

Este estudio es el resultado de la síntesis de tres artículos. El primero escrito para el libro conmemorativo *Veinte años de cine en Venecia* (1952); el segundo, titulado *La planificación y su evolución*, aparecido en el número 93 (julio de 1955) de la revista *L'Age nouveau*, y el tercero en *Cahiers du Cinéma*, número 1 (1950).

La evolución del lenguaje cinematográfico

En 1928 el cine mudo estaba en su apogeo. La desesperación de los mejores entre los que asistieron al desmantelamiento de esta perfecta ciudad de la imagen, es explicable, aunque no se justifica. Les parecía que dentro de la vía estética que había tomado, el cine había llegado a ser un arte supremamente adaptado a la "exquisita molestia" del silencio y que por lo tanto el realismo sonoro no podía traer más que caos.

De hecho, ahora que el uso del sonido ha demostrado suficientemente que no venía a destruir el Antiguo Testamento cinematográfico sino a completarlo, habría que preguntarse si la revolución técnica introducida por la banda sonora corresponde verdaderamente a una revolución estética, o en otros términos, si los años 1928-30 son los del nacimiento de un nuevo cine. Considerándolo desde el punto de vista de la planificación, la historia del cine no pone de manifiesto una discontinuidad tan evidente como podría creerse entre el cine mudo y el sonoro. Por el contrario pueden descubrirse parentescos entre algunos realizadores de los años 1925 y otros de 1935 y sobre todo del período 1940-1950. Por ejemplo entre Eric von Stroheim y Jean Renoir u Orson Welles, Carl Theodor Dreyer y Robert Bresson. Estas afinidades más o menos marcadas prueban, en primer lugar, que puede tenderse un puente por encima del hueco de los años 30, y que ciertos valores del cine mudo persisten en el sonoro; pero sobre todo que se trata menos de oponer el "mudo" y el "sonoro" que de precisar la existencia en uno y en otro de algunos grupos con un estilo y unas concepciones de la expresión cinematográfica fundamentalmente diferentes.

Sin ignorar la relatividad de la simplificación crítica que me imponen las dimensiones de este estudio y manteniéndola menos como realidad objetiva que como

hipótesis de trabajo, distinguiría en el cine de 1920 a 1940, dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad. Por “imagen” entiendo de manera amplia todo lo que puede añadir a la cosa representada su *representación* en la pantalla. Este aporte es complejo, pero se puede reducir esencialmente a dos grupos de hechos: la plástica de la imagen y los recursos del montaje (que no es otra cosa que la organización de las imágenes en el tiempo). En la plástica hay que incluir el estilo del decorado y del maquillaje, y también, de alguna manera, el estilo de la interpretación, a los que se agrega naturalmente la iluminación y finalmente el encuadre, completando la composición. Del montaje, que como es sabido proviene principalmente de las obras maestras de Griffith, André Malraux escribía en *Psicología del cine* que constituía el nacimiento del film como arte: lo que lo distinguía verdaderamente de la simple fotografía animada convirtiéndolo en un lenguaje.

La utilización del montaje puede ser “invisible”, como sucedía muy frecuentemente en el film americano clásico de la anteguerra. El fraccionamiento de los planos no tiene otro objeto que analizar el suceso según la lógica material o dramática de la escena. Es precisamente su lógica lo que determina que este análisis pase inadvertido, ya que el espíritu del espectador se identifica con los puntos de vista que le propone el director, porque están justificados por la geografía de la acción o el desplazamiento del interés dramático.

Pero la neutralidad de esta planificación “invisible” no pone de manifiesto todas las posibilidades del montaje. Estas se captan en cambio perfectamente en los tres procedimientos conocidos generalmente con el

