventada o escenificada y a veces, lo interpretan actores profesionales. Se puede discutir si un documental con estas características es un "documental verdadero". Pero, donde ponemos la línea divisoria? Si excluimos el uso de material ordenado o escenificado, el documental se limita a la observación de hechos que tienen lugar sin ningún arreglo previo o planificación por parte del Director. Mientras que es fundamental distinguir entre la ficción y los hechos, no podemos limitar el campo del documental a los reportajes hechos en el acto. Para tener mejor comprensión debemos considerar que el filme informativo no es un documento auténtico: los grandes artistas que han desarrollado este género se ocupan principalmente de transmitir información o ayudar a la investigación del futuro: se ocupan del "tratamiento creador de la actualidad. "Nanook el esquimal", de Flaherty, está meticulosamente observado, pero es evidente que ha sido "escenificado" para simular las

condiciones naturales y dar una síntesis de la vida de los esquimales: es fruto del poder intelectual y emotivo de su creador. Vertov extendió las posibilidades del documental en "Tres cantos a Lenin". Utilizando material archivado con una libertad que nunca antes había sido imaginada y Santiago Álvarez en "79 primaveras" escenificó con su talento creador los momentos más importantes de la vida del

3-2

inolvidable revolucionario Ho Chi Minh, plasmándola en bellas imágenes para conocimiento de las futuras generaciones.

El documental atendiendo a su contenido puede ser político, social, cultural, deportivo, científico-técnico, didáctico, educacional, testimonial o de cualquier otra naturaleza que se ajuste a esta categoría y cuyo tema haya sido previamente señalado.

No existen reglas para escoger el tema de un filme; este debe sobre todo, gustar al Director y sentido por el mismo, aún en el campo de la producción considerada comercial, pues el mejor Director para documentales deportivos podría resultar mediocre para la realización de un filme didáctico, cuyo ritmo y necesidades podrían escapársele. Más adelante al tratar los filmes de ficción ampliaremos sobre el tema y su desarrollo.

Una vez en posesión del tema se procede a efectuar las investigaciones necesarias para confeccionar el guión. En las películas de ficción los guiones resultan indispensables; pero al hacer un documental, cuando tenemos que enfrentarnos al mundo que nos rodea, no siempre podemos ser tan precisos.

En ocasiones el sujeto se encuentra bajo nuestro control y podemos planificar nuestras secuencias, plano a plano, con cierta garantía de que nuestro plan puede llevarse a efecto. No obstante en la mayoría de los casos al filmar un documental no podemos estar seguros de prever conque nos vamos a encontrar en el momento de la filmación. Quizás se necesiten personas que entren a un cine o que se consultan en un hospital en cuyos casos no están bajo nuestro control. Por lo tanto, el guión de una película documental no siempre puede ser preciso; lo más frecuente es que permita al Director disponer de suficiente libertad para enfrentar lo impredecible y lo incontrolable.

Los guiones de documentales varían de acuerdo al tema que debe filmarse. Pero aún cuando todas las escenas no puedan planificarse con anterioridad, hay muchas cosas que el guión puede y debe indicar al equipo de producción.

En líneas generales en la preparación de un guión para documentales existen tres fases determinantes:

- A] preparación del tratamiento**
- B] investigación del tema que se va a filmar**
- C] escribir el guión**

Preparar un guión no solo consiste en contar una historia o presentar un argumento en forma fílmica; es la creación de un plan por medio del cual un equipo de trabajo de cine puede llevar un argumento de forma efectiva a la pantalla.

El guión está básicamente estructurado por uno o varios planos que conforman una escena y a su vez la unión de varias escenas constituyen una secuencia, que unidas entre sí conforman el libreto. Estos planos a su vez están integrados por varios fotogramas que al proyectarse permiten apreciar todas las posibilidades expresivas del cine y en él están

presentes los elementos visuales del lenguaje cinematográfico.

El plano cinematográfico constituye la unidad narrativa del cine y es la mínima expresión de un cuadro en movimiento .

Cada película está compuesta de un número diverso de planos , y pueden ser cortos o largos, según lo determine el realizador.

3-3

De acuerdo al tamaño que poseen los objetos o la figura humana dentro del cuadro cinematográfico y en relación con los restantes elementos figurativos es que se define la escala de los planos. Los mas conocidos son:

P.P. Primer Plano

P.M. Plano Medio

P.G. Plano General

Existen otros términos y definiciones similares y otros planos intermedios además de los explicados, entre los que se aprecian:

G.P.P. Gran Primer Plano

P.M.A. Plano Medio Americano

G.P.G. Gran Plano General

PAN Panorámica

PIC Picado

C/PIC Contra-picado

En los documentales de ninguna manera todos los objetivos pueden describirse por completo con anterioridad. Ejemplo de ello son los documentales con "cámara oculta", los de eventos deportivos, etc; aunque siempre es muy importante preparar el guión tan detalladamente como las condiciones lo permitan. Lo más indicado en estos casos es enfrentar el problema dividiendo el tema en dos aspectos: las cosas bajo control y las que no lo están.

En la mayoría de los documentales el comienzo y el final constituyen los puntos más difíciles de realizar cuando no están escritos en un guión. En estos casos las tomas deben seleccionarse arbitrariamente para el principio y otras para el final, teniendo en cuenta que una buena secuencia al principio atrapa el interés del público de la misma manera que la conclusión es igualmente importante y debe dar una sensación de terminación. Hay que hacer un esfuerzo por determinar estos aspectos porque los principios y finales no surgen espontáneamente, hay que crearlos. Sobre estos aspectos dice Richard Cawston , jefe de programas documentales de la B.B.C.:

"....el guión no es mas que un plan de campaña en lugar de un detallado documento sobre lo que la película va a ser. La razón de ello consiste en que considero que el guión resulta un documento muy limitante. Si uno escribe previamente un guión y se ajusta estrictamente a él, la película no puede ser mejor, aunque sea muy buena , de lo que es el guión. Si por el contrario, uno hace un plan y deja que la película se desarrolle de acuerdo con el mismo, con un poco de suerte el trabajo resultará diez veces mejor que cualquier

cosa que pueda preverse. Nadie es capaz de predecir las reacciones de la gente en la vida real, nadie puede adelantar algunos de los sucesos que se van a producir frente al lente"

Después de lo anterior resulta de vital importancia que, aunque no haya un guión en el sentido formal, debe existir un plan bien detallado de las intenciones y limitaciones en la mente del Director; de otra forma, rodará demasiada película y empleará mucho tiempo en el cuarto de Edición tratando de ordenar su trabajo, y no por ello, se logrará una buena película.

En la locación el Director debe saber lo que tiene que hacer y lo que debe desecharse y suponiendo que suceda algo inesperado mientras se encuentra filmando (que no estuviera

3-4

previsto) el Director debe saber en que parte de la película incluirá este suceso, y no importa su importancia si no tiene lugar en ella.

Generalmente el Director de documentales escribe su propio guión aunque en algunos casos se auxilie de algún redactor especialista que le prepara los comentarios de una manera tal que el propio Director sería incapaz de realizar. Este aspecto es muy importante porque un buen texto ayuda en gran medida a una imagen de la misma manera que existen documentales con una excelente imagen que no tienen necesidad de ningún comentario. Esta asesoría especializada puede suceder también en otros aspectos, sobre todo en las ramas históricas, científicas, etc.

Un buen Director imprime su estilo al filme, que nace de la aplicación adecuada de todas las posibilidades de expresión

señaladas en el guión y de su transformación y desarrollo durante la filmación y la edición las cuales están representadas por su aspecto exterior y por la manera en que se propone su filmación, por la forma en que se determina que se fotografíen y monten los objetos del filme y que correspondan a su necesidad de expresión, su forma de decir las cosas, de manifestarle al espectador su ángulo y punto de vista sobre determinado asunto y para ello apela a la fotografía, la iluminación y la puesta en escena cuando se trata de películas con actores.

El estilo de la imagen lo da el encuadre. La más típica construcción barroca puede convertirse en la toma, en algo que no tenga nada de barroco. La toma puede ser un estilo diferente del modelo porque el carácter no viene de este, sino del pincel del creador. Empleada creativamente, la cámara presentará los estilos de la historia tal y como la vemos en la actualidad. Sus encuadres serán siempre los del presente en relación con un pasado determinado.

Cada estilo histórico en verdad revivido es moderno, porque cada nueva generación lo revive a su manera. Por consiguiente el estilo moderno, como por ejemplo el neorrealismo que tan a menudo se utiliza en el cine es para la cámara simplemente un objeto, un motivo, como cualquier otro estilo de la historia. No basta con que el Director Artístico trabaje arduamente, es la cámara la que debe encuadrar de este modo; si no, el filme no tendrá el estilo deseado.

La cámara no produce formas originales, descubre, experimenta y utiliza formas ya existentes. La película de un Director experimentado no necesita de su crédito porque su estilo es fácilmente identificable por el público. Ejemplo de

ello lo tenemos en Buñuel , Eisenstein, Rosellini, Alea, y muchos otros.

4-1 "La forma en el cine".

Habíamos dicho que Lumiere fue el creador de las primeras películas de ficción con su "Regador regado", "Juego de cartas" y otros. Muy temprano, en 1898, José E. Catasús, actor de gran renombre y prestigio, logró tras grandes esfuerzos llevar a la pantalla un asunto corto titulado "El brujo desapareciendo" en el que se desempeñó como actor y fue patrocinado por una firma cervecera cubana. Asimismo el primer estudio de cine estaba situado en la azotea de una casa de la Calzada de Jesús del Monte #356 y pertenecía al consorcio Díaz Quesada-Santos Artigas. De esta forma, Cuba se colocaba entre los primeros países del mundo que introducía el arte y la técnica cinematográfica.

El filme de ficción tiene la característica de ser realizado con temas inspirados en el presente, el pasado o el futuro ante la mirada del espectador. Generalmente usa actores, aunque puede darse casos de no ser dramatizados.

La forma cinematográfica puede definirse como estructura-audiovisual, pero su propósito esencial es la visión del hombre.

El cine muestra la acumulativa experiencia de la realidad que el hombre tiene, llegando a un grado de intensidad

máxima. Tanto en el teatro como en el cine se narra una historia, y ambas han de tener progresión hacia un punto culminante, pero la forma de narrar es totalmente diferente. El cine no puede progresar sin conflictos, porque toda experiencia lleva en sí alguna forma de lucha entre individuos o grupos y entre fuerzas naturales y sociales. Pero la naturaleza del conflicto cinematográfico se diferencia de otras artes de muchas maneras, especialmente por la fluidez de los movimientos de tiempo y espacio.

