

TEORÍA DEL MONTAJE CINEMATOGRAFICO

Vicente Sánchez-Biosca



CZECHOSLOVAKIA

EDICIONES
TEXTOS
FILMOTECA

6

TEORÍA
DEL MONTAJE
CINEMATOGRAFICO

Vicente Sánchez-Biosca

EDICIONES
TEXTOS
FILMOTECA

*Para Elena,
un día de diciembre*

TEORÍA DEL MONTAJE CINEMATOGRAFICO

Vicente Sánchez-Biosca



**Filmoteca
Generalitat Valenciana**

I V A E C M

INSTITUT VALENCIÀ D'ARTS ESCÈNIQUES CINEMATOGRAFICS I MÚSICA

GENERALITAT VALENCIANA

CONSELLERIA DE CULTURA, EDUCACIÓ I CIÈNCIES

© Vicente Sánchez-Biosca

© De esta edición:
FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA
(Instituto de las Artes Escénicas, Cine y Música - IVAECM)

Colección TEXTOS dirigida
por Joan Álvarez Valencia

Diseño de la colección: Toni Paricio

Fotografías: Archivo de la Filmoteca de la Generalitat Valenciana
Archivo de la Filmoteca Española
Archivo de la Filmoteca Alemana en Madrid

I.S.B.N.: 84-7890-075-6

Depósito Legal: V-174-1991

Impresión: Gráficas Ronda, S.L.
Maestro Valls, 10 - 46022 Valencia
Impreso en España - Printed in Spain
Febrero, 1991

El autor desea mostrar su agradecimiento a las siguientes instituciones: Filmoteca Valenciana, Filmoteca Española y Cinemateca Alemana de Madrid por su ayuda en la obtención de copias de las películas analizadas y, en el segundo caso, por la realización de fotos de *The Birth of a Nation*, *Rear Window*, *Das Kabinett des Doktor Caligari* y *Touch of Evil*. Igualmente, el autor agradece su colaboración a las personas siguientes: José Luis Muñoz, autor de las fotos de *Das Testament des Doktor Mabuse*, *Juan Carbonell*, autor de las correspondientes a *The Roaring Twenties* y Eladio Jordá, autor de los índices. Y también un especial reconocimiento a Medardo Amor, Nieves López-Menchero y Rafael Rodríguez Tranche.

INTRODUCCIÓN

*

Por qué una teoría del montaje cinematográfico? La respuesta, si la hay, debe hallarse escondida y latente en los tres términos que forman el núcleo de la pregunta, pues éstos son más conflictivos de lo que su uso habitual hace suponer.

Montaje. Con este término se alude a una práctica bien localizada en el proceso de fabricación de una película. En nuestra lengua, montaje designaría el trabajo de laboratorio conocido igualmente como *edición*, por influjo de la voz inglesa 'editing'. El panorama parece sumamente tranquilizador por cuanto la labor de montaje se presenta como técnica, se confina al laboratorio y es asignada a un especialista. Así pues, sólo en casos muy aislados, y siempre excepcionales, el término podría arrojar luz sobre aspectos estéticos que, pese a todo, no desdican sus límites anteriores.

Suponiendo la corrección y univocidad de lo expuesto parece desprenderse que en nuestra pregunta inicial hay una redundancia, dado que el montaje, en cuanto mecanismo técnico, es cinematográfico por definición. De ser así, nuestra pretensión no equivaldría más que a un intento de elevar al rango de teoría aquello que, en el mejor de los casos, puede ser calificado simplemente de buen oficio, incluso si se le admiten toques de arte. En pocas palabras, habríamos incurrido en una pedantería y una desmesura.

He aquí, entonces, que debemos rectificar algunas evidencias apacibles que rodean al término montaje, si albergamos la pretensión de seguir adelante con el proyecto. Por de pronto, éste ha sido utilizado y reconocido con facilidad en otros ámbitos para definir operaciones que tienen lugar en prácticas espectaculares más amplias que la cinematográfica y que abarcan la totalidad del proceso de fabricación de la obra. No otro es el sentido que se desprende de *montaje teatral, operístico, de danza, ballet*, etc. En todos estos usos, el término, lejos de una tarea técnica, parece apuntar a lo crucial del trabajo artístico y compositivo, de modo que, implicando la técnica, no se reduce a ella, sino que viene a identificarse con la puesta en escena. Por otra parte, diversas prácticas espaciales, que no únicamente espectaculares, han recurrido en diversos momentos de la historia al término montaje para referir igualmente su calidad compositiva cuando ésta presentaba cierta imagen de descomposición: la pintura cubista, el *collage* desde el cubismo hasta al superrealismo, el fotomontaje, etc son pruebas inequívocas. En tercer lugar, la disciplina estética, cuando tomó a su cargo el estudio de las vanguardias y la modernidad en general, no dudó en recurrir al concepto de montaje considerándolo el más adecuado para definir una práctica determinada de las artes consistente en la amalgama de los materiales significantes, en el cosido visible de sus fragmentos. Es así como Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Georg Lukács, Ernst Bloch, Bertolt Brecht y muchos otros han apelado a esta noción y protagonizado a partir de ella algunas polémicas en las que —todo sea dicho de paso— han podido encontrar un sustrato de acuerdo terminológico, pese a las abismales diferencias que entrañaban sus respectivos planteamientos y poéticas concretas. En su uso, algunos de estos autores exportaron el término hasta definir incluso la literatura moderna, cuyo ejemplo más emblemático e incuestionable para ellos sería la obra de James Joyce, aun cuando, siguiendo sus patrones, podría

alcanzar igualmente a las obras superrealistas.

Vemos, pues, cómo el supuesto inicial, técnico, del que partíamos ha ido modificándose a medida que nuestra mirada se iba posando en distintos objetos y distintas actitudes teóricas y, como consecuencia de ello, el concepto de montaje se ha visto ampliado en sucesivas fases hasta aplicarse a casi todas las artes. Es aquí mismo donde se inicia la interrogación y la labor de este libro: lejos de agotarse en la técnica o de aludir por medio de ella a un objeto estético, una teoría del montaje debe considerar seriamente los usos que de él se han hecho, pues su proliferación en el siglo actual es, al menos, sintomática desde un punto de vista histórico. Sin embargo, lejos igualmente de contentarse en la confusión, en la identificación con la totalidad de los objetos artísticos sin más matices, nuestra operación debería ser capaz de descubrir aquello que tienen en común con el cinematográfico todas esas manifestaciones de las que habla y levanta acta la estética contemporánea. O, dicho en otros términos, determinar si existe alguna relación de signo teórico que permite conectar el uso técnico del montaje —su existencia implica siempre un gesto técnico— con un uso teórico o si este último es capaz de incluir la operación mecánica, ya sea la descrita en estas páginas, ya otra distinta. En suma, se trata de teorizar un término que parece abocado a relegarse y ser confinado en laboratorios y salas oscuras o, en el caso opuesto, se forzado a ampliarse hasta, a fuer de ensanchamientos, acabar por no definir absolutamente nada.

Puede ahora comprenderse con mayor precisión la problemática que encierra la pregunta inicial: si el montaje tiene, al parecer, un pie en la técnica cinematográfica y otro en el arte en general, al menos, su definición exige la elaboración minuciosa de su estructura teórica en cuanto concepto; si el montaje alcanza a prácticas tan diversas, aun cuando todavía no sabemos de modo exacto cómo, idénticamente sospechamos que todo depende de la utilización que se le dé a los materiales compositivos en las obras concretas. No es, por tanto, ilusorio ni gratuito proponer una teoría del *montaje cinematográfico*, pues ella habría de servir para confrontar las relaciones de composición validadas en toda obra artística con las específicas que se producen en el seno del cinematógrafo. Es decir, el concepto de montaje podría ayudarnos a comprender mejor qué lugar histórico ocupa el dispositivo cinematográfico en la historia de las artes para, acto seguido, esclarecer de qué modo trabaja el cine con un principio que, a pesar de las primeras apariencias, no le pertenece por derecho propio, no le es exclusivo desde el punto de vista teórico ni se agota en él.

La confusión terminológica que campa por sus respetos en tantos ámbitos de la teoría cinematográfica no puede, por muy inconsecuente que se muestre, ser despreciada ni desatendida, pues su mera existencia nos pone sobre aviso de algunas tendencias reveladoras de operaciones retóricas e ideológicas de gran interés. Que el término montaje haya recubierto en la lengua española durante tanto tiempo al de edición es tan significativo como que la práctica dominante del montaje cinematográfico haya consistido en la tremenda paradoja de borrar el trabajo del montaje mismo, en tornarlo imperceptible. El libro que el lector tiene entre sus manos desea colocarse ante estos límites terminológicos e intenta darles forma descubriendo sentidos ocultos que, lejos de ser marginales, han informado buena parte de la gramaticalización del montaje durante los años sesenta y setenta, así como las fórmulas por las que se rigen buena parte de los manuales técnicos que circulan en la actualidad en escuelas y planes de estudio, universidades y convenciones teóricas. Del mismo modo que la primera semiótica del cine se esforzó por determinar correspondencias entre significantes y

significados que muy pronto hubo de abandonar como empresa vana, también las ‘gramáticas del montaje’ se han convertido con el paso de los años en ley corriente de una pretendida lengua ni siquiera planteada mediante rigurosos términos lingüísticos. En realidad, los manuales de montaje se convirtieron a partir de los años sesenta en una gramática vergonzante y chapucera en la medida en que no se hallaba legitimada teóricamente, sino basada en un uso formal que el cine moderno, desde esas mismas fechas, estaba sistemáticamente poniendo en cuestión. Las paradojas se multiplicaron al llegar a esta frontera histórica de transformación y la técnica pasó a aceptarse como la única justificación de nada menos que una lengua del cinematógrafo. Muy atrás quedaban los experimentos poéticos y lingüísticos de la escuela de la OPOIAZ, los intentos de formalización militante fraguados por los cineastas soviéticos de las primeras generaciones, el impulso antinaturalista algo ambiguo de las teorías conocidas como *formativas*. Pero todavía no habían llegado los tiempos de una semiótica que, con mayor o menor acierto, se propuso un estudio teórico del cinematógrafo. Las teorías y, sobre todo, los manuales de montaje divulgaron, por tanto, un conocimiento común, empírico y basado en el mero uso, del cine clásico de los años treinta y cuarenta, pero ahora repentinamente desprovisto de sus complejidades, de sus cruces y continuas superposiciones; en una palabra, privado de sus contradicciones. La gramática había sido construida, extendiendo un empleo que históricamente fue limitado, huyendo de un presente que descalificaba esa poética con virulencia, limando las asperezas del pasado, tornando el paisaje clásico de referencia más uniforme que el paraíso terrenal y sancionando la existencia por decreto de una lengua del cine, sin haber descrito una noción mínimamente estructural de la misma. Norma, regla, ley, lengua y corrección se escribían con los mismos caracteres y eran, a la postre, intercambiables. La monotonía del resultado sólo era equiparable al tamaño de sus dos falsificaciones: la teórica y la histórica.

Ahora bien, indagar en el concepto de montaje implica permitir que emerja al exterior todo aquello que el término significa dentro y fuera del cinematógrafo o, mejor, determinar aquel punto en el cual el cinematógrafo se encuentra con una cultura artística del despedazamiento. Montaje alude en este caso, si bien lo miramos, a la existencia de fragmentos, de piezas, a la idea de construcción, subrayando los hilos bien visibles que cosen dichas piezas y fragmentos. Hay en el montaje algo que tiene que ver con el despedazamiento, algo que renuncia a ofrecer una imagen compacta, hermética, y se presenta en su proceso de formación o, cuando menos, evidenciando las huellas que el mismo ha dejado impresas. Algo falla respecto a la plenitud de otros tiempos y otras obras o, si se prefiere, algo irrumpe en el montaje que permanecía indeclarado antaño.

Por demás, el montaje, al proceder al despedazamiento o, al menos, al ignorar la coherencia de los materiales, abre un interrogante de especial dramatismo: ¿quién habla en estos textos, cinematográficos o no, despedazados? Este sujeto que habla o desea hablar expresa con el montaje dos gestos decisivos que no podríamos pasar por alto: por un lado, subraya su presencia en la medida en que un texto organizado por el montaje no puede pasar jamás por natural; por otra, da cuenta de su incapacidad –textual, se entiende– para otorgar una estructura coherente. Da la impresión de que en los textos de montaje un sujeto no cesa de hablar, de decir yo, al mismo tiempo que este yo se le bifurca, le falla, se despedaza y se contradice abriendo la dramática brecha de la subjetividad.

No puede ser casual que el montaje se generalice en el límite de la cultura moderna,

que su desencadenamiento haya acontecido en el instante en que el universo clásico, humanista y racional, hace agua, se perfora, y en el momento en que ese sujeto garante de dicho universo se desgarrá, debilitándose hasta no ser capaz de certificar su propia palabra o bien multiplicándose y desconociendo, por ende, la procedencia de lo que dice. Así nos lo enseña su drama desde el siglo XIX: la palabra rebasa al sujeto, la razón no es más que una defensa. Marx, Nietzsche y Freud serían acaso los jueces que sentenciaron con más rigor esa falta. A tenor de lo dicho, parece coherente que el testimonio de ese sujeto en falta se presente también bajo la forma de una deficiencia y la fragmentación, la incapacidad de ordenar rigurosamente un universo es sin duda un rasgo sintomático –aunque no único– de ello.

Donde el sujeto hace falla, queda el testimonio fragmentado, pues aquél no se sumió, pese a todo, en el silencio: o bien el yo que habla se muestra incapaz de garantizar la unidad de su discurso o bien el texto descompone distintos yoes que resulta, a la postre, imposible traducir a una subjetividad racional. Podría afirmarse que el montaje asume el lugar antes otorgado y ocupado por un sujeto garante de la unidad textual, un responsable del discurso. Pero, por esta misma razón, construye en realidad un sujeto más que representarlo: su lugar es el de un sujeto, pero su textura es testimonio del déficit de una subjetividad antes plena y racional. Por consiguiente, no cabrá duda de que estamos hablando de un sujeto textual, del resultado de aquella operación por medio de la cual un sujeto real toma la palabra y produce algo singular e irreplicable que inevitablemente se le cae de las manos. Si a este acto se le conoce como la enunciación, su efecto consiste en producir un sujeto desgarrado, que ora insiste en un yo semejante al delirante, ora se metamorfosea en la heterogeneidad de sus voces. En el uso sistemático del montaje hay, se quiera o no, una vivencia angustiosa y dramática de la subjetividad, a veces resuelta bajo la forma de la denuncia, del análisis, del discurso teórico, a veces, por contra, escorando hacia la locura. Y ese drama de la subjetividad –lo sabemos desde Freud, Lacan, Saussure, Benveniste, y Lévi-Strauss– no es sino el del lenguaje.

El presente libro desea trazar el arranque de esta compleja descomposición abordándola en el terreno textual y añadiéndole la expresión de su más rotunda crudeza: el dispositivo maquinístico del cinematógrafo. En él se encuentran condenados tanto el sujeto racional ahogado por la razón instrumental de una máquina y la técnica como el espíritu de la obra de arte aurática. El cine, viviendo el montaje en su dispositivo, se presenta como una forma ideal, pero no única, para dar cuenta del conflicto que aqueja a la modernidad, si bien resultaría inviable explicar ésta reduciendo sus implicaciones, como es lógico, a lo que se desprende de lo fílmico. Y, a partir de aquí, las cosas comienzan a tornarse más complejas, pues el cine produjo una extraña recomposición, una sutura contradictoria, de esa dramática subjetividad bajo la forma que conocemos como cine clásico. Una extraña situación ésta por la cual el cine huye de la explosión maquinística reduciéndola o marginándola en su uso vanguardista, emprende la senda de la narratividad y edifica una última ilusión aurática o, mejor, pseudoaurática del espíritu en la pantalla.

No obstante, los avatares de esta problemática tan intrincada se encuentran repletos de contradicciones, uno de cuyos gestos sintomáticos, si bien no el único, está inscrito en el desarrollo del espectáculo televisivo. En él, como recogiendo esa subjetividad hecha pedazos años antes, en paralelo además de una nueva generación de experimentalismos interdisciplinarios, el montaje vuelve a ocupar la palestra, tal vez de modo definitivo, bajo la

forma tecnológica punta. Apartado de la rugosidad de la máquina, de su fundamento industrial y obrerístico, la tecnología punta practica en el arte un principio de despedazamiento sistemático que ya no obtiene legitimación rupturista alguna como lo hiciera antaño. El testimonio del cubismo, de la vanguardia denominada histórica, se presenta en los nuevos tiempos bajo la cínica forma de la publicidad, la narratividad en falla es sucedida por un relato sin legitimación alguna, pero proliferante y cancerígeno como el que se exhibe en la telenovela y el telefilm de las últimas hornadas, la descomposición antes tan visible, por último, se muestra ahora bajo la forma del relleno de voces cuyo solo fin es no oír el vacío sobre el que se construyeron. Estos nuevos fenómenos abren la puerta a una reaparición del montaje bajo una forma que no será explorada en este libro, sino en un próximo volumen sobre el que hace tiempo venimos, aunque fragmentariamente, trabajando¹. El objetivo por el momento consiste en historiar, dentro y fuera del cinematógrafo, este episodio decisivo de la modernidad que implica al sujeto y al texto, al arte y a la máquina y que, por razones sorprendentes, produjo una nueva sutura que el arte occidental había desdicho tiempo antes; por tanto, el cine clásico y el período de su descomposición, pero igualmente de su reinado, cerrarán este libro.

Puede, en consecuencia, resultar sorprendente, si no amnésico para con esta era post-moderna que nos ha tocado vivir, que las escrituras cinematográficas modernas, la *nouvelle vague*, el cine *underground*, el *free cinema* y tantos otros movimientos no sean observados en nuestro trabajo. Estamos firmemente convencidos de que ellos son fiel expresión de un universo de discurso distinto del aquí esbozado, si bien perfectamente analizable desde las premisas teóricas asentadas en este trabajo. Ahora bien, dicho universo –y esto es crucial para nosotros– no se limita al campo del cinematógrafo, sino que afecta al orden total de la imagen y, muy particularmente, la imagen electrónica (televisión, video, lenguajes informáticos). Por ello, como señalábamos, este objeto de estudio es el explícito tema de nuestro próximo volumen, rigurosamente complementario del presente.

En lo que respecta a la distribución y organización del libro, el lector encontrará una primera parte en la que, a lo largo de siete capítulos, se practica un recorrido necesario para la caracterización teórica e histórica del concepto de montaje. Decir necesario no significa, sin embargo, que dicho itinerario no sea interesado. Aun si recurrimos constantemente a referencias de época y nos apoyamos en los planteamientos de otros autores, el trayecto zigzagante obedece a criterios expositivos que nos conducirán hacia un enriquecimiento del concepto de montaje. Sabido es que cualquier hallazgo importante se encuentra, en todos los órdenes de la ciencia, muy cerca de la trivialidad, por lo cual y a fin de no incurrir en ésta no debe ser omitido ninguno de los pasos del razonamiento.

La segunda parte está constituida por una serie de análisis de secuencias y películas

(1) Algunos de los textos que adelantan nuestro libro próximo son los siguientes: "Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche" in *Discurso 2*, Sevilla, primer semestre 1988, pp. 49-66; "Postmodernidad y relato: el trayecto electrónico" in *Telos 16*, diciembre-febrero, 1988-1989, pp. 59-68; "En alas de la danza: *Miami Vice* y el relato terminal" in *El relato electrónico*, Filmoteca Valenciana, 1989, pp. 11-33; "Un anuncio invita" in *Archivos de la Filmoteca* año 1 n. 2, junio-agosto 1989, Valencia, pp. 130-135; "El elixir aromático de la postmodernidad o la comedia según Pedro Almodóvar" in *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Filmoteca Valenciana, Valencia, 1990, pp. 111-123; "El cuerpo del delito: spot publicitario y mito tecnológico" Université de Clermont-Ferrand, traducido al francés, en prensa; "Le statut de l'objet et de l'humain dans le spot technologique", Université de Clermont-Ferrand, en prensa.

donde se pone en activo funcionamiento todo el dispositivo elaborado en la parte primera. Su carácter sintético responde a necesidades de equilibrio en el conjunto y al hecho de que éste no es un libro de historia y no se persigue exhaustividad alguna. Ahora bien, dado que nuestro objetivo –así queda explícito en las páginas de este libro– no consiste en elaborar gramática normativa alguna, esta segunda parte no puede considerarse tampoco aplicativa, es decir secundaria respecto a la primera. Los límites editoriales han marcado las dimensiones de estos análisis, que creemos, si no abundantes, sí, al menos, suficientemente esclarecedores de lo que se ventila en el trabajo.

La Eliana, septiembre de 1990

PRIMERA PARTE

TEORÍA DEL MONTAJE.
DEL MONTAJE EN EL
ARTE AL MONTAJE
E N E L C I N E

CAPÍTULO PRIMERO

EL MONTAJE CINEMATOGRAFICO: UNA INAGOTABLE PARADOJA

*

Pocas cosas encontrará el lector más seguras, evidentes y comprensibles que este término que aparece por doquier en manuales técnicos, descripciones teóricas y estudios históricos. Se diría que, plegándose a las necesidades didácticas que impone la enseñanza de un nuevo y acaso desconocido arte, multitud de libros se entregan a la ingrata empresa de hacer comprensible al común de los mortales el artificio que subyace a la noción de montaje. No sería lícito ni de buen criterio salir al paso de inconsecuencias teóricas tan obvias como las que se respiran en los manuales al uso si no fuera porque tras su saber común pueden encontrarse síntomas suficientes de una operación retórica de incalculables consecuencias. Así, descubrimos dos series de discursos que apelan sistemáticamente al montaje intentando dar cuenta de su inscripción en la totalidad del fenómeno cinematográfico (adoptando, pues, un punto de vista sincrónico) y en su dimensión histórica, en su, por así decir, evolución (adoptando, en este caso, un punto de vista diacrónico). El primero de estos discursos toma a su cargo la definición técnica del montaje, procurando liberarla de toda complicación ulterior que exceda el interés práctico de los futuros montadores; la segunda tropieza de bruces con el montaje al pretender dar cuenta del trayecto histórico que vivió el cine de los primeros tiempos, desde sus confusos e intrincados inicios hasta la estabilización de un modelo más o menos estable.

La falsa modestia de una perspectiva técnica

Desde un punto de vista técnico, el más usual en los manuales de enseñanza, suele entenderse por montaje el hecho de cortar y pegar los distintos fragmentos del copión rodados para dar a la película su forma definitiva o, mejor dicho, con el fin de dotar a las imágenes de continuidad discursiva. Desarrollada en el laboratorio, puede reconocerse esta fase como la última, desde un punto de vista cronológico, de los tres grandes procesos que abarcan la fabricación de un film, pues es posterior al guión técnico y al rodaje. Ahora bien, tales procesos pueden ser calificados de aglutinantes, en la medida en que cada uno de ellos incorpora una buena cantidad de operaciones y trabajos que en ocasiones implican a un gran número de especialistas: del mismo modo que el guión técnico incluye labores que van desde la sinopsis hasta el llamado *decoupage*, pasando por todas las fases de la continuidad narrativa, y del mismo modo que el rodaje engloba tareas como la elaboración de decorados, vestuarios, dirección de actores, iluminación, diseño de producción, etc, el montaje abarca igualmente tareas que oscilan, según el período de la historia del cine y la estética determi-

nada de que se trate, entre la organización de los planos en una secuencia, hasta la estructuración narrativa de las secuencias, pasando por los complejos procesos de sonorización, diálogo, efectos y música incluidos. A pesar de lo dicho, el montaje parece gozar de una posición privilegiada, pues su ubicación al final del proceso de elaboración de un film le otorga el inesperado poder de confirmar, tergiversar, transgredir y, en todo caso, dar forma definitiva al producto que ha atravesado las otras etapas. La situación descrita hasta aquí, por empírica y poco pretenciosa que sea, ya resulta confusa y nos señala un índice de los equívocos que nos esperan: en cuanto fase técnica, confiada a un especialista o conjunto de especialistas, el montaje, edición o compaginación –como casi indiferentemente se le llama– es un instante más de la producción o, como también se dice, de la postproducción; en cuanto instante o conjunto de instantes que deciden una sucesión y un orden, y modifican o confirman el establecido en el guión técnico o el materializado en la fase de rodaje, el montaje es el gesto fundador de un discurso.

Conscientes de esta visible ambigüedad conceptual, la mayoría de los manuales emprenden una curiosa operación para darle salida satisfactoria sin denegar el origen modestamente técnico del que partieron: extender la idea de montaje, aun conservando su espíritu mecánico, a una suerte de latencia omnipresente en el film, incluso antes de que éste haya entrado en la ‘cutting room’. Es así como Roger Crittenden habla de ‘shooting with cutting in mind’ (rodar con el montaje en mente)¹. De modo todavía mucho más sistemático expone Edward Dmytryk hasta qué punto la conquista de la continuidad se extiende a lo largo de las distintas fases: “Las condiciones que hacen posible un montaje suave (‘smooth cutting’) no surgen espontáneamente en la sala de montaje. El ideal de invisibilidad se logra en una serie de pasos. El primero, y uno de los más importantes, sólo puede ser emprendido por el director del film”². No podía ser de otro modo si revisamos la aparatosa gramática del montaje de la que nos hablan muchos autores: la sintomática figura de la *continuity girl*, encargada durante el rodaje de preservar los detalles, objetos, iluminación, etc, el respeto por los ejes que determinan, a decir de la mayoría de estos tratados, las posibilidades de rodaje de una escena limitando las opciones de cámara a las incluidas en el arco de 180°³ y todas las demás leyes que debe tener presente el director para preservar un buen montaje, aunque la tarea corresponda a otro artífice, más oscuro por lo general, del film.

Como se deduce de lo expuesto por Dmytryk, ya no se trata de ampliar la idea de montaje a operaciones anteriores de la fabricación de la película, sino de extender la preservación de la continuidad a toda ella, por lo que se ha operado, sin declararlo explícitamente, una identificación entre montaje y continuidad. He aquí que hemos pronunciado ya en varios momentos la palabra mágica que otorga unidad al trabajo del montador y, en una fase anterior, a la del director y sus operarios. Este término es el de continuidad. Esta, en realidad,

(1) Roger Crittenden, *The Thames and Hudson Manual of Film Editing*, London, Thames and Hudson, 1981, capítulo segundo, págs. 23-45. Los manuales sobre montaje son abundantes hasta la saciedad, en todas las lenguas y para todos los fines prácticos. Es llamativa, en cambio, su uniformidad en la mayor parte de rasgos fundamentales. Ahorraremos, en consecuencia, al lector un catálogo innecesario de citas escogiendo para nuestra exposición algunos de los más significativos ejemplos. En la bibliografía final figuran algunos títulos más, aun sin intención exhaustiva.

(2) Edward Dmytryk, *On Film Editing*, Boston/London, Focal Press, 1984, p. 12 (traducción de V. S-B).

(3) Véase a este respecto el capítulo séptimo de este libro.

parece ser la palabra de oro en lugar de residir lo fundamental –como sospechábamos antes– en el confinamiento del montaje a una de las fases técnicas de elaboración del film. Pues, si bien lo miramos, el montaje parece estar destinado, más que a operar un engarce material de los fragmentos rodados, a preservar su continuidad. Es decir, que no se trata sólo de unir, sino de hacerlo según una dirección determinada y sólo en ella cobra sentido el conjunto de operaciones anteriores, todas las cuales confluyen materialmente en la sala de montaje. Así pues, en medio de la gran variedad de reglas que se enumeran sin cesar, figura una considerada esencial, vertebradora del resto y que nadie osó poner en cuestión: el *raccord*. Esta es la noción que, en sus variadísimas acepciones y metamorfosis, informa y articula la ‘gramática’ del montaje, aunque –como pronto veremos– no lo agota.

Raccord, continuidad y ‘syntaxis’

De hecho, el galicismo *raccord* designa en terminología cinematográfica el perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos y, en consecuencia, ‘raccorder’ significa unir dos planos de modo que el paso de uno a otro no dé lugar a una falta de coordinación entre ambos. Karel Reisz, autor de uno de los clásicos y más interesantes textos escritos sobre la materia, es muy claro al respecto: “El objetivo principal de compaginar un copión montado (*rough cut*) consiste en lograr una continuidad que resulte comprensible y suave (...) Practicar un montaje suave significa unir dos planos de modo que la transición no dé lugar a un salto perceptible y la ilusión del espectador de ver un fragmento de acción continua no sea interrumpida”⁴. Dicho montaje suave (*smooth cut* en terminología de Reisz y Millar) es justamente el equivalente a nuestro *raccord*. Si descomponemos ahora los elementos presentes en esta definición, descubriremos en seguida que junto al aspecto rigurosamente mecánico del corte se ha colado un factor que hace referencia al espectáculo en funcionamiento. En efecto, esta ilusión del espectador de percibir una acción continuada allí donde hay diversidad de planos parece ser ni más ni menos que la justificación, la razón última, del *raccord*. Diríase, pues, que el enfoque técnico no se mantiene dentro de los límites que él mismo deseaba imponerse, sino que invade, para explicar su funcionamiento y legitimar su obligatoriedad, otros aspectos de la relación espectacular y, por ende, también narrativa.

Según esta última implicación, el montaje alude directamente a una continuidad –la percepción de la acción– y a una discontinuidad –la de los componentes técnicos y expresivos–. El punto de cierre, la garantía de la ‘ilusión’ de ver una acción ininterrumpida tiene su instrumento en el *raccord*, pero su función discursiva lo excede ampliamente. Tanto es así que, al igual que veíamos esfumarse en un segundo plano el confinamiento del montaje a

(4) Karel Reisz & Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*, London/Boston, Focal Press, 1968, segunda edición, corregida y ampliada, primera edición de 1953 (traducción de V. S-B). El carácter equívoco de toda traducción terminológica y el análisis que pretendemos realizar de las ideas subyacentes a estos textos nos lleva a recurrir a los originales ingleses, pese a disponer de algunas traducciones españolas y a poner entre paréntesis el término original utilizado por los autores. ‘Cut’, por ejemplo, no puede traducirse a menudo más que por montar y no por cortar; ‘editing’, por tanto, aparece como un término de idéntica traducción, aunque en ocasiones aluda más a la tarea técnica. Así pues, salvo en los casos en que la traducción sea inequívoca, acudimos al término original.

una fase del film en aras del verdadero tema, a saber la continuidad, ahora observamos igualmente cómo una verdadera red de leyes y normas de mayor o menor jurisdicción rodean a esta figura del *raccord*: *raccord* de dirección, *raccord* de miradas, *raccord* en el movimiento, *raccord* de luz, etc.⁵. Que la razón profunda no está en ellas, pese a su valor jurídico, lo demuestra la flexibilidad con que los mismos autores que insisten en su importancia se separan de las mismas y no dudan en recomendar su transgresión en aras del bien dramático de los films: si es cierto que existen unas ‘leyes mecánicas’ claramente identificables, otras ‘leyes dramáticas’ son de rango superior y, por tanto, informan y presiden sus transgresiones⁶. Pero no es menos cierto que la idea central del *raccord* nace de una incomprensible paradoja: conseguir la invisibilidad del corte, es decir, cortar haciendo que el corte no sea percibido. De ahí que Dmytryk califique de correcta la invisibilidad: “Si el film está bien rodado y montado (*cut*), el espectador lo percibirá como una sucesión de imágenes que parece fluir en un continuo e ininterrumpido movimiento a lo largo de un fragmento de película”⁷. En algún brillante ejemplo que el propio Dmytryk utiliza resulta asimismo explícito que continuidad e invisibilidad tienen mucho que ver con ocultación de la fragmentación tras el edificio narrativo:

“Una diligencia avanza hacia el espectador y atraviesa la escena. El montador prolonga la imagen sobre el ‘desierto pintado’ mientras el polvo se posa en la tierra. Si el espectador murmura para sí o a su compañero ¡Qué hermoso plano!, significa que lo hemos prolongado demasiado. El espectador está apreciando nuestro plano y no el film; ha sido consciente de nuestra composición cinematográfica, de nuestra técnica.

“Sin embargo, es posible dejar que el espectador goce de la belleza del decorado en cuanto parte del film entendido como totalidad. Si comenzamos el plano con el mismo bello paisaje, el espectador lo apreciará en el contexto de la historia”⁸.

Nada de trivial tiene esta cuidadosa matización que hace Dmytryk, y en la que insisten sistemáticamente otros muchos tratados de montaje, pues la deseable invisibilidad de la técnica, llevada hasta las consecuencias de la duración de un plano, aparece indisolublemente unida a la atribución de narración por parte del espectador, a su impresión de no reparar siquiera en la belleza en favor siempre de la ‘naturalidad’ de lo percibido.

Ahora bien, si de continuidad se ha venido tratando hasta el momento, es necesario determinar el lugar en donde el encadenamiento se ejercita y un apellido para la normativa que lo garantiza. Es aquí donde interviene una segunda metáfora utilizada con tenaz insistencia: el montaje será a menudo comparado a la sintaxis de la cadena verbal. Convirtiendo esta metáfora en didáctico ejemplo de cuño ortográfico, Rafael C. Sánchez llama la atención sobre el hecho de que muchos realizadores “...pronto se dan cuenta de que los resultados en la pantalla están cuajados de faltas de ortografía en medio de un lenguaje cuya sintaxis des-

(5) Véase el capítulo séptimo para un desarrollo más pormenorizado de esta ‘gramática’.

(6) Esta defensa de la transgresión es sistemática en los tratados de montaje y nadie deja de apelar a los valores artísticos, la genialidad o cualquier otro tópico para sentenciar la nimiedad de las normas cuando están rebasadas por un espíritu superior.

(7) Edward Dmytryk, *op. cit.*, p. 12 (traducción de V. S-B).

(8) Edward Dmytryk, *op. cit.*, pp. 36-37 (traducción de V. S-B).

conocen por completo”⁹. Por ello, será necesario dejar bien sentadas “las normas y leyes que rigen la correcta conjugación de los movimientos básicos del cine” y “las leyes de una geografía correcta son dictadas por el tratado posiciones de cámara”¹⁰. Y, entrando a saco en la terminología lingüística y saqueándola a su paso, Antonio del Amo define el montaje como “sintaxis de una lengua o lenguaje que empieza a buscar su desarrollo...”, llegando a la conclusión de que el montaje por *raccord* “construye oraciones perfectas, ligadas entre sí en una continuidad suave y armónica, y cuando hay un salto, es proporcional, lleno de sentido. Una falta de *raccord* o un salto de eje, es como una falta de concordancia: desconcierta, enajena al espectador”¹¹. Y en el momento álgido del paroxismo, define el *raccord* de la siguiente e ilustrativa manera: “El *raccord* puede ser lo que en gramática es la concordancia. En él pueden estar representadas la preposición y la conjunción y las relaciones de número, género y caso, abarcando éste el movimiento, entre otras cosas, y su adverbialización”¹². Y prosigue: “El *raccord* es un nexo que une, que aglutina, asegura el orden de las personas y de las cosas; en una palabra, que permite crear en la mente del espectador una identificación clara y precisa de todo. Si lo conseguimos, el espectador estará tranquilo en su butaca, gozoso, e irá dominando poco a poco el hilo de la trama sin que nada le perturbe, pero si no se consigue o no se cuida escrupulosamente, si no hay esa misma concordancia que siempre observan los textos literarios, le veremos inquietarse al ver que faltan y fallan cosas ante su sentido común y terminará por protestar y por perder todo respeto a lo que está viendo”¹³.

No es nuestra intención traer a colación citas con afán de ridiculizarlas, sino con la convicción de que, cuanto menos elaboradas están teóricamente, mejor y con más prístina claridad nos ofrecen las inconsecuencias teóricas sobre las que se fundan, es decir, que paradójicamente allí donde el autor expresa su voluntad de ser más técnico y más humilde en alcance teórico, sus palabras lo suelen desbordar y convocar más aspectos teóricos y espectaculares que meramente técnicos, aunque –eso sí– de una forma completamente desordenada e incoherente.

Dos fenómenos del mayor alcance teórico se han introducido ya en nuestra relación técnica, si bien la exposición de distintos autores los ha tratado por separado: por una parte, la posición privilegiada del espectador como lugar donde cobra sentido la continuidad y, por otra, la continuidad misma. Y, por respeto al primero y debido a la importancia ‘gramatical’ del segundo, el *raccord* no puede por menos que ser sancionado como consustancial a la propia idea de montaje y, por extensión, al cine mismo. En suma, si cine y montaje se recurrían rigurosamente, pese a ser el segundo una sola fase del primero, ahora una nueva reducción nos induce a leer el abracadabra del montaje a partir de la noción de *raccord*, es decir, con el explícito intento de defender un cine de la continuidad. Y, por esto mismo, la pre-

(9) Rafael C. Sánchez, *Montaje cinematográfico. Arte del movimiento*, Barna, Pomaire, 1970, p. 16. La lectura que hacemos a continuación es fiel a lo expuesto en la nota 1, pues toma como hilo conductor algunos textos pretendiendo con ello aligerar las citas y referencias.

(10) Rafael C. Sánchez, *op. cit.*, p. 49

(11) Antonio del Amo, *Estética del montaje. Cine. TV. Videos*, Madrid, Edición del autor, 1971, p. 27.

(12) Antonio del Amo, *op. cit.*, p. 80.

(13) Antonio del Amo, *op. cit.*, p. 82.

sencia de funciones superiores en rango y alcance absuelven al *raccord* de funcionar como una norma estricta e inapelable, cuando valores dramáticos se impongan. En el momento en que esto sucede, puede decirse con todo rigor que la excepción confirma la regla o, si se prefiere, que la genialidad está por encima de las normas mecánicas y en esta idea coinciden religiosamente todos los manuales de montaje, de Reisz a Dmytryk, pasando por Sánchez, del Amo y los demás.

La situación a la que hemos desembocado quedaría, más o menos, así: el montaje, una fase entre otras de la elaboración de la película, se convierte, paradójicamente, en su esencia, pues su misión consiste en asegurar la continuidad sintáctica necesaria para que el film se construya como discurso a ojos del espectador. Siendo el *raccord* el garante de la imperceptibilidad del montaje, de su borrado, necesario para la continuidad y para la ilusión del espectador, su papel, de técnico se convierte en discursivo. Así pues, si bien es cierto que en muchos de los tratados citados se admite y propugna en ocasiones la ruptura ‘expresiva’ con los fenómenos de continuidad, del mismo modo que se contemplan poéticas cinematográficas que poco tienen que ver con ella, no es menos cierto que sólo su calidad de excepciones y los, por así decir, extrañamientos momentáneos justifican su uso.

Es indudablemente desolador el panorama al que llegamos. Nada importaría que el concepto técnico hubiese permanecido en las *cutting rooms* como un vocablo más de la jerga técnica. Lo que extraña es que a fin de justificarlo los autores hayan sido capaces de buscar la globalidad del espectáculo o, mejor dicho, de ir encontrándose a cada paso ante un aspecto cada vez más general del mismo, que más tarde hayan operado una imprevisible restricción para identificar el montaje con la continuidad, entrando en contradicción con la operación ampliadora anterior, y que hayan deseado mantenerse, en el terreno de las intenciones, muy cerca todavía de la humilde noción técnica, ya tan atrás en el horizonte después de sus complejas operaciones. En suma, hemos advertido una incapacidad para revestir de concepto teórico aquello que sólo quería presentarse como un término técnico y asimismo hemos presenciado una contaminación operada en sucesivas oleadas hasta alcanzar la totalidad del proceso creativo del film. Nos hallamos, a la postre, ante el núcleo mismo de la composición cinematográfica, pues los mecanismos que han entrado en juego son de la máxima abstracción teórica –continuidad, espectador, sutura, narración–, pero hemos accedido a ellos perdiendo por el camino toda coherencia conceptual, por la puerta pequeña y –lo que es más importante– a través de una lectura restrictiva de todos y cada uno de esos factores. Espectador, sí; pero únicamente aquél que aspira a la continuidad. Fragmentación, también; pero sólo cuando se levanta un edificio legal que garantice su imperceptibilidad. Corte, en suma, pero para establecer una jurisdicción de su borrado. O estamos en el régimen de la hipocresía o es que algo no funciona demasiado bien. Hay una poética detrás de todo esto, detrás, por ser más exactos, de la restricción a que nos referíamos, así como hay un comportamiento chapucero (digamos para evitar lo despectivo del término su equivalente francés ya aceptado entre nosotros: *bricolaje*) como substrato de la ampliación inicial. La apelación a una gramática cinematográfica sin conceptualización lingüística ni semiótica no es sólo un gesto de ignorancia sobre el que valdría más la pena no reparar, sino –en seguida lo veremos– un síntoma imposible de olvidar, pues informa cualquier actitud ante el espectáculo.

Justificaciones físicas del montaje

Y es que no todo se agota aquí. La justificación postrera del montaje, de alcance espectacular como hemos visto, se había conquistado manteniendo la idea de continuidad, narración y colocando en su centro perceptivo al espectador. Llama la atención que muchos autores movilizan una justificación adicional al fenómeno que no procede ni del rigor de norma alguna, ni de ninguna gramática visual, sino –extráñese el lector– de la propia realidad. Karel Reisz comenta un texto de Ernest Lindgren que será, explícita o implícitamente, utilizado con posterioridad para justificar la naturalidad del montaje. Dice Lindgren:

“...si me sitúo en el centro de una determinada escena, tanto mi atención como mi mirada se sienten atraídas ahora en esta dirección, luego en otra cualquiera. Repentinamente puedo doblar la esquina de cualquier calle y encontrar un golfillo que, creyendo no ser visto, se dispone a lanzar una piedra contra una tentadora ventana. Mientras la tira, mis ojos se vuelven instintiva e instantáneamente hacia la ventana para ver los efectos del golpe. Al momento, vuelvo a mirar al chiquillo para observar su reacción. Quizá se ha percatado de mi presencia y adopta un aire burlón; luego, mira hacia otro sitio, cambia de expresión, y sale tan a prisa como se lo permiten sus piernas. Me vuelvo para descubrir el motivo de esta carrera repentina y veo que un policía acaba de doblar la esquina (...).

“La justificación psicológica más elemental del montaje, considerado como método para representar el mundo físico que nos rodea, estriba en la posibilidad de reproducir el proceso mental descrito arriba por el cual una imagen visual sucede a otra, a medida que nuestra atención es atraída en una u otra dirección. Si interpretamos esto por medio de la imagen cinematográfica, que reproduce el movimiento, llegaremos a obtener una reproducción tan auténtica como la vida misma, en tanto el montaje reproduce exactamente nuestra normal manera de ver”¹⁴.

En esta cita, Lindgren cree descubrir y describir una justificación teórica para el montaje, es decir, un correcto método psicológico capaz de transferir la atención de una imagen a otra. Pero –comenta Reisz– es evidente que en el ejemplo de Lindgren todas las imágenes, por mucho que se use la metáfora de plano y corte, son vistas desde una única posición. En efecto, si se sigue un proceso mental natural, el espectador no percibirá el salto, por ejemplo, de un plano general a un primer plano. Sin embargo, continúa sin quedar explicado por qué podría ser percibido naturalmente un cambio entre distintos emplazamientos de la cámara, es decir, una variación cuya justificación física no debe nada a las características de la mirada humana. Sin decirlo explícitamente y, por supuesto, sin extraer todas las consecuencias que se derivan de ello, Reisz toca el punto clave cuando afirma que se trata de un ‘direccionismo’ basado en el proceso mental, pero que, al propio tiempo, dicho direccionismo no debe ser notado. En pocas palabras, nada hay de natural en la construcción y articulación de toda la serie de emplazamientos de cámara que vehiculan miradas diversas. En todo caso, en ello se encontraría más la plasmación de un deseo de verlo todo, por tanto demiúrgico y de

(14) Ernest Lindgren, *The Art of the Film*, Allen & Unwin, 1948, p. 54, citado por Karel Reisz, op. cit, segunda edición, p. 213 (traducción de V. S-B).

origen psíquico, que un anclaje en las posibilidades reales del sujeto que mira. Así lo hacen ver las palabras de Reisz: "...el objetivo del director es ofrecer una imagen ideal de la escena, colocando en cada caso su cámara en tal posición que capte con mayor eficacia el fragmento de la acción o detalle dramáticamente significativo. Se convierte, así, en un observador ubicuo que brinda al público a cada momento de la acción el mejor punto de vista posible. Selecciona las imágenes que considera más expresivas sin preocuparse del hecho de que ningún individuo podría contemplar la escena de tal modo en la vida real"¹⁵. Repárese, entonces, en que ese direccionismo ha dado lugar a un espectador ideal, nacido de una ubicuidad relativa (curiosa contradicción), pues se trata sólo de aquella deseada por el que organiza estas miradas. ¡Qué lejos hemos de confesarnos de cualquier justificación física del montaje! Si hasta este momento los manuales nos habían dado la clave de su intención partiendo de lo técnico e implicando la idea de espectador, la continuidad y, en su centro gramatical, el *raccord*, no cabe ahora duda de que la explicación 'natural' del montaje es, sobre todo, un intento de legitimación de la continuidad y del tipo de montaje mencionado. ¿Cómo, entonces, puede darse cuenta de la continuidad partiendo del punto de vista fijo del espectador y, al mismo tiempo, defender la fragmentación y la ubicuidad? Es obvio que si el cine hubiese decidido legitimarse desde un punto de vista físico, jamás habría iniciado la senda de la fragmentación y si estos tratados deseaban establecer la gramática de una percepción natural no se habrían esforzado tanto en ocultar dicha fragmentación. Dicho en pocas palabras: si se corta ¿por qué tanto empeño en garantizar la continuidad?; si se propone la ubicuidad, la posición ideal del espectador imposible ¿por qué postular una justificación natural sabiendo que ésta es de todo punto absurda?¹⁶. Todas estas preguntas nos sugieren que tras un discurso fragmentario, abstracto y analítico existe un intento de naturalizarlo y el montaje o, mejor, un uso determinado del montaje –el que trabaja en pro de la continuidad– informa y legitima estas teorías. Una intención se explicita en estos manuales, ya que, pese a sus por lo general escasas pretensiones, están hablando de un espectáculo determinado y trabajando por ocultar su economía discursiva, basada en negar por medio de los *raccords* la evidencia de una fragmentación significante.

Una perspectiva histórica

Demos un salto a la escena histórica para preguntarnos por el momento en que la operación técnica del *editing* se impuso con cierta autonomía y reconocimiento del oficio en los estudios norteamericanos a lo largo de los primeros tiempos del cinematógrafo. Podría lícitamente construirse un paralelismo entre el desarrollo de esa fase técnica y la ampliación de las posibilidades narrativas del cine, diciendo que la importancia del 'editing' y la figura del *editor* fueron creciendo y desarrollándose a medida que los relatos se iban tornando más complejos, así como tanto mayor era la importancia de esta fase en cuanto mayor la distancia respecto a lo teatral. Sin embargo, las cosas comienzan a complicarse cuando observamos la historia más de cerca. Resulta muy curioso constatar que la profesionalización del montaje

(15) Karel Reisz, *op. cit.*, p. 215 (traducción de V. S-B).

(16) Este problema, tal y como lo abandonamos aquí, será recogido y desarrollado en el capítulo séptimo.

es muy tardía, en exceso si pensamos el nivel de desarrollo logrado por la fragmentación y recomposición del espacio en la misma época. El cuadro que nos pinta el documentado Kevin Brownlow resulta sorprendente:

“El montaje, del mismo modo que otros aspectos técnicos, se consolidó como una profesión estable alrededor de 1918. Sorprendentemente, la mayor parte de los montadores trabajaban sin moviolas consideradas hoy esenciales. Montaban a mano (...). “Las visionadoras, especialmente las célebres moviolas de cabezal silencioso, las cuales operaban con pedal y motor, hicieron su aparición durante los años veinte (...). El montaje en mano desapareció cuando el sonido planteó los problemas de sincronización, pero se prolongó más allá de la introducción de las moviolas”¹⁷.

Lo llamativo del caso es que, aunque el desarrollo de la fase técnica del montaje sea tardía, artesanal y sólo se formalice y dignifique definitivamente con la llegada del sonoro, nada ha impedido a los historiadores hablar constantemente de montaje a propósito del cine de los primeros tiempos. Así pues, estos historiadores parecen hacer uso de otra acepción del término, desprendiéndose de toda alusión a una fase técnica en beneficio del proceso mismo de organización discursiva del film.

Por consiguiente, si a propósito del enfoque y acepción técnicos anteriormente descritos veíamos ampliarse poco a poco la noción mecánica del montaje en beneficio de una tendencia tan omnicompreensiva como escasamente coherente, algo muy extraño sucede cuando repasamos la historiografía del cine, al menos en sus primeras décadas. El nacimiento de lo que se ha dado en llamar la ‘especificidad’ del cine se hace reiterada y exactamente coincidir con el surgimiento del principio de montaje o, si el lector prefiere formularlo así, la consideración autónoma del cine, desprendida de sus herencias resumidas por el cómodo adjetivo de teatral, es paralela y se define por el nacimiento, desarrollo y complejización de las técnicas de montaje. No hay que ahondar demasiado en los libros de historia del cine para leer los primeros años del nuevo arte como una tentativa de forjar algo sustancialmente distinto de las artes precedentes por medio del denodado esfuerzo de los no en vano denominados pioneros.

De este modo, la fragmentación de los espacios, la aparición y profundización del montaje paralelo, alternado, la variedad de escalas y ángulos, el emblemático surgimiento del primer plano, la superación de la frontalidad, etc van unidos en la mayor parte de las historias clásicas del cine a la superación de lo teatral y al forjamiento de lo ‘específico’. Así, se nos dice con frecuencia que la equidistancia entre el espectador y la escena daría paso a diferentes distancias, la frontalidad sería desbordada en beneficio de una variedad de angulaciones, la linealidad de una acción vendría complicada por el montaje alternado o paralelo, etc. Hay, entonces, un saber corriente, no siempre explícito, en todas estas afirmaciones que hace coincidir un cine de montaje con lo específico y, por tanto, debe construir un mito para referir el período de los orígenes como algo que todavía no había tomado forma. Lo informe desde el punto de vista cinematográfico parece ser lo todavía no sometido al principio de montaje, lo segmentado o discursivizado según un molde teatral, y la pureza de un cine más tarde plenamente constituido daría cuenta con una sonrisa en los labios de aquellos tiempos, siempre míticos por no históricos, en los que la forma todavía no había nacido.

(17) Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, London, Columbus Books, 1968, p. 283 (traducción de V. S-B).

He ahí un panorama épico: unos orígenes, unos pioneros, unas fuentes que representan la otredad (el teatro) y un artificio capaz de condensar, en sus sucesivas fases de desarrollo, toda la fuerza de lo propio, a saber: el montaje. Lejos estamos, entonces, de aquellas versiones tan reductivas del montaje que hemos examinado poco más arriba. Si allí se hablaba de técnica y, sin embargo, los hechos demostraban una fuga constante y progresiva hacia lo más general, aquí la generalidad ya es un requisito de partida, pues en efecto nada hay tan discursivo como el montaje si su misión radica en producir no sólo un texto, sino nada menos que un arte autónomo, el séptimo arte. De no ser nada, el montaje ha pasado a serlo todo.

Y, no obstante, algo levanta nuestras sospechas, pues la generalidad no se ha conseguido sin precio ninguno. Lo informe, lo no-montado, según la acepción frecuente, no carece, tal como demuestran las nuevas investigaciones históricas, de recursos de planificación ni de referencias intertextuales. El policentrismo de la imagen llamada primitiva, la diversidad de modelos incluso opuestos que coexisten en el cine hasta 1907 aproximadamente, no pueden ser reducidos a un espectáculo único ni mucho menos a un modelo calificado de no-cine. En realidad, el término 'teatral' no sólo es una acepción simplista inadecuada para dar cuenta de la complejidad de las referencias en juego, sino que, en un sentido estricto, es rigurosamente falso. Las prácticas decimonónicas de la fotografía, la estética del melodrama popular de fin de siglo, las atracciones foráneas, el *vaudeville*, el *music-hall*, el *minstrel*, la linterna mágica y tantos otros espectáculos más son, en muchas ocasiones, no sólo fuentes explícitas o modelos intertextuales del cine de los primeros tiempos, sino a menudo también espectáculos colindantes sin cuya copresencia es estrictamente ininteligible la proyección cinematográfica. Nada de teatral, por tanto, en el sentido burgués del término puede hallarse en este cine de los primeros tiempos, ni en el más caótico y ajeno al arte de las actualidades, ni en el de tendencias más dramáticas de ficción. Tanto es así que cuando los hombres de teatro tomaron la decisión de imponerse sobre el caos de este espectáculo pseudocircense a fin de dignificar el nuevo arte, se vieron forzados a contrariar todos los rasgos imperantes del cine, desde los decorados hasta la interpretación, desde la segmentación hasta los temas. Esta efímera tentativa emprendida por Henri Lavedan, Le Bargny, Adolphe Brisson, Emile Faguet y demás fue la conocida como el *Film d'Art* en 1907.

Por simplificar algo, podríamos aceptar la metáfora de Tom Gunning cuando habla de 'cine de la atracción' para definir este modelo o conjunto de modelos no narrativos, tan ajenos a las tendencias luego triunfantes de la novela en su tradición decimonónica como al teatro. Es clara la imposibilidad de pasar revista a todas estas contradicciones de casi veinte años de cinematógrafo, pero nuestro objetivo consiste exclusivamente en abrir sus conflictos en contra de la cómoda y falseadora metáfora que los bautiza bajo el nombre de 'lo teatral'. Las investigaciones de autores como André Gaudreault y Tom Gunning en torno a la enunciación del cine primitivo¹⁸, las de Robert C. Allen sobre el marco vaudevillesco, en sentido físico y narrativo, en cuyo seno se desarrolló el primer cinematógrafo¹⁹, las de John L. Fell a

(18) André Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, París, Klincksieck, 1988; y André Gaudreault (ed.): *Ce que je vois de mon ciné...*, París, Méridiens Klincksieck, 1988. La bibliografía de este autor es muy numerosa en revistas recientes, aunque no viene al caso la exhaustividad. De Tom Gunning puede consultarse el ya famoso "The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" in *Wide Angle* 8, 3-4, 1986, pp. 63-70.

(19) Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895-1915. A Study in Media Interaction*, Nueva York, Arno Press, 1980.

propósito de las substancias del melodrama popular de fin de siglo en el cine²⁰, las de Noël Burch en torno a la linterna mágica y otras fuentes anteriores²¹, el ya clásico estudio de Jacques Deslandes sobre el complejo período del pre-cine que tanta impronta dejó con posterioridad²², así como el nacimiento de un marco adecuado para el estudio del cine primitivo –DOMITOR–, aun si en él coexisten metodologías clásicas y acumulativas junto a la que aquí se expone, ayudan, si no a esclarecer, sí al menos a levantar acta del complejo panorama de la época demostrando la inadecuación del apelativo de teatral dirigido al cine de los orígenes, al menos en un sentido de conjunto.

