

OBSERVACIONES SOBRE EL PLANO-SECUENCIA

Pier Paolo Pasolini

Traducción: Javier Barreiro Cavestany

Observemos la filmación en 16 mm, realizada por un espectador en la muchedumbre, sobre la muerte de Kennedy. Se trata de un plano-secuencia, y es el más típico plano-secuencia posible.

El espectador-operador, en efecto, no decidió los ángulos visuales: simplemente filmó desde donde estaba, encuadrando lo que su ojo —más que el lente— veía.

El plano-secuencia típico es, por lo tanto, una “subjetiva”.

En la película posible sobre la muerte de Kennedy faltan todos los demás ángulos visuales: el de Kennedy mismo y el de Jacqueline, el del asesino que disparaba y el de los cómplices, el de las demás personas presentes ubicadas en los lugares más apropiados y el de los guardaespaldas, etc.

Suponiendo que tuviésemos pequeñas filmaciones realizadas desde todos esos ángulos visuales, ¿de qué disponríamos? De una serie de planos-secuencia que reproducirían las cosas y las acciones reales de esa hora, vistos contemporáneamente desde distintos ángulos visuales: es decir, vistos a través de una serie de “subjetivas”. La subjetiva es entonces el límite de máximo realismo de toda técnica audiovisual. No es concebible “ver y sentir” la realidad mientras sucede *si no es desde un solo ángulo visual*: y este ángulo visual es siempre el de un sujeto que ve y que siente. Es un sujeto en carne y hueso, porque aunque nosotros, en una película de

acción, elijamos un punto de vista ideal y, por lo tanto, de alguna manera abstracto y no naturalista, se vuelve realista y, en última instancia, naturalista, en el momento en que ponemos una cámara y un micrófono en ese punto de vista: resultará algo visto y oído por un sujeto en carne y hueso (es decir, con ojos y oídos).

Ahora bien, la realidad vista y oída en su acaecer *es siempre en el tiempo presente*.

El tiempo del plano-secuencia, entendido como elemento esquemático y primordial del cine —es decir, como una subjetiva infinita— es entonces el presente. En consecuencia, el cine “reproduce el presente”. La “toma directa” de la televisión es una paradigmática reproducción del presente de algo que sucede.

Supongamos entonces que disponemos no sólo de una sola filmación sobre la muerte de Kennedy, sino de una docena de filmaciones análogas, como planos-secuencia que reproducen subjetivamente el presente de la muerte del presidente. En el momento mismo en que nosotros, aun por razones puramente documentales (supongamos en una sala de proyección de la policía que lleva a cabo la pesquisa), vemos uno tras otro todos estos planos-secuencia subjetivos, es decir, los añadimos unos a otros, aunque no materialmente, ¿qué hacemos? Hacemos una especie de montaje, aunque sea extremadamente elemental. ¿Y qué obtenemos con este montaje? Obtenemos *una multiplicación de “presentes”*, como si la acción en vez de llevarse a cabo una vez sola ante nuestros ojos, sucediese varias veces. Esta multiplicación de “presentes”, en realidad, comporta la abolición del presente, su anulación, al postular cada uno de esos presentes la relatividad del otro, su falta de credibilidad, su imprecisión, su ambigüedad.

Al observar, para una pesquisa policial —la menos interesada en cualquier hecho estético, y muy interesada, en cambio, en el valor documental de las filmaciones proyectadas como testimonios oculares de un hecho real que hay que reconstruir con exactitud—, la pregunta que nos haremos es la siguiente: ¿cuál de todas estas

filmaciones representa con mayor aproximación la realidad precisa de los hechos? Hay tantos pobres ojos y oídos (o filmadoras y micrófonos) frente a los cuales pasó un capítulo irreversible de la realidad, presentándose a cada pareja de estos órganos naturales o de estos instrumentos técnicos, de manera distinta (campo, contracampo, total, plano americano, primer plano, y todos los ángulos posibles): ahora bien, cada una de estas maneras en que se presentó la realidad es extremadamente pobre, aleatoria, casi digna de compasión, si pensamos que es una sola y que las demás son muchas, infinitamente muchas.