nombre de “montaje paralelo”, “montaje acelerado” y “montaje de atracciones”. Gracias al montaje paralelo Griffith llegaba a sugerir la simultaneidad de dos acciones, alejadas en el espacio, por una sucesión de planos de una y otra. En **La Rueda**, Abel Gance nos da la ilusión de la aceleración de una locomotora sin recurrir a verdaderas imágenes de velocidad (porque después de todo las ruedas podrían dar vueltas sin moverse del lugar), tan solo con la multiplicación de planos cada vez más cortos. Finalmente el montaje de atracciones creado por Sergio M. Eisenstein y cuya descripción es menos sencilla, podría definirse aproximadamente como el refuerzo del sentido de una imagen por la yuxtaposición de otra imagen que no pertenece necesariamente al mismo acontecimiento: los fuegos artificiales en **La línea general**, suceden a la imagen del toro. Bajo esta forma extrema, el montaje de atracciones ha sido pocas veces utilizado, incluso por su creador, pero puede considerarse como muy próximo en su principio a la práctica mucho más general de la elipsis, de la comparación o de la metáfora: es el plano de las medias puestas sobre la silla junto a la cama, o también la leche que desborda en el film de H.G. Clouzot **Quai des orfèvres**. Naturalmente pueden hacerse diversas combinaciones con estos tres procedimientos. En todos los casos se descubre en ellas un punto común que es la definición misma de montaje: la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus relaciones mutuas. La célebre experiencia de Kulechov con el mismo plano de Mosjukin, cuya sonrisa parecía cambiar de sentido de acuerdo con la imagen que la precedía, resume perfectamente las propiedades del montaje. Los montajes de Kulechov, de Eisenstein o de Gan-



ce no nos mostraban el acontecimiento: aludían a él. Tomaban, sin duda, la mayor parte de sus elementos de la realidad que pensaban describir, pero el significado final de la escena reside más en la organización de estos elementos que en su contenido objetivo. La materia del relato, sea cual sea el realismo individual de la imagen, nace esencialmente de estas relaciones (Mosjukin sonriente + niño muerto = piedad), es decir un resultado abstracto cuyas premisas no estaban determinadas en ninguno de los elementos concretos. De la misma manera podemos imaginar unas muchachas + manzanos en flor = esperanza. Las combinaciones son innumerables. Pero todas tienen en común que sugieren la idea con la mediación de una metáfora o de una asociación de ideas. Así entre el guión propiamente dicho, objeto último del relato, y la imagen bruta se intercala un catalizador, un "transformador" estético. El *sentido* no está en la imagen, sino en la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador. Resumiendo, tanto por el contenido plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. Al final del cine mudo puede considerarse que este arsenal ya estaba completo. El cine soviético por una parte había llevado a sus últimas consecuencias la teoría y la práctica del montaje, mientras que la escuela alemana hizo padecer a la plástica de la imagen (decorado e iluminación) todas las violencias posibles. Ciertamente, hay otras cinematografías que también cuentan en el cine mundial, pero ya sea en Francia como en Suecia o en los Estados Unidos, no parece que al lenguaje cinematográfico le falten los medios para decir lo que tiene que

decir. Si lo esencial del arte cinematográfico consiste en todo lo que la plástica y el montaje pueden añadir a una realidad dada, el cine mudo es un arte completo. El sonido no desempeñaría más que un papel subordinado y complementario como contrapunto de la imagen visual. Pero este posible enriquecimiento que en el mejor de los casos no pasaría de ser menor, corre el riesgo de no ofrecer la suficiente compensación al lastre de realidad suplementaria introducida al mismo tiempo por el sonido.

■ ■ ■

Todo esto se debe a que estamos considerando el expresionismo del montaje y de la imagen como lo esencial del arte cinematográfico. Y es precisamente esta noción generalmente admitida la que ponen en tela de juicio desde el cine mudo algunos realizadores como Eric von Stroheim, Murnau o Flaherty. El montaje no desempeña en sus films prácticamente ningún papel, a no ser el puramente negativo de eliminación, inevitable en una realidad demasiado abundante. La cámara no puede verlo todo a la vez, pero de aquello que elige ver se esfuerza al menos por no perderse nada. Lo que cuenta para Flaherty delante de Nanouk cazando la foca es la relación entre Nanouk y el animal, es el valor real de la espera. El montaje podría sugerirnos el tiempo, Flaherty se limita a *mostrarnos* la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero. En el film, este episodio está resuelto en un solo plano. ¿Negará alguien que precisamente por este hecho, es mucho más emocionante que un montaje de atracciones? Más que por el tiempo, Murnau se interesa por la realidad del espacio dramático: ni en **Nosferatu** ni en

Amanecer, el montaje juega un papel decisivo. Podría pensarse, por el contrario, que la plástica de la imagen la relaciona con un cierto expresionismo; pero sería una consideración superficial. La composición de su imagen no es nunca pictórica, no añade nada a la realidad, no la deforma, se esfuerza por el contrario en poner de manifiesto sus estructuras profundas, en hacer aparecer las relaciones preexistentes que llegan a ser constitutivas del drama. Así, en **Tabú**, la entrada de un barco en campo por la izquierda de la pantalla se identifica absolutamente con el destino, sin que Murnau falsifique en nada el realismo riguroso del film, rodado enteramente en decorados naturales.