El Director de cine comienza su obra con una idea preconcebida del hombre, derivada de su propia vida o vivencia, modo de pensar u observaciones. El proceso creador es una experiencia de la vida ulterior, que reforma y desarrolla su idea inicial. La realización de un filme, empezando por el guión hasta el último corte, es una lucha contra problemas emotivos, estéticos, racionales y estructurales. El elemento emotivo es el más evidente, pero los realizadores responden de distintas formas al problema anímico.

Un filme se planifica para resolver las exigencias de su tema: el análisis de una hora en la vida de un individuo no puede tener la misma estructura que el estudio de una comunidad, de una revolución o de una época histórica.

Los principios de la forma cinematográfica como los principios que rigen en la práctica otras artes, no son limitaciones impuestas sobre el artista, sino el medio para extender la esfera y la experiencia de su trabajo.

La forma define la conciencia de la realidad del artista. Si este ve solamente el caos, si ignora los procesos sociales que ocurren a su alrededor, su obra está forzosamente limitada por su incapacidad para dar orden o sentido a lo que ve, De la

misma manera, forma y contenido se funden y forman un conjunto indivisible.

La disciplina y la habilidad creadora que dan la forma a un filme ha de comenzar con el guión. Frecuentemente esta tarea (en los filmes de ficción) no es realizada por Directores cuyo oficio no les permite la suficiente imaginación o "conocimiento de forma" necesarios para establecer el proyecto estético. Algunos Directores como Antonioni, son capaces de preparar

4-2

su propio material, pero esta doble función solo puede ser ejecutada por artistas capaces de unir dos visiones distintas. El arte de escribir un guión ha declinado porque no ha recibido la atención necesaria como empresa creadora.

Al hablar de la idea que preside una obra de arte, es decir, de aquello que el autor intenta expresar, no es posible separar esa idea de aquello que constituye la armazón, la estructura, el cuerpo de la idea. La separación del tema y la idea es abstracta y solo es posible cuando se persiguen fines de estudio y sistematización. Así, cualquier intento por parte de un artista de ilustrar una idea en abstracto, separándola del tema a que se refiere, aunque en el mejor de los casos se exprese a través de una serie de pasos .correctos, será un fracaso.

El impulso de la creación artística puede ser diverso en su origen: nacer de la casualidad o de la prolongada meditación o ser el producto de un esfuerzo por dar forma a un sentimiento repentino o continuado, pero en cualquier caso, el artista toma siempre su problemática de la realidad, no la inventa ni la pide prestada sino que la encuadra a su alrededor o en su interior.

Por ello, la condición básica que debe cumplir el creador artístico y en particular el dedicado a la cinematografía es la de vivir la vida de la gente que le rodea, tener bien abiertos los ojos y alertas los oídos, poseer una imaginación y una curiosidad infatigable, aprender a percibir los problemas aún antes de que los demás los adviertan; y ante todo debe aprender a sentir esos problemas, lo que requiere una disciplina y conocimiento profundo de la técnica cinematográfica.

La vida es la fuente de arte. Allí surgen todos los problemas artísticos, allí se desarrolla la lucha por su solución.

5-1

"Preparando la filmación".

La producción de documentales cubre un campo tan diverso que su personal puede variar desde un solo hombre hasta equipos tan numerosos como los que realizan películas de argumento de Largo Metraje.

Un documental que se realice en exteriores puede ser rodado por una sola persona; pero las dificultades surgen cuando el sonido y la iluminación entran en juego.

Dziga Vertov, destacado cineasta ruso, proclamó el "cine-ojo" o "cine-verdad" que consistía en filmación de escenas de la vida real con un equipo mínimo que se componía de uno o dos hombres que utilizaban una cámara manuable de 16 mm, una grabadora portátil de cinta de 1/4 y su micrófono correspondiente. Regularmente filmaban en exteriores con cámaras ocultas, trasladándose en ambulancias hacia los lugares donde habían ocurrido accidentes, escondiéndose en callejones o portales con la cámara siempre lista para captar cualquier hecho de la vida real.

Los equipos de filmación varían de acuerdo a la complejidad de cada película y la posibilidad de usar sonido e iluminación. Pero, es muy importante tener en cuenta que cuanto más reducido sea el equipo de filmación más rápidamente y más orden habrá en el trabajo a realizarse. Y mientras no estén seguros de lo que van a realizar no comiencen a filmar: Hay que afrontar la responsabilidad con el máximo de seguridad.

Existen varios formatos de película utilizados internacionalmente: 8mm, Super 8mm, 9,5mm, 16mm,

17,5mm, 35mm, 55mm y 70mm. De ellos el 35mm y el 16mm son los más usados y otros como el 9,5mm han ido desapareciendo del mercado. Tanto el 8mm como el Super 8mm son muy utilizados por los aficionados. Antiguamente las películas profesionales se realizaban en 35mm pero hoy en día la producción de filmes en 16mm se ha convertido en una industria de primer orden y las grandes firmas productoras de películas venden más en 16 mm que de 35 mm, La TV consume grandes cantidades de 16mm y de hecho existen muchas plantas en el mundo que solo utilizan este formato. Por el contrario, algunas organizaciones de TV tienen normalizados sus comerciales y propaganda en 35mm, pero en otros países se aceptan los comerciales en 16mm por su bajo costo y baja manipulación. En Inglaterra, desde mediados de los años 70 la BBC ha decidido realizar su noticiero y sus documentales en 16mm. En resumen, pensando en TV la película de 16mm es la más utilizada.

Muchos han sido los argumentos y las discusiones acerca de cual método es mejor: rodar en 16mm y ampliar o hacerlo en 35mm y después reducir. Naturalmente, la producción en 16mm tiende a ser más barata. El equipo de cámara es más ligero y manuable y la película virgen ocupa menos espacio y por ello ha surgido una nueva tendencia: filmar en 16mm y luego a ampliar a 35mm para ser usado en las salas cinematográficas. Por supuesto, para ello se cuenta con las nuevas tecnologías en película de "duplicación" la cual permite lo mismo en 35-16 que en 16-35 obtener copias de una excelente calidad. El tipo de película negativa a utilizar a pesar de ser una especialidad del Director de Fotografía, debe ser del conocimiento del Director.

Tanto en blanco y negro como en color, en exteriores se usa la llamada película lenta o de baja sensibilidad y en interiores o noche lo contrario o sea película rápida o de alta sensibilidad. Es posible que se requiera de un efecto determinado en ciertas secuencias y para ello se recurre al revelado del laboratorio que al cambiar sus tiempos modifica sensiblemente la imagen.

5-2

Un ejemplo de ello es el filme cubano "La primera carga al machete" de Manuel O. Gómez en la cual se utilizó un revelado especial para que avejentara la película y pareciera un material de archivo de la época o el caso de "Soy Cuba" de Mijail Kalatozov, también cubana, donde el Director de Fotografía logra un efecto especial de tonos grises. También la iluminación puede incidir en la obtención de un efecto determinado.

En el caso de 16mm existe la opción de material virgen negativo o reversible. Quien ha trabajado mucho tiempo con 35mm piensa que el negativo es preferible, pero hay suficientes argumentos para utilizar el reversible como matriz en 16mm. Uno de ellos es que los empalmes en el reversible se notan menos que los hechos en negativos de 16mm, a menos que se haga un corte en "dos pistas" o como se le llama comúnmente de "tablero de ajedrez"; otra es que las partículas de polvo aparecerían en blanco en el negativo mientras que en la reversible se reproducirán en negro y por ello son menos notables al igual que sucede con las marcas y pequeñas rozaduras que sufre el material al ser

procesado en el laboratorio o en su manipulación al filmar; las matrices pueden usarse durante más tiempo y responden mejor a los tratamientos de limpieza, lustrado y remoción de defectos; y por último, y lo más importante es el costo. Ejemplo: de un negativo hay que hacer un "master" o positivo de duplicación, después hacer un negativo de duplicación y de este sacar las copias de exhibición; mientras que con el reversible se saca un negativo de duplicación y de él las copias de distribución, es decir, con el negativo se necesitan tres pasos para sacar una copia protegiendo el original mientras que en reversible solamente se usan dos. No obstante lo anterior, las industrias cinematográficas prefieren el 35mm porque permiten mayor durabilidad de los originales al tener mayor posibilidad de copias de distribución y sus instalaciones adaptadas a este formato.

Otro punto importante a resolver antes de comenzar a filmar es el uso de los lentes los cuales se han incrementado notablemente en los últimos años. Antiguamente las cámaras tenían lo que se conocía como "torretas" con tres lentes: un ángulo ancho, uno medio y un tele-objetivo reducido. Esto requería el cambio de lentes cada vez que se necesitaba un objetivo diferente. Con el surgimiento del lente "zoom" (por lo regular 12-120) estas operaciones se simplifican porque el mismo lente, además de las ventajas de ese tipo de objetivo puede facilitar cualquier distancia focal dentro de su rango. Además, hay gran variedad de lentes que fluctúan desde el 8mm hasta el super-objetivo de 1,200mm.

Es muy importante determinar el uso de los tipos de lentes pues en ello juegan un papel importante el estilo y el lenguaje cinematográfico, de la misma manera que es necesario definir el uso de otros equipos como luces, sonido, dolly, grúas, etc.;

y no menos importante es el conocimiento del uso del travelling y del dolly pues con ello se consiguen desplazamientos significativos en un filme.

No podemos olvidar el formato de la pantalla.

Las cámaras pueden ser usadas indistintamente con los objetivos anteriormente citados, con lentes "anamórficos" o de Cinemascope como se les conoce comúnmente o con lentes especiales de 70mm. Con ello tenemos tres formatos de pantalla: el "normal" de 3X4 que equivale a la proporción de 1x1.33 ; el "anamórfico" de 1x2.66, o sea el doble del normal y el de 70mm que se usa en filmaciones especiales con una pantalla mayor que el Cinemascope y la característica especial del sonido estereofónico.

5-3

El cine cubano tiene un formato especial que consiste en el cuadro normal reducido por arriba y por debajo que da un efecto de "pantalla ancha" y se decidió su uso a partir de los años 60.

También la composición del cuadro es importante para que cada plano sea portador de la información necesaria con la mayor fuerza expresiva y de la forma más bella.

La composición es un elemento estudiado en las artes plásticas y el cine adopta estos principios, pero teniendo en cuenta que el cuadro cinematográfico es dinámico, en el cine la composición debe buscar un equilibrio adecuado de los elementos dentro del cuadro. Existen reglas clásicas de la composición, pero un verdadero artista es capaz de alterar

estas reglas creadoramente y ofrecer un producto artístico de alta calidad.

Sin embargo, la ruptura de la composición clásica sin un sentido creador es una muestra de falta de sentido estético.