La necesidad de una cadena causal

Ahora bien, no sólo lo considerado informe no soporta la prueba del análisis, sino que aquello que aparentemente da forma –el montaje– tampoco se presenta como un concepto demasiado riguroso si se desea por medio suyo dar cuenta del trabajo, realmente tan dispar, de las obras de Georges Méliès, Edwin S. Porter, G. A. Smith, Zecca, James Williamson, Cecil Hepworth, Thomas Ince, John Stuart Blackton, R. W. Paul, David Wark Griffith y un larguísimo etcétera. El montaje sería, entonces, un concepto-paraguas en el que se incluyen cosas bien distintas pues distintas son las acepciones con que se aplica al hablar de cada uno de ellos. Considerado punto de no retorno de lo cinematográfico, presentaría eslabones distintos que le harían, dependiendo del interés concreto del historiador en cuestión, retroceder y avanzar alternativamente. Sólo cabría una solución verosímil para soportar el chaparrón: establecer una cadena causal que permitiera incluir a todos estos y otros autores bajo la categoría imprecisa de propulsores del montaje, pero al propio tiempo salvar las distancias de grado entre unos y otros hasta el menor matiz, aunque –eso sí– siempre preservando el sentido de lo progresivo y ascendente. El historiador Lewis Jacobs, por ejemplo, nos describe con candor una situación que ha pasado a ser paradigma de la visión histórica tradicional: “Si Georges Méliès fue el primero en orientar el cine hacia una forma teatral, como él mismo afirmaba, Porter fue el primero en orientarlo hacia una forma cinematográfica (...). Fue él quien descubrió que el cine como arte se basa en la sucesión continua de encuadres y no en encuadres sólo (...), diferenció al cine de las formas teatrales, dotándolo del principio de montaje”²³.

Los términos utilizados por Jacobs no ofrecen duda alguna: este ‘descubrió que el cine como arte...’ expresa con gran claridad la ceguera a otro tipo de cine que no fuera de montaje y, al mismo tiempo, la consideración de este último exclusivamente como la ‘sucesión

(20) John L. Fell, *Film and the Narrative Tradition*, Norman, University of Oklahoma Press, 1974. Y el más reciente John L. Fell (ed.): *Film Before Griffith*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1983.

(21) Noël Burch, *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987. Y un gran número de artículos previos que desembocan en él y que han levantado considerable revuelo en algunas revistas norteamericanas. Puede consultarse también Juan Miguel Company, *La realidad como sospecha*, Madrid, Hiperion, 1986.

(22) Jacques Deslandes y Jacques Richard, *Histoire comparée du cinéma*, París, Casterman, I. *De la cinématique au cinématographe*, II. *Du cinématographe au cinéma*, 1968.

(23) Lewis Jacobs, *The Rise of American Film*, Nueva York, Hartcourt, Brace & Company, 1939, citamos por la edición española, *La azarosa historia del cine americano*, Barna, Lumen, 1971, vol. 1, p. 65.

continua de encuadres'. Si Méliès superó lo informe dirigiéndolo hacia una segmentación primaria de corte teatral, Porter, entre otros, cambió el curso de los acontecimientos anunciando, siquiera fuera de modo embrionario, lo cinematográfico. Y no en vano, incluso un historiador de la profundidad y rigor de Jean Mitry lo explicita a propósito de una de las obras más célebres de Porter, *The Great Train Robbery*, presentándolo como el film que "lleva en sí el germen de la expresión fílmica y permanece ante la historia como el primer film que fue verdaderamente cine"²⁴.

La sorpresa nos espera agazapada tras un recodo: si tan pronto se ha dotado al cine de su identidad y ésta consiste en una fragmentación tan exigua (1903 es la fecha en que apareció *The Great Train Robbery*), todo el calvario de los años siguientes no constituye sino una nueva ampliación del montaje que enfebrecer a los historiadores y les hace contradecir su opinión anterior en aras de una nueva y, ahora sí, definitiva transformación. Dice, por ejemplo, Mitry en otra ocasión: "Pero, cualquiera que sea el respeto que podamos tener por los pioneros de los primeros tiempos, no es menos cierto que el cine realmente consciente de sus posibilidades artísticas, el cine *mismo* no apareció hasta 1915. Vino al mundo con *El nacimiento de una nación*"²⁵. Y, en versión más explícita, sentencia Jacobs: "Porter superó a Méliès con sus innovaciones y se convirtió en la figura dominante del cine. Todos le imitaron profusamente hasta 1909, fecha en que David Wark Griffith llegó a ser la personalidad más admirada del mundo cinematográfico por su talento todavía mayor"²⁶.

No analizaremos, desde luego, el personalismo de las proezas que determinan el avance del cine, pero no cabe duda de que los materiales con los que nos hemos venido enfrentando son suficientes para describir la realidad que le es asignada al montaje desde esta perspectiva histórica: la tarea de constituir un lenguaje, de edificar un arte autónomo y de dar forma a lo informe. Históricamente, esta construcción de un lenguaje que, al igual que sucedía con la acepción técnica, no está dotado de rigurosa conceptualización lingüística, sino que se limita a ser una metáfora imprecisa y legislativa, posee una cadena evolutiva cuyos grandes mojones serían Edison, Lumière, Méliès, Hepworth, Williamson, Porter, Ince, Griffith y demás. Poco importa para lo que aquí tratamos que esta cadena sea enriquecida con nuevos nombres o sufra modificaciones respecto a las jerarquías tradicionales o incluso vea matizadas las diferencias por el hallazgo de datos cada vez más precisos y comparados; en el fondo, el método empleado consiste en mantener una misma cadena causal en la que se ignoran modelos de representación ajenos al progreso del montaje y, a la postre, se identifica la plenitud de este montaje con los poderes sincrónicos de un supuesto lenguaje cinematográfico²⁷. La sorpresa nace cuando esta ampliación casi totalizante del montaje que llega a

(24) Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, vol. 1, París, Editions Universitaires, 1967, p. 240 (traducción de V. S-B).

(25) Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma. Les structures*, vol. 1, París, Editions Universitaires, 1963, p. 276 (traducción de V. S-B).

(26) Lewis Jacobs, *op. cit.*, vol. 1, p. 66. Nuestra intención sintética nos ha llevado de nuevo a escoger las citas más emblemáticas. El lector puede repasar planteamientos semejantes en las historias del cine más o menos ortodoxas y más o menos encubiertas de Georges Sadoul, Ernest Lindgren, René Jeanne y Charles Ford, Bardèche y Brasillach y un largo etc. Consúltese la bibliografía general de este libro.

(27) Tradicional es el debate que enfrenta a los partidarios de la escuela de Brighton (con Georges Sadoul a la cabeza) y a los de Porter en el uso de las figuras de montaje paralelo y alternado. No negaremos que lo discutido posee notable interés. Lo que criticamos, en cambio, es el método y las preocupaciones que lo guían, pues, a la postre, ello aniquila por dirigirlo

recubrir el cine mismo sufre un cedazo insospechado y debe ser repentinamente restringida. Ahora bien, si nos preguntáramos poco más arriba qué había en común entre Porter y Griffith, Hepworth e Ince, William De Mille y James Williamson para que el montaje les fuera igualmente aplicable, conociendo sus diferencias, no podemos pasar por alto el interrogante crucial: qué hay en ellos, además, de progresivo para que pueda hablarse de una cadena evolutiva. O, aún con otros términos, qué principio, siendo diferente en sus formas y alcance, reconocemos como semejante en un orden superior a las diferencias y, en consecuencia, susceptible de una confortable sucesión. Este y no otro es el cogollo de la dimensión histórica: es el principio de montaje lo que convierte en cinematográficas las obras de Porter y Griffith, pero –permítasenos expresarlo con términos tan claros– hace más cine a uno que a otro, más lenguaje –con más posibilidades expresivas– a uno que a otro. Entonces nos damos cuenta de que el montaje, principio universal y totalizador al comienzo de nuestro itinerario histórico, ha sido restringido en una dirección muy precisa: aquello que hace más cine a *The Birth of a Nation* que a la obra de E.S. Porter es la acumulación en el primero de una batería retórica característica de un modelo de montaje basado en la continuidad y que, por la misma razón, será pleno y decisivo, por ejemplo, en *Gone with the Wind*, producido por un extraño azar el mismo año en que Lewis Jacobs publica su memorable texto.

Retorno a la continuidad

Así pues, amén de excesivamente vasto, el concepto de montaje es igualmente demasiado estrecho y con ello regresamos al universo de las paradojas con que nos habíamos topado pocas páginas más arriba. Y es que para estos libros de historia del cine, no es montaje toda forma de unir fragmentos, sino una forma de hacerlo que tenga en cuenta el cosido posterior de los planos, es decir, que se ocupe tras la fragmentación de tornarla imperceptible. Como en seguida veremos, no se apuesta por el montaje en un sentido aséptico y sin matizar, sino por un modelo particular de tratamiento de lo fragmentario que se adivinará a la postre idéntico al descubierto a propósito de la visión técnica. Pero en ambos casos, hemos debido ahondar más allá de la piel de las declaraciones para advertir las secretas semejanzas.

Recordaba Jimmy Smith, montador de muchas películas de Griffith, el desinterés del dramaturgo y luego cineasta por *matching* (raccordar, unir) los distintos planos²⁸. Afirmación realmente extraña si tenemos presente lo que la historiografía tradicional ha retenido de él. Ahora bien, si reflexionamos algo sobre la cuestión, descubriremos en seguida

el valor de todo análisis, dejando como mero objeto de valor la documentación empírica que necesita ser releída e interpretada. En otro orden de cosas, es necesario aclarar, por lo que a Jean Mitry se refiere, que lo aquí afirmado no está en contradicción con el hecho de que el esteta francés rechazara sistemáticamente la idea de un lenguaje cinematográfico, dado que la noción de lenguaje a que nos referimos ahora se asemeja más a un sentido de una forma autónoma que a la implicación de relaciones prefijadas entre significantes y significados. A este respecto, la crítica de Mitry a la primera semiología cinematográfica está explícitamente mantenida en su último texto *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, París, Les Editions du Cerf, 1987.

(28) Tal y como lo transmite Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, ya cit., p. 282.

que tal afirmación no desmiente en nada el papel otorgado a Griffith en la historia del cine, sino que confirma que la labor por él emprendida o culminada no se limitaba a unir fragmentos como un montador de oficio. Antes por el contrario, el desprecio por esta tarea material sirve para poner el verdadero acento en el hecho de que su labor consistía en dos facetas complementarias, pero rigurosamente diferentes: la ampliación de las posibilidades de fragmentación y la naturalización narrativa de dicha fragmentación. Esto significa que la actitud analítica de Griffith, la descomposición que practicaba, se basaba en construir significantes opacos en el cine (una temporalidad, una espacialidad, una acción) para, acto seguido, narrativizarlos según unos principios iconográficos y de continuidad procedentes de la pintura, de la escena teatral y de la novela decimonónica y cargarlos poco después de connotaciones simbólicas, igualmente extraídas de dichas fuentes. Resulta, entonces, de primera importancia resaltar todo esto, pues la labor analítica y la constructiva en Griffith no se edifican sin precio alguno, sin desajuste alguno. Antes por el contrario, los desequilibrios son frecuentes y el desinterés de Griffith por 'raccordar' sería un síntoma ilustrativo de que en el proceso se jugaba algo más relevante y capital que la mera continuidad entre dos planos (que, por otra parte y dicho sea de paso, Griffith ensaya en múltiples ocasiones sistemáticamente).

Precisamente esta idea, sobre la que habremos de volver en diversas formas a lo largo del presente libro, está refrendada por la significativa recepción del montaje norteamericano y, en especial de *Intolerance*, por los cineastas ruso-soviéticos. Es fama que el film de Griffith fue desmenuzado por ellos y constituyó su más preciada enseñanza, según confirman Kuleshov, Pudovkin, Eisenstein y otros²⁹. En realidad, los soviéticos descubrieron y admiraron la faz analítica, la brusquedad del montaje y no su *smoothness*, su suavidad. Sólo así es comprensible la labor realizada por dichos cineastas a partir de ella y el aprendizaje que extrajeron. Pero sólo así, idénticamente, puede entenderse por qué la historiografía clásica ha retenido de *Intolerance* aquello que la hace 'el cine' y no aquello que los cineastas soviéticos creyeron descubrir en ella. O la continuidad de la escuela de montaje nos lleva de Griffith a Eisenstein, como sugieren algunos tratados (Ernest Lindgren, por ejemplo) o el problema ha sido mal planteado.

Nos hemos encontrado, al fin del trayecto, con una fijación histórica de *Intolerance* o *The Birth of a Nation* como instantes paradigmáticos del cine (de su lenguaje y de su calidad artística), gracias a las posibilidades propiciadas en ellos por el montaje. En este momento privilegiado, visión tecnicista del montaje y visión historicista convergen, se dan la mano y sellan un inesperado pacto³⁰. Pues bien, este lenguaje artístico ya plenamente constituido, este cine mismo o arte desprovisto de fuentes teatrales, ¿no nos está hablando del mismo concepto de montaje con que nos regalaban las visiones tecnicistas recién examinadas? En términos más generales, ¿no desembocaba el relato técnico respecto al montaje cinematográfico en una apología de la continuidad y en la defensa de un montaje paradójicamente invi-

(28) Tal y como lo transmite Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, ya cit., p. 282.

(29) Puede consultarse a este respecto el capítulo quinto en el que analizamos el hecho histórico, extrayendo algunas conclusiones teóricas de relevancia.

(30) Y no es casual que Karel Reisz incluya en el apartado histórico de su texto citado un análisis de una secuencia de *The Birth of a Nation*, *op. cit.*, pp. 20-26, transformándolo en paradigma. Véase nuestro propio análisis de dicha escena en la segunda parte de este libro.

sible o tendente a la invisibilidad? Es curioso, entonces, que desde estos dos ámbitos tan diametralmente opuestos –el técnico y el histórico–, pretendiendo limitarse uno a definir una humilde fase en la elaboración del producto, intentando el otro ser omnipresente hasta abarcar el cine en su especificidad, ambos se den cita en el sustrato secreto de sus omisiones y sus indeclaradas restricciones: uno, el primero, limitándose –como vimos más arriba– a la continuidad después de haber inundado, por la puerta pequeña, todo el espectáculo cinematográfico; el otro, limitando la totalidad del lenguaje del que arrancó a una única forma de regular la actividad sintagmática: la naturalizada y basada en la continuidad. Y –hecho digno de mención– ambos manejan, a la postre, la misma idea de montaje, uno constituyéndola desde el punto de vista histórico, otro eternizándola como aquello que siempre ha sido y será el cine. Ahora bien, aquella constitución histórica, basándose en un principio causalista y teleológico, no es sino la legitimación de su intemporalidad y el relato de su lenta y lineal plenitud. En este sentido, no hay tampoco movimiento histórico, cambio ni contradicción y, por tanto, no hay historia alguna, sino reinado del mito.

En suma, las dos operaciones descritas y analizadas en este capítulo, las más comunes al abordar la problemática del montaje, se presentan, pese a su aparente desconexión, como dos movimientos coherentes de una visión naturalizadora y restrictiva del montaje. Detrás de ambas se advierte una legitimación interesada, consciente o no, de un modelo de montaje, de un tipo determinado de discurso, y el hecho de que esta posición continúe siendo dominante demuestra su poder de canonización incluso mucho más allá de la decadencia histórica de este tipo de montaje en la práctica cinematográfica.

CAPÍTULO SEGUNDO

E L M O N T A J E C O M O P R O B L E M A S I G N I F I C A N T E

*

El doble trayecto efectuado en el capítulo precedente no sólo demostró una deficiencia conceptual muy llamativa a la hora de abordar la noción de montaje, sino, sobre todo, puso de relieve las fracturas que se abrían cuando un término de humilde vocación técnica se convertía, sin mediar palabra y sin transformarse apenas, en el principio ordenador del cinematógrafo. Es en extremo curiosa esa repentina necesidad de apelar por parte de los libros didácticos a préstamos lingüísticos, como si éste fuera el único recurso con que dar testimonio de la seriedad del propósito que los guía, aunque —eso sí— siempre bajo una forma chata y restrictiva que identifica significativo con gramática y, en una segunda operación complementaria, los acomoda a la metáfora legislativa. Igualmente, salía a colación en estos tratados de modo esporádico la conciencia global de una economía espectacular en la que se implican sujetos, conscientes o inconscientes de la técnica, de los *raccords*, de la continuidad o discontinuidad, aunque, a renglón seguido, se huyera de sus implicaciones para volver a refugiarse en un apacible paraíso técnico, donde todo era empírico y natural.

Vale la pena señalar ahora la verdad profunda de esta insuficiencia: que no haya gramática del cine y, por tanto, que no pueda ésta ser la del montaje clásico no equivale, sin embargo, a negar que el cine sea un proceso significativo, analizable y susceptible de ser conceptualizado en términos semióticos. Y si, idénticamente, hay que hablar de espectáculo, espectador y narración a propósito del cinematógrafo, no nos cabe más solución que situar estos conceptos en un lugar homogéneo respecto a los anteriores: en una teoría del significativo y del discurso. Sólo en este marco pueden unirse las reflexiones en torno a la producción del sentido fílmico con la economía espectacular en la que se inscribe. En pocas palabras, es necesario coger el toro por los cuernos. Admitir aquello que hay de lingüístico en el estudio del montaje y aquello que hay de representación, no en cuanto aspectos de recurso esporádico y desordenado, cuando la explicación técnica se muestra repentinamente insuficiente, sino en cuanto mecanismos de un discurso global que está en juego. Los retazos, en su faz menos teórica, nos han mostrado indirectamente el camino, pero sólo la teoría será capaz de brindarles su lugar y su coherencia. Ello nos obligará a forzar las fronteras del propio cine para penetrar en un universo del sentido más amplio, aun cuando nuestro objetivo último sea regresar, con mejores utensilios, al propio cine.

Sería preciso, sin embargo, explicar por qué hemos escogido el término montaje para vertebrar el dispositivo conceptual de cuño semiótico con el que trabajamos. Y es que nuestro objetivo consiste, además, en otorgar un papel discursivo fundamental al montaje cinematográfico en el seno de una teoría general del montaje, forzosamente más vasta que el cine mismo. Proponer esta hipótesis lleva aparejada la posibilidad de ofrecer una explicación

especialmente rentable de la fractura histórica con que se abre la modernidad, de manera que el alcance de nuestra exposición sería idealmente capaz de aunar la dimensión teórica con la histórica. Puede fácilmente desprenderse de ello la magnitud del proyecto y las múltiples referencias que han de acudir a nuestra pluma. Ahora bien, nuestra propuesta será sintética en lugar de proceder con la lentitud de una argumentación pesada. Las referencias hechas a otros investigadores en el curso de la exposición no debieran ser contempladas como una búsqueda denonada de ratificaciones a nuestras hipótesis. De hecho, la posible originalidad de éstas no radica en las declaraciones más visibles, sino en la red de conexiones y lecturas concretas que permite.

No obstante, antes de iniciar nuestra labor, y dado que ésta implica replantear numerosas cuestiones de fondo, así como acudir a la semiótica, al psicoanálisis y a otras disciplinas, deberíamos proceder honestamente para con la teoría cinematográfica de los últimos años a fin de no ofrecer al lector la falsa idea de que nada o casi nada se ha producido entre el panorama descrito con anterioridad y nuestras propuestas. Desde luego, no queremos otorgar a nuestra interpretación un tono de originalidad desmesurado que sin duda no tiene. Sin embargo, sí necesitamos exponer nuestras argumentaciones de manera coherente, sin interpolaciones y citas constantes que harían farragoso y, a la postre, inoperante el trayecto. Repasaremos, por tanto, de modo conciso aquellas actitudes que, desde distintos lugares disciplinares, han abordado el estudio del montaje considerándolo como una entidad teórica distinta a la noción técnica y, a fin de cuentas, como instrumento de la construcción de un discurso¹.

Montaje cinematográfico y discurso filmico

Reconocer la existencia de una tentativa teórica en autores tan dispares como Jean Mitry, Christian Metz, Marie-Claire Ropars, Jacques Aumont, Gianfranco Bettetini y tantos otros, no significa confiar en descubrir un proyecto unitario ni en una aproximación coherente en todos ellos. Lo que, con todo, sí es común es el intento de nombrar con el término montaje un instrumento capaz de hacer del cine un discurso. Así pues, si omitimos todas aquellas premisas y planteamientos que tuvieron lugar en momentos anteriores de la historia y que serán detallados en capítulos posteriores, las tentativas que vamos a describir tienen por objeto común labrar para el montaje un espacio teórico determinante del orden discursivo cinematográfico, más allá de la noción técnica.

Tal vez sea el de Jean Mitry el intento más explícito y anterior a la semiótica de convertir el montaje en un principio teórico: “El *découpage* –dice en su *Esthétique et psychologie du cinéma*– es el montaje teórico, la puesta en escena teórica. Es el film sobre el papel. Las tres operaciones –*découpage*, realización, montaje– no difieren más que en el plano artesanal”². Y continúa distinguiendo con rigor teórico entre montaje y efecto-montaje: “Lo que

(1) El lector encontrará al hilo de nuestra exposición posterior algunos de los criterios que ahora citamos a propósito de ciertos autores, al tiempo que descubrirá rectificaciones y críticas implícitas a las posiciones de muchos de éstos. Esta es la razón por la que hemos decidido exponer brevemente el panorama teórico para luego tener las manos libres a fin de gobernar por nuestra propia cuenta.

(2) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, vol. II. *Les formes*, París, Editions Universitaires, 1965, p. 19.

es efectivamente creador, es el efecto-montaje, es decir, aquello que resulta de la asociación arbitraria o no de dos imágenes A y B, relacionadas una con otra, pues determinan en la conciencia que las percibe una idea, una emoción, un sentimiento extraños a cada una de ellas. Pero este efecto –aunque las consecuencias no sean las mismas– puede ser obtenido por el deslizamiento de un travelling, incluso por la composición en el mismo encuadre de dos acciones simultáneas que actúan o reaccionan una sobre otra. (...) El efecto-montaje, que está en la base del lenguaje fílmico, no es sino la transposición de las implicaciones lógicas del lenguaje”³.

No cabe la menor duda de que el esfuerzo de Mitry resulta productivo, pues logra deslindar las formas concretas bajo las cuales se manifiesta el principio teórico del principio mismo y, en consecuencia, es capaz de reconocer su presencia teórica allí donde el instrumento particular no actúa visiblemente. Los análisis de Mitry respondiendo a André Bazin a propósito de la obra de Orson Welles, en torno a la estética del llamado plano-secuencia o la fragmentación dan buena prueba de cómo el principio teórico actúa con independencia de las formas concretas en que se encarna, aunque la consideración de estas últimas sea siempre de la mayor relevancia. Lo que importa, en realidad, son los principios del montaje y no el hecho técnico del montaje⁴. Y, aunque sin formular esta idea en términos lingüísticos ni semióticos, puede decirse sin miedo a traicionar la idea del autor, que Mitry comprende este principio teórico como elemento formador del discurso fílmico.

Poco es, en realidad, lo que añade Christian Metz a esta actitud, a pesar de hallarse pertrechado con el dispositivo semiótico. De hecho, el padre de la semiología fílmica intenta igualmente elevar a categoría teórica el principio de montaje. Así pues, opta por distinguir entre un sentido restringido del término, cuyo significado sería el *collage* entre varias tomas materialmente distintas, y un concepto amplio susceptible de definirse como “organización concertada de co-ocurrencias sintagmáticas en la cadena fílmica”⁵. Ello significa que el principio teórico de montaje puede tomar formas concretas distintas, hallándose presente tanto en el efectivo *collage* de distintos planos, como en el caso de un movimiento de cámara o en la implicación estática de dos o más elementos icónicos o plásticos por medio de la profundidad de campo o cualquier otro recurso formal. En todos estos casos, se tratará de tres formas diferentes de encarnar un mismo principio semiótico: “Disposición de elementos actualizados que el film, desbordando la simple representación analógica (fotografía pura) hace significar según las leyes que le son propias”⁶.

Más decidida, pero dentro de los mismos patrones, es la propuesta de Marie-Claire Ropars quien, por su parte, entiende el montaje como el factor que impone un orden discursivo, el cual puede decidirse tanto antes como después del rodaje. Por esta razón, el montaje, en cuanto principio abstracto, es capaz de dar cuenta tanto de los films que utilizan el corte abundante (el llamado montaje corto), como igualmente de aquéllos que optan por formas

(3) Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma. Les structures*, vol. I ya cit, París, Editions Universitaires, 1963, pp. 354-355.

(4) Jean Mitry, *Esthétique...*, *Les Structures*, ya cit., p. 257.

(5) Christian Metz, “Montage et discours dans le film” in *Essais sur la signification au cinéma*, vol. II, París, Klincksieck, 1972, p. 95.

(6) *Ibidem*, p. 95.

más escasas de montaje, incluido el plano-secuencia⁷. Por esta razón, Ropars insiste en la operación de escritura que conlleva el montaje, frente a lo normativo del lenguaje cinematográfico, aún si a su parecer no se contradicen plenamente; por tanto, la autora puede ubicar una teoría del montaje del lado de las teorías derridianas sobre la gramatología, las freudianas en torno a la orientación primitivista y las de la enunciación de Benveniste⁸. Y en este mismo sentido podría aplicarse al montaje la definición que Gianfranco Bettetini da de la puesta en escena, a saber “la selección-coordinación-organización significativa-composición ‘poética’ de todos los elementos presentes en la proyección de la película; y también de los explícitamente ausentes (toda exclusión implica una selección) o escondidos”⁹. O, idénticamente, la proposición que Jacques Aumont, Michel Marie, Marc Vernet y Alain Bergala ofrecen como la más amplia posible a la luz de una lectura de Eisenstein: “El montaje será, pues, en este sistema, el principio único y central que rige toda producción de significación y que organiza todas las significaciones parciales producidas en un film dado”¹⁰.

Ahora bien, si la semiótica fílmica muestra sus esfuerzos por contribuir a una definición amplia del montaje, no cabe duda de que el impulso más robusto para convertirlo en un instrumento de conocimiento y, como consecuencia de ello, recuperarlo en una teorización interesada estuvo latiendo durante los años que siguen a la revuelta del mayo francés de 1968; años que, todo sea dicho de paso, coinciden a grandes rasgos con las tentativas de la semiología fílmica (recepción de los primeros trabajos de Metz) y en los que se superponen frecuentemente actitudes políticas y actitudes científicas. Es en esta coincidencia de nombres, acontecimientos y años como brotó –lo veremos en los epígrafes siguientes– la problemática de la escritura y, en lo que a la teoría del montaje respecta, surgió la agria pero productiva polémica que enfrentó a la radical revista francesa *Cinéthique* con la renovada *Cahiers du Cinéma*. Aunque no podemos repasar el contenido, rico e ingenuo a un mismo tiempo, de esas polémicas, es claro que el montaje debía estar en su cima. ¿Por qué?

El montaje era una forma visible de expresar la manipulación de los elementos en beneficio de una idea y el carácter perentorio de la lucha política e ideológica llevaba aparejada la reflexión acerca del instrumento fundamental de la praxis. No es casual que las teorizaciones en torno al montaje por parte de la semiótica inicial quedaran muy retrasadas respecto al intento violento de reivindicar el montaje en el cine, como único modo de oponerse a la poética del encubrimiento característica del cine clásico. Con una dosis indudable de ingenuidad, el montaje se convertía en sinónimo de los siguientes eslabones de una cadena imaginaria: mostración del dispositivo cinematográfico de base, denuncia de la producción textual y lucha ideológica de signo revolucionario. En el extremo opuesto, se anudaba la cadena inversa: encubrimiento del dispositivo de base, transparencia del lenguaje, consecución de

(7) Marie Claire Ropars-Wuilleumier, “Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma” in *Revue des Sciences Humaines*, Fasc. 141, París, enero-marzo, 1971, p. 34.

(8) Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, *Le texte divisé. Essai sur l'écriture filmique*, París, PUF, 1981.

(9) Gianfranco Bettetini, *Producción significativa y puesta en escena*, Barna, Gustavo Gili, 1977, p. 123.

(10) Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Esthétique du film*, París, Nathan, 1983, p. 60 (traducción de V. S-B).

una plusvalía ideológica y reaccionarismo político e ideológico¹¹. Aunque la correspondencia entre todos estos fenómenos no sea rigurosa, las páginas de estas revistas –particularmente de los *Cahiers du cinéma*– demuestran que el estudio del dispositivo fílmico¹², los debates colectivos en torno al montaje¹³, el inicio de las traducciones sistemáticas de la extensa y caótica obra de Serguei Mijailovich Eisenstein¹⁴, unido a otros autores de la Rusia soviética, y la defensa de las escrituras fílmicas modernas y deconstructoras no podían coincidir por puro azar. Sólo fue necesaria la incrustación de los planteamientos semióticos en la vorágine de estos años para consumir un intento de formalización de la teoría del montaje. Legitimado ideológicamente, el montaje había de ser, al fin, elaborado dentro del discurso científico de la semiótica como instrumento constructor a su vez de un discurso artístico que –así se creyó– sólo podía ser revolucionario.

Los conflictos habían de comenzar a surgir enseguida, pues la semiología a la que se apuntaban muchos deconstruccionistas prácticos o poco conscientes parecía arrancar de fuentes epistemológicamente opuestas y desconocer o minimizar la fractura marcada por la aparición de la problemática de la escritura. Con los ojos puestos en la formalización lingüística, la práctica de muchos de estos pioneros había de conducirlos a la teoría del texto, ajena a las teorías formalizadoras del lenguaje cinematográfico. En pocas palabras, había una contradicción profunda, aunque vivida desigualmente por muchos de estos autores, entre concepción sistémica del lenguaje del cine y apertura a una teoría de la escritura, del signifi-cante. La criba había de llegar antes o después.

El montaje, entendido como instrumento generador de un discurso, como principio de

-
- (11) La actitud militante de los *Cahiers du cinéma* difería bastante de la igualmente combativa de *Cinéthique*. La polémica estribaba, al menos en un principio, en decidir si el cine difundía ideología burguesa debido a la construcción del aparato de base (lente, cámara, ocultamiento del dispositivo, etc), posición que sostenía la segunda revista, o si el cine construía la representación sobre una realidad ya ideologizada, posición inicial de los *Cahiers*. El purismo marxista-leninista de *Cinéthique* llevó a la opción de no colocar foto alguna a fin de no plegarse a la convención publicitaria del cine (sic). Es lógico que las polémicas, sin embargo, llegaran a terrenos más particularizados, pues, pese a la simplicidad de estos planteamientos, se contribuyó seriamente a problematizar un dispositivo como el cinematográfico al que anteriormente se le suponía neutralidad maquínica.
- (12) La bibliografía es muy abundante y más exótica en muchos casos que valiosa. Cabe destacar la entrevista con Marcelin Pleynet, “Economie/idéologique/formel” (realizada por Gérard Leblanc) in *Cinéthique* 3, París, 1969, pp. 7-14, cuyo valor es inaugural, pues sirvió para desatar la polémica; el texto de Jean Louis Baudry: “Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base” in *Cinéthique* 7/8, París, 1970, pp. 1-8 (años más tarde el mismo autor publicaba “Le dispositif” in *Communications* 23, París, Seuil, 1975, pp. 56-72). La intervención de Jean Patrick Lebel (*Cine e ideologia*, Buenos Aires, Granica, 1973, antes publicados como artículos en *La Nouvelle Critique*) defendiendo la neutralidad del aparato cinematográfico, herencia de su carácter de invento científico, motiva una respuesta de conjunto por parte de Jean Louis Comolli, redactor de los *Cahiers*. En su texto de varias entregas *Technique et idéologie* (*Cahiers du cinéma*, 229, 230, 231, 233-234, 235 y 236, aunque inacabado, 1971-1972), Comolli pasa revista a la totalidad del problema ofreciendo alguna de las teorizaciones que pueden sobrevivir, aunque parcialmente envejecidas, en la actualidad.
- (13) Una mesa redonda de importancia general en la que colaboran la mayor parte de redactores de *Cahiers du cinéma* lleva el título “Montage” y vio la luz en el número 210 de la revista, 1969; en el número siguiente aparecía el texto de Jacques Aumont “Le concept de montage”, abril 1969, pp. 46-51.
- (14) *Cahiers du cinéma* publicó un volumen monográfico titulado *Russie années vingt* en su número 220-221, París, mayo-junio, 1970 y otro dedicado a la figura de Eisenstein en el número 226-227. Poco más tarde aparecieron sistemáticamente en la revista textos de Eisenstein hasta que la Union Générale d'Editeurs se lanzó a la aventura de publicar las obras del cineasta y teórico soviético en su colección de bolsillo 10/18, bajo la dirección de Jacques Aumont. El primer volumen –*Au-delà des étoiles*– vio la luz en 1974. Véase el apartado bibliográfico.

discursivización, llevaba aparejada una reflexión más vasta que no podía dejar de ser epistemológica. De ahí que aportara, al menos en nuestra interpretación, nuevas y ricas nociones en torno al sujeto, a la enunciación y a las deudas que adquiere la palabra o el enunciado en general. Las funciones de los términos lenguaje, código, texto, signo y tantas otras debían ser revisadas si se quería dar cabida a las aportaciones de Roland Barthes, Jacques Derrida, Michel Foucault, Jacques Lacan, Julia Kristeva y tantos otros. Pues bien, esta situación no ha sido, a nuestro juicio, resuelta en muchas de las facetas y de ahí que resulte tan decepcionante comprobar el escaso grado de elaboración del concepto de montaje cuando, en cambio, fue tan intensa la experimentación con él. Esta es la razón por la que deberemos retroceder, ahora ya sin apoyaturas sustanciales, a fin de exponer sobre qué bases debe asentarse una teoría del montaje que nos ayude sincrónicamente a comprender el discurso fílmico y diacrónicamente a entender uno de los episodios más fascinantes de nuestra modernidad.

Lenguaje, texto, montaje

El cine, la pintura, la literatura, el teatro, la danza, la ópera, incluso la literatura y el arte en general son los objetos empíricos de los que hablamos. Objetos todos ellos que parecen transmitirse, que circulan en un universo determinado cargados de sentido o, cuando menos, susceptibles de verse provistos de él; objetos que competen, implican y hacen intervenir a sujetos comprometiéndolos a menudo con intensidad. Parece, pues, pertinente interrogarse por ellos en términos semióticos, es decir, movilizándolo las categorías de lenguaje, signo, texto y código. Hemos, por tanto, no ya ante la pintura, el cine, la literatura, el teatro y demás, sino ante los lenguajes, códigos, signos y textos que los informan y conforman. Al tomar esta decisión, sólo incidiendo en lo ya expuesto, los problemas, lejos de haberse disipado, comienzan a aparecer por todos los flancos. Y es que decir semiótica a secas no parece en la actualidad servir para explicitar demasiado un principio epistemológico preciso, tal es el clima de confusión reinante.

Es un hecho usual recurrir al término lenguaje para aludir a modelos sistémicos distintos al de la lengua natural y, particularmente, para referirse a formas artísticas determinadas¹⁵. Ya sea desde una perspectiva general, ya sectorial, no produce extrañeza ninguna la irrupción terminológica de la expresión lenguaje aplicada a la pintura, al cine, al teatro, la ópera, etc. Ahora bien, si tales expresiones fueron durante mucho tiempo empleadas en un sentido más metafórico que literal o científico y equivalente a comunicativo, de sentido regulado o algo por el estilo, la semiología y el rigor científico que le era exigible tuvo que dotarlas pronto de un significado más preciso y comprometido. Desde este uso científico de la semiótica visual nació la distinción entre lengua natural y lenguajes, con lo cual, aun admitiendo la constitución sistémica de estos últimos, no se procedía a un cuadro mimético que reprodujese en ellos los esquemas reconocidos y analizados en la lengua natural. Pese a

(15) Incluso se ha llegado a postular el nombre de sistemas modelizantes secundarios para definir el arte. Véase Yuri Lotman, *La estructura del texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978.

todo, sí había en esta opción metodológica una firme decisión: dedicarse al estudio del sistema, desglosar sus correspondencias entre significantes y significados, sus reglas de transformación. Siguiendo la declaración programática de Saussure, la semiótica, al igual que la lingüística estructural, debía constituir el sistema en su objeto teórico. Así como el habla no era objeto teórico para la tradición saussuriana, tampoco el texto lo fue para la semiótica sistémica. No se trataba, con todo, de suponer que los textos eran meros lugares mecánicos de plasmación de los signos previstos en la lengua o en el sistema. Pero, por mucho que el análisis de textos lograra resultados sagaces en el plano estilístico, el marco teórico había sido decidido mucho antes. Un sistema estático, inamovible, indiferente a la relación productiva de los signos era matizado por sistemas menos cerrados que fueron denominados hipocodificaciones o por el cruce de varios sistemas en determinadas manifestaciones textuales¹⁶. La situación que se creó fue sumamente extraña: si el objetivo era el estudio del sistema, éste no podía ser abandonado en ningún momento del desarrollo; sin embargo, la deliberada mezcla de signos, códigos y sustancias significantes que presentaban algunas formas de discurso, como el teatro, el cine o la televisión, forzaba a ampliar constantemente el marco teórico sin modificarlo en lo esencial. Así, surgió la hipótesis que suponía la existencia de códigos no específicos a ningún arte en particular, sino que eran compartidos por muchas de ellas. Con ello se admitía algo realmente importante: la heterogeneidad de los códigos en contraposición con un código único y constitutivo –como el de la lengua natural– y, enseguida, su cruce y articulación con otros específicos¹⁷. Habíamos alcanzado un punto extremo de la caracterización: incluso si se admitía la relatividad histórica de ciertos códigos narrativos (por ejemplo, la celeberrima gran sintagmática del film narrativo propuesta por Christian Metz), incluso si se era receptivo al cruce de códigos (combinaciones específicas de códigos no específicos de Emilio Garroni), el texto continuaba siendo un lugar ignorado por la teoría, válido para la estilística, pero inútil para la teoría¹⁸. Y es que, en realidad, detrás de esta investigación semiológica subsistía la búsqueda de una *especificidad*: que dicha especificidad del cine se identificara con un hecho de lenguaje, en lugar de un rasgo

(16) El lector será capaz de inferir una terminología que remite a muchos autores de sobra conocidos tanto en este caso como a lo largo de todo este capítulo. La claridad de nuestros propósitos nos libera de la responsabilidad de citar a cada paso un sinnúmero de referencias que embarullaría en exceso nuestra exposición sin añadir nada esencial para nuestro objetivo. Como en otras ocasiones privilegiamos la claridad en la exposición de nuestros planteamientos teóricos en lugar de insistir en las apoyaturas académicas de los mismos, dada su abundancia. El aparato de notas se encargará en este caso de cubrir las referencias consideradas mínimas para servir de guía al lector por la teoría general.

(17) El itinerario representado por Christian Metz demuestra hasta dónde alcanzan sus correcciones y en qué aspectos el espíritu formalizador se mantiene fiel a sus principios. Puede consultarse con este fin *Langage et cinéma*, París, Larousse, 1971 (reeditado en 1977 en Albatros con modificaciones considerables en torno a la noción de lenguaje), *Essais sur la signification au cinéma*, París, Klincksieck, 1978, donde figura el texto inaugural “Cinéma: langue ou language?”. Y también “L'étude sémiologique du langage cinématographique: à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?” in *Essais Sémiotiques II*, París, Klincksieck, 1977 (texto de 1973). Una respuesta crítica de envergadura fue formulada por Emilio Garroni en *Proyecto de Semiótica*, Barna, Gustavo Gili, 1975.

(18) Célebre es la polémica en torno a las articulaciones del código cinematográfico que enfrentaron a Umberto Eco y a Pier Paolo Pasolini. De este cabe citar “Discurso sobre el plano-secuencia o el cine como semiología de la realidad”, donde plantea la doble articulación en el cine. Eco responde con la idea de una triple articulación en “Sobre las articulaciones del código cinematográfico”. Ambos textos se encuentran en el volumen conjunto titulado *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971. De Umberto Eco puede igualmente consultarse el capítulo cuarto, sección B de *La struttura assente*, Milán, Bompiani, 1968.

espiritualista como en las teorías formativas¹⁹, no obsta para que el carácter normativo fuera una exigencia del paradigma teórico y no una elección que pudiera formularse en cada caso. El azar quiso que la noción de signo, la validez del código y el peso de lo sistémico, del lenguaje, y de lo normativo, cayeran en picado desde el interior de la semiótica aquejados del mismo golpe mortal, justo el que estaba marcado por la irrupción de la problemática de la escritura. La pregunta varió de objeto.

Pretender, sin embargo, que los trabajos de toda una inmensa producción a cuya cabeza se destacaban los de Julia Kristeva, Jacques Derrida, Roland Barthes, Jacques Lacan, Michel Foucault y tantos otros, decisivos para esta inversión epistemológica de la que hablamos, fueron seguidos con posterioridad sin contradicciones es algo más que ilusorio. Hoy se incluyen planteamientos epistemológicos muy diversos incluso bajo el mismo epígrafe de la semiótica de cuño textual, por lo que deberemos esclarecer con la mayor brevedad posible cuál es la irrupción a la que aludimos. El texto, considerado plasmación mecánica del lenguaje o, en su caso, del cruce y articulación de los lenguajes y códigos, se presenta ahora como el espacio en el cual el significante se trabaja y, por tanto, donde la previsión lingüística, la fijeza de las correspondencias, estalla en mil pedazos. Lejos de constituir un lugar secundario y aplicativo, se torna el lugar privilegiado de los conflictos: por una parte, de aquél en el que se encuentra dramática o gozosamente el lenguaje con el sujeto y, por tanto, donde se asume el reto de expresar el deseo o dar cabida al mismo, para el cual —lo sabemos desde el psicoanálisis— no hay jamás palabra adecuada; por otra parte, el texto se presenta igualmente como el lugar de encuentro —y, por ende, también de desajuste— entre el lenguaje de otro y un sujeto, ahora lector, con su deseo y su vivencia del lenguaje; por último, y como consecuencia de lo anterior, el texto no podrá ser garante de nada, sino más bien un lugar de incertidumbres, donde la palabra, o bien rebasa al sujeto o bien no le alcanza²⁰. Palabra y sujeto, decimos, son los signos de un problema que escapa a toda normativización, que escapa incluso a la ley del lenguaje porque, aun teniendo su punto de anclaje en la normativización, el discurso se puebla de algo que desborda al lenguaje, algo que desconoce las distinciones propias de éste, algo que, en términos lacanianos, obedece a un régimen de identificaciones imaginarias²¹.

El texto, espacio donde se ejercita la escritura, no es ya un lugar mecánico en el que se plasma un número finito de signos, sino un ámbito donde el lenguaje vive y trabaja, donde

(19) Véase el capítulo cuarto de este libro.

(20) Acaso fuera Roland Barthes el autor que con más ahínco persiguió la captación de todo aquello que hiera o produce placer en el lenguaje, aquello que, en el fondo, vive en el lenguaje pero no le pertenece por naturaleza. Cuestionable o no, su tentativa dio brillantes resultados entre los que se cuentan tres textos que vale la pena restituir: “El grano de la voz” in *¿Por dónde empezar?*, Barna, Tusquets, 1974; “Le troisième sens” in *Cahiers du cinéma* 222, París, julio 1970; y su texto postero dedicado a la fotografía, *La chambre claire. Note sur la photographie*, París, Cahiers du cinéma/Gallimard/Seuil, 1980. Estos textos ahondan en las premisas que Barthes colocó en un texto más confuso, a saber, *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973. El grano sería algo que se resiste al lenguaje en la voz que canta, la emanación del cuerpo en el o los lenguajes, el tercer sentido en el cine es aquello que rebasa los motivos simbólicos del texto y el sentido. Esta formulación que responde a la idea de ‘lo que ha estado allí’ parece necesitar del estatismo del fotograma y entrar en contradicción con la lectura voraz del cine. De ahí que Barthes buscara en la imagen estática, la fotografía, el lugar idóneo donde detectar el *punctum*, aquello que hiera en la foto porque es huella indudable de que lo que se representa ha sido más allá del lenguaje y está petrificado para la muerte.

(21) Véase, poco más adelante y a propósito de la enunciación, una referencia al estadio del espejo laciano.

—valga la expresión literal— la palabra ‘se encarna’, se hace carne²². Y no se trata de ese lenguaje identificable en los sistemas cerrados de signos, sino igualmente en todo aquello que configura el orden simbólico, el orden del sentido en nuestro mundo, se encuentre rigurosamente organizado o abierto y deficiente. El significante, pues así llamamos a este lenguaje que vive en contacto conflictivo pero crucial con los sujetos, se transforma y se desdobra, acude a otras voces y las desmiente, busca ecos y cobra un inesperado sentido en ellos. A tenor de lo dicho, el texto, la escritura, nombran y constituyen en objeto teórico a quien habla (o a lo que habla, por desprendernos de la noción antropomorfa), es decir, a la enunciación, y, por otra parte, a la intertextualidad, es decir, al diálogo más o menos audible pero siempre interminable que el texto establece con otros textos. En suma, en el texto, tal y como lo entendemos nosotros, vive un sujeto preso y, al mismo tiempo, voces que pertenecen a otros textos y otros sujetos distintos. El desarrollo de ambas tendencias nos legitimará para definir el lugar asignado al montaje. Pero antes convendría detenerse, siquiera fuera brevemente, en ambos aspectos para intentar, más tarde, extraer algunas consecuencias importantes de su fechación.

Enunciación e intertextualidad

La voz enunciación designa el acto por medio del cual un locutor se apropia del aparato formal de la lengua y emite un enunciado; acto que deja en el propio enunciado las huellas que permiten reconocerlo²³. Sin embargo, no se trata de un acto cualquiera, pues si —como sabemos— el sujeto se constituye en el lenguaje, es decir cobra su orden primero en la ley del orden simbólico, la enunciación constituye el acto crucial a partir del cual un conjunto estático de virtualidades —la lengua— se convierte en algo vivo, activo e irrepetible: un discurso. Y he aquí lo decisivo del asunto: el discurso no sólo implica al lenguaje, instrumento socializado por excelencia, sino que convoca una subjetividad. Más precisamente, el discurso nace del encuentro entre unas sustancias psíquicas ajenas al lenguaje, sometidas a regímenes de identificaciones imaginarias complejas, y una realidad regulada por el orden simbólico. Un pacto surge de esa contradicción; un pacto que abrocha el deseo de quien habla con lo social que hay en el lenguaje, si bien el acuerdo es siempre inestable y, en consecuencia, la palabra jamás será plenamente ajustada ni objetivable. Tal circunstancia hace que el discurso, en

(22) Tal es, por ejemplo, la posición de Julia Kristeva en *Semiotica*, Madrid, Fundamentos, 1978 (original francés de 1969). Particularmente los capítulos titulados “El texto y su ciencia” y “El engendramiento de la fórmula”, en los volúmenes primero y segundo respectivamente. Un proyecto de trabajar entre semiótica textual y psicoanálisis se encuentra en su texto *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974. Tal es el lugar donde actúa la ‘diferencia’ derridiana, al menos en un primer momento. Consúltense los textos primeros (*De la grammatologie*, París, Minuit, 1967; *L’écriture et la différence*, París, Seuil, 1967).

(23) Véase Emile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, México, Siglo XXI, 1971. Particularmente “De la subjetividad en el lenguaje” (volumen primero) y “El aparato formal de la enunciación” (volumen segundo). Roman Jakobson insistió en analizar las huellas del acto de enunciación en el enunciado verbal en su “Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso” in *Ensayos de lingüística general*, Barna, Seix Barral, 1975. Es necesario añadir que los trabajos de la narratología posterior (Gérard Genette, en particular) dejarían claro hasta qué punto las marcas de enunciación son imposibles de erradicar de un texto, incluso en el orden de la frase, la elección de adjetivos, etc. Pero esto no corresponde decirlo en este momento.

tanto producto de un acto, sea siempre irrepetible y se pueble de identificaciones, de censuras o de vivencias no lingüísticas hacia el lenguaje por parte del sujeto hablante, génesis del aparato retórico en buena parte intransferible del sujeto²⁴. Nada resulta más espinoso desde un punto de vista teórico que este desajuste constante del sujeto con su lenguaje, ya que el desequilibrio se transporta al oyente o al espectador pues convoca igualmente su subjetividad. Si el lenguaje responde a una ley de intercambio y la idea de valor domina sus registros, el discurso está repleto de tachaduras, pues en él interviene como acicate el deseo, incierto como se sabe, dispuesto a jugar sus bazas²⁵. En suma, una teoría del lenguaje concebido exclusivamente como sistema jamás sería capaz de explicar cómo se producen los textos.

El estudio de la enunciación, por tanto, en lugar de hablarnos tan sólo de cómo un sujeto determinado toma la palabra, nos revela igualmente de qué modo un texto construye un sujeto o, si se prefiere, un simulacro del mismo. Decidir que dicho sujeto sea vertebrador del texto, que su razón atenace el sentido hasta hacer plena la palabra, es tan ilusorio como suponer una plenitud del sujeto en el lenguaje, es decir en lo social. Es posible, entonces, que el texto se abra a voces contradictorias, que se resista a la clausura, que, en pocas palabras, los atributos del sujeto cartesiano, sin problemática, no sean capaces de agotar una palabra que, muy por el contrario, es la que le da carta de naturaleza y sentencia su propia existencia más allá de la cual el sujeto es todo locura²⁶. El psicoanálisis nos enseñó cómo en

(24) Esta es la idea de sutura, el broche que une el registro imaginario con el orden simbólico. Aunque la bibliografía es inagotable, puede consultarse dos textos de Jacques Lacan: "El estadio del espejo como formador de la función del yo tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica" y "La instancia de la letra en el inconsciente o la razón desde Freud" in *Escritos 1*, México, Siglo XXI, 1972. Un intento productivo de encuentro entre teoría de la enunciación y psicoanálisis lacaniano puede leerse en Jorge Jinkis, "Una distinción tópica: el sujeto de la enunciación y el yo del discurso" in *Cuadernos Sigmund Freud 1, Temas Jacques Lacan*, Buenos Aires, 1971.

(25) El lector reconocerá la tentativa que nos anima: la necesidad de un encuentro entre el análisis del significante (semiótica, si así puede admitirse) y psicoanálisis. Pese a que no deseamos recargar nuestra exposición con un aparato de referencias teóricas que haría innecesariamente farragoso el recorrido, puede fácilmente leerse la apelación a la génesis del estadio del espejo, tal y como lo teorizara Jacques Lacan y tal y como será desarrollado por él a través de los distintos seminarios. El hecho es que, mientras estudios en torno a la enunciación cinematográfica han abundado durante los últimos años, pocos de éstos se hacen eco de la brecha que en la teoría del sujeto abrió el psicoanálisis. Puede consultarse, desde una opción de cuño greimasiano, Francesco Casetti (*Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milán, Bompiani, 1987) y Gianfranco Bettetini (*La conversazione audiovisiva*, Milán, Bompiani, 1984). Una interesante y valerosa tentativa de anar semiótica y psicoanálisis en torno a la enunciación polemizando expresamente con los textos de Casetti puede encontrarse en el texto de Jesús González Requena: "Enunciación, punto de vista, sujeto" in *Contracampo* 42, Madrid, verano-otoño 1987, pp. 6-41.

(26) El texto psicótico ha sido, desde el punto de vista del análisis del significante, ejemplar y ha concentrado abundantes estudios. En él la palabra se concibe fuera de las correspondencias legislativas que la apresan y el sistema de desdoblamientos retóricos (metafóricos y metonímicos) se propaga de modo cancerígeno. Véase Autores Varios, *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, París, Seuil, 1973. Muy particularmente el tratamiento del significante en la psicosis está implícito en el texto de Sigmund Freud "Observaciones psicoanalíticas sobre un caso de paranoia (dementia paranoidea) autobiográficamente descrito (Caso Schreber)", in *Obras completas*, tomo II, Madrid, Biblioteca Nueva, cuarta edición, 1981. Un tratamiento ya plenamente en función del significante con relectura del texto freudiano se encuentra en Jacques Lacan, *El Seminario 3. Las Psicosis*, Barna, Paidós, 1984. La aplicación de la teoría de la psicosis a la teoría del discurso desde una perspectiva no exclusivamente psicoanalítica está planteada por Jesús González Requena en *El discurso televisivo. Espectáculo de la postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1988. Nosotros mismos hemos intentado aplicar esta teoría de la psicosis a algunos films de estructuras delirantes en el llamado 'expresionismo alemán' en *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990, particularmente a films como *Das Kabinett des Doktor Caligari* o *Nosferatu*, entre otros.

el sujeto hablan voces que él desconoce, cómo el hablante no es responsable forzoso de su texto ni sanciona su sentido desde la razón, sino que ésta surge a menudo por la inmensa labor oscura pero infatigable del inconsciente. En suma, no sólo el texto, producto de un acto de enunciación, es irrepetible y merece toda nuestra atención en cuanto objeto teórico, sino que, además, no es el sujeto hablante el responsable último del sentido que él cree producir²⁷.

¿Qué duda cabe, entonces, de que la apertura de la problemática de la enunciación (o, al menos, su resurgir en la actualidad) es el resultado inevitable de la irrupción de la escritura? Lo que en ella se ventila es un trabajo, un esfuerzo, una adecuación y/o una angustia. Y no puede extrañar que este delicado acto que implica de raíz al sujeto se complejice cada vez más afectando a materias significantes muy estratificadas como son algunas formas artísticas, particularmente el cine, donde la regresión imaginaria y especular obliga a una sutura más compleja con lo social, con el orden simbólico. Pero dejemos esto para otra ocasión.

Trasladémonos ahora al otro aspecto indicado: la intertextualidad. Nada menos original en la actualidad que afirmar que la originalidad no existe. Conviene, en consecuencia, ir algo más allá del tópico corriente y señalar que la misma noción de originalidad puede ser fechada en la historia occidental y surge con la eclosión del mundo renacentista, ligada al concepto moderno de hombre y, en un sentido artístico, logra su más plena, aurática y también contradictoria manifestación en el instante previo a su disolución: el arte romántico. Fuera de estos parámetros, difícilmente parece lícito apelar a lo original ni como criterio valorativo ni como modelo del quehacer artístico. No es extraño que en el Medioevo incluso la tradición culta se reconociera a sí misma como una reformulación de textos anteriores; de ahí que el sentido medieval de términos como *scriptor*, *compiler*, *commentator* o *autor*, si bien denota actitudes distintas respecto a los textos anteriormente escritos, jamás deja de ser comúnmente admitido que el escritor medieval es un transmisor y un combinador por muy abundante que sea su intervención en un texto determinado. E igualmente, por la frontera superior, la irrupción de la vanguardia, en cuanto instante radicalmente expresivo de la modernidad, pone de manifiesto el escaso valor concedido a la propiedad intelectual y artística sobre la palabra hasta el punto de practicar el collage poético, el fotomontaje, la amalgama teatral o teatro de atracciones, etc, es decir, apelar a la autoridad de las voces, discordantes por demás, de los otros.