Pero es, con toda seguridad, Stroheim el más opuesto a la vez al expresionismo de la imagen y a los artificios del montaje. En él, la realidad confiesa su sentido como el sospechoso ante el interrogatorio incansable del comisario. El principio de su puesta en escena es simple: mirar el mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad y su fealdad. No sería difícil imaginar, en último extremo, un film de Stroheim compuesto de un solo plano tan largo y tan amplio como se quiera.

La elección de estos tres directores no es exhaustiva. Encontraríamos seguramente en algunos otros, aquí y allá, elementos de cine no expresionista y en los que el montaje no participa. Incluso en Griffith. Todos estos ejemplos son quizá suficientes para indicar la existencia, en pleno corazón del cine mudo, de un arte cinematográfico precisamente contrario al que se identifica con el cine por excelencia; de un lenguaje cuya unidad semántica y sintáctica no es el plano; en el que la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela en ella. Para esta tendencia el cine mudo no era de hecho más que una

enfermedad: la realidad menos uno de sus elementos. Tanto **Codicia** como **La pasión de Juana de Arco** son ya virtualmente películas sonoras. Si deja de considerarse el montaje y la composición plástica de la imagen como la esencia misma del lenguaje cinematográfico, la aparición del sonido no es más la línea de ruptura estética que divide dos aspectos radicalmente diferentes del séptimo arte. Un cierto cine que ha creído morir a causa de la banda sonora no era de ninguna manera “el cine”; el verdadero plano de ruptura estaba en otra parte, y continuaba y continúa atravesando 35 años de historia del lenguaje cinematográfico.

■ ■ ■

Cuestionada así la supuesta unidad estética del cine mudo y repartida entre dos tendencias íntimamente enemigas, volvamos a examinar la historia de los últimos veinte años.

De 1930 a 1940 parece haberse producido en todo el mundo, y especialmente en los Estados Unidos, una cierta comunidad de expresión en el lenguaje cinematográfico. Se produce en Hollywood el triunfo de cinco o seis grandes géneros, que aseguran desde entonces su aplastante superioridad: la comedia americana (**Caballero sin espada**, 1936), el género burlesco (Los hermanos Marx), las comedias musicales (Fred Astaire y Ginger Rogers, las **Ziegfield Follies**), el film policial y de gangsters (**Scarface**, **Soy un fugitivo**, **El delator**), el drama psicológico y de costumbres (**Back Street**, **Jezabel**), el film fantástico o de terror (**Dr. Jekyll y Mr. Hyde**, **El hombre invisible**, **Frankenstein**) y el *western* (**La diligencia**, 1939). La segunda cinematografía del mundo durante ese mismo período es, sin duda, la francesa; su su-



perioridad se afirma poco a poco con una tendencia que puede llamarse de manera aproximada realismo negro o realismo poético, dominado por cuatro hombres: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné y Julien Duvivier. Como no me propongo adjudicar un palmarés, no nos sería útil detenernos en el cine soviético, inglés, alemán e italiano, en los que el período considerado es relativamente menos significativo que los diez años siguientes.

En todo caso la producción americana y la francesa bastan para definir claramente el cine sonoro de la anteguerra como un arte que ha logrado de manera manifiesta alcanzar equilibrio y madurez.

En primer lugar en cuanto al fondo: grandes géneros con reglas bien elaboradas, capaces de contentar a un amplio público internacional y de interesar también a una élite cultivada con tal de que *a priori* no sea hostil al cine.