De todas formas, está claro que la realidad, con todas sus caras, se ha expresado: ha dicho algo a quien estaba presente (estaba presente, como parte de la misma: PORQUE LA REALIDAD NO HABLA MÁS QUE CONSIGO MISMA): ha dicho algo con su lenguaje, que es el lenguaje de la acción (integrado por los lenguajes humanos simbólicos y convencionales): un disparo de rifle, varios disparos, un cuerpo que se derrumba, un coche que se detiene, una mujer que grita, muchas personas que gritan... Todos estos *signos no simbólicos* dicen que ha sucedido algo: la muerte de un presidente, aquí y ahora, en el presente. Y dicho presente es, repito, el tiempo de las distintas subjetivas como planos-secuencia, filmadas desde distintos ángulos visuales donde el destino puso a los testigos, con sus incompletos órganos naturales o instrumentos técnicos.

El lenguaje de la acción es por lo tanto el lenguaje de los signos no simbólicos del tiempo presente y, sin embargo, en el presente, no tiene sentido, o, si lo tiene, lo tiene subjetivamente, es decir, de forma incompleta, incierta y misteriosa. *Kennedy, al morir, se expresó con su acción extrema*: la de derrumbarse y morir, sobre el asiento de un negro coche presidencial, entre los débiles brazos de una pequeño-burguesa americana.

Pero este lenguaje extremo de la acción con la que Kennedy se expresó frente a sus distintos espectadores, queda en el presente —en el que es percibido por los sentidos y es filmado, lo cual es

lo mismo—, suspendido e inconexo. Como todo momento del lenguaje de la acción, *es una búsqueda*. ¿Una búsqueda de qué? De una ubicación respecto a sí mismo y al mundo objetivo; y por lo tanto una búsqueda de relaciones con todos los demás lenguajes de la acción con que los demás, sumados a éste, se expresan. En este caso, los últimos *sintagmas vivientes* de Kennedy buscaban una relación con los sintagmas vivientes de quienes se expresaban en ese momento, viviendo, a su alrededor. Por ejemplo, los de su asesino, o de sus asesinos, que disparaba o disparaban.

Hasta que dichos sintagmas vivientes no hayan sido puestos en relación entre sí, tanto el lenguaje de la última acción de Kennedy como el lenguaje de la acción de los asesinos serán lenguajes truncos e incompletos, de hecho incomprensibles. ¿Entonces qué tiene que suceder para que se vuelvan completos y comprensibles? Que se establezcan las relaciones que cada uno de ellos, casi a tientas y balbuceando, busca. Pero no a través de una simple multiplicación de presentes —como sucedería si yuxtapusiéramos las distintas subjetivas—, sino a través de la coordinación de éstas. Esta coordinación no se limita, en efecto, como la yuxtaposición, a destruir y a anular el concepto de presente (como en la hipotética proyección de las distintas filmaciones, pasadas una tras otra en la salita del FBI), *sino que convierte el presente en pasado*.

Sólo los hechos sucedidos y acabados pueden ser coordinados entre sí, y adquieren así un sentido (como acaso diré mejor más adelante).

Ahora hagamos una suposición más: que entre los investigadores que vieron las distintas y, por desgracia, hipotéticas filmaciones pegadas una a otra, haya una mente analizadora genial.

Su genialidad no podría consistir sino en la coordinación. Intuyendo la verdad —de un análisis atento de los diversos pedazos... naturalistas, constituidos por las distintas filmaciones—, estaría en condiciones de reconstruirla. ¿Y cómo? Eligiendo los momentos de veras significativos de los distintos planos-secuencia subjetivos, y

encontrando, como consecuencia, su real sucesión. Se trataría, en pocas palabras, de un montaje. Después de ese trabajo de elección y de coordinación, los distintos ángulos visuales se disolverían, y la subjetividad, existencial, cedería el paso a la objetividad; ya no estarían las parejas, conmovedoras, de ojos-oídos (o filmadoras-micrófonos) para capturar y reproducir la fugaz y tan poco afable realidad, sino que en su lugar habría un narrador. Este narrador transforma el presente en pasado.

