

E L C I N E

MAS PANTALLA ... Y MENOS CINE

Por J. M. GARCIA ASCOT

TANTO los últimos festivales internacionales de cine como las diarias exhibiciones en las salas del mundo nos confirman un hecho definitivo en la evolución del séptimo arte: el triunfo de la pantalla grande. Más aún que la implantación casi absoluta del color, mucho más que los pobres y escasos intentos de tercera dimensión, las diversas formas de pantalla grande (pantalla panorámica, cinemascope, vistavisión) dominan hoy el panorama de la proyección cinematográfica.

Es indudable que el triunfo de las pantallas grandes se debe a algo. En un primer contacto estas impresionan con la sensación bien definida de que son *más cine*. Sirva como ejemplo el penoso, efecto que se resiente en una sala con ambos sistemas de proyección cuando, al terminar la película y volver a empezar el programa, se reduce el encuadre para proyectar los cortos. El espectador siente una carencia, una amputación en un mundo cinematográficamente abierto hacia nuevos espacios — mundo que corresponde también más lógicamente a la posición de los ojos en el rostro y al campo visual humano que es horizontalmente alargado.

Sin embargo, y después de más de un año de pantallas grandes, queda igualmente en el espíritu la impresión de que se ha visto *menos cine* que antes. "Mais où sont les neiges d'antan." Un programa doble de barriada en que se proyectaban simultáneamente dos "westerns": la "superproducción" en Cinemascope "Lo que la tierra hereda" y el antiguo (1939) "Jesse James" sirvió hace poco para ilustrar magníficamente el caso. ¿En dónde reside la diferencia?

Eliminemos el deslinde ya establecido hace tiempo en un problema análogo (blanco y negro o color). Así como hay temas que sencillamente no se prestan para el color, hay otros que no se prestan para la pantalla grande. El caso de Laurence Olivier escogiendo el blanco y negro para *Hamlet* después de su extraordinario *Enrique V* en colores ("... porque *Hamlet* es un grabado... así como *Enrique V* es una pintura") se repetirá indudablemente respecto

a la pantalla grande. Pero el problema que aquí nos interesa es otro, más inherente quizás al propio lenguaje cinematográfico: ¿Por qué en temas *propios para la pantalla grande* ésta nos da siempre menos calidad *de cine* que la pantalla ordinaria?

Existen actualmente en las cintas hechas para pantalla grande muchos defectos de diverso tipo. Primeramente defectos técnicos: el desfoque, la falta de definición de la imagen. En segundo lugar defectos artísticos: la falta de composición de la imagen, la falta de estudio en los encuadres. (Resulta absurdo por ejemplo ver tantas veces el error evidente de colocar el tema visual en el centro de una pantalla alargada, dejando huecos a ambos lados). Pero todo ello, analizado, carece en realidad de importancia. Los defectos técnicos se resolverán, la composición y los encuadres mejorarán — y están mejorando ya. En cuanto a que las películas sean "buenas" o "malas", "artísticas" o "comerciales" es enteramente otro problema. Lo que aquí nos interesa es aquello que nos hace decir de una película "es cine", como podemos decir de una obra "es teatro" o de una novela "es una verdadera novela".

Si, el problema fundamental es otro, y es un problema que como ya dijimos afecta a la esencia misma del lenguaje cinematográfico: es el problema de la construcción de ese lenguaje, de la *sintaxis* del relato hecho imagen moviente que es el cine. En palabras más técnicas es el problema del montaje, del corte, de lo que en los estudios se llama "edición".

El lenguaje cinematográfico es esencialmente montaje y sus bases teóricas, válidas para cualquier película en cualquier forma de filmación han sido aplicadas por primera vez por Griffith y establecidas definitivamente por Eisenstein en sus ensayos "El sentido del film" y "La forma del film". Dice Eisenstein:

"Existe una propiedad en la película que reside en el hecho de que dos segmentos de película de cualquier tipo, colocados juntos, se unen inevitablemente para formar un nue-

vo concepto, una nueva cualidad que nace de su yuxtaposición".

"...el resultado es *cualitativamente* diferenciable de cada uno de los componentes examinado separadamente."

"Una obra de arte, entendida dinámicamente, consiste solamente en este proceso de arreglar imágenes en los sentimientos y la mente del espectador."