En cuanto a la forma: estilos de fotografía y de planificación perfectamente claros y acordes con los temas; una reconciliación total entre imagen y sonido. Volviendo a ver hoy films como **Jezebel** de William Wyler, **La diligencia** de John Ford o **Amanece** de Marcel Carné, se experimenta el sentimiento de un arte que ha encontrado su perfecto equilibrio, su forma ideal de expresión, y recíprocamente admiramos algunos temas dramáticos y morales a los que el cine no ha dado quizás una existencia total pero a los que por lo menos ha elevado a una grandeza y a una eficacia artística que no hubieran conocido sin él. En resumen, todas las características de la plenitud de un arte “clásico”.

Considero que puede sostenerse con justicia que la originalidad del cine de la posguerra, con relación al de 1939, reside en el surgimiento de ciertas producciones nacionales, en particular el deslumbrante

resplandor del cine italiano y la aparición de un cine británico original y liberado de las influencias de Hollywood, y puede concluirse que el fenómeno verdaderamente importante de los años 1940-1950 es la irrupción de sangre nueva, de una materia todavía inexplorada; en resumen que la verdadera revolución se ha hecho más a nivel de los temas que del estilo; más de lo que el cine tiene que decir al mundo que de la manera de decirlo. El neorrealismo ¿no es antes que nada un humanismo más que un estilo de puesta en escena? ¿Y ese mismo estilo, no se define esencialmente por un “desaparecer” ante la realidad?

Por eso no es nuestra intención proponer no se qué preeminencia de la forma sobre el fondo. “El arte por el arte” no es menos herético en el cine. ¡Quizá más! Pero a nuevo asunto, nueva forma. Y una manera de entender mejor lo que el film trata de decirnos consiste en saber cómo lo dice.

En 1938 o 1939, entonces, el cine sonoro conocía, sobre todo en Francia y en los Estados Unidos, una especie de perfección clásica, fundada por un lado en la madurez de los géneros dramáticos elaborados durante diez años o heredados del cine mudo, y por otro en la estabilización de los progresos técnicos. Los años treinta han sido a la vez los del sonido y la película pancromática. Sin duda el equipamiento de los estudios no ha dejado de mejorar, pero estos perfeccionamientos son sólo de detalle, ya que ninguno abre posibilidades radicalmente nuevas a la puesta en escena. Esta situación, por lo demás, no ha cambiado desde 1940, si no es quizás en lo que se refiere a la fotografía, gracias al aumento de la sensibilidad de la película. La pancromática ha modificado el equilibrio de los valores de la imagen; las emulsiones ultra sensibles han permitido cambiar su diseño. El fotógrafo ha

podido realizar tomas en estudio con diafragmas mucho más cerrados, eliminando el desenfoco en los planos lejanos, lo que era hasta entonces imposible. Pero pueden encontrarse ejemplos anteriores de utilización de la profundidad de campo (en Jean Renoir por ejemplo); esto ha sido siempre posible en exteriores y aún en estudio haciendo algunas proezas. Bastaba con quererlo. De manera que, en el fondo, se trataba menos de un problema técnico, cuya solución, es cierto, ha sido grandemente facilitada, que de una búsqueda de estilo, sobre lo que hablaremos después. En resumen, desde 1930, con la vulgarización del empleo de la película pancromática, el conocimiento de los recursos de los micrófonos y la generalización de la grúa en el equipamiento de los estudios, pueden considerarse adquiridas las condiciones técnicas necesarias y suficientes para el arte cinematográfico. Dado que los determinismos técnicos estaban prácticamente eliminados, hace falta buscar en otra parte los signos y los principios de la evolución del lenguaje: en el replanteo de los temas y como consecuencia de los estilos necesarios para su expresión. En 1939 el cine sonoro había alcanzado eso que los geógrafos llaman el perfil de equilibrio de un río. Es decir, esa curva matemática ideal que es el resultado de una erosión suficiente. Alcanzado el perfil de equilibrio, el río se desliza sin esfuerzo desde su fuente a su desembocadura y no ahonda más en su lecho. Pero si sobreviene cualquier movimiento geológico que eleva la penillanura y modifica la altura de la fuente, el agua comienza a trabajar de nuevo, penetra los terrenos subyacentes, se hunde, mina y excava. A veces, si se trata de capas calcáreas, dibuja todo un nuevo relieve cavernoso casi invisible en la llanura, pero complejo y atormentado si se sigue el camino del agua.