Sea como fuere, lo cierto es que la semiótica ha procedido a un abordaje de dicho problema en el interior de una estructura coherente y acuñando para dicho fenómeno la noción de intertextualidad. Ahora bien, tal concepto ha sido tan frecuentemente citado que se ha convertido en una suerte de palabra mágica que lo resuelve y certifica todo, pese a su evidente ambigüedad. Bautizada por Julia Kristeva a raíz de su lectura de Mijail Bajtin, la intertextualidad designa dos ideas al parecer bastante distintas, aunque tal vez complementarias o, al menos, no necesariamente contradictorias: por una parte, una cualidad de todo discurso, a saber, el hecho de que cualquier palabra pronunciada, cualquier texto producido, encuentra tarde o temprano, conciente o inconscientemente, otros discursos, otras palabras a su paso y que, si apuramos la idea, dicho discurso se construye en un lugar de cruce, de superposición

(27) Un caso extremo de lo que decimos puede hallarse en cierta literatura del siglo XIX, de Edgar Allan Poe a Guy de Maupassant, de E.T.A. Hoffmann a Novalis.

en relación a todos los demás. Por otra parte, con el término de intertextualidad se alude también al tratamiento específico que un texto hace de otros anteriores, a la relación entre dos o más enunciados concretos, a la forma bajo la cual se manifiestan las referencias, citas, perversiones, ironías, etc que viven en un enunciado procedentes de otros enunciados, géneros de discurso, medios de expresión, comunicación, dispositivos, etc. anteriores. Esta segunda acepción denota una versión consciente, explícita y concreta de la cualidad universal que caracteriza a la escritura hasta el punto de que algunos autores han preferido reservar el titular de intertextualidad para referirse sólo a ella. Ahora bien, si hemos advertido que la intertextualidad posee un valor epistemológico a la hora de enfrentarnos con la obra de arte, dicha dimensión debe informar y acompañar a los análisis de las formas concretas en que se comportan los textos entre sí, en su mutua relación. De acuerdo con ello, el frecuente intento por catalogar y taxonomizar las formas de cita que tienen lugar entre distintos textos no puede dar lugar a la pérdida del horizonte epistemológico que convertiría a la intertextualidad en una forma sofisticada y pretenciosa, pero poco más, de la crítica de fuentes a la que, a fin de cuentas, pretendía desterrar, si bien desde esta perspectiva se conquista una envidiable comodidad, pues no ha de vérselas con enunciados insuficientes y abiertos²⁸. Nuestra posición insiste en permanecer fiel a aquella definición de Bajtin que decía: “No existe enunciado que se encuentre desprovisto de la dimensión intertextual (...)”. Cualquiera que sea el objeto de la palabra, este objeto, de una manera u otra, ya ha sido dicho; y no podemos evitar el encuentro con los discursos anteriores sostenidos sobre este objeto. La orientación dialógica es, por supuesto, un fenómeno característico de todo discurso. Es el objetivo natural de todo discurso vivo. El discurso encuentra el discurso de otro por todos los caminos que le llevan hacia su objeto, y no puede dejar de entrar en interacción viva e intensa con él. Tan sólo el Adán mítico, el cual abordaba con el primer discurso un mundo virgen y todavía no dicho, el solitario Adán podía realmente evitar por completo esta reorientación mutua en relación al discurso de otro que se produce en el camino del objeto”²⁹. Precisamente lo decisivo de la intertextualidad, desde la óptica en que hemos decidido situarnos nosotros, es que, al afirmarse en el discurso en lugar de hacerlo en el código, en la lengua, al establecer su peso en los enunciados (e implicar de lleno a la enunciación) y no a las virtualidades del sistema, participa de este viraje hacia el texto, acontecido en la semiótica moderna, pero ampliando éste hacia la idea de diálogo inconcluso³⁰. Paralelamente a ello, al debilitar las fronteras del texto, al hacerlo deudor de su intertexto, con el que dialoga

(28) Algunas de las más ilustres tentativas son las de Gérard Genette (*Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982), Antoine Compagnon (*La seconde main ou le travail de la citation*, París, Seuil, 1979), Laurent Jenny (“La stratégie de la forme” in *Poétique* 27, París, 1976) o Michel Riffaterre, ed., (*Intertextuality. Third International Colloquium on Poetics*, Nueva York, Columbia, 1979). El tema está tan de moda en la teoría última del discurso que los mismos textos de tendencia deconstruccionista, tan abundantes, recurren a menudo a la intertextualidad.

(29) Reproducido en la selección de Tzvetan Todorov, *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, París, Seuil, 1981, p. 98. Pueden, asimismo, consultarse de Bajtin para desarrollar esta idea *Problèmes de la poétique de Dostoïevski*, Lausana, L’Age d’homme, 1970, así como la edición al cuidado de Holsquist, *The Dialogic Imagination*, Austin, University of Texas Press, 1981. En estos trabajos se amplía la noción de ‘texto polifónico’. La recuperación por Julia Kristeva de esta noción bajo la forma del ‘ideograma’ es más dudosa, pero tiene la virtud de sustituir la vaga idea de contexto por esta función intertextual (Julia Kristeva, *El texto de la novela*, Barna, Lumen, 1974, pp. 15-16).

(30) Mijail Bajtin: *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard, 1984.

infatigablemente, la originalidad, ese atributo irrenunciable del sujeto humanista y racional, se pone en entredicho desde el punto de vista más teórico posible. El texto es, pues, un cauce que rebasa al sujeto que lo firma y se deja habitar por voces que le vienen de fuera, a menudo incontroladas. El análisis textual resultante se convierte en la operación más ambiciosa, pero también más incierta, posible. Los lenguajes no son apoyaturas innegables, la voluntad de los sujetos que enuncian es insuficiente e incluso la plenitud del enunciado resulta imposible y abre sus puertas a otros textos. Cohabitación de textos, insuficiencia de los sistemas y deficiencia de los sujetos hacen rica y apasionante la aventura del análisis textual.

A pesar de lo expuesto, parece evidente que los principios generales no pueden mantenerse en el terreno abstracto, sino que necesitan de aplicación, pues en ella son susceptibles de descubrirse las diferencias que a los textos concretos competen. Es decir, que se impone un difícil y precario equilibrio: si poco antes advertíamos sobre la necesidad de no perder de vista la dimensión epistemológica de la intertextualidad, ahora deberíamos insistir en no solazarnos confortablemente en ella, sino indagar en las formas históricas concretas que asume la cita, pues estas diferencias han dado lugar a una curiosa forma de desmembración en los textos modernos que mucho tendrá que ver con las formas de reproductibilidad técnica y la serialidad. Lo que sí habrá podido advertir el lector es la convergencia nada forzada entre la crisis que anuncia la problemática de la enunciación –de la subjetividad todopoderosa humanista– y lo inconcluso del texto que anuncia el diálogo intertextual³¹. El texto no sólo se ha convertido en el núcleo teórico de esta concepción, sino que ha mostrado sus fallas y éstas –como veremos enseguida– son de signo histórico.

El montaje entre enunciación e intertextualidad

Retengamos dos consecuencias extremas, siguiendo con las premisas recién asentadas: por una parte, un texto que desborda al sujeto que lo produce poniendo de relieve la incapacidad de éste para darle un sentido inequívoco, un texto en el que resuenan voces que el propio sujeto desconoce y, en consecuencia, un texto que muestra la impotencia del sujeto para clausurar la operación de sentido. Es éste un texto que cobra sentido más allá del sujeto, que habla más de lo que le impuso la voluntad de quien lo produjo; por otra parte, ese mismo texto considerado como una amalgama de citas, como un mosaico de voces que remiten a otros textos anteriores o coetáneos, sin los cuales el sentido no puede completarse y, por tanto, sólo es capaz de significar trabajando con lo que otros han dicho. La primera idea nos abre a un universo repleto de actualidad en la modernidad. En efecto, como veremos en el capítulo siguiente, nada más evidente al filo de la modernidad que la crisis de ese sujeto humanista y racional, que antaño vivía la ilusión de regular el universo simbólico y aplicarle sus atributos lingüísticos y significantes, y ahora ha caído en el desdoblamiento continuo. Nietzsche, Marx y, sobre todo, Freud fueron sus verdugos. La segunda idea nos

(31) Acaso las formas del pastiche postmoderno, expresión del cinismo e indiferencia para con la procedencia de los textos y el desinterés estructural, sea un motivo digno de retenerse. Puede consultarse nuestro texto "Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche", ya cit. 1988.

ofrece un panorama complementario, habitado por la descomposición del significante artístico y literario hasta el punto de convertirse en un fenómeno que inunda la superficie misma de los textos. No se trata ya de un rasgo profundo, sino de una explícita incapacidad de otorgar coherencia: la obra se resquebraja y su más elevada expresión es el *collage*, el fotomontaje o la poesía como mosaico. En ambas ideas converge una tercera: la pérdida de la centralidad y coherencia del texto. Falto de un sujeto, una razón, que le otorgue coherencia, el significante se despedaza, anuncia la pérdida del atributo del sujeto –la originalidad– al tiempo que la proclamación de la amalgama como única forma de expresión. Y el texto resultante del proceso analizado es una forma extrema, pero perceptible, de una constante teórica³².

Son éstos dos rasgos que no nacen con la modernidad, sino que pueden recorrerse en otras épocas, pero –eso sí– que encuentran en la modernidad su razón última: la crisis de la razón, del sujeto y de la coherencia que éste otorga dan lugar a un texto maltrecho, abierto y que exhibe sus hilos. Para dar cuenta de esta operación que conduce desde lo teórico, desde la semiótica que no da la espalda al psicoanálisis, hasta el episodio histórico de la modernidad, no encontramos mejor herramienta teórica que el montaje. Pues el montaje nos habla, en primer lugar, de una amalgama: afirmando la heterogeneidad de los componentes significantes, insistiendo en su diversa procedencia y su carácter incompleto, pone el acento en la doble operación del análisis y la construcción sin omitir la heterogeneidad, sino, antes bien, subrayándola. Por otra parte, ocupa con todo rigor el lugar de un sujeto, pero convirtiéndolo en un efecto de sujeto, en la medida en que aparece como dispositivo técnico en el vacío dejado por una figura antropomórfica. El montaje aparece, así, como el único sujeto de la enunciación del texto moderno y expreso abiertamente en su superficie; por otra parte, el montaje da buena cuenta de todos estos ingredientes múltiples de la obra que no encuentran la forma de borrarse, de homogeneizarse y, por mucho que lo intenten, siempre dejan visible a la lectura la amalgama de la que nacieron. El montaje aparece, desde un punto de vista teórico, como la huella de una doble deficiencia y es ésta la que le ofrece un poder especialmente intenso a su localización histórica.

Sólo gracias a esta doble deficiencia, el montaje podrá, en una segunda operación teórica de abstracción mayor, constituirse en algo que ha informado siempre a la obra de arte, pero –es necesario decirlo– que se mantuvo convenientemente oculto, sin exhibirse y, por tanto, impidiendo establecer las claves de su lectura.

(32) Sintomáticamente, el montaje vuelve a estar de moda. Es, como dijimos en la introducción, algo que conecta con lo post-moderno. No en vano lo refleja Omar Calabrese en un libro que es, a su vez, un montaje (*L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987). El neobarroco, el supermanierismo, el resurgir eisensteiniano, la escritura fragmentaria, etc. El volumen próximo que dedicaremos a esta temática estará enteramente dominado por estos fenómenos.

CAPÍTULO TERCERO

LA IDEA DE MONTAJE EN LA MODERNIDAD ARTÍSTICA

*

Una exigencia de mayor generalidad se hacía notar en el curso del capítulo segundo. Esta nos condujo, por las intrincadas vías de la teoría del texto, a la consideración del montaje en cuanto problema significante, muy cerca de donde lo habían rozado las posturas técnicas, aunque en el interior de un aparato conceptual coherente. Sin embargo, algunas de las consideraciones finales parecían sugerir que el montaje no sólo era un concepto operativo desde el punto de vista teórico, sino que resultaba especialmente rentable para dar cuenta de una fractura histórica, coincidente con lo que se ha dado en llamar, si bien algo vagamente, modernidad. La sospecha de que los textos artísticos se ven aquejados por los avatares del universo del lenguaje quedó paladinamente reflejada en el violento episodio de las vanguardias históricas, instante escandaloso de la modernidad cuyo valor merece contradictorias opiniones en la actualidad, mientras resulta indudablemente ejemplar por las enseñanzas que de él se desprenden.

En la actualidad ya han invadido la calle —y no sólo los libros de filosofía— la serie de debates en torno a la denominada postmodernidad. Muy pocos son quienes rechazan la idea de que este término condensa aquello que de sustancialmente distinto posee nuestro período histórico respecto a cualquier otro del pasado. Y, sin embargo, no es nada evidente una comunión conceptual ni siquiera relativa entre quienes, desde la filosofía, la sociología o la teoría del arte, lo utilizan. En lo que sí hay un acuerdo, por precario que sea, es en el círculo de conceptos en el que lo postmoderno actúa y, tal vez sirviéndonos de ello, también podamos deducir cuáles son las exigencias que debe cumplir para ser reconocido como legítimo. Con postmodernidad se alude, por lo general, al estado de la cultura cuando el mundo ha alcanzado el estadio económico de lo que se ha dado en llamar la sociedad post-industrial. Así lo define el sociólogo Daniel Bell¹ y no parece tal idea entrar en contradicción, sino más bien en régimen de complementariedad, con las de Jean François Lyotard o Gianni Vattimo. Si el primero llama la atención sobre una crisis generalizada de legitimación de lo que él decide llamar los metarrelatos de la sociedad (particularmente, el macrorrelato de la emancipación)², Vattimo insiste, desde un planteamiento distinto, en la crisis de las fes unificantes, aquéllas que desaparecieron definitivamente con los grandes sistemas historicistas del XIX³.

(1) Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1977.

(2) Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984.

(3) Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barna, Gedisa, 1986. Igualmente, aunque cambiando algo de tono, "El fin del sentido emancipador de la historia" in *El País*, sábado 6-XII-1986, pp. 12-13.

Incluso cuando algunos herederos de la escuela de Frankfurt, como Hans Jürgen Habermas, defienden a capa y espada una renovación y profundización de las incumplidas tareas iluministas⁴, no deja de insistirse implícitamente en el abanico conceptual del que no parece posible escapar jamás, a saber: modernidad, postmodernidad, proyecto ilustrado. El hecho de que se denomine modernidad al proyecto iluminista o bien a su ruptura, la decisión de situar la postmodernidad tras la guerra fría o, por contra, a partir del período vanguardista, incluso periodizar la modernidad y la postmodernidad entre sí aludiendo al signo de una ruptura o distinguir lo que estos términos significan cuando son empleados diversamente en la filosofía y en el arte, son problemas que plantean una confusa solución y, en cambio, se abren a largas polémicas⁵. Lo único cierto es que, se quiera o no, la actualidad de la polémica sobre la postmodernidad convoca y obliga a definirse acerca de todos estos factores, siendo la crisis de la razón, se remonte más o menos atrás en el tiempo, un índice de primera importancia para determinar la actualidad de lo moderno. Volvamos, entonces, la vista ligeramente al pasado hasta apuntar al lugar que nos interesa y abandonemos de momento tan enrevesada polémica, toda vez que hemos situado su rabiosa actualidad.

Un universo, por tanto, entra en crisis. No se trata de un universo cualquiera, ni tampoco de una crisis sin importancia, coyuntural o de crecimiento. Cualquiera que sea la posición que adoptemos respecto a lo postmoderno, lo cierto es que la fractura de la que se nos habla, la pérdida de las certezas y la decadencia de los relatos legitimadores y de las ideologías, tiene que ver con la caída en picado del discurso racional, del *epistémé* clásico del que hablara Michel Foucault⁶ o del proyecto iluminista. Y en esta expresión se condensa una enorme explosión que habrá de afectar al edificio artístico, dado que los términos implican dos aspectos de la cuestión: discurso, en cuanto afecta al orden del significante; racional, ya que designa el más preciado atributo del hombre ilustrado, dueño del universo.

Fueron sin lugar a dudas Theodor W. Adorno y Max Horkheimer quienes, en aquella formulación radical del pensamiento crítico titulada *Dialéctica del Iluminismo*, definieron las paradojas —o la dialéctica, si así se prefiere— del proyecto ilustrado, de ese pensamiento en continuo progreso que perseguía arrebatar el miedo a los hombres luchando con la naturaleza. En este proceso de dominación de la naturaleza, la técnica se convirtió en el factor decisivo, la forma fundamental del saber. Definido por el criterio de la identidad, por la abstracción y la sustitución de la forma por la fórmula, este pensamiento se revelaba en el análisis de Adorno-Horkheimer como un mito, cuyas contradicciones —que los autores hacen

(4) Particularmente, el celeberrimo artículo de Hans Jürgen Habermas, "La modernidad: un proyecto incompleto" in Hal Foster (ed.), *La postmodernidad*, Barna, Kairós, 1985 (Se trata de una conferencia pronunciada en 1980).

(5) El término 'postmodernidad' se aplicó en un primer momento a la arquitectura, mientras a continuación sirvió para definir algunas formas literarias y plásticas basadas en el uso del pastiche y la deconstrucción. El hecho de que, más tarde, el término invadiera la escena filosófica y sociológica ha contribuido a hacerlo en ocasiones confuso o someterlo a usos heterogéneos. Lo cierto es que esta terminología se ha superpuesto, en lugar de sustituir, a otras ya existentes en torno a la modernidad y al arte moderno. Es muy visible que la ambigüedad terminológica afecta a menudo a los mismos autores. Nada más lejos, por otra parte, de nuestra intención que unificar un panorama repleto de agrias polémicas (algunas de las practicadas con los nombres que hemos indicado: los conservadores, neoconservadores, marxistas, etc). Sólo nos interesaba colocar la constelación de conceptos que mejor nos ayudara a guiarnos hacia nuestro verdadero tema de investigación.

(6) Michel Foucault, *Las palabras y las cosas*, México, Siglo XXI, 1968; y también del mismo autor *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1970.

remontar hasta *La Odisea*— se hallan presentes desde su nacimiento. El hecho es que este pensamiento iluminista que se revelaba mítico en el fondo entraba en franca decadencia y crisis irreversible a lo largo de los complejos avatares que vivió el siglo XIX.

Con él habían de caer todos los instrumentos de un método que giraba en torno al hombre y le hacía depositario del control del mundo. Si el giro científico renacentista había aportado el sello del humanismo y la razón ilustrada era el lugar de cierre del universo del sentido, el sujeto que vivía estos avatares habría de vivir la aventura más terrible de su desposesión histórica. Y esta desposesión no podía ser otra que la reflejada por el universo simbólico en el que el hombre se encontraba y al que nombraba otorgándose un lugar en su interior. En otras palabras, su lenguaje, su palabra, sus producciones simbólicas, espacios en los que se reconocía doblegando lo real, debían ser ahora las que mejor revelaran esta crisis. Así, la plenitud de un lenguaje que parecía fiel expresión de un mundo estable y racionalmente ordenado quedó fracturado del mismo golpe mortal y las brechas que este recubrimiento dejaba iban a ser de algún modo definitivas, no podían volver a taparse de modo duradero. El destino del arte, residuo confiado al espíritu en un mundo cada vez más legitimado en y por la técnica, sufriría dramáticamente el mismo embate de disolución.

Sujeto y lenguaje al filo de la modernidad

No podríamos proponernos como objeto de nuestro trabajo dar cuenta de tamaño problema que convoca a la filosofía, la sociología y la teoría de la historia. Pero sí nos compete, dadas nuestras intenciones, abordarlo desde el lugar en que éste se manifiesta: el mundo del lenguaje que informa el texto artístico y, en última instancia, presidirá el período de nacimiento del cinematógrafo⁷. Porque la tan cacareada crisis del humanismo y de la razón son factores que se detectan sintomáticamente en el arte, en la capacidad cada vez más reducida del artista para dar cuenta de su palabra, para hablar sabiendo lo que dice. Sujeto, razón y lenguaje son la base del adagio cartesiano y atributo de un antropocentrismo imposible de poner en duda.

He aquí, pues, que un sujeto cae en picado. Y, de nuevo, hemos de repetir que lo que entra en crisis en el siglo XIX no es un sujeto cualquiera, sino su concepción clásica en tanto 'Grund', como fundamento del saber y del mundo, como una función de autoconciencia con que fue pensado durante siglos. Multitud de actitudes durante el siglo XIX y, más aún, con posterioridad sentencian sin apelativos dicha crisis, aunque nosotros privilegiemos por nuestros objetivos actuales alguna de ellas. La idea nietzscheana de que el hombre no es un punto de llegada, sino algo que debe ser superado por mutación, la concepción de que la personalidad no se resuelve en la conciencia, sino que es lucha de pasiones o pulsiones (voluntad de poder), el nihilismo como reconocimiento por la conciencia de no ser la suprema instancia de la personalidad, son expresión sintética pero decisiva de una situación que tendrá una for-

(7) De modo complementario con la idea de enunciación que planteamos en el capítulo anterior, pero ahondando ahora en un sentido, como se verá, distinta.

mulación científica en el descubrimiento (entiéndase en todos los sentidos) del inconsciente por Freud. Nietzsche, como también desde la metafísica Heidegger al disolverlo en el ser, dictamina, pues, el ocaso del sujeto, mientras Freud, reaccionando contra el acaparamiento médico-neurológico del espíritu, sentencia el lugar y funciones que se le escapan a dicho sujeto desde una tentativa científica. Y lo hace rechazando los propios términos ‘cogito ergo sum’ cartesianos: la idea de ‘Spaltung’, de escisión entre el sujeto y el yo es equivalente a la escisión entre sujeto y conciencia. Se trata aquí de un sujeto que piensa donde no es y posee su verdad allí donde la razón no le alcanza porque él mismo (¿quién?) no desea (de nuevo ¿quién?) que le alcance⁸. Henos, entonces, ante un sujeto que no sabe lo que dice ya que su enunciado no está gobernado desde la razón y también ante una función puramente económica dentro de un complejo dispositivo psíquico, en cuyo seno la razón misma posee su restringido lugar, en colaboración y conflicto con la censura y la represión. Este es, aunando todas las distintas versiones, el lamentable despojo que presenta la figura del hombre a finales del siglo XIX⁹.

Ahora bien, si lo constitutivo del sujeto es el inconsciente, aquello que escapa a su razón y, con mayor motivo, a la Razón ilustrada, que es una Razón universal, ¿cómo su lenguaje puede resultar indemne? Implícitamente en Freud y explícitamente en Lacan, esta escisión del sujeto sólo puede ser analizada en términos de lenguaje, pues es en su manifestación, en el discurso, donde el sujeto puede afirmarse como yo y, por ende, reconocerse como tal, pero, al propio tiempo, este yo del discurso, este yo que habla denuncia al hacerlo no ser el mismo de la realidad. Lo vimos a propósito de la enunciación y no sería pertinente repetirlo ahora, sino extraer algunas consecuencias: la fractura del sujeto, de la razón, la pérdida del lugar central que venía desempeñando en el *epistémé* clásico es el gesto decisivo de una forma de pensamiento y, como resultado de ello, también de arte el cual, ya se le denomine modernidad, postmodernidad, o de cualquier otro modo, se acentúa hasta alcanzar el abismo a medida que avanza el siglo XIX por falta justamente de esas fes unificantes o metarrelatos legitimadores que le otorgaron su poder antaño. La llamada vanguardia histórica, a principios de siglo, se presenta como su explosión radicalmente didáctica, aunque a menudo poco homogénea y dudosa o irregularmente profunda¹⁰.

(8) Es claro que al dividir a este sujeto, arrebatándole su atributo más preciado —la razón—, su discurso y su mismo ser se convierten en una lucha, en un conflicto de deseos. Jacques Lacan fue quien consumó explícitamente la inversión del adagio cartesiano al postular: “Pienso allá donde no soy”.

(9) El propio Marx contribuiría a expresar el derrumbamiento del sujeto por otro flanco, al postular que el motor de la historia estaba en la lucha de clases y que el sujeto individual era rebasado por conflictos mayores que afectaban a la clase a la que pertenecía. Acertado o desacertado, es este nuevo flanco tan sintomático de una pérdida de la centralidad como los anteriores.

(10) Porque, a fin de cuentas, esos relatos son discursos emblemáticos, repletos de emblemáticas funciones: la tragedia griega, el mito homérico, la épica medieval, la novela burguesa o, incluso, la descomposición del moderno relato televisivos son significativas muescas de ello. Véase Vicente Sánchez-Biosca: “Postmodernidad y relato: el trayecto electrónico” y “En alas de la danza: *Miami Vice* y el relato terminal” in Encarna Jiménez Losantos & Vicente Sánchez-Biosca (eds.), *El relato electrónico*, ya cit.

Arte aurático y mercancía en el siglo XIX

Nos hallamos frente a frente con el rico período decimonónico. Período de crisis y transformación. Epoca cuya aparente coherencia deja paso a una constancia por mil fisuras del drama moderno. Y, de hecho, el despliegue de síntomas de disolución inmediata se muestra rigurosamente complementario de la empresa filosófica de Nietzsche, Marx, Freud y Heidegger. Así, la escisión del sujeto es presentida con terrorífica intensidad por la narrativa y poesía romántica alemana (E.T.A. Hoffmann, Adelbert von Chamisso, Novalis o Hölderlin son algunos de sus adalides), lo real emerge desde dentro de la descripción naturalista (Zola quizá sea el mejor ejemplo), la narrativa delirante invade los relatos de Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant y buena parte de la novela gótica tardía; por su parte, la pintura va perdiendo la centralidad humana, la mimesis visual que le había proporcionado la perspectiva renacentista para internarse en los caminos del impresionismo, puntillismo y, por último, la autonomía del color y la nueva bidimensionalidad de ciertos postimpresionistas (Gauguin, Van Gogh, Seurat). Pero, sobre todas estas cosas, el siglo XIX conoce la irrupción, no inaugural pero sí decisiva, de la mercancía en la obra de arte, a partir de una nueva relación mediadora de la técnica. Mercancía y técnica ocupan cada vez más el lugar que antaño le había sido reservado a premisas culturales, muy cercanas a su anterior fase religiosa: el arte¹¹.

Tal vez fuera Walter Benjamin el hombre que con más ahinco intentó desbrozar una historia de la construcción filosófica del siglo XIX la cual es, a un tiempo, la del nacimiento de la sociedad industrial y el de la modernidad¹². La técnica comienza, en este siglo, a operar una emancipación del arte respecto de lo cultural por su conversión en mercancía. Varios fenómenos cada vez más generalizados pueden ser reconocidos a este respecto en todos los géneros del arte, desde el uso masivo de la arquitectura en hierro, basada en la serialidad de las piezas, hasta el uso sistemático de los panoramas en pintura, pasando por el inicio de las Exposiciones Internacionales, suerte de peregrinación al fetiche artístico que es la mercancía. O, igualmente, el desarrollo de la literatura de masas a través del exitoso folletín y la novela por entregas, formas de serialidad precedentes de nuestros actuales relatos televisivos. Pero fue, sobre todo, la aparición de la fotografía, ligada al desarrollo de la burguesía, la que consumó de forma radical la destrucción del estamento profesional de los retratistas en miniatura. Y es que la fotografía, suerte de versión *kitsch* y repetible del retrato pictórico, contiene un rasgo que no abandonará, sino rara vez, la obra de arte del futuro, aquello que al mismo tiempo la condenará a transformar su estatuto, a saber: la reproductibilidad técnica.

Reproductibilidad técnica, conversión en mercancía y pérdida del aura constituyen la nueva constelación de conceptos sobre los que Benjamin se propone estudiar la fractura de

(11) Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barna, Península, 1987 (original de 1974). Para él el arte quedaría rezagado en la fase artesanal cuando la producción de bienes materiales había consumado el paso a la mercancía. Como veremos, hay algo que excede la idea de artesanado, algo que apunta la noción de aura, que Bürger quiere identificar con lo artesanal, privándole del valor religioso.

(12) Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982; y también *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980.

la modernidad. Sin embargo, la reproducción técnica de la obra de arte no es una absoluta novedad; es, por contra, algo que se impone en la historia de modo intermitente, aunque con creciente intensidad. Así, la imprenta supuso la reproductibilidad técnica de la escritura, mientras la litografía capacitó al dibujo para ilustrar y acompañar la vida diaria. Sin embargo, añade Benjamin, en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepitable, aquello que le otorga autenticidad. Esta suerte de atributo del arte clásico queda resumido en la noción de aura, precisamente aquello que se atrofia en la era de la reproductibilidad técnica de la obra de arte, pues la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. En este proceso que tiene en la fotografía un punto de no retorno, el cine constituiría el grado máximo de pérdida del aura, al menos tal y como podía pensarse y ser reconocible a principios del siglo XX.

En realidad, Benjamin define el aura como “la manifestación irrepitable de una lejanía”¹³. Por medio de ella, la unicidad de la obra de arte se identifica con su ensamblamiento en el contexto de la tradición. De ahí, nace su carácter cultural: el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás puede desligarse de la función ritual. ¿Qué logra, entonces, la reproductibilidad técnica del arte sino sesgar dicha lejanía, subrayar la accesibilidad y privar de lo irrepitable? En este contexto, la fotografía, que surge contemporáneamente al socialismo, asesta un golpe de gracia al retrato pictórico, al aura de la pintura, y sume en crisis al arte de modo creciente, provocando en éste una reacción extrema que tomaría a la postre la forma de una teología (‘l’art pour l’art’). Y es que en la foto, el valor exhibitivo comienza a reprimir al valor cultural¹⁴. La postrer trinchera de este último, su resistencia, es el rostro humano. No podría resultar extraño que Benjamin, en los momentos de intenso bolchevismo y en el auge de su radicalidad revolucionaria, llegara a proponer a fin de triturar definitivamente el aura una identidad entre la utilización científica y la artística de la fotografía¹⁵. Pero la teología de ‘l’art pour l’art’ que parece ser un agazapamiento del arte retrocediendo orgullosamente ante la amenaza, lleva implícito en su gesto la huella y conciencia de su finalización, de su acabamiento.

Acaso nadie comprendiera con la lucidez de Baudelaire este instante de fin histórico, él que denostara la fotografía con la virulencia de quien ha entendido que el futuro es de los otros. Y fue otra vez Benjamin quien certificó la actitud de Baudelaire en este crítico momento: “Así se perfila la crisis de la reproducción artística en cuanto parte integrante de una crisis de la percepción misma. Lo que hace que el placer de lo bello sea insaciable es la imagen de un mundo anterior que Baudelaire nombra a través de un velo de lágrimas nostálgicas (...). En tanto el arte persigue lo bello y, si bien muy simplemente, lo ‘reproduce’, lo recupera (como Fausto a Helena) de las honduras del tiempo. Lo cual ya no ocurre en la reproducción técnica (en ella lo bello no tiene sitio)”¹⁶. Y la técnica impone una emancipa-

(13) Walter Benjamin, “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” in *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, p. 24.

(14) Walter Benjamin, “La obra de arte...”, ya cit., p. 31.

(15) Véase el radical texto titulado “El autor como productor” in *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1975. También “Pequeña historia de la fotografía” in *Discursos interrumpidos I*, ya cit. Y, por supuesto, la ya citada “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”.

(16) W. Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, ya cit., pp. 162-163.

ción sistemática respecto al aura: “En el siglo diecinueve ese desarrollo ha emancipado del arte a las formas configurativas, igual que en el siglo dieciseis las ciencias se liberaron de la filosofía. El comienzo lo marca la arquitectura como construcción de ingeniería. Sigue la reproducción de la naturaleza como fotografía. La creación de la fantasía se prepara para convertirse prácticamente en publicidad. La creación literaria se somete en el folletón al montaje. Todos estos productos están a punto para dirigirse al mercado como mercancía. Pero vacilan en el umbral”¹⁷. Baudelaire inscribió, de ahí la lucidez de su obra, su lírica en la decadencia del aura¹⁸ y señaló el precio que ha de pagar lo moderno: la trituration del aura en la vivencia del shock. Le costó caro estar de acuerdo con esa trituration. Pero es la ley de su poesía. Señala con bella precisión Benjamin: “En el firmamento del Segundo Imperio se alza ésta como ‘un astro sin atmósfera’”¹⁹. En este ambiente de autoaniquilación en el que Baudelaire concibió sus figuras fundamentales, como la bohemia, el poeta urbano y una suerte de linchamiento gozoso por la multitud (sólo en apariencia contradictorio con ‘l’art pour l’art’), las metáforas que utiliza para designar al poeta, cuyo esfuerzo físico es comparado al ‘fantasque escrime’ son ilustrativas de los límites de su poder: el conspirador, el bohemio, el apache que ha rescindido el contrato social. Y, sobre todas ellas, la imagen del artista como un héroe, como un luchador. Y al filo de esta modernidad que tan brillantemente describió Benjamin como efecto de una teología momentánea en la que se acantona el arte tocado de muerte y presto a expirar, pero lanzándose al abismo de la mercancía con una pulsión de destrucción, irrumpe la problemática de la escritura. Traduzcamos, entonces, el perfil del artista lúcido al terreno del significante. Stéphane Mallarmé, Isidore Ducasse, Baudelaire nos lo dicen: el oficio de un escritor aparece repentinamente revelado por la metáfora corporal, por el sacrificio físico. Y ésta no es otra que la lucha con el significante, es decir, con aquel lenguaje que se ha tornado problemático, que no va de suyo. El estatuto del artista no se ha resquebrajado en un exterior analizable, sino en el propio dominio en el que trabaja el lenguaje, en la estabilidad de un universo del sentido que, ahora de pronto, no encuentra a su paso la palabra plena para nombrarse. Y es que el lenguaje, de transparente, concurso ideal de un espíritu universal con un signo decorativo sin espesor ni responsabilidad²⁰ ha pasado a ser opaco frente al mundo, críptico.

El significante se ha tornado, pues, intransitivo, reflexivo, mirando hacia sí mismo y creando el conflicto en torno suyo en lugar de apuntar a un sentido tras el cual se borra como representación. No siendo revestimiento de nada estable (la plenitud del Sentido que reve-

(17) *Ibidem*, p. 190.

(18) Véase ese espléndido poemita en prosa titulado ‘Perte d’auréole’ en donde Baudelaire muestra irónicamente el efecto provocado sobre un poeta a quien le ha sido violentamente arrebatada el aura.

(19) Walter Benjamin, *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, ya cit., p. 170. La ampliación de la idea de aura en lo cotidiano puede verse en *Haschich* (Madrid, Taurus, 1974): “En primer lugar, el aura auténtica aparece en todas las cosas. No sólo en algunas, como las gentes se imaginan. (...) Lo que distingue al aura auténtica es más bien: el ornamento, el círculo ornamental en el que está la cosa (o la entidad) firmemente sumergida tal en un funda” (p. 85). La crítica de Adorno en “El carácter fetichista de la música y la regresión del oído” in *Disonancias*, Madrid, Rialp, 1966.

(20) La referencia procede del texto barthesiano *El grado cero de la escritura (Le degré zéro de l’écriture)*, París, Seuil, 1953), donde el autor teoriza la concepción clásica del lenguaje, enfrentado con la problematicidad de la escritura moderna. La misma Julia Kristeva en *La révolution du langage poétique*, ya cit., daba cuenta de esta fractura tan sustancial en la historia de la escritura moderna.

laba antaño), se ha visto impelido a arrojarnos en pleno rostro su urdimbre, su miseria, su vacuidad de ser sólo signo. Y en esta dirección se da a la lectura, no como un producto conformado, sino como una producción que expresa al exterior los trazos del trabajo, ahora angustioso, físico, corporal, que lo han construido. Si la escritura puede ser definida como la moral del lenguaje (así lo planteó Barthes), ésta sólo es concebible en un momento en que el artista tiene que pronunciarse éticamente al escoger el significante, jamás cuando el estigma esotérico regula el valor del sentido. De revelador (el lenguaje clásico), el significante se convierte en problemático (escritura).

La explosión de la descomposición estaba muy cerca y las primeras vanguardias darían forma desaforada y visible a muchos fenómenos que se estaban gestando lúcidamente en esta época. Justo en este instante, cuando el lenguaje se bifurca, la escritura se torna problemática y el arte se puebla de la técnica que acaba por convertirlo en mercancía arruinando su aura, la problemática de la fragmentación significativa aflora a la superficie y la homogeneidad de la obra deja paso a unas radicales brechas que, en seguida lo veremos, expresan con ejemplaridad la aparición del principio del montaje.

El principio de construcción en la vanguardia artística

Todo lo dicho nos habla de un cambio de estatuto del arte y de las producciones simbólicas o lingüísticas al filo de la modernidad. El problema significativo y la crisis de la tradición convergen en una vivencia que la vanguardia tendría la virtud de expresar con didáctica claridad. Si la obra clásica pugnaba por presentarse como aurática, su expresión exterior era a la vez el investimiento de espíritu y su carácter orgánico, o sea, la apariencia de vida que el arte poseyó durante siglos. El perfecto ajuste entre la totalidad y sus partes, la coherencia sintáctica del conjunto no tenían que ser tanto respetadas por todas y cada una de las manifestaciones artísticas cuanto seguir siendo atributos del lenguaje que servía para expresarlas. Por contra, la vivencia de lo inorgánico, al resquebrajar la unidad del todo con la parte, auspicia una desmembración cuyo máximo exponente es el reconocimiento de la obra como una pura amalgama. A esta visibilidad de los fragmentos se le conoce como principio de construcción o principio de montaje.

El gesto decisivo de este principio consiste en la sistemática desarticulación de los significantes mínimos del texto y su proclamación como tales fragmentos, destruyendo consiguientemente cualquier ilusión de homogeneidad y denunciando o sometiendo a minucioso análisis el espacio en el que se produce el encuentro entre todos ellos. La visibilidad del principio de construcción, su oposición al organicismo de la obra aurática no sólo nos están informando de una transformación radical en el destino del arte, sino que descubren —como muy bien dijera Adorno— que la heterogeneidad de los componentes siempre estuvo en la base del texto artístico: “Los últimos desarrollos artísticos —indica en su *Teoría Estética*— han convertido el montaje en su principio. Pero las obras de arte han tenido, desde siempre y en forma subterránea, algo de él. Se lo podría poner de manifiesto concretamente en la técnica del *puzzle* de la gran música del clasicismo...”²¹.

(21) Theodor W. Adorno: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980, p. 352.

Interesante es para nosotros esta última reflexión, pues subraya que en la obra vanguardista tiene lugar una exhibición de aquellos rasgos profundos que sirvieron de principio a la obra de arte, a saber: la convergencia efectiva –aunque a menudo encubierta– de gran diversidad de elementos heterogéneos. La puesta de relieve de todo esto es tarea, entonces, del arte moderno, el cual exhibe el principio de construcción, sentencia la salida del nominalismo y causalismo de la obra de arte clásica y expresa en el mismo gesto los límites de la subjetividad, es decir, la imposibilidad de atezar la estructura por un sujeto cualquiera que no sea el mero efecto de montaje. En realidad, el principio de construcción expresa el combate entre elementos que se resisten a la homogeneidad de cualquier estructura y viven en permanente conflicto con la unidad a la que están llamados a obedecer. Como vuelve a indicar Adorno: “Para que la síntesis en que consiste la construcción triunfe tiene que proceder, aun a contrapelo, de esos elementos que nunca estarán completamente de acuerdo con la unidad que se les impone; por esto toda construcción rechaza con razón, como ilusoria, cualquier concepción organicista de la obra de arte”²².

El principio de construcción o principio de montaje queda, así, enfrentado al principio orgánico y lo que en este último era coordinación y continuidad entre las partes queda contestado mediante una tendencia a aniquilar lo integrado y a interrumpir el proceso. Algo así fue definido por Filiberto Menna como una tendencia analítica que dominaba el arte moderno²³: tendencia que se manifestaba en la desmembración de los significantes, la separación respecto a sus significados posibles y su estudio funcional en cuanto signos opacos, independientemente de lo que evoquen. De ello se deriva la vocación metalingüística de muchos textos vanguardistas, su análisis, en sentido fuerte, de las posibilidades del decir.

Valdría la pena poner de relieve ahora algunas de las formas más visibles que encarna el principio de construcción en los movimientos considerados de la primera vanguardia, si tomamos la precaución de huir de cualquier tentativa de elaborar una teoría de la vanguardia, hasta tal punto es la vanguardia discontinua y heterogenea²⁴. Pasaremos rápida e ilustrativa revista a algunas manifestaciones que se prodigan por distintas formaciones artísticas, imponiendo como rasgo común esta apariencia de desintegración y amalgama que tornan problemática la estructura y el sujeto que textualmente las controla y exhibiendo los hilos con los que han sido cosidas las piezas que la forman. La primera manifestación está representada emblemáticamente por un gesto característico del cubismo analítico que se generalizó muy pronto a toda la vanguardia. Se trata del *collage* pictórico. Desde la afirmación de los llamados ‘papiers collés’ de Georges Braque y Pablo Picasso hacia 1912, con la

(22) Th. W. Adorno, *op. cit.*, p. 81.

(23) Filiberto Menna, *La opción analítica en el arte moderno*, Barna, Gustavo Gili, 1977.

(24) Es importante señalar en este sentido que el término vanguardia debe ser manejado con suma cautela. Las teorías generales de la vanguardia tienden, por lo general, a unificar un panorama demasiado disperso escogiendo el antisistema dadaísta, en su versión de Zurich, y el sistema surrealista en sus formulaciones más normativas por André Breton. Este lamentable error, en el que cae repetidas veces el propio Peter Bürger, facilita la tarea, pues permite evaluar lo más programático de la vanguardia, en negativo o en positivo, poco importa. Pero el precio que se paga por esta claridad es muy alto: el olvido de las tendencias anacrónicas que subyacen a ciertos movimientos de vanguardia (el expresionismo alemán entre ellos) y el clima confuso de los primeros movimientos o de los sectoriales. Véase una indagación que ahora no podemos hacer en Vicente Sánchez-Biosca: “Vanguardia y maquinismo. Dispositivo fílmico, montaje y espectador en los orígenes de la reflexión moderna” in *Eutopías* vol. II, n.2-3, Minneapolis/Valencia, primavera-otoño, 1986.

consiguiente renuncia al efecto de profundidad en beneficio de la bidimensionalidad, hasta la incorporación de materiales pertenecientes a la realidad objetual en los collages, pasando por los experimentos futuristas de Umberto Boccioni hasta llegar a Schwitters y Max Ernst, el *collage*, en diversas formas y sometido a distintas poéticas, abarca la casi totalidad de los movimientos de vanguardia durante más de dos décadas. En la textura del *collage* quedan manifiestas, aun obviando en esta ocasión diferencias por otra parte tan notables entre los distintos usos del mismo, todas las tendencias que caracterizaban al principio de construcción: exhibición de una heterogeneidad cada vez mayor de los significantes, descomposición estructural convertida en fenómeno de superficie, convivencia de lo diverso sin que éste pierda su particularidad, carácter analítico para con cada unidad, dado que ésta aparece en su más extrema opacidad respecto a la realidad. En consecuencia, el montaje actúa en su estado más visible: deconstruyendo el material, exhibiendo el hilo que forma la estructura, renunciando a cualquier homogeneidad o imperceptibilidad de las partes justamente al insistir en el carácter fragmentario y no orgánico del conjunto.

Pero si el *collage* es expresión sintomática del principio de construcción, algo en parte semejante propone el fotomontaje. Por una parte, la diversidad es menor dado el soporte considerablemente más uniforme del fotomontaje (montaje con fotografías o fragmentos de fotografías); pero, como contrapartida, la diversidad de material fotográfico puede ser muy superior sin presentar la violencia de lectura que el *collage* pictórico exige. Y esto porque, en tercer lugar, el fotomontaje presenta un caso de incorporación de la técnica (fotografía), unido a una paradójica e insuficiente renuncia a la reproductibilidad (cada fragmento fotográfico es reproductible, siéndolo en menor medida el conjunto). Allí donde el *collage* pictórico esbozaba en algunos momentos la tautología que Marcel Duchamp literalizó años más tarde (presentando materiales reales en el lugar del arte), el fotomontaje insiste en lo mecánico y maquina frente a lo artístico.

Este fue, de hecho, el punto de vista que subrayaron sus pioneros, los dadaístas berlineses, los más combativos política e ideológicamente. En efecto Raoul Hausmann, George Grosz, John Heartfield, Johannes Baader y Hannah Höch, entre otros, decidieron que el fotomontaje constituía el medio idóneo para una actividad que mucho tenía de técnica y poco –a su juicio– de artística. Hausmann explicitó la idea de producción que entrañaba el concepto: “Este término traduce nuestra aversión a hacer de artistas y, considerándonos ingenieros (...), expresábamos el deseo de construir, montar nuestros trabajos”²⁵. Y es que, a diferencia del *collage* pictórico, el fotomontaje coloca en primer plano la reproductibilidad de su soporte fotográfico. Al fin y al cabo, la fotografía que servía de base era tomada como una imagen ‘ready-made’ sujeta a desmembramientos y añadidos posteriores. Insistiendo en el espíritu técnico-maquinístico que guiaba su empeño, Hannah Höch fue tajante: “Nuestro propósito principal era integrar los objetos del mundo de las máquinas y la industria en el mundo del arte”²⁶. Con estos precedentes, a nadie podría extrañar que la máquina fuera un objeto representado hasta la saciedad en los fotomontajes de Höch y Hausmann, lo que contribuye a subrayar la diferencia respecto al *collage* pictórico.

Ahora bien, al igual que el *collage* estaba sometido a una gran variedad de tratamientos,

(25) cit. por Dawn Ades in *Photomontage*, Londres, Thames & Hudson, 1986, p. 12.

(26) cit. in *Photomontage*, ya cit., p. 13.

el fotomontaje fue utilizado bajo otras muchas fórmulas, siempre insistiendo en la idea de 'montieren' que tanto repiten Grosz y Heartfield. Por ejemplo, Serguei Tretiakov apuntó la necesidad de ampliar el sentido del término a otras formas de combinar elementos que produjeran el contacto de la fotografía con otros signos heterogéneos, como el texto escrito o los dibujos. Pero, sobre todo, el fotomontaje dio libre paso a otras formas distintas, aunque hermanas de sangre, tales como los fotogramas, rayografías, aerografías, etc en los cuales la idea de montar lo heterogéneo de modo visible se combinaba con experimentos técnicos diversos⁽²⁷⁾. Por demás, el grupo constructivista soviético desarrolló el fotomontaje en una órbita sensiblemente distinta a la de los dadaístas berlineses, es decir, subrayando menos el carácter de agitación política que haciendo apología de la industrialización. Así pues, Rodchenko sentenciaría en un tono muy reconocible que el lector verá reiterado en el capítulo quinto: "Las mismas leyes de economía y limitación material deberían gobernar la producción de un barco, una casa, un poema o un par de botas"²⁸. De hecho, Rodchenko diseñaría en tipografía industrial los carteles del *Kino-Pravda* vertoviano y con ello daría un paso sustancial más hacia la reproductibilidad técnica, pues el fotomontaje ni siquiera mantenía su freno puesto a la repetibilidad (fotografía repetible –como decíamos–, pero fotomontaje en cierto modo irreplicable), sino que pasaría a multiplicarse en la estética industrial del cartel y, por tanto, muy cerca ya de la cultura de masas, donde había de depositarse poco tiempo después para cosechar un éxito estable y casi definitivo.

Lo cierto es que el fotomontaje (e igualmente el cartel) era ideal para evidenciar el gesto político, pues la manipulación o montaje de las imágenes (así como cualquiera de sus combinaciones posibles de signos) permitía que sobresaliese el gesto enunciativo que lo guiaba y, en este paradójico sentido, la ambigüedad desaparecía del fotomontaje, mientras había subsistido a menudo en el *collage* pictórico. Natural fue que la propaganda política y la agitación, sobre todo de los grupos de izquierda, se adueñaran del fotomontaje, llegando incluso hasta dominar el cartel especialmente en el período que culminará en el estallido de la Segunda Guerra Mundial.

Ahora bien, no sólo en estas formaciones artísticas o culturales nuevas se manifestó emblemáticamente la tendencia hacia la disgregación. La misma literatura se pobló de rasgos muy semejantes, al presentarse cada vez más el texto vanguardista como un mosaico de citas. En efecto, acogiendo voces venidas de otros textos, sometiéndolas a parodias y juegos intertextuales diversos, particularmente la poesía rompía con la tiranía compositiva. Lo que, a fin de cuentas, distinguía estas actitudes respecto de otros períodos, como el barroco, de intensa intertextualidad, era la visibilidad de las citas, la imagen del texto como un *collage* de fragmentos. Ahora bien, desde el punto de vista semiótico, existía una sustancial diferencia entre el *collage* poético o literario y el pictórico, pues en el primero los elementos 'pegados' no intervienen en ruptura: "son muy frecuentemente palabras y frases que se pegan en medio de otras palabras y frases; el hilo del discurso puede ser más o menos perturbado, pero el código de la lectura no cambia"²⁹. Significa esto que el código por el que se

(27) La obra de Man Ray, por ejemplo, es prolija en todos estos experimentos, como lo es la de Lazlo Moholy-Nagy. Puede verse de este último *Painting. Photography. Film*, Massachusetts, MIT, 1969 (original de 1925).

(28) cit. in *Photomontage*, ya cit., p. 71.

(29) Michel Decaudin, "Collage, montage et citation en poésie" in *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, Théâtre années vingt*, Lausana, L'âge d'homme, 1978, p. 32.

descifra la materia impostada es idéntico al general de la obra, lo cual contribuye a un borrado mayor de la cita. A pesar de todo, pronto salen al paso manifestaciones mucho más complejas, mixtas por lo general entre la literatura y la expresión espacial o plástica. Tal es el caso de los caligramas de Apollinaire, pero de igual modo lo es de aquellos *collages* que incorporan materia verbal.

Y, sin embargo, no fueron estas manifestaciones del *collage* literario las más llamativas ni la encarnación más genuina del principio de construcción en el arte verbal. Mucho más importantes fueron aquellas en las que los diversos movimientos de vanguardia postularon la ruptura de las previsibilidades del enunciado verbal, introduciendo sistemáticamente el azar, la ruptura con la lógica general y discursiva, etc. En este campo milita el rechazo de la sintaxis considerada expresión de un pensamiento racional por parte de los futuristas italianos con Marinetti a la cabeza: sus palabras en libertad, su preferencia por los sustantivos no son sino una forma de provocar el choque de palabras allá donde la relación causal de las oraciones construía un sentido homogéneo. Poco importa la simplicidad de estas declaraciones; lo interesante es que la idea prendió también en poetas como Vladimir Jlebnikov, cuyo proyecto fundamental consistía en fundir libremente palabras eslavas y crear una suerte de versos supraconscientes. Si algo se resquebrajaba en este orden racional, su expresión —como sugeríamos arriba— más significativa sería la irrupción de lo inesperado en la lengua. Es ésta la idea que gobierna los manifiestos dadaístas de Tristan Tzara. En ellos se combina la negativa a aceptar un orden significativo racional³⁰ con el orden del azar. A esta idea obedecen los métodos de composición de un poema dadaísta consistente en barajar las palabras y unir las unas a otras indiscriminadamente.

Este mismo azar recién mencionado será tratado de modo distinto en la celeberrima escritura automática surrealista. En ella interviene la misma descomposición y falta de coherencia racional del discurso. Sin embargo, existe una coherencia interna entre las voces que resuenan, pues es el inconsciente la fuente de esta investigación en la retórica onírica. A sabiendas de que las leyes que organizan el discurso del inconsciente y las del poético son semejantes, mientras su reglamentación no lo es, André Breton trazó un sencillo crucigrama a raíz de su lectura, muy simplista por cierto, de Freud que, pese a todo, nos interesa reseñar. Intentando aplicar la idea de asociación libre, la escritura automática incorporaría un azar que emerge del propio sujeto y que no tiene voluntad de disolverse en el mero efecto de provocación. En suma, el montaje está en la base de esta concepción, pero bajo la forma de una unidad inconsciente, un vínculo que liga el sujeto a su significante³¹.

(30) Su lema es —compárese a título ilustrativo con Descartes, Freud y Lacan—: “Miento, pues no miento” (Tristan Tzara: “Sr. A el antifilósofo” in *Siete Manifiestos Dada*, Barna, Tusquets, 1972, p. 37). En esta paradoja neoconceptista se manifiesta el doble rechazo hacia la lógica del lenguaje como expresión de la lógica racional. Y, asimismo, queda expreso el límite evidente de esta posición. No otro es el sentido de “El pensamiento se hace en la boca” (“Dada manifiesto sobre el amor débil y el amor amargo”, *Ibidem*, p. 45).

(31) El lector reconocerá en todo esto una retórica que hoy domina la comunicación de masas y, particularmente, su manifestación privilegiada y emblemática: la publicidad. Este fenómeno mediante el cual la destrucción de la lógica racional y el principio de montaje deconstruyen e invaden con desenfado el universo lógico dando pruebas de una máscara cínica, donde nada hay que construir en su lugar sino la mercancía legitimada por sí misma, es el objeto de nuestro próximo libro.

Construcción y montaje en las artes del espectáculo

Valdría la pena, al hilo de nuestra actividad ilustrativa, revisar un espacio distinto a los anteriores en el cual se manifiesta esta disolución del significante que hemos decidido definir mediante el principio de montaje. Se trata de las artes del espectáculo. Lugar ideal para concluir nuestro breve itinerario, pues linda con el cinematógrafo, es a un mismo tiempo más disperso y menos homogéneo de lo que cabría esperar. Y ello porque no estamos intentando hacernos cargo del teatro únicamente, sino de una proliferación de espectáculos y mezclas de espectáculos que circularon durante el período de las vanguardias históricas. Algunos de estos espectáculos calaron profundamente en ellas, otros en cambio serían sospechosamente desatendidos.

Lo cierto es que el teatro comienza a dar cabida en su interior a multitud de materiales diversos, como si manejara una práctica integrativa que tuviera el paradójico resultado de mejor revelar la disgregación. El hecho de que incluso las proyecciones cinematográficas sean requeridas en el interior de piezas teatrales (la obra de Erwin Piscator sería un buen ejemplo; la de Eisenstein o Treiakov también)³² es significativo de la actitud incorporadora y absorbente del medio. Sin embargo, lo más significativo reside en la apertura del teatro a formas de espectáculo menor y, paralelamente, en el desarrollo autónomo y extrateatral, si se nos permite la expresión, de las formas populares como el *music-hall*, las *varietés*, el cabaret, etc. En efecto, el teatro futurista hacía hincapié en los espectáculos de variedades, del mismo modo que los grupos de vanguardia berlineses trabajarían en el seno del cabaret o algunos grupos soviéticos hallarían en el circo el modelo idóneo de donde debía aprender el teatro. En todos estos ejemplos, la vanguardia, pese a sus desavenencias, veía la intensidad de la emoción unida a la práctica del *shock* constante y a la máxima fragmentación del espectáculo. En lugar de una ordenación de signo narrativo, causal y progresivo, la vanguardia parecía interesada en adaptar al teatro lo que fue llamado con éxito por Eisenstein el montaje de las atracciones³³. Como tendremos ocasión de revisar en el capítulo quinto, muchas de las investigaciones cinematográficas de los años veinte se gestan al calor de experimentos llevados a cabo en prácticas espectaculares de rango inferior, social y estéticamente. Pero lo significativo es que en todas ellas la intensidad se logra merced a una práctica de lo inesperado, por medio de una acumulación de números atractivos en detrimento de la progresión narrativa.

Un caso particular sí merece toda nuestra atención, aunque sólo podamos esbozar su sentido al hilo de nuestras pretensiones actuales. Se trata de la estética teatral de Bertolt Brecht, particularmente de su teoría del teatro épico. En ella confluyen las prácticas más diversas, venidas de modelos de espectáculo menor, y, al mismo tiempo, existe una preocupación estructural muy semejante a la protagonizada por Eisenstein a propósito de la atrac-

(32) Véanse los capítulos quinto y sexto donde se prolongan algunas ideas aquí expuestas, si bien de modo más sistemático.