De esto deriva que: el cine (o, mejor dicho, la técnica audiovisual) es esencialmente un infinito plano-secuencia, como lo es, ni más ni menos, la realidad a nuestros ojos y oídos, durante todo el tiempo en que estamos en condiciones de ver y de oír (un infinito plano-secuencia subjetivo que termina con el fin de nuestra vida): y este plano-secuencia, además, no es sino la reproducción (como he repetido varias veces) del lenguaje de la realidad: en otras palabras, es la reproducción del presente.

Pero desde el momento en que interviene el montaje, es decir, cuando se pasa del cine a la película (que son dos cosas muy distintas, como la “lengua” es distinta del “habla”), sucede que el presente se convierte en pasado (se han producido las coordinaciones a través de los varios lenguajes vivientes): un pasado que, por razones inmanentes al medio cinematográfico, y no por una elección estética, tiene siempre las formas del presente (*o sea, es un presente histórico*).

Entonces aquí tengo que decir qué pienso yo de la muerte (y dejo a los lectores en libertad de preguntarse, escépticos, qué tiene que ver esto con el cine). He dicho varias veces, y siempre mal, lamentablemente, que la realidad tiene su lenguaje —es más, *es* un lenguaje— que, para ser descrito, necesita de una “semiología general”, de la que aún carecemos, incluso como noción (los semiólogos observan siempre objetos bien diferenciados y definidos, es decir, los varios lenguajes, sígnicos o no, existentes; todavía no descubrieron que la semiología es la ciencia descriptiva de la realidad).

Dicho lenguaje —he dicho, y siempre mal— coincide, en lo que concierne al hombre, con la acción humana. Es decir, el hombre se expresa sobre todo con su acción —no entendida en una mera acepción pragmática—, porque es con esa acción que modifica la realidad e incide en el espíritu. Pero esta acción suya carece de unidad, o sea, de sentido, *hasta que no está acabada*. Mientras Lenin vivía, el lenguaje de su acción era todavía en parte indescifrable, porque seguía siendo posible y, por lo tanto, modificable por eventuales acciones futuras. En suma, mientras tiene futuro, es decir una incógnita, un hombre no termina de expresarse. Puede haber un hombre honesto que, a los sesenta años comete un delito: dicha acción modifica todas sus acciones pasadas, y él se presenta entonces como alguien distinto de lo que siempre ha sido. Hasta que yo no esté muerto, nadie podrá garantizar que me conoce verdaderamente, es decir, no podrá dar un sentido a mi acción que, en cuanto momento lingüístico, es difícil de descifrar.

Por lo tanto es absolutamente necesario morir, *porque, mientras estamos vivos, carecemos de sentido*, y el lenguaje de nuestra vida (con el que nos expresamos, y al que atribuimos la máxima importancia) es intraducible: un caos de posibilidades, una búsqueda de relaciones y de significados sin solución de continuidad. *La muerte efectúa un montaje fulmineo de nuestra vida*: o sea, elige sus momentos de veras significativos (ya no modificables por otros posibles momentos contrarios o incoherentes) y los pone en sucesión, convirtiendo nuestro presente, infinito, inestable e incierto, y por lo tanto lingüísticamente no descriptible, en un pasado claro, estable, cierto y que, así, se deja describir lingüísticamente (en el ámbito de la citada semiología general). *Sólo gracias a la muerte, nuestra vida nos sirve para expresarnos*.

El montaje, entonces, hace con el material de la película (constituido por fragmentos, larguísimos o infinitesimales, de tantos planos-secuencia como posibles subjetivas infinitas) lo que la muerte hace con la vida. (1967)

