

En la mayoría de los casos, un montaje *normal* puede considerarse ante todo *narrativo*; en cambio, un montaje muy rápido o muy lento es más bien un montaje expresivo, pues el ritmo del montaje cumple entonces una función directamente psicológica, según veremos más adelante. Pero es evidente que no hay una división clara entre ambos tipos de montaje: hay efectos de montaje que incluso son narrativos y sin embargo poseen un valor expresivo: tal es el caso de los ejemplos que se han tomado en los capítulos sobre los enlaces y las metáforas. En el presente capítulo trataremos sobre el *montaje narrativo*, es decir, el montaje desde el punto de vista del film en su totalidad (o en sus secuencias).

Es indispensable proceder a una reseña histórica de la aparición y de la evolución del montaje. Ya he estudiado las etapas de la liberación de la cámara; ahora bien, la invención y la evolución del montaje están directamente vinculadas con él. Méliès, limitado con el uso de la cámara fija, no entendió la naturaleza del montaje ni sospechó sus posibles aportes. Aun en 1904, en *Le voyage à travers l'impossible* [*Viaje por lo imposible*], comete graves errores de montaje, debidos a su enfoque teatral: "Mostraba primero a los pasajeros en el vagón: el tren se detiene, el vagón se vacía por completo. En la escena siguiente, en el andén de la estación, la gente espera el tren: llega, se detiene y los pasajeros de la escena anterior bajan de él".³ La evolución decisiva se verificó con el inglés George Albert Smith; en películas filmadas en 1900 (*La lupa de la abuela*, *Visto en un catalejo*) intercala primeros planos justificados por el tema en planos medios o generales: se trata de un montaje propiamente dicho, dado el cambio de *punto de vista*. En el mismo año, su compatriota James Williamson filma *Attack on a China mission* [*Ataque de una misión en la China*], primer ejemplo de un relato propiamente cinematográfico. Escribe Georges Sadoul que es "incomparablemente más evolucionado que ningún film norteamericano o francés de la época. La acción se traslada de un lugar a otro con holgura. [...] La protagonista, en peligro, se precipita al balcón para agitar el pañuelo y, al punto, nos transportamos al exterior de la misión, a una llanura en donde galopa el apuesto oficial que corre en su auxilio. [...] Williamson se valía de un procedimiento inconcebible en teatro y descubría uno de los grandes recursos cinematográficos: la alternancia de las acciones que se desarrollan en forma simultánea en dos sitios alejados".⁴ Así se

³ Sadoul, *Le cinéma*, pág. 148.

⁴ *Histoire générale du cinéma*, tomo II, págs. 180-182.

producía una evolución decisiva: la aplicación de un *relato* basado en una continuidad temporal en espacios diferentes pero contiguos.

También a Williamson, principal representante —junto con Smith— de lo que Sadoul llama “escuela de Brighton”, se le debe la primera *película de persecución* (*Detened al ladrón!*), que contiene un montaje alternado entre perseguidores y perseguidos. “Y si bien los precursores de Brighton fueron los primeros en establecer las condiciones elementales del montaje, escribe Jean Mitry, al norteamericano Edwin Porter le correspondió haberle dado un *sentido*”, en *The life of an american fireman* [*La vida de un bombero norteamericano*] (1902) y en especial *The great train robbery* [*El robo del tren*] (1903), “que se puede considerar la primera película realmente *cinematográfica*”⁵ por la fluidez y la coherencia del relato. Desde entonces se descubrió lo fundamental del cine, el *montaje narrativo*, que se opone radicalmente al enlace de la narración en escenas análogas a los cuadros teatrales.

Pero Griffith le proporcionaría al lenguaje cinematográfico el avance decisivo. En 1911, en *The Lonedale operator* [*La operadora de Lonedale*] y en *Los mosqueteros de Pig Alley* aplica con maestría el montaje alterno y emplea toda la gama de planos, incluso los primeros planos de objetos (inserciones) de rostros. “Si bien no fue el inventor del montaje ni del primer plano [...], al menos fue el primero en saber organizarlos y hacer de ellos un *medio de expresión*”,⁶ señala Mitry. Y Sadoul lo demuestra analizando *Enoch Arden*, en la que Griffith —escribe— “desplegó por primera vez todos los recursos de su estilo. La persecución ya no tenía intervención alguna en esta película, pero el autor mantenía un procedimiento surgido de ella: la yuxtaposición de escenas cortas rodadas en distintos lugares. El vínculo entre estas escenas ya no estaba constituido por su sucesión simultánea en el tiempo ni por el desplazamiento del héroe en el espacio, sino por una comunidad de pensamiento y de acción dramática. De este modo veíamos a Enoch Arden en su isla desierta y a su novia Annie Lee, que lo esperaba, alternarse en la pantalla, en primer plano, en un montaje rápido que reflejaba la angustia de la separación de dos seres que se aman”.⁷

⁵ *Esthétique et psychologie du cinéma*, tomo I, págs. 274-275.

⁶ *Id.*, pág. 276. Kulechov, cuyo juicio en materia de montaje es indiscutible, escribió: “El primer realizador que utilizó el montaje como elemento de creación cinematográfica fue Griffith... Los norteamericanos de la época de la Primera Guerra Mundial y de los años posteriores (Ince, De Mille, Vidor, Griffith, Chaplin) fueron los mejores cineastas del mundo, y los técnicos y artistas de cine de todos los países aprendieron las bases de su arte en el cine norteamericano” (*Traité de la réalisation cinématographique*, pág. 41).

⁷ *Op. cit.*, págs. 555-556.

El segundo paso decisivo fue el descubrimiento del *montaje expresivo*, que incluye el uso de los dos tipos de montaje, y que llamo *montaje alternado* (basado en la simultaneidad temporal de las dos acciones) y *montaje paralelo* (basado en una semejanza simbólica), otro de cuyos ejemplos encontramos en *La conciencia vespertina* del mismo Griffith por la alternancia entre la muchacha que llora la partida del joven a quien ama y el viejo que se lamenta al mismo tiempo por su juventud ida. El montaje expresivo, en que la sucesión de planos ya no está dictada sólo por la necesidad de narrar una historia sino también por la intención de suscitar en el espectador un choque psicológico, será llevado a su apogeo por los soviéticos en forma de un tercer paso decisivo: el *montaje intelectual o ideológico*.

El principal teorizador y practicante de este tipo de montaje es Eisenstein, que aplica al cine (en *La huelga*) el concepto de *atracción* que hereda de su maestro Meyerhold y que puso en ejecución en sus espectáculos de propaganda política para el Prokult comparándolo con el estilo del caricaturista George Grosz y con los fotomontajes de Rodchenko. Lo definió así: "Cada momento agresivo —es decir, cualquier elemento teatral que provoca en el espectador una presión sensorial o psicológica [...] de modo que le produzca tal o cual emoción conflictiva". El *montaje de atracciones*, escribe, toma su nombre de dos palabras, "una de las cuales proviene de la industria" ("ensambladura de piezas de máquinas") y "la otra del *music hall*" ("entrada de payasos excéntricos"), y su objetivo es una "puesta en escena activa" en lugar del "reflejo estático de un acontecimiento", y "la educación del espectador en el sentido deseado a través de una serie de presiones calculadas sobre su psiquismo". Luego su práctica evolucionó hacia el concepto más amplio de lo que podemos llamar *montaje reflejo*; en 1945 escribió: "Si en esa época hubiese conocido mejor a Pavlov, a eso lo habría llamado *teoría de los estimulantes estéticos*".⁸ El ejemplo más sorprendente de montaje de atracciones es la famosa secuencia de *La huelga*, que yuxtapone la matanza de los obreros por el ejército y la escena de degüello de un animal en el matadero; en *Oc tubre* y en *La línea general* o *Lo viejo y lo nuevo* (pero no en *El acorazado Po-temkin*) se pueden encontrar ejemplos de *montaje reflejo*. Su concepto se vería enriquecido (con la aparición del cine hablado) con los de *contrapunto audiovisual* y *montaje vertical*.

Podemos interrumpir aquí esta reseña del montaje: se ha dicho todo a partir de 1925. Sin embargo precisemos que el frenesí por el

⁸ *Réflexions d'un cinéaste*, pág. 16; *Le film: sa forme/son sens*, págs. 15-17; *Au-delà des étoiles*, págs. 127-130.

montaje llamado "impresionista" de fines del período mudo (por analogía con la técnica de fragmentación en manchas coloreadas de los pintores que llevan el mismo nombre, pero más aun por analogía con la música que intenta producir una viva impresión sensorial) se explica por las razones ya expuestas al tratar los fenómenos sonoros. Esta estética del montaje posee dos profundas razones: la intención de explotar al máximo el montaje rápido, que es el gran descubrimiento de la década de 1920, y, en segundo lugar, la necesidad que tenía la imagen —hemos visto— de compensar la ausencia de la banda sonora y del registro expresivo tan rico que habría de proporcionar unos años después. Prueba de ello es que el cine contemporáneo ha visto desaparecer por completo, por así decir, ese tipo de montaje, que apenas subsiste en el nivel de los enlaces y transiciones y en ciertos procedimientos elípticos.

¿Pero qué es el montaje? ¿A qué necesidad responde? "El montaje por planos sucesivos, escribe J. P. Chartier, corresponde a la percepción corriente por sucesivos movimientos de atención. Así como tenemos la impresión de tener siempre una visión global de lo que se nos presenta porque la inteligencia elabora esa visión con los datos sucesivos de nuestra vista, en un montaje bien hecho la sucesión de los planos pasa inadvertida porque corresponde a movimientos normales de la atención y elabora para el espectador una representación de conjunto que le da la ilusión de la percepción real".⁹ Esta atinada descripción me llevó a tratar de definir el mecanismo psicológico en el que se basa el montaje.

Fundamentos psicológicos del montaje

¿Cómo se justifica, del modo más inmediato y general, el paso de una forma a otra, sin prejuzgar por ahora los distintos tipos de relaciones que enumeraremos más adelante entre las tomas?

Podemos reconocer que la sucesión de tomas de una película se basa en la *mirada* o el *pensamiento* (en una palabra, en la *tensión mental*, puesto que la mirada no es más que la

⁹ *Bulletin de l'IDHEC*, n° 3, julio de 1946.

exteriorización exploradora del pensamiento) de los personajes o del espectador.

Dado un personaje que aparece en una toma, la siguiente nos podrá mostrar:

1. lo que ve real y actualmente;
2. aquello en lo que piensa, en lo que saca de su imaginación o de su memoria (por ejemplo, los ahorcados que aparecen en las vergas, en fundido encadenado, imagen premonitória de la suerte que les espera a los marineros si se amotinan, en *El acorazado Potemkin*; la imagen del soldado alemán muerto, en *Hiroshima mi amor*);
3. lo que intenta ver, lo que quiere mentalmente (el desconocido que sube la escalera y de quien los amantes temen que sea el marido, en *La bestia humana*);
4. algo o alguien que está fuera del alcance de la vista, la conciencia y la memoria pero que le concierne por determinada razón (los perseguidores de los ladrones, que se les acercan sin ser vistos, en *El robo del tren*).

En los casos 1 y 2, la relación entre las tomas está justificada en el nivel del personaje mismo; en los casos 3 y 4, la relación se establece por medio del espectador. ¿Qué es lo que autoriza a hacer un paralelo entre la conciencia del espectador y la del personaje? Ocurre que ambas son asimilables en virtud de la identificación perceptiva del espectador con el personaje, fenómeno básico del cine.¹⁰

La tensión psicológica, al definir lo que se puede llamar *dinamismo mental* como factor de relación entre las tomas, pone de manifiesto el concepto complementario, de *dinamis-*

¹⁰ No hace falta recurrir a esta explicación psicológica si pensamos que la obra, como totalidad expresiva, sólo existe en la conciencia del espectador: una película no es sino una seguidilla de fragmentos de realidad cuya relación dramática y unidad significativa son obra del que percibe.

Más adelante (véase pág. 248) encontraremos el análisis de un audaz efecto de montaje empleado por René Clément en una primera versión de *Le Château de verre* [*El castillo de vidrio*]: la brutal introducción, en el presente de los amantes, de un plano futuro que muestra a la joven muerta en un accidente de aviación (que, en efecto, debía producirse a continuación); ahora bien, el efecto era incomprensible porque no había entre los planos ninguna posible vinculación mental, ni en la conciencia de los personajes ni en la del espectador, sino sólo en la del cineasta.

mo visual, comprendido también como factor de relación: se trata de todos los ajustes basados directamente en la continuidad del movimiento interno de la imagen; pero resulta claro que el movimiento visual es sólo una forma exteriorizada y realizada de la tensión mental y obedece al mismo determinismo.

Así, si la conexión se basa en el dinamismo mental (tensión psicológica) o visual (movimiento), el montaje se apoya en el hecho de que cada toma debe *preparar, suscitar y condicionar* a la siguiente conteniendo un elemento que requiera una respuesta (interrogación mediante la mirada, por ejemplo) o una realización (esbozo de un gesto o de un movimiento, por ejemplo), y que será satisfecha por la toma siguiente.

El montaje (es decir, en síntesis, la progresión dramática de la película) obedece con gran exactitud a una ley de carácter dialéctico: cada toma debe incluir un elemento (*llamado o ausencia*) que halle su respuesta en la toma siguiente: la tensión psicológica (*atención o interrogación*) creada en el espectador debe ser satisfecha por la continuidad de tomas. El relato cinematográfico aparece, pues, como una serie de síntesis parciales (cada toma es una unidad, pero incompleta) que se encadenan en una perpetua superación dialéctica.¹¹

Definiciones y reglas

La toma. En primer lugar, técnicamente hablando, desde el punto de vista del rodaje es el fragmento de película impresa entre el momento en que la cámara se pone en marcha y el momento en que se detiene; desde el punto de vista del montador, el trozo de película entre dos cortes de tijera y entre dos

¹¹ Todos los ajustes elementales de planos en una misma escena se explican fácilmente con la ley de la tensión mental; de una escena o de una secuencia a otra, la relación puede ser de un orden infinitamente más complejo (lo hemos visto en el capítulo sobre los enlaces); pero si reconocemos que todo vínculo se apoya en una relación lógica, reconoceremos que la sucesión de las partes de una película está gobernada por las interrogaciones del espectador sobre el desarrollo de la historia y que la construcción de la película debe responder con claridad a esas interrogaciones, a riesgo de resultar incomprensible.

encoladuras, y desde el punto de vista del espectador (el único que nos interesa aquí), el trozo de película entre dos ajustes.

Una definición psicológica y estética de la toma es mucho más delicada pero resulta directamente de lo que se acaba de decir sobre el montaje: digamos que *la toma es una totalidad dinámica en transformación* que contiene en sí su negación y su superación dialécticas, de modo que incluyendo una insuficiencia, un llamado o una tensión estética o dramática suscita la toma siguiente, que la completará integrándola visual o psicológicamente.

Escena y secuencia. La escena está determinada más precisamente por la unidad de lugar y la de tiempo: se hablará, por ejemplo, de la escena de la carne podrida en *El acorazado Potemkin* (nótese la analogía con una escena o un cuadro en una obra teatral); en cambio, la *secuencia* es un concepto específicamente cinematográfico: es una *serie* de tomas que se caracteriza más bien por la unidad de acción (por ejemplo, la secuencia del tiroteo en las escaleras, en la misma película) y la unidad orgánica, es decir, la estructura propia que el montaje le da.¹²

Con el objeto de producir una impresión de continuidad destinada a disimular la fragmentación creada por la división en escenas y secuencias (y en especial por los fundidos en negro), reconocemos que es indispensable que cada escena o secuencia se inicie con una actividad que se esté haciendo y acabe con una actividad que se continúa, para sugerir que la acción prosigue aun cuando la cámara la deje: una escena de baile comenzará y terminará siempre con una danza en curso. Orson Welles recurrió con frecuencia a imágenes de choque para iniciar las secuencias: lo demuestran los primeros planos de la cinta del noticiario, del cantante negro y del loro aullador en *Ciudadano Kane*. Asimismo, los fines de secuencia indicarán que la acción continúa: en *Los magníficos Amberson*, la larga conversación entre Lucy y George, la noche en que se conocen, se cierra con un baile de melodía muy dinámica.

¹² "Una secuencia se define específicamente por la organización rítmica del material filmado, mientras que un episodio o una parte son los elementos que componen un drama, del mismo modo que una obra teatral está compuesta por escenas y actos" (Serge Yutkevich).

Así como la composición de la imagen no debe dejar suponer que todo el mundo exterior habría dejado de existir, las escenas y secuencias deben aparecer como fragmentos de la continuidad causal provisionalmente introducidas en plena luz.

Si bien se admite que las secuencias (y los films mismos) deben iniciarse y concluir con planos generales, se conocen cada vez más excepciones en que los primeros planos tienen por objeto zambullir directamente al espectador en el drama del personaje a través de su cara, en que se lee —por ejemplo— una curiosidad insaciable (*Señorita Julia*) o un embotamiento notorio (*La jeune folle [La joven loca]*). Los primeros planos terminales intentan mantener al espectador en la plenitud del embrujo dramático, aun después del final de la "historia": por ejemplo, el primer plano de Gino luego de la muerte trágica de su amada (*Obsesión*) o el rostro de la estrella de cine enloquecida por el desmoronamiento de sus sueños (*Sunset boulevard*).

Es útil recordar brevemente algunos principios del montaje que tienen influencia plástica o expresiva. Entre dos tomas debe haber, en primer lugar, *continuidad de contenido material*, es decir, presencia en una y otra de un elemento idéntico que permitirá la identificación rápida entre la toma y su situación: por ejemplo, se mostrará primeramente una visión general de París con la torre Eiffel y a un individuo a un lado de ella. Asimismo es indispensable asegurar una *continuidad de contenido dinámico*: si primero se muestra a un personaje que camina hacia la derecha, habrá que evitar que lo haga en sentido contrario en la toma siguiente, pues se corre el riesgo de hacerle creer al espectador que está retrocediendo.¹³ Llegado el caso también tendrá que haber *continuidad de contenido estructural*, es decir, composición idéntica o semejante de modo que se asegure una conexión visual: la misma calle, filmada primero desde el lado derecho de una ventana y después desde el lado izquierdo, parecerá dife-

¹³ "En la película norteamericana *La batalla de Rusia*, realizada con noticiarios soviéticos, todos los planos del ejército ruso fueron seleccionados según una misma característica: el movimiento iba de derecha a izquierda. En cambio, los planos que representaban el ejército alemán iban de izquierda a derecha. En el momento del punto culminante de la retirada alemana, el cambio de dirección del movimiento en la imagen, de derecha a izquierda, señalaba de un modo visual la huida de los alemanes hacia el oeste" (Serge Yutkevich).

rente; dicho principio rige en especial la regla llamada “de los 180 grados” en el campo-contracampo: al pasar del campo al contracampo, la cámara no debe atravesar el plano definido por los dos personajes, si no se le da al espectador la sensación de que saltan alternadamente de un lado al otro de la pantalla permutándose sus respectivos lugares. También hay un problema de *continuidad de tamaño*, es decir, de relación de las tomas según su tamaño de encuadre: conviene pasar en forma progresiva del plano general al primer plano y viceversa; si no, el espectador —por una ausencia continuada de referencias espaciales comunes a ambos planos— puede llegar a no entender de qué se trata: por ejemplo, no se mostrará a una muchedumbre y después un primer plano del medallón que pende del cuello de una mujer en esa multitud sin procurar una transición. También se presentan problemas en lo que se refiere a las relaciones de tiempo entre las tomas: pero aquí parece que la libertad del realizador fuera casi completa, dado el permanente carácter elíptico del lenguaje cinematográfico. Por otra parte, hay que establecer una *continuidad de duración*: se evitará yuxtaponer tomas de duraciones distintas (excepto efectos buscados); de otro modo se daría la impresión de un estilo cortado y fastidiosamente desordenado.

Resulta evidente que estas leyes no son intangibles y que se podrían citar muchos ejemplos en que se han ignorado con mayor o menor suerte. De todos modos, la regla fundamental que hay que respetar en la sucesión de tomas es ésta: ante cada nueva toma, para que el relato sea bien claro, el espectador debe percibir inmediatamente qué es (cae de su peso) y, llegado el caso, dónde y cuándo ocurre (respecto de lo anterior). Sin embargo hay casos en que la definición de las coordenadas espaciales y temporales no es necesaria: sucede cuando la serie de tomas no constituye un relato sino sólo una enumeración; así, sin mayores precauciones, se podrán mostrar diversas tomas de un mismo objeto o construcción conocida (planos de la viguetas de la torre Eiffel; *La tour* [*La torre*]) o de un conjunto no estructurado (diversos aspectos de un bosque; *El niño salvaje*).

Ya hemos leído la justificación sobre el montaje que da J. P. Chartier: corresponde, dice, a “nuestra percepción corriente a través de movimientos sucesivos de atención”. Esta explicación es acertada pero insuficiente, me parece, pues en la vida real sólo percibimos del mundo lo que está a nuestro alcance y solemos tener una visión muy parcial y estrecha de él, mientras que, por el contrario, el director reconstruye la realidad para brindarnos la visión más completa y mejor posi-

ble: de la batalla de Austerlitz el cine nos da una idea quizá mucho más precisa y exacta que la que pudieron tener los tesisgos mismos.

Hay que señalar, pues, la importancia del concepto de *encuadre* que es complementario del de *montaje*: el primero es el aspecto inicial y virtual del segundo. Sin embargo, el montaje no es simplemente el encuadre realizado: tal vez el montaje narrativo no sea notoriamente distinto del encuadre tal como se presenta en el *encuadre técnico*, el gran libro multicopiado que contiene todas las indicaciones de dirección elaboradas antes de la filmación; en cambio, los efectos de montaje expresivo suelen tener poca relación directa con el encuadre. Insistimos en el hecho de que el montaje es dialécticamente algo distinto del encuadre.;

El encuadre-montaje (si asimilamos ambas nociones, por comodidad) se justifica en su principio por el hecho de que el cine es arte, es decir, *selección y ordenamiento*, como toda obra creativa. El director selecciona elementos visuales y significativos cuya continuidad constituirá la historia y el film, según hemos visto al tratar las elipsis.

Pero el encuadre-montaje no siempre se limita nada más que a poner de manifiesto una serie de acontecimientos vinculados por la lógica o la cronología: si no, sería una simple operación técnica regulada por un deseo de transparencia. En realidad, el encuadre-montaje tiene funciones mucho más amplias y profundas.

Funciones creadoras del montaje

Creación del movimiento. Recordemos, a título informativo, que el montaje es creador de movimiento en un amplio sentido, es decir, de la animación, la apariencia de vida, y allí reside el papel fundamental, en lo histórico y lo estético —si nos guiamos por la etimología—, del cine: cada una de las imágenes de una película muestra un aspecto estático de los seres y de las cosas, y su sucesión es lo que recrea el movimiento y la vida.

Encontramos una aplicación de este fenómeno en el *dibujo animado* (y sabemos que el dibujo animado ya existía

antes del cine propiamente dicho) así como en la toma del crecimiento de las plantas o de la formación de los cristales: las imágenes, tomadas a intervalos más o menos espaciados, enseguida son reunidas en una nueva temporalidad considerablemente acelerada; otra aplicación es la de la animación de figuras estáticas como esos ángeles que revolotean en un fresco italiano y que surgen a la vida por la repetición continua de sus distintas actitudes (*Il dramma di Cristo* [*El drama de Cristo*] de Luciano Emmer). *El acorazado Potemkin* contiene un ejemplo célebre de lo antedicho: tres leones de piedra, inmovilizados en posturas distintas (acostado, echado y de pie), una vez yuxtapuestos en el tiempo, le dan al espectador la sensación de ver a un león dormido que se yergue por el ruido del cañón.

Es conocida la anécdota según la cual Méliès, que filmaba escenas callejeras en la Plaza de la Opera y habiendo dejado detenida su cámara por unos momentos debido a un desperfecto mecánico, en la proyección advirtió que un ómnibus se convertía de repente en coche fúnebre; éste había acabado por ocupar el sitio del primero delante del objetivo, durante la detención de la cámara. Así se había descubierto en cine un efecto especial fundamental: la transformación instantánea mediante sustitución. Por ejemplo, en *El Golem*, el gigante al cual el rabino da vida es primero un maniquí (por sustitución posterior a la detención de la cámara) y después el actor Paul Wegener.

En este principio se basa la creación de ciertos efectos irrealizables de otra manera. Por ejemplo, las heridas súbitas y violentas (un ojo reventado, en *El acorazado...*; una bala en medio del pecho, en *Kanal*; una flecha que atraviesa el cuello, en *Macbeth* de Kurosawa) se realizan por montaje: la herida "se coloca" durante una detención de la cámara. Veamos incluso otra aplicación del mismo principio: en *Intolerancia*, los extras que caen al vacío desde las murallas de Babilonia no son los mismos (por razones muy comprensibles) que los que se ven aplastarse en las zanjas, veinte metros más abajo; el ajuste de dos planos separados crea la ilusión de un movimiento continuo.

Creación del ritmo. Este concepto debe diferenciarse con

cuidado del de movimiento. Movimiento es animación, desplazamiento y apariencia de la continuidad temporal o espacial dentro de la imagen; en cambio, el *ritmo* nace de la sucesión de los planos según sus relaciones de *extensión* (que para el espectador es una *impresión de duración* determinada a la vez por la longitud real de la toma y su contenido dramático, más o menos interesante) y de *tamaño* (que se traduce por un choque psicológico tanto más grande cuanto más cercano sea el plano de la toma). Ya en 1925, León Moussinac había caracterizado de manera excelente el ritmo y su función: "Las combinaciones rítmicas que resulten de la selección y del ordenamiento de las imágenes han de provocar en el espectador una emoción complementaria de la determinada por el tema de la película... La obra cinematográfica toma del ritmo el orden y la proporción, sin lo cual podría tener los caracteres de una obra de arte".¹⁴

El ritmo, pues, es una cuestión de distribución métrica y plástica: un film en donde predominan las tomas cortas o los primeros planos tendrá un ritmo muy peculiar; el paso de una panorámica muy rápida a un primer plano fijo (*El camino de la vida*) o de una toma de caballería al galope al de un rostro inmóvil (*Zlatye gory* [*Montañas de oro*]) crea un efecto de ritmo muy característico y llamativo.

Creación de la idea. Es la función más importante del montaje, al menos cuando responde a un objetivo expresivo, no sólo descriptivo: consiste en reunir elementos varios tomados de la totalidad de la realidad y en hacer que brote un sentido nuevo de su confrontación. "Fotografiar desde un solo ángulo cualquier movimiento o paisaje, escribe Pudovkin, tal como los podría registrar un simple observador es usar el cine para crear una imagen de orden puramente técnico, pues no hay que conformarse con observar la realidad de un modo pasivo. Hay que tratar de ver otras cosas que no serían perceptibles para cualquiera. No sólo hay que mirar sino examinar; no sólo ver sino concebir; no sólo aprender sino comprender. Y para esto son una eficaz ayuda en cine los procedimientos de mon-

¹⁴ *Naissance du cinéma*, págs. 76-77.

taje... El montaje es, pues, inseparable de la idea, que analiza, critica, une y generaliza... El montaje es un nuevo método, descubierto y cultivado por el séptimo arte, para precisar y revelar todos los vínculos, externos o internos, que existen en la realidad de los distintos acontecimientos.¹⁵

Y dice Eisenstein: "La actitud conscientemente creadora ante el fenómeno a representar comienza, pues, cuando la coexistencia independiente de los fenómenos se debilita y en su lugar *se instituye* una correlación causal de sus elementos dictada por la actitud ante el fenómeno, dictada ésta por la cosmovisión del autor".¹⁶

Así, en *Nuevas tierras*, Joris Ivens vincula en varias oportunidades escenas de destrucción de cereales (trigo incendiado o echado al mar) durante la crisis capitalista de 1930, con la imagen conmovedora de un niño de rostro demacrado y ojos tristes. Vemos en este caso que el montaje desempeña su papel fundamental relacionando de un modo directo dos hechos cuya conexión causal puede no manifestársele al espectador desinformado: ¿hay niños con hambre porque se echa al mar el trigo o, más exactamente, esa doble situación es la consecuencia de un mismo hecho: la intención de algunos de cuidar sus intereses? De allí la evidencia, mediante el montaje, de la idea que Joris Ivens quiso expresar con su película: el carácter escandaloso e inhumano de la incuria, responsable a la vez de la destrucción de riquezas considerables y de la miseria de tantos individuos. Semejante ejemplo demuestra que cuando Eisenstein, en 1927, intentó llevar al cine *El capital* de Marx, la idea que expresaba en un proyecto así estaba lejos de ser absurda. Prueba también el papel considerable que puede desempeñar el cine al servicio de las ideas, papel benéfico o nefasto, según sirva a la verdad o a la mentira: "El realizador, escribe Balazs, sólo fotografía la *realidad*... pero en ella determina un *sentido*, sea cual fuere. Sus *imágenes* son la realidad: es innegable. Pero el *montaje* les da un sentido. El resto también puede ser falso. El *montaje* no muestra la realidad sino, inevitablemente, la "verdad" (o la mentira)".¹⁷

¹⁵ *Cinéma d'aujourd'hui et de demain*, págs. 58-59.

¹⁶ *Réflexions d'un cinéaste*, pág. 151.

¹⁷ *Le cinéma*, pág. 154. Obsérvese, claro está, que el montaje también es creador del espacio (véase la "geografía creadora" de Kulechov) y del tiempo (o

Cuadros de montaje

Para recordar las diversas teorías sobre el montaje elaboradas en los años 20 es menester hacer una reseña histórica. Las más de las veces consisten en *cuadros* —independientemente de los análisis teóricos del concepto de montaje— que tratan de establecer una clasificación racional y exhaustiva de los distintos tipos posibles de montaje. Entre quienes se han dedicado a este tema podemos citar a Timochenko, Balazs, Pudovkin, Eisenstein, Arnheim, Rotha, May y Spottiswoode.

En su fundamental *Storia delle teoriche del film* [Historia de las teorías cinematográficas], el crítico italiano Aristarco habla en primer lugar de los que llama “precursores”, los primeros en reflexionar sobre la estética del cine: Canudo, Delluc, Dulac y Richter. A continuación estudia en detalle los escritos críticos de los “sistematizadores”: Bela Balazs, cuya obra *Der sichtbare Mensch* (1924) es el primer trabajo teórico importante; Eisenstein, que comienza a escribir varios artículos de revistas hacia 1923; Pudovkin, que en 1926, en Moscú, publica *Kinoregisseur i Kinomaterial*, y Arnheim, cuya importante síntesis *Film als Kunst* se publica en 1932. Sería injusto no nombrar a teorizadores cuyo mérito es también grande, tales como Moussinac, que en 1925 publicó *Naissance du cinéma* [Nacimiento del cine], Timochenko, Kulechov y Vertov.

Tomemos algunos ejemplos. Bela Balazs, sin darle a su nomenclatura una forma sistemática, enumera cierta cantidad de tipos de montaje:

Montaje ideológico (creador de la idea);

Montaje metafórico (planos de máquinas y de rostros de marineros en *El acorazado...*);

Montaje poético (el desmoronamiento del hielo en *La madre*);

Montaje alegórico (planos del mar en *La noche de San Silvestre*);

Montaje intelectual (la estatua que se sube al pedestal, en *Octubre*);

Montaje rítmico (musical y decorativo);

Montaje formal (oposición de formas visuales);

Montaje subjetivo (cámara “en primera persona”).¹⁸

antes bien, de la *duración* específicamente cinematográfica); esto es objeto de nuestros dos últimos capítulos.

¹⁸ *Le cinéma*, págs. 109-129.

Pudovkin da un cuadro más sistemático:¹⁹

Contraste (el trigo destruido y el niño hambriento en *Nuevas Tierras*);

Paralelismo (los manifestantes y el hielo en *La madre*);

Simbolismo (la metáfora del matadero en *La huelga*);

Sincronismo (el salvamento de emergencia en *Intolerancia*);

Leitmotiv (la mujer de la cuna en *Intolerancia*).

Eisenstein fue el que proporcionó el mejor cuadro porque da cuenta de todos los tipos de montaje, desde los más sencillos hasta los más complejos:²⁰

Montaje métrico (o "motor primario", análogo al metro musical y basado en la longitud de los planos).

Montaje rítmico (o "emotivo primario", basado en la longitud de los planos y el movimiento en el cuadro).

Montaje tonal (o "emotivo melódico" fundado en la resonancia emocional del plano).

Montaje armónico (o "afectivo polifónico", basado en la dominante afectiva en el nivel de la totalidad del film).

Montaje intelectual (o "afectivo intelectual", combinación de la resonancia intelectual y de la dominante afectiva en el nivel de la conciencia reflexiva).

Una vez visto esto considero posible sintetizar todos los tipos de montaje (un simple ajuste de plano es un tipo de montaje, tanto como lo es un montaje paralelo de larga duración) en tres categorías principales que van de la *escritura al relato*, pasando por la *expresión de la idea*.

El montaje rítmico

Es la forma primaria, elemental y técnica del montaje, aun cuando sea quizá la más difícil de analizar. El montaje rítmico tiene, en primer lugar, un *aspecto métrico* que concierne a la longitud de las tomas, determinada por el grado de interés

¹⁹ *On film Technique*, págs. 75-78.