(33) Con él designamos la idea circense de una representación basada en atracciones constantes en lugar de un espectáculo de signo narrativo y organizado en progresión. No albergamos deseo alguno de referirnos exclusivamente al concepto que Serguei Mijailovich Eisenstein haría famoso a partir de 1923. Para un estudio detallado de esta noción en el director soviético y en todo lo que le rodea remitimos al capítulo sexto.

ción cinematográfica³⁴. Así pues, el punto de partida del teatro épico está situado del lado del extrañamiento siendo la interrupción una suerte de ruptura u 'ostranenie'³⁵ que permite la percepción más intensa del objeto, es decir del gesto del actor, del decorado, de la voz, de la música o cualquier otro elemento presente en la representación. El asombro es entonces paralelo al descubrimiento: allí donde el shock sobre el espectador provoque su asombro, allí éste descubrirá los aspectos que de no ser así permanecerían fruidos sin reparar en ellos. No en vano el asombro ocupa un papel rigurosamente inverso a la compenetración que define a la catarsis aristotélica. En este sentido el proyecto brechtiano, basado en el asombro o –en términos de Brecht– el distanciamiento (efecto V), puede definirse como una poética antia-ristotélica.

Si la catarsis representa la depuración del espectador por vía de la identificación emotiva y de la compasión, lo dramático aristotélico se presenta con una marcada centralización de la anécdota y un alto grado de fusión de los elementos. El teatro épico, en cambio, utiliza sistemáticamente el distanciamiento, no con la pretensión de huir de la emoción, sino con un afán reflexivo: "El teatro épico no combate las emociones, sino que las examina y no vacila en provocarlas"³⁶. Y distanciar no significa sino un trabajo que comienza con el extrañamiento, pero que –reténgase esto, pues es fundamental– no acaba ahí: "Distanciar un suceso o un personaje –prosigue Brecht– quiere decir comenzar por lo sobreentendido, lo conocido, lo aclaratorio de dicho suceso o personaje y provocar sorpresa u curiosidad en torno a él (...). Distanciar quiere decir, entonces, historizar, o sea representar hechos y personas como elementos históricos, como elementos perecederos"³⁷. En suma, el objetivo último consiste en colocar al espectador en posición inquisidora y crítica para lo cual ha sido necesario efectuar el distanciamiento respecto a la identificación emotiva: "El efecto de distanciamiento consiste en transformar la cosa que se pretende explicitar, y sobre la cual se desea llamar la atención: en lograr que deje de ser un objeto común, conocido, inmediato, para convertirse en algo especial, notable e inesperado"³⁸. En cuanto dejamos de devorar la acción de forma mecánica, inconsciente, fluida, se rompe el 'hechizo' y el arte falla. "Por entremedio del argumento asoma, irrumpe con insolencia la intención de la representación, y en los ejemplos más burdos esa irrupción parece el producto de un empujón"³⁹. El montaje tiene que ver, entonces, con la cita, pues "citar un texto implica interrumpir su contexto"⁴⁰. Brecht postula constantemente la idea de citabilidad, hablar como si se citara, es decir manteniendo una distancia respecto a lo que se dice. Si el actor –repite en varias ocasiones– se distancia

(34) Sólo en este sentido existe semejanza. Como el capítulo sexto nos informa, Eisenstein traza su proyecto de montaje de las atracciones partiendo de un clima excéntrico que domina por doquier. En la atracción eisensteiniana, sin embargo, coexiste la idea de desmembración de la lógica causal con la de recentramiento por vía de los *shocks*, matemáticamente calculados. En Brecht existe una notable preocupación no sólo por la primera y más evidente tarea de descomponer los significantes teatrales, sino también el empeño de construir con ellos una estructura coherente e ideológicamente eficaz.

(35) El término alude a Viktor Shklovski. Véase detallado en el capítulo quinto.

(36) Bertolt Brecht, *Escritos sobre teatro* 1, Buenos Aires, Nueva Visión, 1982, p. 136.

(37) Bertolt Brecht, *op. cit.*, pp. 153-154.

(38) Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 182.

(39) Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 190.

(40) Walter Benjamin, "Qué es el teatro épico" in *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, ya cit., p. 37.

respecto al personaje que encarna, el espectador podrá percibir el conjunto como una representación, es decir, se distanciará a su vez de lo representado. En el distanciamiento se juega un principio general de todo el espectáculo y no sólo una actitud ante el encadenamiento de la pieza teatral. Según este principio, lo afectado es la construcción en su conjunto.

Ahora bien, Brecht insistió en la proliferación de los conflictos en el interior de todos y cada uno de los elementos de la representación: sólo en el conflicto –sirva de adelanto al lector respecto a las nociones eisenstienianas– está el sentido. E, igualmente, sólo en el distanciamiento la toma de postura. Sólo un factor faltaba para concluir nuestra caracterización y abandonarla muy cerca de nuestros intereses. Y fue de nuevo Walter Benjamin quien lo aportó con su agudeza habitual advirtiendo en el teatro épico aquello que hacía referencia a la técnica. En su radical texto “El autor como productor” señala: “...antes de preguntar ¿en qué relación está una obra literaria para con las condiciones de producción de la época?, preguntaría: ¿cómo está en ellas? Pregunta que apunta inmediatamente a la función que tiene la obra dentro de las condiciones literarias de producción de un tiempo. Con estas palabras subraya la importancia de la ‘técnica’ literaria de las obras⁴¹. Esto le lleva a Benjamin, en uno de los textos más bolcheviques de su producción, a la defensa de la prensa en detrimento de lo literario, y, tras ello, vuelve a hallarse frente al teatro épico brechtiano: “El teatro épico, por tanto, asimila –con el principio de la interrupción– un procedimiento que les resulta a ustedes familiar, por el cine y la radio, en los últimos años. Me refiero al procedimiento del montaje: lo montado interrumpe el contexto en el cual se monta”⁴².

Lugar idóneo para acabar nuestro itinerario. En suma, en la descomposición que expresaba el collage pictórico encontramos el principio del montaje en su sentido analítico y constructivo, en el fotomontaje advertíamos el aspecto técnico y reproductible contradictorio, en la literatura la destrucción del discurso racional y en el teatro épico la práctica excéntrica que imita formas de shock venidas del cine y la radio. Nada más natural que desplazarnos ahora a ese espectáculo que vio la luz a finales del siglo XIX, que descendía de la fotografía por padre técnico, pero que recogía herencias maternas inscritas en la tradición pictórica, que reconstruía la figuración y el efecto perspectivo de la tridimensionalidad cuando éstos eran cuestionados en el arte figurativo, que incorporaba la técnica material de una máquina a un universo de discurso. Nacido en plena modernidad, en plena crisis del universo simbólico clásico, el cine sería un utensilio ejemplar, testigo privilegiado de la hecatombe y sujeto al mismo tiempo a ella. Exhibido en los *vaudevilles*, en un marco foráneo más que culto y artístico, el cine nos depara, al menos durante los años que forman el objeto de este libro, jugosos secretos y una fascinante forma de indagar en los avatares de nuestra modernidad.

(41) Walter Benjamin, “El autor como productor” in *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, ya cit., p. 119.

(42) Walter Benjamin, “El autor como productor”, ya cit., p. 131.

CAPÍTULO CUARTO

UN ESPERADO ENCUENTRO. CINE, VANGUARDIA, RITMO Y MONTAJE

*

La cita necesaria entre cine y vanguardia

Podimos establecer con anterioridad el modo en que la problemática del montaje irrumpe con la modernidad y, particularmente, en el estruendoso grito vanguardista. Igualmente, apuntábamos que el cine hace intervenir en el tratamiento del significante un factor, si no absolutamente nuevo, sí al menos de aparatosa presencia y creciente relevancia: la técnica. Dado que el cinematógrafo surge en la historia de los modelos de representación en un momento singularmente crítico para la escritura artística clásica, así como la fotografía lo hizo en los márgenes del realismo decimonónico, consideramos pertinente preguntarnos cómo afronta la vanguardia este dispositivo que, recién llegado a la historia del espectáculo y provisto de más que dudosas pretensiones artísticas, consume en su materialidad, en su mera existencia, muchos de los ideales que, astuta o ingenuamente, pretendía realizar ella misma.

Por decirlo en términos sencillos y didácticos: ¿cómo se plantea la radicalidad de las vanguardias su intervención en un hecho espectacular y artístico cuando éste se presenta a una primera ojeada carente de historia, de tradición, y, en consecuencia, parece necesitado de recibir forma de discurso siendo en apariencia un dispositivo técnico en estado bruto? He aquí, en la misma expresión que hemos utilizado, condensado el error, pues nada de neutral tenía el cinematógrafo. La construcción técnica de la lente por medio de la cual representa el espacio actualiza, modifica y transforma –pero se define respecto a ellos– múltiples rasgos de modelos de representación anteriores y –lo que es más importante– nada homogéneos entre sí. Así pues, en lo que respecta al modelo de centramiento del espectador en la imagen, el cine se remonta, a través de la fotografía, a una versión corregida de la llamada *perspectiva artificialis* formulada por el Renacimiento pictórico y hegemónica durante siglos en Occidente, en la cual la profundidad se justificaba por ser resultado de una mimesis del efecto estereoscópico propio de la visión humana. Esto precisamente sancionó y le confirió su sustento verosímil y el alto índice de realidad que disfrutó. Sin embargo, este hecho sobre el cual pusieron el acento con tanto ímpetu los críticos de las revistas francesas *Cahiers du cinéma* y *Cinéthique* al filo de 1970 ha de ser complementado hoy con la consciencia de que el espectáculo fílmico de los primeros tiempos se caracteriza por una parcialmente contradictoria acentralidad o, más exactamente, una tendencia al policentrismo, si no en el soporte gráfico, sí al menos por el modo azaroso de filmación generalizado¹. Del mismo modo,

(1) La crítica francesa al filo del año setenta intentó poner de manifiesto, a veces con un espíritu combativo excesivamente

si la caja teatral italiana coadyuvaba a la colocación privilegiada del espectador en la escena por medio del sistema de la cuarta pared determinante del punto de vista, tanto el estilo de las atracciones primitivas como las telas pintadas sin apenas profundidad de los films históricos o religiosos, fantásticos, etc. –con Méliès a la cabeza– contradirán, siquiera fuera en parte, la homogeneidad de esta concepción. Cualquiera que sea el dictamen histórico en torno a los modelos que subyacen, pugnan y se complementan en la imagen cinematográfica de los primeros tiempos, lo cierto es que el resultado es siempre un complejo intertextual y jamás una novedad completa en la historia de la representación. No puede sostenerse, por consiguiente, ni el mito del invento científico ni la simplicidad de una crítica deconstructora que unifica los gérmenes intertextuales para privilegiar sólo los efectos de algunos de ellos.

Ni que decir tiene, por demás, que el cine experimental, la aventura plástica y pictorizante de algunos movimientos fílmicos de los años veinte y otras versiones de la vanguardia pondrían en cuestión estos índices verosímiles regresando a la bidimensionalidad, recurriendo a las deformaciones ópticas o utilizando cualquier técnica fotográfica con fines discursivos. Y, *last but not least*, lo dicho respecto a estas posibles presencias intertextuales viene a matizar y, sobre todo, a problematizar la misma neutralidad técnica que se le atribuía candorosamente al aparato cinematográfico, pues tras él se advierte la latencia de modelos de representación fechables y fechados en la historia y nacidos según prácticas espectaculares que nada tenían de neutras². Ahora bien, el análisis detallado y minucioso de la filiación del cinematógrafo y el descubrimiento de todos aquellos numerosos rasgos que recoge, aún sin saberlo, de la tradición no va en detrimento de su carácter nuevo y contradictorio, sino que más bien partimos de su presuposición, intentando tan sólo desprendernos de ingenuas creencias edénicas.

Así pues, la primera constatación que podemos hacer en torno a la vanguardia de principios de siglo es que ésta estaba casi obligada a saludar con entusiasmo el invento del cinematógrafo. Ello no ha de extrañar demasiado a quien considere las llamativas, aunque tal vez azarosas, coincidencias entre ambos fenómenos. Sea como fuere, y a pesar de las divergencias, en ocasiones abismales, que separan a los diferentes grupos o pseudogrupos, escuelas o movimientos, obras o actos que bajo este arrogante titular suelen incluirse, un conjunto de proyectos empeñados en denunciar y deconstruir el universo lingüístico humanista y racional de la escritura clásica, no podían por menos que advertir en el cine, en su mera existencia, un instrumento adecuado, si no idóneo, para atacar y descomponer dicha ordenación del sentido o, al menos, un síntoma decisivo de su decadencia y crisis definitivas.

Varias son las razones para que este sentimiento fuera compartido por tan diferentes grupos y personalidades, si extraemos las consecuencias pertinentes de lo expuesto en el capítulo tercero y no perdemos de vista los matices que acabamos de introducir. En primer lugar, el cine era, después y al hilo de la fotografía, una de las formas artísticas menos, si se

mecanicista, todo lo que el cine revelaba de préstamos de otras formaciones representativas, espectaculares y, en último análisis, ideológicas. Hoy pueden hacer sonreír algunas de estas exageraciones que hacen coincidir sistema de representación renacentista, sociedad burguesa y reaccionarismo; pero no cabe duda de que ayudaron los múltiples escritos de la época a situar el papel que un modelo particular de pintura y de teatro habían tenido en la dirección de la técnica, al mismo tiempo que a determinar el carácter nada neutro, por históricamente conformado, de la misma técnica utilizada.

(2) La pareja técnica/ideología dio lugar a un jugoso debate que fue sintetizado en el capítulo segundo. Véase para referencias bibliográficas la nota 11 de dicho capítulo.

nos permite la paradoja, “artísticas” en un sentido estricto, es decir, una modalidad espectacular que se situaba en un terreno más cercano al nivel histórico de desarrollo de las fuerzas productivas. Con ello parecía restablecer el ancestral vínculo entre el arte y la producción de bienes materiales por medio de la técnica añadiéndole una forma crecientemente industrial de la misma y forzando, por ende, la ruptura con la autonomía que el arte gozó en la sociedad burguesa³. En segundo lugar, el cine ponía de manifiesto un altísimo grado de reproductibilidad técnica que consumaba de modo radical la pérdida del aura cuyos inicios detectara Walter Benjamin en la imprenta y viera desarrollada con el uso masivo de la fotografía durante los dos últimos tercios del siglo XIX. Sus consecuencias –el atrofiamiento cultural de la obra de arte y su valor ritual– ya habían dado lugar –como vimos en el capítulo anterior– a un acto de conciencia con la lúcida asunción de la mercancía y la conversión del arte en fetiche en la obra teórica y poética de Baudelaire. Ello, sin embargo y aún a pesar de las enconados y sarcásticos ataques del poeta hacia la fotografía, revelaba de modo radical la creciente dificultad de un arte autónomo en la modernidad.

Si bien más tarde un detenido análisis efectuado por Th. W. Adorno descubriría en el nuevo arte una ‘sospechosa’ presencia de elementos auráticos, lo cierto es que el cine propinaba un golpe de gracia a esta ‘irrepetible manifestación de una lejanía’, a esta concepción sacra de la obra de arte, con lo cual técnica y arte podían verse re-ligados, pero –valga el juego de palabras– ya al margen de la función religiosa que poseía el arte antiguo. En tercer lugar, el carácter popular del cine de barracón de feria, su tono excéntrico en el sentido de las variedades y su proyección en las salas de *vaudeville* había de despertar el agrado, simpatía e interés de una vanguardia que buscaba en las formas menores del espectáculo impresiones intensas que el arte institucional había ahogado. En cuarto lugar, la destrucción del sujeto racional, garante de un universo lógico, que se apropiaba de un lenguaje sin problemática, estaba –como vimos– en la base de las nociones modernas sobre la problematización compulsiva o la vivencia angustiada del lenguaje y, obviamente, tal fenómeno se materializaba con mayor literalidad en una forma de expresión mecánica, ajena a lo humano, que en la convulsa reacción ante las artes tradicionales. O, dicho de otro modo, este sujeto que perdía su valor de metáfora organizadora en la pintura cubista o era relegado rebajando lo espiritual de su subjetividad a la máquina por el futurismo, se disolvía en un dispositivo técnico como era el cinematográfico y en aquello que le era al parecer inherente, el principio técnico del montaje. El montaje, al menos en su forma más primitiva, a saber en el sentido de unión de fotogramas para producir la ilusión de movimiento, es decir, de producción de lo cualitativamente distinto, era componente irrenunciable del cinematógrafo y se colocaba en el lugar de un *yo* rebasado y ya impronunciable.

Si tomamos en consideración estas circunstancias que no son más que la consecuencia lógica y sucinta de lo expuesto a propósito de la modernidad, tal vez parecerá inevitable que el cine se perfilara como un lugar propicio, si no idóneo, donde efectuar en la práctica y demostrar el hecho de la liquidación de todos los conceptos que mayor sabor racionalista

(3) En las apreciaciones que siguen recogemos, como advertirá fácilmente el lector, algunos elementos expuestos en el capítulo tercero, si bien dirigiéndolos hacia la presencia del cinematógrafo. Esto no nos legitima a introducir repeticiones innecesarias, por lo que nuestra exposición se limita a subrayar este hecho, remontándose para más abundamiento a lo anteriormente expuesto.

poseían y más reprobables resultaban a los ojos de la nueva sensibilidad, aun cuando en esta actitud hubiese una buena dosis de ingenuidad, pues la tradición, la memoria histórica, el sujeto racional y la experiencia artística podían reconstruirse también –el tiempo lo demostró, aunque con contradicciones muy curiosas– en el seno del mismo maquinismo cinematográfico y este mismo, por otra parte y como sugerimos más arriba, distaba mucho de la absoluta novedad.

Muy cerca del cinematógrafo: cubismo y futurismo

En este estado de cosas, resulta particularmente significativo el caso de dos movimientos pertenecientes a la primera generación de vanguardia cuyas investigaciones llevan muy cerca del cinematógrafo, tan cerca que resulta tanto más sorprendente el hecho de que casi lo ignoren en términos artísticos o, al menos, que tarden tanto tiempo en dirigir sus ojos hacia sus posibilidades discursivas. Son estos movimientos el cubismo y el futurismo. El primero de ellos introdujo dos factores que colisionaban con la ilusión de la tercera dimensión, hegemónica en la pintura occidental desde el Renacimiento: por una parte, la vuelta a la bidimensionalidad del cuadro que de algún modo estaba ya esbozada en algunas de las investigaciones plásticas de Gauguin⁴; por otra, la incorporación de la cuarta dimensión, temporal, en el cuadro, gracias a la representación simultánea de visiones que tenían su expresión natural en el movimiento. Y, junto a ello, el cubismo introdujo con el *collage* la idea de cortar y pegar, la exhibición del montaje sin ambages ni ocultaciones de ningún tipo. Quebrando la presencia del punto de vista único sobre la escena, introduciendo el perspectivismo y exhibiendo la amalgama de materiales brutos, el cubismo analítico tomaba a su cargo de modo emblemático, teórico y bien visible una fractura con la tradición pictórica occidental al tiempo que se aproximaba al cinematógrafo sin saberlo en alguna de sus implicaciones teóricas más evidentes. Pues este último, regido por otras manos más rudimentarias y menos combativas respecto a la tradición, consumaba la pluralidad de miradas sobre un espacio (es necesario decir que, tal vez debido a la ignorancia vanguardista de la que hablamos, no lo hizo en un primer momento), amalgamaba indiscriminadamente y en menos tiempo más elementos que ninguna otra forma artística anterior e introducía en un esquema visual heredado, al menos en su aspecto fotográfico, de la *perspectiva artificialis*, la cuarta dimensión hasta el punto de distinguirse por dicha dimensión temporal, salvo rarísimas condiciones, irrenunciable ('motion pictures' fue, a fin de cuentas, el nombre con el que se conoció al cinematógrafo).

Prosiguiendo nuestro paralelismo, ni que decir tiene que el uso sistemático de los *papiers-collés* a partir de 1912 por Georges Braque y Pablo Picasso suscita idéntica problemática: ejercitar el montaje, exhibir la heterogeneidad de los componentes materiales (ni siquiera estrictamente artísticos), en un momento en que el dispositivo técnico cinematográ-

(4) Puede consultarse, entre una abundantísima bibliografía, el trabajo claro y sintético de Pierre Francastel (*Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1975) en el que relata la función de los postimpresionistas en esta disgregación del espacio plástico. El valor estructural de la *perspectiva artificialis* tantas veces citada puede verse en Erwin Panofski, *La perspectiva como forma simbólica*, Barna, Tusquets, 1973.

fico, ajeno por completo al itinerario vanguardista, llevaba a la práctica sin orgullo y sin conciencia de rebelión alguna esta posibilidad de expresar lo heterogéneo. Si bien es clara la operación metalingüística que ejerce el cubismo respecto a la representación, la cual nada tiene que ver con el cinematógrafo, es decididamente extraño que, dirigiendo sus dardos contra un arte asentado en la tradición occidental, los pintores cubistas se mantuvieran tan ajenos a todo aquello que el cine comportaba de mecánica, automática, realización de cuando menos una parte de sus analíticos proyectos.

Otro tanto acontece, aunque por motivos sensiblemente distintos y algo más enrevesados, con el futurismo italiano. Fascinado por la máquina y obsesionado por la destrucción del arte, no es capaz de articular discurso alguno en un dispositivo que parece idóneo para sus fines y que, además, no escapa a su interés. Y es que que estos críticos acerbos de la tradición se tropiezan con el cinematógrafo en un momento determinado de su trayecto, pero sin ser capaces de extraer del mismo algunas conclusiones harto evidentes. Así, parece sorprendente la insolencia de los futuristas italianos para dar forma de discurso a su maquinismo desahogado. Por una parte, ven en la máquina la summa de sus proyectos de superación (o, mejor, destrucción) del arte⁵, pero la máquina de la que habla Marinetti no es el soporte de un discurso, sino más bien un mero emblema. Signo del progreso, de la deshumanización, de la reducción de la razón ilustrada a la razón instrumental, de la pérdida de la tradición y de su columna vertebral, la 'Bildung' clásica, ese automóvil de carreras al que tanto aludió Marinetti es una expresión, privilegiada y en negativo, de la ruptura, un objeto invertido de contemplación pseudoestética. Por otra parte, el afán rítmico y acelerado lleva a algunos miembros de la escuela futurista, como Bruno Corra y su hermano (sic) Arnaldo Ginna, a una fusión de las artes, tales como su tentativa de 'música cromática'⁶ y, en medio de estos objetivos, el cinematógrafo aparece como un instrumento que ayuda a la investigación pictórica y musical. No obstante, ambas tendencias —la maquinística y la rítmica— no se encuentran en un proyecto coherente, pues de ser así el cinematógrafo habría ocupado un lugar casi de revelación.

Si repasamos someramente algunas de estas contradicciones a lo largo del panorama histórico, descubriremos que ya en el famoso e inaugural *Manifiesto del Futurismo*, publicado en *Le Figaro* el 20 de febrero de 1907 se perfilan algunos elementos clave que habrán de desembocar casi indefectiblemente en la defensa del aparato cinematográfico. En efecto, la 'belleza de la velocidad', la carrera febril, lo vertiginoso del automóvil, símbolo de un universo industrial, urbano, en perpetua agitación, que atenta contra el orden extático y estático de la decadente contemplación preindustrial (allí es donde había sido depositado el arte,

(5) Desde muy pronto queda expresa en los Manifiestos futuristas esta idea: "Un automóvil de carrera con su capó adornado de gruesos tubos semejantes a serpientes de hálito explosivo... un automóvil rugiente que parece correr bajo la metralla, ... es más hermoso que la Victoria de Samotracia" (incluido en Luciano di Maria, ed., *Marinetti e il Futurismo*, Verona, Mondadori, 1973, p. 6, traducción de V. S-B). Y, junto a esta conocida afirmación, cabe asimismo destacar todo aquello que la rodea: velocidad, agresividad, agitación de la vida metropolitana, revolución técnica, superación del hombre, elogio de la guerra, etc. No cabe duda igualmente de que las actitudes violentas contra la contemplación esteticista ("Uccidiamo il Chiaro di Luna", abril de 1909) acompañan y preceden a los manifiestos más directamente técnicos dedicados a cada una de las artes, si bien el futurismo, partiendo de cada una de estas artes, se niega a admitir sus divisiones tradicionales.

(6) Bruno Corrà y Arnaldo Ginna, "Musica cromatica" incluido en Paolo Bertetto (ed.), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venezia, Marsilio, 1983.

incluso en plena sociedad capitalista), son rasgos que prometen un adecuado desarrollo en textos posteriores. *L'Uomo moltiplicato e il Regno della Machina*, junto a la aplicación en distintos campos de la destrucción de la sintaxis y lógica del lenguaje racional (literatura, teatro), nos conducen al decisivo y explícito manifiesto *La cinematografia futurista*, aparecido el 11 de septiembre de 1916, y firmado por el omnipresente Marinetti junto a Bruno Corra, Emilio Settimelli, Arnaldo Ginna, Giacomo Balla y Remo Chiti. En esta desembocadura de tantas utopías maquinísticas, el cine parece haber conquistado el lugar decisivo que lo convierte en artífice fundamental de la renovación futurista para crear una sinfonía polixpresiva.

De acuerdo con lo anterior, el texto que sigue, extraído de dicho manifiesto, puede leerse como una versión vanguardista de la 'síntesis de las artes' que Riccioto Canudo había formulado para el cine y que, a su vez, Richard Wagner había deseado construir en la ópera: "Pintura + escultura + dinamismo plástico + palabras en libertad + entonarruidos + arquitectura + teatro sintético = cinematografía futurista"⁷. Y, junto a ello, los autores dictaminan acerca de la función histórica asignada al cine, al tiempo que contemplan críticamente el uso dominante que a estas alturas del siglo se ha hecho del mismo: "A primera vista, el cinematógrafo, nacido hace pocos años, puede parecer ya futurista, privado de pasado y libre de tradiciones: en realidad, surgiendo como teatro sin palabras, ha heredado todos los residuos más tradicionales del teatro literario (...). Nuestra acción es legítima y necesaria en la medida en que el cinematógrafo hasta ahora ha sido, y tiende a seguir siendo, profundamente pasadista, mientras que nosotros vemos en él la posibilidad de un arte eminentemente futurista y el medio de expresión más apropiado a la plurisensibilidad de un artista futurista"⁸.

¡Qué extraño resulta, después de la diáfana claridad de estas palabras, no hallar fruto alguno digno de mención con continuidad en el campo del discurso cinematográfico⁹. Pues si la revista *L'Italia Futurista* (con fecha de primero de octubre de 1916 y el 10 de febrero de 1917) habla del film *Vita futurista* de Arnaldo Ginna (1916) como la primera manifestación de la escuela, es evidente tanto el retraso de su llegada como la dificultad de ofrecer un seguimiento adecuado para el futuro¹⁰. Podría afirmarse que los futuristas italianos se interesan tardíamente por el cine, nunca dejan de considerarlo, en el fondo, una rama del teatro y dan pruebas de incapacidad a la hora de construir un discurso en esta máquina de la que tanto habían hablado en términos generales. La prueba tal vez más definitiva de lo que decimos puede encontrarse en esa continuación del Manifiesto que ve la luz en 1938 firmada por Marinetti y Ginna y da muestras inequívocas de un retraso ya extraordinario. En este texto se propone una puesta al día del anterior manifiesto sin que se hayan producido ejercicios experimentales de consideración a lo largo de todos esos años. Ahora se postula la asin-

(7) Publicado en el número 9 de la revista *L'Italia Futurista* y reproducido en Luciano de María, *op. cit.*, p. 194.

(8) Luciano de María, *op. cit.*, p. 190.

(9) Nada hay, por ejemplo, en *Thais* (Anton Giulio Bragaglia, 1917) que merezca el apelativo de futurista ni guarde relación con lo expuesto en estos manifiestos.

(10) Véanse fragmentos de dicho film en Mario Verdone (ed.), *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Roma, Officina Edizioni, 1975, pp. 30-39. El film fue concebido más bien como un Manifiesto en imágenes de cómo vive un futurista, a modo de propaganda, que como un modelo fílmico. Así lo demuestran algunas de sus partes: cómo duerme un futurista, gimnasia matutina, comida futurista, búsqueda de inspiración, declamación futurista, etc, etc, etc.

cronía sonora, se plantean problemas relacionados con el color, los dibujos animados y la estereoscopia, mientras que la actitud que se detecta es claramente más propia de una retaguardia que descubre el Mediterráneo a destiempo que la propia de vanguardia alguna¹¹.

Montaje, ritmo, música y poesía en las teorías y prácticas formativas

Pero si puede hablarse de vanguardia a propósito del cubismo y futurismo, aunque su dictamen sobre el interés del cine sea discutible, sería un error negligir aquellas confusas actitudes que comienzan a producirse a finales de la segunda década del siglo, prolongándose durante la tercera, pretextando su confuso clima experimental y su actitud ambigua, por otra parte ciertas. En efecto, no cabe duda de las indecisiones y tono poético que se encuentran por lo general entre estos autores y pequeños movimientos cuyo objetivo central consiste en dictaminar, potenciar e incluso practicar la conversión del cine en un arte. Y decimos que no cabe duda de ello porque, si dichos fines parecen unir a estos críticos, no es menos cierto que mientras unos tienden a rescatar el cine por su semejanza con el teatro a modo de una necesaria redención, otros se inclinan a postular una síntesis de las artes y otros, en fin, proceden a definir su objeto de acuerdo con un ritmo visual que, a la postre, resulta algo etéreo y metafórico. A pesar de estas diferencias, en todas estas posturas coincide la decisión, tal vez la primera sistemática, de constituir el cine en un arte y, sobre todo, un arte autónomo.

Así pues, a pesar de la irregularidad de todas estas propuestas, a la incertidumbre de su carácter teórico y, sobre todo, a lo impreciso de su tono vanguardista, puede legítimamente afirmarse que eran tentativas de reflexionar sobre una forma de expresión en un marco, si no científico, sí al menos conceptual y no empírico. La mayor parte de estas teorías recibirían el nombre de *formativas* dado que su énfasis estaba puesto en formar, es decir, en definir o constituir teóricamente y a un mismo tiempo aquello que separa al cine de la realidad, aquello que lo distingue del resto de las artes anteriores y aquello que, merced a lo ‘específico’, es susceptible de convertirse en signo. Es lógico que el tono dominante sea militante en la medida en que muchos de estos críticos, más que definir qué es el cine, se muestran interesados por expresar cómo debe ser el cine. Y, por otra parte, es también claro que, antes o después, estas diferentes concepciones habrían de encontrarse frente al problema del montaje.

Es, con todo, palpable la dispersión de estas actitudes, pues teorización (o, al menos, abstracción conceptual), experimentación e importancia concedida al montaje no van siempre estrechamente unidos. Si Hugo de Münsterberg se pronunció ya en 1916 teórica-

(11) Recuérdesse que el contrapunto sonoro es una respuesta inmediata de algunos cineastas soviéticos, antes incluso de que el sonoro sea practicable en la URSS, como lo demuestra el celeberrimo “Manifiesto del contrapunto sonoro”, firmado por Grigori Alexandrov, Vsevolod Pudovkin y Serguei M. Eisenstein. Pero téngase igualmente presente que los cineastas alemanes, franceses o incluso norteamericanos utilizan el sonido con plena conciencia y en muchos casos sin afán experimental alguno tiempo antes del Manifiesto futurista citado. Esto da cuenta de lo puramente nominal y retrasado de su actitud.

mente por subrayar la diferencia del cine respecto al teatro¹², presagiándole al nuevo arte un camino propio y sin préstamos que lo hipotecaran, los intentos por parte del *Film d'Art* de dignificar al cine mediante la adopción de las convenciones teatrales propias de la Académie Française dieron un fruto que, aunque no era –como suele creerse– denegatorio del montaje en un sentido radical, no le otorgaba papel decisivo alguno. En realidad, no pretendemos en manera alguna revisar, ni siquiera sucintamente, las teorías cinematográficas surgidas durante los años posteriores a la primera reflexión. Nuestro cometido estriba en poner de relieve el impreciso objetivo que comparten: caminar hacia un arbitrario fílmico que fuera, por exigencias de estas ‘teóricas’, el rasgo esencialista con el que definir ‘el cine’, pero todavía a buena distancia de las concepciones *lingüísticas* del cine. Pues no hay duda de que estas teorías se comportaban de modo normativo y esencialista, es decir, se proponían decir lo que el cine debía ser y desgajar su esencia profunda como arte¹³.

Es así como, tras unas tentativas excesivamente generales, como las representadas por Canudo o Münsterberg, nos tropezamos con la llamada vanguardia francesa o impresionismo francés. En él la ligazón con la práctica cinematográfica resulta un acicate, si bien dicho vínculo no es en absoluto mecánico como a menudo se ha supuesto. Los films de Abel Gance, particularmente *La Roue*, parecen ser detonantes fundamentales de la preocupación crítica que se iría manifestando de modo irregular en cineastas y teóricos. Para el pionero Louis Delluc, la fotogenia constituiría el particular aspecto poético de las cosas y personas, susceptible de ser revelado sólo por el nuevo arte o lenguaje cinematográfico. Y, en el fondo, esta misteriosa y ambigua fotogenia dependía del movimiento, tanto del de las luces y sombras, como del de los objetos, como igualmente del de la cámara misma¹⁴. Movimiento y ritmo eran, pues, consignas de este fundador que llevarían a la inmediata comparación entre el ritmo cinematográfico y el ritmo musical. Para Léon Moussinac¹⁵, el objetivo del cine habría de ser la construcción de un poema cinegráfico llegando a una disyuntiva altamente ilustrativa: “Ritmo o muerte”, es decir, que el ritmo sería la única opción que tiene el cine para constituirse (formarse) en su especificidad, que no es otra que su esencia. Si tenemos en cuenta que el mismo Abel Gance hablaba de música de la luz para referirse al cinematógrafo, que para Germaine Dulac el objetivo último del ritmo y de la evolución del movimiento es la constitución de una ‘*musique des yeux*’ en la pantalla¹⁶ y que para Fernand Léger el error fundamental del cine había estado en la importancia concedida al guión, frente al cual se erigía la propuesta rítmica que él propugnó, queda claro que los objetivos de esta suerte de generación que postula sus definiciones en torno al ritmo cinematográfico entre 1920 y 1925 aproximadamente maneja las ideas de movimiento, ritmo, el símil musical y la

(12) Hugo Münsterberg, *The Photoplay. A Psychological Study*, Nueva York/Londres, D. Appleton and Co., 1916.

(13) Si bien conviene leer con detalle el conjunto de los textos de los que, tan brevemente, hablamos, puede el lector obtener una rápida idea de conjunto consultando el clásico libro de Guido Aristarco, *Historia de las teorías cinematográficas*, Barna, Lumen, 1968.

(14) El paso de esta *fotogenia* cargada de ecos esencialistas a su lectura en términos de discurso por los formalistas rusos puede encontrarse en el capítulo sexto. La diferencia entre ambas da cuenta cumplida del contraste entre actitudes esencialistas y actitudes científicas. Véase Louis Delluc: *Photogénie*, París, De Brunoff, 1920.

(15) Léon Moussinac, *Naissance du cinéma*, París, Povolozky, 1925.

(16) Germaine Dulac, “L’Essence du cinéma. L’idée visuelle” in *Les Cahiers du Mois*, 16-17, París, 1925.

sinestesia como utensilios de signo más poético que conceptual, pero cuyo instrumento será inevitablemente el montaje. En muchos de ellos, la confrontación de este tono poético se revelaría en la propia realización de films, pues Germaine Dulac y Jean Epstein eran realizadores, mientras que otros como Fernand Léger o Man Ray, pese a su procedencia ajena al cine, hicieron serias incursiones en los films.

Fueron, no obstante, las investigaciones francesas y alemanas de la época las que llevaron progresivamente a convertir el ritmo en un instrumento de cine abstracto en donde la figuración fue superada, como en otras formas de arte plástico, y el ritmo trabajó en el seno de la abstracción, es decir, elaborando un discurso a partir del valor sígnico de los elementos de base (figuras, formas, bidimensionalidad, etc). En este caldo de cultivo habría de germinar la primera investigación en torno a la determinación de elementos estructurales y principios de construcción de lo cinematográfico, aunque a menudo esta serie de trabajos se haya tachado de 'pictorizante'. Si bien esta tendencia representa tan sólo un caso extremo y jamás mayoritario de la práctica cinematográfica, algunas de las reflexiones que encontramos demuestran haber dado un paso adelante respecto al ambiguo tono poético de los teóricos formativos, cuestión al margen del valor concreto de sus respectivos films.

Geometría y arbitrariedad del significante

El objetivo central de las películas conocidas como 'Absolute Filme' (films absolutos) consistía en introducir el elemento temporal y el movimiento en las artes plásticas y para ello surgió la metáfora de las afinidades musicales y la idea vertebradora de *ritmo visual*. A pesar de la continuidad del panorama que parece insinuarse respecto al epígrafe anterior, el tratamiento rítmico, volumétrico, colorístico y su relación con la figuración, dan lugar a distinciones de importancia en el marco de una investigación que algunos le han negado su naturaleza cinematográfica, calificándola de mera prolongación de la indagación plástica.

El hecho es que en 1917, el sueco Viking Eggeling asistió a la exposición de la obra de Léopold Survage en la cual éste presentó su trabajo inacabado. De ella extrajo el ímpetu que le ayudó a realizar su único y costoso film el cual, con el título de *Diagonale Symphonie*, fue estrenado en Berlín en 1925. Los objetivos que se plantea este pionero del cine abstracto son explícitos y programáticos desde el comienzo: la orquestación de la línea y la construcción de un arte puro basado en formas abstractas. De este modo, el problema que se pretende abordar por medio del dispositivo cinematográfico es doble: por una parte, proseguir las investigaciones emprendidas por las artes plásticas en torno a la dimensión temporal y su necesario peón, el movimiento; por otra, recoger de aquéllas, a modo de operación selectiva, las formulaciones que parten del arte abstracto y, más concretamente, geométrico. El principio constructor es para Eggeling el *eydodinamik*, ya que se compone de luz y movimiento. Tenemos, pues, resumidos los problemas sobre cuya resolución debe girar un cine abstracto: reducir las formas a figuras geométricas, dotarlas de movimiento y ordenarlas de acuerdo con un ritmo matemáticamente calculado que será el instrumento básico de discursivización.

Sin embargo, lo dicho todavía no ha hecho explícito el principio estructural que sirve para edificar toda esta orquestación. Y Eggeling cree encontrarlo en la polaridad. En su texto *Principios teóricos del arte del movimiento*, escrito en 1921, sostiene el autor que este prin-

cipio ha sido extraído de la lengua y, por extensión, es también el que preside el funcionamiento de cualquier manifestación formal¹⁷. Por supuesto, Eggeling toma la precaución de no apellidar ‘artística’ tal manifestación, dado que su alcance se supone mucho más amplio. Tal y como dejaría definitivamente asentado la lingüística estructural, este principio puede ser interpretado también como el de la diferenciación. Y, así concebido, se apresta Eggeling a extraerle todo el jugo posible, pues la polaridad a la que alude es el mecanismo que articula el equilibrio y la diferenciación, el contraste y la analogía, las fuerzas de atracción y de repulsión. Ubiquemos estas parejas en el ámbito en el que las hace actuar Eggeling –la abstracción y el movimiento– y podremos extraer una idea fiel de cómo está construida *Diagonale Symphonie*¹⁸.

Igualmente, durante una primera etapa, los films de Hans Richter y Walter Ruttmann intentaron profundizar en las mismas leyes formales que Eggeling, aun introduciendo factores de diferenciación de signo volumétrico y colorístico. Repasemos algunos de sus resultados en el campo que ahora nos interesa, el teórico. Hans Richter, en sus tres films titulados *Rythmus 21*, *Rythmus 23* y *Rythmus 25*, presenta, por una parte, un núcleo de investigación muy semejante al que preocupó a Eggeling, pero, por otra, introduce un factor nuevo que posee un interés adicional. Pues sus films, coloreados a mano, están estructurados en planos, es decir, en superficies concebidas por la semejanza que presentan con el rectángulo de la pantalla cinematográfica. En torno a este eje, Richter practica sus articulaciones rítmicas del tiempo, ora ampliando, ora reduciendo sus dimensiones con la ayuda de los colores, ya que éstos intensifican y enriquecen las posibilidades rítmicas anteriores.

Esto no es casual, porque Richter expone en repetidas ocasiones su defensa de un ‘espacio temporal’ enfrentado a un espacio pictórico o arquitectónico. Tal afirmación, formulada entre otros lugares, en su texto *Film*, publicado en 1923¹⁹, demuestra de paso que las investigaciones acerca del espacio pictórico realizadas por el llamado expresionismo cinematográfico le eran tan ajenas como, en otro orden de cosas, el film de guión. Si el problema planteado por Eggeling consistía en la orquestación de la línea, para Richter, sin menoscabo del interés de este significante, es el plano lo que ocupa un lugar central y por ello el autor hablará de ‘orquestación del tiempo’, problema precisamente cuya resolución compete –según el autor– al cine, pero cuyo origen e intelección son planteados por todo el arte en su conjunto. Dice Richter: “Por film entiendo un ritmo óptico, representado con los medios de la técnica fotográfica”²⁰. Su proyecto, pues, muy cercano al de Eggeling, aparece más explícito a partir de la sucesión de tres fases que sólo pedagógicamente pueden ser deslindadas: una primera en la que se crean criterios de distinción de las contraposiciones, dado que –indica Richter– lo que no es distinto, no tiene confines y, por tanto, no es perceptible. Vemos, por tanto, formulado con más precisión todavía el mismo principio de la polaridad de Eggeling. En segundo lugar, es necesario también crear semejanzas y afinidades, pues

(17) Dicho texto se encuentra recogido en Paolo Bertetto (ed.), *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, ya cit.

(18) Véase un análisis de estas producciones en el capítulo 18 de nuestro libro *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, ya cit.

(19) Texto recogido en Paolo Bertetto, ed, ya cit.

(20) El texto lleva por título “Die Schlecht trainierte Seele” y data de 1924. Citamos por la edición de Paolo Bertetto, ya cit., pp. 258-259.

éstas son el necesario complemento de las distinciones. Por último, de la función conjunta de ambos, de su efecto recíproco de separación y conexión, deriva la sensación producida en el espectador.

Y es que Richter se plantea, a pesar de sus coincidencias generales con Eggeling, el problema de la percepción en estos experimentos. En su texto *Dimension* (1926) plantea que nuestra facultad de concebir ópticamente se funda desgraciada y empobrecedoramente en la forma espacial estática de las artes figurativas. No disponemos todavía –en su opinión– del concepto de forma cinética, la cual se basará en la organización y distribución de la luz (“todo lo que no ha sido plasmado con la luz está muerto”). De ahí que Richter se permita reprochar a los vanguardistas soviéticos su convencionalidad en el uso de la luz.

Ruttman, por su parte, añade a lo anterior la investigación en torno a la tridimensionalidad, lograda a partir de formas cambiantes de una plasticidad en movimiento. Sus figuras geométricas no serán, en consecuencia, ni líneas –como era el caso de Eggeling– ni planos –como lo era en Richter–, sino cubos, esferas, paralelepípedos diversos, aunque también recurra a triángulos, rombos, círculos y espirales. En esta animación de la geometría aparece, por vez primera, el intento de representar lo volumétrico. En un texto todavía primitivo –*Malerei mit Zeit*, 1919– exponía Ruttman con suficiente claridad que su investigación no pretendía ser pictórica, sino que aspiraba a dar certificado de nacimiento a un arte nuevo: “Un arte para el ojo que se distingue de la pintura porque se desarrolla en el tiempo (como la música) y el epicentro de su artisticidad no reside (como en el cuadro) en la reducción de un proceso a un solo momento, sino precisamente en el desarrollo temporal de aquello que es formal. Puesto que este arte se desenvuelve en el tiempo, uno de sus elementos más importantes es el ritmo temporal del acontecer óptico. Nacerá así un tipo de artista completamente nuevo que hasta ahora estaba sólo en estado latente, un tipo de artista que está a mitad de camino entre la pintura y la música”²¹.

Ahora bien, salvo estas radicales concepciones plásticas y abstractas, así como las tentativas fotográficas o aquellas basadas en los experimentos suprematistas, el vanguardismo de la escuela francesa es más dudoso. Así pues, Fernand Léger, Marcel Duchamp, Man Ray, Francis Picabia, Lázlo Moholy-Nagy y otros trabajaron en ámbitos intermedios y no tan declaradamente abstractos mientras otros films dieron muestras de respeto para con la figuración. Tal es el caso de los de Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L’Herbier, Jacques Feyder, Abel Gance, René Clair, el primer Luis Buñuel y otros, laborando sobre las formas de encadenamiento e intersección de las imágenes. Su incursión en el azar dadaísta o el azar objetivo y el universo onírico del superrealismo, por más que estas inclusiones sean dudosas, abre el campo a movimientos nada homogéneos entre sí.

Como ya indicamos más arriba, está muy lejos de nuestra pretensión trazar una historia de estas teorías y prácticas ni mucho menos uniformar concepciones a menudo tan dispares. Pero si, en un principio, detectamos el intento de identificar una diferencia respecto a la realidad exterior, es decir, una forma de huir de la tentación analógica, con un notable esfuerzo por diferenciarlo del resto de las artes, y todo ello guiado por la edificación de signos arbitrarios en cuyo seno el montaje actuaba como principio de discursivización, el límite en el que se estrellan estas concepciones tiene mucho que ver con su tono a menudo poético y

(21) Walter Ruttman, “Malerei mit Zeit”, recogido en Paolo Bertetto (ed.), ya cit.

escasamente teórico y la insistencia en un horizonte de referencias que no desborda las artes tradicionales e ignora lo que de maquinístico y terminal implica el concepto de montaje. En efecto, éste aparece como un instrumento del ritmo, una forma de organizar todos los movimientos, pero su carácter moderno y su vínculo con la técnica son a menudo desatendidos en aras de un paradójico alegato aurático, aunque de nuevo cuño.

Del formativismo poético al formativismo teórico

Henos ante dos ejemplos sustancialmente distintos de los casos examinados con anterioridad: Rudolf Arnheim y Béla Balázs. En ambos es rastreable ese afán formativo que advertíamos en los autores que acabamos de estudiar y, sin embargo, aquel tono poético y confusamente formativo desaparece. Antes bien, el deseo de definir la constitución de un arte nuevo por medios significantes ocupa toda su relevancia. Aun cuando las diferencias que separan a estos dos autores son del todo claras, el lugar que ocupan en nuestra descripción nos legitima para colocarlos a un mismo nivel, pues son frontera entre el formativismo y la decidida actitud teórica y vanguardista.

Arnheim, por su parte, procedente de la Gestalt, formula con motivo de una reedición de su canónico libro *Film als Kunst* la hipótesis principal que lo guió en su intento: “Me propuse mostrar detalladamente –dice en 1957 en el nuevo prólogo– cómo esas mismas propiedades que impiden que la fotografía y el cine hagan reproducciones perfectas, actúan como los moldes necesarios de un medio artístico”²². Y efectivamente encontramos detallada esta idea en su libro de 1932: “Debido a la ausencia de colores y de profundidad tridimensional, y estando categóricamente limitada por los márgenes de la pantalla y así sucesivamente, el cine queda muy satisfactoriamente liberado de su realismo. Siempre es al mismo tiempo un tarjeta postal chata y el escenario de una acción viva. A esto se debe la justificación artística de lo que recibe el nombre de montaje”²³. Es ésta una contundente afirmación, pues, por una parte, se aleja de todo realismo haciendo coincidir las deficiencias respecto a la captación perfecta de la realidad con la signicidad del medio; y, en segundo lugar, atribuye al montaje la misión de organizar este material signico. De ahí que el cuadro del montaje que introduce Arnheim abarque la práctica totalidad de elementos compositivos, desde los principios del corte hasta las relaciones temporales, duraciones, etc. En pocas palabras, el montaje ha pasado a ser un principio de construcción discursiva paralelo a la constitución del cine como lenguaje, merced a la signicidad (es decir, rechazo de referencialismo o ‘deficiencia realista’) de sus imágenes.

Algo más complejo, pero complementario, es el pensamiento de Balázs. Este distingue entre la realidad, que sería objeto de la fotografía, y la verdad (o mentira), que es el objeto del montaje. Esta afirmación supone colocar el montaje en un orden semiótico, pues si la realidad no es discursiva (al menos en el sentido que lo usa Balázs, en una acepción de realidad bruta, presemiótica), la verdad o mentira implican un discurso sobre la realidad. Sin embargo, no se detiene aquí la indagación del guionista y teórico húngaro. Acto seguido,

(22) Rudolf Arnheim, “Nota personal” (1957) a la reedición de *El cine como arte*, Buenos Aires, Infinito, 1971, p. 11.

(23) Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, ya cit., p. 29.

toma la precaución de separar al cine de las otras artes (del teatro, claro está, pero también de la pintura y la fotografía) haciendo reposar sobre el montaje ('variación del encuadre') la misión decisiva. Y no se le escapa la procedencia maquinística de la metáfora montaje al señalar: "Cuando el director ordena los planos en una determinada sucesión, para alcanzar un efecto fijo, lo que puede lograr de forma meditada, está realizando el mismo trabajo que un montador cuando reúne y compone las piezas sueltas de una máquina para que se convierta en un instrumento de producción"²⁴.

Nada añadiría esta alusión maquinística respecto a Arnheim si no fuera porque Balázs considera, a renglón seguido, el lugar en el que se inscribe el registro del montaje: el psiquismo del espectador. Así pues, si la relación entre las imágenes provoca en el espectador asociaciones visuales diversas, será necesario preguntarse por las leyes psicológicas fundamentales que rigen estas reglas asociativas. El montaje está colocado, entonces, del lado de la asociación, implica al espectador y sus leyes discursivas son de signo psicológico. Esta reflexión y los elementos que la componen (montaje, discurso, asociación psíquica, espectador) sitúa a Balázs en una órbita muy cercana a las preocupaciones de Serguei M. Eisenstein que serán estudiadas en el capítulo sexto de este libro. De hecho, Balázs polemizó con Eisenstein en lo que se refiere al uso del montaje intelectual, a los efectos supraconscientes y a la abstracción de la imagen, especialmente a propósito de *Octubre*, pues consideró que la imagen debía conservar su denotación para ser incorporada al régimen discursivo del montaje, pero, sea como fuere, el camino hacia la teoría estaba en un momento fuerte, pues ponía en juego interconectados todos los instrumentos de combate.

(24) Béla Balázs, *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barna, Gustavo Gili, 1978, p. 87.

CAPÍTULO QUINTO

LA VANGUARDIA CONSTRUCTIVA Y LA REFLEXIÓN MAQUINÍSTICA

*

El panorama descrito en el capítulo precedente podría ser definido a grandes rasgos y no sin cierta imprecisión del siguiente modo: la vanguardia dedicada a investigar en las artes plásticas había ignorado por lo general al cinematógrafo, mientras los movimientos que tomaron la decisión de actuar en éste sólo podían ser considerados vanguardistas utilizando el término en un sentido muy laxo. Existe, sin embargo, una vertiente de la vanguardia histórica mucho más decidida y menos ambigua en su tratamiento del cine, puesto que interpreta éste en el interior de una constelación de conceptos cuya profundización habrá de alcanzar, aunque sujeta a múltiples transformaciones, hasta la actualidad. Se trata de la tríada que une maquinismo, productivismo y cultura de masas. Ahora bien, esta constelación es —no podría ser de otro modo— inestable, puesto que no es la mera incorporación de uno de estos factores lo que la define, sino más bien la consideración de todos ellos en interrelación compleja y en cuanto mecanismos de discurso y de la producción de sentido. Un objeto como la máquina, por ejemplo, se inscribe en un campo ambiguo y sujeto a proyectos contradictorios. Tal era el caso —lo revisamos en el capítulo anterior— de Marinetti: para él, se trataba de un fenómeno estético invertido; invertido precisamente por estar llamado a representar la liquidación de la tradición artística, la consumación de la lucha con la naturaleza, pero sin capacidad alguna para albergar un discurso en su interior. En otras palabras, la máquina obtenía su valor en cuanto símbolo y dicha función simbólica le era otorgada desde el exterior, feneciendo con la mirada que se la asignaba. La máquina no era considerada por los futuristas italianos un espacio propicio para inscribir un discurso y el cine —al fin y al cabo una máquina de discurso— se veía convertido en una radical negación más que en el trabajo productivo de una escritura.

No obstante, no fue ésta la actitud gestada en el futurismo ruso-soviético o el resto de movimientos constructivistas o productivistas posteriores a la Revolución Rusa. Estos se esforzaron, por contra, en inscribir el cine en la dirección de la industria y la producción, tomaron prestada la noción de montaje de la producción de bienes materiales y se plantearon un fin social y político para el arte que había, en el peor de los casos, de constituir un reto de difusión para los experimentalismos de vanguardia¹.

(1) No hubo prácticamente ningún movimiento de vanguardia al filo de los años veinte que no se pronunciara por restablecer una relación con la técnica o, al menos, la tomara en consideración de modo inexcusable. Al margen de las posiciones decididas que examinamos en el presente capítulo, el lector puede hallar otras más ambiguas en cuanto a su fin ideológico y menos contundentes para con la tradición artística. Así pues, si los movimientos constructivistas y productivistas constituyen la punta de lanza en positivo, la Bauhaus, la llamada 'Neue Sachlichkeit' o Nueva Objetividad representan actitudes

Desde un punto de vista histórico, no parece razonable ni verosímil pensar que el interés del futurismo ruso-soviético por el nuevo arte naciera de la influencia del tardío Manifiesto cinematográfico italiano antes citado, sobre todo si tenemos en cuenta que la declaración de guerra había cortado toda relación entre Italia y Rusia. Tal y como afirma Sadoul², parece más lógico postular que la recepción rusa debía proceder de la vía musical, particularmente del *Manifiesto dei musicisti futuristi*, de Balilla Pratella, aparecido en enero de 1911, y de *La musica futurista. Manifiesto tecnico*, de marzo de 1911, donde se defiende explícitamente la *enarmonía*, así como provendría igualmente de los postulados literarios (mayo de 1912). A tenor del contenido de estos manifiestos y de la defensa del ruidismo por Luigi Russolo (*L'arte dei rumori*, de marzo de 1913, en donde se plantea la voluntad de sustitución de los sonidos musicales por ruidos de acuerdo con el modelo de la vida urbana), el interés de Dziga Vertov por el cinematógrafo sería desembocadura de sus experiencias con el montaje fonográfico (había fundado en 1916 el Laboratorio del oído) en donde aplicó los elementos expresivos catalogados por Russolo (cascadas, motores, sierras mecánicas, etc) en términos de montaje. La diferencia de matiz –de gran importancia, sin duda– consiste en que Vertov introduce para este montaje un mecanismo de grabación técnica, completamente ausente de las declaraciones de Russolo y Pratella.

Ahora bien, el hecho más relevante de destacar es que el proyecto de la máquina y, junto a ella, el montaje y el cinematógrafo, entendido como máquina de montaje, no eran percibidos sencillamente como signos de la ruptura con una tradición, sino como una necesidad de desarrollo. De ahí que el ‘ingenuo’ olvido maquinístico en Russolo y la necesidad de su recordatorio en Vertov sean muestra elocuente de las preocupaciones tan diferentes entre ambos. En suma, el dispositivo técnico es para los artistas soviéticos el soporte de un desarrollo económico ligado a proyectos político-sociales determinados (imprecisos estratégicamente, tal vez, pero no sólo declarativos) que merecían todo el entusiasmo y euforia de la vanguardia teatral, literaria, musical y cinematográfica. Los testimonios de época son muy explícitos en torno a cómo la Revolución había ganado a los artistas de vanguardia y el mismo Maiakovski hablaba en nombre del grupo moscovita al decir: “¿Acepta o no aceptar? Para mí (como para los otros futuristas moscovitas) esta cuestión nunca se planteó. Es mi revolución. Fui a Smolny. Trabajé. Hice todo lo que se me presentó. Se comenzaron a realizar reuniones”³. Y no cabe duda de que los comienzos de Vertov con el *Kino-Pravda* o de Serguei M. Eisenstein en el *Proletkult* fueron determinados por esta actitud ante la revolución, sin por ello llegar a la apresurada conclusión de que se tratara de marxistas conscientes en todos los casos⁴.