En la composición no solo influyen factores estéticos al estructurar los elementos de forma agradable, sino factores psicológicos ya que según la estructuración general del cuadro se pueden producir efectos diferentes.

El realizador de cine tiene una tarea difícil ante la composición del cuadro cinematográfico y el espectador avezado será capaz de reconocer los efectos y la calidad de una buena composición.

Un elemento fundamental en un filme son los encuadres cinematográficos que constituye la selección que hace el artista del mundo real. Mediante él, solo una parte de aquello que se presenta en la realidad será mostrado al espectador que solo verá lo que el realizador desea.

Las posibilidades de encuadre son múltiples y cada uno lo hará de una forma distinta. El encuadre es el punto de vista del Director y con este va a conducir nuestra vista hacia lo que él desea. Es como una ventana por donde observamos la vida.

El encuadre puede adoptar la posición de un observador que ve desarrollarse la acción, lo que se conoce como "encuadre objetivo" y también puede asumir la posición de un personaje u objeto en cuyo caso lo llamamos "encuadre subjetivo". Existe también lo que se conoce como "campo" y "contra-campo" cuando dos personas están hablando.

Los diversos aspectos de una producción se encuentran tan estrechamente ligados entre sí que resulta imposible separar uno completamente de los otros.

El fotógrafo de "vistas fijas" realiza las tomas individuales; cada una de ellas constituye una entidad independiente que nos cuenta una anécdota, que capta un instante en el tiempo y no se preocupa cuando oprime el obturador por la foto anterior ni la posterior; pero el camarógrafo cinematográfico siempre debe tener en cuenta la toma previa en el guión y la siguiente a la que está realizando, porque deben aparecer consecutivamente en la pantalla. Esto es importante para que el editor pueda montar los planos fluidos uno tras otro.

En el caso de películas documentales pueden existir algunas secuencias y ciertos filmes completos donde todo esté controlado por el Director y otras secuencias pueden incluir escenas de la vida real donde poco o nada esté controlado y por ello el camarógrafo deberá ser su propio Director. Es importante tener en cuenta que gran parte del trabajo documental se filma según se van produciendo los incidentes y por ello el Director debe tener un dominio absoluto de lo que se está filmando para que luego pueda editarse.

6-1

"El trabajo con los actores".

El guión de filmación o "guión técnico" contiene todos los elementos necesarios para su realización y el mismo es elaborado por el Director Artístico, el Director de Fotografía, el

1er asistente de Dirección, Camarógrafo y Productor, conjuntamente con el Director y en algunos casos el Editor o cualquier especialista necesario para su elaboración. En los musicales es fundamental la presencia del Compositor musical tomando como base el guión literario aprobado.

Los equipos de filmación en las películas de ficción tienen mayor cantidad de especialistas que en los documentales. En ellos ocupan un papel importante, además de los señalados en el párrafo anterior: el Decorador y el Utilero, el Diseñador de Vestuario, el Ingeniero de Sonido, el Diseñador de Luces, la Anotadora, el Maquillista y el Peluquero; muchos de ellos acompañados de sus ayudantes. Un auxiliar muy importante del Director resultan los Asesores que pueden ser Históricos, Militares, Musicales, Dramaturgos, etc. De acuerdo a las locaciones es posible que se requiera energía artificial (silencioso si es posible) y su operador, aunque es preferible tratar por todos los medios de utilizar la red urbana por la facilidad y economía que ofrece este medio. Estos especialistas varían de acuerdo al contenido del guión, época, etc.

El caso de los actores merece un tratamiento especial.

Una íntima y constante colaboración se establece entre Actores y el Director durante los ensayos y el rodaje del filme y según se comporten estas relaciones puede lograrse una perfecta armonía en el trabajo o un conflicto perpetuo. Si el Director se ve frecuentemente obligado a repetir varias veces "una toma" para lograr una entonación o un gesto que su interprete "no siente" o "no da en el tono" o "su actuación es muy lenta o muy rápida", estos momentos de tensión requieren de una atmósfera tranquila en el set para que todo marche por sí solo, de lo contrario "las cóleras" de algunos

Directores o Actores se hacen célebres. Hay que tener en cuenta que el Director no dirige solo al Actor en cuestión sino a todos los que participan en la acción y sobre todo, tiene que cuidar el sentido de continuidad de la trama en función de la cual modela la escena como un fragmento que habrá que insertar sin contrasentido o discontinuidad en el filme terminado.

En películas de grandes movimientos de masas, batallas, bailes, etc se necesitan asistentes de Dirección adicionales que ayuden a estas difíciles maniobras y en muchas ocasiones también se requiere de varios equipos de filmación simultáneos o no. En estos casos o en aquellos filmes que lo requieran se hace necesario un técnico especializado en Efectos Especiales y Pirotecnia para producir nubes de humo de distintas tonalidades, explosiones, disparos, etc.

Si el Director aspira a ser un creador verdadero y no solamente un artesano, debe saber descubrir las posibilidades artísticas de cada actor, lo cual desde luego, no es tarea fácil, porque ciertos actores poseen capacidad para la ejecución de toda clase de papeles y otros se encuentran limitados, pero de una u otra forma el Director debe conocer las cualidades histriónicas de su interprete antes de designarlo y para ello debe tener un conocimiento amplio de los actores profesionales, alumnos de los últimos años de enseñanza de teatro y cine y en general, de todos los que aspiran a esta profesión y para ello debe frecuentar teatros, conservatorios, escuelas de arte, grupos de aficionados y sobre todo ver las actuaciones anteriores de cada uno de sus personajes.

Es muy frecuente que un Director contrate un actor "no profesional " por detalles específicos como físico, personalidades determinadas, etc. Estos casos son mucho más difíciles de trabajar para el Director porque la inexperiencia del actor lo obliga a un trabajo de ensayo mucho más intenso y por lo regular a mayor numero de tomas. Aquí la paciencia tiene que multiplicarse y contener las situaciones explosivas, porque de otra forma se agravaría la situación.

Son innumerables los ejemplos en que un plano ha tenido que repetirse infinidad de veces, aún con actores profesionales. La experiencia indica que es preferible continuar con otros planos y dejar ese para otro momento; si es posible, para el día siguiente.

En los países que tienen un alto grado de desarrollo de la producción existen los casting o repartista especializados en la representación y búsqueda de actores, figurantes, cantantes, compositores, orquestas, etc. Para ello cuentan de amplios archivos con la ficha artística de cada actor o grupo así como su foto en los últimos seis meses o su información computadorizada. También poseen registros de caracterizaciones especiales para localizar rápidamente un enano, un mutilado, un albino, etc. En muchas ocasiones a estos repartistas les encomiendan la selección de todos los artistas de un filme desde los protagónicos hasta el último extra; pero los Directores de cierto prestigio y rigor profesional no corren estos riesgos y prefieren seleccionarlos personalmente y aunque su grado de confiabilidad es bastante elevado no son pocas las veces que la selección, aunque se trate de actores estelares, no se ajustan al personaje. Ejemplo

de ello es TOM Hanks en "La hoguera de las vanidades", Mel Gibson en "Hamlet", Robert de Niro en "No somos ángeles", Dennis Hooper en "Waterworld" o Clint Eastwood en "Cazador blanco, corazón negro"; aunque en algunos casos han sido acertados como el propio TOM Hanks en "Forrest Gump", Jim Carrey en "La máscara", Jessica Lange en "Quien engaña a Rogert Rabbit" y John Malkovich en "La línea de fuego".

También existen los llamados "dobles". Por muy completo que sea un actor profesional no puede poseer ni todas las aptitudes ni todos los talentos y en algunos casos debe ser "doblado" para evitar accidentes que ponga en peligro el plan de filmación y a veces hasta su propia vida.

Para realizar estas funciones existen personas que se contratan para dicha labor y ellos mismos se encargan de crear los equipos y accesorios que le permitan realizar la acción felizmente; aunque en los últimos años se ha generalizado el uso de las computadoras que utilizando la imagen del actor realizan las más difíciles escenas o acrobacias que pudieran causar lesiones al actor con un ahorro considerable del presupuesto y tiempo de filmación.

No menos importante que todo lo anterior son las máscaras y maquillajes especiales. Es posible que a un actor determinado haya necesidad de agrandarle la nariz, la cabeza, amputarle una extremidad o cualquier otra anomalía física. Para ello existen especialistas que se dedican a estos trabajos y a la confección de máscaras especiales. Tenemos el ejemplo de la joroba de Charles Laughton en "El joroba do de Nuestra Señora de París", la máscara utilizada en "La bella y la bestia" o el famoso rostro de "Frankenstein" que ha recorrido el mundo entero y se reproduce continuamente en nuevos filmes.

En los filmes de época se debe ser muy riguroso para seleccionar el vestuario, sombreros, mobiliario, etc, de manera que respondan exactamente a la moda en ese momento y evitar por todos los medios los anacronismos que solo reflejan la incapacidad y el mal gusto.

7-1

"Las tendencias o movimientos cinematográficos".

Desde sus inicios en el Boulevard de los Capuchinos, el cine ha ido evolucionando en sus formas de expresión originando movimientos y tendencias importantes.

El "expresionismo" fue la consecuencia extrema de las teorías de George Fuchs, fundador del Teatro de Arte de Moscú en 1913, crítico y teórico que profesaba un retorno a la teatralidad pura. Sus antecedentes tienen raíces muy amplias en el desarrollo del teatro de esa época.

El cine vino a continuación. Utilizando al igual que en el teatro decorados de tela pintada por razones de economía, realizaron filmes entre los que se destaca "El gabinete del Dr. Caligari" de Robert Wiene".

El medio normal de estas películas es caótico. Algunas muestran a hombres perturbados que conquistan la sociedad, otras un orden autoritario impuesto por individuos bestiales o a los hombres y las mujeres como peones de fuerzas sobrenaturales; o el crimen y la perversión como atributos inseparables de la condición humana. La mayoría de ellas contiene una crítica implícita de la sociedad burguesa que es a veces un susurro de frustración y a veces una aceptación cínica del "status quo". Con frecuencia llevan dentro angustia, desesperación y una furia solitaria, y en ocasiones, hallamos una nota de esperanza.

Una característica generalizada de estos filmes son los decorados y la iluminación. El primero con lienzos y telones pintarrajeados, calles contrahechas, casas de través y caras con grotescos maquillajes; y el segundo con iluminaciones de alto contraste en blanco y negro, luces y sombras opuestas como violentas manchas blancas y negras aprovechando las verticales, diagonales y otros elementos lineales de los decorados. Pertenecen a este movimiento "Nosferatu: el vampiro" de F. W. Murnau, "Las tres luces" o "La muerte cansada" y "Los nibelungos" de Fritz Lang y "La máscara del placer" de G. W. Pabst.