²⁰ *Le film: sa forme / son sens*, págs. 63-71.

psicológico que suscita su contenido. "Una toma no se percibe desde el comienzo hasta el final de una misma manera. Primero se reconoce y se sitúa: es, si se quiere, una exposición. Entonces se presta una máxima atención para captar el significado y la razón de ser de la toma: gesto, palabra o movimiento que promueven el desarrollo. Después la atención disminuye y si el plano se prolonga se produce un momento de aburrimiento, de impaciencia. Si cada toma se corta exactamente en el momento en que disminuye la atención para ser reemplazada por otra, ésta estará siempre en vilo y se podrá decir que la película tiene ritmo. Lo que se denomina 'ritmo cinematográfico' no es, pues, la captación de las relaciones de tiempo entre las tomas; es la coincidencia entre la duración de cada plano y los movimientos de la atención que suscita y satisface. No se trata de un ritmo temporal abstracto sino de un ritmo de la atención."²¹ Hay pocas cosas que agregar a esta excelente definición del ritmo. Es cierto que el espectador no puede percibir las relaciones de duración de las tomas entre sí porque su captación del tiempo —así como en la vida— es puramente intuitiva, dado que no tiene ningún sistema científico de referencias a su disposición durante la proyección. Pero el problema de la duración respectiva de las tomas es de extrema importancia en el momento del montaje, operación de la cual depende la impresión final del espectador. Es muy difícil y aleatorio formular leyes en un campo como éste, que nunca se ha estudiado a fondo y cuyos efectos siguen siendo muy subjetivos.

Sin embargo parece que se podría afirmar la necesidad de una correlación deseable entre el ritmo (movimiento *de* la imagen, de las imágenes entre sí) y el movimiento *en* la imagen: la marcha rápida de un tren parece exigir preferentemente tomas cortas (*La rueda*), aun cuando el movimiento en la toma (lo veremos más adelante) pueda compensar en alguna medida el montaje rápido o "impresionista" que el cine ha abandonado prácticamente, desde hace algo más de veinte años a favor de un montaje descriptivo.

No obstante, el punto de vista de J. P. Chartier requiere que se amplíe un poco más, pues da demasiada importancia a

²¹ J. P. Chartier, en *Bulletin de l'IDHEC*, n° 4, setiembre de 1946.

un factor muy subjetivo y variable: la atención del espectador. Es evidente que a partir de un determinado nivel de sutileza, el realizador ya no fija la longitud de sus tomas con arreglo a lo que tiene que mostrar (materialmente) sino a lo que tiene que sugerir (psicológicamente), es decir, con arreglo a la dominante afectiva del guión o de tal o cual parte del guión. La longitud de las tomas, que para el espectador es duración, está condicionada —en definitiva— más por la indispensable adecuación entre el ritmo que se ha de crear y la dominante psicológica que el realizador pretende hacer notar en su película, que por la necesidad de la percepción de su contenido.

En los casos de tomas largas habrá un ritmo lento que da una impresión de languidez (algunas secuencias de *La noche*), de fusión sensual en la naturaleza (*La Tierra*), de ociosidad y aburrimiento (*Las vacaciones del señor Hulot*, *Los inútiles*), de estancamiento en la abyección (*Una playa tan bonita*), de impotencia ante un ciego destino (la secuencia final de *Codicia* y *Profesión reporter* [*El reportero*]), de monotonía desesperante en la difícil búsqueda de la comunicación humana (*La calle*, *La aventura*). Por el contrario, en su mayor parte, las tomas cortas o muy cortas (flashes) darán un ritmo rápido, nervioso, dinámico y fácilmente trágico (montaje "impresionista") con efecto de ira (flashes de rostros indignados y puños apretados en *El acorazado...*), de velocidad (flashes de patas de caballos al galope en *El arsenal*), de actividad desbordante (remachadores que trabajan en un carguero en construcción, en *El desierto*), de esfuerzo (lucha entre una mujer y un joven ratero en *El camino de la vida*), de choque violento (el aplastamiento del vehículo de los republicanos contra el cañón enemigo en *Sierra de Teruel*), de brutalidad asesina (el disparo de una ametralladora en *Octubre*; la caída de una bomba en *Jeux interdits* [*Juegos prohibidos*]), de enloquecimiento fatal (un suicidio en *El fantasma que no vuelve*).

Si las tomas son cada vez más cortas se tiene un ritmo acelerado que da una impresión de creciente tensión, de acercamiento al nudo dramático, incluso de angustia (véase la secuencia contemporánea de *Intolerancia* con el salvamento *in extremis* del condenado inocente), mientras que las tomas cada vez más largas conducen a un aplacamiento, a una relajación progresiva posterior a la crisis; por último, una serie de

tomas breves o largas en un orden cualquiera da un ritmo sin tonalidad especial (es el caso más divulgado). Señalemos también que un brusco cambio de ritmo puede crear vigorosos efectos de sorpresa: en *El camino de la vida*, a una serie de panorámicas hiladas que expresan el vértigo de los bailarines sucede de repente un primer plano del revólver con que apunta a los contrarrevolucionarios uno de los muchachos.

Si bien una toma muy corta da una sensación de choque, una toma excepcionalmente larga (y cuya longitud no parece justificada por su contenido) crea un sentimiento de espera y hasta de intranquilidad en el espectador, de todos modos, un interrogante: en *La condesa descalza*, una larga toma del chofer (a primera vista inútil) deja adivinar al espectador perspicaz que ese personaje habrá de desempeñar un papel importante en el resto de la acción (se convertirá en amante de la condesa); del mismo modo, en *Le salaire du péché* [*El pago del pecado*], un largo primer plano del rostro del protagonista nos da a entender que acaba de tomar una gravísima decisión: matar a su mujer. Vemos un efecto análogo, pero más sutil, en *Un simple cas* [*Un caso sencillo*]: una mujer acaba de recibir una carta de su marido, que le anuncia que ama a otra; se la ve sola e inmóvil en medio de un prado, sucesivamente desde varios ángulos, en planos generales muy largos, y ese efecto de duración y estatismo expresa con fuerza la aniquilación moral de la pobre mujer.

Además del aspecto métrico, el ritmo tiene *componentes plásticos*. En primer lugar, el tamaño de la toma, en relación con su longitud, desempeña un papel importante, según hemos visto: una serie de primeros planos crea una tensión dramática extraordinariamente mantenida (*La pasión de Juana de Arco*), mientras que los planos generales dan más bien una sensación penosa que va desde la espera angustiada (la lenta cercanía de la caballería teutona desde el horizonte al lago congelado antes de la batalla, en *Alejandro Nevsky*) hasta la soledad oprimente (*El grito*), pasando por una ociosidad convertida en ocupación absorbente (*Los inútiles en la playa*). El paso directo de un plano general a un primer plano (montaje considerado "anormal") expresa un brusco ascenso de la tensión psicológica; citaré como ejemplo la escena de *Ladrones de bicicletas* en que el obrero encuentra a su hijo, al que creía

ahogado: se ve al hombre correr; después, un plano general permite ver al niño en lo alto de una gran escalera, y la imagen siguiente muestra al chico en primer plano; ese salto virtual de la cámara corresponde, claro está, al prodigioso alivio del hombre que ve a su hijo vivo. Hay un mejor ejemplo en *El cuarenta y uno*, cuando los soldados desembocan en el mar: se los ve alcanzar una duna y manifestar su alegría, y la toma siguiente, en vez de mostrarnos el mar desde su punto de vista —es decir, desde bastante lejos— nos muestra un primer plano de una ola, que sin duda corresponde a la invasión en su conciencia de la imagen del oleaje salvador.

La sucesión inversa da un efecto de impotencia y fatalidad (corresponde a un travelling hacia atrás virtual y muy rápido): en la secuencia final de *Codiccia*, a un primer plano de los dos hombres sucede un plano general en que Mac Teague, encadenado al cadáver de Marcus, no es más que una lejana silueta en el horizonte ennegrecedor del Valle de la Muerte.

El movimiento dentro de la toma también cumple una función en cuanto a la expresividad rítmica del montaje. A mi entender, lo prueba la extraordinaria secuencia del cierre del dique de Zuyderzee en *Nuevas tierras*: el ritmo no está dado sólo por el montaje, que en ningún momento es rápido aunque se acelere, pero sí está dado en especial por el dinamismo del contenido de las tomas (imágenes de palas mecánicas, grúas, navíos en movimiento) y por la música, la sorprendente partitura triunfal de Hanns Eisler. Hay que agregar a este ejemplo la célebre secuencia de la perforación de *Historia de la LUISIANA*, magnífico fragmento cinematográfico que logra gran parte de su vigor y su belleza del movimiento interno de las tomas. Además, la composición de la imagen también ocupa su lugar en la creación del ritmo, por cierto reducido: recordemos el papel de las estructuras dominantes en la obra de Eisenstein, en las imágenes de *Alejandro Nevsky*, por ejemplo (líneas apacibles para los rusos; esquema atormentante para los teutones), en *Iván el Terrible* (las líneas recargadas de la escena del banquete), o en *Que viva Méjico* (composiciones triangulares que se recortan sobre cielos inmensos); asimismo hay que pensar en el simbolismo constante de las playas y de los horizontes marinos en muchas películas, así como el de los paisa-

jes desérticos en las películas del Oeste, gracias a lo apaciguador y solemne del horizontal.²²

Y aun cuando no dependa exactamente del montaje, no hay que olvidar el papel importantísimo de la música en la creación del ritmo plástico (o al menos en su valorización), en virtud de los principios *audiovisuales* ya estudiados.²³

El montaje ideológico

Después del aspecto técnico que tiende a crear una tonalidad general de orden estético y, por eso, psicológico, hay que estudiar el papel ideológico del montaje, término tomado en un sentido muy amplio y que designa las relaciones entre tomas destinadas a comunicarle al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisos y generales. En un primer nivel se puede distinguir un aspecto *relacional* del montaje, del cual no volveré a hablar dado que ha sido objeto de la segunda parte del capítulo V: se trata de todos los ajustes basados en una analogía de carácter psicológico entre contenidos mentales a través de la mirada, del nombre o del pensamiento. En un nivel superior, el montaje cumple una función *intelectual* propiamente dicha, al crear o manifestar relaciones entre acontecimientos, objetos o personajes, tal como he mostrado detenidamente al principio de este capítulo al hablar de las metáforas. Se pueden sintetizar todas estas relaciones en cinco tipos principales:

— *tiempo*: anterioridad: rostro de Gabin y después un fundido encadenado que introduce el recuerdo del pasado (*Amanece*); simultaneidad: la heroica esposa lleva la orden de indulto mientras se prepara la ejecución del condenado inocente (*Intolerancia*); posterioridad: Toto entra en el orfanato; después (fundido encadenado) sale de allí diez años más tarde (*Milagro en Milán*);

²² "El grito es una película horizontal", escribió Agnès Varda.

²³ Hay que resaltar las relaciones íntimas entre el ritmo cinematográfico y el ritmo musical (son muy claros en el cine mudo, en donde el montaje suele ser una auténtica música).

El ritmo (distribución métrica de la duración) es percibido por el espectador como *tempo* (cariz dado al desarrollo de la acción).

— *lugar*: serie de planos cada vez más cercanos a la ventana del cuarto en donde agoniza *Ciudadano Kane*; diversos planos que muestran detalles de un monumento (*La torre*);

— *causa*: Roderick, que pinta, levanta la cabeza y escucha; luego se ve la campana del pórtico agitándose (*La caída de la casa Usher*); cuando el médico es arrojado por la borda, una inserción de gusanos blancos hormigueantes en la carne recuerda el motivo del amotinamiento (*El acorazado...*);

— *consecuencia*: los cañones del "Potemkin" disparan; después, el palacio del gobernador de Odessa, bombardeado y rodeado de humo;²⁴

— *paralelismo*: es el montaje ideológico por excelencia; en él, el acercamiento de los planos no está basado en una relación material científica y directamente explicable: el vínculo se establece en la mente del espectador, que incluso hasta puede rechazarlo; depende de que el director sea lo suficientemente persuasivo; el paralelismo puede estar basado ya en una analogía (los obreros fusilados, los animales degollados, en *La huelga*), ya en un contraste (el trigo arrojado al mar, un niño hambriento, en *Nuevas tierras*). Hay otros ejemplos más elaborados. En *El domingo negro*, el zar jugando al billar es comparado con una manifestación popular; éste es el montaje:

- el zar apunta a una bola;
- un soldado apunta a un manifestante;
- el zar lanza la bola;
- el soldado dispara;
- la bola cae en el agujero;
- el manifestante es derribado.

Un efecto semejante hay en *Montañas de oro*, con una manifestación obrera en San Petersburgo y una delegación de trabajadores que llegan a pedirle al patrón la firma de un papel con reivindicaciones (en Bakú):

²⁴ Puede haber creación de una relación de consecuencia arbitraria pero simbólica: por ejemplo (en *Octubre*), una grúa baja a un cañón hasta la nave de una fábrica; en una trinchera, algunos soldados, progresivamente, bajan la cabeza.

- los obreros ante el director;
- los manifestantes ante el oficial de policía;
- el director con una pluma en la mano;
- el oficial levanta la mano para dar la señal de disparo;
- una gota de tinta cae en la hoja de las reivindicaciones;
- el oficial baja la mano; salva; un manifestante cae;
- cae una segunda gota de tinta en el papel (lo cual evoca simbólicamente una gota de sangre).²⁵

Ambos ejemplos nos llevan directamente al párrafo siguiente, pues nos hacen pasar de la *expresión de la idea* al *relato*.

Abramos antes un paréntesis para decir algunas cosas sobre lo cómico, una de cuyas más puras fuentes es sin duda alguna —desde el punto de vista cinematográfico— la que reside en el montaje o, para ser más exacto, en una *ruptura de la tensión psicológica*, debida al montaje (cambio de toma o, como máximo, movimiento de cámara que en tal caso se asimila a un simple ajuste). Encontramos aquí un fenómeno ya observado respecto de las metáforas: si hay descenso de la tensión, la risa es el signo manifiesto de la liberación del espectador. El efecto cómico puede provenir en primer lugar de una sorpresa debida al hecho de que la toma muestra algo que la anterior no hacía esperar y cuyo contenido afectivo es menos elevado o menos denso que lo que se podía creer: encontramos un muy buen ejemplo al final de *A dog's life* [*Vida de perro*] cuando Charlot y Edna se inclinan con arrobamiento hacia una cuna y el plano siguiente muestra que la cuna sólo contiene cachorros; del mismo modo, en *Humberto D.*, se ve a una hermana absorta en sus oraciones: un corto travelling hacia atrás hace intervenir en el campo unas cubas de sopa humeante. Otra fuente de comicidad es la *creación de una relación irreal y absurda*: la protagonista de *Un chien andalou* [*El perro andaluz*] abre una puerta del apartamento y se encuentra... en una playa barrida por el viento; un hombre que duerme y apenas se despabila presiona con el tacón de un zapato y provoca la detención del timbre del despertador (*Bajo los techos de París*); Michel Simon, frotándose un dedo en un disco, cree que es la causa de la música que escucha (*El atlante*), y Gérard Philipe, en un renovado *gag* de *Hellzapoppin* pasa sin transición de la Revolución Francesa a la época de las cavernas: *Les belles de nuit* [*Beldades nocturnas*].

²⁵ Este episodio se encontraba en el último rollo de la película, hoy perdida.

El montaje narrativo

Mientras que las dos especies anteriores corresponden a lo que he denominado "expresión" y pretenden crear una tonalidad estética y expresar ideas, el *montaje narrativo* tiene por objeto relatar una acción, desarrollar una serie de acontecimientos. A veces se refiere a las relaciones entre toma y toma, pero en especial a las relaciones entre escena y escena o entre secuencia y secuencia, lo cual nos conduce a considerar el film como una totalidad significativa. Diferenciaré cuatro tipos de montaje narrativo, a los cuales creo que se reducen las más diversas clases de narración; se pueden determinar con referencia al criterio fundamental del relato cinematográfico y, en general, de cualquier relato: *el tiempo*, es decir, *el orden sucesivo*, la posición relativa de los acontecimientos en su serie casual natural, sin fecha fija en cada uno de ellos:

A. — El montaje *lineal*: designa la organización de una película que contiene una acción única expuesta en una serie de escenas situadas según un orden lógico y cronológico. Es el más sencillo y corriente de los tipos de montaje, aun cuando parece que casi no hubiera películas en que no hay una mínima superposición temporal de dos acciones parciales. Negativamente puede decirse que el montaje es lineal cuando no hay un paralelismo sistemático y la cámara se traslada con libertad de un lugar a otro según las necesidades de la acción, pero respetando en todo momento la sucesión temporal.

B. — El montaje *invertido*: designo así los montajes que alternan el orden cronológico a favor de una temporalidad muy subjetiva y eminentemente dramática, y que salta libremente del presente al pasado para volver al presente. Se puede tratar de una sola vuelta atrás que ocupe casi toda la película (*El crimen del señor Lange*, *Breve encuentro*, *Ella sólo bailó un verano*, *Le rouge et le noir* [Rojo y negro]) o de una serie de *flashbacks* que correspondan a otros tantos buceos en el recuerdo (*Amanece*, *Le diable au corps* [El diablo en el cuerpo], *La vérité sur Bébé Donge* [La verdad sobre Bébé Donge]), o incluso de una combinación mucho más audaz de pasado y presente (*L'affaire Maurizius* [El caso Maurizius], *El señor Ripois*). No entraré en detalles sobre este tipo de relato porque será estudiado en el capítulo dedicado al tiempo.

C. — El montaje *alternado*: se trata de un montaje mediante paralelismo, basado en la *contemporaneidad estricta* de las dos (o varias) acciones que yuxtapone, que por otra parte suelen terminar reuniéndose al final de la película; es el esquema clásico de las películas de persecución, en que el apuesto jinete siempre termina por alcanzar — luego de un fantástica cabalgata — al bandido que ha raptado a la casta jovencita. Se encuentra un famoso ejemplo en el episodio moderno de *Intolerancia*, en el que el montaje muestra en forma alterna al protagonista conducido al suplicio y a su mujer que acude en auto con la orden que lo salvará: ambas acciones coinciden en la injusticia. La misma alternancia se observa en *El acorazado...*, entre las escenas de la ciudad y los acontecimientos que se desarrollan a bordo del acorazado: en *Alejandro Nevsky*, entre los caballeros teutones que arremeten y los órdenes cerrados e inquietos de los campesinos rusos; en *Caza trágica*, entre los obreros y los bandidos; en *Odd Man Out [Un extraño en libertad]*, entre el revolucionario acorralado y sus compañeros lanzados en su busca; en *Only angels have wings [Sólo los ángeles tienen alas]*, entre la pista de aterrizaje y los aviones postales; en *La gran decisión* y *La batalla de Stalingrado*, entre la plana mayor local o la oficina de Stalin en el Kremlin y el campo de batalla; en *Extraños en un tren*, entre el tenista que quiere terminar el partido lo antes posible y el hombre empeñado en recuperar el mechero y que hará que el jugador pierda. La alternancia, combinada con un montaje acelerado, es capaz de expresar con notable vigor la clase de unanimidad y de fusión dramática que se puede producir entre dos personajes o dos grupos de personajes dentro del mismo curso fatal de los acontecimientos; el ejemplo de *Extraños en un tren* que acabo de nombrar es un bellissimo logro, así como la secuencia citada de la marcha a la muerte de los resistentes en *El sol sigue saliendo*, en que la alternancia entre los planos del cura y su compañero y los de la muchedumbre amontonada (por lo general, primeros planos), por un lado, y entre las letanías recitadas por el cura y los “ora pro nobis” repetidos por mil bocas, por otro, alcanza una conmovedora grandeza.

Pero uno de los más notables ejemplos de montaje alterno se encuentra en la secuencia de la procesión de *La línea general*, en donde se combinan en una sutil y hábil construc-

ción varias líneas de fuerza, dramáticas y plásticas, que Eisenstein mismo analizó así:

1. La línea de fuerza del calor, que aumenta de una imagen a otra.

2. La línea de fuerza de los distintos primeros planos, que crecen en intensidad plástica.

3. La línea de fuerza del éxtasis creciente, mostrada a través del contenido dramático de los primeros planos.

4. La línea de fuerza de las "voces" de las mujeres (rostros de las cantantes).

5. La línea de fuerza de las "voces" de los hombres (rostros de los cantantes).

6. La línea de fuerza de los que se arrodillan ante los iconos que pasan (*tempo in crescendo*). Esta contracorriente anima una contracorriente más amplia que interfiere a través del tema primario: el de los que llevan iconos, cruces y mangas.

7. La línea de fuerza de los que se prosternan, que une a las dos corrientes en el movimiento general de la secuencia, "del cielo al polvo". Las puntas brillantes de las cruces y los pendones dirigidas hacia el cielo, con los personajes postrados que hunden la cabeza en el polvo...²⁶

En otro campo, los films de la serie *Why we fight* [*Por qué luchamos*] o las películas soviéticas pensadas con la misma intención han llevado a un alto grado de densidad dramática esa confrontación de momentos de gran alcance histórico y humano en una unidad de tiempo arbitraria pero privilegiada y simbólicamente valorizada por el montaje. También hay que señalar varios intentos poéticos, tales como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, en donde se hace simultáneo el relato con toda una serie de acciones, los autores han querido describir los múltiples aspectos anecdóticos de la vida de una gran urbe y su interrelación en un lapso limitado.

En un nivel menos elevado encontramos un procedimiento análogo en *Muchachas de uniforme*, en que el montaje pone de manifiesto una especie de comunión de ideas entre Manuela, que decide suicidarse, y la supervisora, que de repente intuye el drama inminente. En un enfoque similar, un montaje

²⁶ *Le film: sa forme/son sens*, págs. 256-257.

alterno rápido entre el cañón de un fusil y el rostro de un hombre expresa de un modo sobrecogedor la amenaza mortal de la descarga que sigue. En un nivel aun más elemental, el montaje alternado sirve a menudo para sugerir el encuentro violento de dos elementos de la acción, encuentro imposible de realizar y mostrar realmente por razones muy comprensibles: ya he citado el aplastamiento del auto contra el cañón en *La esperanza*; cuando el torpedero de *El mar cruel* embiste a un submarino alemán, el choque de los dos buques se reemplaza con un montaje alterno de planos cada vez más cercanos y cortos de la roda del buque inglés y de la pasarela del submarino; del mismo modo, en *The Wild One* nos sugieren el choque violento de una motocicleta contra un peatón.

El principio del montaje alternado también permite (por desgracia) lamentables soluciones fáciles: esto ocurre en películas de caza en las que nunca se ven en el mismo plano a la presa y al cazador, filmado en estudio imitando la persecución del animal que sólo coexistirá con él en un espacio cinematográfico absolutamente ficticio.

D. — El montaje *paralelo*: dos acciones (y a veces varias) se hacen simultáneas mediante intercalación de fragmentos pertenecientes alternadamente a cada una de ellas, *para que surja un significado de su confrontación*. La contemporaneidad de las acciones ya no es necesaria en absoluto; por eso, el tipo de montaje paralelo es el más sutil pero también el más vigoroso. Empleado en el nivel narrativo, en cierto modo no es sino una extrapolación del montaje ideológico, del cual ya hemos dado detallados ejemplos. Este montaje se caracteriza por su *indiferencia al tiempo*, dado que consiste precisamente en reunir acontecimientos que pueden estar muy alejados en el tiempo y cuya simultaneidad estricta no es para nada necesaria para que su yuxtaposición sea demostrativa. El ejemplo más famoso de este tipo de montaje es *Intolerancia*, de Griffith, en donde aparecen simultáneamente cuatro acciones: la toma de Babilonia por Ciro, la pasión de Cristo, la matanza de San Bartolomé y un drama contemporáneo de los EE.UU., en el que un inocente es injustamente condenado a muerte y cuya similitud tiene por objeto mostrar que la intolerancia no tiene época. Otro famoso ejemplo está en *El fin de San Petersburgo*, en

donde la espantosa carnicería de la Primera Guerra Mundial se compara con la actividad desbordante de los especuladores y agiotistas de la Bolsa; el efecto análogo vemos en *La madre*, entre el alud irresistible de los bloques de hielo y la marcha de los manifestantes; en *La melodía del mundo* se hace un paralelo entre las actividades semejantes y simultáneas de los hombres de cualquier punto del globo; en *Muchachas de uniforme*, la directora del pensionado, que piensa en volver a ahorrar en comida y afirma que la pobreza es la fuente de la grandeza prusiana, alterna con sus alumnas que se describen entre sí los succulentos platos que desearían probar; en *L'Atalante*, marido y mujer, alejados por una mala interpretación, en cierto modo hacen el amor a distancia mientras a la vez cada uno en su cama se da vuelta; en *Peter Ibbetson*, mientras los carceleros golpean al amante prisionero, la joven grita a lo lejos, en su pesadilla; un efecto similar hay en *La sal de la tierra*, en la que los gritos de la esposa pariendo están montados paralelamente con los de su marido golpeado por policías.

En todos estos ejemplos se verifica que la simultaneidad temporal de las diversas acciones, aun cuando sea real, tiene poca importancia y todo el interés del montaje proviene de la reunión simbólica de estas acciones. Vemos, pues, que los montajes por antítesis, por analogía y por leitmotiv de Pudovkin corresponden a lo que llamo "montaje paralelo", que engloba también los montajes metafórico, alegórico y poético que define Balazs y que consisten en reunir sin consideración alguna de coexistencia temporal de los acontecimientos (ni espacial; pero el espacio, según veremos, tiene menor importancia), cuya confrontación debe hacer que brote un significado ideológico preciso y, por lo general, simbólico.

El cine, arte del montaje

Pienso que la justificación y el tipo de acción del montaje ahora están claros. Hemos visto la relación entre la estética de la toma y su psicología: cuanto más cercano y corto es el plano, más desacostumbrados su composición y su ángulo de toma, mayor es el golpe psicológico que causa en nosotros, incluso independientemente de su contenido emocional.

También hemos visto que la idea de ritmo está íntimamente ligada a la de montaje y que de alguna manera es su resultante musical en el plano estético; el montaje propiamente dicho es, en primer lugar, un concepto técnico. El ritmo está determinado, en cierto modo, por el contenido dinámico y plástico de las tomas, pero en especial por la organización temporal de su sucesión: los problemas de longitud llegan a ser de duración en la película que se pasa en la pantalla. "Películas lentas en las que todos galopan y gesticulan; películas rápidas en las que la gente apenas se mueve",²⁷ escribe Bresson, dan la más sutil definición del ritmo.

Resulta evidente que el montaje (vehículo del ritmo) es el concepto más sutil y, a la vez, fundamental de la estética cinematográfica; en una palabra, su elemento más específico: podemos decir que *el montaje es la condición necesaria y suficiente de la instauración estética del cine.*²⁸

Hay que señalar también que el montaje actúa en conjunto, en su totalidad y tonalidad: cada una de las tomas no tiene una función directa y no se percibe como tal sino en el plano del significado dramático; como elemento creador de la dominante psicológica de la secuencia o de la película, es llevada a un proceso dialéctico que hace que no adquiera valor ni sentido sino en relación con lo anterior y lo que le sigue. Tenemos en este caso una magnífica ilustración de la ley dialéctica del paso de la cantidad a la calidad: "La yuxtaposición de dos fragmentos de película —escribió Eisenstein— se parece más

²⁷ *Op. cit.*, pág. 91.

²⁸ No obstante, señalemos que el montaje preexistía al cine. En su famoso texto *Montage 1938* (en *Réflexions d'un cinéaste*), Eisenstein analiza algunos de sus ejemplos en la obra de Leonardo da Vinci, Puchkin, Maupassant y Maiakovsky. Encontramos un ejemplo muy característico en Rimbaud, en el poema "Marine", de *Les illuminations*; una disposición tipográfica peculiar pone de manifiesto la alternancia de dos acciones paralelas que se fusionan en dos oportunidades:

*Les chars d'argent et de cuivre,
Les roues d'acier et d'argent,
Battent l'écume,
Soulèvent les souches des ronces.
Les courants de la lande,
Et les ornières immenses du reflux*

al producto que a la suma de ellos".²⁹ Y: "Dos trozos cualesquiera pegados se combinan infaliblemente en una representación nueva, proveniente de esta yuxtaposición como una nueva calidad".

El montaje ideológico tiende a suscitar la participación activa del espectador: "La virtud del montaje consiste en que la emotividad y la razón del espectador se insertan en el proceso creativo. [...] El principio del *montaje*, a diferencia del de la *representación*, obliga al espectador a *crear*, y gracias a esto, en él llega a la fuerza emocional creadora e interior que distingue a la obra patética del puro enunciado lógico de los acontecimientos".

Mediante el montaje, el cineasta nos da su propia visión del mundo: "La disposición del montaje une la realidad objetiva del fenómeno con la actitud subjetiva del creador de la obra". ¿Y esto cómo sucede? Poniendo de manifiesto, mediante el montaje, las relaciones ocultas entre las cosas, los seres o los hechos: "El montaje, escribe también Eisenstein, es una idea que nace de la colisión de dos planos independientes". Y continúa: "Para mí, el montaje es el medio para dar movimiento (es decir, la idea) a dos imágenes estáticas".

*Filent circulairement vers l'est,
Vers les piliers de la forêt,
Vers les fûts de la jetée,
Dont l'angle est heurté par des torbillons de lumière.*

[“Los carros de plata y de cobre,/ las ruedas de acero y de plata,/ golpean la espuma, / levantan las raíces de las zarzas/ Las corrientes de la landa,/ y los carriles inmensos del reflujo/ se encaminan circularmente hacia el este,/ hacia los pilares del bosque,/ hacia los fustes del espigón,/ contra cuya punta tropiezan remolinos de luz.”]

Señalemos, por último, que se ha puesto muy de moda aplicar los métodos de análisis cinematográfico a los textos literarios. (Véase, por ejemplo, Paul Légise, *Une œuvre de pré-cinéma: L'Eneïde*.)

²⁹ (Y citas siguientes), en *Réflexions d'un cinéaste*, pág. 72 y sigs. *Lo patético*, según E., es “lo que despierta, en lo más profundo del espectador, un sentimiento de entusiasmo apasionado”. Compárese con la idea de *teatro épico* de Brecht: “Crear una técnica de representación que le /.../ permita al espectador adoptar una postura crítica”. Agreguemos este *apunte* de Bresson: “Emocionar no con imágenes emocionantes sino con relaciones de imágenes que las hacen a la vez vivas y emocionantes” (*op. cit.*, pág. 90).

Los movimientos de cámara

Ahora debo volver un poco atrás para formular una justificación psicológica de los movimientos de cámara: un análisis como éste tendrá más sentido en este caso que al final de las páginas dedicadas a este tema en el capítulo 2, pues implica el conocimiento de las reglas psicológicas que fundamentan las relaciones entre tomas.

Hemos visto que el ajuste mediante corte seco es el factor más sencillo de creación de la continuidad cinematográfica. Dado que en principio el cambio de plano es suficiente para conducir el relato de un modo comprensible y específicamente cinematográfico, podemos preguntarnos cuál es la función de los movimientos de cámara y cuál su justificación estética y psicológica. Sabemos que la liberación de la cámara (dialéctica del avance técnico y de la investigación de los medios expresivos) ha llevado a los realizadores a recurrir cada vez más a los movimientos de cámara, según el enfoque de las dos funciones más fecundas que he inventariado, a saber, *la definición de relaciones espaciales entre los elementos de la acción y la expresión de la tensión mental de un personaje*.

En el primer caso, el movimiento de cámara es sólo un medio y vale nada más que por lo que introduce en el campo de la cámara. El movimiento, entonces, se justifica por el hecho de que es imposible la sucesión de dos tomas sacadas desde un punto de vista idéntico, la segunda de las cuales contendría un elemento nuevo, con el riesgo de que el espectador asista a la aparición repentina y milagrosa del elemento mencionado. Pero hay que señalar que el recurso al movimiento de cámara nunca es una necesidad absoluta. En el famoso ejemplo de *La diligencia*, la panorámica se habría podido reemplazar con la entrada de los indios en el campo, sin cambio de plano ni de punto de vista, o con el montaje siguiente:

- 1 - Plano general de la diligencia (como en la película).
- 2 - Primer plano de los indios (contracampo).
- 3 - Plano general de la diligencia con los indios apenas de espaldas, en primer plano (el mismo punto de vista que en 1).

Sería muy vano discutir los méritos respectivos de este tipo de montaje y de la panorámica de Ford: la súbita aparición de los indios en primer plano, sin duda alguna hubiese sido una imagen de choque bastante vigorosa, pero la panorámica tiene el mérito de suscitar cierto *suspense* y de hacer notar la conexión de los dos grupos de hombres antagonistas en el curso fatal de los acontecimientos. Vemos, pues, el interés que presenta el movimiento de cámara: densifica, de alguna manera, dándole al espacio una presencia evidente (lo cual no hace el

montaje, que "desglosa" el espacio), la íntima coexistencia de los seres en su totalidad. De un modo opuesto al desglose, restituye la presencia indivisa del mundo, el enmarañamiento de los destinos y su fusión en el determinismo universal.

La segunda función esencial de los movimientos de cámara es la expresión de la tensión mental de un personaje. En ese caso tienen valor por sí mismos; aun cuando también tengan por objeto introducir en el campo un elemento importante para la continuidad de la acción, presentan interés especialmente por el hecho de que materializan la tensión mental del personaje por cuya causa aparecen. Pero sucede que el movimiento no es del todo indispensable: he citado el ejemplo de *Ladrones de bicicletas* en que se pasa de un plano general a un primer plano del chico; se halla un montaje análogo en *Amanece*, cuando el obrero decide suicidarse: dos tomas cada vez más cercanas del revólver apoyado en la chimenea expresan la intrusión de la idea del suicidio en el ánimo del hombre. Se puede decir entonces que los movimientos de cámara demasiado llamativos corresponden a menudo a un deseo de "bambolla" y a una técnica mal asimilada. Pero hay que reconocer enseguida que se han empleado con esta intención con singular vigor. Si bien el cambio de plano directo puede tener gran capacidad de choque, el movimiento de cámara travelling hacia adelante en especial intensifica en gran medida la acción fascinante de la imagen en el espectador: la densidad dramática llega al máximo.