O sea *saber combinar* elementos distintos para crear una nueva realidad que nace de su justa yuxtaposición. En el montaje encontramos entonces el único y auténtico lenguaje del cine. El cumplimiento de una verdadera obra cinematográfica residirá —descartando aquí el valor artístico de su contenido o tema— en la selección, la estructura y el ritmo de montaje de sus diversos *shots* o escenas. El montaje es el que da al contenido su proyección exacta hacia el espectador, su "tempo", su intención dinámica. Y resulta muy significativo al respecto que la mayor parte de los comentarios que se hacen sobre las películas nos hablan directamente de su ritmo: "es una película muy lenta" o "muy ágil" o "muy larga" (aun cuando transcurra en igual tiempo que otra; aquí se está hablando en realidad de tiempo interior).

Así, cada tema tiene una manera cinematográfica de expresarse. El montaje es el que proporciona esa manera... o la aniquila. Todo cambio de tema requiere un cambio en la estructura del montaje. Y todo cambio en la estructura del montaje altera la expresión dinámica del tema... y por ende el tema mismo. La mayor parte de las veces en que al ver una película decimos "no está lograda" es que su montaje no es adecuado para la expresión de su tema.

Ahora bien ¿qué ocurre con la mayoría de las películas hechas para pantalla grande? "No están logradas". Y es que en todas ellas el montaje es casi uniforme, pobre, una mera continuidad que obedece servilmente a la continuidad general que pide el guión en lugar de dominarla, dirigirla y crear así una continuidad *expresiva*.

¿A qué se debe esto? Los factores conocidos son muchos. Primeramente la falta de grandes acercamientos y *close-ups* que no son realizables con los nuevos sistemas y que son inherentes al lenguaje cinematográfico. En segundo lugar la escasez mis-

ma de *shots* o escenas los cuales en consecuencia se alargan y obligan a un ritmo uniforme en planos de longitud muy parecida y con una velocidad de acción necesariamente similar. El uso —y abuso— del color y de los planos de conjunto con muchos detalles produce una gran dificultad a la hora de "empalmar" dos o más *shots* de una misma secuencia. El color ha de conservar el mismo tono y la misma densidad (y eso, aun con correcciones de laboratorio es siempre difícil) y los conjuntos han de conservar posiciones exactas y que no produzcan "brincos" visuales al pasar de un *shot* a otro. En consecuencia se filma la acción en un solo plano general. Y así una escena que requería un contrapunto entre dos o más *shots* se reduce a una enorme tarjeta postal en donde se incluye todo, sin "sintaxis visual".

Así la pantalla grande nos ha ofrecido hasta ahora *menos cine*, siendo el sistema *más cine* en cuanto a otro factor fundamental ya mencionado: la conquista de un nuevo espacio. Por ello algunas películas recientes casi parecen una colección de cuadros escénicos filmados desde un punto de vista fijo situado en un supuesto lunetario y actores que se mueven en un bien delimitado escenario. Pantalla panorámica, Cinemascope y Vistavisión revolucionan la técnica cinematográfica para ofrecernos... teatro, (aunque sea teatro al aire libre). Es un hecho el que casi ninguna de las más grandes películas de la historia del cine podría volverse a filmar *shot por shot* en cualquiera de los nuevos sistemas sin perder lo fundamental de sus cualidades y su calidad. Y pienso en *Potenkin*, en *La Pasión de Juana de Arco* de Dreyer, en *Fiebre de Oro* de Chaplin, en *Caligari* de Wiene, en las películas de René Clair, de Pudovkin, de Lubitsch, de Pabst, de Renoir, ni siquiera las colosales obras de Griffith, *porque se basan en el montaje*.

¿Cómo hacer que este *más cine* no nos siga dando *menos cine*? Quizás la solución esté en manos de Elia Kazan que acaba de realizar "East of Eden" en cinemascope y del cual se puede esperar una nueva estructura de montaje adaptada a los nuevos métodos. Quizás la solución ideal será la *pantalla variable* del siempre pionero y genial Abel Gance. Quizás unas cintas se filmarán en pantalla normal y otras en grande (y se hará lo mismo con el color). O quizás...