El hecho es que el clima productivista y constructivista ya prepara el uso discursivo del cine y en él cobran pleno sentido las proclamas de Vertov. Nada más elocuente, entonces, que seguir algunos de los manifiestos firmados por éste. En ellos se advierte, desde muy

más complejas por su indefinición en las que los métodos de reproductibilidad están a la orden del día. No tardaría, en realidad, en imponerse el discurso de la cultura de masas en muchos de estos dispositivos que daban cabida nueva a la técnica.

(2) Georges Sadoul, *Dziga Vertov*, México, Era, 1973.

(3) Citado por Jay Leyda, *Kino. Historia del film ruso y soviético*, Eudeba, 1965, p. 142.

(4) La participación, por ejemplo, de Vertov en el tren de agitación que recorría el país donde realizó su primer montaje. El lector puede encontrar una buena descripción de este período desde el punto de vista histórico en dos textos clásicos, a saber, el de Jay Leyda, citado en la nota anterior, y el de Nikolaj Lébedev, *Il cinema muto sovietico*, Turín, Einaudi, 1962 (original de 1947).

pronto, idéntica mitología maquinística que en el futurismo italiano, pero sometida a un proyecto de elaboración discursiva. Así, en 1922, escribe su *Nosotros: Variante de un Manifiesto* en el que incorpora la idea de ritmo (poesía de las máquinas, terminología musical) tal y como habíamos encontrado en la vanguardia musicalizante francesa pero unida al maquinismo y, especialmente, a una teoría del documental cinematográfico. La supresión de la psicología en el film responde, así, al alejamiento del parámetro humanista y de ello se deduce igualmente el rechazo de cualquier forma de cine de argumento (frente a Eisenstein con quien polemizaría en diversas ocasiones a este respecto). En este nuevo contexto, la máquina ya aparece dotada de toda su constelación significativa, alimentada, además, por el carácter didáctico de alfabetización visual que los *kinoks* estaban llamados a asumir. La síntesis, poco importa si algo arremolinada, de todos estos factores se advierte en su definición del cine: “El cine es también el arte de inventar movimientos de las cosas en el espacio como respuesta a las exigencias de la ciencia; el cine encarna el sueño del inventor, ya sea universitario, artista o carpintero; es la realización por medio del *kinochestvo* de aquello que no puede ser realizado en la vida”⁵.

Esa cámara constituye el nuevo emblema de Vertov, en lugar de la restrictiva y a su vez amplísima, por abstracta, máquina de Marinetti. Se trata aquí de una cámara-ojo, es decir, un ojo maquina, capaz de discurso, de revelar la realidad y, por ello, más perfecto que el ojo humano⁶. Y tal idea se mantendría y desarrollaría en uno de los textos centrales aparecido en 1929, a saber: *Del Cine-Ojo al Radio-Ojo*. En él, Vertov define el Cine-Ojo como un cine que registra los hechos, pero también como un cine que ve a través de la cámara más un cine escritura, es decir, un cine que escribe con la cámara, más, por último, un cine-organización, es decir, un cine que monta⁷. En este sentido, el Cine-Ojo representa una conquista del espacio, del tiempo, de las diversas técnicas de aceleración, del montaje, etc. Y con ello, Vertov, quien había comenzado su carrera cinematográfica empalmando película, se coloca ante el término que otorga sentido a todo lo demás y que podía sospecharse inexpreso en su obra documentalista:

“Montaje –dice– significa organizar los fragmentos de film en dirección a un objeto filmico. Significa ‘escribir’ algo cinemático con los planos rodados. Lo cual no significa seleccionar fragmentos para ‘escenas’ (prejuicio teatral) ni para títulos (prejuicio literario)”.

“Todo Cine-Ojo está sometido al montaje desde el mismo momento en que el tema es escogido hasta la exhibición del film en su forma definitiva. En otras palabras, es montado durante el entero proceso de la producción del film.

“En el interior de este proceso continuo de montaje podemos distinguir tres etapas: Primera etapa. Montar es hacer inventario de todos los datos documentales directa o indirectamente relacionados con el tema elegido (en forma de manuscrito, objetos, carteles, fotografías, fragmentos de periódicos, libros, etc). Como resultado de este montaje-inventario, a través de la selección y agrupamiento de los datos más valiosos, el plan cristaliza, se hace más claro, emerge en el proceso de montaje.

(5) Dziga Vertov, “Nosotros: variante de un manifiesto” in *Kino-Eye. The writings of Dziga Vertov*, edited by Annette Michelson, traducción de Kevin O’Brien, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1984, p. 9 (traducción de V. S-B).

(6) Dziga Vertov, “The Council of Three”, *Ibidem*, 1923, p. 15.

(7) Dziga Vertov, “From Kino-Eye to Radio-Eye”, *Ibidem*, p. 87.

Segunda etapa. El montaje es el resumen de las observaciones del ojo humano sobre el tema elegido (el montaje de sus propias observaciones o el relato de los informantes y expedicionarios). Un plan de rodaje, como resultado de seleccionar y organizar la observación del ojo humano. Al tomar esta decisión, el autor toma en consideración las indicaciones del plan temático tanto como la propiedades específicas del 'ojo-máquina' del 'Cine-Ojo.

Tercera etapa. Montaje principal. Suma de las observaciones filmadas por el Cine-Ojo. Un cálculo numérico de los grupos de montaje. Combinación (suma, resta, multiplicación, división y demás operaciones) de las piezas en cuestión. (...).

El Cine-Ojo es:

Montaje, cuando selecciono el tema (eligiendo uno entre cientos de posibles temas);

Montaje, cuando formulo observaciones para un tema (eligiendo lo que es relevante entre miles de observaciones sobre el tema);

Montaje, cuando establezco el orden de visión en la película del tema (seleccionando los más oportunos entre miles de agrupamientos posibles de planos, procediendo de las cualidades del metraje tanto como de las exigencias del tema escogido)"⁸.

Nos excusamos por la longitud de la cita, pero el lector comprenderá su operatividad, pues en ella queda explícita la amplitud teórica y capacidad discursiva que se le otorga al concepto de montaje, síntesis de todo el proceso de elaboración del film y situado a años luz—como se advertirá fácilmente— de la concepción marinettiana. Como hemos podido ver, y aún si debemos evitar penetrar el panorama histórico con detalle, mientras en Marinetti el mito del progreso propio de la ciencia racional positivista es sustituido por una tecnificación ambigua, en la Unión Soviética, el desarrollo industrial y el progreso habían de tomar una dirección distinta en la que confluían otros procesos sociales y políticos, aunque éstos no carecieran de contradicciones. El caso de Vertov es sólo uno de ellos, pero altamente significativo de cómo arrancando del mismo punto de partida la investigación fílmica y teórica representa un polo diametralmente opuesto al de los futuristas italianos. Allí donde Marinetti se detuvo, Vertov se interna más y más.

No es, pues, de extrañar que Vertov pase a formular criterios compositivos concretos y a modelizar su montaje, para lo cual recurre a la terminología musical de la que había arrancado su indagación: intervalo, montaje métrico, ritmo en un sentido musical. Ahora bien, si esto pudiera hacer al lector pensar en un acercamiento respecto a la vanguardia francesa, la concepción maquinística que acabamos de detallar lo convencerá de que la senda emprendida se sitúa en las antípodas del llamado impresionismo⁹.

(8) Dziga Vertov, "From Kino-Eye to Radio-Eye", *Ibidem*, p. 89-90 (traducción de V. S-B).

(9) Caso muy curioso es el de la llamada Nueva Objetividad o *Neue Sachlichkeit*, precisamente porque en muchas de sus manifestaciones, tanto pictóricas como fotográficas y cinematográficas, se advierte una sustantiva mezcla e indecisión entre estos dos discursos. A menudo, en el cine dio como resultado una suerte de *poesía de la máquina* muy curiosa: tomaba del futurismo la idea de maquinismo, pero se separaba del uso italiano en su buena concepción plástica, mientras se distanciaba del soviético en su esteticismo; resultaba similar al impresionismo francés en su concepción del ritmo, pero se aplicaba preferentemente a un material documental. Un caso extremo de estos cruces se encuentra en la obra de Walter Ruttmann, *Berlin. Die Symphonie einer Grosstadt*, realizado en 1927. Puede consultarse un detallado estudio de este film, tanto como de las contradicciones de la *Neue Sachlichkeit* en Alemania de Weimar en nuestro libro *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, ya cit.

El extrañamiento en la teoría poética de los formalistas rusos

Abandonemos por un momento este clima, realmente confuso por lo trepidante de los acontecimientos, y trasladémonos a un lugar aparentemente más sereno, dominado por la reflexión teórica. En el caldo de cultivo que se gesta al calor de los llamados formalistas rusos, escuela del método formal o círculo de la OPOIAZ, surge en los primeros años algún concepto que, indirectamente, se tornará muy rentable para nuestro estudio. Se trata de la noción bautizada por Viktor Shklovski como *ostranenie*, y traducida entre nosotros frecuentemente por extrañamiento. Utilizada por vez primera por este autor en el año 1917, constituye una suerte de germen de una reflexión que irá progresivamente ampliándose hasta definir la columna vertebral de una teoría. El mismo Boris Eijenbaum sostendría años más tarde que este concepto abrió el camino para un estudio de la forma y la idea jakobsoniana de *literaturnost* o literariedad, mucho más científica al parecer, habría de partir justamente de un desarrollo y complejización de la *ostranenie*¹⁰.

¿Qué se respira detrás de esta –decíamos– serena actitud científica o germinal de la ciencia de la literatura? Un examen adecuado nos permite contemplar el mismo ambiente vanguardista que acabamos de abandonar dominando por doquier o, incluso mejor, inspirando el propio nacimiento de los conceptos inaugurales de Shklovski, a saber, la fascinación por la palabra autosuficiente, en su límpido fonetismo, y la defensa –directa o indirecta, poco importa– de los experimentos llevados a cabo por el poeta vanguardista Jlebnikov, orientados a la búsqueda de una ‘lengua transracional’¹¹. En términos más claros, los formalistas rusos abocados al estudio de lo específico del lenguaje literario –la literariedad, según feliz expresión de Jakobson–, conciben la imagen poética, el uso literario de la lengua, como una desviación de la norma lingüística. El marco, entonces, en el que se inscribe lo literario –y, por tanto, la *ostranenie*– respecto al uso corriente y cotidiano de la lengua natural es la relación entre automatización y perceptibilidad. Si en el empleo habitual, el lenguaje aparece automatizado, impidiendo vivir intensamente el significativo, el uso de la desviación provoca una sorpresa inmediata que torna la palabra más densa y perceptible. La imagen poética, la *ostranenie*, consiste –dice Shklovski– en arrancar el objeto de su contexto habitual y colocarlo en otro contexto inesperado. El resultado de esta operación devuelve al conjunto –y no sólo al elemento desplazado– la perceptibilidad que su uso estereotipado le había cercenado y, en consecuencia, los hechos se presentan como una ‘visión’ (como si fueran vistos por pri-

(10) Boris Eijenbaum, “La teoría del método formal”, texto de 1925, in *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, Comunicación Serie B, 1973.

(11) Para una documentada historización del contexto en el que nació la escuela del método formal puede consultarse el clásico libro de Viktor Erlich, fruto de una tesis doctoral dirigida por el mismo Roman Jakobson (*El formalismo ruso*, Barna, Seix Barral, 1974). Igualmente, el texto citado más arriba de Boris Eijenbaum insiste en la estrecha relación que unía al primer formalismo con la Revolución Futurista. Roman Jakobson confirma, por su parte, el vínculo que unía la pintura suprematista de Malevich, los versos ‘supraconscientes’ de A. Krucheny y los trabajos formalistas entre los que se cuenta él mismo. Afirma: “Yo me esforzaba obstinadamente en mis textos y en mis meditaciones teóricas en alejarme de las palabras y su significación, en concentrarme en los componentes elementales de la palabra, en los sonidos del lenguaje en cuanto tales, despojados tanto de toda analogía dudosa con la música como de su confusión con la escritura” (*Lingüística, Poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barna, Crítica, 1981, p. 17).

mera vez), en lugar de bajo el prisma de un reconocimiento¹². En un texto de 1923, titulado *Literatura y cine*, el mismo Shklovski nos ofrece una bella descripción del miserable panorama del lenguaje contra el que pretende reaccionar la *ostranenie*:

“Vivimos en un mundo cerrado y mezquino. No sentimos el mundo en el que vivimos como no sentimos la indumentaria que llevamos puesta. Volamos a través del mundo como los héroes de Julio Verne ‘a través del espacio cósmico en el vientre de un cohete’. Pero nuestro cohete no tiene ventanas.

“Los pitagóricos afirmaban que no oímos la música de las esferas porque suena incesantemente. Así, quienes viven en las orillas del mar no oyen el rumor de las olas, pero nosotros ni siquiera oímos las palabras que pronunciamos. Hablamos un miserable lenguaje de palabras no dichas a fondo. Nos miramos a la cara pero no nos vemos”¹³.

En consecuencia, el resultado del extrañamiento es un enriquecimiento de la forma, de aquello justamente que no se percibe normalmente, y esta actitud es la propia del discurso poético. Ahora bien, Shklovski se esfuerza por anotar que el uso de este recurso de extrañamiento no es patrimonio de la vanguardia. Incluso si bien hemos anotado el marco vanguardista en el que Shklovski elabora el concepto, su campo de aplicación privilegiado está en la literatura clásica rusa, con Tolstoi y Pushkin a la cabeza.

Ahora bien, nada más evidente que descubrir en esta teorización un eco, reflexionado y elevado a un rango superior teórico, de aquellos experimentos que tan reiteradamente nos habían salido al paso durante estos mismos años. En efecto, la ‘zatrudnennaja forma’ (forma deliberadamente obstruida), propuesta por Krucheny y Kamenski, el proyecto de fundir libremente palabras eslavas presentado por Jlebnikov o, remontándonos a otras esferas, la propuesta de asintactismo marinettiano, los métodos de composición de poemas dadaístas defendidos por Tristan Tzara, el azar verbal en la escritura automática surrealista, etc. Todas estas son expresiones distintas de una misma categoría de montaje, en la cual se refuerza la disgregación sobre la que hemos venido insistiendo en los capítulos precedentes. Ciertamente que el principio aquí en cuestión no nace con la vanguardia, pero a partir de ella, a partir de la experiencia de la desintegración, son detectables, es decir, cobran una nueva y más intensa función y provocan una compulsión a ser leídas¹⁴. En todas estas prácticas se exhibe el principio de montaje, pues el extrañamiento del fragmento, del fonema o de cualquier otro segmento textual respecto al previsible sentido lógico y verosímil del texto introduce una percepción intensificada de todos y cada uno de los elementos que componen la obra en lugar de propiciar su percepción en cuanto totalidad y el borrado consiguiente de las partes. Y, en todo caso, el lector es el llamado a certificar el régimen de extrañamiento, pues es en el fondo el que ha sido extrañado. Lo curioso es que se ha alcanzado una primera aunque algo rudimentaria formalización teórica en la que se va a insistir en ulteriores planteamientos, en los cuales va a verse enriquecida y complicada. En ello la coexistencia con la

(12) Viktor Shklovski, “El arte como procedimiento” in Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970.

(13) Incluido en Giorgio Kraiski, ed. *I formalisti russi nel cinema*, Milán, Garzanti, 1971, p. 107 (traducción de V. S-B).

(14) Véase a este respecto el capítulo sexto.

vanguardia es un acicate, pero no agota el alcance del procedimiento¹⁵.

Los orígenes de la escuela del montaje

Sigamos ahora nuestro itinerario zigzagueante, tal vez con la esperanza de que todos los cabos sueltos que vamos dejando a nuestro paso podrán unirse en algún momento. Desplacémonos entonces a otro lugar mítico de la vanguardia soviética, a las enseñanzas de aquél que fue considerado padre y maestro de buena parte de los cineastas de los años veinte: Lev Kuleshov. En un célebre texto de 1922 titulado *Americanitis* nos ofrece Kuleshov una paradójica idea de quién y cómo utilizaba el principio del montaje: son por excelencia –nos dice– los cineastas americanos y precisamente porque su vida –la vida americana– está dominada por este ritmo feroz de la industria que lo hace inevitable. Así, el cine americano es expresión de un país en el cual la vida urbana, el ritmo y la heterogeneidad son cotidianos. No es raro que el público soviético, harto del ritmo lento y pesado de su cinematografía nacional, gozara con entusiasmo del trepidante ritmo de las historias de detectives, de los *thrillers*, los *chase films* y los cortometrajes cómicos del género *slapstick*. Y prosigue Kuleshov sentenciando: “El cine auténtico es el montaje del estilo americano y la esencia del cine, su método para lograr las más fuertes impresiones es el montaje”¹⁶.

Ahora bien, ¿por qué hemos afirmado que esta idea resulta paradójica? Nada más natural para quien se ha esforzado, como nosotros, en conectar el cine con el mito maquinístico que sentenciar el desarrollo y mejor expresión cinematográfica allí donde la máquina estaba repleta de una idealización reciente y eufórica. Y, sin embargo, la extrañeza tiene sus razones para posarse pues habíamos creído que el cine norteamericano se esforzaba en borrar el montaje antes de utilizarlo como instrumento de composición. Después de identificar repetidamente el montaje con la vanguardia, nos encontramos con que el lugar del cual ésta extrae su modelo nada tiene de vanguardista. E, inesperadamente, el supuesto y mítico maestro soviético por excelencia, el profesor que defendía la idea de montaje desde 1916, quien ha pasado a la historia por una legendaria experiencia, eternizada con su propio nombre –el ‘efecto-Kulechov’–, descubre en el dinamismo de la vida norteamericana la expresión más radical y genuina del montaje. La situación se torna sumamente extraña. Y lo será mucho más si repasamos, confirmando esta idea, cuántos cineastas soviéticos, célebres por sus tendencias constructivas, insistieron en que los films americanos habían constituido su modelo de aprendizaje. Pudovkin, Eisenstein, Ermler, Trauberg, Kozintsev y tantos otros parecen incansablemente dar la razón a Kuleshov, aportando nuevos y cada vez más sutiles

(15) Podría muy bien admitirse, pues lo veremos útil muy pronto, aquella idea de Gillo Dorfles que propone una extensión del concepto de *ostranenie* a “todos aquellos casos en que se presenta un fenómeno de escisión, de disyunción entre un fragmento y el texto, entre una obra y su contexto, entre una palabra y su colocación normal, como consecuencia de la cual dichos elementos son susceptibles de una frucción más profunda y más ‘especializada’” (“El concepto de *ostranenie* como fenómeno interválico” in *El intervalo perdido*, Barna, Lumen, 1984, p. 98).

(16) Lev Kuleshov, “Americanitis” in *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*, traducción y edición de Ronald Levaco, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1973, p. 130 (traducción de V. S-B).

razonamientos en favor de esta tesis¹⁷.

He ahí, por tanto, que en el fondo de esta tesis americanista de la que hablamos puede encontrarse un momento álgido, un nombre decisivo y un anclaje en la historia: *Intolerance*, la película que Griffith realizó en 1916 y que llegó al público soviético en el año 1919. ¿Cómo puede entenderse que aquello que ha pasado como la *summa* del montaje clásico, su índice de madurez, sea igualmente el libro de texto en que se forman tantos y tantos cineastas de tendencia constructivista? Las leyendas circularon pronto en torno a la recepción de *Intolerance* entre los soviéticos. Se afirma que Lenin ofreció a Griffith la dirección cinematográfica de la URSS, se dice igualmente que el film fue estudiado en el Instituto cinematográfico de Moscú, que se manipuló su montaje de modo experimental a fin de invertir su mensaje ideológico. De hecho, el film había llegado a Rusia antes de la Revolución, aunque, al parecer, nadie se atrevió a distribuirlo y, en todo caso, no ofrece duda alguna la autenticidad de las entusiásticas declaraciones de Kuleshov, Pudovkin y Eisenstein acerca del valor de revelación que para ellos –y para el resto de sus compañeros– tuvo la película de Griffith. Estos cineastas que detestaban el cine ruso, que no apreciaban especialmente el cine alemán, tan elaborado desde el punto de vista plástico, que dieron el salto a la cinematografía desde la ciencia, el teatro o la vanguardia, pero nunca se formaron lentamente en el interior del medio, fueron sagaces a la hora de descubrir los valores del cine norteamericano, en contraposición con el empirismo de aquellos cineastas hollywoodenses que se habían mostrado incapaces de teorizar lo más mínimo acerca de lo que, al parecer, con tan logrado matiz hacían. Sin entrar en detalles históricos sobre los que ha arrojado considerable luz Vance Kepley Jr¹⁸, sería exagerado o, incluso más, erróneo pensar que este film está en el origen de la noción soviética del montaje, ya en funcionamiento tiempo atrás (el famoso efecto-Kuleshov parece datar de 1917-1918). Pero, sin menoscabo de ello, *Intolerance* debió ser un acicate de gran importancia en la medida en que daba forma narrativa plena a las elucubraciones y experimentalismos soviéticos.

El hecho anterior nos revela, mediante un dato de sobras conocido y banalizado por todas las historias del cine (a saber, el encadenamiento Griffith-Eisenstein), algo que la historiografía más consecuente había olvidado al hacer hincapié en la oposición entre ambos. Puede afirmarse, como veremos, que el aspecto analítico de *Intolerance*, así como el ejercitado por Griffith en sus trabajos anteriores exportados a Rusia, era el objeto del aprendizaje soviético, es decir, que estos cineastas y teóricos tuvieron la inteligencia y sagacidad necesarias para dar cuenta tanto de aquello que podían utilizar a modo de principio estructural como de aquello que, siendo un mecanismo de discursivización, resultaba apto para otros

(17) Eisenstein lo hace en muchas ocasiones, pero tal vez la más célebre es la de su texto "Dickens, Griffith and the Film Today", recopilado en *Film Form*, ed. de Jay Leyda, Nueva York/Cleveland, Meridian, 1957 (texto de 1944). Iris Barry (*D.W. Griffith: American Film Master*, p. 24) cita el extracto de una carta remitida a Griffith por el director soviético Leonid Trauberg en septiembre de 1936: "Usted sin duda conoce cuán importante fue el efecto de sus películas sobre los directores y actores soviéticos. Vimos sus películas en 1923-24 –con excepción de *Intolerance*, que habíamos visto en 1919– en aquel tiempo en que todos nosotros –Eisenstein, Pudovkin, Ermler, Vassilieffs, y nosotros dos /Trauberg y Kozintsev/– acabábamos de comenzar a trabajar como directores. Bajo la influencia de sus películas... creamos nuestro estilo" (citado por Ernest Lindgren, *The Art of the Film*, Nueva York, MacMillan, segunda edición ampliada, 1963, pp. 78-79 (traducción de V. S-B)).

(18) Vance Kepley Jr, "Intolerance and the Soviets: a historical investigation" in *Wide Angle*, vol. 3, n. 1, pp. 22-27.

fines y con otros mecanismos compositivos. Sólo con este gesto de distanciamiento teórico, los cineastas soviéticos pudieron –y Eisenstein es un caso de especial lucidez– aprender de *Intolerance* sin jamás producir nada que se le pareciera y, al propio tiempo, denunciar, desde un punto de vista formal (y no sólo ideológico), los procedimientos compositivos de Griffith¹⁹.

Ritmo, movimiento y su expresión significativa, montaje. Todo esto parece estar inspirado en el trabajo del cine norteamericano. Pero, desde luego y como acabamos de apuntar, no conviene perder de vista la perspectiva. Una formulación teórica y vanguardista del maquinismo, la necesidad didáctica y el empeño en conceptualizar los mecanismos formales de discursivización del cine, parte de lo cual procede de las vanguardias occidentales mientras otros elementos son explícita aportación soviética, definen la gran distancia que separa este conjunto de concepciones de la fuente de su posible inspiración (el cine americano). Siendo sensatos, no nos cabe más remedio que, una vez desmentida la oposición simplista entre Hollywood durante los años diez y la investigación soviética, subrayar igualmente sus diferencias allí donde realmente se encuentran: en su noción espectacular, en el papel asignado al espectador y en el tratamiento de los fragmentos. Es, pues, en esta compleja red de situaciones, de fermentos intertextuales y pragmáticos, donde se gesta un tratamiento del montaje que –como no tardaremos en descubrir– nada tiene de homogéneo. Precisamente porque la referencia de Kuleshov no es sólo el cine americano, sino algo que el cine americano no siempre tuvo en mente porque carecía de la distancia necesaria para poder teorizar –el dinamismo de la vida industrial americana–, el maestro advierte y subraya las características formales del taylorismo, sus instrumentos transportables a un discurso formal determinado y, como consecuencia de ello, propone un modo particular de discursivizar la concepción maquinística con otros fines distintos, éstos sí completamente ajenos a los de los grandes estudios hollywoodenses²⁰.

Pero vayamos con los famosos experimentos realizados por Kuleshov. En ellos, como reza la leyenda, el montaje ocupa el lugar central y es lógico deducir que este concepto responde al principio organizador en términos de discurso de toda la red intertextual antes anunciada. El montaje permite, entonces, crear –dice Kuleshov²¹– un espacio común y artificial allí donde los fragmentos rodados proceden de lugares distintos; igualmente, el montaje le sirve como experimento para construir la imagen compacta de una mujer a partir de fragmentos de mujeres distintas y así sucesivamente. Kuleshov concluye: “Comprendimos que la fuerza básica del cine estriba en el montaje, pues con él es posible tanto fragmentar como reconstruir y, finalmente, rehacer el material”²². Y así llegamos al más celebrado experi-

(19) En la teoría de Eisenstein, especialmente en sus primeras formulaciones, si bien las ramificaciones esporádicas se prolongan por toda su producción teórica, existe la obsesión por encontrar una correspondencia formal para la ideología. Sin embargo, esta ‘actitud materialista ante la forma’, como titula uno de sus artículos, irá progresivamente complejizándose. Su ya citado texto sobre la obra de Dickens y Griffith es un ejemplo extremo, pero no único. Puede consultarse para más detalles el próximo capítulo de este libro.

(20) Recuérdesse la descripción que dio Bertolt Brecht en una ocasión: “...desde el punto de vista técnico, la fábrica Ford es una organización bolchevique: no está de acuerdo con el individuo burgués, concuerda más con una sociedad bolchevique” (*Escritos sobre el teatro I*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1982-1983, p. 23, texto de 1928).

(21) Lev Kuleshov, *Art of the Cinema*, in *Kuleshov on Film*, ya cit., p. 53.

(22) Lev Kuleshov, *The Art of Cinema*, in *Kuleshov on Film*, ya cit., p. 52 (traducción de V. S-B).

mento: el efectuado colocando distintos fragmentos de celuloide con la misma expresión del rostro del actor Iván Mozzukhin, y alternándolos con planos de distintos objetos a los que supuestamente dirigía su mirada. Este es el *efecto-Kuleshov*. Ahora bien, Kuleshov expone igualmente la faceta contraria a la que la historiografía –por vía Pudovkin– ha subrayado, a saber, que un rostro cambiante del mismo actor es neutralizado en su diferencia al ser montado en alternancia con un mismo objeto. Es curioso, entonces, poner en contacto la doble operación con que Kuleshov experimenta y la reversibilidad que expresa la cita anterior, pues el montaje sirve tanto para despedazar como para reconstruir el material. Sus investigaciones le demuestran algo que ha pasado a ser el saber común sobre el cinematógrafo: que el sentido está en la discursivización, que ésta depende del montaje y que el espectador completa la escena y, en momentos y bajo determinadas circunstancias, lo hace en conflicto –olvidando, despreciando o no percibiendo– con la materialidad y el contenido iconográfico explícito de los fragmentos concretos.

Concluir de esto que el montaje es, para Kuleshov, el mecanismo fundamental de discursivización es totalmente acertado, pero tal vez no lo sea tanto suponer que el montaje actúa siempre bajo la forma del contraste, pues Kuleshov se coloca a este lado de la frontera, designando el principio constructivo por medio del cual los significantes adquieren el valor de signos. En efecto, el rostro de Mozzukhin no es un signo hasta que el montaje, al intervenir, lo secuestra de cualquier tentación analógica, lo dispone en una cadena y, además, demuestra que el rostro, en cuanto signo, actúa de modo diferente al rostro en cuanto imitación. Este hecho, por otra parte elemental, lo es gracias a las implicaciones del ‘efecto-Kuleshov’ y logra informar todos los componentes de la obra cinematográfica, desde la elaboración interpretativa del actor hasta la composición del decorado. En cuanto significantes construidos en un discurso, es cometido del montaje garantizarlos y construirlos, y no sólo respetarlos⁽²³⁾. El material del cine –nos dice Kuleshov– es la realidad, pero ésta está sometida a una estilización, es decir, a su conversión en signo. Y el instrumento de dicha estilización es el principio de montaje, el cual, en la misma operación, discursiviza. Por esto utiliza –como hará Pudovkin en su *Film Technique*– el símil del plano identificado con el signo y con la letra del lenguaje verbal y nada sería más ridículo que suponer el deseo gramatical en alguien tan alejado de la lingüística como Kuleshov. El montaje es, en cuanto experimento, un instrumento de conversión en signo; en cuanto sucesión, es también el factor de construcción del discurso: “El montaje de los planos consiste en la construcción de frases completas. El contenido deriva de los planos. Todavía mejor es si el guionista brinda el contenido determinando el carácter del material rodado. El director expresa la concepción del guionista por medio del montaje de los planos-signo”²⁴.

Sin embargo, después de tan interesante recorrido, volvemos a hallarnos ante una incertidumbre surgida de una pregunta capaz de sorprendernos tanto como el carácter analítico de *Intolerance*: ¿hay que leer en los experimentos de Kuleshov una tendencia disruptiva, como es frecuente postular? ¿debe verse en ellos el prelude de los trabajos de Pudovkin y

(23) Y en igual estructura deben integrarse los otros experimentos realizados a propósito de los llamados ‘films sin film’, es decir con juegos escenográficos teatrales, pero en los que se ejercita el principio abstracto de montaje. Puede consultarse un estudio de ello en Vance Kepley, “The Kuleshov Workshop” in *Iris* vol. 4, n. 1, primer semestre 1986.

(24) Lev Kuleshov, *Art of the Cinema*, op. cit., p. 91 (traducción de V. S-B).

Eisenstein? Pronto nos damos cuenta de que mal puede articularse esta idea dado que Pudovkin y Eisenstein son cineastas muy diferentes entre sí en lo que respecta a su concepción del montaje. La lectura de algunos fragmentos de *Film Technique*, de Pudovkin, puede ayudarnos a esclarecer algo la situación; pero esclarecerla implicará, en un primer momento, complicarla un poco más.

A nadie puede extrañar que se presente a Pudovkin como el más *continuista* de los directores soviéticos. Si compartió el impacto de *Intolerance* con algunos de ellos, prosiguió las investigaciones de Kuleshov y teorizó el llamado ‘montaje lírico’, no hay más que analizar sus films y leer sus textos para descubrir que opera con ellos una curiosa linealización de las formulaciones de Kuleshov; linealización que, por demás, nos instruye acerca de la ambigüedad de éstas. En efecto, Pudovkin pronuncia aquella frase que, al alimón, reproducen todos los manuales de montaje: “El fundamento del arte fílmico es el montaje”, seguido de esta otra: “El film no es rodado, sino construido”²⁵. Todo parece ser materia prima para el montaje y, de hecho, la idea de construcción está presente a lo largo de todo el trabajo, desde la labor del guionista hasta la del montador:

“En el trabajo del matemático, después de la disección de elementos, de la diferenciación, sigue una combinación de los elementos descubiertos que han sido separados en un conjunto —ésta es la llamada integración—.

“En el trabajo del director de cine el proceso de análisis, la disección en elementos, constituye del mismo modo tan sólo un punto de partida, que debe ser continuado en la unión en un conjunto de los fragmentos hallados”²⁶.

Es clara la idea de disección, la de practicar un análisis de los ingredientes para luego integrarse en la construcción. Pero ¿acaso es esta cuestión, formulada en estos solos términos, tan distinta de las hipótesis practicadas por Griffith? ¿No se trataría más bien de la elaboración teórica —y, como en Kuleshov, nos encontramos con el requisito de la distancia— de los principios de segmentación que estaban circulando en las obras más analíticas del cine norteamericano? Evidentemente, la cosa no es tan sencilla, pues los tropos y la discontinuidad irrumpen en la obra cinematográfica de Pudovkin con relativa frecuencia e incluso son teorizados en varios pasajes. Pero si proseguimos la lectura, nos tropezaremos con una de las más explícitas claves del montaje analítico tal y como será descrito en el capítulo séptimo, a saber: el observador ideal. Así, este montaje analítico del que nos habla Pudovkin está en función de una figura que no coincide con el espectador de carne y hueso, pero que lo pre-figura en el film: El montaje “construye escenas con piezas separadas, concentrando la atención del espectador tan sólo en el elemento importante para la acción. La secuencia de estas piezas no debe permanecer incontrolada, sino corresponder a la transferencia natural de la atención de un observador imaginario (el cual, al final, está representado por el espectador). En esta secuencia debe estar expresada una lógica especial que debe impulsar el contenido de cada plano hacia su transferencia al plano siguiente”²⁷.

(25) V. Pudovkin, *Film Technique*, escrito en 1929, Nueva York, Bonanza, 1949, traducción de Ivor Montagu, p. XIII y p. XIV respectivamente.

(26) V. Pudovkin, *op. cit.*, pp. 68-69 (traducción de V. S-B).

(27) V. Pudovkin, *op. cit.*, p. 43 (traducción de V. S-B).

En esta definición podemos encontrar casi todos los elementos que descubriríamos en un montaje transparente: el impulso hacia adelante, la naturalización de los saltos, la justificación verosímil de los cambios de plano... ¿no es, pues, evidente que este observador ideal que será encarnado por el espectador ocupa el lugar de alguien que ha visto la acción y conduce su mirada? En pocas palabras, se trata de una guía de la mirada que, apoyándose en el análisis, naturaliza su dirigismo, pues la continuidad –prosigue Pudovkin– es una clave de la inteligibilidad. El montaje aparece, entonces, como la conducción deliberada de los pensamientos y asociaciones del espectador, como una suerte de *guía psicológica*. La relación que el texto de Pudovkin nos presenta entre análisis por medio de la fragmentación y tendencia a la continuidad nos induce a pensar que nada hay de extraño en la defensa y teorización que hace del *raccord* en el movimiento ni en el *raccord* de miradas. Pero, sobre todo, nos abren retrospectivamente una duda razonable en torno al sentido de las investigaciones de Kuleshov, pues sus experimentos pueden igualmente ser leídos como una forma de análisis tendente a la reintegración. En otras palabras, ¿cómo habría que interpretar el efecto Kuleshov? ¿tal y como se ha venido haciendo al suponer la fragmentación como objetivo prioritario? ¿o más bien como una forma de engarzar lo distinto para que no aparezca percibido como tal? Sin duda, la pregunta está mal formulada, pero podríamos corregirla diciendo que la construcción del observador ideal pudovkiniano nunca hallaría expresión más perfecta y plena que como corolario del efecto Kuleshov. Así, la mirada neutral de Iván Mozzukhin era leída por el espectador en función del plano siguiente, pero, por esa misma razón, reforzaba el efecto de ligazón entre los dos planos. No podía extrañar que una de las lecturas posibles de este experimento consistiera en interpretarlo en el sentido de un *raccord* motivado por la mirada. Ni esta interpretación es la única posible ni hay que otorgarle mayor corrección que a otra de sesgo constructivo: lo importante radica en la idea que el montaje coloca en medio sin existir en los fragmentos. Lo cierto es que, al situarse en el lugar del análisis, Kuleshov podía ser la base para la interpretación pudovkiniana tanto como para una lectura no integrativa de sus experimentos²⁸.

Y es que el descubrimiento del montaje por Kuleshov abre posibilidades distintas de discurso, porque lo que puso éste sobre el tapete fue la conversión de los componentes de la imagen y de los planos en signos, por vaga que sea esta expresión, por medio de un utensilio lingüístico: el montaje. Sólo entendiéndolo así podemos explicarnos igualmente por qué *Intolerance* abrió posibilidades de discurso tan distintas: entre ellas, y en sus posiciones límite, la lectura soviética y la contradictoria transparencia del cine hollywoodense durante los años treinta. Lo que todos ellos comparten es imposible de olvidar: el trabajo de análisis, es decir, la construcción de un mecanismo de segmentación que convierte en arbitrarios (pero a distintos niveles y con distintos grados) los significantes susceptibles de construir un discurso. El tipo de discurso que con ellos se construya será ya harina de otro costal.

Excentrismo y extrañamiento

La Fábrica del Actor Excéntrico. He aquí uno de los grupos de la vanguardia teatral y

(28) Dominique Chateau se plantea con buen criterio esta doble opción en "L'effet Kuleshov et le cinéma comme art" in *Iris*, vol. 4, n. 1, primer semestre 1986.

cinematográfica soviética que dieron el salto en 1922, tras el período del comunismo de guerra, a la palestra artística. En ellos vamos a encontrar dos rasgos que resultarán sin duda familiares al lector que haya seguido nuestro recorrido por estas páginas: por una parte, la fascinación maquinística que arrancó del futurismo y fue concebida y traducida más tarde a términos discursivos, pero investido con la forma de un desafortunado y fascinado americanismo, más allá incluso del empleo algo metafórico que le imprimió Kuleshov; por otra, una tendencia excéntrica, de amalgama propia de espectáculo menor, que parece el eco, demasiado visible para ser casual, de las teorizaciones de los formalistas rusos en torno a la *ostranenie*, si bien ampliada ésta a múltiples formas de extrañamiento y a diversos formatos, como el teatro y el cinematógrafo.

Relacionando excentrismo con maquinismo, y bajo el influjo futurista, estos autores descubren algo en la cultura americana que sólo había podido deducirse en Kuleshov a través de sus análisis de los films y literatura de detectives, pero que aquí recobra una fuerza especial hasta el punto de convertirse en una fuente inagotable de recursos, a saber: la moderna cultura de masas. Para comprender este paso sustancial, debemos meditar la transformación entre dos fases del mismo y temprano manifiesto –el *Manifiesto del Excentrismo*, de 1922–, firmado por Grigori Mijailovitch Kozintsev, Georgy Krizicky, Leonid Zacharovitch Trauberg y Serguei Josifovitch Yutkevitch. Dicen:

“1) *AYER: estudios cómodos. Frentes despejadas.*

*Razonaban,
decidían, pensaban.*

*HOY: la Señal. ¡A las máquinas! Correas, cadenas, ruedas, manos, pies electricidad.
El ritmo de la producción.*

AYER: museos, templos, bibliotecas.

HOY: fábricas, talleres, astilleros.

2) *AYER: la cultura de Europa.*

HOY: la técnica de Norteamérica.

La industria, la producción bajo la bandera estrellada. O americanización, o a la funeraria.

3) *AYER: salones. Reverencias. Barones.*

HOY: Gritos de vendedores callejeros, escándalos, la porra del policía, ruido, gritos, pateo, carrera.

Ritmo de hoy:

El ritmo de la máquina, concentrado por Norteamérica, introducido en la vida del boulevard”²⁹.

No cabe duda de que el planteamiento aúna el mito maquinístico, urbano y americanista, pero es necesario preguntarse, acto seguido, por la forma que todo esto toma en el arte para encontrarse con un panorama muy cercano al de los futuristas italianos, aunque dotado de un mayor poder de amalgama, de indiferencia hacia la mezcla de estilos y tendencias, en cuyo seno el excentrismo es fácil:

“1) *Espectáculo: golpes rítmicos en los nervios.*

(29) Recogido en Giusi Rapisarda, ed., *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Barna, Gustavo Gili, 1978, p. 33.

- 2) *Cumbre: el truco.*
 - 3) *Autor: inventor + inventor.*
 - 4) *Actor: movimiento mecanizado, con patines de ruedas en lugar de coturnos, una nariz que se enciende en lugar de máscara. Interpretación: en lugar de movimiento, bufonería; en lugar de música, mueca; en lugar de palabra, grito. ¡Nos gusta más el culo de Charlot que las manos de Eleonora Duse!*
 - 5) *Pièce: acumulación de trucos: Ritmo: 1000 caballos de vapor. Carreras, persecuciones, fugas. Forma: el divertissement.*
 - 6) *Jorobas que crecen, barrigas que se hinchan, pelucas de clown que se elevan: principio de un nuevo vestuario escénico. Fundamento: una incesante transformación.*
 - 7) *Sirenas, disparos, máquinas de escribir; silbidos; la música excéntrica, tip-tap: inicio de un ritmo nuevo.*
- ¡Nos gusta mucho más las suelas dobles del bailarín americano que los quinientos instrumentos del teatro Marynsky.*
- 8) *Síntesis de los movimientos: acrobático, deportivo, danzante, constructivamente-mecánico.*
 - 9) *Can-cán en la cuerda de la lógica y del buen sentido. De lo 'inimaginable' y de lo 'imposible' al excentrismo.*
 - 10) *De lo fantástico a la habilidad manual. De Hoffmann a Fregoli. Lo infernal norteamericano: Los misterios de Nueva York. La máscara que ríe.*
 - 11) *Dar la mano al Vseobuc. El deporte en el teatro. Las medallas del campeón y los guantes del boxeador. Parade allez!, más teatral que las muecas de Arlequín.*
 - 12) *Empleo de los procedimientos de la propaganda norteamericana.*
 - 13) *Culto del parque de atracciones, de la gran noria y de las montañas rusas. Las sonoras bofetadas del payaso. Poética: '¡El tiempo es dinero!'"³⁰.*

Sin embargo, la FEKS aplicaría estos principios teatrales al cine, más apto para el ejercicio del truco, con motivo de *Las aventuras de Octubrina* (1924). Sin estructura, reducido a un conjunto de trucos, sobreimpresiones y mecanismos extraídos del *slapstick* americano, la FEKS utilizaba procedimientos publicitarios y otros característicos de la cultura de masas. En realidad, la FEKS, sin entrar frontalmente a denegar el espíritu socialista, tuvo a gala defender una forma de maquinismo de signo americanista, y dotar a las formas artísticas de un espíritu mimético respecto a la producción de bienes materiales que sería tildada de *izquierdista* tantas veces en el seno del partido. Sólo con posterioridad, su trabajo en el cine comenzó a hacerse más estructural y sistemático y, en consecuencia, a laborar la idea de *ostranenie* más de acuerdo con los postulados formalistas³¹.

Por consiguiente, es de vital importancia tener presente el doble aspecto sobre el que se origina el trabajo de la FEKS. Realzando el vínculo entre su concepción excéntrica y la *ostranenie*, se perfila la declaración de Vladimir Nedobrovo en 1928 recurriendo a una explícita terminología formalista para hablar del trabajo de este grupo artístico, el cual es

(30) *Ibidem*, pp. 34-35.

(31) El trayecto concreto de la FEKS, del teatro al cinematógrafo, no es objeto de nuestro interés actual, pero puede seguirse en el libro de Nicolaj Lébedev, *El cine mudo soviético*, ya cit., pp. 252-269.

interpretado como una manifestación de la *ostranenie*, citando literalmente a Shklovski: “El sentido del método excéntrico de la FEKS –es necesario decirlo– consiste en arrancar los objetos y las ideas de su proceso automático. La FEKS procura dar la sensación del objeto a través de una visión, y ya no a través de un reconocimiento. Su procedimiento excéntrico es un procedimiento de complicación de la forma. La complicación de la forma prolonga la percepción del objeto en el plano temporal e implica a la totalidad del proceso perceptivo”³².

Nos hallamos, pues, ante el mismo concepto y terminología de extrañamiento que sancionaran los formalistas rusos y que fue examinado poco más arriba, pero en este caso fuera ya del marco literario o poético en el que parecía confinarlo Shklovski, es decir, asumiendo en esta nueva definición la ampliación propuesta por Gillo Dorfles citada en la nota 15. Lógica y nada sorprendente es, en consecuencia, la explícita colaboración que unió al grupo capitaneado por Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg con algunos de los autores de la escuela del método formal en fechas inmediatamente posteriores, es decir, hacia 1926. El dato más llamativo, pero en absoluto el único, es la puesta en escena para el cine por Trauberg y Kozintsev de *El Capote (Shinel)*, ‘a la manera de Gogol’, en 1926 con guión del formalista Yuri Tinianov, y según el tamiz que Boris Eijenbaum había ofrecido en su célebre teorización en torno a lo grotesco en “Cómo está hecho *El Capote* de Gogol”³³. O, incluso, el film *S.V.D.*, dirigido igualmente por Trauberg y Kozintsev en 1927 con guión de Tinianov.

Lo realmente interesante es que la idea de extrañar elementos de una obra a fin de imponer una relectura y percepción más intensa de la forma lleva a los propios miembros de la FEKS a aplicarla a múltiples ámbitos de la vida artística o, si así se prefiere, a realizar una lectura en términos de montaje de mecanismos estructurales siempre existentes. Por ello resulta tan significativa la interpretación que hace Grigori Kozintsev del *gag* propio del *slapstick* en el cine norteamericano. Para este cineasta, el procedimiento debe ser entendido y defendido como una transposición de elementos, como una confusión entre causa y efecto, una distorsión semántica. La metáfora se torna realidad o, lo que es desde este punto de vista lo mismo, la realidad se hace metáfora. Y añade que el *gag* es, al igual que el excentrismo, una puesta al desnudo del recurso que ha servido para la composición: el humorismo nace, pues, de la relación entre los elementos y no de los elementos considerados de modo aislado. Procediendo de unir aquello que no puede estar unido, aquello que contradice la lógica, el *gag* entra a formar parte del disparate, a diferencia de la ‘blague’, cuyo único objeto es la mofa³⁴. ¿Será acaso necesario insistir en la semejanza entre esta lectura del *gag* y el descubrimiento del extrañamiento en la obra de Tolstoi o Pushkin por parte de Shklovski o incluso el análisis del montaje en los cuadros de El Greco por Eisenstein? Es claro que una sensibilidad nueva, que pone el acento en la distorsión, lee de modo distinto las obras de antaño y tanto en un caso como en el otro se interpreta el pasado –típico de la poesía universal, de creer a Shklovski– bajo una forma ligada a la vanguardia: la evidencia y exhibición del problema del montaje.

(32) Vladimir Nedobrovo, “FEKS: Kozintsev y Trauberg” in Giusi Rapisarda (ed.), ya cit., p. 90.

(33) Incluido en Tzvetan Todorov, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Siglo XXI, 1970. El texto de Eijenbaum data de 1918.

(34) Grigori Kozintsev, “El arte popular de Charles Chaplin” in AAVV, *El arte de Charles Chaplin*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 90.

A pesar de todo, aunque lo expuesto hasta aquí da cuenta del carácter excéntrico de la FEKS, es necesario, para penetrar en su sensibilidad técnica hacia el montaje, añadir cómo entiende este grupo de vanguardia el maquinismo bajo una forma determinada: la fábrica, de la que incluso extrae su nombre, pues es este factor el que propiciaría su abandono del teatro y su entrada en el universo cinematográfico. Y es que la fábrica no representa sólo un lugar simbólico ligado a la máquina, sino, sobre todo, un lugar de producción, un lugar de organización de cuyos esquemas deberá copiar sus formas la producción de bienes artísticos, no con fines sociales, sino por la belleza de esa fascinante *cadena de montaje*. En suma, el arte debe, en opinión de la FEKS, sobrepasar las formas artesanales y buscar un paralelismo con los modelos heredados de la industrialización. En este proceso no hay estandarte político, al menos estable y duradero, que sirva para guiar el camino, como lo habría, cuando menos a título de recurso de justificación, en la obra de Eisenstein. Y si dicho estandarte reaparece en alguna ocasión –verbigracia el carácter de denuncia de *La Nueva Babilonia*, basado en una interpretación de la Comuna parisina de 1870–, jamás es su rasgo determinante.

CAPÍTULO SEXTO

DEL MONTAJE DE ATRACCIONES A LA TEORÍA GENERAL DEL MONTAJE

*

El montaje de las atracciones y la idea de estructura

Llamábamos la atención en el curso del capítulo precedente acerca de la confluencia curiosa y generalizada entre las investigaciones soviéticas ligadas a la vanguardia y a la teoría literaria o poética, tanto en lo que concierne a la práctica artística como en lo que hace a la formalización programática de signo teórico. El propio Viktor Shklovski se encarga de explicitar estas coincidencias entre la posición formalista, de cuño excéntrico, y la teoría de la atracción en las primeras producciones de Eisenstein: “Puede que el excentrismo –indica– desplazara la atención de la construcción al material. De todas formas, la teoría del montaje de atracciones está en conexión con el excentrismo. Este último se funda en la elección de los momentos más significativos y en una nueva correlación, no automática, entre ellos. El excentrismo es la lucha contra la rutina, el rechazo de la percepción y de la reproducción tradicional de la vida”¹.

En efecto, Shklovski ratifica con acierto esta conexión demostrando que era un fermento común; con todo, conviene insistir en las sustanciales diferencias que introduce la teoría de la atracción desde las primeras formulaciones eisensteinianas respecto tanto al extrañamiento como al excentrismo, pues si bien es cierto que comparte la técnica del shock momentáneo, difiere de ellos en la concepción general del montaje y en la consideración global de la obra. Y es que Shklovski insiste en establecer un parangón entre el funcionamiento poético (extrañamiento sistemático) y la aparición de series asociativas que nada tienen que ver con el desarrollo causal de la obra y, por tanto, subraya en el montaje de las atracciones la presencia del eje metafórico que él mismo había postulado para el extrañamiento.

Es indudable que la idea de atracción, procedente del circo y los espectáculos ‘menores’, alude, a un mismo tiempo, a la separación momentánea de cada uno de los elementos respecto a la lógica causal y previsible del espectáculo y a la extrañeza y consecuente shock producido en el espectador. Sería, entonces, interesante diferenciar los primeros usos de la atracción, de signo pronunciadamente excéntrico, y que Eisenstein recoge del clima vanguardista general, de aquellos otros que se producen tras los primeros pasos de la teorización eisensteiniana. Respecto a los primeros, puede señalarse la colaboración tem-

(1) Viktor Shklovski, “Nacimiento y vida de la FEKS” in Giusi Rapisarda, ed, *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del actor excéntrico*, ya cit., p. 86. El texto de Shklovski data de 1928.

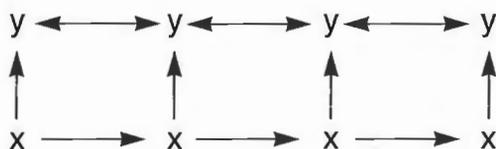
prana de Eisenstein con la FEKS y, particularmente, con Serguei Yutkevich con quien escribe la pantomima excéntrica *La liga de Colombina* en 1922, aunque jamás fue representada. En septiembre de ese mismo año, asiste a la representación de *La boda*, ‘electrificación de Gogol’, en cuyo interior se proyectaba un fragmento cinematográfico titulado *Charlie y la cocotte Batsy*. Esta misma dirección excéntrica parece detectarse en *El sabio*, 1923, basado en la obra de Ostrovski *Hasta el más sabio se equivoca* cuya puesta en escena y elaboración de decorados correría a cargo de Eisenstein y en cuyo interior se incluía a modo de atracción un pequeño film, *El diario de Glumov*. Aun cuando la documentación al respecto es escasa, algunas de estas obras no fueron representadas y el material de época resulta sumamente confuso, todo hace pensar que Eisenstein se mueve durante estos primeros años en el interior del círculo excéntrico y provocador propio del ala izquierda del Proletkult.

Ahora bien, la atracción, en su segunda acepción, es decir tal y como la formuló teóricamente Eisenstein, conlleva otro factor esencial que Shklovski parece dejar de lado, a saber: la guía minuciosa y progresiva del espectador a través del cálculo milimétrico de las series asociativas, es decir, de las atracciones. Veámoslo con detalle.

La primera formulación teórica del montaje de las atracciones pertenece al año 1923 y su ámbito de aplicación es todavía el teatro: “Es atracción (desde el punto de vista del teatro) –dice Eisenstein– todo momento agresivo del teatro, es decir, todo elemento de éste que somete al espectador a una acción sensorial o psicológica verificada por medio de la experiencia y calculada matemáticamente para producir en el espectador determinados shocks emocionales que, una vez reunidos, condicionan de por sí la posibilidad de percibir el aspecto ideológico del espectáculo mostrado, su conclusión ideológica final”². Conviene aislar en esta definición varios aspectos: el primero de ellos consiste en la declaración en pro de la línea más agitativa e izquierdista del Proletkult a propósito de todo lo que tiene que ver con la defensa de la agresión en el espectáculo y la recuperación de sustancias populares y no institucionalizadas artísticamente de la representación; por tanto, tal idea no entra en contradicción alguna con lo experimentado con anterioridad; el segundo apunta al valor del shock emocional en el espectador provocado por la atracción. Ahora bien, si hasta este momento nos encontramos ante una transcripción teatral de la teoría del extrañamiento, el tercer factor propone un salto adelante en la teoría. En efecto, pues las atracciones son consideradas células, es decir unidades mínimas, cuya misión no se agota en el extrañamiento momentáneo ni en el shock instantáneo que provocan, sino que deben hallarse calculadas *matemáticamente* como si de un texto paralelo y coherente en sí se tratara³. En otros términos, las atracciones constituyen shocks organizados y no pueden ser analizadas de modo aislado, sino forzosamente estructural. Los excitantes –Eisenstein recurriría a Pavlov y a la reflexología para dar cuenta del efecto producido sobre el espectador– poseen un valor relacional que apunta hacia la fractura de una lógica causal momentánea y hacia el sistema de rupturas. Podríamos esquematizar del siguiente modo la diferencia que introduce este recentramiento de la atracción:

(2) S.M. Eisenstein, “Le montage des attractions”, publicado en el número 3 de la revista *Lef*, dirigida por Maiakovski, recogido en *Au-delà des étoiles*, París, U.G.E., 1974, p. 117 (traducción de V. S-B).

(3) Pietro Montani, “L’ideologia che nasce della forma” in *I formalisti. Ejzenstejn inedito*, Roma, Bianco e Nero, 1971.



Esquema 1

Los puntos *y*, es decir las atracciones, deben actuar a un doble nivel: hacia los nudos causalmente organizados de la línea superior cuya relación mecánica y suave interceptan al sacudir la emoción del espectador mediante los repentinos *shocks* *y*, por otra parte, hacia el resto de los puntos *y* con los cuales forma estructura organizada dado que su finalidad es compartida. Ahora bien, no se trata en manera alguna de una doble línea argumental o narrativa, pues la comunión entre atracciones no es temática, sino funcional. Es claro que, en la práctica, cada nudo podrá o no estar sometido a un efecto excéntrico y que ello dependerá de la complicación concreta de la estructura. Sin embargo, no es menos cierto que la posibilidad estructural de su completa combinación queda abierta y, sobre todo, prevista por el sistema. Y, del mismo modo, el espacio por el cual el espectador debe penetrar en la obra está idealmente determinado por la estructura de las atracciones, es decir, por el contenido emocional de las descargas.