¿Cómo explicar este hecho? ¿Cómo es que un procedimiento expresivo absolutamente no realista (quiero decir: que no está justificado por ningún elemento material de la acción; por ejemplo, el travelling hacia adelante del anillo en *Shadow of a Doubt* [*La sombra de una duda*]) se admita como estéticamente válido y se reconozca como capaz de sugerir una modificación del tono mental del personaje? Parece que fuera porque ese efecto corresponde notoriamente a lo que sería la percepción del objeto por el personaje (y por el espectador, mediante la cámara) en condiciones reales idénticas a las de la película: en el testigo se produce un súbito y considerable estrechamiento del campo visual y, por consiguiente, de la conciencia lúcida; ya no percibe más que el objeto mencionado, pero esta percepción asume una intensidad mayor cuanto más limitado sea el campo en que se fija la mirada y más capaz de acusar o poner en peligro al testigo sea el objeto enfocado; ahora bien, la amplificación rápida de la imagen del objeto en la pantalla y la densificación perceptiva vinculada con el movimiento de la cámara traducen muy bien, en el plano estético (y, por lo tanto, sensorial, en virtud de la etimología), el fenómeno psicológico de invasión del campo de la conciencia que acompañaría a la percepción real. En otras palabras, ese travelling hacia

adelante, aunque *materialmente inverosímil*, es *psicológicamente justificable*.

Entonces podemos formular esta regla general: *cualquier procedimiento cinematográfico de expresión es válido desde el momento en que es psicológicamente justificable, cualquiera que fuere su inverosimilitud material*.³⁰

Encontramos la más cabal demostración de esto en el extraordinario y admirable plano de la secuencia final de *El reportero* cuando la cámara se mueve en el cuarto del protagonista en un lento travelling delantero, atraviesa la reja de la ventana y efectúa afuera una trayectoria semicircular y después vuelve a encuadrar, a través de esa ventana, a las personas que descubren el cadáver del hombre asesinado. Al principio se puede pensar que el travelling corresponde a la *tensión mental* del hombre tendido en la cama y que se pregunta dónde está la joven que lo acompaña, y después del disparo fatal, que la sigue afuera con una *mirada espiritual* (lo cual corresponde a la imagen consistente en mostrar, en una sobreimpresión, al muerto que sale de su envoltura carnal) y asiste al descubrimiento de su propio cadáver. Esta travesía virtual de la reja es como un paso *más allá del espejo* de las apariencias: el cine está en condiciones de representar el máximo de irrealidad con el máximo de realismo.

³⁰ Por supuesto, esta justificación psicológica sólo es determinable *a posteriori*: cualquier procedimiento expresivo ha de ser descifrado para comprender, y hay que aprender a *leer* un film.

La profundidad de campo

En fotografía, la definición de la profundidad de campo es la siguiente: es *la zona de nitidez (para una distancia focal y un diafragma determinados) que se extiende por delante y por detrás del plano de enfoque*. La profundidad de campo es mayor cuanto más reducida es la apertura del diafragma y más corta es la distancia focal del objetivo.

En cine, los problemas son los mismos, pero la idea de profundidad de campo es de mayor importancia, pues la cámara filma personajes que se desplazan y también se desplaza ella misma. Pero en este caso nos interesa el aspecto estético de la profundidad de campo. Desde este punto de vista, la noción depende de la realización. Se llama "realización en profundidad" al hecho de escalonar a los personajes (y los objetos) en varios planos y de hacerlos actuar lo más posible según una dominante espacial longitudinal (el eje óptico de la cámara). La profundidad de campo es mayor cuanto más alejados estén los segundos planos y el primer plano entre sí y cuanto más cerca del objetivo se halle éste.

La profundidad de campo tiene extrema importancia pues implica *una concepción de la realización* e incluso *una concepción del cine*. Durante mucho tiempo, la realización cinematográfica se concibió como la dirección teatral, dado que el espacio dramático tenía notoriamente la forma de un escenario teatral: los personajes "actuaban" frente a un decorado, situados en línea perpendicular al eje óptico de la cámara y vueltos hacia ésta, es decir, hacia el espectador. Por el contrario, la *realización en profundidad* se elabora en torno del eje de la cámara, en un espacio longitudinal en que los personajes se mueven con libertad: el interés tan especial que presenta esta clase de realización está dado sobre todo por el hecho de que el primer plano se combina audazmente con el plano general, con lo que agrega acuidad de análisis y capacidad de con-

flicto psicológico ante la presencia del mundo y el entorno de las cosas en encuadres de excepcional intensidad estética y humana. Siendo necesario justificar el prestigio de la profundidad de campo, bastaría señalar que corresponde a la *vocación dinámica y exploradora de la mirada humana*, que capta y escudriña en una dirección precisa (dada la estrechez de su campo de nitidez) y a distancias muy variadas (dado su poder de acomodación). En teatro exploramos el escenario con la mirada para buscar en él nuestro centro de interés: en cambio, la cámara indaga en la profundidad del mundo y de las cosas.

Nunca se podría insistir demasiado en este importante aspecto de la actividad creadora del film. La profundidad de campo ha suscitado una abundante literatura desde 1945 y la revelación de *Ciudadano Kane* (aunque ya haya sido empleada por Stroheim, Wyler y Renoir, entre otros), pero era natural antes de 1925 según demuestra la mayor parte de las películas mudas: en *El caso Dreyfus* de Méliès se ven personajes que se acercan a la cámara hasta encontrarse en primer plano, sin cambio de enfoque, como en una película de Griffith, donde uno de los personajes se dirige hacia la cámara hasta estar en primer plano, mientras las comparsas del segundo plano siguen siendo nítidas. Lo que hace que la profundidad de campo no tuviera entonces un valor expresivo especial, es que se desconocía porque la realización era aún teatral, y también tal vez porque era natural por razones técnicas que Georges Sadoul ha expuesto: "Un objetivo con profundidad de campo es el que permite conseguir —así como la visión de un solo ojo— la misma nitidez tanto para objetos lejanos como para objetos cercanos. Luis Lumière ya había empleado en 1895 un objetivo como éste en su famosa *Entrada de un tren en la estación de La Ciotat*, en donde se veía la locomotora acercándose desde el horizonte, aumentar de tamaño y arremeter contra los espectadores. Durante treinta años éstos fueron los objetivos más divulgados. Después de 1925, el uso de películas pancromáticas, entonces poco sensibles, obligó a abandonarlas por objetivos más luminosos; éstos, cuando fotografiaban primeros planos, perdían los detalles más alejados en una confusa bruma. En estos inconvenientes también se hallaron muchas ventajas técnicas. Los objetivos de campo profundo hubieran podido utilizarse nuevamente, una vez que mejoró la sensibilidad de las películas. Pero ya eran obsoletos y la excelente escuela de operadores franceses los despreciaba. Para algunos técnicos fue una "revelación", cuando se estrenó en Francia *Ciudadano Kane*.¹ Entre otras causas,

¹ *La nouvelle critique*, nº 1, diciembre de 1948. La película *pancromática* reemplazó a la *ortocromática*.

acaso hayan sido determinadas necesidades técnicas una de las razones de la aparición de lo que se ha denominado “estética del montaje”, que —entre otras consecuencias— desembocó en una fragmentación máxima del mundo cinematográfico; el espacio dramático se hallaba dividido en una gran cantidad de planos, al haberse extremado el papel analítico de la cámara: el espacio era, literalmente, “temporalizado” por el desglose, y la contigüidad era reemplazada por una continuidad.² Ya he nombrado las demás razones de este fenómeno: al faltar el elemento sonoro, el realizador se veía obligado a introducir tomas explicativas; por otra parte, hemos visto, un montaje rápido, impresionista, puede adquirir una plenitud sugestiva que la imagen sola, amputada del sonido, es incapaz de brindar. Con la aparición del cine hablado, los realizadores pudieron disponer del contrapunto sonoro, que aumentaba los medios descriptivos a su alcance, y esto les permitió emplear el montaje sólo en virtud de las necesidades de la narración y concebir una realización más sencilla y natural.

La obra de Renoir es muy significativa en cuanto a la necesidad de volver a introducir el espacio en la realización: todas sus películas abundan en movimientos de cámara destinados a hacer notorio el espacio dramático y a definir relaciones espaciales; por otra parte, su empleo de la profundidad de campo es magistral a partir de *Boudu salvado de las aguas* (la hilera de cuartos en el piso de los Lestinguois). La que muestra mejor este sentido del espacio en la obra de Renoir y cómo los movimientos de cámara y la profundidad de campo reemplazan en cierto modo el desglose clásico es *La regla del juego*. Daré dos ejemplos: al comienzo de la película, la Chesnaye, que discute con Octave, de pronto se dirige a Lisette, que se encuentra en la habitación vecina: no hay cambio de plano; hay una larga trayectoria que habrá de buscar la respuesta de la doncella. Respecto de la profundidad de campo, recuérdese la escena en que, en un largo pasillo, se ve a Jurieux y a La Chesnaye conversando en primer plano; más lejos, a Lisette, que los

² En esa época, la distribución de zonas del *flou* y zonas de *nitidez* corresponde a menudo a un encuadre virtual: por ejemplo, en una conversación entre dos personajes, no se recurre al campo-contracampo habitual sino que, al ser filmados ambos en profundidad y sin cambio de plano, se enfoca en forma alternada a uno (en primer plano) y a otro (en segundo plano) (*La jeune fille au carton à chapeau* [*La muchacha de la sombrerera*]).

escucha, y aun más al fondo a Octave (a unos treinta metros de la cámara, por lo menos), que llama a Lisette a media voz y le pide que se acerque; aparte que conviene recordar que una escena así hubiese sido imposible en tiempos del cine mudo, podemos suponer que en una realización menos audaz se habrían necesitado cinco o seis tomas para mostrar a los personajes, sus movimientos, y precisar sus relaciones espaciales.

La profundidad de campo permite una realización "sintética" en que los desplazamientos en el cuadro tienden a sustituir el cambio de plano y el movimiento de cámara. Creo que es útil recordar algunos ejemplos que ponen de manifiesto el aporte de la profundidad de campo. En primer lugar, por el estatismo de la cámara y la longitud de las tomas, contribuye a crear en ciertas circunstancias —por el hecho de que los personajes se hallan insertos o incrustados en el decorado— una impresión de ahogo o encarcelamiento muy vívida: el papel de los techos en la obra de Welles resulta muy claro al respecto. La mayor parte de las veces permite —repito— una realización longitudinal: los personajes ya no entran por la derecha o por la izquierda sino por delante o por el foro y giran en torno del eje, acercándose o alejándose según la importancia de sus palabras o de su conducta.

Este empleo de la profundidad de campo permite efectos interesantes desde el punto de vista dramático:

— la simultaneidad de varias acciones, tales como la famosa escena de *Ciudadano Kane*, en que el padre y la madre, en primer plano, firman el contrato mientras que hacia el fondo, por la ventana, se ve al joven Kane jugando en la nieve;

— el ingreso en primer plano, en el campo, de un personaje u objeto, intensa sorpresa para el espectador: de un modo dramático, en *El tesoro de la Sierra Madre*, la súbita aparición de las piernas de un hombre provisto de un temible machete en el plano de los buscadores de oro que no se han percatado de su presencia; en *Night and the city* [*La noche y la ciudad*] un hombre fugitivo aparece precedido en travelling hacia atrás y en primer plano por la cámara, hasta el momento en que una mano irrumpe en el cuadro y lo toma brutalmente del cuello; también, en *Rotación*, de Staudte, este sobrecogedor efecto se sitúa en una calle desierta durante la batalla de Berlín en 1945: una mujer sale de una panadería con un pan en la mano y corre hacia la cámara (inmóvil a lo

largo de todo el plano y colocada al ras del suelo) y sale del campo en primer plano hacia la izquierda; al mismo tiempo, una granada pita y explota cerca, y en la pantalla vacía por un instante se ve resurgir en primer plano la mano inerte de la mujer que suelta el pan, que rueda por el suelo; pero el efecto también puede ir acompañado por un movimiento de cámara;

— la presencia *en escorzo*³ y en primer plano de un personaje se puede justificar por el hecho de que la escena es vista, por así decir, por sus ojos: en *Ella bailó sólo un verano*, la escena en que los dos jóvenes se enamoran (el muchacho toca la guitarra y canta) está mostrada desde el punto de vista de Sigrid, la solterona (de espaldas, en primer plano), que parece paralizada por presentir el drama que nacerá de ese amor “prohibido”.

Vemos esbozarse dos direcciones bastante opuestas en el empleo de la profundidad de campo: primero, la tendencia a insertar a los personajes en el decorado en *largos planos fijos* en que la inmovilidad de la cámara valoriza el drama psicológico; segundo, la tendencia a hacer hincapié en el escalonamiento de los planos en toda la profundidad, con una intención dramática y *sin que por eso se suprima el encuadre clásico*. Es evidente que en el primer caso el realizador se ve amenazado por un peligro: el de “hacer teatro”, en razón de la unicidad del punto de vista y de la longitud de las tomas: iba a decir “de los cuadros”; sólo se alejará de él compensando el estatismo de la cámara con una dinamización del contenido del cuadro: ya mediante una composición audaz, ya mediante un ángulo “anormal” (el contrapicado, por ejemplo), ya mediante el uso de estructuras luminosas enérgica y violentamente contrastadas (la escena de la sala de proyecciones de *Ciudadano Kane*, ya citada), etcétera.

Así, la célebre escena de la cocina, en *Los magníficos Amberson*, que dura cinco minutos sin cambio de plano e incluye sólo una corta panorámica que modifica ligeramente el cuadro, sólo “supera la pantalla”, porque el drama alcanza un singular vigor, reforzado por una llamativa complejidad. Este uso de lo que se llama “plano-secuencia” evidentemente debe estar

³ Es decir, una aparición parcial en el borde de la pantalla.

justificado por una intención estética o dramática.

Para evitar el riesgo de estatismo y monotonía es preferible hacer actuar a los personajes en el espacio, de modo que se cree una especie de encuadre virtual, basado no en los cambios de plano habituales sino en una variación de la distancia relativa de los personajes respecto de la cámara, cambio del plano de perspectiva recalcado —si es preciso— con movimientos de cámara.

De este modo, la soberana libertad de Renoir, que en un primer momento habría podido parecer un tanto desordenada, manifiesta una genial desenvoltura⁴ que es uno de los mayores factores de su vigor expresivo. Ocurre que *supo emplear al máximo la profundidad de campo sin obligar a su cámara a la completa inmovilidad y sin recurrir a tomas interminables*. Por otra parte hay que señalar que, incluso en Welles, las escenas en que la cámara está totalmente estática (y asimismo los personajes, a veces) incluyen un encuadre virtual. El intento de suicidio de Susan, en *Ciudadano Kane*, está tratado en un solo plano en el cual se ven en primer plano (el doble sentido de la palabra “plano”, la verdad, es muy molesto) el vaso y el frasco de veneno; en segundo plano, y casi indistinguible en la sombra, la cabeza de Susan; al fondo, la puerta bajo la cual pasa un rayo de luz y a la que Kane acaba de golpear. También observemos la importancia del sonido (los jadeos de Susan, los golpes de Kane): Welles ha logrado una notable realización en el sonido, y podríamos decir que la escena se halla “encuadrada” entre el sonido y la imagen, puesto que la imagen del rostro descompuesto de la joven mujer y la de Kane que llama a la puerta son reemplazadas por planos sonoros. El desglose de la escena, virtual, hubiera podido ser el siguiente: plano general de la habitación, primer plano del rostro de Susan, primer plano del frasquito de veneno, plano general del cuarto con el ruido en off de los primeros golpes de Kane, plano de Kane afuera tocando a la puerta, etc. Todos estos “planos” están en la secuencia, pero algunos son puramente sonoros, y en vez de haber sido “desglosados” y colocados uno tras otro fueron reali-

⁴ Pienso en el plano de la llegada de los invitados al castillo, en que un personaje atraviesa el campo en primer plano y “tapon” literalmente la pantalla durante una fracción de segundo (*La regla del juego*).

zados simultáneamente; es evidente que, pese a la unicidad del punto de vista, estamos muy lejos del teatro... Pero antes que nada, gracias a la prodigiosa riqueza dramática de ese "plano-síntesis", más que a la profundidad de campo en sí.

Los mejores años de nuestra vida también brinda un ejemplo de *dirección de la profundidad de campo*. Recuérdese la llegada de Homer, el marino lisiado, al bar de su amigo Butch: Homer entra en segundo plano y mira sonriendo a Butch, sentado al piano en primer plano, que aún no lo ha visto; un cliente, sentado en segundo plano de espaldas a la cámara, levanta la vista hacia el marino y se da vuelta para ver a quién se dirige la sonrisa. Es significativo que Wyler, en una escena en que la profundidad de campo se emplea de un modo claro e inteligente, haya pasado por la necesidad de explorar el espacio dramático, en la medida en que éste incluye una dialéctica espacial entre dos individuos, mediante la mirada del cliente: este gesto sólo reemplaza un plano que, en un desglose "normal", habría mostrado lo que el marino miraba, es decir, a Butch, visto desde la entrada en el bar.⁵

De este modo, la profundidad de campo ha vuelto a introducir en el cine, como reacción contra el encuadre clásico, la representación del *mundo como totalidad*: el espacio ya no es fragmentado y temporalizado sino que se nos da en masa y, así como ante la realidad exterior, tenemos que tomar de él las estructuras relacionales (entre personajes) y las secuencias causales (de acontecimientos). ¿Hay que alegrarse por esta disminución del papel del encuadre (y por lo tanto, del montaje), y afirmar —junto con André Bazin— que el encuadre clásico "no deja libertad alguna al espectador respecto del acontecimiento" y que "implícitamente plantea que tal realidad en cierto momento tiene un único sentido respecto de un acontecimiento determinado"? "En la realidad, continúa Bazin, cuando estoy empeñado en una acción, mi atención, dirigida por mi sentido de la observación, procede asimismo a una especie de encuadre virtual en que el objeto pierde para mí, en efecto, algunos de sus aspectos, para convertirse en signo o instrumento... Ahora bien; el encuadre clásico suprime totalmente esa espe-

⁵ Acerca de este tema, véase el importantísimo artículo de André Bazin, en la *Revue du cinéma*, núm. 10 y 11 (febrero-mazo de 1948).

cie de recíproca libertad entre nosotros mismos y el objeto...".⁶ Me parece indispensable subrayar que esta libertad que nos restituye la profundidad de campo es bastante utópica, ya que la experiencia demuestra —acabamos de verlo— que en la mayoría de los casos la puesta en escena en profundidad nos impone un encuadre virtual que actúa en el espacio del cuadro o incluso en el tiempo de la escena y encadena nuestra atención. Por otra parte, suponiendo que exista tal libertad, quizá sería contradictoria con la idea de obra de arte, pues lo que aparece en la pantalla, por supuesto, no es la realidad sino una imagen de ella, la visión personal y subjetiva del realizador y, por consiguiente, una *realidad estética*. Frente a esta realidad segunda, nuestra libertad permanece pero cambia de plano: ya no tenemos que emitir juicios de hecho sino de valor; el problema es saber si esta realidad segunda existe *estéticamente*: si la rechazamos quiere decir que el realizador ha fracasado en su intento de imponernos su visión del mundo.

Un avance técnico proporcionó a los realizadores un medio expresivo a la vez práctico y eficaz: se trata de los objetivos de distancia focal variable (*zoom*, *pancinor*), que permiten hacer los llamados *travellings ópticos*. Estos son puramente virtuales, ya que no se acompañan con un desplazamiento de la cámara, y como sólo se efectúan según el eje de la cámara, es lógico estudiarlos en el cuadro de la profundidad de campo.

Estos *travellings ópticos*, al darle al realizador una libertad casi infinita, permiten efectos sensoriales, absolutamente irrealizables de otra manera: se nos muestra en primer plano a un alpinista aferrado a un pared rocosa, y un fulgurante *travelling* hacia atrás nos ofrece la totalidad del paisaje: el hombre, minúsculo y frágil insecto, está trepando la formidable aguja rocosa. La distancia focal variable permite combinar, pues, dentro de ciertos límites, las ventajas del gran angular, focal corta (gran campo, gran profundidad) y las del teleobjetivo (campo estrecho pero aumento de tamaño): el realizador ya no está clavado en el suelo o limitado a las posibilidades de una grúa sino que casi al instante puede ir a buscar en un plano general tal detalle que desea mostrar en primer plano en la pantalla.

El interés espectacular del procedimiento es evidente; su importancia estética no es menor. Durante un *travelling óptico* (supongamos un *travelling* hacia adelante), el espectador (contrariamente a lo

⁶ Orson Welles, págs. 57-58.

que sucede en un travelling común) no tiene la impresión de recorrer con la cámara un espacio sólido e indeformable sino que cree ver comprimirse ese espacio (por achatamiento de los planos entre sí) y densificarse: la variación de la distancia focal modifica, en efecto, la posición relativa de los planos del espacio entre sí. La distancia focal variable acapara las ventajas estéticas de la focal corta —gran angular— (gran profundidad que permite primerísimos planos en un campo totalmente claro) y las de la focal larga —teleobjetivo— (aplataamiento de los planos distantes, lo que da a la imagen una intensidad dramática y plástica absolutamente inigualable). Además, con la velocidad y violencia de la que es capaz, el travelling óptico tiene un valor de choque psicológico considerable.

El redescubrimiento de las posibilidades expresivas de la profundidad de campo y su uso consciente marcan una etapa importante de la evolución del cine. Condicionada en parte por descubrimientos técnicos (logro del sonido, películas rápidas, objetivos de campo total y con distancia focal variable), manifiesta en el plano estético el último esfuerzo del cine por desestimar el dominio del teatro y se caracteriza por un nuevo uso del espacio, y por lo tanto del tiempo (ya volveremos sobre esto), en la realización. Por esta razón, la asimilación de la profundidad de campo quizás ha marcado para el cine contemporáneo la suprema conquista de su autonomía, pues acentúa la *estilización* de la representación de lo real, como bien ha demostrado Jean Mitry: "En la realidad [...] no podemos captar según un mismo enfoque los objetos situados ante nosotros y los segundos planos. Lo que 'expresa' la imagen cinematográfica es lo que expresa una imagen 'intelectual' bastante alejada de nuestra percepción normal. También en ella se manifiesta la diferencia entre lo real inmediato y la imagen, *mediatizada* más que nunca". Merced a la profundidad de campo, señala, "el espacio y el tiempo [...] constituyen una totalidad homogénea", de modo que "a la composición de un espacio indiferente a la duración que contiene, hoy sucede la estructuración de un verdadero 'espacio-tiempo' [...]. Lo que trata de cernir el cine contemporáneo⁵ es la 'duración vivida', la duración 'haciéndose'".⁷

⁷ *Op. cit.*, tomo 2, págs. 50 y 51.

Los diálogos

Como es lógico, los diálogos (y sus formas anexas: monólogo y comentario) tendrían que haber ocupado un lugar en el capítulo dedicado a los *elementos cinematográficos no específicos*. Sin embargo, su estudio hubiese sido molesto, antes del de los fenómenos sonoros, por presuponer una determinada cantidad de conclusiones sacadas del capítulo 7.

Por otra parte, precisamos que si los diálogos no son un medio expresivo propio del cine, tampoco dejan de ser un medio expresivo fundamental. Por impulso de una incurable nostalgia del cine mudo sería erróneo considerar los diálogos como un procedimiento narrativo parásito y accesorio. Ya he denunciado el absurdo y falso argumento que consiste en decir que el cine, al hacerse hablado, dejó de ser un lenguaje universal; ya dije que la mayoría de las películas mudas estaban llenas de intertítulos cuya palabrería siempre interrumpía la continuidad de las imágenes. Al hacerse sonoros, los diálogos plantearon problemas técnicos de traducción simultánea: los subtítulos constituyeron la solución menos mala. Pero repito que en el cine hablado la función de la palabra como elemento de la realidad y factor de realismo es normal e indiscutible. Queda por definir cuál puede ser.

El diálogo no se puede poner en el mismo nivel de importancia que el montaje, que es, sí, el elemento más específico del lenguaje cinematográfico; la palabra es un factor constitutivo de la imagen (factor privilegiado por la importancia de su función signifiante), y por esta razón está sometida al encuadre del mismo modo que los demás ruidos¹ y la música, que, no

¹ "La voz es un 'ruido' que se mezcla con otros ruidos", dice Antonioni.

obstante escapa en cierto modo al encuadre ya que sirve también —y de un modo accesorio— para vincular las tomas entre sí al crear una continuidad sonora. Como elemento de la imagen, que suele ser realista, el diálogo se ha de usar —en principio— de un modo realista, es decir, conforme a la realidad: acompañar normalmente el movimiento de los labios de un personaje. Es el caso más general, aunque haya muchas e interesantes excepciones sobre las cuales volveré a hablar más en detalle en el capítulo siguiente.

La vocación realista de la palabra está condicionada por el hecho de que es *un elemento de identificación de los personajes*, en la misma medida que el vestuario, el color de la piel o la conducta general —y, por otro lado, un elemento exótico—; hay, pues, una adecuación necesaria entre lo que dice un personaje y cómo lo dice, y entre su situación social e histórica. *La palabra es sentido pero también tonalidad humana*, y por esta razón el doblaje es una monstruosidad artística: Renoir suele decir que los culpables, de haber vivido en la Edad Media, habrían sido quemados por dar a un cuerpo una voz que no le pertenece. Lo hemos visto, respecto de las versiones dobladas de *Rocco y sus hermanos* o de *El gatopardo*: es mucho menos arbitrario doblar a actores franceses al italiano que quitarle a un diálogo, mediante el doblaje, su color nacional específico; al respecto, no hay nada más catastrófico que el doblaje de las películas italianas, que las priva de su ritmo rápido y de la tonalidad musical que forman el encanto de la lengua de Dante, sin hablar de la incompatibilidad entre la mímica gestual italiana y las palabras francesas, por ejemplo. El respeto a la lengua nacional es una elemental actitud de honestidad y, a la vez, una prueba de inteligencia dramática; el hecho de que los personajes hablen en su lengua materna acrecienta considerablemente la credibilidad de la historia y permite escenas impregnadas de un conmovedor simbolismo. La dualidad de las lenguas también ha proporcionado a Pudovkin la ocasión de una interpretación vigorosamente dramática en *El desertor*: cuando el obrero alemán, de visita en la URSS en 1933, confiesa a sus compañeros rusos que se considera un desertor porque ha pensado quedarse en ese país más que en volver a Alemania para luchar contra Hitler, los rusos empiezan a aplaudir a rabiar palabras que no entienden; después se van

callando, al ver la emoción y la turbación del orador. Un efecto análogo vemos en *El tercer hombre*, cuando el amigo de Harry Lime y la joven austríaca llegan al edificio en donde el portero a quien querían ver acaba de ser asesinado: un niño comienza a repetir "Mörder!" (asesino) señalando al norteamericano; éste no entiende, pero se siente que crece la curiosidad desconfiada de la gente, al mismo tiempo que la inquietud de la joven mujer, y ambos se verán obligados a huir.

Renoir en *La grande illusion* [*La gran ilusión*], René Clément en *La batalla del riel* y *Los malditos*, Melville en *El silencio del mar*, Autant-Lara en *El cruce de París* y *El bosque de los amantes* y Dewever en *Les honneurs de la guerre* [*Los honores de la guerra*] no han vacilado en hacerles hablar a los alemanes su lengua, y esta sencilla honestidad da a sus películas un tono de autenticidad irreemplazable. En los albores del cine hablado, en *Allô Berlin? Ici Paris!* [*¿Hola, Berlín? Aquí París*] Duvivier apenas había podido evitar el doblaje del alemán al hacer desarrollar en forma paralela dos acciones idénticas que se explicaban entre sí (una en Berlín y la otra en París). El desconocimiento de los protagonistas de sus lenguas recíprocas incluso ha servido, a veces, de argumento dramático.

El principal peligro que acecha a los realizadores con respecto al diálogo es el de *hacer prevalecer la explicación verbal por sobre la expresión visual*: de modo que todo relato puramente verbal debería ocupar poco lugar en el cine, pues la imagen puede mostrar los acontecimientos, pero sobre todo, con los medios a su disposición (la metáfora y el símbolo, en especial, y también los movimientos de cámara, los ángulos de toma, los encuadres y los ruidos), *el film puede significar sin tener que decir*, es decir, trasponer el sentido del plano del lenguaje verbal al de la expresión plástica.

Es evidente que siempre que sea posible *la palabra debe evitar cumplir la función de simple paráfrasis icónica* (aquí vemos un principio válido para la música). Pero también, y esto es lo más importante, el director puede jugar con la *posible dualidad entre las palabras y el contenido fáctico de la imagen*: de esta confrontación puede hacer surgir (como contrapunto o contraste) efectos simbólicos muy ricos desde el punto de vista del lenguaje.

Puede haber dualidad entre la palabra y la expresión del

rostro del que habla; en tal caso, el contrapunto es normal y no hay razón para insistir, pero el contraste es más interesante: en *Tormenta sobre Asia*, los oficiales ingleses, para engañar a sus huéspedes mongoles, fingen sonreír mientras hablan de repentino ataque de los partidarios soviéticos; denunciado por los gritos del loro del marinero a quien ha embriagado para entregarlo a un capitán buscador de hombres, el reclutador de *The long voyage home* [*El largo viaje a casa*] se esfuerza por cantar alegremente mientras su rostro refleja un terror glacial. El paralelo entre la palabra y el gesto puede suscitar un efecto de contrapunto (el galán joven de *Le silence est d'or* acompaña el relato de su propia decepción amorosa con martillazos asestados a un larguero del decorado), o de contraste (en *Tormenta sobre Asia*, un oficial inglés sugiere agregar el término "libertad" a la declaración que el comandante británico se propone hacer en nombre del "descendiente de Gengis Kahn", y mientras habla agita el revólver; en *La sombra de una duda*, el tío Charlie afirma a su sobrina que sólo ha cometido una nimiedad mientras retuerce un trozo de papel entre los dedos, con gestos de estrangulador). Hay un contrapunto palabra-objeto en *La cuerda*, en que la agitación cada vez más rápida de un metrónomo acompaña el aumento del miedo pánico que causan a uno de los asesinos las preguntas insidiosas del profesor; contraste palabra-objeto, en *Amanece*, cuando el adiestrador de perros trata de enternecer a François contándole que es un expósito de la Asistencia Pública, mientras al lado de él un sifón "llora" lágrimas de agua de Seltz. Entre la palabra y la música-ruido puede haber contrapunto (véase el ejemplo citado de *Roma, ciudad abierta*, en que una melodía de jazz aviva el dolor del hombre que acaba de perder a su amada) o contraste (véase el ejemplo también citado de la *Obertura de Egmont*, que reduce a su justo valor las irrisorias mentiras del cínico colaboracionista de *Las puertas de la noche*). Asimismo podría haber un contraste de la palabra consigo misma en la interpretación de *Así se templó el acero*. Por otra parte, se ha visto que la palabra se puede elidir a favor de la imagen y viceversa (*Bajo los techos de París*), pero señalemos también que la palabra puede encontrarse en un plano distinto del de la imagen: los diálogos en primer plano sonoro en una imagen en que los interlocutores se encuentran en plano general, en un avión o un auto y se encuentra un uso sistemático de esta alte-

ración de la perspectiva sonora en *La pointe courte*, que parece haber marcado un hito en este campo. Y, por supuesto, no se ha de olvidar que palabras e imágenes pueden estar en *tiempos* diferentes (*Hiroshima mi amor*).²

Esta técnica del contrapunto y del contraste puede realizarse también en el *campo-contracampo*, empleado corrientemente en los diálogos, por la facultad que tiene el director de mostrar al que habla o al que escucha; resulta interesante observar a un individuo ridículo y tímido cuando dice: "Te quiero", mientras que será preferible ver el rostro de un espantajo a quien se le ha hecho una declaración; por regla general se habrá de mostrar al que habla o al que escucha según que el contenido dramático de las palabras sea más importante en el primero o en el segundo; siempre está la posibilidad de mostrar la expresión del rostro del que habla o el efecto de las palabras en el que las recibe como un golpe o una herida.

La voz en off (proveniente de una fuente externa al cuadro de la imagen) permite efectos muy interesantes. En *Las vacaciones del señor Hulot* se ve a un veraneante de edad madura seguir con la vista y detenidamente a una joven y bonita bañista, mientras que su arisca esposa (fuera del cuadro) lo llama con un tono cada vez más exasperado. Una situación singularmente más tensa encontramos en *La cuerda*: en un largo plano fijo, la cámara encuadra a la mujer de servicio a punto de destapar un cofre que contiene el cadáver y de traer los libros que piensa colocar en su interior; mientras tanto, fuera del campo, los padres de la víctima y los asesinos discuten sobre los posibles motivos de la ausencia del joven y se va sintiendo que aumenta la inquietud de unos y el terror de otros.

El comentario subjetivo en tercera o primera persona (monólogo interior) se emplea con asiduidad.³ Permite liberar las imágenes de una parte de su función figurativa y explicati-

² Señalemos un curiosísimo efecto empleado en *Silent dust* [Polvo callado]: un individuo (voz en off) cuenta su pasado y se ven en la pantalla acontecimientos que va evocando; pero advertimos en seguida que las imágenes no corresponden a lo que dice y nos damos cuenta de que miente. Véanse también las contradicciones entre el texto y las imágenes en *La vida en rose* [La vie color de rosa], *El señor Ripois* y *The designing woman* [La mujer astuta].

³ Se analizará más ampliamente en el siguiente capítulo.

va y, en especial, expresar sutilezas y matices que las imágenes por sí solas son incapaces de reflejar (véase todo el cine psicológico: Resnais, Kast, Astruc, etc.).