El "Naturalismo" no es un término preciso. Se le puede definir como el criterio que sostiene que la función del arte está en demostrar la apariencia exacta de las cosas, de la gente o de los acontecimientos. En su uso moderno, el

naturalismo implica que no podemos imponer ningún orden o significado en el mundo que nos rodea.

El naturalismo fue otra tendencia que aunque efímera , aportó filmes valiosos como "Avaricia" de Erich Von Stroheim. Este filme resultó bastante largo y cuando los productores vieron el resultado lo acortaron a diez rollos ignorando las protestas del autor. Hasta en su forma mutilada "Avaricia" representa la realización más grande del naturalismo en el cine. Mientras filmaba la película Von Stroheim afirmó: "..... no es posible contar una historia en el cine de tal forma que el espectador llegará a creer que lo que mira es verdadero, igual que Dickens, Maupassant y Zola reflejaban la vida en sus novelas...". "Avaricia" fue terminada en 1924, un año antes de que hiciera su aparición "La quimera del oro" de Charles Chaplin. Ambas pueden ser consideradas como las mejores realizaciones del cine en el período que precede a Eisenstein. La realización de los filmes "Los maridos ciegos" y "Viudas locas" fueron los éxitos de este Director que influyeron en la M.G.M. para contratarlo para la realización de "Avaricia". Otros Directores de este movimiento fueron Andre Antoine, muy ligado a Emilio Zola y Louis Delluc que fuera gran crítico del cine francés. A la muerte de este

7-2

último, el movimiento naturalista francés se suspendió temporalmente, siendo revivido más tarde en algunas de sus facetas por Jean Renoir y Jacques Freyder.

Opuesta a esta tendencia surge el "Surrealismo" cuya clásica representación la ofrece "El perro andaluz" de Luis Buñuel.

Este movimiento cultural encabezado por Louis de Aragón y Andre Bretón acusaban al naturalismo de "hostil a toda expansión intelectual y moral por no encontrarle más que mediocridad, odio y chata suficiencia". Estas expresiones iban dirigidas contra las producciones engendradas por esta tendencia en el campo cultural y artístico y sobre todo contra la novela y sus autores. Ellos lanzaron en París un manifiesto respaldado por numerosos intelectuales que tuvo muchos adeptos en Inglaterra, Bélgica, España, Alemania, Checoslovaquia, Yugoslavia, Africa, Japón, México, Brasil, E.U. y Argentina. Llegó a tomar tal fuerza que en la Exposición Internacional de Surrealismo realizada en París en 1938 participaron artistas e intelectuales de 14 países.

Aragón ponía las cosas en su justo punto cuando en 1928 proclamaba: "El surrealismo es la inspiración reconocida, aceptada y practicada. No ya como una aparición inexplicable, sino como una facultad que se ejercita. Normalmente limitada por la fatiga. De una amplitud variable según las fuerzas de cada uno y cuyos resultados son de un interés desigual... Así el fondo de un texto surrealista tiene importancia en sumo grado: y es eso lo que le da un precioso carácter de revelación. Así, si ustedes siguiendo métodos surrealistas, escriben inocuas imbecilidades, no serán más que inocuos imbéciles, Sin Excusa".

Uno de los movimientos más importantes del arte cinematográfico lo constituye el "Neo-realismo" surgido en Italia a finales de la Segunda Guerra Mundial. La expresión "neo-realismo" procede del profesor Humberto Bárbaro cuando en 1943 imprimió un manifiesto en la revista Cinema que proclamaba su programa basado en el rechazo del sacrificio y la falsa emoción.

Esta tendencia corresponde ciertamente a profundas exigencias espirituales y a una evolución del gusto (como reacción a la estrechez y falta de humanidad del cine fascista que había cortado toda comunicación posible entre el cine y la vida, limitándose al decoratismo del cine histórico o a la banalidad de la comedia sentimental) pero esta tendencia obedece también a ciertas contingencias históricas, económicas y sociales: al terminar la guerra los principales estudios italianos estaban ocupados por las tropas o habían sido destruidos y sus recursos técnicos habían quedado aniquilados, y en intento de expresar sus inquietudes creadoras algunos cineastas jóvenes le robaron a los nazis cámaras y películas y realizaban sus filmaciones desde las azoteas, libremente en las calles o desde disimulados escondrijos los registros, asaltos a casas particulares, desfiles, etc. "Obsessione" (1942) de Luchino Visconti, fue el primer filme representativo de esta escuela; "Roma ciudad abierta" (1945)de Roberto Rosellini, se estuvo exhibiendo en París durante dos años consecutivos y en Nueva York 19 meses seguidos, y aunque se terminó después de finalizada la guerra no pudieron contar ni con la décima parte de los recursos que necesitaban para su proceso final; "Ladrón de bicicletas" (1948 de Vittorio de Sica de "La terra trema" () de Luchino Visconti, "Pausa"(1946) de Roberto Rosellini fotografiada por Otello Martelli y contratada por el ICAIC en los primeros años de la Revolución, "Umberto D"(1951) de Vittorio de Sica; "Milagro en Milán"(1951) de Vittorio de Sica; "Alemania año cero" (1952) de Roberto Rosellini, y "El limpiabotas" () de Vittorio de Sica ganador por primera vez de un Oscar al mejor filme extranjero, son filmes exponentes de este movimiento que se extendió

rápidamente por el mundo entero poniendo al cine italiano a la cabeza de todas las cinematografías.

Tras el éxito de *El limpiabotas* comenzó los intentos de censura por las clases derechistas.

"El Obsertatore Romano", órgano oficial del Vaticano opinó que este tipo de cine desprestigiaba al país y aunque sabían que este cine había originado un asombro mundial pretendían impedir que se narrara la vida miserable de los trabajadores de los campos de arroz, y la atroz miseria de la infancia italiana cuando muchos de los sobrevivientes de la podedumbre fascista se refugiaban en elevadas esferas oficiales. La opinión pública se unió contra este intento pero no dudaban de que algún día estas verdades amargas no puedan ser mencionadas a través de las pantallas cinematográficas.

Sobre este movimiento se expresaba Rosellini: "...es la necesidad de ver al hombre sin falsear lo extraordinario, puesto que a lo inusitado se llega por medio de la investigación"

Cezare Zavattini decía: "La realidad enterrada bajo los mitos volvió a florecer lentamente. El cine comenzó su creación del mundo. Aquí hay un árbol, aquí un viejo, aquí una casa, aquí un hombre esperando, un hombre durmiendo, un hombre llorando". Y según Fellini otro de los grandes del neo-realismo: "Es evidentemente la expectación, crítica e insatisfecha, lo que yo diría constituye el sentimiento central del neo-realismo.

Rapidamente esta forma de hacer se extendió por el mundo y se realizaron algunos filmes de esta tendencia entre los que podemos mencionar "*Marty*" (1955) USA, dirigido por

Delbert Mann y obtuvo un Oscar al mejor filme y actuación masculina; "Los 400 golpes" () FRA de Françoise Truffaut, "Todo comienza el sábado" () de Karel Reiz; "Un tranvia llamado deseo" USA, (1951) de Elia Kazan ganador de Oscar y algunos más. Por su parte en Cuba se Destacan con esta influencia los documentales "La vivienda" y "Esta tierra nuestra" ambos de Julio García Espinosa así como algunos filmes de Tomás Gutiérrez Alea

Al avanzar la década del 50, ni los jóvenes cineastas franceses, ni el público aceptaba la vieja escuela francesa de Renoir, Cluzot y Clair.

Una tendencia comienza a sonar después del triunfo del filme "Orfeo negro" de Marcel Camus en el festival de Cannes de 1959. A este filme que recrea un mito sobre el amor y la

7-3

música en un fondo carnavalesco no le otorgan en realidad el epíteto de "Nueva Ola Francesa". En contrapartida François Truffaut ganó el premio a la mejor dirección con el filme "Los 400 golpes" y Resnais con una certera renovación en el lenguaje cinematográfico fuera de concurso con el filme "Hiroshima mon amour"

El origen de este movimiento comienza después de la Segunda Guerra Mundial cuando algunos Directores franceses regresaron con la experiencia de otras cinematografías que no produjeron una renovación en el cine francés. Los filmes costosos, ajustados a patrones fijos imponían sus concepciones. Ante esta situación, para impugnar estos

métodos de producción y acceso a la industria del cine francés, los jóvenes cineastas se unieron a los teóricos más sagaces del momento nucleándose alrededor de la revista "Cashiers du Cinema". Esta revista fundada en 1951 por Valcroze y Kreigel sacó su primer número en abril de ese propio año dirigido por ellos y Andre Bazin. Poco a poco iban apareciendo los que harían estallar la "Nueva Ola": Godard, Truffaut, Chabrol, Rohmer, Kautsky, etc.

La nueva generación se remitió en general a las teorías de Bazin y en particular al celebre "Manifiesto de 1948" de Alexander Astruc que planteaba la necesaria búsqueda de un cine "más cinematográfico", con lo cual se pedía la sustitución de las fórmulas literarias e intelectualistas por una cámara definidora de un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito y una poética visual superior en expresividad y belleza a la de ese lenguaje. Bazin era el maestro y Truffaut se convirtió en su sucesor a partir del artículo que figura en las antologías sobre la época titulado "Una tendencia del cine francés"

Las teorías de este movimiento se basaban en la evasión de la realidad, pero al mismo tiempo es un intento por definir el dilema humano que surge de la derrota de los valores burgueses y al reconocer las dimensiones de esa derrota, el artista va en busca de alguna afirmación del espíritu humano: "algún modo de escapar de la burguesía".

El filme que marcó el inicio de este movimiento fue "Jules et Jim" de Francois Truffaut y el más popular "Al final de la escapada" de Jean Luc Godard llamado por muchos el filme de Cashiers du Cinema.

Esta tendencia no tenía una ideología, ni una estética común, unitaria, por lo cual nunca conformó una escuela. A partir de 1965 comenzó la decadencia general del movimiento, como tal, sus figuras tomaron caminos aislados, unos más creativos y ricos que otros, por distintos derroteros ideológicos.

El "Realismo Socialista" rechaza la visión naturalista o estática. Mantiene que el arte se ocupa de la realidad dinámica y mudable y que el artista, como el filósofo y el científico tiene un papel que desempeñar en la transformación del mundo y sostiene que la personalidad humana está moldeada por la historia.

Máximo Gorki, el destacado escritor ruso, al intervenir en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos entre otras cosas, dijo:

"...el realismo socialista afirma la existencia como acción, como creación, y establece que su fin principal es el desarrollo de las mas preciadas cualidades individuales, para lograr la victoria del hombre sobre las fuerzas de la naturaleza, para lograr la felicidad de vivir sobre una tierra que él, dado el incesante incremento de sus exigencias, quiere trabajar y transformar en una espléndida casa para toda la humanidad, unida en una sola familia".