Dada esta preocupación de signo psicológico y la consideración del espectador como el lugar de cierre de la estructura, Eisenstein se plantea desde muy pronto lo idóneo del dispositivo fílmico para lograr la rentabilidad necesaria de este sistema, mucho más avanzado que el teatro, y traza con mayor riqueza teórica el mismo itinerario que los excéntricos. Ahora bien, ¿por qué el cine es idóneo? Básicamente, por sus rasgos psicológicos y por la influencia que éstos ejercen sobre el espectador. Esta tentativa globalizadora lo lleva a aunar investigación psicológica (a fin de sistematizar una teoría del *shock*) e investigación formal (a fin de determinar la ideología). Un año más tarde corrige su texto anterior, aplicándolo al cinematógrafo: “La atracción (...) tal y como la concebimos nosotros es todo hecho mostrado (acción, objeto, fenómeno, combinación, consciencia, etc) conocido y verificado, concebido como una presión que produce un efecto determinado sobre el espectador y combinado con otros hechos que poseen la propiedad de condensar su emoción en tal o cual dirección dictada por los objetivos del espectáculo. Desde este punto de vista, el film no puede contentarse simplemente con presentar, mostrar los acontecimientos, su confrontación, sino que también es una selección tendenciosa de dichos acontecimientos eximidos de tareas estrechamente ligadas al tema, y que realiza, de acuerdo con el objetivo ideológico de conjunto, una conformación adecuada del público”⁴.

El texto no es ya entendido como una agregación de atracciones, por repetidas y abundantes que éstas sean, sino como un sistema compacto y la mecánica de la atracción, el extrañamiento, está en función de una investigación psicológica que, más o menos acertada,

(4) S.M. Eisenstein, “Le montage des attractions au cinéma”, escrito en 1924 y publicado en 1925 en el libro de A. Belenson *Cinéma d’aujourd’hui*, in *Au-delà des étoiles*, ya cit., p. 128 (traducción de V. S-B).

abre el campo a la problemática de la clausura del espectáculo. Así pues, mientras la *ostranenie* se agotaba en su función desesemantizadora y no contraía vínculos determinantes con el resto de los extrañamientos (al menos no de manera forzosa), Eisenstein justifica la atracción por lo que él denomina *el efecto temático final*⁵. La desautomatización perceptiva que propugna Eisenstein representa el germen de una actitud constructiva que encontrará pronto en el montaje su instrumento de discursivización de manera inequívoca y se irá deshaciendo de la concreción para alcanzar, poco a poco, la máxima abstracción teórica. No obstante, en un primer momento, el estudio de la forma a partir de las necesidades de estructura lleva a Eisenstein a determinar el nacimiento y problemática de la ideología desde la consideración formal. Nada hay más natural dentro de la lógica en la que se está moviendo el cineasta: las descargas emocionales dirigen al espectador por unos derroteros complejos que lo conducen inconscientemente a la adopción de los principios que el director desea transmitir⁶. Trabajar la forma, proponer una estructura en la que los significantes se interrelacionen, labrar el psiquismo del espectador es, pese a lo mecánico todavía de esta respuesta, una tríada de elementos que Eisenstein no abandonará jamás y que le conducen en múltiples direcciones, todavía no desbrozadas, pero en las que otros elementos desbordan constantemente las previsiones de cálculo.

Lo cierto es que muy pronto Eisenstein descubre las repercusiones teóricas que se derivan de la teoría de las atracciones y decide continuar indagando en ella, puesto que la totalidad de los elementos decisivos del espectáculo está en juego: “La teoría de los excitantes y de su montaje en la orientación definida debe proveer los materiales exhaustivos para la cuestión de la forma. Tal y como yo lo concibo, el contenido es el resumen de las sacudidas que deben formar el engranaje en cuyo orden deseáramos someter al público”⁷. La formulación inicial, de cuño excéntrico, es rápidamente complejizada y el afán teórico va dominando progresivamente el panorama. En el mismo texto, añade: “Del mismo modo que en lo que respecta al factor atractivo sobre cuya actualidad no conviene especular, es necesario recordar que la utilización ideológica admisible de la atracción neutra u ocasional no puede servir más que para excitar los reflejos incondicionados de los cuales no tenemos necesidad en cuanto tales, pero que servirán para producir los reflejos condicionados de clase útiles que deseamos asociar a los objetivos bien definidos de nuestro principio social”⁸.

(5) Mucho de lo aquí expuesto recordará al lector algunas indicaciones hechas por nosotros a propósito del teatro épico brechtiano al final del capítulo tercero. En ambos casos, y sin prejuzgar las diferencias que los separan, se aprecia idéntica tendencia al recentramiento, nacida del deseo –más consciente en Brecht que en Eisenstein sin duda– de eficacia política.

(6) Véase en este aspecto una diferencia con el planteamiento racional de Brecht. Este último considera y estudia la emoción con el fin de superarla; en Eisenstein, la emoción reaparecerá a cada instante con más y más vigor sin poder ser apresada establemente por el dispositivo racional. Al éxtasis, grado hiperbólico de la emoción, será dedicada la obra teórica postrera de Eisenstein: *La no-indiferente naturaleza*. (*La non-indifférente nature*, París, U.G.E., dos volúmenes, 1976 y 1978 respectivamente). Asistimos, entonces, a una contradicción de la que surge la fuga constante de la razón en la obra eisensteiniana. Es claro que en nuestro libro no insistimos lo necesario sobre este punto, pero ello se debe a que la obra de Eisenstein no es nuestro verdadero objeto de estudio, sino tan sólo en la medida –y ésta es sin duda enorme– en la que constituye uno de los puntos nodales para elaborar una teoría del montaje.

(7) S.M. Eisentein, “La méthode de mise en scène d’un film ouvrir”, publicado en el periódico *Kino* el 11 de agosto de 1925 e incluido en *Au-delà des étoiles*, ya cit., p. 28 (traducción de V. S-B).

(8) *Ibidem*, p. 28 (traducción de V. S-B).

Nada más comprensible desde esta creciente lógica de la construcción que el furibundo ataque lanzado contra las técnicas de montaje utilizadas por Dziga Vertov. Lo que en el texto fílmico se juega para Eisenstein es, cada vez más, una estructura de discurso y la única forma posible de construir éste consiste en convertir la imagen en un signo arbitrario y trabajar su forma, fuera de todo mimetismo respecto a la realidad o de cualquier mito impresionista. En suma, es de ahí de donde nace el propósito eisensteiniano de construir un lenguaje –un discurso, diríamos más bien aplicando nuestras nociones del capítulo segundo, pues jamás el sentido se hallará preestablecido en código alguno– más que creer en la existencia de un lenguaje cinematográfico: es la ardua labor del arte, no un descubrimiento teórico. Y frente a dicha labor la contemplación vertoviana había de ser entendida escuetamente como una actitud impresionista, una detención en la materia en lugar de un paso decidido hacia la forma, pues forma implica siempre trabajo y sólo con él es posible edificar un discurso que, a la postre, será ideológico: “Vertov toma del mundo que lo rodea aquello que a él le impresiona y no aquello que, impresionando al espectador, trabajará su psiquismo (...). El *Kinoglaz* no es el símbolo de una visión, sino de una contemplación (reténgase la referencia formalista y el reproche de regresión que implica este aserto). Ahora bien, nosotros no debemos contemplar sino actuar. No es un *Cine-Ojo* lo que nos hace falta, sino un *Cine-Puño*”⁹.

En suma, el sistema de la atracción es de signo asociativo y metafórico, además de calculado; y dicho cálculo y la noción de sistema forjarán el paso, ya latente en las definiciones analizadas aquí, al llamado montaje intelectual, límite de la atracción y, al propio tiempo, conducción de la asociación por un camino conceptual. Y es que en este momento se ventilan problemas estructurales que Eisenstein comienza a desarrollar en los últimos años veinte, problemas que afectan a una teoría de la forma y que otorgan al concepto de montaje un papel especial, pleno en la teoría.

Forma, concepto y montaje

He ahí el problema central de la teoría eisensteiniana: la forma. Una forma que se opone a la materia bruta, es decir, a lo informe, y no –como se ha pretendido ver– al contenido¹⁰. Una forma que es trabajo y discurso. En efecto, la teoría de la ideologización nacerá de la forma, la posibilidad del concepto lo hará de ella también. Responder a la pregunta de qué es la forma implica dar solución a otro interrogante: ¿cómo se construye un discurso? Y es que para Eisenstein, a finales de los años veinte, la profundización en la problemática del montaje lleva aparejado el esfuerzo por alcanzar un máximo grado de digitalización de la imagen. Logrando la más elevada arbitrariedad y convirtiendo la imagen en un signo casi sin rastro de referente, será posible este sueño de la conceptualización: transmitir conceptos abs-

(9) S.M. Eisenstein, “Sur la question d’une approche matérialiste de la forme”, publicado en el *Kinojournal* A.R.K. 4/5 en 1925, en *Au-delà des étoiles*, ya cit., pp. 152-153 (traducción de V. S-B).

(10) Así lo entendieron siempre los dirigentes del Partido Comunista, razón por la cual Eisenstein fue tachado a menudo de formalista, relegado en ocasiones a un segundo plano y otras forzado a humillantes autocríticas, tras las cuales se encubría a veces una forma de contrataque que hoy es a menudo fácil de detectar.

tractos a través de la imagen¹¹.

Ahora bien, nada más falso que sostener la digitalización por vía directa de la imagen; antes bien, su neutralización referencial sólo acontecerá por el uso del montaje, aun si la imagen conserva todo su valor concreto en el plano denotativo. Tal constatación lleva a Eisenstein a dirigir su mirada hacia la cultura oriental y, más concretamente, a desgajar el método de pensamiento entre lo sensorial y lo conceptual que rige en el ideograma: dos hieroglifos –dice en “El principio cinematográfico y el ideograma”¹²– dan como resultado un concepto; lo que significa que el resultado no es una suma, sino un producto. De ahí nace la concepción del montaje que se esfuerza por aplicar: el ideograma en la lengua y el *haiku* en la poesía no pueden ser elementos equivalentes al plano cinematográfico, sino que éste se revela como la célula –es decir la unidad básica apta para la composición– del montaje. Y este montaje produce una colisión, un conflicto entre sus células. Así pues, el montaje es conflicto. Y Eisenstein persigue resucitar el aspecto técnico del concepto aplicando una metáfora maquinística para designar cómo actúa dicho conflicto: “Si el montaje puede ser comparado con algo, entonces unas piezas de montaje, de planos, deberían ser comparados con las series de explosiones de una máquina de combustión interna, que hace avanzar a un tractor o automóvil; de modo semejante, la dinámica del montaje sirve como impulso para hacer avanzar el film en su conjunto”¹³.

Ahora bien, no puede sorprender el hecho de que Eisenstein advierta que dicho conflicto es la forma en la que el cine participa del arte, pues el conflicto es una ley estética más que cinematográfica y, según el pensamiento marxista al que Eisenstein apela en este momento, aunque sin demasiado rigor, incluso más que estética: natural y universal; y, por otra parte, este conflicto (o montaje, puesto que ambos han sido ya identificados) se extiende por todo el recorrido significativo del film, desde la superficie pictórica o fotográfica del plano hasta el tratamiento del sonido que comenzaba a despuntar en el horizonte norteamericano y europeo. A modo de muestras de una actitud que abarcaría la totalidad del film, Eisenstein enumera algunos tipos de conflicto, sin pretender su exclusividad pero que van invadiendo más y más espacios significantes: conflicto gráfico, conflicto de planos (en un sentido pictórico), conflicto de volúmenes, de espacios, de ritmos, etc, etc, etc. Los ámbitos en los que actúan estos conflictos son tanto el plano como la relación entre los planos, como incluso la relación entre sonido e imagen, la relación entre grandes bloques o porciones de discurso, etc. Una vez más, y avanzando hacia la dialéctica, sólo donde hay conflicto puede haber signo y, por ende, también discurso.

A tenor de lo dicho, el montaje, entendido como conflicto, ya no es un instrumento significativo sin más, compatible con otros. Llegados a este punto extremo de la teorización, el

(11) Tal actitud fue motivo de reproches por parte de Béla Balázs, con quien Eisenstein protagonizó alguna de las abundantes polémicas de su época. Más recientemente, Jean Mitry, blandiendo la idea de que el cine debe preservar lo concreto de la figuración aunque más tarde lo reelabore de formas experimentales, renovó las críticas contra el montaje intelectual, centrándose particularmente en el caso de *Octubre*. No cabría, sin embargo, pensar que tal reflexión agota el experimento eisensteiniano. Su consideración de la emoción, el esbozo de una teoría de lo patético pugnan por salir al exterior siempre en contraste con la tendencia sobre la cual colocamos nosotros el acento.

(12) S. M. Eisenstein, “The Cinematographic Principle and the Ideogram” in *Film Form*, Nueva York/Cleveland, Meridian, 1957, traducción al inglés de Jay Leyda. El texto data de 1929.

(13) S.M. Eisenstein, *Ibidem*, p. 38 (traducción de V. S-B).

montaje se convierte en un método o, mejor dicho, el método por excelencia, útil para designar y trabajar con la ideología; en suma, el método dialéctico del marxismo. En “Una aproximación dialéctica a la forma filmica”, escrito el mismo año del texto recién citado, señala Eisenstein apurando las ideas anteriormente expuestas: “¿Por qué el cine debe de seguir las formas del teatro y la pintura en lugar de la metodología del lenguaje, el cual permite que surjan nuevos conceptos de conjunto tanto como ideas a partir de la combinación de dos objetos concretos? El lenguaje está mucho más cerca del cine de lo que lo está la pintura. Por ejemplo, en la pintura la forma nace de elementos abstractos como la línea y el color, mientras en el cine la concreción material de la imagen en el encuadre presenta –en cuanto elemento– la máxima dificultad de manipulación. Entonces, ¿por qué no aproximarse hacia el sistema del lenguaje, que está obligado a utilizar la misma mecánica para inventar palabras complejas?”¹⁴. Se trata de doblar el significante y postular la arbitrariedad de las relaciones internas a la imagen. El montaje será, una vez más, el instrumento de esta operación.

No podría extrañar siguiendo nuestro trayecto que a partir de esta doble idea, a saber, de la atracción centralizada por una parte y del uso arbitrario de la imagen por otra a fin de representar conceptos, nazca la formalización del montaje intelectual, identificado las más de las veces con la única, fundamental e inamovible idea de Eisenstein. No obstante, sin pretender en modo alguno exclusividad, no cabe duda de que en él se roza un punto extremo de formalización que Eisenstein habría pronto de abandonar, pero no sin haber extraído el máximo rendimiento de su consecución. El mismo autor recurre a un ejemplo en su texto “El mal volteriano” a fin de explicitar las pautas de comportamiento del montaje intelectual. Al comentar la célebre secuencia de los dioscecillos de su film *Octubre*, subraya el tratamiento generalizante y abstracto, a resultas de lo cual la idea de Dios aparecía como algo externamente pomposo, siendo dicha pomposidad el correlato de una vacuidad total de contenido¹⁵. Se deduce fácilmente de lo que venimos postulando el intento de apurar la frontera que, a fuer de construir un significante arbitrario, le llevará a trabajar en el interior y sobre el propio método escogido. Así pues, si *La Huelga* había utilizado la serialidad en lugar de la convencional unidad de la acción y lugar, si *El acorazado Potiomkin* había optado por el patetismo psicológico-cotidiano y *Octubre* había tomado la sólida decisión de entender los acontecimientos como consecuencias de actitudes situándolos en el orden del ensayo –según palabras del propio Eisenstein–, el desmesurado proyecto que concibió inmediatamente después consistía en el rodaje de *Das Kapital*, según ‘guión de Karl Marx’. Si bien este proyecto jamás llegó a realizarse, sí nos han llegado las notas que, a modo de diario, escribió Eisenstein en torno al mismo entre el 12 de octubre de 1927 y el 22 de mayo de 1928¹⁶. De ellas vale la pena retener la teoría que subyace, pues es plenamente coherente con el esbozo que acabamos de realizar del estado de la teoría a finales de los años veinte. El punto de par-

(14) S.M. Eisenstein, “A Dialectic Approach to Film Form” in *Film Form*, ya cit., p. 60 (traducción de V. S-B). Texto de 1929.

(15) S.M. Eisenstein, “Le mal voltairien” in *Cahiers du Cinéma* 226-227, enero-febrero 1971, pp. 47-56, traducción de Jacques Aumont. El texto, de signo autobiográfico, data de 1932.

(16) Véase “Come portare sullo schermo *Il Capitale* di Marx” in Paolo Bertetto, ed., *Ejzenstejn. FEKS. Vertov. Teoria del cinema rivoluzionario (Gli anni venti in URSS)*, Milán, Feltrinelli, 1975, pp. 164-181.

tida para Eisenstein es la concreción de la imagen o, mejor dicho, la concreta banalidad de la misma. Sin embargo, el objetivo hacia el que tiende el proyecto consiste en transmutar esta concreción en abstracción, en conceptualización. Si se trata de pensar en imágenes, el sentido no descansará jamás en los elementos sometidos al principio de montaje, sino en las relaciones que entre sí mantengan. El objetivo del film –dirá Eisenstein– estriba en mostrar y enseñar el método dialéctico. Y –podemos añadir nosotros– si éste se basa en el principio del conflicto y conflicto es montaje, no habrá otro procedimiento que nos sirva mejor que este método de composición, pues ya lo es de nada menos que de la dialéctica marxista¹⁷.

Considerando esta preocupación por la forma y la consiguiente búsqueda de un método para su análisis idéntico –el materialismo le impone este corsé– al que sirve para el análisis de la realidad, así como el descubrimiento del principio de montaje entendido como síntesis de tan distintos objetivos, no puede resultar extraño que Eisenstein plantee en sorprendente declaración cuando las críticas de formalismo arreciaban en el seno de la URSS: “¡*El Capital* será oficialmente dedicado a la II Internacional! (...). La parte formal será dedicada a Joyce”¹⁸. El objetivo consiste –ésta es la idea eisensteiniana– en hacer del vanguardismo un método, pero pasándolo por la criba de la estructura, del método y de la ciencia de la realidad. Llegados a este extremo, no podemos reconocernos más lejos –poco importa decidir si Eisenstein acertó o erró, pues sabemos de las contradicciones internas que todo esto conlleva– del excentrismo con el que se originaron sus primeros trabajos para el teatro.

Un correlato diacrónico parece desprenderse inevitablemente de esta actitud montajística tan generalizada y tal vez extrema de Eisenstein: la lectura en forma de montaje. Descubierta este principio que el autor considera universal, no puede por menos que erigirlo en método de interpretación. Si la modernidad artística leía descomposición allí donde otras épocas más confiadas y narcisistas aseguraban sus productos por medio de un lenguaje pleno y estable, Eisenstein proyecta sobre las obras de todas las épocas aquellos rasgos que él ha advertido y contribuido a imponer en la actualidad. Aun cuando esta etapa será pronto superada en su formalización concreta de multiplicidad de conflictos, la perentoria necesidad de leer la historia del arte haciendo hincapié en aquello que tiene de desintegración de la estructura compacta será una constante irrenunciable durante toda su producción posterior. Buscando fuentes, modelos y precedentes en épocas pertenecientes al pasado, Eisenstein trae a colación las repentinas fracturas antes al parecer imperceptibles que pueblan la obra de Shakespeare, Dickens, Piranesi, El Greco, Pushkin, Tolstoi, Balzac, el ideograma y el *haiku*

(17) No es pretensión nuestra indagar en la teoría de Eisenstein desde una perspectiva biográfica ni siquiera teórica interna, es decir, poniendo de relieve problemas de etapismo, coherencia y continuidad. Valga decir que a este autor se han consagrado centenares de obras en los últimos veinte años y que las polémicas sobre la existencia de un ‘salto epistemológico’ (posición defendida por David Bordwell) o su negativa (actitud de Jacques Aumont) son uno más de los grandes puntos en litigio. Igualmente, no es extraño que la moda postmoderna, la estética de la fragmentación, de lo inacabado o de la deconstrucción encuentre en Eisenstein una veta que dista mucho de ser agotada. El mismo Gregory L. Ulmer le dedicó una parte de su *Applied Grammatology. Post(e)-Pedagogy from Derrida to Joseph Beuys* (Baltimore/Londres, The John Hopkins University Press, 1985), intentando poner en juego las teorías derridianas en el campo de lo cinematográfico, y algunos de los coloquios próximos anuncian la conexión de Eisenstein con la postmodernidad. Toda indicación nuestra a este respecto nos desviaría de nuestro camino sin poder esclarecer siquiera lo fundamental. A título de guía, sí creemos necesario indicar que Eisenstein comienza a teorizar el discurso interior durante los años de sus viajes e intenta aplicarlo a la malograda *An American Tragedy*, basada en la conocida novela de Theodor Dreiser.

(18) S.M. Eisenstein, “Come portare...”, ya cit., p. 177, correspondiente a las notas del 8 de abril de 1928.

y tantas otras. Tal vez el énfasis y empeño al aplicar tales categorías que éstas se extienden desde las artes plásticas hasta la poesía, desde la novela hasta cualquier otra manifestación artística. Tal actitud y la brutalidad y pasión con que Eisenstein la expresó le valió y ha valido a lo largo de más de cincuenta años severas críticas¹⁹.

La reflexión poética de los formalistas

El montaje intelectual eisensteiniano, excesivo por tantos conceptos, no fue, pese a las apariencias, un episodio aislado en la teorización nacida de los círculos soviéticos. Tal vez fuese únicamente una exacerbación valerosa de tentativas más débiles que circulaban en el ambiente. No obstante, coincidiendo con algunos de sus postulados extremos se encuentran, junto a hombres de la profesión y aún más que ellos, las reflexiones que los inquietos autores de la llamada escuela del método formal dedicaron en 1927 a la investigación en torno a las condiciones significantes del cinematógrafo. Si bien desde muy pronto el cinematógrafo había sido sometido a estudio por distintos autores que pertenecían al círculo formalista e incluso –como pudimos ver– las actividades artísticas de algunos de estos teóricos dieron frutos notables en la misma pantalla y repetidamente, el texto conjunto de varios de ellos titulado *Poetika Kino* consume un momento estructural de este trabajo de reflexión, particularmente en lo que respecta a las aportaciones más sistemáticas ofrecidas por Yuri Tinianov y Boris Eijenbaum, en la medida en que se organizan aspirando a una terminología y conceptualización homogéneas para afrontar los problemas de lenguaje y significantes del hecho artístico²⁰. Este hecho reviste toda la importancia que el lector puede sospechar, pues el cinematógrafo va a ser analizado en cuanto hecho de lenguaje y discurso; por consiguiente, puede ser abordado en sus semejanzas y diferencias respecto a otros dispositivos significantes. La riqueza semiótica del cine no podía pasar inadvertida a quienes, como estos autores, se hallaban empeñados en un estudio del fenómeno artístico más que de lo lingüístico, aun si la poética fuera el objeto fundamental de su trabajo.

Con lo anterior no pretendemos sostener que las hipótesis formuladas en este libro y especialmente las de los dos autores citados condensen el punto álgido de la teorización alcanzada en el período. Fácilmente pueden advertirse intervenciones –algunas de ellas ya examinadas en estas páginas– que poseen una riqueza superior en ciertos aspectos. De lo que se trata, no obstante, es de evaluar el gesto metodológico de signo científico y la expresa

(19) El más célebre de estos textos por lo temprano de su aparición es “Dickens, Griffith, and the Film Today” in *Film Form*, ya cit. Pero el lector puede revisar *La non-indifférente nature*, ya cit. respectivamente, para ver análisis dedicados a Pushkin, Piranesi, El Greco y un larguísimo etc. En *Teoria generale del montaggio* (Venezia, Marsilio, 1985) destaca el análisis realizado sobre el retrato de Ermolova. Y así sucesivamente.

(20) Puede consultarse Herbert Eagle (ed.), *Russian Formalism Film Theory (Poetika Kino)*, Michigan Slavic Publications, 1981. Aunque de modo menos completo, otras ediciones italianas o alemanas seleccionan algunos de los textos aquí incluidos. Consúltese *I formalisti russi nel cinema*, al cuidado de Giorgio Kraiski (Milán, Garzanti, 1971) y *Poetik des Films. Texte der russischen Formalisten*, al cuidado de Wolfgang Beilenhoff (Munich, Wilhelm Fink, 1974). En francés pueden hallarse los textos de Yuri Tinianov (“Des fondements du cinéma”) y de Boris Eijenbaum (“Problèmes de la ciné-stylistique”), ambos en *Cahiers du cinéma* 220-221, París, Mayo-junio 1970). Nosotros citaremos en adelante por la edición inglesa.

voluntad de elaborar cuando menos un esbozo de teoría al margen de cualquier actitud propia de manifiesto, militante o metafórica, tan frecuente en estos tumultuosos años. Hayan sido o no desbordadas en la actualidad sus categorías –cuestión que no resulta pertinente decidir en esta ocasión–, los formalistas proceden a rechazar cualquier tono ajeno a las categorías discursivas que han servido para el estudio, no de la lengua, sino –reténgase la sustancial diferencia– de la poética, aun cuando las diferencias entre distintos autores se dejen notar. *Poetika Kino* es, así, un libro ejemplar, pues se presenta como la primera sistematización teórica que se aleja de la práctica fílmica, a pesar de que muchos de los autores formalistas hubieran colaborado activamente en la producción cinematográfica, y, además, plantea una renuncia explícita tanto a la defensa normativa de poéticas concretas como a empirismos pseudoteóricos²¹.

Para comenzar, valdría la pena rescatar una afirmación ya obvia por el estadio alcanzado en las referencias de los últimos capítulos, pero no por ello exenta de valor: el cine no debe ser analizado en relación con realidad ninguna, sino en cuanto material construido por procedimientos característicos de un sistema signifiante. Tal afirmación, con todo, podría sin forzamiento de ningún tipo ser suscrita por los teóricos formativos examinados en el capítulo quinto, por los teóricos, enseñantes y experimentadores soviéticos analizados hasta el momento e, incluso, por la mayor parte de los teóricos vanguardistas que dirigieron su mirada hacia el cine en alguna ocasión. ¿Qué podríamos considerar diferencial y destacable en la posición de estos autores formalistas respecto a todos los anteriores? Para responder a esto sería acaso necesario interrogarse por la distancia que separa a los formativos de los formalistas. Estos últimos nos dan una valiosa pista por donde indagar cuando citan explícitamente a Louis Delluc. Si éste hablaba de ‘fotogenia’ a propósito del cinematógrafo²², dicha cualidad –aclara y corrige Eijenbaum– no pertenece en manera alguna a los objetos ni a las personas de la vida real, sino que alude a cómo están transmitidos cinematográficamente, es decir, por medio de qué procedimientos formales, angulaciones de cámara, puntos de vista, etc son tratados. En esto consiste el paso de la fotogenia a lo que Eijenbaum denomina la ‘cinematogenia’²³. Abordando directamente el trabajo de estos pioneros de la teoría, el formalista subraya la diferencia teórica rotunda que lo separa de gentes como Delluc o Gance y, por extensión, de Germaine Dulac, Jean Epstein y los demás: allí donde éstos apelan a una cualidad esencialista para definir el cine, los formalistas se fijan en el tratamiento específico del procedimiento o procedimientos formales con los que está construido el discurso. Por esta misma razón estructural, el cine no permite ser definido, como hacen muchos formativistas, ateniéndose a características o rasgos propios de las otras artes, por ejemplo, como una definición metafórica del estilo ‘música de los ojos’ o ‘poesía visual’. Dicha imposibilidad no se debe únicamente al hecho de que el cine combina por su material las artes plásticas o espaciales mientras por su desarrollo convoca a las temporales (literatura y música), sino a que la ciencia formal ha de ser capaz de definir con la misma precisión con que lo

(21) Es claro que, atendiendo a un criterio cronológico, 1927 es una fecha anterior a la publicación de las obras clásicas de Kuleshov, Pudovkin y algunos otros; lo cual demuestra una vez más que nuestro itinerario no se justifica en modo alguno por criterios cronológicos, sino que se trata de una lectura discriminatoria de signo teórico.

(22) Véase el capítulo quinto dedicado a repasar el papel asignado al montaje en el conjunto de las actitudes formativas.

(23) Boris Eijenbaum, “Problems of Cinema Stylistics” in Herbert Eagle, ed, *Formalist Film Theory*, ya cit., pp. 55-80.

hace en la lengua el *continuum* sobre el que tiene lugar el acto comunicativo.

Ahora bien, si el estudio del cine no puede ser agotado refiriéndose a la realidad, como ya supieron ver los formativistas, ni tampoco resulta riguroso ni adecuado definirlo por sus semejanzas con las otras artes, convertidas ahora en cómoda y sugerente imagen, ello se debe precisamente al carácter no sólo especial, sino también arbitrario de sus signos. Esto lleva a Tinianov a postular que el cine es, en realidad, un arte abstracto²⁴, cuyo valor sónico es inversamente proporcional a su capacidad referencial. En efecto, la cualidad planaria de la imagen, es decir, su bidimensionalidad, la restricción cromática implícita al blanco y negro, la ausencia todavía de sonido y diálogos y las limitaciones del punto de vista constituyen la ‘pobreza del cine’, hablando en términos realistas, pero ésta no es sino la otra cara de sus posibilidades discursivas y constructivas. Son las restricciones realistas las que convierten la imagen en un signo, como si estuviéramos invirtiendo repentinamente las concepciones teóricas de André Bazin²⁵. Así pues, el mundo visible se presenta en el cine –esta definición es quizá la más célebre de las formalistas– en su correlación semántica.

En realidad, esta idea de correlación semántica introduce un factor discursivo que deberá desembocar en el montaje, toda vez que hemos descrito el carácter arbitrario de los significantes. En efecto, ¿qué lugar ocupa el montaje en el seno de esta teorización? Tinianov responde que el montaje no consiste en la mera unión de imágenes, sino en la sucesión diferencial de las mismas; esto implica igualmente que las imágenes pueden sucederse en la medida en que tienen un punto de correlación. Repetición y diferencia son los ejes sobre los que actúa el principio semiótico del montaje. Y éste aparece, entonces, en el centro de la sucesión discursiva del cine y, aunque los formalistas hablen frecuentemente de lenguaje fílmico, no conviene llamarse a engaño al respecto pues ninguna traslación mecánica respecto a la lengua natural subyace a tal afirmación ni ninguna vocación normativa la alimenta. Dicho en términos de Eijenbaum, el montaje es un sistema que construye la sintaxis fílmica. Y es aquí donde se bifurcan productivamente los caminos: por su parte, Tinianov busca el modelo del cine en la poesía, considerando que el ritmo es el ‘factor constructivo del verso’, como definió en su libro *El problema de la lengua poética*²⁶. Relacionado con la poesía y el ritmo, el montaje aparecería como la interacción de movimientos estilísticos y métricos en el desarrollo del film. Pese a que encontramos unidos tres elementos que ya hicieron su aparición en las teorías formativas –poesía, ritmo y montaje–, el tratamiento discursivo que Tinianov le imprime es sustancialmente distinto del que le otorgaron Gance, Dulac, Delluc, etc. Si éstos utilizaron el mecanismo propio de la poesía para sus definiciones convirtiéndolas en el fluir de un sentido figurado, Tinianov entiende la poesía como un sistema de tratamiento de la lengua natural.

Por su parte, Eijenbaum considera que el cine, merced al montaje, es un arte de la sucesión y, por tanto, su modelo más adecuado debe ser buscado en la prosa. El montaje se con-

(24) Kazanski se esfuerza igualmente por encontrar estos signos en el interior del plano, tal y como hace Tinianov. Véase del primero “The Nature of Cinema”, *Ibidem*, pp. 101-129.

(25) Recuérdese que algo de esto se encontraba ya en Béla Balázs, si bien fuera de la coherencia que otorga una disciplina que aspira a la científicidad.

(26) Véase de Tinianov “El ritmo como factor constructivo del verso” in *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, S. XXI, 1975 (segunda edición corregida).

vierte en la estilística fílmica en la medida en que es el que garantiza todas las formas de articulación de las unidades sónicas. Dado que el tiempo y el espacio, a diferencia del teatro, no se rellenan, sino que son contruidos, las distintas funciones que adquieren dependen del uso del montaje. De ahí que Eijenbaum hable de los *film-períodos*, basados en la construcción de contigüidades espaciales y temporales que producen ilusión de continuidad espaciotemporal. Todo el sistema de articulaciones que va de la *cine-frase* a la *cine-oración*, objeto de estudio de la *cine-estilística*, tiene, en consecuencia, un instrumento decisivo: el montaje. Sólo después de relatar la evolución y proceso de este pensamiento, puede comprenderse la expresión de Eijenbaum y la forma en la que pone en relación el cine con otros lenguajes: “El cine posee su propio lenguaje, su propia estilística y sus propios procedimientos de fraseo. Uso estos términos, por supuesto no para aproximar el cine al arte verbal, sino en el sentido de una legítima analogía, al igual que se habla, por ejemplo, de la *frase musical*, *sintaxis musical*, etc.”²⁷.

Una última indicación es necesario hacer explícita, pese a que ha sido sugerida poco más arriba: no advertimos pretensión alguna de acceder a un cuadro completo y perfecto de correspondencias entre formas y contenidos; ningún deseo es perceptible tampoco de encontrar o fundar un ‘lenguaje cinematográfico’, tal y como fue cuarenta años más tarde planteado por la primera semiología. Nada más necesario que recordar una vez más que el objeto privilegiado de estudio de los formalistas era la lengua poética y no la lengua natural, a la que atribuían un valor de base instrumental. No puede extrañar, al hilo de estas constataciones, que Eijenbaum establezca una correspondencia entre el montaje, en su sentido de *cine-estilística*, y el lenguaje interior del espectador. En suma, los formalistas logran una formulación notable en la medida en que aúnan muchas premisas ya formuladas, pero ubicándolas en el interior de un proyecto coherente: separan el cine de la realidad y de las otras artes, no para fundar su esencia artística, sino para definir su estructura discursiva, su régimen asociativo o secuencial; conciben el montaje como un principio teórico que está en la base de dicha discursivización, ya sea en un sentido asociativo (Tinianov), ya sucesivo o narrativo (Eijenbaum), pero siempre separado de la función técnica del ‘editing’; y, *last but not least*, recurren al paradigma verbal no como una forma de ahogar la singularidad del discurso, sino como instrumento de apoyo que designa el círculo de lenguaje en el que se mueven. >

Eisenstein y la interiorización del principio

Regresemos ahora al lugar en el cual habíamos abandonado la teorización eisensteiniana: un momento fecundo y extremo. Fecundo porque la tendencia al análisis de la forma alcanzaba a todo significativo por pequeño que fuese, descomponiéndolo e intentando colocarlo en cuanto signo arbitrario en relación de conflicto con los restantes en todos los ámbitos del film; extremo porque la obsesión *deconstructora*, pese a la repetida exigencia de estructura, no dejaba de resultar perceptible. Al leer el conjunto de textos eisensteinianos de finales de los años veinte, se tiene la sensación de necesitar urgentemente la descomposición

(27) Eijenbaum, *op. cit.*, p. 68.

de los planos, los volúmenes, las figuras, la tonalidad de los colores, en suma, el conflicto activo de todo signo y no sólo su posibilidad virtual. Parece que Eisenstein estuviera aquejado en la época de una obsesión consistente en afirmar que todo aquello que no actúa en contraste activo y visible deja de existir como signo y cesa de contribuir igualmente a la construcción del sentido. Podría hablarse de un ensayo teórico muy semejante al emprendido por los formalistas rusos, si bien lo separan dos diferencias notables: por una parte, una riqueza muy superior a la hora de detectar signos que deben actuar en contraste y, por otra, una sistematización lingüística bastante menor. El problema del montaje era, para Eisenstein como para los formalistas, el que garantizaba la sintaxis cinematográfica, pero ésta era concebida a base de conflictos explícitos, es decir a modo de una dialéctica con la que era necesario experimentar, que impedía el paso a la retaguardia de determinados signos y la búsqueda de la homogeneidad del conjunto. Homogeneidad parecía ser una voz tan negativa como lo era la neutralización significativa y, por ende, también ideológica²⁸.

Es éste, pues, un período que consiste en reinscribir obsesivamente cualquier nuevo elemento que irrumpe en el firmamento cinematográfico –sonido, color– en la dinámica de los conflictos, complejizando el panorama hasta el crecimiento de redes insospechadas. La idea de un montaje armónico que se lee en su texto “Métodos de montaje” y que, de creer a Eisenstein, consuma el paso por los montajes métrico, rítmico y tonal que le preceden en la historia del cine, así como los variados textos que dedicó durante toda esta época al descubrimiento sonoro representan un explícito deseo de deconstruir la totalidad de los signos posibles y, al propio tiempo, exhibir el gesto deconstructivo imposible de no ser leído por el espectador. La operación de “Métodos de montaje” le sirve, en un afán de totalidad, para definir tanto el cine desde el punto de vista sincrónico como diacrónico, y siempre en orden de menor a mayor complejidad significativa, pues el pasado del cinematógrafo encarna algo semejante a la fase inicial del montaje para ir complejizándose con posterioridad. Adviértase, a la luz de lo expuesto, la contradicción en la que se abisma la poética eisensteiniana, siempre deseosa de ser algo más que una poética, es decir, una teoría: aun si la idea de estructura jamás fue ajena a la teoría eisensteiniana, como pudimos ver, las vértebras de dicha estructura debían ser cada vez más y más fragmentadas²⁹.

Henos contra todo pronóstico, sin embargo, ante un viraje progresivo, pero fundamental que preside la elaboración teórica de Eisenstein en el curso de los años treinta, particularmente desde su regreso a la URSS en 1932 tras dos años de contacto con otras cinematografías como la norteamericana, británica, alemana, etc, a saber: la progresiva interiorización del principio de montaje. En otras palabras, da la sensación de que en lugar de actuar a cielo abierto, con un afán analítico y de cirujano, en el cual poética experimental y discurso teórico tienden a fundirse en una suerte de manifiesto constante, la noción de montaje comienza

(28) Véase “A dialectic Approach to Film Form”, in *Film Form*, ya cit.

(29) Ya ha sido dicho en este libro, pero resulta tentador insistir: es bella y fascinante esta manera de leer las obras de cualquier época percibiendo sus fracturas y la amalgama de sus piezas, componer los films desgajando sus partes, explicar a los estudiantes la composición de una escena a través de las partes que la forman. La obsesión eisensteiniana por montar es síntoma de un pensamiento fragmentario que no deja pieza por remover hasta advertir cómo actúa cada signo. Al ejercer esta labor Eisenstein se muestra distinto, se quiera o no, del fragmentarismo postmoderno, más ocupado en disgregar que en analizar y reunificar.

a bifurcarse hasta designar dos conceptos distintos. El primero de ellos consiste en practicar la descomposición de los planos y responde a las definiciones y tratamientos que hemos descrito con anterioridad. Esta idea va perdiendo su centralidad hasta ocupar el papel de una actitud compositiva más, alternativa de otras muchas, como el montaje en el plano, el uso de la profundidad de campo, el trabajo cromático, etc. Y, precisamente, estas otras van cobrando progresivamente importancia en la práctica cinematográfica sin por ello engendrar inmediatamente una variación del principio teórico. Se trata de los fenómenos de rehomogeneización de los planos donde, sin perder lo que había de montaje, se somete a la búsqueda de elementos unificadores de signos estructural: armonía del color, composición del encuadre, trabajo con la profundidad de campo. La época de lo que Christian Metz denominó el 'montaje-rey' estaba dando lugar a otra bien distinta, una de cuyas primeras manifestaciones artísticas fue *Que Viva Mexico!* y los textos que lo rodearon. El segundo concepto a que aludimos va, en cambio, tomando más y más vuelos hasta el punto de convertirse en principio teórico que alumbraba e informa la práctica artística entera o, incluso, la práctica total de la cultura. Ahora bien, si intentáramos poner en conexión ambas tendencias descubriríamos sin más tardanza que no hay contradicción alguna en la operación, sino más bien un proceso de interiorización, es decir, una conversión del experimentalismo del montaje en un principio teórico que informa la estructura, que lleva inscritas las huellas de la descomposición realizada en la práctica, pero que se aleja de la ingenuidad que postula la necesidad de instaurar el conflicto de un modo explícito y legible para que sea reconocido. Es así como este principio de montaje es el que informa tanto aquellos textos que practican la descomposición activa de los significantes en planos distintos como estos últimos casos en los que las tendencias compositivas actúan como fenómenos homogeneizadores. Y el principio general –decimos– preside también estas actitudes últimas porque en ellas está implícita la idea de lo heterogéneo y del conflicto, ahora ya interiorizada.

Dado que el montaje se ha convertido en un principio teórico y, sobre todo, abstracto, no puede éste por menos que presidir la construcción de cualquier texto, sea cual sea su poética concreta. Sin embargo, otros valores más generales ocupan el lugar técnico e instrumental que Eisenstein otorgara antes al montaje. El teórico y cineasta puede muy bien renunciar a la fragmentación del montaje entre los planos, dotar de elementos unificadores (patéticos, generalizadores, lumínicos) a la *puesta en encuadre*, teorizar la composición de los planos de modo sintético y mantener, pese a todo, el reinado del principio de montaje como algo más abstracto, sin por ello que desaparezca el principio. En suma, se ha producido una conversión del instrumento de discursivización en principio teórico o, lo que es lo mismo, una desmaterialización del montaje. Los años 1936 y 1937 verán aparecer la más elaborada teoría general del montaje que pudo realizar Eisenstein, pero una lectura atenta descubre que el objeto prioritario de su investigación ya no radica en la obra cinematográfica en sí, sino que ha sido desplazado hacia la construcción de la obra artística en general. En su lugar, el andamiaje teórico se organiza en torno a dos ideas: la representación (*izobrazenie*) del fenómeno y la imagen (*obraz*) del mismo, entendida como la generalización (*obobszenie*) del fenómeno en su existencia. A partir de este momento, los conceptos centrales pasan a ser las condiciones bajo las cuales puede representarse un hecho cualquiera (representabilidad o *izobrazitelnost*) y aquéllas bajo las cuales se puede lograr la imagen del

mismo (imagineidad u *obraznost*)³⁰. En ambas se encuentra incluida la teoría de la representación y la teoría de la discursivización. El montaje continúa siendo el instrumento básico, pero –como puede deducirse a tenor de lo dicho– no es sólo un principio retórico, sino un instrumento de conocimiento.

El trayecto ha sido consumado: sin ninguna duda, el montaje no tiene por qué realizarse en su acepción técnica ni contumazmente perceptible, pues tanto si lo hace como si no, gobierna el régimen del significante. Para olvidar el montaje como forma de desmembración visible y exhibida, éste ha debido atravesar una fase de exceso cuyo representante expreso y más radical fue Eisenstein, pero cuyo alcance hemos visto recorrer la entera vanguardia occidental. A partir de este instante, el proceso nos habla de una entrada plena en la teoría, una incorporación de ese combativo instrumento de conocimiento a algo que inspira la teoría del arte, tanto en aquellos períodos en los que está exhibido de modo obscuro, como en aquéllos en los que no había sido descubierto. Sólo después de recorrer este proceso histórico ha de ser comprendido en toda su extensión el contenido de los capítulos segundo y tercero: el montaje es, a nuestro juicio, la mejor manera de nombrar un instrumento de enunciación que desborda al sujeto y articula una intertextualidad múltiple. Dicho instrumento de discurso se gesta –como vimos– en la fractura de la modernidad y se encubre, como la huella de una vieja herida, para no abandonar jamás el arte.

(30) S. M. Eisenstein, *Teoria Generale del Montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985, edición al cuidado de Pietro Montani. Igualmente, multitud de textos, tales como "Montaje 1938" o los incluidos en *The Film Sense*, se presentan como una divulgación didáctica del complejo aparato teórico expuesto en el texto primero.

CAPÍTULO SÉPTIMO

UN MONTAJE QUE SE RESISTE A SER LO ¹

*

El lector habrá reconocido en las páginas precedentes de este libro un esfuerzo por desbrozar de modo coherente y desde un punto de vista teórico el régimen significativo en el que tiene lugar el montaje y atravesar los avatares históricos en los que la problemática estalla, deteniéndonos particularmente en el productivo episodio vanguardista. En efecto, nuestra investigación ha pasado revista a la generalización del principio de montaje con esta punta de lanza de la modernidad que fue durante unas décadas la vanguardia, subrayando su emblemático valor histórico, su encuentro con la máquina cinematográfica y los mil usos y contradicciones que siguieron a este problemático e inevitable encuentro, para acabar convirtiendo el *acto de montaje* en *principio de montaje*, el manifiesto en teoría, el arma de combate en instrumento de conocimiento. Una lógica de signo teórico parece deducirse del principio del montaje, distinta a la que manejan los manuales didácticos y diferente, cuando menos en parte, de la dibujada por tantas otras teorías.

Es, entonces, paradójico, dada la enorme riqueza que destilan las situaciones aquí tan sólo esbozadas, constatar que la práctica más generalizada del montaje, la más común y reconocida, nada o poco tenga que ver con lo expuesto en la mayor parte de este libro. El espectador corriente lo sabe y nosotros no podemos ignorarlo: el montaje cinematográfico, según el uso que llegó a universalizarse merced al poder irradiador de la industria y el modo de hacer hollywoodenses, presenta una faz mucho más compacta, menos visiblemente fragmentada y más sorprendentemente uniforme de lo que hasta aquí se ha expuesto. Al avistar el cine norteamericano clásico y sus secuelas, tenemos la inevitable impresión de hallarnos ante la inversión rigurosa de todo lo aquí estudiado. En lugar de desmembrar las partes significativas, se tiende a una apariencia de unidad, como si una nueva organicidad hubiese sido conquistada por la puerta pequeña, después o al mismo tiempo que la investigación vanguardista. Y este hecho resulta altamente llamativo, pues se produce incluso con un desprecio por la cronología real de los acontecimientos. Si el modelo clásico se consolida y prolonga décadas más allá de los otros que han sido examinados hasta ahora, se advierte en él un carácter regresivo, al menos en apariencia, sumamente problemático: es como si el cine fabricado en Hollywood ignorara el proceso de descomposición del significativo y la vivencia angustiada del lenguaje que descubríamos en la base de la modernidad, como si desease comportarse ante el discurso con la satisfacción propia de un universo pleno, que no

(1) Para la confección del presente capítulo han sido un acicate algunas conversaciones y discusiones muy estimulantes mantenidas con mi amigo Jesús González Requena en torno a la noción de cine clásico.

obstante se hallaba ya en crisis irreversible en todos los dominios semióticos. Podría decirse que este cine lucha por desconocer las fracturas decisivas de la modernidad, sus dramas, la pérdida de la centralidad del sujeto y la falla sobre la que se organiza el discurso de éste.

Postular, sin embargo, que el cine clásico ignora la experiencia histórica y artística de la modernidad no es más que una ingenuidad, si no un contrasentido. Es, a la postre, inevitable que huellas de tan profunda crisis afloren por algún sitio. Declarar alegremente que este cine se propone una prolongación sin contradicciones de los grandes relatos legitimados por el discurso burgués (aunque parezca mentira así se ha afirmado por una corriente muy amplia de la crítica), por el centramiento espacial logrado merced a las claves del antropocentrismo renacentista y la clausura inequívoca de los relatos plenos, supondría alimentar la esperanza de que el olvido histórico haya sido suficiente para construir una ilusión definitiva y estable a espaldas de la trágica herencia de la modernidad.

Dicho con otras palabras, en la medida en que la experiencia del montaje responde a un espectro teórico que condensa y representa en materia de discurso la conciencia de la modernidad, el cine no puede en manera alguna ignorarlo. Edificar su universo –el cinematográfico narrativo clásico– sobre las cenizas de esta experiencia, tratando de recomponer lo que ha sido disuelto, es ya otro cantar y, sin resolver el problema, nos aproxima a una compleja situación que algo encierra de verdad. Se trata, en suma, para este modelo de gestionar el montaje, en su sentido pleno, otorgándole un valor parcialmente opuesto al examinado hasta ahora, pero a condición de no poder huir de sus huellas, dado que éstas inundan todo el orden simbólico. Construir un universo compacto con la conciencia, sin embargo, de la descomposición que le ha alcanzado no significa en modo alguno creer en la pureza incontaminada de dicho universo pleno y, por tanto, nada puede borrar las huellas de toda esa descomposición.

El panorama no resulta nada tranquilizador y para mejor analizarlo hemos de solicitar del lector que nos acompañe una vez más por un derrotero algo sinuoso recordando aquellas sintomáticas descripciones del montaje que nos brindaban enseñantes, tratadistas e historiadores y que encontramos tan sintomáticas en el curso del capítulo primero. En ellos –decíamos entonces– se oculta una verdad reveladora y no una simple inconsecuencia teórica. No los citábamos con el fin de lucir nuestra inútil superioridad, sino para que nos instruyeran, aunque indirecta e inconscientemente, acerca de un modelo de montaje que se había logrado naturalizar hasta tal punto que se identificaba como *el montaje* mismo y, por tanto, ni precisaba ni admitía explicación ni justificación alguna.

Algunas precisiones históricas

Hagamos memoria y pensemos en aquellas reglas sintácticas sobre las que tan afanosamente insistían los manuales ya citados. Siguiendo las implicaciones de lo que podría denominarse una gramática del *raccord* tan normativa y estricta como surgía ante nuestros ojos, dedujimos pronto que aquello a lo que estos tratados otorgaban un valor intemporal y congénito al cinematógrafo, fruto de una denodada conquista de los pioneros, a saber su lenguaje, no era más que una formación histórica determinada y tendencial en el tratamiento de los significantes y en su disposición discursiva y precisamente –digámoslo de nuevo– inversa a

la que hemos descrito en los capítulos precedentes. Ahora bien, sería necesario insistir en el matiz: en primer lugar, formación tendencial y no rigurosamente cumplida en todos y cada uno de los detalles; en segundo, su más explícita realización tiene lugar a menudo en los niveles más oscuros y menos notables de la producción². Aun cuando hayamos renunciado a hacer de éste un libro de historia, no resultaría demasiado difícil localizar el momento en el cual este modelo adquirió sus más fieles expresiones en las películas: el cine norteamericano de los años treinta.

Sin pretender en absoluto que ésta fuera su única plasmación, un cine reequipado tras la revolución del sonoro con las tres ramas (producción, distribución y exhibición) bien coordinadas y centralizadas, encerrado en sus estudios y casi ajeno al azar de los exteriores, organizado bajo la forma de una cadena de montaje en la cual cada sector de la producción debía cumplir una parte de la obra y despreocuparse casi por completo de la globalidad, dejada ésta en manos de un astuto hombre de negocios –el productor–, había de tender naturalmente a la uniformación y estandarización progresiva. El cine se había convertido en el espectáculo dominante, dejando atrás a la variedad de substancias narrativas que lo inundaron durante algún tiempo, y el sistema conocido como *studio-system* optaba por una impersonalidad artística que sólo una lectura retrospectiva desde la crítica de autor ha conseguido falsear³. No es extraño que los desequilibrios comenzaran pronto a invadir la historia y que los años cuarenta se mostraran repletos de rasgos que –como veremos por nuestra descripción sincrónica– no comulgan demasiado con la normativa, a saber: desdoblamiento enunciativos por medio de voces en *off* o *flashbacks* constantes, si no más abundantes, sí más funcionales para la estructura, iluminaciones contrastadas y virtuosas que denegaban la transparencia fotográfica y rasgos de manierismo progresivo. Pero del mismo modo, el lector que no busque valores legislativos rigurosos sabrá reconocer la persistencia sorprendente de este régimen de montaje más allá del período de su más ardiente cénit, estabilizándose en la producción más oscura, pero desde luego mayoritaria, de los años cincuenta, sesenta e incluso setenta. Allí donde las escrituras modernas habían arrasado con este modelo de montaje, todavía la producción masiva de películas los utilizaba cómodamente –y los utiliza en su dimensión básica hoy– como gramática inexcusable de la producción audiovisual hasta haber invadido, debidamente depurada y simplificada, la misma narrativa televisiva.

Ahora bien, es muy importante señalar que todos los rasgos que, organizándose en

(2) Las obras secundarias, las series B, las producciones en las cuales no interviene más que la cadena de montaje compuesta por productor, equipo de guionistas, realizador, montador, etc, separados unos de otros, sin intercambios efectivos, etc forman un bagaje que no ha sido suficientemente estudiado, pese a constituir un porcentaje altísimo de la fabricación de films. A resultas de la organización de los estudios hollywoodenses, los films producidos en estas condiciones, más chatos y menos interesantes tal vez, son la mayoría y sin duda el objeto de cumplimiento más riguroso de las normas, siempre apuradas o incluso desbordadas por los films excepcionales sobre los que reposa la crítica y la historiografía más abundante.

(3) El crecimiento de la investigación histórica en torno a este aspecto del llamado cine clásico ha sido apabullante en los últimos años y tiene su más sistemática expresión de conjunto en el libro de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Nueva York, University of Columbia Press, 1985. El objetivo de este texto consiste en postular de modo radical la posibilidad de una historia paralela del estilo fílmico en el cine norteamericano y el desarrollo 'tecnológico'. Ahora bien, esto no significa que respecto a la postura expresada por estos autores exista uniformidad en el panorama mundial, ni que las investigaciones tengan su forma conclusiva en este texto, pues la valentía de la propuesta tiene sobre todo valor por su carácter discutible.

torno al *raccord*, construyen la continuidad del modelo que revisamos están provistos de su propia historia, siempre más compleja y enrevesada de lo que a simple vista parece. Así pues, pese a que la batería retórica se percibe como perfectamente ordenada, los *raccords* en el eje, los planos de punto de vista, las alternancias plano/contraplano, el *raccord* en el movimiento y demás figuras del montaje poseen una historia desigual que debería ser igualmente investigada en el terreno histórico demostrando a un tiempo su coherencia de conjunto, pero también sus desajustes concretos⁴. No obstante, nuestro estudio ha de concentrarse en esta ocasión, debido a la lógica interna del conjunto en el que se integra, en el sistema que forman.

El proceso analítico

Todas las matizaciones que deseáramos hacer prolongando lo dicho en los párrafos precedentes desde un punto de vista histórico resultarían de todo punto insuficientes, por lo que, establecida la intención y límites de nuestra actual proposición, debemos internarnos en su caracterización teórica. Tratamos, pues, en este capítulo de una suerte de *lingua franca*, una universalización de un modelo de representación que trata el montaje bajo una paradójica forma: su borrado. Y en esta expresión queda condensado un problema de difícil solución. ¿Para qué hacer uso del montaje denegándolo acto seguido? sería la pregunta obligada. O, más concretamente, ¿con qué fin querría este cine fragmentar si su objetivo radicaba en borrar el efecto del montaje? En pura lógica, o bien la fragmentación debería ser muy escasa –y los hechos demuestran que no es en absoluto así–, o bien un trabajo innecesario y de naturaleza enigmática se perfila en esta actitud, ya que las dos operaciones son rigurosamente contradictorias, al menos en apariencia. Es necesario, por consiguiente, poner algo de orden en la respuesta.