EVOLUCIÓN DE LA PLANIFICACIÓN CINEMATOGRÁFICA A PARTIR DEL CINE SONORO

En 1938 se encuentra casi por todas partes el mismo género de planificación. Si llamamos, un poco convencionalmente, “expresionista” o “simbolista” al tipo de films mudos fundados en la plástica y los artificios del montaje, podríamos calificar la nueva forma de relato como “analítica” y “dramática”. Retomando uno de los elementos de la experiencia de Kulechov, una mesa servida y un mendigo hambriento, podemos imaginar en 1936 la siguiente planificación:

1. Plano general encuadrando a la vez al actor y a la mesa.
2. Travelling hacia adelante que termina en un primer plano de la cara que expresa una mezcla de atracción y de deseo.
3. Serie de planos-detalle de los alimentos.
4. Vuelta al personaje, encuadrado de pie, que avanza lentamente hacia la cámara.
5. Corto travelling hacia atrás para permitir un plano americano del actor tomando un ala de pollo.

Todas las variantes imaginables de esta planificación tienen algunos puntos comunes:

1. La verosimilitud del espacio, donde el lugar del personaje está siempre determinado, incluso cuando un primer plano elimina el decorado.
2. La intención y los efectos de la planificación son exclusivamente dramáticos o psicológicos.

En otras palabras, representada en un teatro y vista desde una platea, esta escena tendría exactamente el mismo sentido, el acontecimiento continuaría existiendo objetivamente. Los cambios en el punto de vista de la cámara no añaden nada. Sólo presentan la realidad de

una manera más eficaz. En primer lugar permitiendo verla mejor, además acentuando aquello que lo merece. Es cierto que el realizador cinematográfico dispone como el director de teatro de un margen de interpretación para poder modificar el sentido de la acción. Pero no es más que un margen que no le permitiría cambiar la lógica formal del acontecimiento. Tomemos en cambio el montaje de los leones de piedra en **El fin de San Petersburgo**; hábilmente unidas, una serie de esculturas dan la impresión de un mismo animal que se levanta (como el pueblo). Este admirable hallazgo de montaje es impensable a partir de 1932. En **Furia**, Fritz Lang introduce todavía en 1935, después de una serie de planos de mujeres chismoseando, la imagen de unas gallinas cacareando en un corral. Es una supervivencia del montaje de atracciones que ya resultaba chocante en su época y que hoy en día parece algo totalmente heterogéneo con el resto del film. Por muy decisiva que sea la influencia de un Carné, por ejemplo, en la valorización de los guiones de **Quai des brumes** o de **Amanece**, su planificación permanece en el nivel de la realidad que analiza, no es más que una manera de verla bien. Es por esto que se asiste a la desaparición casi total de trucos visibles, tales como la sobreimpresión; e incluso sobre todo en los Estados Unidos, del plano detalle cuyo efecto físico demasiado violento hace perceptible el montaje. En la comedia americana típica, el director vuelve siempre que puede a encuadrar a los personajes en plano americano, lo que parece más conforme a la atención espontánea del espectador: el punto de equilibrio natural de su adecuación mental. En realidad, esta práctica del montaje tiene sus orígenes en el cine mudo. Es el papel que juega en **Pimpollos rotos** por ejemplo, porque con **Intoleran-**

cia, Griffith ya introdujo esta concepción sintética del montaje que el cine soviético llevará a sus últimas consecuencias y que es utilizada por casi todo el mundo, al final del cine mudo, aún cuando de manera menos sistemática. Se comprende por lo demás, que la imagen sonora, mucho menos maleable que la imagen visual haya conducido el montaje hacia el realismo, eliminando cada vez más tanto el expresionismo plástico como las relaciones simbólicas entre las imágenes.

Así, hacia 1938, los films estaban casi unánimemente planificados según los mismos principios. Cada historia era contada por una sucesión de planos cuyo número variaba relativamente poco (alrededor de 600). La técnica característica de esta planificación era el campo contracampo: en un diálogo por ejemplo las tomas alternadas de uno y otro interlocutor según la lógica del texto.

Es este tipo de planificación, que sirvió perfectamente a los mejores films de los años 30 a 39, el que ha sido cuestionado por la planificación utilizando la profundidad de campo, de Orson Welles y de William Wyler.