7-4

Surgieron diversas interpretaciones extremistas y demagógicas, que hicieron caer al cine soviético en una época de gran confusión. La cultura quedó en manos del

Partido y Stalin implantó su propia demagogia; creía conocer el monopolio de la verdad y lo aplicaba según su criterio. No existían para él ni contrarios ni críticas. El cine soviético dejó de ser revolucionario, los filmes se volvieron oficiales, esquemáticos y se convirtieron en algo frío. Más tarde, la guerra convierte al cine soviético en los años (1942-1952) más sombríos de su historia. Es la época del "culto a la personalidad" y también se corta el acceso a los jóvenes y se prohíbe cualquier audacia artística. El lenguaje del cine soviético se había vulgarizado, olvidado de las glorias pasadas representadas por Eisenstein, Dovchenko, Pudovkin y otros muchos que elevaron este arte a un reconocimiento internacional. El filme "Potemkin" ha pasado a la historia del cine como uno de los mejores de todos los tiempos y en la actualidad se utiliza como ejemplo por muchos críticos e historiadores del cine. La muerte de Stalin produce en el cine soviético una corriente renovadora y llena de esperanza en las distintas facetas de la vida artística. Los realizadores obtienen mayor libertad de acción y la joven generación encuentra un terreno más favorable para expresar sus inquietudes.

En la década del 60 hubo un resurgimiento del filme de arte al aparecer las películas "Cuando vuelan las cigüeñas" de Mijail Kalatosov, "La balada del soldado" de Grigori Chujrai y más tarde "La infancia de Iván" de A. Tarkovski y "Nueve días de un año" de Mijail Room.

El estudio de los filmes producidos en China, Vietnam y otros países de regímenes realmente populares pueden enseñarnos mucho sobre la función del cine y sus posibilidades como "Arte Popular".

Existe una intensa actividad entre los cineastas independientes de los Estados Unidos. Es una corriente

incomoda, fragmentada, desesperada. Esto se debe en parte a las dificultades con que tropiezan para efectuar la producción y sobre todo, para la distribución independiente, pero también y más profundamente, a la confusión reinante en lo que concierne a la estructura del cine en cuanto arte.

Suele resultar riesgoso definir en Norteamérica a una película como independiente, sobre todo si se tiene en cuenta que la industria del entretenimiento genera tantas ganancias como la del armamento, que es la primera del país.

Desde hace algunos años esta denominación acompaña a toda a aquella producción cinematográfica en cuya realización no intervienen los grandes estudios que por su enorme potencial económico les permite ejecutar proyectos con presupuestos astronómicos y que además controlan una buena parte de las más de 27 mil salas de cine existentes en Norteamérica y ejercen su influencia económica sobre los exhibidores y dueños de cines en el resto del mundo obligándolos a ofrecer solo los filmes de la compañía. Este dominio deja poco margen de acción al cine alternativo o verdaderamente independiente que a pesar de todo existe en el país.

Este cine autónomo, espontáneo, instintivo y libre de las reglas y controles marcadas por los "grandes" puede encontrarse en toda la producción "underground" proveniente de ciertos sectores de la sociedad y que en su mayoría está asociada a las escuelas o talleres de formación audiovisual o a ciertos sectores de la sociedad y que tienen una favorable acogida en el Sundance Film Festival que se celebra cada año durante el mes de enero desde 1984 en Utah.

7-5

Este festival esta muy lejos de ser un evento de principiantes. En 1996 se presentaron 117 títulos de ficción entre cortos y largometrajes y desde su creación han pasado por el mismo filmes como Reservoir Dogs; Sexo, mentiras y cintas de vídeo; Pulp Fiction, etc. Esta última, ha sido una de las pocas que en Los tres últimos años ha conseguido exhibirse simultáneamente en más de mil salas del país porque raramente logran sobrepasar las 500 salas al mismo tiempo, lo que motiva que muchos espectadores desconozcan o desprecien ese cine, pues nunca llega a sus zonas de residencia.

El Nuevo Cine Norteamericano, que parecía prometedor hace unos cuantos años, se ha dividido en varios grupos: los discípulos del "cine directo" heredan los conceptos de la "camara-ojo" de los años veinte.

El cine "Underground" de Nueva York explora símbolos y fantasías, a menudo de carácter erótico. Unos cuantos realizadores tratan de ensanchar las zonas de conciencia social aportando estudios de penetración psicológica al esquema cambiante de la lucha contra el racismo. Sin embargo no ha habido hasta ahora ningún mensaje alentador, ninguna revelación en profundidad de las tensiones y dilemas humanos que caracterizan la sociedad actual de los E. U.

Es demasiado pronto para valorar la importancia de un nuevo movimiento cinematográfico: el grupo que se denomina asimismo "Film Engage" ha publicado recientemente unas declaraciones en las que propone la unión de los realizadores

cinematográficos dispersos en Norteamérica para lograr "un cine autónomo como arte y poderoso como fuerza social".

Queda por ver si los cineastas independientes tienen un sentido de autonomía como artistas, lo suficientemente fuerte como para crear un arte cinematográfico de carácter social. No hay duda de que el cine no puede desarrollarse de un modo libre y creador si no se le da un significado social. El arte de VANGUARDIA no merece llevar tal nombre en tanto no avance hacia nuevas zonas de creación y conocimiento.

Por último, queremos destacar un arte que sin constituir una tendencia se situó a lo largo de la historia del cine como un mito. Nos referimos al insustituible Charles Chaplin.

Chaplin creó una figura humana que se movía en medio del desorden, en busca de seguridad, excluida del mundo confortable de la clase media, pero siempre pidiendo que se le admitiera en sus propios términos, exigiendo cariño, dignidad y una oportunidad para vivir, revelándose lo que pudiéramos llamar "El estilo Chaplinesco".

Su simbólica patada en el trasero ajeno, inmortalizó la irreverencia, la razón lógica o ilógica del hombre desposeído ante el medio hostil que lo ahogaba. La pobreza, el hambre, el desamparo y la soledad que lo marcaron en su infancia, fueron los temas fundamentales de sus filmes. Debutó en el teatro a la edad de los cinco años y a los 16 el teatro lo salvó de la hambruna con su actuación en la obra de William Gillette "Sherlock Holmes" (1905).

Muchos lo reconocen como el mayor talento cómico de todos los tiempos. Actor, escritor, compositor musical y Director de sus filmes, Chaplin constituye el más asombroso éxito registrado en la esfera de la cinematografía universal.

Filmes como "El vagabundo", "La quimera del oro", "Tiempos modernos", "Luces de la ciudad", "Monsieur Verdoux" y "El gran dictador" constituyen joyas cinematográficas de inestimables valor estético y artístico y parte de una obra que difícilmente pueda ser igualada.

8-1 "La post filmación"

El trabajo artístico en un filme varía considerablemente de acuerdo con su tema, complejidad y recursos empleados en la Post-Producción.

En su forma más amplia, el termino "artístico" se refiere fundamentalmente a su fotografía, montaje, puesta en escena, etc pero también juega un papel importantísimo la música, los efectos ópticos, los créditos y las animaciones.

El montaje y edición es una de las fases creativas más importantes del filme. Hubo una época en que se proclamaba que "la edición no era nada" y posteriormente se consideró que "la edición lo era todo". Pero para situar las cosas en su lugar diremos que el montaje y la edición es un proceso imprescindible en cualquier obra artística y este se produce inmediatamente después de terminada la filmación. Los fotogramas de un filme no son simples tiras de celuloide pegadas unas detrás de las otras; por su contenido son también una sucesión ininterrumpida de relaciones. En esto estriba el poder del montaje, un poder que existe y tiene sus efectos, quiérase o no.

Esta unión física y fundamentalmente "Artística" la realiza una persona especializada llamada "Editor" en un equipo conocido como "mesa de edición" donde se puede ver y oír cada fragmento para realizar la operación conocida como Montaje y Edición. Montaje, porque se ha hecho un profundo estudio y análisis desde que se recibe el guión y Edición porque uniré uno con otro físicamente cada plano. En los últimos años se ha venido perfeccionando la técnica de "digitalización" que permite realizar las operaciones de montaje y edición más rápido y preciso con equipos computarizados.

Múltiples pueden ser las posibilidades de selección que tiene el realizador cinematográfico al editar una película. Pero lo importantes que sea capaz de seleccionar la forma que permita expresar su idea de la mejor manera posible, a partir de lo que represente la unión de todos los planos. Es por ello que con el montaje el realizador culmina la parte fundamental de su labor creadora y logra conformar la obra cinematográfica.

Uno de los requisitos imprescindibles que se deben observar desde la filmación, pero que generalmente se detectan en la mesa de edición, es lo relacionado con "la ley de los 180° que establece que la cámara no puede saltar un ángulo imaginario de 180° situado en el lugar de acción, porque trae como consecuencia que cuando proyectamos la imagen en la pantalla el espectador se confundirá, pues los personajes a la izquierda del cuadro saldrán a la derecha y viceversa. Esta ley se obvia en muchas ocasiones por los realizadores para obtener efectos estéticos, pero existen casos donde sus resultados son inadmisibles.

El montaje en el cine nació junto con él. Las primeras películas estaban conformadas por un plano donde la cámara fija captaba lo que sucedía frente a ella. Desde entonces el montaje ha evolucionado mucho y sus formas se relacionan con épocas diferentes de la historia del cine, con realizadores y hasta con cinematografías nacionales. En este último punto vemos que mientras en el cine norteamericano prima un tipo de montaje, en el europeo, chino o hindú encontramos otro diferente lo cual trae consigo que un espectador acostumbrado a una forma pueda rechazar otra.

8-2

Un plano puede unirse a otro en diferentes formas, y cada uno ofrece características expresivas distintas. La forma más usual es la conocida como "corte directo". Mediante ella un plano se sucede al otro de una forma directa: "termina una imagen y aparece otra en pantalla.

Otra forma de unión de dos planos es el "fundido" y la "disolvencia". En este procedimiento la imagen en pantalla va desapareciendo ya sea aclarándose u oscureciéndose, según se desee. Es muy empleada para representar el paso del tiempo en una forma visual agradable. Existen las disolvencias o fundidos de apertura y de cierre. La unión de ambas ofrece la impresión de una transición de tiempo muy larga entre ambos planos. También se pueden unir los planos por el fundido encadenado donde mientras desaparece una imagen va apareciendo otra, al mismo ritmo.