Los distintos tipos de diálogo⁴

Se pueden distinguir varios, desde el punto de vista de la especie y de la calidad de la lengua que emplean:

—*los diálogos teatrales*: son estrictamente escritos, como en teatro, y están hechos para ser *dichos* ante la cámara, así como frente a las butacas de la platea; es el triunfo de la expresión del autor y del alma callejera, típicamente francesa, que ilustran Marcel Pagnol, Sacha Guitry, Henri Jeanson, Pierre Laroche, Michel Audiard y muchos otros;

—*los diálogos literarios*: la elipsis, la alusión, el medio tono y el silencio tienen su lugar: abundan también las expresiones del autor, pero la sumisión necesaria a la imagen se halla más acabada; también en ellos se encuentran todas la tendencias posibles, algo típicamente francés: la noble lengua literaria (inspirada en los siglos XVII y XVIII), introducida en el cine por Giraudoux (*La duchesse de Langeais*) y Cocteau (*Las damas del bosque de Boloña*); el humor aristocrático y la afectación refinada en la obra de Alain Resnais, Pierre Kast y Chris Marker, por ejemplo); los recitativos líricos inspirados en la ópera (los de Marguerite Duras para *Hiroshima mi amor* y los de Alain Robbe-Grillet para *El año pasado en Marienbad*); por último, la poesía extravagante e insólita de la cual Prévert es el mejor ejemplo en los más diversos tonos: los fuegos artificia-

⁴ Veamos cómo caracteriza Malraux, en su *Esbozo de una psicología del cine*, los distintos tipos de diálogo cinematográfico (respecto de la novela y el teatro): "El diálogo en la novela sirve, en primer lugar, para exponer. [...] El cine trata de valerse lo menos posible de ese tipo de diálogo. [...] Después, para caracterizar a los personajes. [...] Pero tanto el cine como el teatro dan menos importancia que la novela al diálogo de tono, porque el actor basta para darle al personaje una existencia física y hasta un aparte de personalidad. [...] Por último, el diálogo fundamental: el de la 'escena'. [...] Ahora el cine basa una parte de su fuerza [...] en este tipo de diálogo".

les verbales se suelen cargar de delicados matices; una pretensión caricaturesca en profundidad (“Pinto las cosas que están detrás de las cosas”, *El muelle de las brumas*), una lógica pasional muy conmovedora. (“No puedes ser malo porque te amo”, *El muelle de las brumas*), una resonancia poética bastante insólita “Usted volverá a tirar al mar la estrella de mar”, (*Remorques*), un humorismo que llega hasta la chifladura (“Usted ha dicho: ‘Raro, raro’. Yo dije: ‘Raro. ¿Raro? ¡Qué raro!’”, *Drôle de drame [Un drama divertido]*);

—los diálogos “realistas”, o sea, cotidianos, más hablados que escritos y que traducen un deseo de expresarse con la lengua de todos con naturalidad, simplicidad y claridad. En esta categoría, aunque no se trate precisamente de diálogo, se puede incluir la palabra improvisada, enaltecida por el *cine directo*: en las películas pertenecientes a este género, los individuos dicen en cierto modo su propio texto, con mayor o menor espontaneidad y naturalidad.

Respecto del estilo de los diálogos creo conveniente hacer un paréntesis acerca del tiempo gramatical del acompañamiento verbal de las imágenes. Se pueden distinguir dos tiempos privilegiados: el *presente* y el *imperfecto* del indicativo. El presente (incluso y en especial cuando se aplica a imágenes del pasado) le brinda al complejo texto-imagen una intensidad dramática excepcional porque actualiza el pasado, así como lo hace nuestra conciencia: se ha empleado de un modo admirable en *Hiroshima mi amor*, *Tierra sin pan* y *Diario de un cura rural*. El imperfecto (el tiempo de la acción mientras se hace, luego, de la *duración*) es un poderoso factor de poesía, de ensoñación, nostalgia y tristeza.

El bellísimo comentario de Jean Cayrol para *Noche y niebla* combina a las mil maravillas los efectos respectivos de ambos tiempos: a las imágenes del presente (las imágenes en colores del campo de concentración ya abandonado), el imperfecto agrega una meditación dolorosa sobre la olvidadiza memoria de los hombres y de la naturaleza; a las imágenes del pasado (las escenas del archivo en blanco y negro), el presente da una violencia desgarradora al reactualizar los horrores nazis y la angustia de los años bélicos.

Los diálogos tienen gran importancia en el cine, y parece que diálogos “realistas” fueran más específicamente cinemato-

gráficos; sin embargo, casi no se puede definir lo que debe ser regla en la materia: todo se permite, tanto en éste como en los otros campos del lenguaje cinematográfico, y parece que un solo defecto fuera redhibitorio: *no estar en situación*. No obstante se puede creer que el diálogo siempre debería ceder preferencia a la imagen, de la cual es uno de los componentes, y asimismo preservarse del pleonasma en beneficio del contrapunto: así como la música, la palabra debe seguir su propia línea.

Según palabras de Bresson, ¿es cierto que el cine sonoro es el que inventó el silencio? En verdad, el silencio fue valorado como elemento dramático; también es cierto que el primer plano de un rostro es infinitamente más elocuente que las más hermosas exaltaciones líricas.

Sin embargo, una vez reconocido esto, no podríamos escandalizarnos —en nombre de una supuesta superioridad del cine mudo, que por mi parte me parece errónea— del lugar importante que ocupan los diálogos en la pantalla: lo fundamental es que se empleen de un modo inteligente, de manera que haya entre ellos y la imagen una relación dialéctica valorizadora. ¿Acaso lo más importante no es que los realizadores se hayan liberado definitivamente, a la vez, de la estética del cine mudo y de la tiranía del teatro filmado?

Los procedimientos narrativos secundarios

Junto con el montaje, los movimientos de cámara y los diálogos existe una gran cantidad de procedimientos narrativos, es decir, modos de representar y efectos visuales y sonoros cuyo fin es adelantar la acción introduciendo un elemento dramático o significando una actitud o un contenido mental de los personajes. Estos procedimientos son quizá menos importantes, o menos fundamentales que los estudiados anteriormente, pero no por eso son menos específicamente cinematográficos, y merecen nuestra especial atención dentro de esta categoría. Su cantidad y diversidad dificultan una clasificación más precisa; me limitaré a distribuirlos en dos grandes grupos.

Procedimientos objetivos

Se llaman así por hacer un uso "realista" de los elementos de la acción, es decir, no recurren a ningún medio expresivo que perjudique la verosimilitud representativa de la imagen o del sonido (material o psicológicamente); en segundo lugar, porque su fin no consiste primordialmente en expresar el contenido mental de un individuo sino en llevar a cabo la evolución del relato: son, pues, *procedimientos dramáticos* más que psicológicos.

Abramos un paréntesis para decir algo sobre los *intertítulos* (o *subtítulos* o *cartones*) de las películas mudas, que durante treinta años fueron el principal procedimiento secundario. Por lo visto indispensables, fueron una solución fácil (así como los diálogos hoy), en la medida en que su uso eximía de procurar medios expresivos originales.

Muy buenos cineastas se han visto molestos por esa ne-

cesidad y trataron de esquivarla. Así, en *Le rail* [*El riel*], de Lupu Pick, posee un solo intertítulo, la frase "Soy un asesino", que el guardaagujas que acaba de matar al seductor de su hija suelta delante de los pasajeros de un tren. Cuando Dreyer dirigió su *Juana de Arco*, a fines del cine mudo, se vio tremendamente fastidiado por la imposibilidad de usar el hablado para evitar los cartones que en todo momento quebraban la magia de los rostros.

Sin embargo supo darles a los subtítulos una sorprendente calidad, que León Moussinac no vaciló en comparar con la calidad plástica de las imágenes. Muchos realizadores les dieron a los intertítulos una función lírica (Griffith, Gance) o épica (Vertov, Eisenstein) o una función dramáticamente figurativa mediante disposiciones gráficas: por ejemplo, la palabra "Hermanos", cada vez más grande cuando la escuadra pasa delante del Potemkin triunfante, o en *La aurora* la oración "¿No podríamos ahogarla?", que parece deslizarse hacia la parte inferior de la pantalla así como el futuro cadáver de la joven a quien está dirigida esa intención criminal.

Había también en esto un intento de integrar visual y dramáticamente los intertítulos a la película, del mismo modo como hoy los títulos de la "genérica", que con mayor frecuencia se sitúa después de una secuencia introductoria y directamente sobreimpresa a imágenes de la acción.

Señalemos, por otro lado, que el principio del intertítulo ha subsistido hasta nuestros días: sirven para indicar, al comienzo de un film o una secuencia, la fecha y el lugar de una acción; en otro orden de ideas, Autant-Lara colocó un epígrafe stendhaliano al inicio de cada secuencia de *Rojo y negro*.

Sucede también que las palabras pueden estar sobreimpresas a la imagen (en *El gabinete del doctor Caligari*, las palabras "Serás un Caligari" expresan el pensamiento del diabólico propietario del sonámbulo Cesare) o literalmente "escenificadas"; por ejemplo en *La mujer en la luna* de Fritz Lang, un hombre que ha encontrado oro en una caverna, la palabra "Gold" (oro) aparece en sobreimpresión, se desplaza de pared a pared y aumenta de tamaño hacia la cámara.

Otro procedimiento frecuente consiste en mostrar titulares de diarios o páginas de libros cuyo texto anuncia, comenta o reemplaza (elipsis) el contenido de la acción visual, o incluso páginas de diarios íntimos redactados por el protagonista de la

acción: Sacha Guitry aparece en *Le roman d'un tricheur* [*La novela de un tramposo*] redactando sus memorias, y al comienzo de cada secuencia podemos leer las primeras líneas de lo que escribió antes de que el relato prosiga con la voz "en off"; más adelante, la sinfonía pastoral y *Diario de un cura rural* emplean un diario escrito ante nosotros como conexión entre las escenas y como leitmotiv temporal; pero de un modo más original, en la película de Pabst del mismo nombre, *Tagebuch einer Verlorenen* [*Tres páginas de un diario*] desempeñan un papel importante en la acción, al aportar a un escandalizado consejo de familia la prueba de la seducción de una pobre muchacha por un granuja.¹

El procedimiento que consiste en mostrar en la pantalla o posibilitar la lectura de una carta o la eskuela que acaba de recibir un personaje también es muy común; los pretextos invocados para justificar la lectura son muy variados (a veces, de los más pintorescos), así como las circunstancias de la lectura: en *Los magníficos Amberson*, Eugène relee mentalmente (en off) la carta que acaba de escribir para Isabelle; después, un fundido encadenado muestra a Isabelle leyendo la carta, mientras se sigue escuchando en off la voz de Eugène.

Pero la lectura de una carta puede desempeñar un papel en la acción: en *El tesoro de la Sierra Madre*, tres buscadores de oro se enteran de la verdadera identidad del intruso que quería asociarse con ellos, al leer una carta encontrada sobre su cadáver; de un modo análogo, los marineros de *El largo viaje a casa* advierten que el hombre que tomaban por espía es en realidad un oficial degradado, al tratar de descifrar cartas que su mujer le había enviado.

La voz en off desempeña un importante papel en el cine. Se puede utilizar en *tercera persona* cuando el locutor mismo no participa de la acción (*Los desconocidos en la casa*, *Los magníficos Amberson*, por ejemplo, y todos los documentales) o en *primera persona* si el comentarista es un personaje de la acción (*La novela de un tramposo*,² *El silencio del mar*, *Dia-*

¹ Procedimiento corriente en el dibujo animado: las inscripciones en forma de guiños al público ("Silly, isn't it?", etcétera).

² *La novela de un tramposo* constituye la primera utilización sistemática (de un extremo al otro de la película) del comentario en off en primera persona.

rio de un cura rural, *Hiroshima mi amor*, etcétera) y el procedimiento puede intervenir en las situaciones más inesperadas: en *Double indemnity* [Doble indemnización] el asegurador asesino cuenta su historia, mientras que en *Sunset Boulevard* narra el periodista, a quien la policía halla muerto en la piscina de la ex estrella. Señalemos también un caso bastante excepcional, que consiste en la exteriorización del monólogo interior de un individuo para una mejor comprensión de la acción: aunque en la pantalla las palabras sean pronunciadas por un personaje de la acción, casi no se las puede asociar con el diálogo común; hallamos un ejemplo de esto en *El tesoro de la Sierra Madre* en momentos en que Dobbs, muy molesto por el calor tórrido del desierto, expresa en un monólogo solitario el temor de que sus compañeros le roben: tal reflexión en voz alta, justificada por un elemento de la situación, no llega a la inverosimilitud.

Procedimientos subjetivos

Se los denomina así porque pretenden materializar en la pantalla el contenido mental de un personaje y, a la vez, porque lo hacen atentando contra la exactitud realista y la verosimilitud representativa de la imagen o del sonido: en resumen, recurriendo a un arsenal de procedimientos expresivos más o menos simbólicos de la interioridad de los personajes.

Volvamos ahora a la *voz en off*, pero empleada de manera "subjetiva", pues es análoga al empleo de la cámara llamada "subjetiva": consiste en hacer escuchar el monólogo interior de un personaje que aparece en la pantalla, pero sin que se muevan sus labios. Este procedimiento data casi de los orígenes del cine hablado. En 1930, en efecto, Buñuel y Hitchcock descubren su uso simultáneamente. En *La edad de oro*, por sobre los abrazos silenciosos de Lya Lys y Gaston Modot se escucha un diálogo amoroso y la célebre frase: "¡Qué alegría que hayamos asesinado a nuestros hijos!". En *Murder*, al extenso primer plano de Herbert Marshall visto desde el espejo mientras se afeita se superpone en *off* su voz, que delibera problemas de conciencia.

Este procedimiento causa un efecto especialmente vigoroso cuando se lo emplea inteligente y sobriamente; citemos

unos ejemplos logrados: *La sombra de una duda* (el asesino Charlie, vigilado en su cuarto por dos policías, se dice a sí mismo: "No sabéis nada"), *Breve encuentro* (cada vez que comienzan en Laura las vueltas al pasado), *Hamlet* (el famoso monólogo "To be or not to be" ["Ser o no ser"], *No toquéis el parné* (Gabin se pregunta si va a sacrificar su seguridad por salvar a su amigo) y, en el estilo cómico, *Phffft* (las jocosas mímicas faciales de Judy Holliday mientras se interroga).

Encontramos aquí otra demostración de la ley de *verosimilitud psicológica*, definida en el capítulo 8: el primer plano nos ha habituado a una fuerza tal de penetración en la intimidad mental de los personajes de cine que nos parece muy verosímil *oír* los pensamientos de un individuo que vemos absorto en una callada meditación. Así, un procedimiento materialmente "no realista" aparece como natural desde el momento en que se justifica desde el punto de vista psicológico.

El recurso de la *voz en off* puede llegar a ser una solución fácil si las imágenes se limitan a ser una ilustración visual del comentario; pero en los límites razonables le proporciona al film una real dimensión psicológica y le da al realizador la posibilidad de dar a conocer los pensamientos más íntimos y sutiles de los personajes sin correr el riesgo de caer en la inverosimilitud de la expresión ni de expresar conflictos de conciencia que no es posible mostrar de otra manera que no sea mediante la palabra, a menos que se vuelva a caer en la estética del cine mudo.

No insistiremos aquí en los procedimientos de expresión ya estudiados: los basados en el ritmo del montaje, los movimientos expresivos de la cámara y los diálogos.

Los procedimientos subjetivos (que son más bien de índole *psicológica*), se reducen, de un modo sumario, a dos tipos:

1. Introducción de un plano o de una secuencia que no pertenece directamente a la acción presente y que figura el contenido mental de un personaje (recuerdo, imaginación, alucinación): unas breves imágenes de guerra explican por qué un oficial ha perdido los brazos (*Foolish Wives*, de Stroheim; en otra película a una mujer le dicen que "[allí] había ocurrido una famosa batalla", y por encima de su hombro se ve una secuencia objetivada de ella).

2. Modificación de la apariencia normal de los seres, de las cosas o del decorado como resultado de un trastorno psico-

lógico o físico existente en el personaje: la iluminación, primero realista, se va haciendo cada vez más *teatral* y transforma el cuadro real en una escena, a medida que la atmósfera se vuelca hacia la *tragedia*.

Es evidente que estos procedimientos expresan el *contenido* mental (1) o la *conducta* mental (2).

Los trucos técnicos empleados son los siguientes: imágenes borrosas, barridos, cámara lenta, acelerado, inversión o detención del movimiento, sobreimpresión visual o sonora,³ distorsión de la imagen y del sonido, introducción o transformación o desaparición del color, modificación de la iluminación ambiental, dibujos animados;⁴ los procedimientos introductorios en sí son el corte seco, el fundido encadenado, el fundido en negro y el travelling hacia adelante.

Todos estos procedimientos se pueden emplear de una manera "realista" (o "subjetiva") cuando la cámara adopta el punto de vista del personaje y vemos en la pantalla lo que se supone que se percibe o se siente, o de modo "irrealista" (u "objetivo") si el personaje mismo aparece en el plano que materializa su contenido mental; así, el punto de vista de la cámara es el mismo que el del espectador, que a la vez tiene ante sí al protagonista y al objeto o el efecto de su actitud psíquica actual; esta audacia expresiva es en extremo interesante, y la llamo "irrealista" debido al doble plano de realidad en el cual se halla el contenido de esta especie de plano: en efecto, percibimos directamente al personaje y, en un segundo nivel pero en forma simultánea, como percepción de su propia percepción, su contenido o su actitud psíquicos.

³ La *sobreimpresión*, ya en desuso, que expresa (lo hemos visto en pág. 121) una compenetración perceptiva, permitió hermosos efectos psicológicos (expresión del sueño, de la alucinación, véase más adelante) y simbólicos (el mar, superpuesto a la imagen de los amantes, significa la plenitud de su pasión; *Coeur fidèle* [*Corazón fiel*]). Pero más recientemente, al final de *The wrong man* [*El hombre equivocado*], un bellissimo efecto en que la sobreimpresión en cierto modo se utilizaba en su sentido adecuado: en el rostro en primer plano del protagonista injustamente acusado aparece en una sobreimpresión el verdadero culpable, que se acercaba desde el fondo de la pantalla hacia la cámara hasta que su cara se confundiera con la del inocente; así, de un modo vigoroso, se expresa el tema específicamente hitchcockiano del cambio de identidad.

⁴ Incluso pasajes en *negativo*, con un fin de extrañeza onírica (*El brasero ardiente*, de Mosjoukine, *Nosferatu*, *Orfeo*).

Examinemos ahora algunas conductas psicológicas o psíquicas que el cine ha podido *visualizar* a través de distintos medios.

El sueño

Spellbound contiene una hermosa secuencia onírica imaginada por el célebre pintor Salvador Dalí: el sueño del protagonista, descifrado por el psicoanálisis, revela la causa de su amnesia: ha sido testigo de un crimen; por su parte, el enfermo de *Después del crepúsculo viene la noche* ve en sueños unos ojos hundidos, llamas y serpientes; en *El cuarenta y uno*, el centinela sueña con su Ucrania natal (planos intercalados). Con un enfoque irrealista, esta vez, *El último de los hombres* contiene un sueño en que se ve el rostro deformado del portero sobreimpresionado por la imagen relajada de la puerta giratoria del hotel, mientras que en otro film, cuando un hombre sueña que unos ladrones atacan contra su caja fuerte, la imagen del robo aparece en sobreimpresión en el primer plano de su rostro dormido; asimismo hay unas muy sorprendentes secuencias de pesadillas en *Los olvidados*; en otro film, el color pronto da lugar al blanco y negro y el mundo del sueño se va desangrando como la protagonista víctima de un vampiro.

Por último, en *Vampiro*, Dreyer materializó de un modo extraño (a partir de un desdoblamiento de personalidad mediante sobreimpresión; recordemos que *La carreta fantasma* utilizó bastante este procedimiento) un sueño del protagonista, que se ve llevado por cuatro hombres en un féretro: después de un paso subjetivo, la aparición "objetivada" desaparece cuando el doble del protagonista vuelve a él.

La ensoñación despierta

En *La souriante madame Beudet*, la protagonista, hojeando una revista de modas, imagina (en cámara lenta) a un seductor tenista mientras echa a su tiránico esposo; el protagonista de *Fait divers* piensa en matar al amante de su mujer: el desarrollo del crimen imaginado se ve en cámara lenta; el novio de *Un sombrero de paja de Italia* se imagina que el mili-

tar irascible está rompiendo todo en su departamento: se ven muebles que vuelan por la ventana en cámara lenta, y otros salen solos a la calle en acelerado; uno de los personajes de *El desertor* piensa en suicidarse y se lo ve, en cámara lenta, precipitarse al agua.

Dreyfus, prisionero en la Isla del Diablo, piensa en su lejana familia: Zecca muestra ante el proscrito a su mujer e hijos desconsolados entre plantas verdes en un cielo de cartón piedra (*El caso Dreyfus*); Eve Francis, cantante de cabaré, "abstraída en medio de sus compañeros, aparece en un *flou* impresionista",⁵ como si su punto de vista (tiene "la mirada perdida") se hubiera transferido a su propia imagen (*Eldorado*); la silueta de su mujer se superpone al primer plano del rostro del barquero, que cree verla nadando bajo el agua (*L'Atalante*); el médico loco del film de Wiene ve que aparece en las paredes y en el cielo la inscripción: "Serás un Caligari"; Greta Garbo, en el tribunal, relata el drama: un intertítulo reproduce sus palabras: "Las ventanas estaban abiertas... No, creo que estaban..." y entonces se ven la ventanas del piso cerrarse solas (*The kiss [El beso]*); un espía piensa en las consecuencias de la bomba que va a poner: se le aparece en un espejo la imagen de un barrio de Londres en fundido encadenado, se viene abajo y se borra en un *flou* con un sordo estruendo (*Sabotage [Sabotaje]*); Marilyn, delante de un millonario, ve la cabeza del hombre transformarse en un enorme diamante en *Los caballeros las prefieren rubias*; un guionista le propone a su colaborador distintos desarrollos de una misma situación: las secuencias evocadas se muestran en encuadre inclinado (*La fête à Henriette [La fiesta de Henriette]*).

Un muchacho está al piano junto a su novia: está "en la gloria" y se lo ve (dibujo animado) como un angelote dando brinco y risueño (*El circo*, de Alexandrov); en dibujos animados encontramos otras evocaciones en *Cero en conducta* (el supervisor general es caricaturizado como Napoleón por el peón).

En cuanto al uso del color ya he citado el magistral final de *Iván el Terrible* y ejemplos de coexistencia psicológica entre blanco y negro y color o del paso de uno al otro.

En el plano sonoro, por otra parte, muchas películas ma-

⁵ Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, pág. 169.

terializan el surgimiento de un recuerdo o de una reflexión en la conciencia de un individuo, mediante una voz en off que repite palabras ya oídas por él o que expresa la idea que acaba de tener en ese momento: por ejemplo, una canción en off comenta los conflictos de conciencia de los protagonistas cuya amistad lucha contra sus intereses personales (*El millón*); Ramón, que se ha ido de caza, “vuelve a oír” las palabras de Esperanza que le reprochan su ceguera política (*La sal de la tierra*); Juana de Arco oye las voces que le dictan su misión salvadora; algunos piensan en los aplausos con que han recibido o recibirán su aparición en el escenario o en el ring; la magia nocturna y ruidosa de los Campos Eliseos se inmoviliza con un decrescendo sonoro y la imagen se convierte en una tarjeta postal que contempla uno de los fugitivos perdidos en la selva virgen (*La muerte en el jardín*).

Ya he hablado del uso de un tema musical para expresar los pensamientos y las obsesiones de los personajes (el ritornello que silbotea el “maldito” [M], el tema obsesivo que acompaña al borracho de *El perdido fin de semana* o el asesino de *Psycho* [Psicosis]).

El vértigo

Los ejemplos son innumerables: el vértigo de un automovilista lanzado a una loca carrera se muestra a través de flashes, imágenes borrosas, “filages”, fundidos encadenados y distorsiones de la imagen (*L'inhumaine* [La inhumana]); el vértigo de un alpinista, mediante *flous* distorsionados (*Premier de cordée*), y el miedo de un trapecista, mediante una multitud de ojos gigantescos que se mueven, y su vértigo, con una niebla luminosa (*Variété*); un hombre sorprendido por el aire libre después de haber estado encerrado varios meses resulta atacado por el vértigo, y su desconcierto se muestra a través de *travellings* progresivos y *flous* que acaban por nublarse su propia imagen (*Un extraño en libertad*).

La *ebriedad* aparece expresada de un modo análogo: hay unos borrachos que aparecen en *flou* (*Eldorado*), una especie de bruma baja por la pantalla y hace borrosa la imagen del personaje mientras su voz resuena como en una catedral.

Sucede lo mismo con la *confusión* (un personaje se *rubo-*

riza y su rostro, en efecto, se pone colorado, chiste tomado de los dibujos animados: *Zazie en el metro*) y con la *indecisión*: en la Cámara, el centro está confuso, pero a medida que va hablando el orador de la derecha, los diputados indecisos toman una decisión y el *flou* desaparece de la derecha hacia la izquierda, a la vez que surgen los aplausos (*Les nouveaux messieurs*), e incluso con el deslumbramiento (la aparición de la rutilante desnataadora en *La línea general*).

El desvanecimiento

Se lo suele mostrar mediante un “flou” que termina en grisalla. A un hombre que se siente mal por efecto de la droga el rostro se le pone cada vez más borroso a medida que pierde la lucidez; un boxeador knock-out ve, en una sobreimpresión en la luz del techo del ring, la imagen del gong cuyo golpe espera que anuncie el final del asalto y que lo salvará de la derrota; un protagonista vuelve en sí después de un knock-out y enfoca el rostro de su compañera.

También puede tratarse de un desvanecimiento *moral* y *simbólico*, cuando el personaje es “aniquilado” por un fracaso, una decepción o una humillación. Un burgués que va a tomar un tren se entera de que los ferroviarios están en huelga: da media vuelta y se desvanece en un fundido (*El arsenal*); un muchacho, desenmascarado en plena reunión pública luego de una mala acción, baja la cabeza y desaparece en un fundido; un hombre cuya mujer proclama que es ella quien manda se achica (truco) y sale cabizbajo; los clientes de una despiadada usurera aparecen, en sobreimpresión, *disminuidos* ante ella.

Veamos un efecto análogo pero que significa orgullo: un hombre, creyéndose objeto de la atención de su amada, se encuentra solo ante ella mientras que la multitud que los rodea ha desaparecido súbitamente mediante fundido (*El abrigo*, de Kozintsev y Trauberg), o celos: en un salón de baile sólo queda en la pista, ante la vista de un celoso, la pareja que acapara su atención, la mujer a quien ama y su rival.

La alucinación

Se trata de una obsesión mental debida a un estado físico o psíquico anormal. El viejo portero, relegado a los lavabos, roba su hermoso uniforme para poder ponérselo para el casamiento de su hija: huye y, lleno de pánico, cree ver las paredes de su casa venírsele encima (*El último de los hombres*); la salu-tista agitada y agonizante cree ver aparecer en sobreimpresión a la Muerte en su cabecera (*La diligencia*); el paranoico, devorado por los celos, se cree perseguido por los sarcasmos de los fieles reunidos en la iglesia y por las burlas del párroco mismo (*El*); un muchacho atacado de rabia ve unas luces que giran alrededor de él y de su novia, aunque están muy lejos de él; el corpulento buscador de oro, hambriento, cree ver a Charlot convertirse en pollo (*The gold rush [La quimera del oro]*); un minero francés, herido por una explosión de grisú, ve aparecer a un salvador alemán y cree hallarse en el frente: planos de lucha cuerpo a cuerpo (*Kameradschaft [La tragedia de la mina]*); víctima del delirium tremens, un borracho ve volar un murcié-lago, o que unas ratas lo rodean; impresionismo y expresionismo se conjugan en la evocación delirante del desorden mental.

La transformación progresiva de la iluminación del decorado, destinado a sugerir el paso a otro plano de realidad, permite efectos en extremo evocadores: en *Le montreur d'ombres*, el paso de la sesión de sombras chinescas al asesinato (¿imaginado?, ¿soñado?) de la mujer a manos de su marido celoso se realiza mediante un extraño e invisible desplazamiento de las luces; el protagonista de uno de los episodios de *Death of Night (En lo profundo de la noche)* está leyendo de noche en su cama; de pronto, los ruidos reales desaparecen y se filtra una luz desde afuera; el hombre, intrigado, va hacia la ventana: advierte que afuera es de día y que un misterioso cochero le indica que lo siga; pero se aleja de la visión y vuelve a acostarse: el mundo real restablece la oscuridad y su presencia sonora; cuando Muychkine, recurriendo a las palabras de Cristo, intenta convencer al amante celoso de que renuncie al odio, una peculiar iluminación le envuelve el rostro con una aureola de luz casi divina (*El idiota*, de Lampin); cuando Willy se va en auto para suicidarse, su hermano aparece en el asiento de al lado con una luz sobrenatural que subraya el carácter alucinatorio de su presencia (*La muerte de un viajante*).

Los ejemplos de alucinaciones auditivas también abundan: un asesino oye la voz de la mujer que acaba de matar pidiéndole auxilio a su amante y finalmente se cuelga; cuando la enfermera de *El cuervo* es perseguida por la multitud alborotada (que no se ve), los alaridos y los gritos funestos comienzan a oírse con una fuerza inverosímil pero que sugiere energicamente el terror de la mujer; al final de *La cuerda*, la sirena de los patrulleros crece hasta una intensidad irreal que expresa la angustia de los asesinos; el mismo efecto ocurre con las campanas de las aldeas vecinas cuando el granjero ladrón y criminal vacila ante el precipicio (*No hay paz entre los olivos*); un estudiante abre la llave del gas para suicidarse y, aunque la cámara se aleja, la intensidad del silbido sigue aumentando, junto con el desorden mental del muchacho (*Después del crepúsculo viene la noche*).

La muerte

Raras veces ha sido expresada en la pantalla de un modo subjetivo: ya he citado el ejemplo de *Spellbound* donde se ve al criminal haciendo girar el revólver delante de sí (el objetivo) y disparar; la muerte de un personaje aparece representada con la imagen de una hermosa cantante, de pie frente a él, que se nubla y se va empequeñeciendo en la pantalla.

En cambio, la muerte se "objetiviza" más a través de procedimientos que se superponen a la imagen de la víctima: así, cuando muere Kane, la iluminación de la habitación pierde contrastes y se hace sombría y uniforme; en *Gaslight* [*Luz de gas*], cuando estrangulan a una rentista, suena un reloj y se oyen los golpes distorsionados, según podía percibirlos en ese momento la agonizante; en el último plano de *El salario del miedo*, la muerte de Jo está simbolizada mediante el chillido de la sirena del camión, que se va apagando en un decrescendo desgarrador por encima de su rostro tocado por las llamas.

La muerte puede aparecer representada, además, mediante una imagen que se inmoviliza: en momentos en que un hombre es asesinado, un caballo vuelve la cabeza hacia la cámara y su imagen se paraliza; se observa el mismo efecto en momentos del accidente de Pedro Curie: su rostro se inmovili-

za al morir (*Monsieur et madame Curie* [Los Curie]); han matado a un hombre: se oye un grito muy agudo (en off), luego su imagen queda fija y se desvanece en un *fundido hacia el blanco*; el paisaje que mira un agonizante se pone inmóvil y borroso.

El espacio

Elie Faure, en un famoso libro titulado *Introduction à la mystique du cinéma* [Introducción a la mística del cine], ha escrito que el cine “hace de la duración una dimensión del espacio”.¹ Por su parte, Maurice Schérer tituló “Le cinéma, art de l’espace” [“El cine, arte del espacio”] un artículo en que expresaba la idea de que “el espacio parece la forma general de sensibilidad más propia del cine, en la medida en que éste es un arte visual”.² Vemos aquí dos testimonios que tienden a afirmar la primacía del espacio en una definición de la especificidad del arte cinematográfico.

En verdad, el cine es el primer arte que se aseguró el dominio del espacio con tanta plenitud. “Nunca antes del cine, escribió Jean Epstein, nuestra imaginación había sido llevada a un ejercicio tan acrobático de la representación del espacio como ese al que nos obligan las películas en que se suceden continuamente primeros planos y largas tiradas, vistas descendentes y ascendentes, normales y oblicuas, según todos los rayos de la esfera.”³ Pero esto fue así en especial después del período de apogeo del montaje, marcado, entre otras cosas, por una seminegación del espacio dramático (el espacio del mundo representado, en el que se desarrolla la acción cinematográfica) sólo en beneficio del espacio plástico (el fragmento de espacio construido en la imagen y sometido a leyes puramente estéticas): el montaje hacía hincapié más en la expresión que en la descripción. Hubo que esperar el redescubrimiento de la

¹ *Fonction du cinéma*, Plon, 1953.

² *Revue du cinéma*, nº 14, junio de 1948.

³ *Le cinéma du diable*, pág. 103.

profundidad de campo para que se volviera a introducir el espacio en la imagen: Renoir, Welles, Wyler y Hitchcock jalonan esta nueva etapa del cine; hoy la profundidad de campo y los movimientos de cámara tienden cada vez más a reemplazar el montaje, y el uso del *plano secuencia* (toma de larga duración) valoriza con naturalidad el espacio, dado que no lo fragmenta.

El cine considera el espacio de dos maneras: o bien se conforma con *reproducirlo* y hacérselo sentir mediante movimientos de cámara ("Con los movimientos de cámara, escribe Balazs, el espacio mismo se hace notorio y no la imagen del espacio representada en la perspectiva fotográfica"),⁴ o bien lo *produce* creando un espacio global sintético que el espectador percibe como único, pero hecho con la yuxtaposición-sucesión de espacios fragmentarios que pueden no tener ninguna relación material entre sí. Es conocida la experiencia de Kulechov, que pone de manifiesto lo que llama "geografía creadora"; el director soviético había reunido cinco planos que representaban respectivamente:

- 1 — un hombre caminando de izquierda a derecha;
- 2 — una mujer caminando de derecha a izquierda;
- 3 — el hombre y la mujer se encuentran y se dan la mano;
- 4 — un vasto edificio blanco con una gran escalinata adelante;
- 5 — los dos subiendo juntos la escalinata;

aun cuando los planos se hubiesen filmado en lugares muy alejados entre sí (el amplio edificio no era sino la Casa Blanca de Washington, tomada de una película norteamericana, y el plano número 5 se había rodado frente a la catedral de Moscú), la escena dio la impresión de una cabal unidad de lugar:⁵ el espacio cinematográfico, a menudo, está formado por piezas y trozos y su unidad proviene de una yuxtaposición en una sucesión creadora.