El interés de **El ciudadano** difícilmente puede ser sobrestimado. Gracias a la profundidad de campo, escenas enteras son tratadas en un plano único, permaneciendo incluso la cámara inmóvil. Los efectos dramáticos, conseguidos anteriormente con el montaje, nacen aquí del desplazamiento de los actores dentro de un encuadre elegido de una vez por todas. Es cierto que Orson Welles, al igual que Griffith en el caso del primer plano, no ha “inventado” la profundidad de campo; todos los primitivos del cine la utilizaban y con razón. El desenfoque de la imagen ha aparecido con el montaje. No era solamente una dificultad técnica como consecuencia del empleo de planos muy

cercanos, sino la consecuencia lógica del montaje, su equivalencia plástica. Si en un momento de la acción el director hace por ejemplo, como en el ejemplo antes señalado, un primer plano de una frutera llena, es normal que la aíse también en el espacio poniéndola en foco. El desenfoco de los planos lejanos confirma entonces el efecto del montaje; pertenece sólo accesoriamente al estilo de la fotografía y sí esencialmente al del relato. Jean Renoir lo había comprendido perfectamente cuando escribía en 1938, es decir después de **La bestia humana** y **La gran ilusión** y antes de **La regla del juego**: “Cuanto más avanzo en mi oficio, más me siento inclinado a hacer una puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla; y cuanto más lo hago, más renuncio a las confrontaciones entre dos actores prolijamente colocados delante de la cámara como frente a un fotógrafo”. Y, en efecto, si se busca un precursor de Orson Welles, no es Louis Lumière ni Zecca, sino Jean Renoir. En Renoir la búsqueda de la composición en profundidad corresponde efectivamente a una supresión parcial del montaje, reemplazado por frecuentes panorámicas y entradas en campo. Lo que supone un deseo de respetar la continuidad del espacio dramático y naturalmente, también su duración.

Para quien sabe ver resulta evidente que los planos-secuencia de Welles en **Soberbia** no son en absoluto el registro pasivo de una acción fotografiada en un mismo encuadre, sino que, por el contrario, el renunciar a analizar en el tiempo el área dramática, es una operación positiva cuyo efecto resulta muy superior al que hubiera podido producir la planificación clásica. Basta comparar dos fotogramas realizados utilizando la profundidad de campo, uno de 1910 y otro de un film de Welles o de Wyler, para comprender viendo

la imagen, incluso separada del film, que su función es completamente distinta. El encuadre de 1910 se identifica prácticamente con la cuarta pared ausente del escenario teatral o, al menos en exteriores, con el mejor punto de vista sobre la acción, mientras que el decorado, la iluminación y la angulación dan a la otra puesta en escena una legibilidad diferente. En la superficie de la pantalla, el director y el fotógrafo, han sabido organizar un tablero dramático en el que ningún detalle está excluido. Pueden encontrarse los ejemplos más claros y quizá también los más originales en **La loba**, donde la puesta en escena alcanza un rigor de diagrama (en el caso de Welles, la sobrecarga barroca hace que el análisis resulte más complejo). La colocación de un objeto con relación a los personajes es tal que el espectador *no puede* escapar a su significación. Significación que el montaje hubiera detallado en una serie de planos sucesivos. En otras palabras el plano-secuencia del director moderno, con la utilización de la profundidad de campo, no renuncia al montaje- ¿cómo podría hacerlo sin volver a los balbuceos primitivos?- sino que lo integra en su plástica. La narración de Welles o de Wyler no es menos explícita que la de John Ford, pero tiene sobre este último la ventaja de no renunciar a los efectos particulares que pueden obtenerse de la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio. No es de ninguna manera indiferente, en efecto (al menos en una obra que se preocupa por el estilo), que un acontecimiento sea analizado por fragmentos o representado en su unidad física. Sería evidentemente absurdo negar los progresos decisivos que el uso del montaje ha aportado al lenguaje de la pantalla, pero también es cierto que han sido conseguidos a costa de otros valores no menos específicamente cinematográficos.



Por todo esto la profundidad de campo no es una moda de fotógrafo como el uso de filtros o un determinado estilo de iluminación, sino una adquisición capital de la puesta en escena: un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico.