En realidad, lejos de presentar una continuidad espacial y temporal trasladada desde la realidad y, por ende, sin problemática, hemos de comenzar reconociendo que el montaje denominado clásico conquista esta continuidad después de haber despedazado aquélla otra que tenía al alcance de la mano sin molestia alguna. Sería impertinente y falseador tratar de resolver el problema –como se ha hecho en múltiples ocasiones– examinando exclusivamente la gramática que rige el sistema de la continuidad entre los planos, secuencias y demás sin darse cuenta de que ésta es sólo una operación complementaria de la otra anterior. En pocas palabras, el primer rasgo definitorio de este modelo de montaje consiste en su tendencia de signo analítico, es decir, en el acento que pone en la fragmentación en planos distintos. No puede ser baladí este hecho dado que se conquista a un alto precio: el rechazo más radical de la continuidad perceptiva espacial simple y del tratamiento ininterrumpido del tiempo de la escena. Nada más ingenuo que postular –lo vimos en el capítulo primero– una justificación física para el montaje basada en la mirada del sujeto inmóvil. Por contra, el cine llamado clásico no puede situarse más lejos de la percepción normal e ininterrumpida.

Por si la evidencia fuera poca, el cine de los orígenes nos obsequia con una contun-

(4) Véase el capítulo 15 de *The Classical Hollywood Cinema*, ya cit., titulado “The continuity system”. Puede igualmente consultarse Barry Salt, *Film Style & Technology. History & Analysis*, Londres, Starwood, 1983.

dente, bellísima y ejemplar muestra del alto precio que supuso el nacimiento de esta tendencia analítica, paralela en la historia al proceso mediante el cual el cine fue arrancado de su marco natural, la feria. En efecto, las numerosas investigaciones formales del cine de los primeros tiempos⁵ se esforzaron con ahínco por crear las condiciones necesarias para fragmentar una escena desde distintos puntos de vista y ampliar las miradas sobre la misma. Es sumamente curioso el restrictivo uso del movimiento de cámara durante el período comprendido entre 1900 y 1915 a diferencia del evolucionado desarrollo del montaje entre los planos, aun si esta alternativa conllevaba una aparatosa complicación del dispositivo, implicando nueva división del trabajo, demanda creciente de especialistas, recentramiento de la visión, etc. Aun considerando el carácter fijo de las primeras y pesadísimas cámaras, nada justifica que las panorámicas aparezcan rara vez hasta 1903 en films dramáticos⁶ y que el uso del *travelling* se desarrolle, y aún escasamente, entre 1900 y 1906, mientras el *travelling* frente a una escena estática sólo tiene lugar a partir de 1912 y los llamados *framing movements* o movimientos de reencuadre entre 1914 y 1919. Y bien, todo este retraso es significativo por contraste con el desarrollo del montaje, infinitamente más complejo, en 1915⁷. Es, en suma, curioso que el cine de la primera década se vea sometido a un proceso cada vez más acentuado de fragmentación y, en contrapartida, la movilidad de sus cámaras sea tan escasa. Resulta claro, entonces, que, denegada la continuidad de origen y recusada la posibilidad de corregir problemas de visión por medio del simple movimiento de cámara, alguna razón más intrincada y profunda debía haber en el uso de la fragmentación, pues, coherente en todos los casos o no, fue deseo explícito desde muy pronto.

Y es que esta sorprendente opción que advertimos en el cine de los primeros tiempos, lejos de perderse con posterioridad, irá depurándose y modificándose hasta convertirse sin duda en su más explícita definición y guía y, aunque corregida y sin carecer de contradicciones, da carta de naturaleza a la tendencia analítica de la que hablamos. Algo hay de continuidad entre esta tendencia de los primeros tiempos y el modelo analítico de los treinta, siempre y cuando aclaremos que tal continuidad nada tiene de lineal y que lo analítico compete en el cine de los primeros tiempos con otros modelos más excéntricos y menos narrativos. Una ligera ojeada por la historia nos confirma nuestras sospechas, pues sabemos que la tendencia sintética de un Erich von Stroheim durante los años veinte, de un William Wyler durante los treinta y la revolución, siquiera fuera parcial, de Orson Welles en los albores de los cuarenta, serían casos, si no marginales, sí al menos dotados de cierta singularidad en el cine norteamericano. Nuestros interrogantes anteriores deben dar lugar a otros nuevos si albergamos seriamente la esperanza de avanzar algo en nuestros objetivos.

¿Qué se juega en los cambios de plano? ¿qué hay de significativo en la fragmentación?

5) Hay que decidirse de una vez por todas a no calificar a este cine de 'primitivo', pues su carácter diferencial nada tiene que ver con insuficiencias. Se trata de un espectáculo cercano a las variedades y de signo completamente distinto al que triunfó con posterioridad. El apelativo de primitivo lleva implícita una lectura lineal de este cine, sólo analizable por aquello que prefigura del clasicismo. Pero también existe un mito que, aun reconociendo su carácter diferencial, pugna por unificarlo en contraposición con el modelo narrativo clásico.

(6) En las actualidades o noticiarios eran utilizadas normalmente desde 1900. Consúltese para todo este apartado Barry Salt, *Film Style & Technology. History & Analysis*, ya cit.

(7) Véase Christian Metz, "Montage et discours dans le film" in *Essais sur la signification au cinéma*, vol. II, París, Klincksieck, 1972.

Nada más lógico que regresar a los ingenuos tratados de montaje, pues en ellos hemos visto relucir el lugar común. Roger Crittenden, por ejemplo, enumera dos razones básicas para cortar –el equilibrio y el énfasis– y, sobre ambas, se perfila el objetivo de analizar el desarrollo dramático⁸. Antonio del Amo se pregunta igualmente por qué descuartizar una escena y llega a identificarla significativamente con este otro interrogante: ¿por qué existe planificación?. Y responde que se hace por comodidad para el director y el espectador, para ‘robar’ (sic) tiempo y espacio, para acercarnos o alejarnos de algo, etc.⁹. Karel Reisz nos habla de ofrecer una imagen ideal de la escena¹⁰. Dmytryk señala que la mejor manera de cortar consiste en ofrecer el mensaje dramático de la manera más eficaz¹¹. Podríamos proseguir el catálogo de respuestas, pero encontraríamos algunas de ellas cansinamente repetidas, otras que incomprensiblemente ignoran el hecho de la fragmentación, otras, por fin, que confunden la fragmentación con la síntesis. Volvamos, entonces, a la pregunta anterior, formulándola de modo algo más matizado: ¿qué se plantea desde el punto de vista de la representación cuando se fragmenta una escena?

La respuesta no es en sí complicada, aunque el proceso que a ella nos conduce sí lo es: en todo ello, es decir en el despedazamiento, se juega la diferenciación y variedad de los puntos de vista, la pluralidad de miradas, imposibles para el ojo humano y para el espectador teatral. Y es que en la fragmentación el cine ha comenzado a conquistar una forma –hay otras, sin duda– de componer el espacio, el tiempo y la acción en cuanto elementos significantes, es decir, con una considerable dosis de arbitrariedad que los separa de sus referentes y los hace aptos para construir un discurso, en cuyo interior reaparecen los patrones narrativos y verosímiles de la novela decimonónica. Es esto lo que decidió a la tendencia dominante del cine, por motivos conflictivos que no hace ahora al caso estudiar, en detrimento de otros sistemas de tratamiento del espacio, el tiempo y la acción. Fragmentando, despedazando analíticamente el espacio, se componía algo inexistente en la realidad del rodaje y, al propio tiempo, se establecía la posibilidad de regular la relación temporal entre los distintos pedazos, ora laborando con la simultaneidad, ora con la sucesión. Esta operación no era todavía la de la continuidad, sino la que le precedía, es decir, la del análisis. Ahora bien, ¿cómo brindar un espacio despedazado? Este era el problema inmediato y su resolución nos obliga a retroceder sobre nuestros pasos: no sólo había que interrogarse por cómo ofrecer el espacio una vez que éste había sido descompuesto, sino que era necesario también exponer cómo despedazarlo, pues no cualquier forma era válida.

En suma, podría afirmarse que el montaje analítico aspira a una compleja respuesta teórica que ponga en conexión los dos interrogantes anteriores: cómo fragmentar, dado que hemos admitido la funcionalidad de hacerlo, y cómo ofrecer, a continuación, los pedazos para que no resulten tales, es decir, caóticos, desorganizados. Tal vez fuera André Bazin, nada amante de este estilo de planificación y montaje, quien mejor captó sus matrices teóricas en el aspecto que nos interesa ahora, en aquello que hay de arbitrario y discursivo en

(8) Roger Crittenden, *op. cit.*, p. 77.

(9) Antonio del Amo, *op. cit.*, p. 106.

(10) Karel Reisz, *op. cit.*, p. 215.

(11) Edward Dmytryk, *op. cit.*, p. 46.

lugar de natural: “La utilización del montaje –dice– 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 una 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”¹². Perfectamente subrayados quedan en esta formulación algunos de los aspectos nodales que insisten en la arbitrariedad: el carácter analítico como sinónimo de *no natural* de la fragmentación y, acto seguido, la justificación interna o naturalización del dirigismo de la mirada. O, en otros términos, dirigismo y naturalización. Y añade Bazin en otro texto: “La planificación clásica que analiza la escena dividiéndola en elementos más simples (la mano sobre el teléfono o el picaporte que gira lentamente) corresponde implícitamente a un cierto proceso mental natural que nos hace admitir la continuidad de los planos sin que tengamos conciencia de lo arbitrario de su técnica”¹³.

Ahora bien, la clave debe residir en traducir ese ‘cierto proceso mental natural’ a términos más rigurosos de discurso. En primer lugar, esta idea implica algo más de lo que dice explícitamente, pues en la naturalidad del proceso mental penetra, aun sin ser nombrado, el deseo del espectador; en segundo lugar, se impone una restricción, una ley, a dicho deseo –de verlo todo– de acuerdo con un régimen de implicación entre los planos, de motivación interna. El deseo de ubicuidad existe, entonces, como apoyatura de la imperceptibilidad: contemplar la escena desde todos los lugares posibles. La satisfacción de este deseo, en cambio, se consume sólo en parte y mediante su subordinación a las leyes causales que rigen el progreso de la acción, amarrada, por tanto, al avance del relato. Esto significa que el deseo de ver se formula dentro de los cauces de la diégesis y que ésta domina y encubre o, mejor, regula la fragmentación. Se trata, por consiguiente, no sólo de una fragmentación secuencial, sino de su correspondencia con la depuración de la acción misma, la supeditación al régimen del relato.

Un ejemplo podría ayudarnos a entenderlo mejor. Tomemos un diálogo cualquiera entre dos personajes. Es obvio que éste puede ser montado –y, por tanto, también rodado– de muchas y diversas maneras. Un plano fijo de los hablantes puede ser una solución neutra y, por así decir, sintética. El montaje analítico preferirá, en cambio y por lo general, la alter-

(12) André Bazin, “La evolución del lenguaje cinematográfico” in *Qué es el cine*, Madrid, Rialp, 1966, pp. 123-124.

(13) André Bazin, “William Wyler o el jansenista de la puesta en escena” in *Qué es el cine*, ya cit., p. 147. Esta idea está en consonancia con aquella creencia de época –años treinta– que suponía que el montaje analítico seguía la ‘atención natural’ del espectador. ¿Quién podría arguir, después de esto, que Bazin confundía la transparencia con el borrado del montaje. Así, no obstante, lo hacen Aumont, Bergala, Marie y Vernet en *Esthétique du film* (París, Nathan, 1983, p. 52), identificando el montaje por *raccord* con transparencia. Justamente, según Bazin, la transparencia de lo real sólo reaparece cuando se opta por un montaje sintético, cuyas expresiones oscilan desde el plano-secuencia hasta cualquier otra forma de no dirigismo, pero que no debe nunca ser confundida con sus expresiones formales: el montaje sintético y la composición en profundidad de campo nos da la libertad de realizar nuestra propia puesta en escena. Es obvio el error de Bazin, particularmente cuando analiza las imágenes fuertemente dirigistas de Orson Welles, pues parece no tomar en consideración el efecto espectacular derivado de las violencias perspectivas, acuse de las líneas de fuga, contrastes marcadísimos de iluminación, techos cerrados, etc. Negligir estos detalles tan importantes le lleva a hacer semejante, que no igual, el cine de Welles y William Wyler, por ejemplo, si bien las distinciones respecto al neorrealismo italiano (especialmente Rossellini) y Renoir son brillantes y resumen lo mejor de la obra de Bazin.

nancia plano/contraplano, pues con ello logra establecer un espacio y tiempo arbitrario en la secuencia con los que puede operar su discurso y, además, enfrentar a los dos personajes en los mismos términos en los que se produce el intercambio de su palabra. Las posibilidades que se deducen de esta figura son enormes desde el punto de vista de la conducción de la mirada sobre la escena, pues permite el uso de planos de reacción, el juego rítmico con las alternancias, el cálculo de las duraciones y, sobre todo, las posibilidades de acortar el contenido de una escena (trabajar en el registro discursivo temporal) y de sugerir un espacio simbólico compuesto por enfrentamientos compositivos entre los dos fragmentos (juego en el espacio con luces, sombras, etc). La variedad retórica susceptible de desprenderse de esta actitud analítica en el caso del plano/contraplano es enorme y el lector puede muy bien extenderla por su cuenta. Poco más abajo esbozaremos, tratándose del fuera de campo, alguna consecuencia adicional.

Es claro, entonces, que la justificación que Bazin nos ofrece resulta de todo punto insuficiente, pues la geografía de la acción y la lógica material o dramática de la escena no son naturales, sino hechos también de discurso y, por tanto, procedimientos que, en lugar de explicarlo todo, deben de ser ellos mismos explicados. Quedémonos, no obstante, con que la operación analítica practica un dirigismo de la mirada a través de distintos puntos de vista (diegéticos o no diegéticos) en la secuencia, es decir que los saltos en el espacio están en función de miradas y que el deseo del espectador se halla en juego y sometido a una ley que le impide ver (y le otorga, por ende, también el derecho de ver). ¿Cómo acoge la mirada del espectador todas ellas y se metamorfosea en aquéllas cuya articulación es humanamente imposible? El impulso natural para que el dirigismo no sea perceptible está en el deseo del espectador; su restricción y límites mantiene latente este deseo y lo encauza. Es extraño, pero perfectamente comprensible según esto, que sólo en el momento en que la fragmentación se detiene y la acción es invisible, el deseo se acentúe y la percepción de la técnica —en este caso, de la no-fragmentación— sea más intensa¹⁴.

Una previsión de la continuidad: la ley del eje

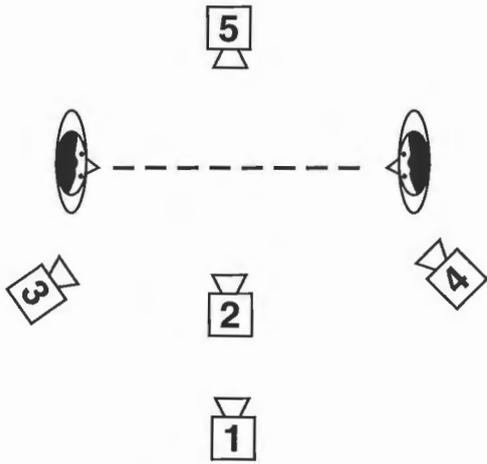
Deseo y ley. Proceso psíquico en lugar de mental natural. He aquí expresas algunas razones que, convenientemente apellidadas, dan forma al proceso analítico: deseo de verlo todo, conducción causal y restrictiva del mismo, proceso de encadenamiento psíquico regulado. Pero ¿qué leyes garantizan estas tendencias generales? Esto nos obliga a descender a una serie de matrices que abarcan todo el proceso fílmico, una batería retórica que habrá de quedar supeditada al sistema analítico al que obedece¹⁵. Sin afán normativo alguno y con las precisiones señaladas, no podemos obviar una referencia a la ley sacrosanta del eje, funda-

(14) Todo lo contrario de lo que sucede, por ejemplo, con el espectador televisivo a quien el deseo de ver todo se le potencia al máximo, y se le ofrece como don incluso, y no se impone restricción alguna. Al faltar la ley, el relato se torna imposible.

(15) Caso de no ser así, el historiador puede verse tentado de encontrar tras cada transgresión parcial una audaz contestación del sistema. Así lo hizo cierta crítica militante durante los años setenta, lanzada en muchas ocasiones a la búsqueda de saltos de eje, violencias de orientación, representaciones 'en abíme' para convertirlas en símbolo directo de una ferocidad ideológica hacia el sistema clásico y, por ende, hacia el modelo espectacular que lo suportaba (el sistema de estudios) y, por consiguiente al fin, al capitalismo que lo sostenía (sic).

mental por cuanto dominó los rodajes y fue preservada en los montajes. Más que una simple norma, en ella se juega algo importante: la configuración de un espacio de conjunto teniendo en cuenta la frontalidad desde la cual contempla el espectador la proyección cinematográfica, el carácter bidimensional de la imagen y el respeto por la orientación en el espacio narrativo más que icónico o plástico. Así pues, al tiempo que el montaje analítico se generalizaba y el espacio dejaba de considerarse como una superficie plana, la ley del eje y el respeto por las direcciones empezaron a imponerse. Todos los historiadores y tratadistas comulgan en asignarle una relevancia de primer orden. Unos la llaman ‘mother of all cinematic convention’ (Crittenden), otros la consideran ley básica de la sintaxis (Antonio del Amo), pero nadie, desde el modelo clásico, la cuestiona como matriz del resto de reglas.

Podría enunciarse del siguiente modo: una vez escogido un emplazamiento de cámara ante una escena, queda definitivamente determinado el abanico de posibles nuevos emplazamientos, así como aquéllos prohibidos. Las posibilidades permanecen, en un principio, limitadas al arco comprendido en los 180°.



Esquema 1

Según el sencillo esquema anterior, la secuencia podría muy bien comenzar con el emplazamiento 1, continuar en el eje con el emplazamiento 2 y alternar, en plano/contraplano, las posiciones 3 y 4 mientras dura el diálogo. Las posibilidades, obviamente, se multiplican al considerar los distintos tipos de plano/contraplano posibles, la opción que permite volver a 1 y 2 en el curso de la secuencia, etc. Sin embargo, la introducción en el curso de la misma del emplazamiento 5 es rigurosamente imposible dentro del modelo, pues incurre en un salto del eje. El espectador vería desplazarse el decorado respecto al personaje y se hallaría desorientado por completo en la escena. Este aspecto ha sido puesto tan de relieve en los libros de cine de todo tipo que no merece la pena insistir en sus variantes, aunque sí reflexionar sobre sus implicaciones. De hecho, la adopción de esta norma tiene por objeto privilegiar la posición frontal del espectador ante la pantalla y preservar su orientación, tanto en lo que respecta a las posiciones respectivas de los personajes cuanto a lo que hace a la posición del decorado respecto a cada uno de los personajes. Las implicaciones de esta operación son múltiples: construye un espacio interno coherente entre los pedazos de celuloide

aunque no lo sean en sí mismos para ser contemplados por una sola mirada y homogénea en la proyección un espacio dispar por naturaleza. No obstante, en cuanto matriz, esta ley es sólo el comienzo de una red de nuevas reglas. Así pues, constituye la génesis a partir de la cual nacen normas de rango secundario todas ellas conducentes a preservar la orientación del espectador y a no causarle molestias innecesarias salvo si éstas responden a una carga semántica determinada.

En este sentido se justifica la conocida *regla de los 30°*, la cual prohíbe la práctica de saltos entre emplazamientos de cámara que distan entre sí menos de la cifra indicada y siempre que no vayan acompañados de un cambio escalar muy marcado que justifique la molestia. La razón radica en la comodidad del espectador, pues tan reducido salto no permitiría percibir una variación sustancial de la acción y provocaría, en cambio, la sensación de alterar la posición relativa de los personajes y el decorado. Precisamente esta regla, unida a la estandarización del plano/contraplano o la preferencia por saltos poco bruscos de escala, dictan la conclusión de que existe una relación inversamente proporcional entre molestia producida por el corte y rentabilidad diegética del mismo. Debido a ello, los motivos dramáticos –como nos repiten todas las teorías y técnicas del montaje– están por encima de las físicas, no porque las reglas dejen de existir, sino porque su misión consiste en preservar también las descargas de impacto y las molestias programadas y en este caso la excepción –como reza el dicho popular– confirma la regla.

De lo anterior se deduce que, en estas formaciones, el plano de situación (*establishing shot*) se utiliza corrientemente como base para cualquier fragmentación del espacio, como punto de referencia para todo ulterior despedazamiento, aunque no sea estrictamente necesario. La posibilidad de acceder al espacio como totalidad en el momento inicial de la secuencia facilita y vertebra toda fragmentación ulterior, si bien nada impide variaciones en el orden o incluso pueda darse la desaparición de este plano¹⁶. Es sencillo imaginar cómo, a modo de estratificaciones de importancia progresiva, las reglas se van multiplicando y matizando, generando asimismo opciones que podríamos calificar de *estilísticas*, pero siempre flexibilizando más y más los cortes.

El *raccord* como metáfora

He aquí, entonces, que hablamos de una normativa al servicio de una paradójica continuidad desde el rodaje del film, desde el instante en que se prepara y efectúa la fragmentación, precisamente porque en ella misma viene predispuesta la idea de cómo unir los pedazos. El objetivo de dicha fragmentación no podía estar, por tanto, en la distribución de valores, en la doble operación, puesto que ésta se autoaniquilaría, sino más bien en la plusvalía de sentido que se ha ganado entre ambas: encubrir y enmascarar el dirigismo de la mirada, conducir al espectador, pero, al mismo tiempo, naturalizar esta conducción como si de una percepción natural se tratara. Este cine no parece dispuesto a dejar de decir claramente, a utilizar su voz, y para ello sabe que no existe más solución que recurrir al montaje,

(16) Consúltese a propósito del plano de situación el análisis de la secuencia que relata el asesinato de Abraham Lincoln en *The Birth of a Nation* en la parte segunda de este libro.

al análisis, a la conversión abstracta de la imagen en signo; pero, al mismo tiempo, quiere darse a la contemplación como si no hablara, como si una voz natural, procedente de los hechos narrados, se abriera paso ante un espectador que habría interiorizado como naturales todas estas leyes o las oyera muy a lo lejos. Es claro, a tenor de lo dicho, que la percepción por el espectador del flujo continuo del film, su inconsciencia de la fragmentación, afectan a la entera representación, a saber, desde el centramiento de la imagen, partiendo de la adopción de los códigos perspectivos renacentistas (*perspectiva artificialis*) hasta la trama de la narración en el encadenamiento de grandes secuencias y unidades sintagmáticas. En este orden de cosas, el sistema de engarces entre los planos no es sino un motivo emblemático más de la serie el cual tiende a la diegetización de todo el universo discursivo. Pero es también el más significativo porque su punto de arranque está –como hemos visto– en la fragmentación en su sentido más físico y material.

Retrocedamos a aquellas definiciones sobre el *raccord* que citábamos en el capítulo primero. ¿De qué se trata cuando se nos habla de producir un perfecto ajuste de movimientos y detalles entre planos contiguos? Se trata de tornar un espacio habitable por el espectador, como si una sola entidad espacial estuviera implicada, mientras que para su consecución, para dirigir la mirada y reforzar los aspectos escogidos de la acción se ha recurrido a una variedad de unidades técnicas y lingüísticas. Si la heterogeneidad de las superficies plásticas, de los planos, es el punto de partida, lo que se reconstruye en la mente del espectador es una unidad ficcional, la del espacio narrativo. Naturalizar estas convenciones significa impedir la percepción de las distintas instancias técnicas y esto es sólo el comienzo, pues de lo que se trata es de tornar imperceptibles las distintas voces, los distintos puntos de vista (no confundir con una categoría humana) que articulan ese espacio y aparecen actualizados en cada secuencia o, si se prefiere, los distintos emplazamientos de cámara con que se aborda un espacio. Se trata, en suma, de naturalizar algo más que una convención técnica: hacer imperceptible el acto por medio del cual se actualizan distintas miradas. En pocas palabras, está en juego el borrado de las huellas de la enunciación. Sólo desde esta óptica puede entenderse la coherencia que regula el proceso analítico y la tendencia dirigista junto con la naturalización de los mismos y su disposición imperceptible. Es como si nadie hablara, como si los acontecimientos se contaran solos. Paradoja enorme, pues hemos visto hasta qué punto hay una mano que los guía.

Examinemos a continuación algunas de las formaciones del llamado *raccord* a modo de ilustración¹⁷. Sea el *raccord* en el movimiento o, en terminología americana, *match-on-action*. Este presenta un caso especialmente interesante de encadenamiento. Desde un punto de vista funcional, el consejo de Edward Dmytryk es terminante y está confirmado por la mayoría de los manuales: “Siempre que sea posible, corte *en movimiento*”¹⁸. La razón es sencilla y el procedimiento concreto se deduce de ella: “...el montador deberá buscar algún movimiento del actor que atraiga la atención del espectador usando dicho movimiento para operar el corte de una escena a la siguiente. Una acción extensa ofrecerá el corte más sen-

(17) El lector puede revisar los tratados citados en nuestro primer capítulo, de muy fácil acceso, para un repaso de la técnica más convencional de los *raccords* y sus diversos tipos. Nuestro objetivo no consiste en reproducir dichas ‘reglas’, sino en elaborar un discurso sobre ellas.

(18) Edward Dmytryk, *On Film Editing*, ya cit., p. 47 (traducción de V. S-B).

cillo, si bien incluso un ligero movimiento de alguna parte del cuerpo del actor puede servir para iniciar el corte que será *suave e invisible*"¹⁹. El hecho es que "cualquier movimiento (...), si está medido con precisión, servirá para camuflar el corte. La consideración más importante en este caso consiste en que debe haber suficiente movimiento para captar la atención del espectador"²⁰.

Es claro, a la luz de esta descripción, que el objetivo de cortar en movimiento estriba en tornar imperceptible el salto, dado que la particularidad de este *raccord* estriba en dividir una única y mínima acción (unidad de la instancia representada) en dos unidades significantes (variedad de la instancia de la representación), mediante un cambio de plano al que acompaña una variación escalar y, en ocasiones también, otros componentes de la imagen (campo, encuadre, movilidad, etc). A resultas de lo cual la lectura uniforme del movimiento (de la instancia representada) encubre y torna imperceptible la diversidad (fragmentación del significante y gesto enunciativo que teje dicha fragmentación) de las miradas vertidas sobre dicho movimiento. En otras palabras, que la enunciación que organiza los dos planos queda invisibilizada –naturalizada– en beneficio de la acción que muestra. Como indican Bordwell y Thompson reconociendo una experiencia que cualquier enseñante de cine o espectador iniciado ha vivido: "Reconocer un *raccord* en el movimiento requiere un ojo avezado; tan poderoso es nuestro deseo de seguir la acción a través del corte que ignoramos el corte mismo. La semejanza de movimiento entre plano y plano atrae nuestra atención más que las diferencias resultantes del corte"²¹.

Se nos opondrá enseguida que, aunque ello fuera verdad, esto es común a la mayoría de los *raccords*, pues en ellos existe siempre una unidad diegética que es tratada en distintos fragmentos técnicos. No obstante, el *raccord* en el movimiento posee la virtud de literalizar esa unidad de referencia hasta convertirla en un único (¿e indivisible?) movimiento. Quizá se deba a este caso límite la rápida generalización del *raccord* en el movimiento en las salas de montaje desde mediados de los años veinte y su constante recurso en períodos distintos de la historia del cine. Historiadores y montadores, teóricos y enseñantes nos repiten infatigablemente que esta figura de montaje, generalizada hacia 1925, aunque en absoluto utilizada por vez primera en este año, flexibiliza la continuidad del film, y es determinante en el instante en que los antiguos carteles dejan paso a la voz venida de la pantalla. En efecto, el complejo momento de transición entre el mudo y el sonoro, incluyendo en él la progresiva desaparición de los carteles, se halla de algún modo implicado en este hecho. Mitry ofrece una descripción bastante afortunada del panorama histórico: "Hasta 1925 se hacía coincidir los cambios de plano con un cambio de ángulo. A un plano general de frente sucedía un plano medio visto de lado, más tarde un plano americano visto de tres cuartos, etc. De este modo, si las posiciones relativas de los personajes no eran exactamente las mismas cuando se pasaba del plano general al plano medio, el cambio de punto de vista hacía la cosa imperceptible"²². Es, pues, en un momento especialmente conflictivo del cine norteamericano

(19) Dmytryk, *op. cit.*, p. 27 (traducción de V. S-B).

(20) Dmytryk, *op. cit.*, p. 29 (traducción de V. S-B).

(21) David Bordwell & Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, Nueva York., Alfred A. Knopf, 1986, segunda edición, p. 214 (traducción de V. S-B).

(22) Vide Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, vol. 1, ya cit., p. 161.

cuando aparece este problema y cuando la reorganización de los estudios va a regularizar mucho más el sistema de producción²³.

Ahora bien, el *raccord* en el movimiento posee una particularidad hasta ahora no señalada: un efecto de borrado que permite suprimir algunos de los fotogramas de los dos planos que se engarzan sin que sea posible distinguir dicha superposición momentánea. Este efecto de borrado responde a una suerte de ley perceptiva que permite la invisibilidad del corte. En otras palabras, en lugar de aprovechar los tiempos muertos, el *raccord* en el movimiento opta por cortar en el mismo movimiento. Jean Mitry afirma: “En todo *raccord* en el movimiento conviene suprimir, entre un plano y otro, cierto número de fotogramas, y un número tanto mayor cuanto más alejados estén los dos puntos de vista y más rápido es el movimiento”²⁴. Es conocido el ejemplo-tipo: apenas se abre una puerta cuando el plano siguiente con *raccord* en el movimiento desde otro ángulo la presenta casi cerrada. Pero, además, un valor adicional se deriva de su localización histórica en el corazón del más institucional de los modelos cinematográficos. Como confirma Noël Burch: “Según la técnica habitual, la que presupone ese *grado cero de la escritura cinematográfica* de que hemos hablado, si un cambio de plano con *raccord* en movimiento está previsto entre esos dos planos, se falsearán las velocidades en sentido inverso con el fin de hacerlos coincidir en la superficie de la pantalla”²⁵.

No parece extraña esta insistencia en cortar en el movimiento, ni siquiera en categorizar los distintos instantes posibles para el corte jerarquizándolos según un orden de menor a mayor perceptibilidad —como hacen Reisz, Sánchez, Del Amo, Dmytryck, etc.—, si tenemos en cuenta que este paradigma del *raccord* no sólo permite trabajar con la imperceptibilidad de la discontinuidad espacial, sino que igualmente logra falsear el tiempo real o, si así se prefiere, edificar un tiempo del discurso ajeno por completo al referencial. No hay duda: en este borrado de la discontinuidad queda asimismo borrada la mano dirigista que nos conduce de plano a plano. Y es que si el film es analizado de modo que nos permite aproximarnos a la acción, esta voz, nacida del principio analítico detallado más arriba, es inmediatamente invisibilizada. Lo que se intenta borrar en este uso del *raccord* en el movimiento es, de nuevo, la huella de la enunciación²⁶.

Una función semejante poseen otros tipos de *raccords* cuya categorización sería absurda y redundante en un libro de estas características. Así pues, el *raccord* de mirada introduce en el *continuum* fílmico un efecto de diegetización que guía el salto entre dos espacios discontinuos: las exigencias de la narración por medio de una organización de la causa al efecto y por la sujeción de la mirada del espectador a una mirada interna homoge-

(23) Pioneros en el uso de este *raccord* son, junto a King Vidor y otros norteamericanos, Friedrich W. Murnau —*Der letzte Mann*, 1924—, E.A. Dupont —*Varieté*, 1925— y, muy pronto como la pólvora, la mayoría de los cineastas alemanes. Véase nuestro estudio en *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, ya cit.

(24) Jean Mitry, *Esthétique et Psychologie du cinéma*, vol. 1, ya cit., p. 407 (traducción de V. S-B).

(25) Noël Burch, *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970, p. 55.

(26) El lector no debería tomar esto por una ley absoluta. El *raccord* en el movimiento puede estar sujeto a otros muchos usos, tales como la rima de movimientos entre un plano y el siguiente. Puede consultarse nuestro análisis del fragmento de *Octubre*, dirigido por S.M. Eisenstein en la segunda parte de este libro para descubrir una práctica radicalmente distinta a la aquí revisada.

neizan el espacio de conjunto y contribuyen a hacer la transición suave²⁷.

Reversibilidad del espacio

Cabría afirmar que, en este afán por la diegetización de todo corte y de todo plano, nada puede ser ontológicamente invisible, en términos espaciales, para el espectador ideal del modelo. Si la sucesión de los planos analiza la escena, es decir, conduce la mirada del espectador por toda ella, igualmente busca un lugar donde resguardarse de su excesiva percepción. En efecto, el espacio representado debe ser habitable por el espectador y para ello debe estar diegetizado, es decir, ser perceptible única y exclusivamente en función del relato que transcurre en él²⁸.

Como consecuencia de lo anterior, el fuera de campo, es decir todo aquello que no se halla icónicamente representado en el plano, no debe permanecer como algo esencialmente irrepresentable. En realidad, el espacio que el espectador ha configurado en su mente siempre es más extenso que el incluido en cada plano. Ya sea gracias al plano de situación, ya por medio de composiciones de *raccord* más sutiles (como los que analizamos en la parte segunda), el espectador inscribe la representación plástica de cada plano en la totalidad de un espacio que bien podría jamás haber aparecido en su conjunto. Así pues, desde el punto de vista de su figuración narrativa, puede afirmarse esta aparente paradoja: no hay fuera de campo estable, mientras que abundan los coyunturales y momentáneos. Todo puede hallarse fuera de campo en un momento determinado (incluso diríamos más: es inevitable que así sea); sin embargo, su existencia narrativa tiende a recubrir y agotar todo su valor. El elemento en *off* actúa narrativamente, puesto que no hay fuera de campo narrativo reconocido en el modelo. Es esta reversibilidad del fuera de campo (siempre en contacto con el campo y presto a ocupar su lugar) lo que justifica, en último análisis y entre otras figuras, el comportamiento del plano/contraplano, en el cual todo cambia rigurosamente de lugar para regresar al original²⁹. Corrigiendo, pues, la afirmación precedente, puede afirmarse que el fuera de campo se presenta como parte de un espacio global cuyo valor narrativo y dramático pesa sobre el film; pero nunca será, en cambio, un agujero negro marcado por la ausencia. En esta labor de simbolización del fuera de campo se consume la reversibilidad de la que hablamos.

Algo semejante a lo dicho respecto al fuera de campo sucede con el sonido y, más con-

(27) A pesar de que no es objeto de estas páginas detallar toda la serie de posibles *raccords*, el lector puede ver aplicado su tratamiento y función en los análisis que siguen en la segunda parte de este libro.

(28) Obviamente esto no siempre ocurre así y los espacios clásicos pueden abrirse a formaciones simbólicas muy densas. Sin embargo, es claro que esto es un caso irregular y no programático, mientras que lo que afirmamos en el texto es programático.

(29) Por ejemplo, el llamado mudo y el sonoro a principios de los treinta tratan de modo distinto estas alternancias entre plano y contraplano. Por una parte, debido a la presencia de carteles que median constantemente en estas secuencias dialogadas; por otra, gracias a los emplazamientos inclusivos del sonoro que prefieren colocar la cámara por encima de los hombros de los personajes. Parece lógico que en el sonoro, con la alternancia redundante e igualmente encubierta de imagen y sonido, las posibilidades de aceleración y naturalización se multiplican. Todo esto nos sirve para no simplificar la situación sino más bien poner de relieve inmensas posibilidades en el interior del cuadro, al tiempo que usos distintos dentro del mismo paradigma desde el punto de vista histórico.

cretamente, con la voz. En efecto, la voz del diálogo contribuye, en el caso del cine sonoro, a diegetizar el espacio que plásticamente no se encuentra representado en cada momento, permitiendo por esta razón darle cuerpo narrativo y denegar los espacios muertos. Este hecho es justamente el más relevante y no, como podría suponerse, la mera y simplista sincronía entre imagen y sonido. Si la voz, la jerarquización sonora del espacio (en la que intervienen igualmente efectos, ruidos y sonido diegético en general), rentabiliza el espacio dotándolo de función narrativa, su modulación permite trabajar igualmente en la profundidad y demás matices que tienen su expresión en el espacio. Esta labor de corporeizar el fuera de campo mediante todos los recursos posibles incluido el sonido es la tendencia verdaderamente relevante del sistema³⁰.

Otros registros diferentes al *raccord*

Tanto hemos insistido en la metáfora del *raccord* que, muy a pesar de nuestras precauciones, el lector podría haber llegado a pensar que habíamos literalizado dicha figura retórica hasta designar algo tan escueto como lo que criticábamos en varias ocasiones. Es tiempo, por consiguiente, de recordar el terreno significativo en el que hemos desembocado: el revestimiento narrativo y verosímil de los significantes fílmicos. En esto consiste la operación básica, pues lo diegético se manifestaba como una forma de dirigir la mirada justificada por motivos internos (causales, de clausura, etc). Ahora bien, esta mirada no podría detenerse en el régimen entre planos. Aun si éste es privilegiado en la medida en que permite un tratamiento analítico más eficaz, sería simplificador ver en esta relación la única forma de borrar las huellas de la enunciación. A modo de simple demostración, trataremos brevemente de analizar un ámbito inferior al plano –los movimientos de cámara– y otro superior a la relación entre planos –el montaje alternado–.

Veamos, pues, lo que sucede idealmente con el dispositivo de la cámara. En su grado extremo y programático podríamos enunciar una ley cuyo cumplimiento es sumamente conflictivo en la práctica, a saber: la cámara no se moverá jamás. Es en parte lógico esto si consideramos que el movimiento del aparato hace perceptible el desplazamiento real de una mirada que entra en contradicción con el carácter estático del espectador. Al igual que la mirada, sin perder ninguno de sus privilegios, se desplazaba de plano a plano deslizándose por motivaciones prioritariamente internas y diegéticas o, en todo caso, bien recubiertas por la intensidad de la acción, la cámara parece encontrarse plegada, supeditada, a los entes de ficción. A la luz de esta última afirmación, podría formularse nuestra ley de modo mucho más verosímil y menos llamativo y provocador: la cámara, es decir el desplazamiento sin corte de la mirada por el espacio, quedará subordinado a los movimientos interiores a la diégesis, esforzándose por no desbordarlos. Es como si en el movimiento de la cámara se jugara algo tan delicado como la presencia irrenunciable de la voz dirigista y su suavidad consistiera, más que en la velocidad real del aparato, en la relación de dependencia o autonomía

(30) Tal vez algunas de estas afirmaciones decepcionen al lector que espere una profundización específica en el tratamiento del sonido. Hemos de ser fieles, pese a todo, al espíritu que gobierna este libro y, en este sentido, limitamos a la caracterización teórica de este modelo de montaje, no a su exhaustivo estudio.

que establece con los elementos interiores a la diégesis. En pocas palabras, la invisibilidad del movimiento de la cámara parece corresponderse con la diegetización del mismo.

A tenor de lo dicho, no cabe duda de que esta relación entre autonomía e independencia del movimiento de cámara respecto al objeto ha de ser dialéctica y sólo puede ser convenientemente estudiada en las combinaciones concretas que un film establezca entre diegetización y visibilidad. Por ejemplo, no poseen el mismo valor los movimientos de reencuadre, altamente naturalizados, aunque a menudo encubiertos incluso aprovechando el movimiento de un personaje, que las panorámicas descriptivas a comienzos de un film, los *travellings* de acompañamiento de los personajes o los movimientos subjetivos de cámara.

Trasladémonos al otro ámbito anunciado. En lo que respecta al llamado *cross-cutting*, puede reconocerse en él, amén de una tendencia constante que ya hallábamos presente desde el cine de los primeros tiempos, la idea de una naturalización compleja en el orden narrativo, espacial y temporal. En su vertiente más estándar, el montaje alternado parte de la disociación –visión alternada– de dos acciones simultáneas que suceden en espacios distintos. El efecto analítico es, pues, muy fuerte –se seccionan espacios distintos y no sólo un único espacio– y la naturalización radica en las implicaciones mutuas de la acción. En pocas palabras, no se trata de dos acciones simultáneas simplemente, sino de una relación diegética que las une recubriendo su disparidad en un gesto superior: su avance hacia la clausura, su implicación causal, su relación de resolución, etc. No podría extrañar, entonces, que el cine de los orígenes utilizara tan recurrentemente este procedimiento de montaje intersecuencial provocando, en lugar de su incompreensión, un acrecentamiento de la tensión y una implicación mayor del espectador.

Las tendencias generales esbozadas en este capítulo no dan cuenta de la historia, sino de una paradójica situación originada tras la ruptura organicista de la obra de arte. Las contradicciones en el interior de este modelo son mucho más vastas de lo que hasta ahora la historiografía y la teoría han venido suponiendo. Nuestro estudio las recoge a la luz de la teoría del montaje y debe forzosamente detenerse aquí, no por confianza en haber resuelto los enormes problemas surgidos en el curso del trabajo, sino por exigencias del marco que daba origen a esta investigación. Los capítulos de la segunda parte de este libro insisten en films producidos durante el período de dominio de este cine, que podría llamarse mejor institucional que clásico para evitar equívocos, con el fin de analizar sus contradicciones teóricas en momentos distintos. Esto complicará la solución, en tanto en cuanto advierte de la presencia de muchas maneras de combinar el principio analítico con la naturalización de ese dirigismo. La conciencia de esta gran contradicción en la que se edifica el cine mayoritario, institucional y clásico (y el cine mismo) respecto al resto de fenómenos artísticos y lingüísticos del siglo XX nos confirmó la necesidad y utilidad de seleccionar algunos análisis en la segunda parte.

SEGUNDA PARTE

EL MONTAJE EN ACCIÓN. ANÁLISIS

Los análisis que conforman esta segunda parte no aspiran sino a ilustrar con algunos ejemplos cómo actúa este principio tan complejo que hemos intentado desentrañar en el curso de los capítulos precedentes. Para el lector que haya recorrido la primera parte, no es necesario repetir que el montaje, tal y como ha sido estudiado, pone en marcha todo el dispositivo significativo del film, por lo cual el objetivo ideal no podrá ser otro que examinar la mayor cantidad de dicho material funcionando activamente. De idéntico modo, no conviene olvidar que en el montaje se vertebra esa singularidad que hace a cada película rigurosamente inexplicable por la sola referencia a códigos y lenguajes, aun si la existencia de éstos pudiera certificarse en alguna enciclopedia legislativa. Por consiguiente, no es posible ni razonable pretender por nuestra parte ni esperar por la del lector exhaustividad en las muestras escogidas, ya que ello entraría en firme contradicción con los principios teóricos asentados. Dado que no se trata de aplicar modelos significantes preestablecidos, tampoco se podrá operar selección alguna que agote todos los posibles del montaje. La justeza en el criterio de selección deberá, en todo caso, medirse por la intensidad del material significativo que pone en escena el fragmento escogido y la riqueza y variedad de todos los fragmentos.

Por demás, los deseos de equilibrio del texto han ayudado a determinar su volumen y alcance, intentando evitar repeticiones innecesarias al tiempo que procurando extender el abanico de lo escogido a distintos períodos históricos —aun si el móvil primero del libro no es en absoluto histórico— y a diversos modelos de representación —aun si en ello no hay ni asomo de normativismo—. En todo caso, hemos de recordar que el tope histórico que nos marcamos en la introducción sigue vigente para los análisis, pues éstos no rebasan el período de aparición de las escrituras modernas en el cinematógrafo, limitándose a la constelación teórica que se origina con el surgimiento del cinematógrafo y se cierra con la llamada narrativa clásica en su momento de descomposición, habiendo atravesado el riquísimo período vanguardista. En el interior de lo que consideramos objeto de estudio de este libro, hemos decidido abarcar tanto los problemas de montaje entre planos, en sus distintas concepciones, como aquellos rasgos que afectan a la completa estructura de montaje del film o aquellos otros cuyo ámbito de aplicación se resuelve en el interior del plano, sin olvidar el complejo fenómeno del montaje sonoro.

En consecuencia, esta segunda parte no se quiere ni mera ejemplificación mecánica de lo que ya ha sido resuelto en otro lugar, pues —como vimos— nada había sido resuelto sino la singularidad del texto, ni receta para montadores y estudiantes de cinematografía. Únicamente se leerá un estudio de cómo el montaje actúa en fragmentos concretos.

CAPÍTULO OCTAVO

VERTEBRACIÓN DEL ESPACIO ESCÉNICO

*

El presente análisis toma en consideración la organización del espacio escénico en cuanto una vertebración estructurante del mismo en lugar de una mera adición de superficies plásticas diversas. La secuencia organiza, por tanto, en la mente del espectador un espacio que no coincide casi jamás con las unidades figurativas parciales que ayudan a tal configuración (es decir, los planos) y lo hace de una manera que se asentó desde muy pronto en el cine institucional. Para ello, si bien las estrategias son muy distintas según ocasiones, un papel primordial le es otorgado en el cine clásico al llamado plano de situación, cuyo objetivo radica en representar la totalidad del espacio y articular dando sentido discursivo a lo que de fragmentario hay en los restantes planos. La responsabilidad de este *establishing shot*, como lo denominan los americanos, se deduce fácilmente de su cometido. La secuencia que pasamos a examinar, amén de ser una de las más célebres del cine de los primeros tiempos, tiene la virtud de introducir una insólita vuelta de tuerca en la estabilidad del plano de situación, de modo que, en realidad, éste apunta a dos representaciones y a dos espacios contenidos ambos en la escena. De la enorme riqueza del fragmento surge, precisamente, el doble interés de su análisis: descifrar cómo actúa una convención muy generalizada y, al propio tiempo, cómo interviene su complejización más allá de los dictados de cualquier estereotipo dramático.

Vamos a analizar una extensa secuencia altamente representativa en la historia del cine¹. Si es cierto o no que *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, David Wark Griffith, 1915), de donde está extraída esta escena, representa la consecución de un modelo que el cine no abandonará hasta los años sesenta, pese a sus altibajos, no nos toca ahora decidirlo. Pero no cabe duda de la audacia de la planificación, *decoupage* del espacio y tratamiento del tiempo que esta secuencia presenta, hasta el punto de colocarse con toda seguridad en el índice más álgido de la indagación del período. Como veremos, en esta secuencia queda concentrada buena parte del dispositivo que el mismo Griffith había en parte investigado en sus trabajos para la American Biograph entre 1908 y 1912. Pero esto no es todo: la secuencia que escogemos tiene la virtud, sobre las restantes del film, de albergar en su interior una escena teatral que compagina su representación con la cinematográfica. Desdoblamiento curioso de la representación y de todas sus funciones obligadas que resulta sumamente significativo por la temprana fecha del film. En pocas palabras, el teatro se

(1) No carece de interés recordar que Karel Reisz en su libro tantas veces citado en estas páginas realiza un análisis de parte de esta misma secuencia. El lector descubrirá la diferencia de perspectiva que nos anima en el diverso acento de los dos análisis.

incrusta en la representación fílmica, los espectadores representados o internos contemplan una representación que no agota la que nosotros observamos. No se trata ahora de sacar a la palestra el carácter reflexivo de la secuencia con un afán deconstrutor, sino de reconocer el valor añadido que puebla una secuencia de 1915 cuando su objeto o parte del mismo tiene que ver precisamente con la forma de representación en la que estaba anclado el cine del inmediato pasado. Claro que muchos otros films habían recurrido a este procedimiento y, entre ellos figura un film de 1908 dirigido por el mismo D.W.Griffith: *Drunkard's Reformation*. En efecto, en él un borracho acudía al teatro en compañía de su hija y contemplaba horrorizado la puesta en escena de su propia historia, pero incluyendo una dramática muerte y destino familiar. A raíz de tamaña experiencia, se alejaba para siempre de la bebida. Si original o no, el análisis lo demostrará, pero ninguna duda cabe de su carácter extraordinario e inusual, dada la batería retórica que pone en funcionamiento.

Découpage de la secuencia²:

1. Cartel: A gala performance to celebrate the surrender of Lee, attended by the President and staff.
The young Stoneman present

AN HISTORICAL FACSIMILE
of Ford's theatre as on that night
exact in size and detail, with the
recorded incidents, after Nicolay
and Hay in "Lincoln, a History"

2. Abre iris por el centro inferior de la imagen. PG del teatro, oblicuo a la escena, que se encuentra vacía, y con la cámara elevada sobre el patio de butacas. A la derecha, arriba, palcos. Bajo el encuadre, la pareja formada por Elsie Stoneman (Lillian Gish) y Ben Cameron (Henry Walthall), quienes, al sentarse, se colocan en la parte inferior del encuadre (fotograma 1).
3. Plano medio de la pareja anterior sentada en sus butacas. La muchacha extrae unos prismáticos y mira a través de ellos hacia izquierda fuer de campo (fotograma 2).
4. Cartel: The Play: Our American
Cousin, starring Laura
Keene.
- 5 = 2. Se abre a izquierda el telón y los actores comienzan a actuar (fotograma 3).
6. Plano de conjunto frontal del escenario, sin público visible (fotograma 4).
- 7 = 5 = 2.
- 8 = 3.
- 9 = 6.
- 10 = 7 = 5 = 2. Los actores siguen interpretando por la izquierda del encuadre, por el fragmento que se abre al escenario. Arriba, a derecha, un palco de honor vacío.

(2) Es claro que no todas las copias disponibles del film –como a menudo sucede tratándose de cine mudo– poseen el mismo montaje y sucesión de planos. Queda fuera de nuestro propósito aferrarnos a esta continuidad considerándola la genuina, si bien nos ha parecido, entre las revisadas, la más veraz. En todo caso, el análisis no se vería sustancialmente afectado por modificaciones pequeñas en el montaje del fragmento.

11. Cartel: Time: 8:30
The arrival of the President,
Mrs. Lincoln, and party.
12. Plano entero o de conjunto muy corto del guardaespaldas del presidente Lincoln que sube unas escaleras, situadas en la antesala del palco. Tras él la comitiva presidencial (fotograma 5). Todos ellos salen de campo por una puerta que se abre al palco anterior, situado a la derecha del encuadre. El presidente llega en último lugar.
13. *Raccord* en el movimiento. PM frontal del palco con la bandera yankee. Los personajes entran en su interior (fotograma 6).
- 14 = 12. Un miembro de la comitiva atiende a Lincoln, quien le deja su abrigo y sombrero.
- 15 = 13. *Raccord* en el movimiento. Entra Lincoln en el palco y mira hacia abajo a derecha, hacia el patio de butacas (fotograma 7).
- 16 = 8 = 3. Elsie y Ben miran hacia arriba derecha y comienzan a aplaudir hasta levantarse (fotograma 8).
17. *Raccord* en el movimiento = 10 = 7 = 5 = 2. Ahora con el palco lleno, la imagen ya no parece descentrada. El público ovaciona al presidente de espaldas a la cámara. Posición frontal respecto al palco (fotograma 9).
- 18 = 15 = 13. Saludo de Lincoln abajo derecha, haciendo *raccord*.
- 19 = 17 = 10 = 7 = 5 = 2. Vítores de la gente en pie.
- 20 = 18 = 15 = 13. Lincoln, por fin, toma asiento.
21. Cartel: Mr. Lincoln's personal
bodyguard takes his post
outside the Presidential
box.
22. Plano entero o de conjunto muy corto. Entra el guardaespaldas. Se trata del mismo espacio representado en el plano 12, pero escorando hacia el palco presidencial. El guardaespaldas coloca una silla, cierra la puerta y se sienta frente al palco presidencial a fin de custodiarlo (fotograma 10).
- 23 = 19 = 17 = 10 = 7 = 5 = 2. Las gentes todavía están saludando a su presidente.
- 24 = 20 = 18 = 15 = 13. Lincoln saluda agradeciendo los vítores que recibe.
25. Plano de conjunto, más corto que 23. La cámara se encuentra entre el público, por debajo de la posición de éste. El público agita sus pañuelos blancos. En Contrapicado acusado se ve el palco de Lincoln. La escena teatral, donde es de suponer que la actuación continúa, está completamente fuera de campo (fotograma 11).
- 26 = 9 = 6. Los personajes actúan.
27. Cartel: To get a view of the play
the bodyguard leaves his
post.
- 28 = 22. El guardaespaldas se levanta impaciente. Mira en varias direcciones.
- 29 = 26 = 9 = 6.
- 30 = 28 = 22. El guardaespaldas sale tras la puerta del fondo llevándose la silla. A la derecha queda la puerta del palco.
- 31 = 23 = 19 = 17 = 10 = 7 = 5 = 2. Al fondo, se ve al guardaespaldas colocándose en otro palco.
32. *Raccord* en el movimiento. Plano medio del guardaespaldas mientras toma posición (fotograma 12). Se sienta y mira hacia la izquierda fuera de campo, donde está la escena teatral.
33. Cartel: Time, 10:13
Act III, Scene 2.
- 34 = 31 = 23 = 19 = 17 = 10 = 7 = 5 = 2. Un cache oscurece la parte izquierda de la imagen y sólo queda abierto a la visión el palco presidencial y el de la derecha donde está situado el guardaespaldas (fotograma 13).

- 35 = 16 = 8 = 3. Elsie señala hacia la izquierda a su acompañante y éste mira también fuera de campo en tal dirección (fotograma 14).
36. Cartel: John Wilkes Booth.
37. Cache circular sobre un personaje que se convertirá en el asesino. Es Booth (Raoul Walsh). Mira hacia la izquierda. Imposible de localizar en el resto del espacio. Luego mira al centro (fotograma 15).
- 38 = 35 = 16 = 8 = 3. Mira Elsie a través de sus prismáticos (fotograma 16).
- 39 = 37.
40. Contrapicado sobre el palco presidencial a la izquierda y el palco del guarda. La cámara está situada en el patio de butacas (= 25).
- 41 = 39 = 37.
- 42 = 29 = 26 = 9 = 6. Actúan los actores.
- 43 = 24 = 20 = 18 = 15 = 13. Lincoln mira hacia la izquierda en dirección a la escena. Un escalofrío le recorre repentinamente el cuerpo (fotograma 17).
- 44 = 41 = 39 = 37.
- 45 = 43 = 24 = 20 = 18 = 15 = 13. Lincoln se sigue cubriendo con su abrigo del repentino escalofrío (fotograma 18).
- 46 = 34 (con cache) (fotograma 19). Este se va abriendo hasta = 31 = 23 = 19 = 17 = 10 = 7 = 5 = 2. Se divisa a alguien levantándose al fondo.
- 47 = 32. Por el fondo, aparece el asesino.
- 48 = 28 = 22. Entra en la antesala del palco el asesino y cierra cuidadosamente la puerta. Mira por la cerradura de la puerta del palco, situada a la izquierda y se retira ligeramente para tomar impulso al tiempo que extrae un revólver del bolsillo (fotograma 20).
49. *Raccord* fallido en el movimiento. PP de la pistola (fotograma 21).
- 50 = 48. Prosigue la acción donde habíasidointerrumpida al final de 48. El asesino se dirige al pomo de la puerta, le da la vuelta y sale casi completamente de campo por la derecha.
- 51 = 45 = 43 = 24 = 20 = 18 = 15 = 13. Al fondo, tras el presidente, se ve entrar al asesino.
- 52 = 42 = 29 = 26 = 9 = 6.
- 53 = 51 = 45 = 43 = 24 = 20 = 18 = 15 = 13. El asesino dispara en la cabeza de Lincoln (fotograma 22), salta apartando a la gente que se le echa encima y se precipita sobre el escenario.
54. *Raccord* en el movimiento. = 28 = 23 = 19 = 17 = 10 = 7 = 5 = 2. Cae la bandera del palco y salta el asesino al escenario levantando un brazo.
55. Cartel: "Sic Semper tyrannis!"
- 56 = 52 = 42 = 29 = 26 = 9 = 6. Pero ahora quien ocupa la escena es Booth (fotograma 23).
- 57 = 53 = 51 = 45 = 43 = 24 = 20 = 18 = 15 = 13. El público, enterado de la noticia, se agita.
- 58 = 38 = 35 = 16 = 8 = 3. La pareja mira hacia arriba izquierda. Se levanta.
- 59 = 54 = 28 = 23 = 19 = 17 = 10 = 7 = 5 = 2. La gente se agita muy nerviosa por el patio de butacas a medida que va conociendo la noticia.
- 60 = 57 = 53 = 51 = 45 = 43 = 24 = 20 = 18 = 15 = 13. Prosigue la agitación.
- 61 = 40 = 25 (fotograma 24).
- 62 = 54 = 28 = 23 = 19 = 17 = 10 = 7 = 5 = 2. Funde en negro.
- 63 = 57 = 53 = 51 = 45 = 43 = 24 = 20 = 18 = 15 = 13. Se llevan el cadáver. Funde en negro.