Podríamos hablar ahora de una *conceptualización del espacio*: Kulechov crea experimentalmente un espacio artificial partiendo de fragmentos de espacio real; de un modo análogo, en *El acorazado...*, Eisenstein crea un espacio virtual susci-

⁴ *Le cinéma*, pág. 131 (la traducción es de Marcel Martin).

⁵ Citado por Pudovkin, *On film technique*, pág. 88.

tando en nuestra mente la idea de un espacio único que nunca se nos presenta como totalidad. En efecto, es absolutamente imposible —al ver la película— formarse una idea precisa de la topografía de la ciudad de Odesa, de su puerto, su rada y de la posición del acorazado respecto de la escalinata.

Hay que señalar que con esta idea de *geografía creadora* concebimos el montaje en la medida en que es también creador de espacio. Esto ocurre en las películas de cacería en que nunca se ven en el mismo plano al cazador y a su presa (que ha sido filmada aparte por razones de seguridad o de facilidad,⁶ y en aquellos en que el *campo* se ha filmado en exteriores y el *contracampo* en estudio o una jungla de estudio y un océano real).

Como consecuencia de estas observaciones he aquí algunos ejemplos preciosos de creación de un *espacio puramente conceptual y de orden mental* y que se asemejan a algunos ya citados. El montaje tiende a establecer entre los contenidos respectivos de dos planos consecutivos una relación de contigüidad espacial puramente virtual. La semejanza se puede justificar, en primer lugar, por una analogía de contenido nominal, estudiado en el capítulo de los enlaces. Por ejemplo, un hombre atacado por la fiebre llama a su novia, que estando lejos de allí se despierta sobresaltada como si hubiese oído el llamado; un muchacho abatido por su soledad llama a su amada que, estando muy lejos también, se vuelve hacia la cámara y le sonríe: el plano introduce entonces una mirada retrospectiva.

Otra justificación del montaje es la mirada (interior), la tensión mental. Una joven mujer se toma la cabeza entre las manos y, extraviada, se vuelve hacia la cámara; el plano siguiente muestra al marido encarcelado (*Intolerancia*); la protagonista mira fijamente hacia el ángulo inferior derecho de la pantalla; su amante se ve de espaldas en un ligero picado, mientras espera al marido para matarlo: el ángulo de toma prolonga, en cierto modo, la dirección de la mirada de la mujer (*Crónica de un amor*); veamos un ejemplo igualmente sorpren-

⁶ Respecto de este tipo de montaje, André Bazin formuló esta *ley estética*: "Cuando lo fundamental de un acontecimiento depende de una presencia simultánea de dos o varios factores de la acción, el montaje está vedado". *Qu'est-ce que le cinéma?*, t. I, pág. 127.

dente: cuando Danton, ante la guillotina, se vuelve hacia la cámara y, en el plano siguiente, Robespierre se tapa el rostro con las sábanas (*Danton*): la relación mental así sugerida aparece subrayada por el ángulo de toma (contrapicado y picado).

La relación también puede ser puramente intelectual: un cañón descende, mediante un aparejo, a la nave de una fábrica; en el plano siguiente, en una trinchera, unos soldados bajan la cabeza (*Octubre*); algunas personas miran (frente a la cámara); el pope no puede hacer que llueva; otros miran (el mismo punto de vista y la misma expresión del rostro) una desnadora rutilante (*La línea general*): la transición de un espacio a otro se realiza naturalmente mediante la expresión idéntica de los rostros (escepticismo un tanto hostil); cadáveres de partidarios de la Comuna, fusilados, burgueses que aplauden y un soldado furioso que se da vuelta: el montaje de estos tres elementos independientes parece dar la impresión de que los burgueses aplauden al ver los cadáveres y que el soldado, asqueado por la matanza, se vuelve hacia ellos para expresarles su ira (*La nueva Babilonia*).

El espacio conceptual, empero, puede ser resultado no del montaje ideológico sino de la coexistencia, en el mismo plano, de dos elementos con el mismo coeficiente de realidad figurativa pero no con el mismo coeficiente de existencia dramática. Ambos elementos, que conviven en un único espacio, pueden pertenecer primero a tiempos idénticos: tal es el caso de un personaje confrontado con uno o varios que sólo existen en su imaginación. El uso más antiguo de este procedimiento, que yo sepa, se halla en una película danesa de 1913: introducidos mediante un fundido encadenado, tres jugadores de cartas coexisten con el protagonista en el mismo plano y con el mismo grado de realidad cinematográfica, mientras que sólo tienen una existencia dramática de orden imaginario o memorialesco (*Atlantis*). Otro ejemplo de este procedimiento tan sorprendente: en la celda del prisionero aparecen de pronto (y sin ninguna transición visual) personajes que evidentemente no están en la realidad (su esposa, el padre, los compañeros de trabajo) y que sólo existen en su imaginación. Lo mismo, en *Peter Ibbetson*, la esposa del prisionero se le aparece cuando en ese momento no es más que el producto de su nostalgia y de su deseo. En *Le charme discret de la bourgeoisie* [*El discreto en-*

canto de la burguesía], los comensales se hallan de repente ante la vista de un público, como en un teatro. En todos estos ejemplos, el cineasta significa que los dos (grupos de) personajes pertenecen a dos mundos dramáticamente distintos aunque se compenetran cinematográficamente.⁷

El mismo y audaz ejemplo se puede emplear para materializar un recuerdo, por ejemplo, de personajes pertenecientes a una temporalidad diferente: un hombre que vuelve de la guerra ve sentada en el hogar familiar a su mujer, aunque fallecida hacía tiempo (*Los cuentos de la luna vaga*). Pero estos ejemplos que dependen más bien del concepto de tiempo serán analizados en el capítulo siguiente.

¿Acaso se puede afirmar que el cine sea antes que nada un arte del espacio? Parece que no, pues pese a las apariencias realistas y figurativas de la imagen cinematográfica, cuando tomamos contacto con la película no es el espacio lo que primero se nos impone con mayor fuerza sino el *tiempo*. En efecto, podríamos concebir un film que fuera *temporalidad pura*, en que las imágenes fueran blancas, o negras, como en *L'homme atlantique* [*El hombre atlántico*], en donde las secuencias sin imágenes figurativas sólo permiten adivinar el marco oscuro de la pantalla (experiencia análoga a la del famoso cuadro de Malevich, "Carré blanc sur fond blanc" ["Cuadrado blanco sobre fondo blanco"]). Podemos, pues, percibir el tiempo *del* film (duración vivida), aun en ausencia del tiempo *en* el film (tiempo de la acción).⁸

En cambio, no se puede hablar de un espacio del film (única excepción: algunas películas no figurativas, tales como las de Fischinger, Len Lye o de Mc Laren), mientras que en pintura sí se puede; en pintura es posible distinguir un espacio "organizado" (la superficie plana cuadrangular de la tela) y un espacio "representado" (el mundo tridimensional que muestra el cuadro); pero la pantalla no es una superficie sino una *apertura* y una *profundidad*, y ya he dicho que la pantalla y su marco debían ser virtuales, de otro modo se introduciría una concepción errónea (estática y pictórica, precisamente) de la

⁷ Pero en *Kaos*, Pirandello conversa con el "fantasma" de su madre.

⁸ "Una película no es una serie de imágenes sino una *forma* temporal" (Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, pág. 110).

imagen cinematográfica. No se puede hablar, entonces, de un espacio del film sino sólo de un espacio *en* el film, es decir, del espacio en que se desarrolla la acción, del *mundo dramático*.

Parece indiscutible que el cine fuera, en primer lugar, *un arte del tiempo*, ya que este dato es el que se capta con más inmediatez en cualquier paso para la comprensión del film. Quizás esto se deba al hecho de que el espacio concierne a la *percepción*, mientras que el tiempo a la *intuición*. El espacio es un cuadro fijo, rígido y objetivo, independiente de nosotros, y nosotros estamos en el espacio (*representado*) del film, del mismo modo como estamos en el espacio real. Por el contrario, si bien el tiempo también es un cuadro fijo, rígido y objetivo (implica un sistema de referencia social: horas, días, meses, años), sólo la *duración* tiene un valor *estético* y, mientras estamos *en el tiempo*, la duración está *en nosotros*, fluida, contráctil y subjetiva.

El espacio cinematográfico no es, en lo fundamental, distinto del espacio real, aun cuando el cine nos permita una *ubicuidad* que somos incapaces de elaborar en la vida diaria. En cambio, el dominio absoluto que ejerce el cine en el tiempo es un fenómeno totalmente específico. No sólo lo *valoriza* sino que también lo *altera*: transforma la irresistible e irreversible corriente que es el tiempo en una realidad totalmente libre de toda traba exterior, que es la *duración*. En esto reside uno de los secretos fundamentales de la fascinación y el arrobamiento que ejerce: en la realidad no percibimos la duración sino cuando la vida consciente gana por la mano a nuestra vida subconsciente y automática; por eso la duración cinematográfica, desglosada, decantada y reestructurada está tan cerca de nuestra intuición personal de la duración real.

Se puede decir, pues, que el mundo cinematográfico es un complejo *espacio-tiempo*, o incluso un *continuum* espacio-tiempo, en que la índole del espacio no está fundamentalmente modificada (sólo nuestras posibilidades de experimentarlo y recorrerlo lo están), mientras la duración recibe una libertad y una fluidez absolutas: su marcha se puede acelerar, aminorar, invertir, detener o sencillamente ignorar.

Parece del todo imposible definir el cine como un arte del espacio, aunque entre todas las artes sea la más capaz de brindar una representación del espacio, a la vez rigurosa y libre. Pero como cualquier película está sometida primero al tiempo,

el desglose-tiempo prevalece siempre sobre el desglose-espacio, y la representación del espacio resulta siempre secundaria y contingente: el espacio implica siempre el tiempo, mientras que lo inverso, claro está, no es cierto.

Para ilustrar la historia de la evolución de la representación del espacio y de la duración en el cine, conviene referirse a esa misma representación en la historia de la pintura. El espacio *plástico* (*representado*) de la pintura es, en efecto, el que prefigura mejor lo que es hoy el espacio cinematográfico; es interesante ver cómo ha sido resuelto de distintas maneras, a través de los siglos, ese problema de las relaciones espacio-tiempo. En una obra muy rica,⁹ Pierre Francastel analiza la evolución de las concepciones del espacio pictórico desde el Renacimiento italiano hasta la pintura francesa impresionista y hasta nuestros días. Inspirándome en su libro quisiera retomar rápidamente el estudio pero tratando de integrar un análisis personal de las distintas soluciones dadas al problema de las relaciones entre el espacio y el tiempo en un complejo visual representativo. Sería erróneo creer que porque la pintura muestra un aspecto estático del mundo, la cuestión de la duración no se plantea: por el contrario, como consecuencia de esta relativa imperfección, los artistas han tratado de *compensar a través de medios visuales la imposible expresión de la temporalidad*.

En tiempos del Quattrocento italiano (el siglo XV renacentista), el espacio plástico de la pintura anuncia lo que sería el del escenario teatral clásico "a la italiana": representa un espacio, un volumen tridimensional recortado a lo ancho y a lo alto por el marco del cuadro como un escenario por los bastidores, y cuya profundidad está cerrada por un muro (así como el escenario, por el fondo) o bien se abre a un panorama (análogo al decorado pintado); pero este espacio construido arbitrariamente no tiene valor representativo por sí mismo: es un simple marco para la acción, un soporte por cierto no del todo abstracto sino construido conforme a las necesidades de la "dirección" del contenido figurativo; de todos modos, el espacio está sometido por completo a la acción, es un medio y no un fin plástico. El punto de vista del "espectador" de un espacio así es el mismo que el del "señor de la platea" del teatro: de frente, a la altura del hombre; las construcciones representadas se extienden a un lado de "la sala"; el escalonamiento de los planos dramáticos a partir de cierta distancia de las "candilejas" y casi hasta el infinito de una perspectiva a menudo libre, corresponde también al punto de vista del espectador teatral; en

⁹ *Peinture et société*, Lyon, 1951.

resumen, todo el espacio está construido de un modo convencional respecto del espectador y conforme a una estructura espacial longitudinal.

¿Qué sucede, según esta concepción del espacio, con la representación del tiempo? Sencillamente, que el tiempo se "espacializa". Por eso cuando Giotto pinta en los muros de la capilla de los Scrovegni de Padua los episodios de la vida de Cristo, la superficie total del fresco está fragmentada en otros tantos mundos que muestran una escena cada uno: aquí, el espacio es un puro sostén, lo mismo que en otra obra de Giotto, "El nacimiento de Santa Isabel", en la que se ve en un edificio a la Virgen acostada a la derecha y, a la izquierda, a Isabel presentada a San José: las dos escenas están separadas por una columna que delimita dos espacios cúbicos. "Las relaciones de los espacios locales entre sí, escribe Francastel, no son relaciones de transición o de sucesión."¹⁰ Señalemos ya que tal concepción del espacio se reconoce casi idéntica en la escena citada de *La Pasión*, de Zecca, la adoración de los Reyes Magos, en donde el establo (extendido a un lado del espectador) y el patio contiguo y a su derecha son exploradas con una corta panorámica que deja subsistir la dualidad que divide a la pantalla en dos espacios.¹¹

Pero desde ese entonces se comprueba una tendencia a la unificación plástica por medio de una unidad de lugar intensificada: por ejemplo, en *El Diluvio* de Paolo Ucello estamos frente a una "composición sintética en que los dos momentos sucesivos de una acción están representados como yuxtapuestos, pero en la que sólo hay una disposición plástica. Dos Noés y en especial dos arcas; el primer Noé

¹⁰ *Op. cit.*, pág. 21.

¹¹ Incluso se pueden encontrar (sobre todo en el cine mudo) vestigios mucho más claros de la fragmentación del espacio plástico destinado a mostrar en forma simultánea varias acciones: cuando *Carlitos soldado* piensa en la vida civil, la pantalla se divide en dos y se ve, de un lado, una calle de gran ciudad y, del otro, un barman en el mostrador; en la secuencia final de *Les deux timides* [*Los dos tímidos*], la pantalla se divide en tres partes que muestran, estando en la cama los personajes, al toco pretendiente rechazado, al padre de la novia y, en el medio, a los esposos estrechados. Además, los dos interlocutores de una conversación telefónica solían representarse simultáneamente en la pantalla.

Por otra parte recordemos la triple imagen simultánea (*Polyvision*) de la famosa secuencia de la "campana de Italia" del *Napoléon* de Abel Gance, que hasta había dividido la pantalla en nueve imágenes para un brevísimo episodio de la batalla en el dormitorio de Brienne, en la misma película.

Este montaje espacial reemplaza a un montaje temporal normal (montaje alternado): se podría hablar de un montaje *horizontal* que reemplaza a un montaje *vertical*.

se mira a sí mismo en el segundo. La unidad plástica ha precedido a la unificación simbólica".¹²

Junto a esta coexistencia espacial de dos temporalidades distintas pero situadas en el mismo plano de realidad dramática, encontramos asimismo ejemplos de representación simultánea de acontecimientos situados en distintos niveles de realidad. Así, en "La flagelación", de Piero della Fancesca, pintada hacia 1460, vemos en primer plano a tres hombres con la mirada vuelta *hacia el interior* en una actitud de contemplación mística y, detrás de ellos, en el fondo del espacio del cuadro, a Cristo sufriendo la flagelación: resulta evidente que esta escena de flagelación es la representación realista del contenido mental de los tres personajes, lo cual nos conduce directamente al ejemplo citado de *El fantasma que no vuelve*, que es su equivalente.

A lo largo de toda la época clásica y romántica, la conquista del espacio se va afirmando: es cada vez más libre, pues se libera de la teatralidad original, y cada vez más encadenado, pues se somete al riguroso sistema de la perspectiva geométrica. De ser simple marco convencional en el período anterior se convirtió en uno de los elementos plásticos constitutivos de la representación y posee, entonces, una unidad estructural.

Con los impresionistas, la representación realista del espacio sigue siendo, en general, lo que era durante el período clásico. No obstante, comienza a abrirse paso una agitación, una "destrucción del espacio", según la expresión de Pierre Francastel: se ve aparecer un "espacio desprovisto tanto de contornos como de profundidad encuadrada y mensurable";¹³ el marco del cuadro ya no coincide con el del espacio plástico cuyo eje oscila respecto de la vertical del marco: por ejemplo, en el "Retrato de Mme. Cézanne" (1887), el personaje está inclinado y visto en ligero picado; el mismo ángulo se encuentra en "La silla y la pipa" de Van Gogh (1888); Francastel, respecto del primer cuadro, escribe: "La imagen... evoca una visión alejada de las leyes prácticas de la verosimilitud. Es la proyección de una imagen mental, no la proyección de un espectáculo";¹⁴ vemos aparecer entonces puntos de vista que pronto serían los del cine: el picado y los encuadres inclinados, que también servirían para expresar —según hemos visto— contenidos mentales. En la misma época, Augusto Renoir descubre el primer plano y la profundidad de campo en su sorprendente "Plaza Pigalle" (1880): una mujer joven es vista en tres cuartos de espaldas en primer plano, mientras que detrás de ella se escalona

¹² *Op. cit.*, pág. 37.

¹³ *Op. cit.*, pág. 58.

¹⁴ *Op. cit.*, pág. 164.

una perspectiva de paseantes endomingados pintados con un ligero *fou* muy impresionista; éste es un encuadre específicamente cinematográfico, a la vez que por su carácter imprevisto, por el modo como nos sitúa en la acción y por el vigor de una composición sorprendentemente dinámica. Este mismo carácter "vivo" y esa impresión de una instantánea tomada de sorpresa se reconocen en el encuadre de Cézanne, en su cuadro titulado "Lechera, manzanas y limón", y en los de Degas, en "Bailarina en puntillas" y su célebre "Ajenjo", *encuadres* eminentemente cinematográficos por el tipo de "negligencia" que caracteriza a la composición y que parece suponer un movimiento de cámara inmóvil en su trayecto. Este desdeño de la composición y del equilibrio es totalmente ajeno a la estética de la pintura tradicional e incluso a la de la fotografía, cuyas leyes son casi las mismas, aunque este nuevo arte ha influido en el impresionismo de un modo muy evidente y decisivo: se observa como si el movimiento estuviera por hacer estallar los marcos y las composiciones estáticas. El montaje en la imagen aparece claramente en el "Retrato del artista del Cristo amarillo", de Gauguin (1890): el rostro del pintor está en primer plano mientras que a su derecha se ve un gordinflón y, a la izquierda, el fondo del cuadro muestra a un gran Cristo crucificado, todo en un encuadre específicamente cinematográfico, por su carácter "construido" e insólito y por su intensidad dramática.

Durante este período, el tiempo vuelve a atormentar a ciertos artistas, y se podría hablar aquí de una temporalidad "integrada". Sabemos que Monet pintaba la catedral de Ruán en distintas horas del día, y es evidente que a través de esto trataba desesperadamente de fijar una evanescente fluidez de las relaciones entre sombras y luces; cuidando las proporciones, este problema era el mismo que el que se le había presentado a Giotto cuando quería representar la vida de Cristo; pero como la pintura ahora requería unidad plástica y dramática, a Monet le habría hecho falta una cámara que filmara paso a paso todo un día la catedral de Ruán, como más tarde lo hizo Rouquier, que un momento mostraba varias horas del trayecto del sol sobre el campo de *Farrebique*. El mismo Monet al pintar "El bulevar de los Capuchinos" representa a la muchedumbre y al paisaje en un ligero *fou* como si hubiera sobreimpresionado una serie de fotos tomadas una tras otra; los paseantes se ven desplazados y la iluminación aparece imperceptiblemente cambiada respecto de la anterior: sin sombra de duda se ve aparecer aquí lo que más tarde sería el "fundido encadenado", del cual he dicho que materializaba con gran exactitud la semifusión de dos o varios momentos sucesivos en una expresión de duración indeterminada pero vívida. Por otro lado, cuando Cézanne pinta "Las regatas de Argenteuil" o Renoir sus "Mujeres en un campo" o Turner sus marinas, sentimos que quieren densificar, valorizar y dilatar un momento cuya plenitud sensual los ha conmovido para

tratar de conferirle plásticamente una especie de equivalencia de la duración, una presencia insistente y cautivante: el tiempo, ahora, "se integra" a los objetos cuyo dibujo intenta expresar su palpitación, mostrándonoslos como si estuvieran vivos, con un *flou* vibrante en que se lee el intento, impotente aún, de suspender el curso del tiempo.

Con los cubistas, y sobre todo los abstractos, se inaugura un nuevo período en que el espacio plástico tradicional tiende a reabsorberse en una superficie bidimensional: la de tela misma. Respecto del tiempo, por esa misma razón es cada vez más ignorado. Señalemos, empero, el "Estudio de desnudo" de Picasso, en el que el dibujo aparece "basado en una nueva visión del espacio. Imaginemos que hayamos apuntado en un papel, en un trazo continuo, los resultados sucesivos de nuestro examen de una figura acostada para lo que nos desplazamos nosotros mismos alrededor del modelo inmóvil. No entiendo por qué este procedimiento es más absurdo que el del espacio libre, que también nos presenta en forma simultánea cosas que no se pueden captar de un solo vistazo":¹⁵ esta descripción es interesante pues nos permite notar una influencia del cine en la pintura: ésta constituiría una especie de síntesis de los puntos de vista sucesivos que da una panorámica.

Luego de esta retrospectiva podemos formular dos observaciones importantísimas. En primer lugar, parece que *toda la historia de la pintura nos encaminara hacia la libertad de punto de vista que posee el cine*; incluso podríamos decir que la historia estética del cine es un compendio de la de la pintura. El espacio dramático de tipo teatral del Renacimiento es exactamente el de Méliès y sus contemporáneos, concebido de acuerdo con el "señor de la platea" clavado en la butaca.

La pintura clásica y romántica conquista un espacio ilimitado y realista que habría de ser el de los films del gran período mudo (si dejamos aparte a los que se sometieron exclusivamente a la "estética del montaje" y que sólo representan una minoría de la producción), en los que —ya he dicho— la profundidad de campo, aunque instintiva, era cautivante.

Pero hemos visto que hubo que esperar a los impresionistas para encontrar en la pintura ese cambio total de la representación del espacio y esa aparición de puntos de vista insólitos, a lo cual corresponde evidentemente el período de la

¹⁵ P. Francastel, *op. cit.* pág. 226.

“liberación” de la cámara, con todos los encuadres sorprendentes, los movimientos de cámara vertiginosos y, más tarde, la profundidad de campo empleada de un modo dramático, pero también algunas deformaciones del espacio que se encuentran en películas expresionistas, tales como *El gabinete del Dr. Caligari*, *Metrópolis* o *El último de los hombres*.

Al mismo tiempo, la concepción “bidimensional” del espacio pictórico se puede reconocer en películas que usan la pantalla como una simple superficie plana, tales como los films abstractos experimentales de Eggeling o de Fischinger, hacia 1925, y los de Len Lye o de Mc Laren posteriormente.

Segunda conclusión importante: *toda la historia de la pintura, considerada desde el punto de vista de la expresión de la temporalidad, “reclama” al cine*. Esto resulta especialmente evidente en los frescos del Quattrocento, ante los cuales Luciano Emmer no hizo más que pasear su cámara para reflejar la sucesión temporal que los pintores de la época habían tenido que reemplazar con una contigüidad espacial. Que Emmer a veces se haya equivocado o haya desfigurado —por ejemplo en *El drama de Cristo*— la admirable y específica plástica de Giotto “animando” sus composiciones hieráticas y monumentales, es otra historia; lo fundamental es que el cine cumplía su cometido de arte del desglose-montaje al “dramatizar” una acción que se hallaba inmóvil en una temporalidad virtual. De la misma manera, el film ha podido “relatar” “El embarque para Citera” (*Fêtes galantes* [*Fiestas galantes*], de Jean Aurel) o “El Infierno” del Bosco (*Il demoniaco nell'arte* [*Lo demoníaco en el arte*], de Gattinara y Fulchignoni), o incluso las joviales quermeses de Rubens (Storck y Haesaerts).¹⁶

Pero se plantea un problema general respecto del uso de las obras pictóricas por la cámara, en especial las que no tie-

¹⁶ Véase, un poco al margen de nuestro tema, el interesantísimo artículo de Jean George Auriol sobre “Les origines de la mise en scène” en el nº de octubre de 1946 de la *Revue du cinéma*: el autor pretende mostrar que desde el Renacimiento ha habido pintores, escritores y músicos que han hecho “películas”; por ejemplo, “La torre de Babel” de Brueghel el Viejo es un “film río” y su “Mal pastor” implica un travelling hacia atrás, mientras que Botticelli creó el culto de la diva y las escenas de batalla de Paolo Ucello anuncian las de *El nacimiento de una nación* y *Alejandro Nevsky*. Además agregaría el carácter sorprendentemente cinematográfico de la *iluminación* de Georges de La Tour.

nen ninguna temporalidad espacializada. ¿Los cuadros deben mostrarse en su calidad de superficies cuadrangulares rodeadas de un marco que delimita un espacio preciso (lo que suelen hacer Storck y Haesaerts, así como Emmer) o podemos eximirnos de esa obligación y mostrar el mundo pictórico del artista concebido como totalidad de una determinada cantidad de cuadros virtuales, en cuanto a su propia individualidad: tal es el caso del notable *Van Gogh* de Alain Resnais, en que la cámara explora distintos cuadros en calidad de múltiples fragmentos de una misma cosmovisión, o el de *Le monde de Paul Delvaux* [*El mundo de Paul Delvaux*], en donde, análogamente, Henri Storck nos pasea, según un propósito revelado por el título de su película, por el mundo artístico del pintor sin que en ningún momento —respecto de sus cuadros— tomemos la distancia que nos permitiría emitir un juicio estético de ellos en tanto obras individuales?

Tal vez, la elección de uno u otro método obedezca a un caso especial (mundo del pintor, temperamento del cineasta). Pero resulta claro que la segunda postura es la única que realmente puede generar obras cinematográficas de valor y que no sean una simple transcripción, aun cuando sea un tanto discutible en el terreno del respeto documental en la medida en que recrea, en la pantalla, un *universo estético global*, conforme al del pintor, pero que birla los cuadros que, sin embargo, son sus componentes elementales e inalienables. Por otro lado es inconcebible la aplicación de semejante método en abstractos puros, tales como Kandinsky, Malevich o Mondrian: la temporalización cinematográfica no tendría nada que hacer en esas obras que son *espacialidad pura*. Además, como demostración por el absurdo, nos cuesta imaginarnos a un cineasta que, al hacer una película sobre la torre Eiffel, no nos mostrara sino una seguidilla de fragmentos y detalles de su famosa torre y que nunca nos la mostrara en su totalidad, en un plano general.

El cine, pues, tiene el privilegio de ser *un arte del tiempo* que goza asimismo de *un dominio absoluto del espacio*. Si bien es innegable que la dominación que ejerce en el tiempo y el vigor con el cual puede expresar la duración son sus caracteres más específicos y originales, es el único arte que, acabando con intentos pictóricos seculares, ha podido crear un espacio vivo e integrar en él el tiempo con una intimidad tal, hasta el punto

de convertirlo en un *continuum espacio-duración* absolutamente específico.

Excepuando la pintura, en efecto, todas las demás artes plásticas y el teatro se realizan *en* el espacio material, crean formas que se desarrollan en el espacio: éste es sólo su soporte, su receptáculo, el lugar virtual de todas sus posibilidades. La arquitectura y la escultura no se definen por el espacio en que despliegan sus formas, y su volumen, aunque ocupa determinado espacio, no se percibe como tal sino como una masa dura e impenetrable: hay complementariedad dialéctica entre el espacio-receptáculo, por un lado, y el espacio-forma por otro (el primero es material y “abierto”; el segundo es estético y “cerrado”), que es la obra misma y que no ofrece al espectador la posibilidad de una experimentación personal y arbitraria.

El teatro y la danza emplean el espacio como un puro soporte material: la dirección teatral o coreográfica no consiste precisamente en la construcción o en la organización de un espacio estético, sino en la *relación cinética* en una estructura expresiva definida. El espacio coreográfico no tiene importancia como tal; además, prácticamente no se puede hablar de un espacio coreográfico específico sino sólo de espacios distintos en el que se mueven los bailarines. La dirección teatral, por su parte, como máximo, nunca es indispensable: una tragedia antigua muy bien puede ser interpretada ante un telón por personajes totalmente inmóviles; por otra parte, en la mayoría de los casos, nada fundamental se pierde con limitarse sólo a la lectura de una obra teatral,¹⁷ salvo —por supuesto— cuando el director ha efectuado con el texto un auténtico trabajo de creación plástica y/o dramática.

La arquitectura, la escultura, el teatro y la danza son, pues, artes *en* el espacio; en cambio, y la diferencia es fundamental, el cine es un arte *del* espacio, con lo que quiero decir que el cine *reproduce* de un modo bastante realista el espacio material real, pero que además *crea un espacio estético absolutamente específico*, cuyo carácter artificial, construido y sintético ya he señalado. De todos modos, el espacio dramático tal como aparece en la pantalla no es en absoluto disociable de los

¹⁷ Del mismo modo como, lamentablemente, el interés de muchas películas se limita sólo al de su guión.

personajes que en ella se mueven: no es un soporte, un lugar en que la acción se "escenifica" (vemos cuán falso es este término aplicado al cine), pues en este caso un individuo que se encuentra a un lado de la cámara durante la toma vería lo fundamental de la película, mientras que —por el contrario— sólo lo que aparece en la pantalla es en verdad específico de este arte. El espacio cinematográfico es, pues, *un espacio vivo, figurativo y tridimensional*, dotado de temporalidad como el espacio real y al que la cámara experimenta y explora como nosotros lo hacemos en él y, al mismo tiempo, *una realidad estética* a la misma altura que el de la pintura, sintética, y densificada, como el tiempo, mediante el encuadre y el montaje.

Este "realismo" espacial de la película explica el hecho de que podamos, con gran facilidad, "penetrar" en el espacio dramático y apegarnos a la acción. Hemos visto que el redescubrimiento del espacio por parte del cine se vincula con el uso consciente de la profundidad de campo y el abandono de la estética del montaje, que alcanzaba a temporalizar y a conceptualizar el espacio. A la vez, el espacio se halla íntimamente compenetrado por la duración en una continuidad indisociable, idéntica a la de la vida real, pero con la duración activada y valorizada, perceptible por los sentidos, mientras que en la realidad la mayor parte de las veces se experimenta inconsciente o subconscientemente. Gracias a este dominio absoluto de la duración, el film se integra con mucha facilidad a nuestro ensueño personal, a nuestra aventura interior.

El cine "tritura" el espacio y el tiempo hasta el punto de *transformar uno en otro en una interacción dialéctica*: es como si a través de la cámara acelerada o de la cámara lenta mostrase ya una, ya otra de las dos faces de la realidad: la vida en acto, las cosas en movimiento. De este modo, el crecimiento de las plantas se nos aparece primero como un ritmo temporal: mostrada en acelerado, en primer lugar se convierte en movimiento en el espacio; a la inversa, cuando seguimos con la mente la trayectoria de una bala de fusil, primero apreciamos su estructura espacial; en cambio, cuando se muestra en cámara lenta, lo que en primer lugar nos atrae es su aspecto temporal. Esto confirma lo que decía antes sobre la dualidad de las dimensiones de nuestro mundo: cuando experimentamos activamente el espacio, el tiempo se difumina en nuestra

percepción (todos sabemos que cuando viajamos, la tiranía del tiempo resulta menos obsesiva); por el contrario, impone su presencia despiadada si el espacio permanece, para nosotros, en estado de virtualidad (un hombre que pasa diez años de su vida en un calabozo soporta el tiempo con una dolorosa agudeza). Junto con Jean Epstein concluimos que "si bien... el cine inscribe la dimensión en el tiempo con la dimensión en el espacio, también demuestra que todas estas relaciones no son nada absolutas ni fijas y que, por el contrario, son natural y experimentalmente variables hasta el infinito".¹⁸

Luego de este extenso pero necesario estudio del espacio cinematográfico, hay que mencionar rápidamente los distintos procedimientos expresivos o evocativos del espacio dramático, es decir, *el espacio representado*.

En primer lugar puede tratarse de una *localización* espacial, de la designación de un lugar: en tal caso se recurrirá sencillamente a un intertítulo, o bien el físico y el vestuario de los personajes y los elementos del decorado (paisaje, monumentos conocidos) se encargarán de la localización.

Por otro lado se puede evocar o significar un *desplazamiento* en el espacio: se podrá expresar mediante una trayectoria que se desarrolla sobre un mapa e indica el viaje efectuado, o mediante etiquetas de hotel que se acumulan en una valija, o un globo terráqueo que gira y se detiene para mostrar el punto del viaje, o por medio de una sucesión de decorados típicos en fundidos encadenados; carteles que indican los distintos Estados atravesados y los números de las rutas, nombres sucesivos de campos de prisioneros, o simplemente —si el desplazamiento es indeterminado y no ofrece interés geográfico— a través de paisajes mostrados en travellings o un leitmotiv visual: ruedas de locomotora en cada viaje.

La evocación del desplazamiento también puede hacerse mediante un decorado *en transparencia* que cambie, detrás de un personaje real que no se mueve, o un encadenamiento en fundido sobre un objeto idéntico o semejante y que la cámara capte en primer plano, mientras un travelling hacia atrás revela al instante otro decorado vecino.