La "cortinilla" es otra forma de unión en la que una especie de línea horizontal, vertical o diagonal cruza el cuadro

cinematográfico y mientras pasa borra la imagen que está presente y va apareciendo una nueva imagen. Estas variantes de cortinillas son poco utilizadas en el cine moderno.

Una consecuencia del montaje es el ritmo cinematográfico que está íntimamente relacionado con la cadencia de los planos: duración, dinamismo de los componentes del cuadro, dinámica del sonido y la combinación de todos estos aspectos a la vez. La mala selección del ritmo en una película puede hacerla monótona o desesperante, según mantengas su ritmo lento o rápido de manera inadecuada. El ritmo no se mantiene igual en todo el filme. Una adecuada combinación de escenas ligeras con otras pausadas logran compensar la estructura del filme y mantener al espectador atento e interesado

La elipsis o condensación del tiempo permite contar una historia que dura varios años o 10 horas en solo hora y media o en pocos minutos. Este procedimiento ha tenido en el cine múltiples usos. El más utilizado es cuando se omiten aspectos que son innecesarios y que facilitan su progresión hacia el final de la historia. La elipsis no es exclusiva del cine; existe en todas las formas narrativas. En el cine se logra al realizar el montaje continuo de dos planos correspondientes a tiempos diferentes de la acción y es muy utilizada por los realizadores para producir efectos estéticos.

No solo la presentación visual es el cine. También el sonido forma parte del espacio cinematográfico y en algunos países los editores se especializan en dos grandes campos: imagen y sonido.

Desde el surgimiento del sonoro hasta nuestros días se han desarrollado varias técnicas de grabación para el cine; pero las más generalizadas son las conocidas como óptico y magnético.

Por la posibilidad de grabar todos los sonidos por muy pequeños que estos sean, el registro magnético ha desplazado casi totalmente al sonido óptico. No obstante, en la cabina de proyección para la reproducción sonora se utiliza el sonido óptico por no presentar peligro de ser alterado accidentalmente por un campo magnético y por la economía de sus copias.

Existe un sistema sonoro de superior "fidelidad" en los registros conocido como "estereofónico" que se basa en la reproducción del sonido en relieve, dividiendo la banda sonora en varias pistas de grabación que reproducen diálogos, música y efectos a través de distintas bocinas instaladas en diferentes lugares de la sala.

Para señalar el "sincronismo" o lugar exacto donde se une la banda sonora y la imagen se utiliza la "claqueta". El ruido que esta produce y que se graba en la banda sonora es la señal para sincronizar con la imagen, aunque existen otros como son las palmadas o un sonido característico (bip) que emiten algunas cámaras.

8-3

El sonido se puede grabar directamente donde se ejecuta la acción y también se puede añadir después de filmarse las escenas. Son muy pocas las filmaciones que graban los sonidos directamente para ser utilizados en el montaje. Regularmente estas grabaciones se utilizan como "sonido de referencia" para añadirle posteriormente los diálogos (doblados) los efectos y la música.

El doblaje se produce en un estudio de sonido con los propios actores u otros contratados al efecto; en el se proyectan las imágenes que se van a doblar tantas veces como sea necesario hasta su sincronización y calidad artística de las voces y puede ser realizado por el propio Director del filme o por un Director de Doblaje de absoluta confianza. Del resultado de este trabajo depende muchas veces el éxito del filme y se debe realizar con mucho cuidado.

El doblaje también se usa para filmes extranjeros en lugar del subtítulaje y para ello se contrata un grupo de actores que realizan estos trabajos con un alto rendimiento y gran calidad.

Los créditos tienen una significación mayor de lo que se puede pensar en primera instancia, porque generalmente es lo primero que ve el espectador y por ello deben diseñarse cuidadosamente para que estén en armonía con el filme.

Existen innumerables formas de hacer unos créditos pero su confección responderá a la idea general del filme y al concepto artístico que de ellos tenga el Director. No vamos a determinar que cargos deben ser incluidos, ello es a criterio del realizador y sobre todo a la disponibilidad de recursos, tiempo en pantalla que tenga para ello y sobre todo por su participación en el filme.

Existen muchas formas de filmar los créditos, desde unos letreros pintados en una pared hasta unos dibujos ricamente elaborados por un artista y filmados en una mesa de animación. Hay numerosos creadores diseñadores de créditos que aportan al filme un caudal enorme de creatividad como por ejemplo "Saul Bass" creador de los créditos de "Vértigo", "Anatomía de un asesinato", "El hombre del brazo de oro", "La vuelta al mundo en 80 días", "West side story", "Psicosis" y la famosa escena del asesinato en la ducha,

"Carmen Jones", "La edad de la inocencia", "Casino" y muchas otras.

Uno de los elementos más importantes en la realización de un filme es el trucaje que fue descubierto accidentalmente por George Melies al atascársele una película durante unos segundos realizando de esta forma el trucaje por "sustitución". Posteriormente al colocar la película al revés obtuvieron una bañista saliendo del agua y adelantando o atrasando la cadencia o "el giro de la manivela" podían obtener la "cámara lenta" o "cámara rápida".

Hoy en día no hay que recurrir a estos procedimientos para obtener estos efectos porque existen equipos sofisticados que los efectúan como el impresor óptico o Truca, muy costoso que permite realizar una gran cantidad de efectos o a través de los "ordenadores" con los cuales se han realizado extraordinarios filmes como "La guerra de las galaxias" de George Lukas y "E. T. " de Steven Spielberg en donde la imaginación ha superado las expectativas. La eficiencia de estos equipos y su calidad artística solo dependen del talento y la creatividad del Director.

Entre los recursos más utilizados en el cine se encuentran las maquetas, las máscaras y los efectos especiales los cuales bien realizados ahorran una gran cantidad de recursos.

Las maquetas son construcciones o reproducciones a escala que permiten reconstruir hechos de épocas pasadas. Asimismo, hacen posible las voladuras de puentes, derrumbes, choques de

trenes, explosiones, etc. Ejemplo de ello lo tenemos en el filme "Nuestra Señora de París", filmada en 1956, la voladura del puente en "El puente del río Kwai" o el descarrilamiento de trenes ocurrido en "Casandra". La reproducción de pueblos es otro de los recursos muy usados para abaratar los costos.

La mascarilla o truco fotográfico es una técnica que se usa hace muchos años. La doble-exposición, las sobreimpresiones, la mascarilla recortada, la mascarilla móvil, etc., son muy utilizadas sobre todo en los filmes de corte fantástico. Un buen trabajo de mascarillas no permite apreciar una reconstrucción de un edificio ni distinguir si un actor está en el estudio o en el Arco de Triunfo de París. Ejemplo "El hombre invisible" basada en la novela de H.G. Melles y "King Kong" filmada en el año 1933.

Por su parte los efectos especiales como humo de diferentes colores e intensidad, salvas, disparos, maquillajes especiales, heridas, etc. son elementos fundamentales en cualquier filme que requieren una precisión y técnica muy depurada para lograr el efecto requerido.

La técnica computadorizada ha permitido realizar filmes del género llamado "catastrófico" (terremotos, inundaciones, derrumbes, choques de aviones o trenes, erupciones volcánicas, etc.) con una veracidad y precisión extraordinarias.

Muchas veces se emplea la animación para hacer rutas sobre mapas, línea de puntos, señalamientos, etc. La animación llegó a su cúspide con Walt Disney cuando en 1937 produjo "Blanca Nieves y los siete enanitos", primer filme de dibujos animados de Largo Metraje. Otros Directores importantes de animación son Norman Mc Laren y Jiri Trnka de Checoslovaquia. Este último especializado en la animación

de muñecos que utilizan escenografías a escala con emplazamientos de cámara llamada "cuadro a cuadro".

Las posibilidades de la técnica de animación en filmes para niños incrementó el interés para su desarrollo surgiendo un nuevo creador el "Director de Películas de Animación" que varían

desde varios segundos hasta un L.M. o la duración que se desee. Esta técnica se basa en dibujos hechos en celuloide y filmados en mesas de animación con cámaras especiales.

Todos los procesos son similares a las películas de ficción incluyendo situaciones dramáticas y temas de cualquier tipo. La gran diferencia consiste en que un minuto de animación requiere de alrededor de 800 dibujos en celuloide que sufren el proceso de línea, relleno, etc. La cámara tiene muy poco que hacer con estos dibujos; el encuadre ya existe como un dato en el mismo y el ritmo del montaje está definido por los dibujos. El aporte creativo reside en el diseño de los personajes, los movimientos corporales, el argumento y el sonido incluyendo las voces, ambiente, música, efectos, etc. La línea del dibujo ha abierto una nueva perspectiva para la fantasía.

También aunque en menor escala se han desarrollado las películas de "muñecos animados" basándose en las mismas técnicas, pero en lugar de celuloide se usan muñecos en decorados construidos a escala, dando lugar al "Director de películas de muñecos animados".

En los últimos años se ha desarrollado el uso de las computadoras para la realización de animados con un increíble ahorro económico y de tiempo aunque la calidad de la imagen es muy inferior. Los movimientos suaves, bondad y cariño con que son tratados los enanitos por Blanca Nieves

difícilmente podrán ser igualados por los equipos electrónicos, aunque no ponemos en duda que se lograrán enormes avances en su realización.

9-1

"La música y los efectos sonoros"

Las películas de ficción en post-filmación tienen procesos más complejos. Pueden haber los mismos requerimientos que en documentales para los títulos, trucaje o animación; pero la música es compuesta y en ella trabaja el compositor desde que le entregan el guión. Salvo excepciones, cada filme de ficción es elaborado con música especialmente compuesta que contribuye a crear los sentimientos y a precisar la atmósfera de las escenas y secuencias. Según Kulechov , "La música constituye la segunda vida del filme"

La música es un elemento de singular importancia para el cine. En ocasiones, los realizadores no se percatan que vale más, si el silencio de una escena o el empleo de una música.

El importantísimo papel que tiene la música en una película no siempre es percibido por el público. Un espectador medio apenas lo advierte. Fuera de las escenas en que se canta o se baila, toda su atención auditiva está acaparada por el dialogo y los efectos de ambiente. Se ha probado científicamente que un oído no puede escuchar más de dos sonidos a la vez. Según estudios realizados el público no dice nunca "He oído una película" sino, "He visto una película". Si el mismo

espectador viera la misma película con música o sin ella se daría cuenta del valor de las partituras, las cuales en cierta medida han asegurado el éxito de muchos filmes. Ejemplo: "Casablanca", "Candilejas", "Las señoritas de Rochefort", "Los paraguas de Cherburgo", "Un americano en París", etc.