Y esto no es sólo un progreso formal. La profundidad de campo bien utilizada no es sólo una manera más económica, más simple y más sutil a la vez de valorizar un acontecimiento; sino que afecta, junto con las estructuras del lenguaje cinematográfico, a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen, y modifica por lo tanto el sentido del espectáculo.

Excedería el propósito de este artículo analizar las modalidades psicológicas de estas relaciones y sus consecuencias estéticas, pero puede hacerse notar *grosso modo*:

1. que la profundidad de campo coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima que la que tiene con la realidad. Resulta por lo tanto justo decir que independientemente del contenido mismo de la imagen, su estructura es más realista;
2. que implica como consecuencia una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena. Mientras que en el montaje analítico el espectador tiene que seguir al guía, uniéndolo su propia atención a la del director que elige por él lo que debe ver, en el otro caso se requiere por lo menos un mínimo de elección personal. De su atención y de su voluntad depende en parte el hecho de que la imagen tenga un sentido;
3. de las dos proposiciones precedentes, de orden psicológico, se desprende una tercera que puede calificarse de metafísica.

Al analizar la realidad, el montaje, por su misma naturaleza atribuye un sentido único al acontecimiento dramático. Cabría sin duda otro camino analítico, pero sería ya otro film. En resumen, el montaje se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad. La experiencia de Kulechov lo demuestra justamente por reducción al absurdo, al dar cada vez un sentido preciso a un rostro cuya ambigüedad autoriza esas tres interpretaciones sucesivamente exclusivas.

La profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen si no como una necesidad (los films de Wyler no tienen prácticamente nada de ambiguo), al menos como una posibilidad. Por eso no es exagerado decir que **El ciudadano** sólo puede concebirse con la profundidad de campo. La incertidumbre acerca de la clave espiritual y la interpretación de la historia está desde el principio inscripta en la estructura de la imagen.

Y no es que Welles se prohíba a sí mismo el recurso a los procedimientos expresionistas del montaje, sino que justamente su utilización episódica, entre los “planos-secuencia” con profundidad de campo, les da un sentido nuevo. El montaje constituía antes la materia misma del cine, el tejido del guión. En **El ciudadano** un encadenamiento de sobreimpresiones se opone a la continuidad de una escena en una sola toma, y se convierte en otra modalidad, explícitamente abstracta, del relato. El montaje acelerado manipulaba el tiempo y el espacio; el de Welles no trata de engañarnos, por el contrario nos propone una condensación temporal, equivalente, por ejemplo, al imperfecto en francés o en español y al frecuentativo en inglés. Así, el “montaje rápido”, “montaje de atracciones” y las sobreimpresiones que el cine sonoro no utilizaba desde hacía diez años, encuentran un nuevo sentido con relación

al realismo temporal de un cine sin montaje. Si me he detenido tanto en el caso de Orson Welles es porque la fecha de su aparición en el firmamento cinematográfico (1941) señala muy bien el comienzo de un nuevo período, y también porque su caso es el más espectacular y el más significativo, incluso en sus excesos. Pero **El ciudadano** se inserta en un movimiento de conjunto, en un vasto desplazamiento geológico de las bases del cine, que confirma por todas partes, de alguna manera, esta revolución del lenguaje.

Encontraré una confirmación por distintos caminos en el cine italiano. En **Paisá** y en **Alemania año cero** de Roberto Rossellini, y **Ladrones de bicicletas** de Vittorio De Sica, el neorrealismo italiano se opone a las formas anteriores del realismo cinematográfico mediante el despojamiento de todo expresionismo y, en particular, por la total ausencia de efectos debidos al montaje. Como en Welles y a pesar de las diferencias de estilo, el neorrealismo tiende a devolver al film el sentido de la ambigüedad de lo real. La preocupación de Rossellini ante el rostro del niño en **Alemania año cero** es justamente lo contrario de la de Kulechov ante el primer plano de Mojuskin. Se trata de conservar su misterio. Que la evolución neorrealista no parezca traducirse en principio, como en Estados Unidos, por una revolución en la técnica de la planificación, no debe inducirnos a error. Los medios son diversos, pero se persigue el mismo fin. Los de Rossellini y De Sica son menos espectaculares, pero van también dirigidos a reducir el montaje a la nada y a proyectar en la pantalla la verdadera continuidad de la realidad. Zavattini sueña con filmar 90 minutos de la vida de un hombre al que no le pasa nada. El más "esteta" de los neorrealistas, Luchino Visconti, mostraba por lo demás tan claramente como Welles la in-

tención fundamental de su arte en **La terra trema**, un film casi únicamente compuesto de planos-secuencia en los que la preocupación por abarcar la totalidad del acontecimiento se traduce en la profundidad de campo y en unas interminables panorámicas.