El cine es especialmente apto para ayudarnos a ven-

¹⁸ *Le cinéma du diable*, pág. 101.

cer al espacio al transportarnos en un momento a cualquier punto del planeta, desde Groenlandia hasta Australia, de las estepas a la selva acuática. Pero del otro lado de esta función *cognos-citiva*, el cine es especialmente apropiado para exponer ante nosotros *espacios dramáticos*. Podrán ser espacios cerrados, ambientes agobiantes en donde unos seres humanos se amen o se despellejen, según el esquema eterno de la tragedia: así son el cabaré de *La noche de San Silvestre* o la casucha de tablas de *El viento*, el fortín de *The Lost Patrol (La patrulla perdida)* o el carruaje de *Stagecoach (La diligencia)*, el submarino de *Los malditos* o el monstruoso palacio de *Ciudadano Kane*. Pero también el espacio suele dilatarse hasta el horizonte y los seres parecen absorbidos por la naturaleza, que los protege (los pantanos de *Paisá*) o los aplasta (el desierto de *Codicia*), o simplemente es el marco sublime de su amor (la playa de *Remorques*).

En la obra de Fellini (al menos en sus primeros films), en especial en la de Antonioni, el espacio cumple una función mayor: nunca es un puro entorno descriptivo sino un volumen dramático privilegiado que desempeña un papel análogo, pero inverso, al que posee en los ambientes cerrados del *Kammerspiel*. En Fellini acentúa la miseria moral de los personajes, y las escenas cruciales ocurren, la mayor parte de las veces, frente a horizontes infinitos (*Il bidone, La dolce vita*). En Antonioni, la relación es más sutil pues el espacio no tiene una significación precisamente simbólica (la llanura del Po en *El grito*, el paisaje lunar de *La aventura*, la ciudad tentacular de *La noche*, el desierto de *El reportero*) sino sólo metafórica en tanto dato figurativo y plástico que lo hace entrar en resonancia con la interioridad de los individuos.

Fueron precedidos en esta dirección por Rossellini (*Paisá, Alemania año cero, Stromboli [Stromboli], Viaje a Italia*) y más aun por el japonés Ozu, cuyo papel de precursor en Europa fue ignorado durante bastante tiempo, pero sin duda alguna fue el iniciador de la concepción del decorado como elemento dramático *neutro* y puramente estético.

Para los cineastas *modernos* tales como Wim Wenders (*Al filo del tiempo*), Theo Angelopoulos (*Le voyage des comédiens [El viaje de los actores]*), Chantal Akerman (*Jeanne Dielman [Jeanne Dielman]*), y André Téchiné (*Recuerdos de Francia*), el espacio es un determinante esencial del mundo ci-

nematográfico sin intervenir de otra manera sino como marco objetivo de la acción. Aplicando estas nuevas “reglas de las tres unidades” que son el *plano fijo*, el *plano general* y el *plano secuencia*, estos cineastas (y algunos otros tales como Philippe Garrel, Marguerite Duras o Jean-Marie Straub), han encarnado, hacia mediados de la década de 1970, la extrema vanguardia del “nuevo cine” al valorizar el espacio (luego, el tiempo) mediante la fijeza y la objetividad de la mirada puesta en él: así, instauraban un espacio sin pintoresquismo ni simbolismo sino puramente psicológico y plástico y, por lo tanto, específicamente cinematográfico.

El tiempo

“La experiencia, que nos ha enseñado a distinguir —escribe Jean Epstein— tres clases de dimensiones, perpendiculares entre sí, para orientarnos cómodamente en el espacio, nos ha enseñado, y de un modo sumario, nada más que una sola dimensión del tiempo. Lo que la caracteriza, lo que nosotros le asignamos, es —siempre de un modo aproximado— un sentido único, como el transcurso entre el pasado y el porvenir...”¹ El tiempo es una fuerza irresistible e irreversible, por lo menos el tiempo objetivo y científico. Pero (como ya se ha tratado bastante el tema del tiempo en el capítulo anterior como para que esta verificación sea ahora evidente) no sucede lo mismo en el hombre cuando “interroga a su percepción interior, cuyos datos confusos, variados y contradictorios no se reducen a una común medida exacta. A veces hasta parece que no existiera la duración, en un ánimo absorto en el presente... La inconstancia y la vaguedad del tiempo vivido provienen de que la duración del yo se percibe mediante un sentido interior complejo, obtuso e impreciso: la cenestesia”.²

En primer lugar, junto con Bela Balazs, es importante señalar que el cine (o más bien el encuadre-montaje) introduce una triple idea del tiempo: el tiempo de la *proyección* (la duración de la película), el tiempo de la *acción* (la duración diegética de la historia narrada) y el tiempo de la *percepción* (la sensación de duración intuitivamente notada por el espectador, eminentemente arbitraria y subjetiva así como su consecuencia negativa eventual, la noción de aburrimiento, es decir, el

¹ *Le cinéma du diable*, págs. 107-108.

² *Id.*, págs. 109-110.

sentimiento de una extensión excesiva surgida de una insoponible impresión de duración).

Ahora bien, ante el fugitivo y evanescente sistema de referencias, a la vez tiránico, que constituye el tiempo, el hombre dispone por primera vez de un instrumento capaz de dominarlo: la cámara, en efecto, puede tanto acelerar como reducir, invertir o detener el movimiento, luego, el tiempo.

El *acelerado*, en primer lugar, posee un interés científico y permite hacer perceptibles los movimientos muy lentos y los ritmos más imperceptibles, tales como el crecimiento de las plantas o la formación de cristales: "La cámara ignora la naturaleza muerta", escribe precisamente Epstein; dice Blaise Cendrars: "Con el acelerado, la vida de las flores es shakespeariana". Rouquier utilizó este procedimiento en *Farrebique* para condensar en unos minutos largos lapsos, haciendo correr las sombras de la noche por las colinas, a la velocidad de un fulminante y oscuro maremoto. Asimismo, el acelerado pronto se convirtió en una fuente de efectos cómicos; en *Onésime horloger* [*Onésimo relojero*] se ve al protagonista descomponer el reloj regulador del observatorio para tomar posesión de una herencia con mayor rapidez: entonces se aceleran fantásticamente todos los ritmos temporales y se ve que nace un niño y al instante se hace hombre; en *À propos de Nice* (*Hablando de Niza*), la vista en acelerado de un cortejo fúnebre crea una irresistible impresión de ridículo e irrisión; en *La línea general*, un obrero estalla contra la lentitud de los trámites administrativos y se ve a los burócratas sorprendidos arreglar el asunto a toda velocidad; la protagonista de *It should happen to you* [*Esto te ocurriría*] se impacienta por la lentitud con que los obreros pintan su nombre en un cartel publicitario: se ve que los pintores se ponen a trabajar a una velocidad demencial, que corresponde al sueño de la joven de ver la tarea ya terminada. Pero el acelerado también puede indicar curiosos efectos dramáticos al materializar, por ejemplo, la fugacidad del tiempo mediante una marcha desenfrenada de las nubes en el cielo o creando una atmósfera extraña, como en *Nosferatu*, la cabalgata fantástica del coche de plaza al país de las fantasmas o el cargamento de féretros por el vampiro.

La *cámara lenta* permite percibir los movimientos muy rápidos que no se pueden ver a simple vista (bala de revólver, palas de una hélice en acción), pero en el plano dramático tam-

bién puede dar una singular impresión de poder: una tormenta en cámara lenta, o un esfuerzo intenso y continuo (véase una experiencia de Pudovkin, que intercalaba en una escena que representaba un hombre cortando pasto mojado primeros planos —en cámara lenta— de los músculos dorsales y el filo en acción).³ Asimismo puede adquirir un valor simbólico. En *Tormenta sobre Asia*, el general inglés da la orden de expulsar a los partidarios soviéticos; entonces se ve a una compañía de soldados dar media vuelta en cámara lenta, y este efecto técnico expresa bastante bien la impotencia del ocupante en lucha contra los patriotas. Las escenas de muerte violenta suelen mostrarse tanto en cámara lenta como mediante una dilatación dramatizadora del instante fatal: por ejemplo, el ametrallamiento de los amantes por parte de la policía (*Bonnie and Clyde* [*Bonnie y Clyde*]) y el asesinato de la esposa (*Woyzeck* [*Woyzeck*]).⁴ La cámara lenta suele sugerir la excepcional intensidad del momento, la felicidad o la aflicción: una mujer se peina y su larga cabellera parece flotar suavemente en el aire, imagen de una dicha apacible (*El camino de la vida*); en cambio simboliza el fin de su feliz y despreocupada juventud la lenta caída de la abundante cabellera que ha de cortarse una jovencita para escapar del marido que querían imponerle; además conocemos la célebre y admirable secuencia del desfile, en cámara lenta (con una curiosa y envolvente música de Jaubert, grabada al revés),⁵ de los alumnos en el devastado dormitorio de *Zéro de Conduite* (*Cero en conducta*), efecto mediante el cual Vigo pretendió expresar, al parecer, la extrañeza poética del sueño y la nostalgia por las rebeliones imposibles.

La *inversión* del tiempo a menudo se ha empleado como fuente de comicidad. En 1896, Lumière ya se servía de ella para mostrar una pared demolida que se reconstruye sola. René Clair la empleó para sugerir la conmoción del joven abogado de *Los dos tímidos*, que se enreda en sus propias ideas y recomienza su alegato: entonces se ve la escena ya descrita (el acusado trae flores a su mujer) que se desenvuelve al revés en

³ Citado por Lindgren, *op. cit.*, pág. 138. Señalemos la belleza del esfuerzo humano visto en cámara lenta en ciertos reportajes deportivos.

⁴ Puede sugerir un fenómeno imposible de suceder: los implacables trajectos inversos de la bala y del cuchillo que van a matar a dos antagonistas (*Hannie Caulder* [*Hannie Caulder*]).

⁵ Jaubert, en *Esprit*, 1º de abril de 1936.

varias oportunidades y con una mayor rapidez a medida que aumenta el desasosiego del joven. En *Vampiro*, la inversión está destinada a acrecentar el misterio de la historia: se ve la sombra de un hombre que remueve la tierra con la pala, al revés; cuando el viejo marino calma la tempestad, las olas parecen flores de espuma que se encierran en sí mismas, lo que presenta maravillosos efectos poéticos (*La tempestaire*); una imagen análoga se ve cuando Cégeste surge del mar en medio de una corola de espuma que se cierra y lo proyecta hacia el cielo (*Le testament d'Orphée* [*El testamento de Orfeo*]). En otra perspectiva, Sacha Guitry recurrió a este procedimiento para que bailara una especie de ballet la guardia del palacio de Mónaco (*La novela de un tramposo*) y la idea fue retomada en un cortometraje inglés realizado durante la guerra, durante el cual el ejército nazi era ridiculizado mediante un hábil montaje que le hacía ejecutar inteligentes vaivenes al son de una música de cervecería Lambeth Walk (*Paseo Lambeth*). Señalemos que Chaplin usó ese truco (sin que el espectador se diera cuenta) en *Pay day* [*Día de paga*] en momentos en que a un ritmo infernal apila en un andamio ladrillos que le lanza un compañero, desde abajo, y que ataja en las posiciones más inverosímiles; por otro lado, recuérdese que tal vez *Hellzapoppin* ofrezca algunos inenarrables ejemplos de inversión. Pero Eisenstein se valió de este procedimiento de un modo más original y con un fin expresivo, en *Octubre*: cuando Kerensky asume el poder, una estatua del zar, derrumbada poco antes, vuelve a su lugar por sí misma, con lo que se significa que comienza el reinado de la reacción.

La *detención del movimiento*, por su parte, permite extraños y sobrecogedores efectos, mencionados acerca de la evocación de la muerte. Veamos un ejemplo de utilización más simbólica de este procedimiento: cuando un justiciero va a herir al traidor con su espada, un plano (ajeno a la acción) muestra una ola que se inmoviliza en su curso, así como el traidor aparece inmovilizado por el miedo (*Skanderbeg*). El efecto más famoso se encuentra en *Los visitantes de la noche*: los enviados del diablo suspenden el curso del tiempo y esto se materializa mediante una detención del movimiento, que inmoviliza a los bailarines en pleno baile. No obstante es evidente que este procedimiento llega a fracasar, pues al presentarnos al tiempo *deteniéndose* hace hincapié —molesta e ingenuamente— en la

realidad misma del transcurrir temporal, mientras que desde el punto de vista psicológico, por el contrario, habría sido menester que lograra hacernos olvidar que el tiempo es un flujo irresistible, y hasta habría que decir *indetenible*; para que el tiempo *se detenga* es necesario que ya no tengamos conciencia de su transcurso, y si se lo materializa mediante una desaceleración del movimiento de la imagen, a la conciencia se le impone aun más.

La *detención de la imagen*, por su parte (sin que le preceda una desaceleración), se ha convertido en un uso muy corriente, en especial al final de los films para significar, precisamente, la detención del desarrollo del relato. Uno de los más eficaces ejemplos de uso de este procedimiento (por ser de los más discretos) se encuentra en *Jules et Jim* (Truffaut parece haber sido uno de los iniciadores, y con frecuencia fue copiado): en momentos en que los dos amigos se reencuentran luego de cinco años de separación, una breve y casi imperceptible detención de la imagen parece que quisiera eternizar ese instante de felicidad.

Volvamos ahora a la formulación de una distinción fundamental: el concepto de "tiempo" implica, a la vez, el de *fecha* y el de *duración*. Sobran los medios para indicar la fecha de manera más o menos precisa, pero a decir verdad no presentan un gran interés; se recurrirá, por ejemplo, a los intertítulos al comienzo de la película o de las secuencias ("La escena ocurre en París, en 1890"), o a la presencia de un calendario (una escena de *From here to Eternity* (*De aquí a la eternidad*), que sucede la víspera del ataque japonés a Pearl Harbor, se autentica con un calendario y la fecha (6 de diciembre de 1941), o a una alusión de un acontecimiento histórico exactamente localizado en el tiempo (la movilización de agosto de 1914 en *Limelight* [*Candilejas*]), o a la referencia de un acontecimiento de orden social (el carnaval, en *I Vitelloni* (*Los inútiles*), o incluso a la presencia (o ausencia) de un monumento cuya fecha de construcción (o de demolición) es conocida (la torre Eiffel en construcción, en *Douce* [*Dulce*]; además, el tipo de vestimenta suele ser suficiente para localizar, de un modo aproximado, la acción en el tiempo; la estación se indica mediante el paisaje (hojas secas, nieve, etc.), mientras que la hora, si es preciso, se indicará con un reloj que se vea o que suene.

La expresión de la *duración* es mucho más interesante,

pues hace intervenir procedimientos específicamente cinematográficos. El término "duración" se puede tomar en dos acepciones muy distintas. En primer lugar se puede hacer hincapié en el *transcurrir* temporal, en su fugacidad, en *el tiempo que pasa*. Para ello se recurre a una gran cantidad de procedimientos técnicos desde distintos enfoques; primero se puede considerar lo que llamaría punto de vista "objetivo", es decir, aquel en que los acontecimientos se encuentren confrontados en un sistema de referencia científica y social: también se habrá de recurrir al deshoje de un calendario (en *El ángel azul* el profesor arranca con el rizador de pelo las últimas hojas de 1924; después un fundido encadenado hace aparecer la fecha de 1929), o a un objeto cuya transformación en fundido encadenado indica el transcurso de cierto lapso más o menos exactamente determinable (un reloj cuyas agujas cambian de lugar, un cigarrillo recién encendido y después consumido por completo, una ventana iluminada por el sol, primero, y por la noche abierta, etc.), o al crecimiento de un niño (*El chico, Milagro en Milán, Los niños de Hiroshima, Ciudadano Kane*, etc.), o incluso al desarrollo de un embarazo (*La Tierra, Monika, Les fruits sauvages [Las frutas salvajes], Cinco, La sal de la tierra*).

Pero puede ocurrir que el realizador quiera sugerir simplemente una *duración indeterminada*, en cuyo caso sería imposible e inútil precisar la extensión del período transcurrido; el truco del calendario se podrá seguir empleando, como en *Scarface*, donde se ve un calendario deshojándose al ritmo de las ráfagas de ametralladora; en *La sinfonía pastoral* y *Diario de un cura rural* lo que marca el transcurso del tiempo, por su acumulación progresiva, son los cuadernos de un diario íntimo; también se podrá recurrir a una escena de carácter expresivo: así, el aumento de la intimidad y de los sentimientos amorosos entre dos personajes se evoca a través de apretones de manos cada vez más largos o timbrazos primero vacilantes y después resueltos (*The Lady Windermere's fan [El abanico de Lady Windermere]*); también sucede que el paso del tiempo se expresa mediante un plano que no posee un gran papel en la acción y cuyo valor e interés son más bien simbólicos: en *The Kid (El chico)* se intercala un plano de nubes que atraviesan lentamente el cielo entre la secuencia inicial en que el niño es aún un bebé y la continuación del film, en la que tiene cinco o seis años; un montaje análogo hay en *Varsovie quand*

même donde una larga panorámica sobre un cielo cargado simboliza los cinco años de opresión nazi en la capital polaca; en *Une partie de campagne* (*Una excursión al campo*) el largo travelling hacia atrás (ya citado) sobre el río punteado por las gotas de lluvia, además de un valor dramático bastante sorprendente e insólito parece tener el sentido de la fugacidad del tiempo hacia un pasado irremediable; el último procedimiento, no por eso menos interesante, y sin duda alguna el más cinematográfico, es el recurso a un efecto de montaje en fundidos encadenados de tipo impresionista: por ejemplo, en *Thieves Highway* (*Ladrones de carretera*), el viaje nocturno del camionero aparece evocado en una serie de fundidos y de superimposiciones de la carretera explorada por los faros y el rostro atento del hombre; un montaje así expresa con notable vigor la monotonía del viaje y la densidad del esfuerzo físico del chofer y, al mismo tiempo, el tipo de fusión indefinida y homogénea de todos los momentos del viaje, ninguno de los cuales se ha caracterizado por algo en especial. El mismo procedimiento sirve para simbolizar en *Ciudadano Kane* la gira de Susan por los Estados Unidos: hay una serie de fundidos en que se superponen el rostro de la protagonista, los títulos de los diarios, la cara exuberante del profesor de canto y la lámpara que señala el comienzo de las representaciones; Welles incluso ha empleado este efecto para expresar —mediante fundidos de calles y fábricas en travellings delanteros— los reiterados trámites de George en busca de un trabajo (*The Magnificent Ambersons* [*Los magníficos Amberson*]): este montaje tiene un valor de reiteración y corresponde con gran exactitud a un pretérito imperfecto frecuentativo; la mezcla de imágenes creada por los fundidos sugiere con precisión la confusa imbricación de las diversas diligencias en la memoria del protagonista. Por último, los viajes indeterminados de los artistas ambulantes de *La strada* (*La calle*) son evocados mediante un procedimiento análogo pero más realista (ya que se hace hincapié en la duración): hay travellings de paisajes, relacionados a través de fundidos encadenados, mientras que en *Recuerdos de la casa de los muertos*, la duración de la larga marcha de los presos políticos de San Petersburgo hasta Siberia se sugiere mediante la sucesión de las estaciones la nieve, los brotes, las flores, las cosechas).⁶

⁶ Recordemos también que un montaje rápido puede expresar con fuerza

Pero en cambio se puede expresar la permanencia del tiempo, poner de relieve al tiempo que dura, acentuando los momentos en que casi no pasa nada pero en que la duración se vive intensamente: entonces se recurrirá a distintos procedimientos. Ya he citado el que utilizó Epstein en *La caída de la casa Usher*: una especie de palpitaciones de la fotografía para expresar el desgarrador martilleo de las horas, en la mente turbada el habitante de la casa; en *The Cat and the Canary* (*El gato y el canario*) aparece superpuesto un mecanismo de relojería a la imagen de gente que espera; en *El ritmo de la ciudad*, Sucksdorff expresa la opresión física que precede a la tormenta con imágenes de personas agotadas y sudorosas, una música obsesiva y el ruido molesto de un tictac de reloj; en *La madre*, lo que crea la atmósfera pesada del velorio del marido son las gotas de agua que caen de una canilla, a un ritmo inmutable; la angustiante espera de los hombres ocultos tras el tender está acompañada por el jadeo de la locomotora en *La bataille du rail* (*La batalla del ferrocarril*).

Pero repitamos que todos estos efectos, que tratan de dar una imagen de la duración (y, por consiguiente, una transcripción *espacial*), materializan el tiempo sin que por eso den una impresión subjetiva de la duración.

En definitiva, el mejor procedimiento expresivo de la duración intuitivamente vivida es el montaje.

La lentitud del montaje (es decir, el uso de planos largos y muy largos) es el medio más eficaz para expresar el estancamiento del tiempo, la duración, y de un modo inconsciente (dado que ningún truco técnico trata de *representar* esa duración): ahora bien, resulta claro, a partir de Bergson, que nuestra captación de la duración es intuitiva y que lo que percibimos conscientemente no es más que el sistema de referencia temporal, a la vez racionalizado y socializado en el cual vivimos.

Y según hemos dicho, si bien espacio y tiempo, en el cine, se hallan íntimamente ligados en una continuidad dentro de la

la vivacidad de una acción (marcha de una locomotora, en *La rueda*; caballos al galope, en *El arsenal*) y, de un modo accesorio, la fugacidad del tiempo.

Por otra parte, recuérdese que la imbricación parcial de los planos puede dilatar y densificar la duración (véase nota de pág. 115) y que un plano "anormalmente" largo puede adquirir un significado psicológico especial (véanse págs. 85 y 163).

cual seguimos nuestro curso sin dificultades, al sernos presentado el espacio en bloques macizos (a través de planos largos), resulta normal que el tiempo también se nos imponga como una totalidad indivisa, es decir, no como una serie de instantes sino como una *duración*.

El montaje sería, pues, el medio más específico para expresar la duración. Este aspecto de su función creadora se ha redescubierto hace relativamente poco. Casi de un modo simultáneo, *Okasán*, *Los inútiles* y *Umberto D* (en 1952-3), por citar sólo algunos ejemplos significativos antes de los de Ozu, Mizoguchi y Antonioni —descubiertos poco después— han logrado expresar la duración mediante un montaje de planos muy largos. Podríamos decir que se llega a representar la duración y a concretarla *filmándola en su totalidad*. Si es que la acción —por su carácter rápido y agitado— no llega a contrarrestar la lentitud del montaje, he aquí por qué tal procedimiento no es válido para todos los temas. Pero en algunos casos privilegiados ciertos realizadores han llegado a darle al espectador la sensación interna de la duración, del tiempo que se hace efectivo y se impone: por ejemplo, la cotidianidad menesterosa de la madre (*Okasán*) y de la pobre criada (*Umberto D*) o la ociosidad de *Los inútiles*.

Este uso del plano largo se puso de moda en las películas occidentales durante la década de 1960; es importante señalar que el cine asiático siempre lo ha practicado en mayor o menor medida, de acuerdo con una concepción de la duración diametralmente opuesta: obsérvese que el genial cineasta japonés Yasujiro Ozu (1903-1963) ha empleado en forma constante y consciente, desde los años 30, el *plano secuencia* (y el plano fijo), lo que confiere a sus películas una gran capacidad de fascinación.

El plano secuencia instaura una continuidad *espacio-duración* en la cual la duración es determinante, tal como muestra la larga escena de *Calle mayor*, en la que una muchacha relata su adolescencia al muchacho que la corteja: al menos se tiene la impresión de que se trata, en lo temporal, de una misma escena, pero los distintos momentos de la conversación (sin ruptura de diálogo) se desarrollan en lugares diferentes (aunque Bardem no sugiera visualmente que los personajes se trasladan); luego existe creación de un espacio-duración en que la continuidad temporal ignora la (posible) contigüidad espacial (superflua).

Las distintas estructuras temporales del relato

En el complejo espacio-tiempo (o continuidad espacio-duración) que estructura al mundo cinematográfico resulta evidente ahora que el tiempo, y sólo el tiempo, es el que traza el plan de todo relato cinematográfico de un modo fundamental y determinante: el espacio nunca es más que un marco de referencia, secundario y anexo. Entonces se ha de analizar la construcción de un film respecto del tratamiento que le da al tiempo. Procuraremos ahora inventariar los distintos tratamientos posibles.

A. *El tiempo condensado*: es el uso habitual que el cine le da al tiempo; ya me he referido a la actividad creadora del encuadre y el montaje, de modo que me limitaré a recordar sus dos etapas principales: en primer lugar, la evidencia de una continuidad causal única y lineal en el enmarañamiento de las múltiples series de la realidad diaria; en segundo lugar, la supresión de los tiempos débiles de la acción, es decir, de los que no participan directa y útilmente en la definición y el progreso de la secuencia dramática: de ahí la condensación de la duración y la impresión de plenitud vivida que se siente ante una película y que no es uno de los menores factores de su poder de hechizo; el tiempo de la acción cinematográfica, así condensado, es un dato específicamente estético (las reglas de las unidades de acción y de tiempo, pese al carácter artificial que a veces se les censura con justa razón, siguen siendo totalmente válidas), pero que no deja de recordar las alternancias de automatismo y clara conciencia de la vida real y, en especial, la decantación que se produce en la memoria a favor sólo de los acontecimientos que nos "concernen" directa y profundamente, aun cuando los móviles de nuestra selección mnémica sean inconscientes.

B. *El tiempo fiel*: pocas películas han tratado de respetar el transcurso del tiempo en su totalidad presentando en la pantalla una acción cuya duración fuera idéntica a la del film mismo. Ya Hitchcock, en *Rope (La cuerda)*, tal vez involuntariamente (es decir, sin que fuera su preocupación primordial), había respetado esta apuesta al rodar su película casi en un solo plano: la cámara seguía sin cesar a los personajes a través

del decorado, y los empalmes entre carretes se hacían sin cambiar de plano y a favor de fundidos a negro. De manera más sistemática, hay películas que en una hora y media de proyección pretendían hacernos vivir un fragmento estrictamente idéntico (o casi) de la vida de un boxeador (*La organización*) o de un alguacil mayor (*High noon* [*Cenit*]). Por supuesto: en esto hay ficción; si en el primero de estos films sólo se veía un reloj público en el plano inicial (que marca las 21:5) y en el plano final (y marcando las 22:15), si en el segundo un péndulo era sólo visible en varios planos, el espectador no tendría medio alguno de verificar si el postulado básico se respetó: sucede que, en efecto, el tiempo científico no coincide en absoluto con el tiempo de la percepción, tiempo psicológico de la acción, es decir, la intuición subjetiva y personal de la duración, que depende de nuestro estado físico y mental del momento, de nuestro interés y de nuestro "compromiso" en la historia. Más importante aún es que el encuadre-tiempo se haya reemplazado por el encuadre-espacio: en vez de elegir a gusto y sólo en función de su interés dramático fragmentos temporales que se han de reunir en la película, el realizador se vio obligado a respetar la integridad de la duración; ha tenido que determinarse en su elección (al menos ésta es la consecuencia lógica del postulado inicial) mediante la necesidad de asegurar de un modo estricto la no imbricación temporal de los diversos fragmentos de la acción que constituyen el film. La importancia de *Cenit* está dada, más que en razón de su posición tomada (que por lo demás, en el fondo, no es sino una variante de la unidad de tiempo, cuyo eminente valor dramático confirmo), en que al fijarle un término fatal e irremediable a la acción (en este caso, la llegada del tren que conduce al bandido que había jurado vengarse del alguacil), valora la duración y hace que desempeñe un papel dramático especialmente denso: ocurre esto en muchas películas en que a la acción se le asigna un final trágico (la explosión de la bomba atómica en *Los niños de Hiroshima*, el asalto de la policía en *Amanece*, una ejecución capital en *Nous sommes tous des assassins* [*Somos todos asesinos*], la muerte de la protagonista en *Ella sólo bailó un verano*).

C. *El tiempo abolido*: en este párrafo trataremos sobre tres películas realizadas casi en la misma época y que presentan una concepción muy audaz de la temporalidad en la ac-

ción. En primer lugar, se trata de la película de Alf Sjöberg, *Señorita Julia* (1950). La protagonista y el ayuda de cámara de su padre, Jean, intercambian confianzas en la noche de San Juan. El hombre cuenta cómo, siendo niño, fue perseguido por la gobernanta del castillo por haber robado manzanas: entonces asistimos a la persecución del niño, y una panorámica descubre (sin cambio de plano) a Julie y a Jean que pasean a cierta distancia; luego de otra travesura le habían pegado: vemos al niño azotado; después, una panorámica nos muestra a los criados reunidos (pasado) antes de llegar al rostro de Julie en primer plano que escucha (presente) el relato de Jean. Más tarde, Julie se embriaga para olvidar la vergüenza de haberse entregado al sirviente y evoca, a su vez, su infancia: entonces vemos a los protagonistas a un lado y, en el mismo plano que ellos, vemos pasar a Julie niña y a su madre antes de morir. Por último, decidida a fugarse con Jean, la muchacha ha desvalijado el escritorio de su padre; en ese momento, éste vuelve al castillo y ella se imagina lo que va a pasar; Julie aparece en primer plano mientras que su voz cuenta en off los acontecimientos que cree que sucederán y que se ven desarrollarse tras ella; su padre, que ha advertido el robo, llama a un agente, le hace una pregunta (futuro) y lo que ella responde (presente y futuro) puede aplicarse al presente y al futuro (palabras dirigidas a Jean y respuesta a la pregunta de su padre). Hay aquí una audaz síntesis entre un comentario en off en presente y una escena que materializa un *futuro* (imaginado y que no es más una posibilidad), síntesis no sólo técnica sino dramática, puesto que para evitar encontrarse en la intolerable y humillante situación, ella teme e imagina que va a suicidarse, única posibilidad de escapar a su “deshonor”.

La polivalencia temporal realizada por Sjöberg posee un sorprendente vigor expresivo, y pese a su audacia y a su “lectura” algo difícil es perfectamente válida desde el punto de vista psicológico, aun cuando su carácter sea evidentemente irrealista: la mezcla de tiempos se explica por el hecho de que Jean y Julie sueñan; ahora bien, en la conciencia todo está en presente, *en el presente de la conciencia*, y el desarrollo del film —ya lo señalé— se parece mucho al fluir de la conciencia, en que las percepciones exteriores reales y las motivaciones psíquicas más profundas, surgidas de la historia del individuo, se inscriben en el mismo plano de conciencia vivida: en la pelí-

cula, los hechos presentes y los recuerdos o “proyectos” de la imaginación se inscriben también —y resulta curiosa la identidad de los términos— en el mismo plano.

Laslo Benedek, en *La muerte de un viajante* (1952), recurrió con igual habilidad a la mezcla de temporalidades distintas en el mismo espacio dramático. El viajante, Willy Loman, agotado por toda una vida de trabajo intenso, tiene alucinaciones que recuerdan los episodios del pasado y se materializan en la imagen misma en que se desenvuelve el héroe y con el mismo realismo. Vemos aquí un primer ejemplo de este procedimiento: la escena en que el protagonista se encuentra con su mujer en la cocina de su casa: él está encuadrado de frente y en primer plano, y su mujer está sentada en segundo plano, mientras al fondo se abre una puerta en el vestíbulo; la mujer le dice, como respuesta a una reflexión que él acaba de hacer: “Eres el hombre más elegante del mundo”; ella se ríe y entonces se oye que surge otra risa, más fuerte y vulgar; el hombre gira hacia ésta y se advierte que el vestíbulo de entonces se ha transformado en un sórdido cuarto de hotel: una mujer se está volviendo a vestir y responde a una pregunta que el hombre le hace a su esposa, mientras él se dirige hacia el fondo, penetra en la habitación y toma entre sus brazos a la mujer; después, luego de una breve escena que constituye la materialización de un episodio del *pasado*, el hombre vuelve a la cocina en *presente* y se oye a su esposa responder a la pregunta que él le hacía cuando pasaba a la otra habitación. Así, en un corto lapso, el hombre ha revivido una escena completa del pasado, y que el realizador ha materializado en la escenificación dándole el mismo carácter de realidad que a la trama presente de la historia; pero habrá que reconocer que se trata de algo más que de una representación común del recuerdo, ya que existe una coexistencia material en el mismo plano dramático y técnico de la realidad objetiva y de un contenido mnémico. Veamos otro ejemplo en una escena posterior: Willy se puso a jugar a las cartas con su vecino Charley y empieza a recordar el pasado al ver un retrato de su hermano Ben; entonces se ve aparecer en el fondo del cuarto, que se ha alargado y oscurecido, a Ben, que interviene en la conversación entre Willy y Charley sin que éste se dé cuenta de nada; luego Charley se va y Willy corre tras Ben, se reúne con él y llegan juntos al pasado.

Por último encontramos ejemplos semejantes (sin embar-

go menos constantes), en *Los cuentos de la luna vaga*, de Mizoguchi (1952). El protagonista de la película, Genjuro, que llega al mercado a vender vasijas de barro, ve aparecer a una princesa con su dama de compañía, que lo invita a ir a su residencia: poco a poco comprendemos que esas dos personas son fantasmas, aunque estén dotadas de la misma apariencia de realidad que los seres vivos que los rodean. El descubrimiento de esta fantástica existencia es anunciada, en cierto modo, por la aparición a Genjuro de su mujer, empero muy lejos de allí, entre las sedas de un vendedor ambulante; también le sigue una nueva aparición, cuando el protagonista, de regreso a su hogar, ve en él a su querida esposa, muerta ya hacía tiempo.

He analizado en detalle estas tres películas porque aplican de manera brillante la fusión de temporalidades distintas en un espacio cinematográfico único.

D. *El tiempo trastocado* (basado en la retrospectiva o flashback) tal vez sea el más interesante procedimiento interpretativo del tiempo desde el punto de vista del relato cinematográfico. Parece que desde un principio ha sido muy empleado de manera consciente;⁷ pero si bien fue la novela, evidentemente, la que inspiró a los realizadores, hay que reconocer que el cine ha solido emplearlo, a veces de un modo acertado, por distintas razones que ahora vamos a analizar.