El compositor musical debe tener un cabal conocimiento del guión y de las opiniones que el Director del filme tiene de la utilización de la música en la película. Por ello, cuando tiene las primeras melodías las somete a su consideración y aprobación. No obstante a lo anterior el Director de la grabación musical deberá esperar a que la imagen esté totalmente concluida para proceder a grabar de acuerdo con los tiempos de cada escena recibidos del Editor.

No siempre se grava la música después de tener los tiempos de la imagen; son innumerables los ejemplos en la historia del cine que demuestra el desempeño dinámico de la música en el filme, de ahí que algunos realizadores han esperado que se grabara la música para concluir el proceso de montaje de la película como una forma de garantizar que la línea melódica sea paralela a la fuerza plástica de la imagen. Aunque este sistema ha sido negado por múltiples realizadores, Eisenstein lo utilizaba a menudo llegando a llamarlo "Contrapunto audiovisual".

La paráfrasis musical pretende crear una dramatización sonora repetidora de la imagen mediante la cual puede seguirse la trama de la película con los ojos cerrados e identificar lo que acontece en la pantalla. Esta música responde a convenciones auditivas acuñadas por la tradición que nos permiten seleccionar el sentido dramático de una escena con "su música"; por eso ante una situación trágica se

escuchará "música dramática", ante una epopeya "música heroica", en una comedia "música alegre", etc.

Existe también la música ambiental que establece un contrapunto con la imagen. Es la música que refuerza a través de frases musicales y que en ningún momento debe suplantar a la imagen y su acción será más eficaz si se oye y no se escucha.

En los documentales generalmente se usa música llamada "incidental" que se encuentra en las Fonotecas o en casos muy especiales puede ser compuesta.

9-2

Un Director debe poseer buen oído y cultura musical para tener elementos al seleccionar la música o el Compositor. Muy a menudo se utilizan asesores musicales que ayudan al Director en esta difícil tarea creativa; pero no podemos olvidarnos de revisar y aprobar la música que se utilizará la cual debe responder a la concepción del Director que en muchas ocasiones no es igual a la del asesor. También es inadmisibles dejar a un musicalizador poner la música por su cuenta sin que este trabajo sea supervisado a fondo por el Director. Los gustos y apreciaciones artísticas varían según los conceptos individuales pero el responsable máximo del resultado final es el Director.

Los efectos sonoros son el conjunto de sonidos necesarios para la ambientación de una película. Pueden ser tomados de archivo o reconstruidos en el estudio de sonido.

Los efectos tienen una tremenda importancia en los filmes porque contribuyen a garantizar una mejor calidad estética enriqueciendo la imagen cinematográfica. Pueden ser numerosos como viento, lluvia, rayos, etc; mecánicos que pueden ser autos, trenes aviones, etc y diálogos o palabras que por su contenido se convierten en un elemento más de la banda sonora de acuerdo con las exigencias de cada creador.

La combinación de los niveles sonoros de las diferentes bandas se realiza a través de una técnica llamada "fundido" o "disolvencia sonora" y la unión de todas las bandas se realiza mediante un proceso conocido como "mezcla de sonido".

Como se puede apreciar, no es fácil hacer un filme y mucho menos de excelente calidad. Por muy bueno que sea un guión no podemos asegurar que será un excelente filme hasta que no se haya realizado, de la misma manera no es posible realizar un excelente filme con un guión mediocre. De ahí la tremenda responsabilidad artística-creativa del Director de un filme que no sin razón ha sido llamado por varios autores "El artista del siglo XX".

10-1

"El arte del presente"

Durante muchos años las estructuras de los estudios cinematográficos mantuvieron conservadoramente los sistemas establecidos. Sin embargo, cuando la ruina asomaba a sus puertas permitieron una mayor libertad y estimularon una mayor inventiva. Las cámaras portátiles, las películas de alta velocidad, las luces de cuarzo, los micrófonos direccionales, equipos sonoros más ligeros y flexibles y el uso de los monitores de vídeo acoplados a las cámaras de cine abrieron nuevos horizontes a la producción, que continúa su paso ascendente para reducir los costos con nuevas tecnologías. En coincidencia han surgido muchos jóvenes cineastas que exploran con entusiasmo estas facilidades sin precedente, investigando los originales efectos que pueden lograrse aprendiendo dichas técnicas.

Al mismo tiempo, numerosos centros de enseñanza han comenzado a ofrecer excelentes cursos cinematográficos y se han abierto nuevos centros de estudio de esta especialización.

Resulta también muy atractivo para muchos jóvenes el concepto de "autor" que como Chaplin u Orson Welles

escriba, dirija, produzca y a veces actué. Sin embargo es evidente que esto no será nada fácil. Directores de prestigio internacional como Buñuel o Hitchcock tienen que trabajar con escritores, compositores y camarógrafos.

Pensamos que ha de admirarse el "autor" en el cine no tanto por sus logros como lobo solitario, sino como el brillante Director que puede lograr el mejor resultado de su equipo. Además, el más individualista de los cineastas está obligado a darse cuenta, más tarde o más temprano de que no puede ignorar y mucho menos despedir a su único participante silencioso y ausente: el público. Realizar filmes para agradarse solo a sí mismo, con el fin de engrandecer su propio "ego" es un pasatiempo muy caro que no se permitirá durante mucho tiempo. Por muy egoísta u oportunista que pueda ser un realizador cinematográfico, no puede escapar a ser también un educador.

Debe tenerse presente que el creador cinematográfico afecta la civilización al introducir sus opiniones en el contacto cultural. Para bien o para mal, altera, conforma, daña o nutre el ambiente en que vivimos. .

Aunque puede tratar de aislarse, se encuentra intrincadamente relacionado a sus congéneres y el destino del mundo con una interacción mutua en que no solo cautiva y expresa , sino que también influye.

Lo que es fundamental para nuestro propósito es el reconocimiento y la certidumbre de que el cine es en particular un arte del presente, que posee recursos inigualables para describir la transformación de la sociedad en la que todos nosotros, queramos o no, somos o seremos participantes. A la idea de que el filme es sobre todo el arte del siglo XX porque es el arte del pueblo, podemos añadir que el cine puede

cumplir esta función necesaria porque tiene una amplitud, una claridad en su contacto directo con la realidad y una intensidad de experiencia personal que le hace predominantemente expresivo de las dinámicas y variables situaciones sociales.

Dispongámonos pues a explorar la fascinante dinámica de esta nueva forma siguiendo el consejo del magistral artista Delacroix a un pretencioso joven pintor: "Aprenda primero a ser un buen artesano, esto no le impedirá ser un genio".

Bibliografía:

Howard Lawson, John, El proceso creador del filme, la Habana 1986

Cubero, José; Gelabert, G; Marrero, N; Arias, A.- Apuntes para un libro de texto de

apreciación cinematográfica, la Habana, 1985

Sadoul, George; Las maravillas del cine, México 1960

Balazs, Bela; La estética del filme, la Habana 1980

Hugh Baddeley, W.; The technique of documentary film production, 2da. Edición , Focal

Press Limited 1970, Great Britain

Díaz Torres, Daniel y Smith de Castro, Roberto; Estética del cine, Selección de textos Dir. Política Central de las FAR, Enero 1988

6-A-1

LA PUESTA EN ESCENA

La Puesta en escena o "mise en scene" tal como lo definen los franceses, es la línea de movimientos y desplazamientos que el Director ha resuelto con los actores para el desarrollo de un plano, y define el lugar de la acción del actor, sus movimientos en el espacio y el estado psicológico en que debe encontrarse, según las emociones y conducta de los personajes representados.

Cada filme y cada creador aporta nuevos valores, pero la puesta en escena consiste en llevar el guión con sus indicaciones técnicas a un texto cinematográfico. Es el arte

de reproducir en imágenes lo que el guionista ha proyectado en el guión; son las transformaciones del texto dramático a través de los elementos de la representación cinematográfica. Asimismo determina la individualidad del filme, que se distinga uno del otro; el "estilo", tantas veces enarbolado por los críticos y pensadores del cine y que identifican con una frase muy conocida " cine de autor".

No es fácil determinar cuando comenzó a utilizarse la expresión "puesta en escena". Los realizadores norteamericanos lo sustituyen por Dirección o Producción refiriéndose a los mismos aspectos que los europeos y latinoamericanos; pero algunos atribuyen esta diferencia al hecho de que los E.U. en los orígenes del cine era un país de emigrantes libres con tradiciones culturales más liberales lo que les permitió asimilar esta nueva forma artística en un espacio cultural muy virgen, mientras los europeos son fieles a sus tradiciones y las incorporan a este nuevo modo de expresión.

La puesta en escena debe formar un sistema orgánico, una estructura donde cada elemento se integre al conjunto, donde nada debe dejarse al azar, sino que debe cumplir una función en la concepción general. El Director es el encargado de establecer un nexo visible, aunque tal vez indefinible y de esta correspondencia nace la obra de arte que sin esa relación fracasa, aunque cada una de sus partes sea excelente en sí misma.

La puesta en escena incluye no solo aquellos aspectos propios de lo cinematográfico, (movimientos de cámara, planos, dollys, etc) sino también todos aquellos compartidos con el teatro (iluminación, decorados, maquillaje, dirección, movimientos de actores, etc)

El espacio donde ha de establecerse la puesta en escena es elemento principal para la creación de una escenografía. Su elección, junto a la búsqueda de los interpretes, es la primera metamorfosis que sufre el guión. Al efecto, vale la pena de señalar esta cita de Julio G. Espinosa en su libro "La doble moral del cine" publicado en Madrid en 1996:

"La selección de actores y lugares se convertirá en una especie de pequeños actos

sociales, mediante los cuales se van sacrificando las dulces ambigüedades de la

Imaginación por la dura e inobjetable presiones de la realidad. Por eso este paso

siempre resultará fatigoso, enrevesado, ingrato; sin embargo, será, el eslabón más

importante, el punto de partida de todos los caminos del rodaje. Será doloroso

porque hará resistencia, porque de ninguna manera se querrán abandonar los

fantasmas de la creación individual. Pero únicamente en la autodestrucción,

surgirá una y otra vez el germen de lo nuevo"

Para determinar una puesta en escena se debe disponer de

los medios escénicos: utilería, vestuario, decorados: los

lúdicos, actuación, gestualidad, corporalidad; y la imagen:

iluminación, color, composición, movimientos de cámara.

Todos estos elementos o los que están representados en la

toma, se pondrán en movimiento al unísono al pronunciarse la palabra "acción" bajo la experta guía del Director.

Algunos Directores valoran algunos de estos aspectos

más que otros. Surgieron los llamados "estilos" o "tendencias

estéticas" que defienden unos sobre los otros pero la gran

realidad es que los filmes dirigidos bajo este criterio, al igual que losa basados en un equilibrio entre los componentes de la puesta suelen ser excelentes, buenos, regulares y malos.