Pero sería imposible pasar revista a todas las obras que participan en esta evolución del lenguaje a partir de 1940. Ya es hora de intentar una síntesis de estas reflexiones. Los diez últimos años me parece que señalan un progreso decisivo en el dominio de la expresión cinematográfica. A propósito hemos evitado hablar a partir de 1930 de la tendencia del cine mudo ilustrada particularmente por Eric von Stroheim, F. W. Murnau, R. Flaherty y Dreyer. Y no porque me haya parecido que se extinguía con el sonido. Porque, por lo contrario, pienso que representaba la vena más fecunda del cine llamado mudo, la única que, precisamente porque lo esencial de su estética no estaba ligada al montaje, anunciaba el realismo sonoro como su natural prolongación. Pero también es verdad que el cine sonoro de 1930 a 1940 no le debe casi nada, con la excepción gloriosa y retrospectivamente profética de Jean Renoir, el único cuya puesta en escena se esfuerza, hasta **La regla del juego**, por encontrar, más allá de las facilidades del montaje, el secreto de un relato cinematográfico capaz de expresarlo todo sin dividir el mundo, de revelarnos el sentido escondido de los seres y de las cosas sin romper su unidad natural.

Tampoco se trata de echar sobre el cine de 1930 a 1940 un descrédito que no resistiría a la evidencia de algunas obras maestras; se trata simplemente de introducir la idea de un progreso dialéctico del cual los años cuarenta marcan el gran punto de articulación. Es cierto que el cine sonoro marcó el fin de cierta estética



del lenguaje cinematográfico, pero sólo de la que más lo apartaba de su vocación realista. Del montaje, el cine sonoro había conservado, sin embargo, lo esencial: la descripción discontinua y el análisis dramático del acontecimiento. Había renunciado a la metáfora y al símbolo para acentuar la ilusión de la representación objetiva. El expresionismo del montaje había desaparecido casi completamente, pero el realismo relativo, en el estilo de la planificación que triunfaba hacia 1937 implica una limitación congénita de la que no podíamos darnos cuenta porque los asuntos que se trataba resultaban perfectamente apropiados. Así, la comedia americana, ha alcanzado su perfección en el marco de una planificación en la que el realismo del tiempo no jugaba ningún papel. Esencialmente lógica, como el *vaudeville* y el juego de palabras, perfectamente convencional en su contenido moral y sociológico, la comedia americana salía siempre ganando al utilizar la planificación clásica, a causa de su rigor descriptivo y lineal y sus recursos rítmicos. Es sobre todo con la tendencia Stroheim-Murnau, casi totalmente eclipsada de 1930 a 1940, con la que el cine se entronca más o menos concientemente desde hace diez años. Pero no se limita a prolongarla, sino que extrae el secreto de una regeneración rea-

lista del relato, que es capaz de integrar el tiempo real de las cosas, y la duración del acontecimiento, en cuyo lugar la planificación tradicional colocaba insidiosamente un tiempo intelectual y abstracto. Pero lejos de eliminar definitivamente las conquistas del montaje, les da por el contrario una relatividad y un sentido. Es precisamente en relación a un realismo en la imagen como se hace posible un suplemento de abstracción. El repertorio estilístico de un director como Hitchcock, por ejemplo, se extiende desde la potencia del documento bruto a las sobreimpresiones y a los primeros planos.

Pero los primeros planos de Hitchcock no son los de C.B. de Mille en **Forfaiture**. No son más que una figura de estilo entre otras. Dicho de otra manera, en los tiempos del cine mudo el montaje *evocaba* lo que el realizador quería decir, en 1938 la planificación *describe*, hoy, finalmente, puede decirse que el director *escribe* directamente en cine. La imagen –su estructura plástica, su organización en el tiempo– precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde el interior a la realidad. El cineasta ya no es un competidor del pintor y del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista.