1. Razones *estéticas*, en primer lugar, con el fin de aplicar de manera rigurosa la regla de la unidad de tiempo (y llegado el caso, la de lugar): sería erróneo subestimar la importancia de la unidad de tiempo en la generación de un clima dramático, y muchos films han sido valiosos por una de estas razones. Esta unidad de tiempo puede aparecer muy debilitada en el caso de una acción que se divide en dos partes separadas por un largo período: en vez de mostrar los orígenes del drama y luego su conclusión veinte o treinta años después, se comenzará el film en este segundo período y luego habrá una vuelta

⁷ Sadoul ha encontrado un ejemplo precoz en un film italiano de 1911, *Le nozze d'oro* [*Las bodas de oro*], en el que una anciana pareja recuerda la guerra por la independencia (*Histoire générale du cinéma*, t. III, 1, pág. 94).

atrás que expondrá el pasado antes de que se vuelva al presente para el desenlace del drama; de este modo, la obra queda delimitada según, a la vez, una simetría estructural muy satisfactoria desde el punto de vista estético y según una simetría temporal que le da una unidad centrada en el presente, que es el tiempo eminentemente más "participable", tal como he mostrado en varias oportunidades.

2. *Razones dramáticas*: el flashback consiste en confiarle al espectador, desde el comienzo del film, el desenlace: esta construcción, además del interés estructural que presenta (véase párrafo anterior), tiene la gran ventaja de suprimir cualquier elemento de dramatización artificial debida a la ignorancia del desenlace y de valorar el contenido humano de la obra y la solidez de su construcción. Este procedimiento contribuye en alto grado a crear la *unidad tonal*, tan importante en una obra: a los acontecimientos les quita su aparente disponibilidad y revela su *sentido* profundo al indicarle al espectador el cariz de la acción siguiente. En el caso de una película de calidad como *Ella sólo bailó un verano*, este tipo de narración sin sorpresas despoja al drama de todo "suspense" y concentra el interés en la trayectoria psicológica de los personajes y en la construcción dramática psicología y rigor psicológico salen a relucir. El mismo procedimiento se ve en *Double indemnity* (*Doble indemnización*), película que comienza cuando el asegurador llega herido a la oficina y se instala ante su dictáfono para relatar su historia: para el espectador, el hecho de saber que el drama terminará mal para el protagonista introduce una atmósfera de fatalidad irremediable que contribuye en gran medida a darle al film su carácter tan conmovedor. Por otro lado, nótese que esta construcción no hace sino instaurar la situación existente ya en la tragedia antigua: el desenlace fatal de la historia de Edipo o de Antígona, para los espectadores resulta previamente conocido, pero no por eso el drama deja de producirles un temor sagrado; esto es lo que captaron Lawrence Olivier y Orson Welles, que iniciaron sus películas con la imagen del cortejo fúnebre de Hamlet o de Otelo.

3. *Razones psicológicas*: también pueden justificar la alteración del transcurso temporal normal de los acontecimientos.

tos. Tal es el caso de cuando la película está centrada en un personaje que recuerda: más que desarrollar la acción haciendo intervenir en ella al protagonista como un elemento más, es mucho más prudente centrar el drama en él, materializando su recuerdo en la mayor parte del film: llegado al paroxismo de su drama, el protagonista revive en quebrantos sucesivos las circunstancias que lo han llevado a ese punto de desesperación y soledad. Por ejemplo, el obrero de *Amanece*, encerrado en su cuarto después de matar al amaestrador de perros, vuelve a ver las etapas de un amor al que la villanía de ese hombre ha destruido; también el estudiante de *El diablo en el cuerpo* ve resurgir en su memoria los episodios de su pasión por la joven que acaba de morir; incluso Laura, después de su *Breve encuentro* con Alec, y ya de regreso a su casa, revive con dolor los breves instantes de ese amor imposible.

Por otra parte, las películas de múltiples testimonios acerca de un mismo acontecimiento o un mismo personaje aparecen como un desarrollo de ese procedimiento narrativo. *The power and the glory* [*El poder y la gloria*] brinda un curioso ejemplo de ello a través de un doble flashback que, por un lado, muestra el punto de vista de un muerto sobre sí mismo, de alguna manera, y por otro el de su secretario que acaba de asistir a su entierro: quien evoca la segunda parte de la vida del jefe, el magnate Thomas Garner, es su secretario, mientras que la juventud del magnate, de la cual no fue testigo, en cierto modo aparece *objetivada*. Además, dentro de las dos partes del flashback, el pasado objetivo y el pasado subjetivo se mezclan en secuencias libremente alternadas: el relato no es cronológico, como si los autores quisieran sugerir que todo testimonio está sujeto a caución (el secretario tal vez no sea más sincero que las confidencias que su jefe haya podido hacerle sobre su propio pasado) y que quizá sea vano intentar responder a la pregunta "¿Quién era Thomas Garner?".

Es muy probable que Welles, cuando planeó *Ciudadano Kane*, tuviera en mente a ese asombroso film, que es como un estudio fenomenológico (el protagonista siempre aparece visto desde afuera), en forma de rompecabezas, cuyas piezas debe reunir el espectador.

Ciudadano Kane expresa la imposibilidad de penetrar en el íntimo secreto de la vida de un hombre, mientras que *Rashomon* [*Rashomón*] constituye una demostración bastante

cáustica de la relatividad de la verdad y del poco crédito que hay que darle a la objetividad de los distintos testimonios de un mismo hecho. *La vida color de rosa*, en una perspectiva análoga, había estudiado un caso típico de mitomanía: un bedel cuenta sus éxitos sentimentales, de los que termina por confesar que eran falsos; entonces se vuelven a ver los hechos tal como se habían desarrollado en la realidad: la objetividad del relato, esta vez, queda probada por la presencia del niño testigo de las desventuras del desgraciado bedel en todos los planos. De un modo análogo, *Manèges* se hallaba construida sobre una serie de flashbacks justificados por un doble punto de vista: los recuerdos del marido engañado y el relato de la suegra; lo que incluso llevaba a mostrar ciertos hechos en tres oportunidades, por ejemplo la partida de la joven el día de la venta, acontecimiento visto en el recuerdo del marido, en el relato de la suegra y, por último, *objetivamente*.

Por otra parte, y esto podría constituir el ejemplo de un tercer tipo de miradas atrás de orden psicológico, recordamos cómo Cayatte construyó *Antes del Diluvio*, sobre la base de una serie de flashbacks que se iniciaban con el rostro de los padres de los distintos inculpados: el realizador ha querido significar con esto que el drama se verifica primero en la conciencia de los padres, ya que es a ellos a quienes él hace principales responsables de los extravíos criminales de sus hijos.

Además hay que señalar el logro magistral de *Hiroshima mi amor*, donde Resnais, en el plano del relato visual, llegó a una perfecta fusión del pasado y del presente, entremezclados en la conciencia de la protagonista; este procedimiento no es nuevo y es relativamente menos audaz que el de *Señorita Julia*: empero está utilizado con notable maestría, y como se basa sólo en los cambios de planos mediante corte seco, no rompe en absoluto la continuidad del relato (en especial, debido al encadenamiento por *travellings* delanteros y al comentario subjetivo *en presente*); dicha continuidad evoca con fuerza el *fluir de la conciencia* bergsoniano o la duración proustiana.

4. Por último, hay razones *sociales* que pueden justificar una retrospectiva. *El crimen del señor Lange* comienza con la llegada del protagonista y de la lavandera a la frontera belga: la joven se entera de que ambos son buscados por homicidio y decide contar su historia a los clientes del cabaré, que los han

reconocido, para que ellos mismos juzguen si deben denunciarlos o dejarles cruzar la frontera; este preámbulo —en realidad, inútil— es, claro está, una precaución de orden social destinada a desarmar a la censura que debía ser poco propensa a ver con buenos ojos una película en que un mal patrón era asesinado por el animador de una cooperativa obrera, gesto que hoy alcanza un sentido aun más preciso, si se sabe que entonces Renoir tenía opiniones de extrema izquierda y que la película apareció en las pantallas de París en enero de 1936, es decir, pocos meses antes de la victoria del Frente Popular en las elecciones; a la vez, el episodio final, donde se ve al pueblo absolver moralmente al asesino, era una sugestión al público: en efecto, es cierto que el espectador se identifica con las personas del cabaré y que se ve llevado a tomar por propio el juicio que ellos emiten sobre este asunto.

Una “precaución” análoga, pero muy inútil y desmañada esta vez, en *Y morir de placer*: el preámbulo y la conclusión de la película se desarrollan en un avión, en donde se ha instalado el narrador; se trata, tal vez, de atenuar ante el espectador la violencia del film, presentando esta historia de vampiros como un *relato*, luego, como una realidad en segundo grado. Hay aquí una involuntaria e ingenua demostración de la creencia general en el poder de persuasión de la imagen cinematográfica.

Pasado y futuro

El *flashback* (o *escena retrospectiva*) se ha convertido en un procedimiento de escritura totalmente corriente.

Precisemos aquí que el pasado introducido mediante el *flashback* puede ser: ya un pasado *objetivo* presentado como tal, ya un pasado *subjetivo*, recuerdo verdadero (la imagen del alemán muerto en *Hiroshima mi amor*) o falso (véase el ejemplo de *Silent dust* [*Polvo callado*] ya citado) o imaginado sin intención de engaño: en su lecho de muerte, la protagonista de *Back street* [*La calle de atrás*] encontrando en su juventud, efectivamente, al hombre que amaba, cuando en realidad ese encuentro no ocurrió, a raíz de un hecho desgraciado.

Los *procedimientos técnicos* de introducción de *flashback* son pocos, pues están condicionados por su necesaria legibili-

dad; el paso a otra temporalidad ha de ser entendido por el espectador, y por esta razón la introducción del flashback se apoya fundamentalmente en dos procedimientos: el *travelling hacia adelante*, que definí como indicador del paso a la interioridad y, por consiguiente, a la duración subjetivamente vivida, y el *fundido encadenado*, que constituye materialmente y por lo tanto sugiere psicológicamente una especie de fusión entre dos planos de realidad, como si el pasado invadiera poco a poco el presente de la conciencia volviéndose, a su vez, presente. La cámara avanzará hasta detenerse frente al rostro en primer plano (*Breve encuentro*) o girará enseguida, levemente, ante un fondo neutro o indeciso como el recuerdo (*El perdido fin de semana*); después el pasado será introducido por un fundido encadenado; raras veces, por un breve fundido en negro o (en la época del cine mudo) por una apertura en iris.

La mayoría de los procedimientos de transición son fundidos encadenados propiamente dichos o derivados; por ejemplo, el paso se realiza mediante un espejo (*El diablo en el cuerpo*: François mira por un espejo y un fundido encadenado combinado con la distorsión de la banda sonora introduce la imagen de Marthe, que se pasea; *Monika*: el espejo ante el cual se encuentra el muchacho se pone negro, y después aparece Monika, desnuda, que se prepara para un baño), o mediante un retrato (*Señorita Julia*) o un objeto cargado de recuerdos y que sirve de catalizador (un broche en *Amanece*), o incluso un grabado o una fotografía que poco a poco cobra vida (*Ciudadano Kane*); también, mediante un objeto cualquiera sin función dramática, que sirve sólo de denominador común a los dos planos vinculados a través del fundido encadenado.

La transición visual queda realizada por la banda sonora, y de diversas maneras: transición realista —la mayoría de las veces— mediante simple sustitución de sonidos (fundido sonoro); intervención de la música para hacer resaltar el paso a través de un tema bastante insinuante y lírico en el que el espectador ha aprendido a reconocer la introducción de otra temporalidad (*Amanece*); incluso la distorsión del sonido, que explica la dolorosa inmersión en el pasado (*El diablo en el cuerpo*); citemos también el flashback de los recuerdos juveniles del científico ante el lecho mortuario de su esposa (*Michurín*): el pasado se introduce sin ninguna transición visual (por corte seco), pero el paseo por los prados, que constituye la re-

trospectiva, está acompañado por un motivo musical alegre y de impactantes colores, en contraste con la tristeza de la cámara mortuoria; en *De pronto, el verano pasado*, el pasado se introduce mediante sobreimpresión en forma de una aparición primero intermitente (una especie de pulsaciones) y después continúa, mientras que el rostro de la narradora es visible en un rincón de la pantalla: su relato vincula el presente con el pasado.

Recordemos también un efecto ya citado, al margen del fundido encadenado, y que consiste en introducir el pasado a través de una transformación apenas notoria de la iluminación del decorado: por ejemplo, en *The house of stranger* [*La casa de los forasteros*], cuando el protagonista encuentra la casa donde ha vivido feliz tiempo atrás y sube la escalinata, el decorado se ilumina poco a poco, y cuando el hombre alcanza el rellano se sumerge en el pasado; cuando el protagonista de *La muerte de un viajante* piensa en sus hijos al sacarle lustre al viejo Ford, la cocina de repente se inunda de sol y sale al jardín quince años antes. Por último, recuérdese que el llamar a un personaje por su nombre también puede introducir el pasado (véase el ejemplo de *Los pescadores de cangrejos*; un simple movimiento de cámara puede hacernos pasar de un espacio-presente a un espacio-pasado: por ejemplo, en *Las noches blancas*, mediante una panorámica se pasa de Nathalie (en presente; cuenta su pasado) a la imagen del hombre que ama desde la primera vez que lo vio.

Asimismo, el pasado puede ser introducido mediante un simple ajuste seco, así como entre dos planos que estuvieran en el mismo nivel de realidad; el diálogo o el comentario harían la conexión: en *Okasán*, cuando los padres recuerdan el pasado, se intercala un plano que los muestra casi recién casados, con dos niños de corta edad; en *El señor Ripois*, el comienzo del flashback es anunciado por el comentario del protagonista (en off), pero el pasado interviene primero en forma de un brevísimo plano (y después, vuelta al presente), antes de la instalación del pasado.

Con mayor audacia, Resnais introdujo en el presente planos pasados mediante un simple ajuste seco y sin transición verbal alguna: en *Hiroshima mi amor*, la primera imagen del brazo del alemán muerto es, en realidad, una intrusión absoluta de otro espacio-tiempo cuyas coordenadas en ese momen-

to desconoce el espectador, así como su significado, por supuesto;⁸ en *El año pasado en Marienbad*, la intrusión de un pasado (¿real o imaginario?) se realiza mediante una serie de flash-backs primero muy breves y después cada vez más largos, el primero de los cuales acabará por imponer la presencia de otra temporalidad.⁹

Estas *imágenes mentales* muy breves (flashes) no siempre se dan como evocaciones del pasado sino simplemente como accesos del subconsciente.

Más complejos, si no más sutiles, son los ejemplos de *flash-backs en segundo grado*; la evocación de hechos que son pasados respecto de un primer pasado. En el ya citado ejemplo de *La muerte de un viajante*, la escena con la prostituta que se ríe es un flash-back respecto de la de la cocina con la esposa, escena que de por sí ya es un flashback (evocación de un recuerdo del protagonista) respecto del presente del film. El mismo procedimiento aparece en *Sorry, wrong number [Disculpe número equivocado]*, en donde el médico le cuenta a la protagonista (presente) las visitas que le hizo su marido (primer pasado) para describirle los ataques de ella (segundo pasado); en *El caso Maurizius*, el procurador lee en un sumario (presente) el informe del interrogatorio del acusado, que describe (primer pasado) las circunstancias en las cuales conoció a la víctima (segundo pasado); en *La condesa descalza*, el director que asiste al entierro de la mujer (presente) se acuerda de una visita que ella una noche le hizo (primer pasado) para contarle su noche de bodas (segundo pasado); es un procedimiento antiguo, ya que se usa desde 1920.

Pero si bien el pasado se integra perfectamente en el presente de nuestra conciencia, no siempre puede suceder lo mis-

⁸ El espectador ignora (en ese momento) la razón de ser de ese plano, pero entiende que se trata de la representación de un recuerdo de la protagonista; además, esta interpretación se facilita por el hecho de que el flash queda encuadrado por dos primeros planos del rostro de Emmanuelle Riva, obsesionada por ese recuerdo.

⁹ Esta película es un verdadero *rompecabezas temporal*; el enmarañamiento de las distintas temporalidades se vuelve indescifrable; la acción sucede a la vez en el presente (o más bien: *un presente*) y en diversos *pasados* (y también, quizás, en los recuerdos de esos pasados), así como en un futuro imaginario.

Allí, el espacio también es puramente conceptual.

mo con el futuro, puesto que éste en principio nos resulta desconocido. Sin embargo hay realizadores que han intentado esa intrusión y lo han logrado.

En primer lugar puede tratarse de un futuro real y objetivo (histórico): por ejemplo, Yutkevich intercala —en su film de montaje *La France libérée* [*Francia liberada*], en la famosa escena del paso de baile esbozado por Hitler en Compiègne el día del armisticio de 1940,¹⁰ una breve y terrorífica secuencia de la batalla de Stalingrado; esta audaz evocación del futuro crea una fuerte sensación de fatalidad que aplasta al triunfador de un momento.

Asimismo se puede tratar de un futuro imaginado (temido o esperado) por un personaje: en uno de los ejemplos de *Señorita Julia*, ya citado, o incluso en *Underworld* [*El hampa*], la secuencia de la evasión imaginada, y en *La guerre est finie* [*La guerra terminó*] los flashes de los hechos que imagina el protagonista.

Por lo general, este futuro anticipado queda desmentido por el acontecimiento, por razones dramáticas. Pero, en cambio, se puede confirmar con la continuación de la acción y pasar de lo imaginario proyectivo a la realidad en acto: el proyecto de ahogamiento de su inoportuna amante, a la que el joven arribista observa en el mapa da lugar (mediante fundido encadenado) a la verdadera situación en que él cometerá el crimen (*Una tragedia americana*); asimismo, el plan de asalto a un banco, esbozado en un vidrio con vapor, se transforma (también mediante fundido encadenado) en un auténtico atraco a mano armada; un hombre anuncia: “Dentro de diez años tendré mil cabezas de ganado” (voz en off con la imagen de una manada), y al final de su comentario (sin ruptura) se advierte que el futuro se ha vuelto presente, como atestigua la transformación de un adolescente en adulto.

Veamos ejemplos mucho más audaces: lo que por analogía se puede llamar *flash-forward*, es decir, la proyección —en una secuencia en presente— de un futuro real, dramáticamente

¹⁰ Sabemos que esta famosa escena es una falsificación, resultado de un truco realizado durante la guerra por el documentalista inglés John Grierson para ridiculizar a Hitler en una película de propaganda política (véase *Cine-ma* 61, n.º 53, pág. 47).

te hablando, y desconocido por los personajes. En *El castillo de vidrio*, los amantes, Évelyne y Rémy, reunidos en un cuarto de hotel, dejan que pase la hora en que normalmente ella debe irse para tomar el tren. René Clément había colocado en ese lugar (luego de un fundido encadenado desde el reloj pulsera de Rémy hasta uno de pared) un plano de capilla ardiente con el cuerpo de Évelyne y un plano del marido enterándose de la noticia. Luego, después de esa intrusión del destino, la imagen volvía a la habitación; los amantes advertían el retraso en la hora y en vano trataban de llegar a la estación antes de que el tren saliera para Berna: Évelyne, entonces, decidía tomar un avión, y la película terminaba con la despedida de los protagonistas, que ignoraban que el avión iría a estrellarse en tierra. Como ante una tragedia clásica, el espectador se hallaba complicado en el secreto de un desenlace en que el destino iba a hacer trizas la felicidad de los hombres. Este audaz montaje debía provocarle un singular conflicto dramático al espectador o bien... pasar inadvertido en él: parece que es lo que sucedió, puesto que mucha gente, incluso habituada a las sutilezas del lenguaje cinematográfico, no captó la razón de la presencia de ese plano en ese momento; después de unos días del estreno, el plano de la capilla ardiente fue puesto al final de la película. Un buen tema de reflexión sobre el origen del lenguaje cinematográfico: ¿cómo y por qué un procedimiento expresivo resulta legible o no para el espectador? Pienso que la ley que ya he definido (pág. 176) brinda una respuesta a esta pregunta. El montaje de Clément resulta poco comprensible (al menos en el momento mismo en que lo percibimos), porque no podemos conocer el porvenir; sólo podemos imaginarlo; la brutal proyección de un futuro real en el presente no corresponde a ninguna experiencia psicológica del ser humano, y su representación es incomprensible, por lo menos hasta que haya aprendido a leer su sentido.

Cerremos este paréntesis dedicado al futuro y comprobemos que el flashback es, pues, un procedimiento expresivo en extremo cómodo, desde varios puntos de vista: permite una gran flexibilidad y una gran libertad narrativa, dado que admite la alteración de la cronología, facilita el respeto a las tres unidades clásicas (por lo menos, de la más importante: la de tiempo) al centrar la película en el desenlace del drama repre-

sentado como *presente-aquí* de una conciencia y haciendo de las otras épocas y de los otros lugares anexos subordinados e íntimamente englobados en la acción principal; el *pasado* se vuelve *presente* y los *otros lugares* se vuelven *aquí*, conciencia. La continuidad de los hechos ya no es directamente temporal sino *causal*, de modo que el montaje está basado en el paso al pasado mediante la exposición de las causas de los hechos presentes; la sucesión de los acontecimientos según su causalidad lógica es respetada, pero la cronología estricta se altera y reestructura conforme a un punto de vista, por lo general subjetivo; de todos modos es un punto de vista subjetivo que regula el relato según los usos más originales y fecundos de ese procedimiento. El flashback crea una temporalidad *autónoma, interior...*, *maleable, densa y dramatizada*, que otorga a la acción un aumento en la unidad tonal y permite, naturalmente, la introducción del relato subjetivo en primera persona, cuyo prestigio y la riqueza de campos psicológicos que ofrece hemos visto.¹¹

Ya habíamos hablado bastante del tiempo en el capítulo dedicado al espacio, dada la relación dialéctica de uno y otro en la continuidad espacio-duración.

Pero la primacía de la duración sobre el espacio —y la afirmación de que el cine es un arte de la duración— aparece como indiscutible. La primera es dinámica, el segundo es pasivo; ella es estructura y él es simple marco. El interviene en el nivel de la imagen como un constituyente más, mientras que ella lo hace en el del relato y determina la totalidad del film. El espacio está en la duración cuando la duración organiza el espacio; éste se desmembra, se desintegra y se niega como continuo a favor de la duración.

Hemos visto que ciertos efectos que sugieren una duración indefinida que se está viviendo (*Ciudadano Kane*, etc.) corresponden exactamente a lo que el *imperfecto* intenta expresar en la novela. El *presente* es el tiempo más corriente en cine, pero sólo existe en nuestra conciencia, pues lo que perci-

¹¹ Sin embargo, el flashback hoy es un procedimiento pasado de moda, abandonado por el neorrealismo y por el cine llamado moderno.

Podríamos aplicar a la evocación del pasado en el cine la fórmula de Laurence Durrell: "No un tiempo recobrado sino un tiempo concedido" (*Cléa*).

bimos como tal nunca es sino lo que corresponde a nuestra percepción actual. El *futuro* es aun más inasequible y sólo lo identificamos si se nos lo indica como tal. El flashback en segundo grado puede ser considerado como un equivalente del *pluscuamperfecto*. El *potencial*, por su parte, cuenta con un ejemplo en una película japonesa muda, en la que un intertítulo anuncia: "Si el amo hubiera tenido piedad...", y le sigue otra versión de la secuencia anterior, que muestra lo que hubiera podido ocurrir si... Pero este potencial es puramente conceptual pues nosotros sólo percibimos el presente cinematográfico.

Si bien es cierto que toda elaboración intelectual, toda obra de arte, vive primero en la duración (y de un modo accesorio, en el espacio), también es evidente que toda conciencia de una obra se verifica en la duración, en nuestra duración íntima: por eso el cine, que ante todo es duración, se integra con tanta perfección a nuestra percepción, que también actúa antes que nada en la duración.

Así como la perspectiva es la clave de nuestra racionalización del espacio, el tiempo social (con su escala de puntos de referencia) es el instrumento de nuestra racionalización de la duración; pero el cine nos permite apartar esa racionalización dejándole libertad absoluta a la duración, libertad de la que goza en el fluir de nuestra conciencia profunda.

Este análisis no ha agotado aún el problema de las relaciones entre el tiempo real de la proyección y el sentimiento subjetivo de su duración, problema que tal vez sea el más importante y el más difícil de analizar entre los que plantea la psicología del cine. En la pantalla, sabemos, cualquier acción parece —a igual tiempo— más larga que en la realidad; de allí la necesidad del encuadre, que suele elidir los tiempos considerados débiles y produce una densificación temporal que condiciona normalmente nuestra percepción del relato cinematográfico.¹²

¹² Sucede lo mismo con todas las artes basadas en el relato temporal: por ejemplo, en *Peleas y Melisenda* de Debussy, el recitativo anuncia: "Dentro de una hora se cierran las puertas" y el sordo estruendo de las puertas cerradas, en la partitura, se da exactamente siete minutos después.

Pero es difícil decir si la impresión de duración que el espectador recibe del *montaje* es automáticamente más corta que la duración real de la proyección. Por ejemplo, en la versión muda de *El acorazado Potemkin*, la secuencia del tiroteo en las escaleras dura 5 minutos 30 segundos (ocho minutos en la versión sonora) y en *Ben Hur* (versión de Wyler) la carrera de carros dura 11 minutos: sólo una encuesta permitiría decir qué impresión de duración recibe el espectador, pero creo estar en condiciones de decir —partiendo de mi experiencia personal— que la duración intuitivamente sentida es notoriamente más larga que la duración real, por el hecho de la extrema densidad (*suspense*) de ambas acciones.

François Truffaut habló en una entrevista de “la lucha de los cineastas con la duración”. En *La peau douce* [*Piel suave*], procedió a un “truco” temporal que en cierto modo es la inversa de la detención de imagen: la escena del encuentro de los protagonistas en el ascensor en su película dura un minuto, mientras que el trayecto real del ascensor sólo toma veinte segundos (es la duración del descenso de la jaula) porque el cineasta ha querido que se notara la violencia del flechazo mediante esa dilatación de la duración. Es casi seguro que el espectador no percibe esa diferencia de duración objetiva, pues su percepción en ese momento depende directamente de la intensidad de su implicación psicológica en la acción.

Me arriesgo, pues, a concluir que la intuición de la duración depende del modo como el espectador resulta concernido por la tonalidad dramática de la acción; durante una acción muy violenta o muy rápida parece que *el tiempo pasa pronto*, pero si el espectador después se pregunta por su propia impresión, tiende a pensar (por reacción) que la acción real es más larga que la que ha percibido. Es indispensable precisar que la tonalidad dramática de una acción es más un asunto de *calidad* (densidad e intensidad de los hechos representados) que de *cantidad* (cantidad de acontecimientos), lo que explica que películas relativamente cortas puedan parecer largas, mientras que las películas muy largas que se han multiplicado aproximadamente desde 1975 (tales como las de Angelopoulos o Wenders) no le dan al espectador la sensación de que abusan de su atención o de su paciencia, porque no dejan de ejercer un solo instante un verdadero poder de fascinación al sublimar el tiempo de la percepción como intuición de la duración.

Conclusión

Al finalizar este estudio resulta evidente que el cine dispone de un lenguaje a la vez sutil y complejo, capaz de transcribir con holgura y precisión los acontecimientos y las conductas, pero también los sentimientos y las ideas. No obstante, la expresión del contenido mental plantea delicados problemas: mientras el escritor puede dedicar hojas y hojas al análisis más íntimo y minucioso de un instante de la vida psíquica de un individuo, el cine, condenado a una estética fenomenológica, obligado a describir desde afuera los efectos objetivos de las conductas subjetivas, debe esforzarse por sugerir más o menos simbólicamente los contenidos mentales más secretos y las actitudes psicológicas más sutiles. Por eso nunca ha podido privarse de la palabra (aun en la época del cine mudo, en forma de intertítulos) y siempre ha tenido que recurrir a equivalencias expresivas para hacer penetrar al espectador en la interioridad de los personajes.

Pero hemos visto cómo ha evolucionado el cine desde su nacimiento, cómo el lenguaje cinematográfico se ha ido elaborando, desde Griffith hasta Eisenstein, y cómo ha ido conquistando —desde Renoir hasta Rossellini y desde Antonioni hasta Wenders— una sencillez y una libertad nuevas. Podemos comprobar, en efecto, que la mayoría de los grandes realizadores de posguerra casi han abandonado todo el arsenal gramatical y estilístico que acabamos de analizar. En una película de Antonioni o de Wenders, por ejemplo, sólo el montaje (muy lento) y la expresión de la duración (su resultante) y del espacio (su corolario) pueden ser objeto de un análisis estético: todos los demás componentes de la escritura, tal como he tratado de definirlos aquí, prácticamente se han ignorado o hasta sublimado.

Del lenguaje al estilo

Esta evolución del lenguaje cinematográfico fue destacada por André Bazin: "Hacer cine hoy —escribía— es contar una historia en un idioma claro y transparente. Pocos movimientos de cámara hacen notoria la presencia de ésta, y pocos primeros planos no corresponden a la percepción normal de nuestros ojos. El encuadre descompone la acción en planos preferentemente 'americanos', porque parecen más realistas. Todo el arte se reduce, pues, a ese encuadre cuyas reglas óptimas son ahora muy conocidas e indiscutidas. La originalidad de la expresión es, en adelante, completamente libre: responde a una elección deliberada conforme a la intención artística. Lo que determina desde afuera la forma de la obra ya no es la eficacia novedosa de una nueva propiedad de la cámara o de la película, sino las exigencias internas del tema, tal como las siente el autor, que requieren tal o cual técnica en especial. [...] Por primera vez desde los orígenes del cine, los directores, respecto de la técnica, trabajan en las condiciones normales del artista. [...] El estilo del director moderno se elabora a partir de medios expresivos perfectamente dominados y tan dóciles como un bolígrafo".¹

Con razón habríamos podido criticar a Bazin por su visión un tanto idílica de la creación cinematográfica: intervienen muchas otras determinaciones además de la simple técnica (el color, por ejemplo, según hemos visto). Pero al principio tenía razón, y parece que es lo que ha inspirado a Alexandre Astruc su célebre artículo "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra stylo" ["Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara bolígrafo"] ha sido su metáfora final. Allí señalaba: "El cine se está convirtiendo nada más que en un medio de expresión. [...] luego de haber sido en forma sucesiva una atracción foránea, una diversión parecida al teatro ligero, o un medio para conservar las imágenes de la época, poco a poco se va transformando en lenguaje [...], es decir, en una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por abstracto que sea, o traducir sus obsesiones tal como sucede hoy con el ensayo o la novela. Por eso a esta nueva

¹ *L'écran français*, nº 60, 21 de agosto de 1946.

era la llamo 'de la cámara bolígrafo'. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine poco a poco se irá apartando de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata y de lo concreto para convertirse en un medio de escritura tan dúctil y sutil como el del lenguaje escrito. [...] Hasta ahora, el cine no ha sido sino un espectáculo. [...] está encontrando una forma en la que se convierta en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento se podrá escribir directamente en la película".²

En ese artículo, Astruc cita algunas películas basándose en su demostración, pero no hace alusión alguna a la "revolución", entonces en curso, del neorrealismo. Los títulos que menciona (*Esperanza/Sierra de Teruel*, *La regla del juego*, *Las mujeres del bosque de Boloña* y las películas de Welles) apenas tienen en común cierta modernidad que justifica su novedad e importancia y concreta el intento de autonomía estética del cine respecto de los otros medios de expresión ("en especial, la pintura y la novela", dice Astruc) que lo han marcado desde sus comienzos y de los cuales siempre le ha costado desprenderse: la expresión *cámara bolígrafo* señala la posibilidad y la necesidad, del cine, de apartarse de las influencias literarias (la narratividad) y figurativas (la "impresión de realidad") que hasta ahora han puesto trabas a un enfoque nuevo del mundo exterior y a una nueva concepción de la escritura cinematográfica. Este artículo era profético, pero quienes le dieron la razón han sido más bien ciertas películas posteriores: *El silencio del mar*, de Melville; las películas de Bresson a partir de *Un condamné à mort s'est échappé* [*Un condenado a muerte ha escapado*], y las de Resnais; él mismo trabajó con tal fin en *Le rideau cramoisi* [*El telón carmesí*]. Estas películas pertenecen a una corriente que a veces se ha calificado de intelectual o de literaria porque rechaza el "espectáculo" y el "lenguaje" tradicionales.

Aplicado al cine, el concepto de *lenguaje* —según hemos visto— es bastante ambiguo. Si vemos el arsenal gramatical y estilístico de los medios cinematográficos de expresión, sobre todo vinculados con la técnica, comprobamos que Astruc no lo emplea en este sentido sino en el de "forma en la cual y me-

² *L'écran français*, nº 144, 30 de marzo de 1948.

dante la cual un artista puede expresar su pensamiento". Para evitar cualquier ambigüedad, al concepto de "lenguaje" habría que preferir el de "estilo". Bresson escribió muy acertadamente que el estilo es "todo lo que no es la técnica".³ El lenguaje, común a todos los cineastas, es el punto de encuentro de la técnica y de la estética; el estilo, específico de cada uno, es la sublimación de la técnica en la estética. Algunos realizadores acceden directamente al estilo (Chaplin, Flaherty, Murnau, Renoir, Buñuel, Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Rossellini, Wenders) sin pasar a la etapa del lenguaje entendido en su acepción restrictiva; no recurren a esa clase de efectos especiales de la realidad que presentan cierta cantidad de procedimientos expresivos ya estudiados.

"Hasta ahora, el cine no ha sido sino un espectáculo", afirmaba Astruc. Es posible, pero sin embargo esto es olvidar un tanto aprisa el aporte decisivo de Eisenstein, de quien sería injusto omitir que fue auténticamente el inventor de un lenguaje que instauraba un estilo. Pero podemos estar de acuerdo con Astruc si entendemos "espectáculo" en un sentido sin connotación peyorativa. Incluso cuando un film se niega a lo espectacular suele obedecer a las reglas dramáticas que han forjado dos mil años de tradición teatral: cuenta una historia que comprende una progresión jalonada de nudos dramáticos (y, llegado el caso, de sorpresas) hacia un desenlace que trae una solución y una moraleja; de un modo secundario, las unidades de tiempo, lugar y acción a menudo son consideradas obligaciones deseables para la buena presentación de la obra.