En el arte no existe nada que garantice que a partir del dominio de un determinado conocimiento o el acercamiento a una corriente estética o cultural se obtenga una excelencia creativa.

El movimiento es otro de los recursos expresivos con que cuenta el Director y quizás uno de los más importantes y difíciles de dominar. Las diferencias entre un Director debutante, al margen del estilo que empleó, y uno con experiencia en el oficio, casi siempre se "descubren" en este elemento de la interpretación. Durante los ensayos, o incluso en el rodaje, el realizador piensa de alguna manera en como será visto el actor por el espectador, que movimientos estarán efectuando y si se hará de conjunto con la cámara y si estos movimientos estarán alternados con otros.

Existen muchos sistemas para actuar ante las cámaras y muchos métodos para dirigir a los actores pero un realizador debe comprender al actor para convertirse en su público cuando se halla en el rodaje. El Director es el único que conoce que volumen de la voz, que mirada, movimiento y gesto será preciso en una escena determinada; por lo tanto, el actor debe sentir su presencia atenta a la interpretación porque nadie como él padece la locura de la discontinuidad.

Según una entrevista realizada a Tomás G. Alea en 1994 "lo principal es el elemento humano que se mueve dentro de la escena y, por tanto, todo lo haremos alrededor del actor. Después empezamos a montar los movimientos de cámara. Siempre en función del actor. Una vez que se ha montado la escena comenzamos a mover la cámara, se adaptan y

modifican algunas tomas. Así es como se logra una puesta en escena más orgánica.

Al respecto también opinaba Manuel O. Gómez en una entrevista realizada en 1974: "... busco que el actor se sienta en libertad, no encadenado a un diálogo, que probablemente le surja con mayor espontaneidad y frescura, dicho con sus palabras y modos de expresión.... tampoco encadenado a movimientos que no los sienta como propios....todo esto sobre la base de un trabajo de mesa y ensayos lo más rigurosos posibles..."

Por su parte Julio G. Espinosa en la obra citada dice: "...es la fuente de mayor inseguridad: saber que tendrá que darle a cada plano lo que reclame cada plano, sin posibilidad de apoyarse en la cadena de acción que completa una escena... además, la técnica en que aún se sostiene el cine, nunca vendrá en su auxilio. A pesar de todos los adelantos tecnológicos, todos los trucos, todos los grandes efectos especiales, el cine sigue manteniendo un gran atraso en lo que se refiere a facilitarle el trabajo al actor....."

El espacio no debe ser visto únicamente como un fin escenográfico, portador de un determinado enunciado. Un decorado se valora fundamentalmente en términos de la puesta en escena.

Una escenografía, su carácter, su estilo, su adecuación a la óptica de la secuencia no implica que una puesta pueda desarrollarse en ella. Si no logra adaptarse a l movimiento y las acciones físicas de los actores e impiden el emplazamiento y libertad de la cámara, esa escenografía no es funcional.`.

La escenografía como conjunto ambiental que se atrapa en la toma cinematográfica puede convertirse en el personaje

central de la acción y cobrar un valor independiente al destacarse por su fuerza expresiva o materializar coordenadas especiales verosímiles en cuanto a una referencia de tiempo o social.

En ese juego de líneas, volúmenes y color entran los accesorios, o sea, la utilería que conforman esos decorados. Dentro de esos accesorios se hallan los que amueblan, o sea, los que forman parte del decorado pero que no intervienen respecto a la acción (cuadros, adornos, esculturas, etc) y los que sí tienen un vínculo directo con la acción (una silla, una cama una mesa, etc). Con todos estos elementos a los que se les suma el vestuario, la actuación y la fotografía, el Director y sus especialistas elaboran el discurso visual del filme.

Pedro G. Espinosa un destacado escenógrafo del ICAIC decía: "La escenografía cinematográfica es el trabajo artístico mediante el cual se crea un ambiente estrechamente ligado al personaje para ayudarlo y dar significativamente un contenido humano y sicólogo."

L escenografía es el complemento natural de una excelente puesta en escena y sobre ello el Director Fernando Pérez comentaba en una entrevista inédita: "... muchas veces una locación, el descubrimiento de una locación me ha hecho variar la dramaturgia de una escena que estaba escrita en el guión, incluso a veces, crear una nueva escena para el guión y la película Hay locaciones que en sí misma te sugieren y te permiten descubrir nuevos elementos que ayudan a la película..."

El vestuario es un elemento que complementa la actuación y la escenografía: no debe dominar al actor sino que debe transformarse en su segunda piel. Lo más importante es su relación con la sicología y la condición social del personaje y

su época. En películas históricas el vestuario adquiere mayor rigor y por ello la selección debe ser cuidadosa y ajustada para evitar anacronismos, Un vestuario debe tener distintos significados, los cuales se encuentran en correspondencia con las relaciones dramáticas y en función de la acción y debe integrarse a la escenografía para establecer con ella un vínculo estrecho, como parte de una cuidadosa dirección artística.

Las necesidades expresivas de la puesta en escena están tan ligadas a las posibilidades de la imagen que resulta uno de los elementos principales.

Las imágenes cinematográficas, más que composiciones geométricas. deben ser interpretadas por el espectador. No se trata solamente de definir como será vista una escena por el espectador, ni siquiera de encontrar el mejor ángulo y el encuadre preciso; se trata de cuando y como mover la cámara, precisar el momento de cortar un plano para hacerlo desde otra posición, o si la altura desde donde se filma es la adecuada a los fines dramáticos requeridos. En todos estos aspectos juega un papel determinante la iluminación que puede ayudar a lograr innumerables efectos, simular un ambiente o sugerir la hora del día o las condiciones climáticas.

La fotografía de un filme es un elemento fundamental y clave en el discurso expresivo de la puesta en escena para lograr una acción visual totalizadora. La iluminación que es la esencia del trabajo fotográfico, ha sufrido una gran transformación tecnológica que ha permitido que hoy se utilice como una opción creativa y no como una necesidad para hacer posible la impresión de la película.

Muchos filmes de las primeras décadas usaban la luz como un recurso expresivo (El gabinete del Dr. Caligari, Robert

Wienne, 1919) pero la mayoría hizo uso de la luz como una necesidad para existir. Luego surgieron algunas formas muy personales de utilizar la luz que llegaron a convertirse en estilos de iluminación perfectamente delimitados.

En el cine de hoy sobreviven todas las formas de organización, aún en el que se elabora dentro de las grandes industrias cinematográficas. Existen Directores contemporáneos que "escriben con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica". Por ello existe una forma de hacer cine que ha seguido trabajando, acorralado por todos los prejuicios, en la pequeña parcela del realismo y de lo fantástico social; aunque existe otro cine del cual nunca se habla, y que se le denomina despectivamente "experimental" y que en innumerables ocasiones producen verdaderas obras de arte.

CINE CUBANO

Espectáculos de vistas fijas, sombras chinescas, al aire libre pag 12,13

Exposición Imperial, al lado del cuartel de bomberos donde el público disfrutaba de vistas de Sevilla y Barcelona y se cambiaban semanalmente.

Llegada de Veyre a la Habana pag 17

El 15 de enero de 1897 llegó a la Habana procedente de México el representante de la casa Lumiere, Gabriel Veyre, que instaló el cinematógrafo en el local que dejó la Exposición Imperial en Prado 126 al lado del teatro Tacón. Hubieron exhibiciones de numerosos trabajo realizados por esa firma.

Maniobras de los bomberos pag 18

La exhibición de Lumiere coincidió con la representación de una comp de zarzuela española donde actuaba la famosa cantante María Tubau y esta impresionada por el aparato contrató la filmación de una película sobre las maniobras de los bomberos con duración de un minuto y que pasaría a la historia "como la primera película filmada en Cuba"

El vitascopio de Edison pag 19

Aparato que proyecta cuadros vivos y escenas de actualidad sobre un lienzo o mampara. Desde su estreno presentaban defectos de nitidez y muy oscuras. Más tarde fue sustituido este aparato por uno más eficiente.

Fin del cinematografo de Lumiere pag 18

Terminó sus exhibiciones el 24 de marzo de 1897 y por allí desfiló toda la habana.

Primer cine en Cuba pag 20

El teatro Irijoa fue el primer teatro de categoría que ofreció cine en la Habana. Fue inaugurado el 8 de junio de 1884 y más tarde el 17 de febrero de 1899 cambió su nombre por el de Martí. La familia Martí fue invitada a la función inaugural después del cambio de nombre. Este cine tenía equipos de la Biograff y Fonografo Bettini.

Incremento de espectáculos de cine pag 21

La modsa de los espectáculos creció y llegó hasta el Alhambra donde se inauguró un nuevo cinematógrafo. Hace un mes no había en la Habana ni uno; hoy existen varios, el de Lumiere, la Acera y el de Suaston aunque el de Lumiere es el mejor

Primera película cubana Pag 24

José E. Catasús actor de renombrado prestigio logró mediante el apoyo económico de una firma cervecera llevar a la pantalla en 1898 un corto titulado El Brujo Desapareciendo en donde actuó como actor causando gran revuelo entre el público . Una copia fue enviada a los Hno Lumiere y fue exhibida en París, Berlin y Madrid. Otra copia fue enviada a Edison.

Los primeros distribuidores pag 25 y 26

Hacia el año 1904 surgieron varios distribuidores entre los que se destacan Santos y Artigas, Tomás Portoles, Mauricio Soriano, Enrique Díaz de Quesada y Jos,e Catasús. Ellos trajeron películas de largo metraje que fueron las primeras con que se estableció el negocio de distribución en Cuba

Los distribuidores americanos pag 27

El mercado americano cedió mediante el pago de elevados "royalties" películas de la Metro, Columbia y Pathe de N. York a las distribuidoras cubanas. Una de los filmes fue Los cuatro jinetes del apocalipsis que se cotizó a precios altísimos por su fama, lo cual fue motivo para que establecieran sus sucursales directamente en la habana en la zona de trcadero, prado, consulado e industria lo que llegó a conocerse como el barrio cinematográfico. Más tarde, debido a varios incendios se trasladaron a otra zona situada en las calles desagüe y almendares donde cada dist americana construyó su boveda . A esto se le llamó la Corea

Primeras películas dobladas pag 28

El incansable Catasús un día seleccionó el film " Los modernos galeotos" protagonizado por Mary Pickford y la convirtió en parlante para asombro del público. Catasús consiguió que varios amigos hicieran la voz de diferentes personajes y aunque los diálogos eran improvisados la idea fue tan exitosa que otros cines la pusieron en práctica y muchos actores se dedicaron a alquilar sus voces para estos fines.