Según esta perspectiva podemos decir que el cine contemporáneo más avanzado ha dejado de ser lenguaje (y espectáculo) para convertirse en *estilo*. El cineasta de hoy dispone de una "forma" de expresión tan dúctil y sutil como el lenguaje escrito, aunque esté liberada de casi todos los procedimientos tradicionalmente considerados equivalentes cinematográficos de los del lenguaje escrito. Los personajes de Antonioni o de Resnais gozan de una psicología cuya profundidad y agudeza quizá no tengan nada que envidiar a la de los héroes de Proust y de Joyce; desde este punto de vista, el cine ya no tiene que tener complejos de inferioridad respecto de la literatura. El ca-

³ *Op. cit.*, pág. 60.

so de Marguerite Duras es típico en este aspecto: entre sus libros, sus obras teatrales y sus películas no hay diferencias fundamentales; las películas no son “adaptaciones” o “ilustraciones” de los primeros, sino sus estrictos equivalentes en otro registro expresivo y, si se ponen en un mismo plano el lenguaje cinematográfico y el lenguaje filmado, marcan la apoteosis de un cine *literario* que, sin embargo, es específicamente cinematográfico y en ningún caso justifica la connotación peyorativa ligada al calificativo de “literario” por quienes desestiman de ese nuevo cine.

Por otra parte, la noción de “espectáculo”, corolario de esa “dirección”, se vuelve inadecuada por el hecho de que el nuevo cine reintroduce la objetividad del cineasta y la libertad del espectador. Lo que aparece en la pantalla se transforma de nuevo en algo semejante a lo que se ha filmado; la “impresión de realidad” ya no nace de un truco estilístico de esta realidad sino de la autenticidad con la cual se muestra la realidad en la pantalla. Pues el encuadre y el montaje desempeñan cada vez menos su función habitual de análisis y reconstrucción de la realidad: por el contrario, la profundidad de campo y el plano secuencia, al volver a introducir la duración y el espacio, así como el estatismo de la cámara, al dejar de hacer de ella “un personaje del drama”, tienden a dar una imagen cada vez más objetiva y realista de los acontecimientos y su entorno físico. Por eso habría que reemplazar la vieja idea de escenificación (demasiado ambigua porque recuerda sin remedio la creación teatral y sus artificios) por la de *presentación*. Nosotros estamos en presencia del mundo real, y la instauración estética de este mundo, su paso de la existencia material a la existencia artística se efectúan sin recurrir al arsenal de los procedimientos lingüísticos tradicionales: el lenguaje se interpone cada vez menos entre el público y el universo plástico de la pantalla: la superficie de la tela blanca va dejando de ser pantalla entre el espectador y el mundo.

De la fascinación a la libertad

Ya no se trata de “trabajar el psiquismo” del espectador —según palabras de Eisenstein— o de cautivarlo, sino también de capturarle por un conjunto de medios expresivos con-

ceptualizados e inventariados como vehículos de sensaciones y de significaciones. El espectador se encuentra, en cierto modo, ante una ventana abierta a través de la cual presencia acontecimientos que tienen toda la apariencia de la objetividad y cuya existencia parece independiente de la suya, al mismo tiempo que su significado ya no depende de su propia percepción. Ya no está cautivo del encuadre y del montaje, sino que tiene la impresión de presenciar hechos que se están produciendo ante sí, con sus horas muertas, sus extensiones, sus vueltas, sus ambigüedades y sus oscuridades: el realismo y la intensidad de la visión que se le propone lo inducen a un estado psicológico que depende de la contemplación más que de la fascinación, en la medida en que está implicado a la vez por la acción pero es libre respecto de ella, en virtud de la objetividad de la visión que se ofrece. Al respetarse así su autonomía de espectador, su participación es a la vez más deliberada (le toca a él esforzarse por penetrar en el universo presentado) y más difícil (pues el mundo de la pantalla ya no se le ofrece tan asimilado como lo era en la época del montaje-soberano).

A partir de la década de 1950 se ha asistido a una progresiva superación del lenguaje: a lo que se puede llamar “sublimación de la escritura”. Ha sucedido lo mismo con la literatura, en que el “nouveau roman” [“nueva novela”] rechazó las reglas tradicionales para hacer de la escritura no ya un medio, un vehículo de sentimientos e ideas, sino un fin en sí mismo: de este modo, la escritura se ha convertido en el primer objeto de la creación literaria. De manera semejante, se ha hecho cada vez más difícil aplicar a las películas que se sitúan en la vanguardia de la investigación estilística los viejos esquemas de la habitual “explicación de textos”: la distinción escolástica entre la forma y el fondo resulta imposible y absurda; hemos asistido a esa sublimación del lenguaje en el ser cinematográfico, de la cual —al comienzo de este libro— dije que era indispensable para la instauración estética del film.⁴

Esta evolución se ha verificado, no obstante, en dos caminos muy distintos. En primer lugar está lo que se podría deno-

⁴ Caso extremo pero ejemplar: *El año pasado en Marienbad*, en donde la forma (el estilo) es el fondo (el tema), ya que en cierto modo materializa el vagabundeo de los personajes por los arcanos de su memoria.

minar "tendencia Antonioni", con el riesgo de un "eurocentrismo", a la cual se le podría sumar un precursor tal como Ozu, así como Rossellini, Bresson, Angelopoulos y Wenders: su característica fundamental es la *desdramatización*, es decir, la negación del espectáculo, la "desteatralización". Por otra parte se puede definir una "tendencia al cine directo", que primero se manifestó en las películas de Jean Rouch y después se desarrolló en lo que se llamó *cine verdad*, según la célebre fórmula de Dziga Vertov, que se proponía "reproducir la vida del natural": en este caso, las características son el rodaje en directo, el estilo del reportaje, la forma improvisada (al menos, en apariencia) y el rechazo de las estructuras dramáticas tradicionales.

El denominador común de ambas tendencias que parecen muy alejadas es la libertad, la del espectador y la del "espectáculo", más precisamente, la del acontecimiento filmado. En uno y otro caso, el espectador se halla ante una acción que parece cobrar forma delante de sí y en la cual se siente libre de participar y de adherirse o no (de allí las violentas condenas de estos dos géneros por parte de los defensores de la dramaturgia aristotélica). Esta doble impresión de libertad, repetimos, antes que nada obedece al rechazo de las estructuras dramáticas y del encuadre-montaje habituales cuyo resultado, si no su fin, es hacer caer al espectador en la trampa de una mecánica que facilita su tarea perceptiva pero favorece su pereza intelectual. En ambos casos, el cineasta y la cámara vuelven a hacerse objetivos: el cineasta no practica ya el encuadre-montaje que permitía conducir un relato unilineal y unívoco, ni los movimientos de cámara que dirigían la atención del espectador, y la cámara ya no se limita a darnos el punto de vista de un testigo privilegiado respecto del acontecimiento. Existe lo que André S. Labarthe ha denominado *paso a lo relativo*, en el sentido de que la cámara no busca más "el ángulo ideal, absoluto, de toma, que suprima un muro del decorado":⁶ de este modo queda abandonada la estúpida y deplorable convención que consistía en colocar la cámara en una alacena o un refrigerador o en lugar del espejo de un lavabo para filmar a un personaje de frente.

⁶ A. S. Labarthe, *Essai sur le jeune cinéma français*, pág. 16.

Podríamos situar la convergencia de ambas tendencias, ya definidas, en 1953, en *Amore in Città* [*El amor en la ciudad*] (único número de lo que debía ser —según Zavattini, su iniciador— una especie de diario filmado), y más precisamente en el episodio realizado exactamente por Antonioni, *Tenta-to suicidio* [*Intento de suicidio*], en donde el estilo del reportaje del neorrealismo es atenuado por la escritura muy personal de este cineasta. Entre estas dos tendencias hay una diferencia fundamental. En el cine directo, la doble libertad es natural pues la parte de improvisación puede ser real en el rodaje, aun cuando el realizador interviene luego mediante el montaje: podría decirse que el rodaje ocurre antes del encuadre, mientras que en la otra tendencia, normalmente el encuadre preexiste al rodaje: la libertad “antonioniana” es profundamente concertada y sólo nos da la sensación de ser profundamente libres ante un hecho libre al precio de una rigurosa elaboración.

En la películas modernas, según palabras de Truffaut, “el cine de guionistas da lugar al cine de cineastas”. El cine dejó de consistir en contar ante todo una historia por medio de imágenes, como otros lo hacen con palabras o notas musicales: reside en la necesidad irremplazable de la imagen, en la soberanía absoluta de la especificidad audiovisual de la película sobre su función de vehículo intelectual. En adelante, el espectador ya no tiene la impresión de presenciar un espectáculo preparado sino de ser recibido en la intimidad del cineasta y de que le dan la posibilidad de participar junto con él de la creación: ante esos rostros que se le presentan, esos personajes disponibles, esos acontecimientos que se van produciendo y esos signos de interrogación dramáticos, también él conoce la angustia creadora.

De la imagen a la realidad

Para sintetizar la evolución del lenguaje cinematográfico desde sus orígenes, esquematizando un poco es posible distinguir en los realizadores dos enfoques fundamentales del mundo. Uno, más bien cerebral y conceptual (Eisenstein, Dreyer, Gance, Welles, Bergman, Visconti, Bresson, Resnais, Godard, Tarkovsky, Duras), y el otro más bien sensorial e intuitivo (Griffith, Chaplin, Dovjenko, Flaherty, Murnau, Ozu, Mizo-

guchi, Renoir, Buñuel, Rossellini, Fellini, Antonioni, Angelopoulos, Wenders). Los directores del primer grupo tienden a reconstruir el mundo conforme a su visión personal, y para ello hacen hincapié en la imagen como medio fundamental para conceptualizar su universo cinematográfico. Los otros, en cambio, más bien tienden a borrarse ante la realidad y a hacer surgir de su directa y objetiva representación el significado que quieren extraer de ella: por eso, el trabajo de elaboración de la imagen tiene para ellos menos importancia que su función natural de figuración de lo real; para ellos, la fascinación no es sinónimo de confiscación del espectador, cuya libertad respetan; su visión se caracteriza más por la intensidad de su representación de la realidad que por su carácter insólito. Y podemos decir, también esquematizando, que el período en que el lenguaje (imagen, montaje) tenía un papel predominante correspondió al triunfo de los “celebrales”, mientras que el progresivo abandono del lenguaje tradicional ha marcado la preponderancia de los “sensoriales” y de su visión plástica desligada de la obsesión de la conceptualización.

André Bazin formuló esta dualidad de manera ejemplar cuando distinguió en el cine, de 1920 a 1940 (pero su observación vale más allá de tal período), “dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad. Por ‘imagen’ suelo entender todo lo que puede añadir a la cosa representada su *representación* en la pantalla. Este aporte es complejo, pero podemos reducirlo básicamente a dos grupos de hechos: la plástica de la imagen y los recursos del montaje. [...] en tiempos del mudo, el montaje *evocaba* lo que el realizador quería decir; en 1938, el encuadre *describía*: hoy se puede decir que el director *escribe* directamente en cine”. Por otra parte, en el entusiasta texto que ha consagrado a *Umberto D.*, escribe: “Quizá para De Sica y Zavattini el asunto sea hacer del cine la asíntota de la realidad. Pero para que, casi en el límite, sea la vida misma la que se transforme en espectáculo, para que se nos muestre —en ese puro espejo— como poesía. El cine la cambia tal como en ella misma”.⁶

Estas excelentes fórmulas describen del modo más justo y profundo el misterio y el milagro de la representación cine-

⁶ *Op. cit.*, tomo I, pág. 132 y 148; tomo IV, pág. 96.

matográfica: lo cual “se agrega” a la cosa representada, una “asíntota de la realidad”. Tal como dice Bresson, “lo real crudo, por sí solo, no proporcionará verdad”:⁷ sólo su representación fílmica puede conferirle la verdad, o al menos verosimilitud, pues las películas que muestran *verdad* cinematográfica son muy pocas y hasta cada vez más escasas —paradójicamente— en nuestra época, en que la producción comercial se esfuerza por seguir ofreciéndole al público más “realidad”. Ya hablé del desastre artístico que constituye la estandarización de los colores supuestamente naturales y que, por su aspecto decorativo, la mayor parte de las veces no hacen más que resaltar la superficialidad de mirada del cineasta;⁸ asimismo podemos llegar a la misma triste comprobación respecto de los procedimientos de sonido estereofónico, que crean un entorno sonoro completamente artificial. Por eso, en vez de una representación de lo real (recreación, reconstrucción específicas), la mayoría de los films sólo presentan de ello una achatada y débil fotocopia que no agrega nada específico a su imagen, excepto elementos cuantitativos muy ineficaces para que pueda lograr una evolución cualitativa en la instauración estética. Esto es lo que había verificado Godard cuando lanzó la famosa fórmula: “Antes que una imagen exacta, sólo una imagen”.

Al término de este estudio del lenguaje cinematográfico, ¿acaso tendríamos que comprobar que la experimentación de los recursos de este lenguaje, para el cine, habría sido nada más que un período de balbuceos y que el séptimo arte, por fin, habría alcanzado la edad adulta? Quizá no, pues comprobamos que su evolución de la imagen a la realidad no es ni cronológica ni homogénea: por un lado, sólo les incumbe a unos pocos films, dado que la producción mayoritaria comercial nunca se ha preocupado por otra cosa sino por la realidad (en la forma de la sacrosanta “impresión de realidad”); por otro lado, la imagen sigue siendo la mayor preocupación de muchos grandes cineastas a lo largo de toda su carrera (podemos citar a Bresson, a Godard, a Resnais, a Tarkovski). Parafraseando una expresión de moda, podremos decir que el cine realista no

⁷ *Op. cit.*, pág. 110.

⁸ “El color da fuerza a tus imágenes. Es un medio para volver más cierto lo real. Pero por poco que esta realidad no lo fuera del todo (real), revela su inverosimilitud (su inexistencia)”, Robert Bresson, *op. cit.*, pág. 113.

debe excluir lo real de cine; además, si bien la teoría de la transparencia filmica condena la imagen como signo o símbolo conceptuales, no por eso implica que la imagen no cumpla su función natural de revelación del sentido de la realidad. André Bazin habló de “mero espejo” para referirse a la imagen en que la realidad se sublima en forma de poesía, y en tal caso podemos recordar la definición stendhaliana de la novela: “un espejo que paseamos a lo largo de una carretera general”, definición que se aplica a la perfección a la narratividad lineal y desdramatizada del “nuevo cine”, así como a su valorización de la duración y del espacio. Entonces, ¿*cámara bolígrafo* o *cámara espejo*?

Como conclusión podemos preguntarnos dónde va el cine. André Malraux escribió: “Por otra parte, el cine es una industria”. Luego, ¿tendríamos que decir: “Por otra parte es un arte”? Dado el desarrollo rápido y gigantesco de los medios de comunicación de masa, el cine está convirtiéndose en la piel de zapa del campo de la imagen. Ahora bien, estos medios, aun más que el cine, están dominados por las llamadas “industrias de lo audiovisual” como consecuencia de la importancia de las inversiones necesarias para la producción y de la avanzada tecnología de los medios de difusión. También se les pueden aplicar estas reflexiones de Christian Metz: “La institución cinematográfica no es sólo la industria del cine (que funciona para llenar las salas); es también la maquinaria mental —otra industria— que los espectadores ‘habitados al cine’ han interiorizado históricamente y que los hace aptos para consumir películas. [...] desde su nacimiento, el cine ha estado como mordisqueado por la tradición occidental y aristotélica de las artes de la ficción y la representación, de la *diegesis* y de la *mimesis*, para la cual los espectadores estaban preparados —preparados con la razón pero también en lo pulsional— por la experiencia de la novela, del teatro, de la pintura figurativa, y que era la más rentable para la industria del cine”. Félix Guattari agrega a éstas sus comprobaciones de psicoanalista: “El cine se ha transformado en una gigantesca máquina de modelar la libido social, [...] En cine dejamos de tener la palabra; él habla en nuestro lugar; se os dice que la industria cinematográfica imagina lo que os gustaría oír; una máquina os trata como una máquina, y lo fundamental no es lo que ella os

dice sino esa especie de vértigo de abolición que os procura el hecho de ser así manejados. [...] El amoldamiento que resulta de este vértigo barato deja sus huellas: el inconsciente se encuentra poblado de indios, vaqueros, policías, gánsters, 'belmondos' y 'marylin monroes'.⁹

La multiplicación de los canales de televisión está desarrollando de un modo considerable la difusión de esa droga y los mercados donde se encuentra disponible. Al mismo tiempo ha comenzado a marginar al cine como institución y como arte: por un lado, la frecuentación de las salas no dejará de disminuir; por otro, el cine está cada vez más contaminado por la escritura televisiva, que no es más que una simple fotocopia de la realidad, según demuestra la generalización de las películas anónimas e insípidas, fenómeno agravado aun más por el sistema de las coproducciones, que conduce a la nivelación de las características culturales y al empalago de las especificidades artísticas. Con esto nos amenaza el "espacio audiovisual europeo" —después del imperialismo hollywoodense—, que se habla de instaurar y que los autores de films esperan y temen a la vez; por su parte se hallan doblemente intranquilos por su sobrevida como fabricantes de imágenes y su salvaguardia como creadores de formas estéticas personales. Y como los distribuidores-difusores se están convirtiendo en dueños del sistema y no tienen más preocupación que la de responder a la supuesta demanda de un público cada vez más condicionado por la uniformización del "espectáculo" audiovisual que se le propone, queda rematado así el más perfecto círculo vicioso.

Para el cine la situación es crítica, pero quizá no desesperada: bastará con algunos experimentadores o algunos exploradores de nuevos caminos para que su porvenir esté asegurado.

⁹ En *Psychanalyse et cinéma*, Communication n° 23, 1975, págs. 6, 28, 96 y 101.

Anexo I

Nomenclatura de los procedimientos narrativos y expresivos

Imagen

1. El sonido real empleado de un modo realista:
 - a) las palabras: caso normal (los diálogos habituales); caso patológico (el monólogo exteriorizado): *El tesoro de la Sierra Madre*;
 - b) la música (orquesta, radio): puede cobrar valor de contrapunto simbólico respecto de la situación o las palabras (la obertura de Egmont en *Las puertas de la noche*);
 - c) los ruidos: véase observación sobre música;
 - d) el silencio (símbolo de angustia, soledad, muerte).

2. El sonido en off:
 - a) las palabras: las de un personaje visible en la pantalla (monólogo interior: *Breve encuentro*); las de un comentarista invisible, perteneciente o no a la acción (relato subjetivo u objetivo); las de un personaje invisible (expresión del recuerdo, del remordimiento: *La sal de la tierra*);
 - b) la música: música comentario en general (expresión de la alegría, de la tristeza, etcétera); tema leitmotiv: expresión de un contenido mental preciso (la obsesión del alcohol: *El perdido fin de semana*; del homicidio: *Psicosis*);
 - c) los ruidos: reales (el grito de la sirena que simboliza el miedo de la mujer: *Ladrones de carretera*); irreales (los aplausos con los que sueña la actriz: *Cómicos*).

3. La vinculación (como contrapunto o como contraste) de la palabra, por un lado, y del gesto, por otro (Charlie retorciendo nerviosamente un papel: *La sombra de una duda*) o de la expresión del rostro (el cantante aterrorizado: *El largo viaje a casa*).

4. La presencia de un objeto con valor simbólico (la leche que se derrama: *Quai des Orfèvres*).
5. La presencia de una escena con valor dramático (y eventualmente simbólico): efecto realista (la venda de paño deshecha: *Tormenta sobre Asia*) o irrealista (las ventanas que se cierran solas: *El beso*).
6. La iluminación: funciones dramática y psicológica (*La trampa*) y transformación simbólica de las luces (la muerte: *Kean*).
7. El color:
 - a) combinación (permanente o no) con blanco y negro (*Noche y niebla*, *Nostalghia*);
 - b) introducción momentánea (*El pescado del estruendo*) o transformación (*Zazie en el metro*);
 - c) tratamientos especiales (curvas, etcétera: *El cruce de París*).
8. El dibujo animado: expresión del contenido mental (*El circo*, *Cero en conducta*, *Juegos de verano*).
9. Los trucos:
 - a) sobreimpresión (personaje, objeto, escena, inscripción);
 - b) flou (subjetivo u objetivo);
 - c) barrido;
 - d) distorsión de la imagen o del sonido;
 - e) fundido encadenado;
 - f) apariciones y desapariciones instantáneas.
10. La materialización objetiva de un contenido mental preciso (un murciélago: *El perdido fin de semana*; los padres y amigos del preso: *El fantasma que no vuelve*).

Cámara

11. El tamaño de los planos: plano general, primer plano, detalle, inserto.
12. Los ángulos de toma: picado (humillante), contrapicado (exaltante).
13. Los encuadres especiales simbólicos: por naturaleza (cuadro inclinado: *Breve encuentro*) o por composición (barra de la cama delante de la frente: *Esposas en ridículo*).

14. Los movimientos de cámara expresivos (reales u ópticos): *travellings* hacia adelante, hacia atrás vertical; panorámicas; trayectorias.
15. La modificación del movimiento acelerado, disminuido, inversión, detención.

Montaje

16. El montaje rítmico:
 - a) montaje rápido (alegría, ira, violencia, enloquecimiento, etcétera);
 - b) montaje lento (hastío, ociosidad, desesperación, etcétera);
 - c) plano anormalmente largo (suspenso).
17. El montaje ideológico: semejanza simbólica mediante paralelismo (los obreros fusilados, los animales degollados: *La huelga*).
18. El montaje narrativo: toma (o secuencia) intercalada que expresa:
 - a) sueño o ensoñación;
 - b) alucinación;
 - c) futuro objetivo (*Francia liberada*);
 - d) futuro imaginado (la evasión: *El hampa*);
 - e) recuerdo objetivo (pasado real: los gusanos blancos de *El acorazado Potemkin*);
 - f) recuerdo subjetivo (personal: el brazo del alemán muerto de *Hiroshima mi amor*) o exteriorizado (relato en tercera persona).
19. La elipsis: supresión de planos que tienen importancia por su contenido dramático (suspenso).
20. El paso de un plano de realidad a otro (*Una tragedia norteamericana*).

Anexo II

Compendio de semiología*

Semiología: "Ciencia que estudia la vida de los signos dentro de la vida social" (Ferdinand de Saussure). Ciencia que estudia los sistemas de signos (Petit Robert):

Lengua y lenguaje

"La lengua es a la vez un producto social de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias. En su totalidad, el lenguaje es multiforme y heteróclito (Saussure)."

"El hecho de la lengua es múltiple por definición: existe una gran cantidad de lenguas distintas. No existe un lenguaje cinematográfico propio de una comunidad cultural (A)."

"Una de las grandes diferencias entre el lenguaje cinematográfico y la lengua consiste en que, dentro del primero, las diversas unidades significativas mínimas no tienen significado estable y universal. Las 'figuras' cinematográficas tienen un sentido; son unidades significativas mínimas: no se puede cortar en dos o en tres un *flou* o una *detención de la imagen*. Estas 'figuras' adquieren un significado preciso en cada contexto, pero, tomadas en sí mismas, no tienen un valor fijo; si se las considera intrínsecamente, nada se puede decir de su sentido. Los códigos cinematográficos generales son sistemas de significantes sin significado (M)." Por ejemplo, el significante *traveling hacia adelante* puede vehicular significados varios.

"El lenguaje cinematográfico presenta un grado de heterogeneidad muy considerable ya que combina cinco materias distintas: la banda icónica comprende las imágenes que se mueven y, de un modo accesorio, notaciones gráficas (intertítulos, subtítulos, inscripciones varias); la banda sonora comprende el sonido fónico (diálogo), el sonido musical y el sonido análogo (ruidos). Sólo una de estas materias es específica del lenguaje cinematográfico: la imagen moviente (A)."

* Las citas consultadas (M) fueron tomadas de Metz, Christian, *Langage et cinéma*; las señaladas con (A), de Aumont Jacques, etc., *Esthétique du film*. En algunos casos fueron adaptadas en función de la coherencia del informe.

Signos

“No existe el signo cinematográfico. Esta idea proviene de una clasificación ingenua que procede por unidades materiales (lenguaje) y no por unidades de pertinencia (códigos). En cine (o en otro campo) no existe un código soberano que imponga sus unidades mínimas, las mismas, a todas las partes de todas las películas (M).”

“Entre las distintas unidades pertinentes hay algunas que se pueden llamar legítimamente ‘signos’, si al menos se toma el término en un sentido denotado y técnico (el mínimo elemento conmutable con sentido propio). No hay inconvenientes en considerar un movimiento de cámara como un signo, puesto que ese movimiento siempre tiene un sentido y en el código de los movimientos de cámara es el mínimo elemento con sentido (M).”

Códigos y subcódigos

“Un código, en semiología, se concibe como un campo de comunicaciones, terreno dentro del cual las variaciones del significante corresponden a variaciones del significado. Los únicos códigos exclusivamente cinematográficos (y televisivos: ambos lenguajes son comunes en gran medida) están vinculados con la dependencia de la imagen: códigos de los movimientos de cámara y códigos de ajustes dinámicos (A).”

El lenguaje cinematográfico es un conjunto de códigos y subcódigos. Los códigos (específicos o generales) son “sistemas de diferencias” (M), de “configuraciones significantes” (A): por ejemplo, el código de los movimientos de cámara, que es específico del cine. Los subcódigos (no específicos o peculiares) engloban “ciertos procedimientos desprovistos de significado estable en el nivel de los códigos” (A): por ejemplo, el subcódigo de las escalas de planos, que asimismo le concierne a la foto fija.

“La pluralidad de códigos corresponde a la intrínseca complejidad de los problemas propiamente cinematográficos, ya múltiples: montaje, movimientos de cámaras, etcétera. La pluralidad de los subcódigos se debe a que las soluciones dadas a estos problemas son, a su vez, muy diversos: dicha pluralidad refleja la *historicidad* de lo “cinematográfico”, sus variaciones de una época a otra, de un país a otro, de una escuela a otra, etcétera. La suma ideal de subcódigos (y no las de los códigos), el juego de su competencia y de sus eliminaciones sucesivas, constituye la *historia del cine* en lo que ella tiene de genuinamente cinematográfico (M).”

Textos y mensajes

"El único principio de pertinencia capaz de definir actualmente la semiología del cine es la voluntad de considerar las películas como *textos*, unidades de discurso. Si declaramos que la semiología estudia la *forma* de las películas, no hay que olvidar que la forma no es lo que se opone al contenido, y que existe una forma del contenido tan importante como la forma del significante (M)."

"El film —*el mensaje*— es un objeto 'concreto' porque sus fronteras coinciden con las de un discurso que es anterior a la intervención del analista." (Por ejemplo): "Cada movimiento de cámara es un mensaje (uno de los varios mensajes) del código de los movimientos de cámara (M)." Una película es capaz de ofrecer "varios sistemas de interpretación y de admitir varios *niveles de lectura*".

Lenguaje y escritura

"El cine no es una escritura; es lo que permite una escritura; por eso lo hemos definido como un lenguaje que permite construir textos. (Hay que establecer) una clara distinción entre *el conjunto de los códigos y subcódigos* (el lenguaje cinematográfico) y el conjunto de los sistemas textuales (la escritura cinematográfica) (M)."

"El cine (es) un lenguaje abierto a los mil aspectos sensibles del mundo, pero también un lenguaje forjado en el acto mismo de la invención artística singular. La empresa fillosemiológica (debe) tomar conciencia de la riqueza que hay en un lenguaje tan distinto de una lengua y tan inmediatamente sometido a las innovaciones del arte como a las apariencias perceptivas de los objetos representados. Más allá de esta primera verificación comienzan a plantearse los problemas analíticos."

La semiología y el espectador

"El trayecto del semiólogo es paralelo (idealmente) al del *espectador* cinematográfico; es el trayecto de una 'lectura'. Pero el semiólogo se esfuerza por explicar ese recorrido en todos sus sectores, mientras que el espectador lo atraviesa de un tirón e implícitamente, ante todo con el deseo de 'entender la película'; el semiólogo, además, quiere entender cómo se comprende el film. La lectura del semiólogo es una *metalectura*, una lectura analítica, frente a la lectura 'ingenua' (en realidad, frente a la lectura *cultural*) del espectador (M)."

Bibliografía fundamental

- Adorno, Theodor W.; Eisler, Hanns: *Musique de cinéma*, París, L'Arche, 1972.
- Agel, Henri: *Le cinéma*, París, Casterman, 1954.
- Amengual, Barthélemy: *Clefs pour le cinéma*, París, Seghers, 1971.
- Aristarco, Guido: *Storia delle teorie del film*, Einaudi, Turín, 1960.
- Arnheim, Rudolf: *Film as Art*, University of California Press, 1957.
- Aumont, Jacques; Bergala, Alain; Marie, Michel, y Vernet, Marc: *Esthétique du film*, París, Nathan, 1983.
- Baeclin, Peter: *Histoire économique du cinéma*, París, La Nouvelle Édition, 1947.
- Balazs, Mela: *L'esprit du cinéma*, París, Payot, 1977.
- Balazs, Bela: *Le cinéma*, París, Payot, 1979.
- Bazin, André: *Qu'est-ce que le cinéma?* (4 vol.), París, Éd. du Cerf, 1958-62.
- Betton, Gérard: *Esthétique du cinéma*, París, P. U. F., 1983.
- Bonnell, René: *Le cinéma exploité*, París, Éd. du Seuil, 1978.
- Burch, Noël: *Praxis du cinéma*, París, Gallimard, 1969.
- Chion, Michel: *Le son au cinéma*, París, Cahiers du Cinéma/Éd. de l'Étoile, 1985.
- Cohen-Séat, Gilbert: *Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma*, París, P. U. F., 1958.
- Colpi, Henri: *Défense et illustration de la musique dans le film*, Lyon, Serdoc, 1963.
- Deleuze, Gilles: *L'image-mouvement*, París, Éd. de Minuit, 1983.
- Eisenstein, S. M.: *Réflexions d'un cinéaste*, Moscú, Éd. du Progrès, 1958.
- Eisenstein, S. M.: *Au-delà des étoiles*, París, U. G. E., 1974.
- Eisenstein, S. M.: *Le film: sa forme/son sens*, París, Charles Bourgeois, 1976.
- Eisner, Lotte H.: *L'écran démoniaque*, París, Le Terrain Vague, 1965.
- Epstein, Jean: *Intelligence d'une machine*, París, Jacques Melot, 1946.
- Epstein, Jean: *Le cinéma du diable*, París, Jacques Melot, 1947.
- Flichy, Patrice: *Les industries de l'imaginaire*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1980.

- Gauthier, Guy: *Vingt leçons sur l'image et le sens*, Paris, Edilig, 1982.
- Koulechov, Lev: *Tratado de la realización cinematográfica*, Buenos Aires, Ed. Futuro, 1947.
- Kracauer, Siegfried: *Theory of film*, Oxford, Oxford University Press, 1960.
- Lebel, Jean-Patrick: *Cinéma et idéologie*, Paris, Éd. Sociales, 1971.
- Lherminier, Pierre (con la dirección de): *L'art du cinéma*, Paris, Seghers, 1960.
- Lindgren, Ernest: *The art of the film*, Londres, Allen and Unwin, 1963.
- Lotman, Yuri: *Esthétique et sémiotique du cinéma*, Paris, Éd. Sociales, 1977.
- Magny, Joël (con la dirección de): *Théories du cinéma*, Paris, Éd. L'Harmattan, CinémAction n° 20, 1982.
- Malraux, André: *Esquisse d'une psychologie du cinéma*, Paris, Gallimard, 1946.
- Metz, Christian: *Langage et cinéma*, Paris, Larousse, 1971.
- Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma* (2 vol.), Paris, Éd. Universitaires, 1963-65.
- Morin, Edgar: *Le cinéma ou l'homme imaginaire*, Paris, Éd. de Minuit, 1956.
- Moussinac, Léon: *Naissance du cinéma*, Paris, Éd. Français Réunis, 1967.
- Pudovkin, Vsevolod: *Film technique and film acting*, Nueva York, Grove Press, 1970.
- Sadoul, Georges: *Histoire du cinéma mondial*, Paris, Flammarion, 1972, 9ª edición.
- Sadoul, Georges: *Histoire générale du cinéma* (5 vol.), Paris, Denoël, 1948-60.
- Vertov, Dziga: *Articles, journaux, projets*, Paris, U. G. E., 1972.

El lenguaje del cine

Marcel Martin

«Mi propósito es ilustrar la historia del cine mucho más que su actualidad (...), tratar de precisar lo mejor posible el origen y el primer uso de tal o cual efecto del lenguaje visual y sonoro, y dar ejemplos seleccionados de los clásicos de la cinematografía.»

Marcel Martin analiza con gran rigor las películas más importantes explicando todos aquellos componentes que las han convertido en obras de arte imperecederas. Muchos de estos clásicos pueden considerarse hoy tan valiosos como la *Ilíada*, la Capilla Sixtina o la Novena Sinfonía de Beethoven.

Con su fina atención al trabajo de la cámara, a los decorados y a la creación de diversas modalidades de espacios y tiempos para resaltar la lógica de la narración, el autor enriquece las teorías estéticas del cine con la dimensión y los conceptos de la semiótica cinematográfica.

La obra se dirige especialmente a estudiantes para señalar los logros admirables de invención y creatividad en la fase aún experimental del cine clásico. Sus bases se encuentran en toda la producción posterior, que no ha añadido más que refinamientos técnicos.

Marcel Martin es crítico de cine, historiador y secretario general de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica. Es además autor de varios libros, entre otros *Charlie Chaplin*, *Jean Vigo* y *Le cinéma français depuis la guerre*.

ISBN 84-7432-381-9



9 788474 323818

500224

gedisa
editorial