Los laberintos del plano de situación

No deja de resultar sorprendente la enorme fragmentación en planos de que hace gala la secuencia. Ello es tanto más notable si consideramos que la acción es homogénea y sencilla, el espacio posee una unidad de referencia indudable y el tiempo de la acción representada,

no siendo idéntico al de la proyección cinematográfica, se aproxima a su duración sin violencias de ningún tipo. Y, sin embargo, Griffith utiliza nada menos que 67 planos para ofrecer esta acción al espectador. Sería, entonces, lícito preguntarse por la organización interna de todos estos planos en relación con el espacio que construyen en la mente del espectador. Así pues, pronto descubrimos que la variedad y adición numérica no es el único criterio válido para juzgar estos planos, que éstos se encuentran repetidos en múltiples ocasiones y que, si descontamos además los carteles, tan sólo se advierten diez emplazamientos diferentes de cámara. Tal constatación nos anuncia que, en lugar de originar un caos por acumulación, la decisión de fragmentar el espacio en planos obedece a una lógica interna, a una regulación que todavía deberemos buscar.

De articulación y lógica de la fragmentación hablamos. Es necesario, entonces, preguntarse por la forma en que la película nos ofrece ese espacio de conjunto. Y, en efecto, en el comienzo mismo de la secuencia nos encontramos ante lo que habrá de tornarse convención incluso estereotipada en el cine clásico: el plano de situación, base sobre la cual se organizarán los planos siguientes. Capaz de abarcar casi la totalidad del espacio efectivo de la acción, vale la pena detenerse en las características que presenta esta configuración espacial en su primera y muy oportuna aparición. Se trata de un plano general del teatro en donde figuran todos los ingredientes fundamentales que, aunque todavía inertes, van a entrar progresivamente en funcionamiento: el escenario en el que actúan los actores, el palco donde más tarde tomará asiento el presidente Lincoln, el patio de butacas poblado de espectadores, entre los cuales destacan los protagonistas... Este plano ayuda a situarse al espectador, a orientarse en el entorno. Ahora bien, dicha ayuda sólo será efectiva por las consecuencias que lleva aparejado el empleo de este plano, a saber: la repetición y la economía.

En efecto, este plano de situación es repetido, pues –como dejamos indicado– está llamado a vertebrar cualquier otro espacio, ya sea interior a él –es decir, incluido en lo representado y, por tanto, ampliado en tamaño– o exterior. De manera que, puesto que tiene a su cargo la orientación del espectador, cada vez que su interior sea descompuesto en pequeños fragmentos, el plano de situación volverá a aparecer a fin de garantizar un embrague mullido de la parte en el todo. Por tal razón, será reiterado hasta diez veces, aligerando progresivamente su duración y requiriendo, como es lógico, cada vez menos tiempo de lectura por parte del espectador. Lo anterior significa algo adicional: una vez elegido este plano de situación, toda referencia al conjunto debe forzosamente de insistir en él, como si resultara en adelante imposible dar cuenta del espacio de conjunto desde un emplazamiento distinto al escogido. En realidad, la insistencia a la que aludimos es representativa igualmente de tantas otras repeticiones de esos diez emplazamientos de cámara. Para facilitar al lector esta lectura de las repeticiones hemos procedido a indicar los emplazamientos de cámara en nuestro *decoupage* mediante el signo =, subrayando, por tanto, las identidades.

Ahora bien, habíamos anunciado también que, amén de repetido, este plano de situación es también económico. ¿Qué queremos decir con ello? Por una parte, algo meramente físico y perceptivo: que por su posición permite abarcar con la mirada una gran cantidad de objetos gracias a su amplitud escalar. Pero igualmente aludimos a otra característica no menos obvia, aunque sí de mayores implicaciones: que el emplazamiento escogido es profundamente funcional, no sólo para la evidencia visual de la escena, sino también y sobre todo para la lógica dramática de la misma. En efecto, pues lo más llamativo de la opción de

cámara reside en la violencia visual que imprime su oblicuidad respecto al decorado más previsible. Y, en realidad, no es la oblicuidad lo extraño, sino el hecho de que, ante un teatro en el que se va a desarrollar una representación, la cámara, situada en el patio de butacas, tome la decisión de dar de lado, de despegarse de los imperativos de esta representación *en abîme* contenida en la escena, para torcerse extrañamente hacia otra parte. Algo equívoco hay en ello y justamente en seguida nos damos cuenta de que la sospechosa oblicuidad de la que hablamos tomando en consideración el escenario teatral está combinada con un emplazamiento frontal siempre y cuando variemos de objeto. Es esto algo que sólo en un segundo momento advertimos: el emplazamiento de cámara es frontal respecto al palco, todavía vacío y por tanto, carente de valor narrativo, en el que habrá de tomar asiento el presidente Lincoln y en el que, a la postre, será asesinado. Reténgase este hecho, pues reviste el máximo interés y es altamente funcional: por una parte, el plano de situación acoge de la escena teatral aquello que ésta posee de centralidad en el marco en que se inscribe –un teatro–; por otra, otorga a un lugar en apariencia secundario –el palco– un valor nodal, pero todavía ilegible, de algún modo premonitorio del contenido dramático de la secuencia³.

Podríamos decir, como resultado de lo anterior y desde un punto de vista espectacular, que este plano contiene secretos, los cuales irán perfilándose más y más claramente a medida que avance el contenido dramático de la secuencia. Y es que el progreso de ésta ha de presentar un viraje muy relevante del interés desde su centro aparente y convencional (la escena teatral) a su centro dramático y narrativo (el palco donde se perpetra el crimen en la persona del presidente Lincoln)⁴. Se trata, efectivamente, de un desplazamiento de atención que tiene su punto de inflexión en el cartel del plano 11 y que forzará la primera ruptura espacial con el contenido icónico del plano de situación, ya que lo representado en el plano 12 constituye la única superficie plástica no incluida en el plano que abrió y articuló la escena. Esta ruptura momentánea es poderosamente económica pues nos introduce en el espacio dramático por el que en seguida se apostará el guardaespaldas, que quedará sin resguardo al abandonar éste su puesto y presenciará más tarde la entrada sigilosa del criminal. Nada más significativo que el plano del palco representado en 13, tardío tal vez en hacer su aparición y que, en cambio, será repetido todavía en más ocasiones que el mismo plano de situación. Si añadimos a las once apariciones de este último emplazamiento de cámara frontal sobre el palco, el subrayado del plano 25 en el que se ha suprimido de la visión decididamente la pieza teatral representada, podemos comprender fácilmente que se trata de un efecto evidente de desplazamiento del interés desde la orientación física del espacio hacia su organización dramática. Pero vayamos por partes, pues la riqueza de este plano de situación todavía no ha sido completamente desbrozada.

Regresemos a la primera aparición de este espacio. Un iris abre por la parte central de la imagen siguiendo el movimiento de la pareja de personajes, que son a fin de cuentas los protagonistas del film. Una vez éstos toman asiento, nos apercebimos de que la cámara se halla apostada tras ellos. Es decir, que, por una parte, la elección del emplazamiento de cámara es algo

(3) Ni que decir tiene que la sorpresa no es un mecanismo espectacular con el que juegue Griffith. El público norteamericano sabe muy bien lo que sucedió aquel día y, por si fuera poco, un cartel inmediatamente anterior avanza la llegada de esa noche calificándola abiertamente de fatídica.

(4) Curiosamente, como en un deseo de cerrar el bucle sobre la secuencia, Griffith hará saltar al asesino sobre las tablas del escenario una vez perpetrado el crimen, provocando la trágica convergencia de los dos centros de interés.

más que económica, pues está sostenida por la designación de la centralidad de unos personajes, cuya mirada resulta fundamental para el contenido de la secuencia. Siguiendo el movimiento de Elsie y Ben y observando la escena desde un lugar cercano a ellos, la mirada que aquí se gesta queda en mayor medida naturalizada y, si bien es cierto que no nos encontramos ante un emplazamiento subjetivo, sí puede afirmarse que la mirada de la cámara encuentra su apoyatura en el grado de diegetización conseguido. Tanto es así que el plano tercero redundante en este carácter vertebrador de los personajes respecto a su alrededor y así sucesivamente lo hacen otras muchas transiciones de la escena organizadas en torno a su mirada, en particular algunas fundamentales dirigidas al palco y al asesino (?), como luego detallaremos.

Afirmábamos, pues, poco más arriba que el emplazamiento del plano de situación apuntaba a dos centros de la representación, uno previsto por el espectáculo teatral, otro siniestramente fatídico e imprevisto para los personajes. Pues bien, la sucesión de la secuencia separa ambos focos de acción segmentándolos desde una perspectiva espacial, como si se tratara de las expresiones de dos representaciones diferentes, y lo hace mediante un patente criterio discriminador. Así pues, el plano 6 presenta este escenario sin el público visible, fuera de campo por debajo del encuadre, y tal actitud representativa es reiterada en los planos 9, 26, 29, 42, 52 y 56. En un sentido contrario, el plano 25 acentúa, como vimos, la importancia del palco, dejando definitivamente fuera de campo la escena teatral. Sin embargo, el gesto crucial está condensado en el plano 34. El punto de partida reside en el plano de situación con el que se abría la secuencia. No obstante, poco a poco, un movimiento decidido selecciona de entre todo el material visible el palco presidencial. En efecto, se trata de un iris que, como hoy conseguiría sin dificultades un *zoom*, nos aproxima simbólicamente al lugar del drama, justo en el instante en que éste se encuentra pronto a estallar. Resumamos el trayecto que nos ha conducido a este lugar: plano de situación sintético y orientativo, segmentación de los dos espacios que aquél contiene (los cuales coinciden con dos acciones de representación, una teatral, la otra fílmica, una desdoblada *en abîme*, la otra no) y, por último, efecto de dirección, de guía, desde la totalidad del plano hasta una de sus partes, la decisiva para los destinos de la película.

El sistema de los engarces: el *raccord*

Por encima de todo corte, como obedeciendo a la consigna básica que lanzaron los enseñantes de las escuelas de cine, pero con muchos años de anterioridad, la secuencia aplica un principio de modo casi sistemático: cortar en el movimiento. Así pues, Griffith opta por presentar acciones uniformes en unidades icónicas fragmentadas, tal vez reconociendo en todo esto un método de invisibilizar o, al menos, hacer algo más fluida su radical opción analítica, su violento sistema de despedazamiento de la escena. Así pues, muchos planos son interrumpidos en el instante de movimiento de manera que los siguientes recogen dicho movimiento desde otros emplazamientos. De tal modo, este tratamiento contribuye a encubrir la percepción y constancia del corte en una secuencia, a pesar de ello demasiado brutal y fragmentada para que pudiera resultar transparente. Y es que, en realidad, no estamos refiriéndonos exclusivamente a los seis *raccords* en el movimiento que pueden leerse anotados en el *decoupage*; aludimos igualmente a todos aquellos engarces en los cuales el movimiento, sin ser el motivo

central del primero de los planos, sirve, siquiera sea al fondo de la imagen, de apoyatura para operar cortes que se unirán a otros movimientos distintos en el plano siguiente. Desde luego, no se trata de los sofisticados *raccords* utilizados a mediados de los años veinte⁵ sobre un emplazamiento distinto y logrando invisibilizar sabiamente el corte gracias al juego astuto con pequeñas elipsis. No obstante, su carácter sistemático nos pone sobre la pista de una tendencia en alza y, sobre todo, intencionada.

Idénticamente, merece nuestra atención el sistema de *raccord* de direcciones que reina en el fragmento. Se nos repondrá inmediatamente que el respeto del eje es una ley común en el cine desde mucho tiempo atrás y nada tiene de particular que aquí se sea cuidadoso para con ella, pues desde muy pronto se vio como una conculcación que desorientaba al espectador. Aun sin ser falsa esta objeción, lo cierto en este caso es que la llegada de la comitiva presidencial, la toma de posición por el guardaespaldas, el abandono de la vigilancia por parte de este último, la entrada del asesino, etc, no sólo nos permiten seguir perfectamente la acción, sino mantener y respetar las relaciones espaciales múltiples mucho más allá de lo que exige el *raccord* entre dos planos contiguos. Es decir, que la continuidad que en este caso se plantea se extiende a la relación entre muchos planos y, por si fuera poco, se reviste de riguroso valor dramático, ya que existe una continuidad dramática –y no sólo una correspondencia espacial– entre las acciones siguientes: entrada de Lincoln (plano 12 y 14), prolongación del espacio colindante perteneciente al palco a través de la puerta de la derecha (planos 13 y 15), colocación del guardaespaldas protegiendo dicha puerta y, por tanto, lindando con el palco presidencial (planos 22 y 28), salida por la puerta del fondo (plano 30), acceso del criminal por la misma puerta (plano 48) y dirección hacia la otra puerta que se abre sobre el palco (plano 50). Sólo la recurrencia, entonces, de ciertos espacios y ciertas direcciones tensa el drama del asesinato contribuyendo al efecto de suspense.

Igualmente, la sensación de ordenación que nos dio el plano de situación permanece y es preservada por medio de las abundantes miradas que los personajes lanzan en una u otra dirección. En ellas siempre se respeta religiosamente la posición respectiva que nos fue mostrada en el plano segundo. En efecto, tal se comprueba en las miradas de Lincoln hacia el patio de butacas, tan reiteradas, los vítores del público en dirección al palco, haciendo *raccord* con las anteriores, la mirada del guardaespaldas hacia la escena teatral y la del propio presidente en idéntica dirección. Así pues, tanto Lincoln como los dos protagonistas aparecen en distintos momentos dirigiendo su mirada hacia dos lugares distintos: el primero al público (hacia derecha para el espectador) y al escenario (a izquierda, igualmente para el espectador) y la pareja, al frente (escenario) y a la izquierda (al palco). El buen respeto de esta doble dirección en cada caso permite al espectador afianzarse en este espacio, es decir, habitarlo en condiciones de privilegio.

Ahora bien, somos plenamente conscientes de que en esta ocasión no está en juego un repaso de sesgo académico de todos los tipos de *raccord* con el dudoso fin de pronunciarse acerca de su corrección o incorrección. Antes por el contrario, el momento más intenso y significativo de la secuencia se halla vertebrado por una aparente ruptura de los códigos de orientación y correspondencia hasta aquí analizados. Aludimos al plano 35 y a todas las circunstancias formales y espaciales que lo rodean, pues en él se pone en escena una extrañí-

(5) Consúltese el capítulo séptimo de este libro en lo que respecta a los problemas teóricos, prácticos e históricos que plantea el *raccord* en el movimiento.

sima ambigüedad y equivocidad del punto de vista. La muchacha, Elsie, dirige su mirada hacia la izquierda fuera de campo y señala a su acompañante en dicha dirección para que éste mire también. Un cartel se imposta inmediatamente nombrando a alguien célebre en la historia, el asesino de Lincoln: John Wilkes Booth. No es, sin embargo, una plasmación de la palabra de la muchacha, pues no se advierten marcas que hagan posible tal identificación, como sería el caso de unas comillas o cualquier otro signo de estilo directo que, como sabemos, utiliza sistemáticamente el cine mudo del período. El plano 37 responde, como obedeciendo a una relación entre causa y efecto, a la presentación de dicho personaje (sólo una corriente presuposición, perfectamente asentada, hace al espectador atribuir el nombre al personaje acto seguido visualizado). Ahora bien, si el contenido del plano 35 nos inducía a leer diegéticamente el plano 37, como si se tratara de la consumación de la mirada vertida con anterioridad, el cartel fractura dicha correspondencia, dejándola en suspenso, impidiendo al espectador acogerse a una lectura causal segura. No obstante, desde el punto de vista de su figuración, el plano 37 es también sumamente extraño: un *cache* recubre la figura del personaje oscureciendo el resto del encuadre. Por una parte, esta elección petrifica una imagen de acuerdo con un inequívoco código fotográfico, como si de un retrato se tratara; por otra, da muestras de una brutal y sorprendente decisión que consiste en sesgar las coordenadas espaciales en las que se inscribe el personaje. Imposible de decidir si el punto de vista que rige su presentación es subjetivo (sólo podría afirmarse que ha sido flexibilizado por la mirada de los personajes), es claro en todo caso que la confusión producida es explícitamente interesada y altamente productiva desde cierta órbita del sentido.

Retengamos este hecho, pues reviste un gran interés. En un espacio tan rigurosamente ordenado, en el que el espectador se encuentra tan minuciosamente orientado desde el comienzo y para cuya consecución se ha meditado tanto cada elección de cámara, irrumpe repentinamente un plano, nuclear pues de él depende la resolución diegética, cuya relación con el entorno está literalmente sesgada por el *cache* que lo cierra y aísla de todo otro espacio representado. En consecuencia, el personaje del criminal parece emerger desde un lugar estático —la referencia intertextual que remite al retrato fotográfico así lo sanciona— ajeno al espacio diegético que comparten los demás personajes. Y dicha situación prosigue de modo complejo: si este asesino no puede ser visto por no hallarse inscrito en el espacio ficcional por medio de los mismos parámetros que el resto de los entes de ficción, sí puede, en cambio, mirar. Y, efectivamente, lo hace como esperando el momento decisivo para perpetrar el trágico crimen. El plano 38 nos muestra, insistiendo en la ya señalada equivocidad de la mirada, a Elsie observando con sus prismáticos, tal vez anudando un punto más la rareza de la situación, pues sugiere, aunque sea levemente, la asimilación del efecto óptico de los prismáticos a la figura de *cache* representada en la imagen. Vuelta al asesino para confirmar estas constantes miradas, para anudar el vínculo entre estos dos espacios homogéneos y heterogéneos al mismo tiempo y, además, para truncar dicha correspondencia. En esta ocasión, no obstante, no existe entre ambas superficies plásticas cartel alguno o, si se prefiere, voz que nos induzca a leer algo que no se encuentre contenido en las imágenes mismas. Es justamente en este gesto genial de conducir la mirada, pero sin evitar con ello que una voz nos instruya desde fuera y, sobre todo, en la explícita decisión de violentar la orientación del espectador, tan cuidadosamente lograda, donde cobra trágico sentido la siniestra sensación que recorre el cuerpo de Lincoln: repentinamente, el plano 43 nos lo muestra presintiendo

vagamente un peligro inminente, pero igualmente desconocido, sobrecogido por un escalofrío que sacude su cuerpo ya coloreado de muerte.

No se trata simplemente en este fragmento, como hemos podido observar, de orientar al espectador. Precisamente el hecho de que el detallado juego último de filigrana que acabamos de detallar pueda trabarse en el interior de una secuencia que ya se ha tomado la molestia y el trabajo de orientar al espectador demuestra que incluso los procedimientos de desorientación juegan en beneficio de la diégesis. No olvidemos que este John Wilkes Booth es, a la postre, el asesino y que su ilocalización intensifica la tensión de la secuencia: idealmente –piensa el espectador– este personaje puede hallarse en cualquier sitio, amenazante; o, incluso, más: está en cualquier lugar, pues el destino hizo imposible –de nuevo el espectador lo sabe porque la historia se lo ha señalado– que su mano criminal fuera detenida por nadie.

La construcción de un tiempo discursivo

Nos preguntábamos antes por el sentido estructural de la fragmentación espacial. Decíamos que como substrato de tanta proliferación de planos podía descubrirse una estructura considerablemente más económica formada por diez emplazamientos de cámara de cuya rentabilidad ya hemos dado buena cuenta. Sin embargo, nada sería más erróneo que, vista su funcionalidad, correr un tupido velo sobre el hecho de su repetición hasta llegar a considerar la impertinencia misma de todos estos 67 planos y la operatividad de su reducción virtual a los emplazamientos citados. Digámoslo claramente: desvelar aquello que subyace a tanta variedad no equivale en manera alguna a anular ni menospreciar el efecto discursivo de la misma. Es entonces cuando advertimos que la flexibilidad espacial viene acompañada de una función menos visible, pero de no menos valor, a saber: la construcción de un tiempo discursivo. Una temporalidad que no coincide, pese a las apariencias, con el desarrollo de la acción que los planos vehiculan; o, incluso es más, que no nace de los planos en sí, de su duración real en proyección, sino más bien de las relaciones entre los mismos y que, al propio tiempo, crea una respiración interna del cambio de plano e instituye el ritmo efectivo de la secuencia. Así pues, si bien la escena tiene lugar mientras transcurre un largo fragmento de la pieza teatral titulada *Our American Cousin*, su transcripción en la pantalla no se extiende, en cambio, más que algunos minutos. Y no se trata tan sólo de una compresión temporal, una síntesis o resumen o un conjunto coordinado de varias elipsis perfectamente identificables y localizables, sino que en ello se ventila uno de los efectos determinantes del montaje: la creación de una temporalidad abstracta que permite operar sabiamente con las temporalidades de la diégesis.

A fin de cuentas, lo que está en juego es la dramatización. A tal efecto aparece, por ejemplo, el primer plano de la pistola (plano 49), deteniendo sutilmente el desarrollo temporal de la acción, suspendiendo el instante y practicando un efecto de aumento del objeto fatídico, el arma homicida⁶. Con idéntico fin se montan los planos inmediatamente anteriores al aten-

(6) Los planos 48 y 50 presentan una perfecta continuidad, lo cual demuestra que el tiempo transcurrido en el plano 49 está literalmente robado al valor referencial del acto del personaje: es la intensificación de un subrayado y no la plasmación de una acción de lo que aquí se trata.

tado, provocando una alternancia entre lo sucedido en el escenario y la amenaza que se cierne sobre el palco presidencial. El tiempo necesario para consumar la acción, si antes era resumido o sintetizado, ahora aparece doblado, poniendo en funcionamiento un fuera de campo que intensifica todavía más el interés del espectador por la resolución de la escena. Los planos 51 y 53 poseen una perfecta continuidad que, no obstante, es interrumpida por el plano 52, el cual dobla el tiempo de discurso que se hace cargo de un tiempo de la historia único.

Tal circunstancia opera invirtiendo ese efecto de resumen a que aludíamos con anterioridad y que resulta fácil de detectar en las indicaciones temporales que contiene la secuencia en algunos de sus carteles. Efectivamente, si el plano 11 provee una indicación horaria explícita: –las 8:30–, el plano 33, apenas un minuto más tarde de la proyección, nos señala pasada una hora y 43 minutos (las 10:13). Esta fatídica exactitud aparece, además, respaldada por la cronología complementaria de la pieza representada –sin importancia diegética alguna– que parece retener el dato histórico (‘Abraham Lincoln fue asesinado a las 10:13 de..., cuando la pieza teatral... se encontraba en la escena ...’). El procedimiento mediante el cual el discurso es capaz tanto de elidir por vía del resumen el tiempo de ficción, así como, en el instante de máxima tensión, doblarse pesadamente para dar lugar a una suerte de suspense, es prueba del uso de mecanismos explícitos de la reversibilidad temporal griffithiana. De lo que se trata es de construir el tiempo del discurso, gestionando sus correspondencias y juegos con el tiempo diegético.



Fotograma 1



Fotograma 2



Fotograma 3



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 9



Fotograma 6



Fotograma 10



Fotograma 7



Fotograma 11



Fotograma 8



Fotograma 12



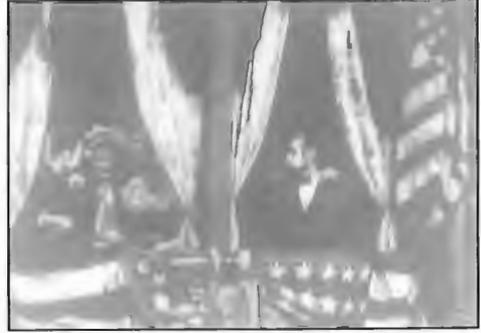
Fotograma 13



Fotograma 17



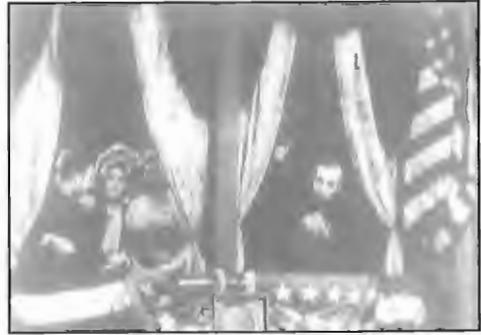
Fotograma 14



Fotograma 18



Fotograma 15



Fotograma 19



Fotograma 16



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 25



Fotograma 22



Fotograma 23



Fotograma 24

CAPÍTULO NOVENO

MIRAR LA MIRADA CLÁSICA

*

Valdría la pena proseguir, tal y como comenzamos haciendo en el capítulo precedente, con las grandes obras de la historia del cine. El lector contribuye con su conocimiento previo a nuestra descripción y la densidad del trabajo significativa que éstas presentan nos permite extraer una cantidad de conclusiones y enseñanzas que, caso de elegir películas menos elaboradas, deberíamos suplir con una vastedad de ejemplos tediosos. Así pues, pasemos a examinar un film históricamente tan notable y de efectos decisivos y contundentes sobre la producción posterior como *Rear Window* (*La ventana indiscreta*, Alfred Hitchcock, 1954). Momento límite del cine clásico, pronto veremos cómo el dispositivo mismo de éste se encuentra desbrozado, analizado, para desentrañar todas sus claves espectaculares. De distancia se trata, sin duda, pero de una distancia que trabaja, densificándolo al extremo, con el mismo dispositivo clásico, de un modo muy semejante a cómo el arte barroco trató los parámetros de la representación pictórica renacentista¹.

Dado que el límite histórico que ha decidido marcarse este libro se sitúa en el proceso de decadencia del paradójico montaje analítico que descubríamos en la cinematografía norteamericana al filo de los años cincuenta, nada puede serle tan ejemplar como este film para evaluar a un tiempo el modelo y su crisis. Pero ello nos forzará inmediatamente a considerar la totalidad de la película en lugar de una sola secuencia, hasta tal punto se encuentra imbricada la estructura con el sistema de montaje. Por cuestiones de economía de espacio, estudiaremos con algún detalle la secuencia inicial, haciendo pese a todo referencias al conjunto de la estructura narrativa y a sus funciones nucleares.

Montaje, 'découpage' y estructura²

Sea, pues, un film ejemplar como *Rear Window*. La segmentación del mismo, su montaje y los problemas que engendran se convierten automáticamente en un problema de guión: dos espacios, uno frente al otro, continuamente enfrentados por dos universos de

(1) Jesús González Requena acuñó metafóricamente la apelación de manierismo para aludir a esta distancia que ciertos textos fílmicos americanos adoptan respecto al canon clásico allá por los años cincuenta. *Rear Window*, sin embargo, no se limita a forzar el modelo, violentándolo como lo harían los pintores del 'Quinquecento', sino que más bien opera sobre él un ejercicio de desmantelamiento o —como dirían algunos— de deconstrucción.

(2) La idea primera de este trabajo fue publicada bajo el título de "La mirada indiscreta" en la revista *Contracampo* n. 38, invierno 1985, pp. 7-19.

entidad distinta y poblados por personajes de diversa textura ficcional, sirven de base tanto a la fragmentación del espacio plástico como a la concepción de la continuidad narrativa. Para que esto se logre, es decir, para engarzar ambos espacios, media una mirada interna a la historia, la de un personaje, muy pronto contagiada a otros seres de la ficción. Ahora bien, es conveniente precisar: nada de mirada recíproca, simétrica, de ida y vuelta; todo, por contra, opera en una única dirección. De ahí nace el relato, el conflicto y, consecuentemente, por medio de la trama que tejen espacios y mirada debe resolverse dicho conflicto. Pocas veces nos encontraremos ante una película en la cual cada corte, cada fragmento, obedezca tan rigurosamente a una mirada, cada mirada a una voz narrativa y cada voz a una estructura narrativa. Es, entonces, lógico preguntarse cómo están cosidos estos dos espacios, cómo son mirados cada uno de ellos y cómo, por último, es mirada (si lo es) la mirada que los une.

Aproximémonos a estos dos espacios: el primero de ellos es el apartamento donde yace postrado, inmóvil con la pierna escayolada, el reportero fotográfico L.B. Jefferies (James Stewart); el segundo, un patio interior al que se abre la ventana trasera del apartamento anterior y en el que tienen lugar simultáneamente diversas escenas cotidianas y por donde circulan buena cantidad de vecinos. A este último espacio penetramos guiados por la mirada, siempre indiscreta por interferir la esfera privada y ocultarse, del reportero. Su curiosidad, su mirada ociosa, repasará las acciones intrascendentes de sus vecinos hasta acabar privilegiando algunas de ellas respecto a las otras, dotándolas de una dimensión histórica y convirtiendo especialmente una en sólida, aunque lagunaria, historia. Ahora bien, estos dos espacios –uno de ellos organizado desde el otro– están tratados de modo distinto, son miradas diversas las que nos transmiten la información en ellos contenida y ambos se presentan, además, de modo diferente.

A fin de sistematizar algo más las oposiciones, diremos que el espacio habitado por Jefferies, que denominaremos convencionalmente A, asume las siguientes notas: en primer lugar, es un espacio no mirado desde el interior de la ficción, por sus personajes (con una excepción que comentaremos más adelante); a continuación, se trata de un espacio fragmentado, despedazado usando ese criterio analítico y dirigista que permite efectuar saltos en el espacio, siempre encubiertos bajo la promesa de ofrecernos la mejor visión de las acciones, pero, al mismo tiempo, sabiendo coser la descomposición analítica. En él toman forma una diversidad notable de emplazamientos de cámara, alternancias plano/contraplano en el curso de los diálogos, angulaciones varias y *raccords* minuciosamente calculados para pasar desapercibidos. De acuerdo con esta lógica, la imagen y el sonido corren parejos, simultáneos, sin desajustes dignos de mención. Y, por si fuera poco, este espacio tan embragado aparece habitado por personajes en su sentido fuerte, dotados de psicología, capaces de sufrir conflictos, vivir transformaciones y, en consecuencia, también susceptibles de encontrar una solución a los mismos.

Por contra, el espacio que denominaremos B –el patio interior– posee características netamente diferentes e, incluso, sistemáticamente opuestas a las anteriores: en primer lugar, se trata de un espacio sujeto a miradas diegéticas constantes, hasta el extremo de que sólo parece vivir por y para estas miradas. No sólo Jefferies lo contempla, sino que éste arrastra, a medida que avanza el film, al resto de los personajes a lanzar sus miradas hacia los vecinos de enfrente a fin de verificar, dudar o desmentir las fabulaciones que sobre ellos se ha hecho el protagonista. Así pues, pronto se incorporan a este ejercicio de fundación del espacio B el

detective Doyle, la masajista Stella, la amante Lisa. Nada de montaje analítico encontramos aquí. Antes por el contrario, la fragmentación de los planos es inusualmente escasa y el emplazamiento frontal generalmente decidido de antemano por la colocación de la mirada de la cámara en un lugar inamovible. Además, las limitaciones de parámetros implican también una variedad mínima de escalas y ángulos. Su carácter prácticamente bidimensional, sin apenas profundidad, y repleto de reencuadres debidos a las ventanas hacen realmente incómoda la visión. Y, lo que es más importante, tanto los emplazamientos frontales de la cámara como las angulaciones y escalas aspiran a estar rigurosamente justificadas por el punto de vista interno que las articula. En este sentido, el registro de alternancias escalares que se presenta –plano general o planos cortos– no aparecen tanto naturalizados por una convención que no daría a nadie que pensar cuanto justificados por la mirada de Jefferies a través del *zoom* de su cámara fotográfica. Dada esta adherencia de la cámara al lugar donde reside el círculo de personajes principales, parece de ello desprenderse igualmente la existencia de una distancia sonora, de una dificultad de percepción de las voces y ruidos que lleva aparejada una frecuente asincronía, generalmente una imagen desprovista de sonidos discernibles y, en una precisa ocasión, un sonido que surge de un espacio indeterminado. Y, por último, es éste un espacio que alberga a personajes y acciones caracterizados todos ellos por su máxima abundancia y dispersión, tan variados como desprovistos de identidad psicológica. Estos personajes, suponiendo que pueda hablarse de tales, aparecen y desaparecen, están repletos de lagunas narrativas y a menudo sus acciones carecen de progresión. Su vida es, a fin de cuentas, tan efímera como la irresponsable mirada que funda su existencia misma.

En suma, hay en las formas de mirar estos dos espacios dos modelos de montaje sustancialmente distintos en juego cuyos efectos no podrán ser por menos que sorprendentes: el espacio B está mirado, fundado, por una estricta justificación interna de todos los emplazamientos de cámara y, sin embargo, este recurso tan honesto, en lugar de concedernos la comodidad esperada, nos produce una declarada molestia, como si un cerrojo se hubiera impuesto a la mirada, sometida a una imposibilidad de acercamiento, forzada a la frontalidad y necesitada de mirar a través de reencuadres. Precisamente todo lo contrario de lo que sucede con el espacio A, en el que la variedad de miradas abunda, se respira una despreocupación por la justificación diegética de los puntos de vista y, para colmo de sorpresas, nos hallamos reconfortados, sin sentir violencia de ningún tipo. En pocas palabras, el montaje analítico y dirigista que recoge y administra los atributos de la ubicuidad pasa desapercibido mientras que el esmero justificativo de escala, angulación, emplazamiento y sonido nos parece de una confianza intolerable.

Y es que unas y otras miradas se articulan en torno a los extremos opuestos de la posibilidad o imposibilidad de ver, en torno a los límites físicos de la mirada y, por tanto, apuntando al nacimiento de la fantasía a partir de lo no visto. En suma, todo –el relato, el conflicto, la suposición– nace en el otro lugar y sólo cuando no es visto: la sospecha inicial sobre un posible crimen surge de una cabezada nocturna de Jefferies que le impide ver una salida de los personajes, el asesinato cometido por Thornwall (Raymond Burr) tiene su origen en la imposibilidad de ver lo anodino de su comportamiento una buena mañana. Aquello que sucede en el espacio B capaz de generar un relato, dotado de dimensión diacrónica, es sólo una acumulación de huellas, fragmentos y restos que únicamente debido a la poderosa imaginación del aburrido fotógrafo se ven transformados en metonimias del

crimen cometido o, tal vez, apenas deducciones de una mente calenturienta y sedienta de que algo ocurra.

Y es que la oposición espacial y de planificación señalada obedece a un desequilibrio narrativo: mientras la problemática del espacio A se impone desde un primer momento, si bien la abulia deseante del protagonista la torna insuficiente para una resolución (la cotidianeidad inerte de una relación amorosa congelada tiempo ha), el conflicto del espacio B se revela mediatizado por la proyección del primero o, incluso más, en él surge la espuela que puede hacer arrancar un relato, es decir, una continuidad, unas expectativas y una clausura. Y –¡ajo!– no un relato que nace y muere en el espacio B, sino que nace en realidad de la deficiencia narrativa que aqueja el espacio A y precisa traducirse a un compromiso de implicación entre ambos espacios, a la mirada –ahora sí deseante– que los une y a la posibilidad de resolución íntegra que promete. El conflicto presente en B sólo lo es como efecto de la mirada que lo articula, la de Jefferies, convirtiéndose en una aguda y sagaz demostración de todo aquello que, además de lo visible, se juega en la mirada. Si la mirada basta para fundar la representación, sólo el deseo la consolida y le otorga una posibilidad narrativa, no porque en él se ventila aquello que vemos, sino precisamente porque se juega lo que no vemos.

Así pues, la mirada de Jefferies comienza siendo dispersa y poco interesada, barriendo un decorado de múltiple focalización, para concentrarse progresivamente –pero nunca con exclusividad– en un episodio del mismo, capaz de acumular toda la líbido necesaria para desestimar el resto de los episodios³.

Ahora, por fin, nos hallamos en condiciones de admitir ese paralelismo al que toda la crítica cinematográfica había aludido a propósito de *Rear Window*, Hitchcock incluido, y que tan útil se revela para una historización del film: el de la sala de proyección cinematográfica y el que asimila la figura de Jefferies a la del espectador. Pero podemos hacerlo porque las constataciones realizadas con anterioridad nos desmienten algunos de estos supuestos. Pues bien, la mirada que Jefferies presta al espectador resulta la minuciosa dene-gación de la mirada que se solicita del espectador en el cine clásico: allí donde éste supera su inactividad psicomotriz con ayuda de una ubicuidad psíquica que el montaje analítico aprovecha hasta sus últimas consecuencias, el espectador de *Rear Window* se ve forzado a restringir su mirada dadas las condiciones de postración de Jefferies. Es como si lo físico dominara en esta *psicología del montaje*, a diferencia de todo aquello que pusimos empeño en demostrar en el curso del capítulo séptimo. Claro que esto no es del todo así, pues al mismo tiempo asistimos a las elucubraciones del personaje, contemplando su poder de fabulación, de orden por supuesto psíquico. Ahora bien, nuestra posición es privilegiada, pues, siendo limitada nuestra mirada por sus constricciones espaciales, viviendo la inversión de nuestro poder dentro del cine clásico, somos capaces de mejor advertir reflexivamente las paradojas sobre las que se fundó este sistema clásico de representación y de montaje. Jefferies es, en pocas palabras, una literalización de la figura del espectador de carne y hueso, de ahí el peso de lo físico en su descripción. Sin embargo, no asume las características del espectador ideal –lo que algunos denominaron el enunciario fílmico–, es decir, la formalización del espectador en el texto fílmico clásico, pues para este último las construc-

(3) Y no es casual que el deseo hacia la bailarina en paños menores, la complicidad hacia la sedienta pareja de recién casados ceda ante la imaginación, mucho más sugerente y perversa, de un crimen por descuartizamiento.

ciones físicas han sido superadas. Hitchcock coloca, por tanto, las condiciones físicas como determinantes, pero sesgadas de las condiciones psíquicas que —como veremos enseguida— no sólo no son ignoradas, sino que se elevan al orden de motor del relato. Esta operación nos permite una reflexión estrictamente única en la historia del cine acerca del modelo de montaje clásico, de sus condiciones y de sus límites... y ello tiene lugar en un instante decisivo de la crisis del canon clásico.

Regresemos, pues, a la comparación con las condiciones de la proyección cinematográfica. Bidimensionalidad del decorado, inactividad motriz compensada con un esfuerzo imaginativo, garantía de inmunidad, sadomasoquismo, todo refuerza esta comparación. Y, a pesar de todo, no lo olvidemos: la mirada que nosotros lanzamos sobre el decorado no es la propuesta por el cine clásico, es una reflexión muy sutil sobre sus condiciones. La mirada clásica —recordémoslo— está mucho más cerca, se quiera o no, de ese montaje analítico que advertimos al segmentar el espacio A que de la fragmentación justificada que provoca el nacimiento de B. Pero —eso sí— cerca y, por tanto, sin distancia, sin reflexión. La convergencia de ambas nos ofrece a un mismo tiempo el modelo y la distancia, el encubrimiento y la evidencia, la transparencia y la reflexividad. Sólo que cada una de ellas no está allí donde la crítica por lo general ha señalado, sino allí donde —como veíamos— resultaba más invisible, en la estructura que une ambas concepciones.

Las voces del montaje

Ahora bien, es claro también por otros motivos que las semejanzas indicadas respecto a la posición del espectador en la sala de proyección no agotan la riqueza de estos modelos tan encontrados de montaje. Las cosas no son, en otras palabras, tan simples y los modelos de disimular o evidenciar las miradas no son uniformes ni en el tratamiento del espacio A ni en el del espacio B. Revisar cómo el montaje que compone el espacio B no está vehiculado por una sola mirada habrá de complicar algo nuestro análisis, pero también aportará sin duda claves muy reveladoras. De este modo, si observamos con cuidado la forma de representación del espacio B, podremos distinguir, en medio de una mayoría de planos guiados por el punto de vista de los personajes que habitan el espacio A, algunas miradas, cierto que escasas, las cuales rebasan ampliamente al personaje mirón, a su vehículo habitual. Tales miradas aparecen muy encubiertas porque se agazapan tras la sutileza de la planificación: nacen del mismo lugar desde el que Jefferies y sus compañeros miran y reproducen por lo general idénticos patrones de montaje. Algo, no obstante, subraya la imposibilidad de dichos personajes para constituirse en sujetos de esas miradas. O, lo que es lo mismo, estos planos presentan el decorado señalando al propio tiempo aquello que el personaje o los personajes no pueden ver o no ven de hecho, ofreciéndonos una plusvalía de información que alcanza igualmente al personaje en cuestión. Nos encontramos, por consiguiente, ante un problema de voces narrativas, de quién sostiene las miradas. Podemos decir, entonces, que el montaje pone en escena, además de las miradas diegéticas, una voz narrativa que no coincide con la de Jefferies, aunque se agazape tras el lugar que a éste le hemos asignado. El resultado es la capacidad doble que permite a estos planos hablar al mismo tiempo de lo que Jefferies ve y de su misma mirada.

A tenor de lo anunciado, no queda más solución que revisar con detalle estas intervenciones de la enunciación, comenzando por aquélla que, no sin cierta ironía, funda el lugar de donde partirá la mirada y describe con todo lujo de detalles el escenario que constituirá su mundo. Y esto sucede tan temprano como en el mismo comienzo de la película. Emplazamiento frontal de una ventana. Tres pequeñas persianas que ocupan la totalidad de la pantalla van levantándose sucesivamente a medida que desfila el genérico (fotograma 1). Al fondo, tras ellas, vemos un decorado, un patio interior con varias ventanas abiertas, casi como una escenografía teatral. El efecto de reencuadre impuesto por el marco de la ventana e, incluso, la separación de las tres pequeños rectángulos en que la imagen se divide refuerzan la constancia de que el punto de vista está amarrado a un lugar muy preciso, un apartamento (fotograma 2). El hecho, no obstante, de que el genérico desfile al mismo tiempo que se van elevando las persianitas disimula en parte el efecto de marcada enunciación. En realidad, este emplazamiento va a servir para vertebrar –aunque en adelante sin reencuadres– la mayor parte de los planos del patio interior. Acto seguido, la cámara se adelanta en dirección al patio y sale por la ventana central del apartamento en el que estaba situada para ofrecernos una representación sin reencuadres, menos anclada a un lugar preciso, del mismo espacio (fotograma 3). Sin embargo, a fin de alcanzar dicha representación transparente, no problemática, por no insinuar mirada alguna, hemos atravesado las formas de reencuadre anteriores y, además, la perceptibilidad de un movimiento de cámara. De este modo, queda enfatizado el proceso por medio del cual se transita de una representación que hace preguntarse por su razón de ser (el porqué de ese emplazamiento) a otra más transparente que parece simplemente descriptiva y en la que el espectador no se pregunta el porqué del emplazamiento.

Entonces se produce un corte: picado sobre un gato que se desliza por unas escalerillas (fotograma 4), manteniendo por tanto la elección antes decidida de cámara y del eje, pues se muestra la persistencia de filmar las acciones desde el lugar primero, si bien modificando su dirección y angulación en función exclusivamente de la posición del objeto que se desea filmar; más tarde, la cámara asciende en panorámica por el edificio de enfrente (fotograma 5) y lo recorre por completo luego en nueva panorámica a izquierda (fotograma 6) como si de una descripción neutral se tratara, apuntando al frente y encuadrando a varios personajes en el interior de sus respectivas casas. Hasta este instante, la cámara se ha mantenido fiel a un emplazamiento único y, además, ha subrayado que dicho emplazamiento no sólo es *el mejor* por ser más rentable (ficción sostenida por la economía clásica del montaje), sino el ubicado en un apartamento determinado situado frente al patio. Y, repentinamente, esta mirada –cuya diegetización o fuente ignoramos– se revuelve sobre sí misma invirtiendo el método por el que se regía hasta un instante antes: su misión actual consiste en indagar lo que está detrás de la mirada, lo que la sostiene. Para ello, la cámara inicia la mostración del contracampo o, mejor, un esbozo de indagación en él. Pero, en lugar de producir un corte de 180° que nos muestre directamente el contracampo con el fin de determinar si hay o no mirada que sostenga la nuestra, enfatiza el gesto y propone un más enrevesado procedimiento: engarzar la mostración del contracampo con la del campo mediante un movimiento complejo de cámara. Y, así, subraya las transiciones, densifica la mirada capaz de gobernar ambos lados del eje y propone la aserción de que contracampo y mirada no son idénticos o, en otros términos, que ningún personaje observaba en los emplazamientos anteriores.

A tenor de lo dicho, nos encontramos ante una voz que ordenó previamente el campo y ahora lo hace con el contracampo: se detiene en el rostro adormiscado y sudoroso de un hombre (fotograma 7). Su posición, de espaldas a la ventana, y sus ojos cerrados demuestran que, aunque la cámara partía de su habitación, él no estaba mirando en los planos anteriores. Corte a un termómetro que nos indica la alta temperatura ambiental (fotograma 8). La relación que se establece entre estos dos últimos encuadres (que no planos) es de efecto a causa, pues el sudor que destila el rostro no es sino el efecto del asfixiante calor que reina en el lugar. E, inesperadamente, la cámara regresa por un ligero movimiento hacia la izquierda a otro fragmento del campo, es decir, del patio interior, corrigiendo rápidamente en foco.

Ahora, sin embargo, se trata de una microdescripción algo más detallada de los personajes que habitan este patio interior. A ello, además, se añade que ninguna mirada diegética sostiene los distintos encuadres. Así pues, a través de unos cristales, contemplamos la figura de un hombre cumpliendo su afeitado matutino (fotograma 9), mientras la radio lanza mensajes publicitarios. Un corte nos conduce frente a una pareja de vecinos que despiertan en el balcón donde pasaron la noche a causa del calor asfixiante (fotograma 10). Y, en seguida, la cámara desciende virando ligeramente hacia la izquierda para fijar la atención en una bailarina que, en paños menores, hace sus ejercicios corporales (fotograma 11). He aquí, pues, una curiosa transición que –justo es advertirlo– apenas dura un minuto de proyección. Recordemos el recorrido sintético por el que nos ha conducido la planificación: mostración de un espacio resaltando el lugar desde el que se mira, primero como un conjunto indiferenciado, luego describiendo el contracampo para evidenciar el carácter no diegético de la mirada y, por último, vuelta al mismo decorado para efectuar una descripción más pormenorizada del mismo a partir de un mecanismo de montaje consistente en aislar varios fragmentos de ese decorado individualizándolos.

Una vez consumado el proceso anterior, la cámara regresa decidida al contracampo, barriando parte del decorado inferior, ahora a fin de darnos a conocer con mayores pormenores los rasgos del personaje que vive en el apartamento desde el que hemos tenido el privilegio de observar. Así pues, penetra de nuevo en la habitación, pero en esta ocasión, en lugar de detenerse en el rostro del durmiente (fotograma 12), desciende por su cuerpo hasta encuadrar una pierna escayolada (fotograma 13) que, a buen seguro, es causa de la incómoda postración del sujeto. Tras un pequeño retroceso que permite contemplar el cuerpo entero del sufriente, gira a continuación, en brusca panorámica a izquierda, hasta mostrar una cámara fotográfica hecha añicos (fotograma 14). Sin precisar de ninguna indicación verbal, la relación es sumamente clara: el durmiente ha padecido un accidente y ello –nuevo efecto– ha sido producido por algo todavía no dicho cuyo efecto posterior fue la destrucción de su cámara. Falta, entonces, la causa, aunque, en realidad, se encuentre ante nuestros ojos. En efecto, está al fondo del campo y un *travelling* nos lo confirma instantáneamente al avanzar hacia la fotografía que se encuentra pegada en la pared poco más allá de la cámara. En ella se representa el choque violento de un vehículo en una carrera de automóviles (fotograma 15). Con el deslizamiento de este *travelling* hemos alcanzado una acumulación riquísima de información acerca del personaje en cuestión: su empleo, audacia profesional y razón de su postración. Sólo que la cámara, deseosa de ofrecer más datos en poco tiempo, no se detiene aquí, sino que progresa a través de varias fotografías captadas por un temerario reportero hasta conducirnos a un portarretratos que contiene la foto de una joven y bella muchacha en

irónica imagen negativa... (fotograma 16) sólo por un momento, pues un nuevo giro nos conduce al positivo de dicha imagen, ahora en la lujosa portada de una revista de modas (fotograma 17). No es difícil inferir de ello la relación de implicación que une a ambos personajes, como tampoco la diferencia de temperamentos que ahora graciosamente torna compleja su unión. Esta rápida secuencia, en suma, funda campo y contracampo, señala el lugar desde el que será mirado el primero, así como la capacidad de indagación en el segundo por la cámara, el proceder narrativo de este espacio (personajes con historia, con relación causa-efecto, unidos por intercambios amorosos) frente al carácter de representación del otro.

Sólo un componente falta para que el dispositivo se ponga en pie: la mirada diegética y deseante. A partir de la siguiente secuencia, justo después del fundido en negro que cierra ésta, la representación del patio, sin variar de emplazamiento, sí estará fundada en la indiscreta mirada –diegética las más de las veces– de L.B. Jefferies, el durmiente sudoroso. Desde ahora, la acción, la perversión y la fantasía podrán nacer y, por supuesto, desarrollarse.

El proceso de la mirada

Es éste el arranque del film. En él se toman todas las precauciones para asentar sólidamente una posición que vertebrará los dos espacios, uno de ellos cuya distancia está determinada de antemano, otro penetrable en buena parte de los secretos que encierra. Sin embargo, lo importante está para nosotros en resaltar que dicha posición no representa una mirada humana, diegética. Y, más que eso, es una mirada compleja puesto que presenta sucesivamente los dos espacios que entrarán en interrelación con posterioridad, adoptando dos actitudes distintas: una frente al espacio A consistente en la indagación, en la proliferación de detalles, no por sintéticos menos esclarecedores, que proveen de historia al personaje, lo dotan de un pasado y describen un estado resultante de él; otra, frente al espacio B, describiéndolo mediante una restricción fundamental que consiste en no saltar la frontalidad y en no penetrar más allá de lo que una prudente distancia determina, la distancia justificada desde la capacidad física, que no psíquica, de alguien –aunque ese alguien no sea humano– que se encontrara mirando desde la ventana de esa habitación. El mirón, la encarnación diegética de esa mirada, tomará cuerpo en la secuencia siguiente, guiando en adelante el acceso del espectador al espacio B por una reglamentada alternancia de planos y contraplanos provistos de *raccords* subjetivos varios. El tratamiento de cámara de la secuencia primera nos confirma, pese a todo, que no estamos obligados a limitar sino en parte el poder de nuestra mirada. O, si se prefiere, que puede muy bien haber un emplazamiento de cámara válido para varios usos y que, más concretamente, miradas, voces narrativas, hay, al menos, dos.

No es entonces casual que esta mirada que desborda al mirón o a sus sucedáneos se repita puntuando algunos momentos del relato y dotándolos por lo escaso de su aparición de redoblado sentido. En efecto, al llegar la noche, la imagen funde abriendo sobre el mismo patio, ahora con las luces encendidas. Una panorámica de izquierda a derecha barre lentamente el decorado para acabar penetrando en la habitación donde Jefferies duerme de nuevo apaciblemente. Una sombra se cierne sobre él. En el contraplano –ya hemos entrado en el

régimen analítico propio de este espacio A y sin transición alguna— descubriremos la presencia de su amante, Lisa Fremont (Grace Kelly). Cuidadosa y virtuosa transición entre los espacios lograda por una sutil cámara que, enseguida, se consolidará en el interior del apartamento desplegando un montaje analítico. Más tarde, Jefferies queda dormido. El devenir de las dos operaciones anteriores aparece ahora invertido, ya que desde el interior del espacio A la cámara describe una panorámica a derecha a fin de mostrarnos nuevamente el decorado. En su interior, un personaje cuyos viajes nocturnos habían despertado el interés del aburrido Jefferies abandona su apartamento en compañía de una mujer. Sin corte alguno, una nueva panorámica en sentido inverso nos devuelve al encuadre inicial. Funde en negro. ¿Puede hallarse mayor sutileza para engarzar ambos espacios por encima de su vínculo habitual subjetivo? Pues recordemos que entre estos sutiles y casi imperceptibles movimientos que hemos indicado hay decenas de emplazamientos sobre el decorado rigurosamente justificados por la mirada atenta o aburrida de Jefferies. Nada de casual tiene este último dato sobre el sueño del protagonista, pues justamente sus sospechas sobre el supuesto criminal surgirán de no haber visto esta su salida nocturna acompañado y, a la postre, sólo a partir de este *error* de información podrá el fotógrafo deducir, imaginar o fantasear la posibilidad de un cruento asesinato.

A la mañana siguiente, la imagen funde abriendo ante el mismo decorado. La cámara vuelve a penetrar en la habitación de Jefferies mientras éste está siendo sometido a una sesión de masaje y, por tanto, completamente ajeno al decorado exterior. Poco después tendrá lugar el más vistoso de los cambios de planificación de toda la película: las ventanas han sido cerradas y los personajes han tomado la firme resolución de abandonar la perversa indiscreción que les llevaba a observar clandestinamente la vida privada de las personas. De repente, un grito se oye desde el exterior y Lisa y Jefferies vuelven a mirar descubriendo que el perrito de una vecina ha sido cruelmente asesinado. Acto seguido, mientras, el vecindario se asoma asustado por el grito, el montaje despliega una técnica inusual, alternando planos de angulaciones y emplazamientos muy distintos y abandonando claramente la posición que limitaba la mirada a lo contemplado desde el apartamento de los protagonistas. La voz que rige este montaje insólito es sin duda otra y el mismo Hitchcock apuntó con agudeza esta ruptura espectacular de posición⁴.

Por último, el film se cierra como en un bucle enunciativo, subrayando una mirada idéntica a la que sirvió para abrirlo. Una vez la proeza ha sido realizada, el misterio resuelto y los ánimos calmados, una última mirada se desliza por este decorado. Un primer plano del mismo termómetro señala un descenso notable de la temperatura. La cámara gira hasta mostrar al pianista acompañado de una mujer. Nuevo movimiento a izquierda: la habitación del asesino está siendo pintada (¿para quitar las manchas de sangre que jamás fueron descubiertas?). Ascenso del aparato para descubrir otra cecita donde la dueña del perrito asesinado ha colocado al sustituto. Nuevo desplazamiento y henos frente a la deseada bailarina que da su bienvenida a un soldado, enésimo amante. La pareja de ávidos recién casados. Por fin, la cámara penetra por vez postrera en la habitación de Jefferies a fin de mostrar su rostro placentero, pero igualmente durmiente. Desciende por su cuerpo hasta sus dos piernas esca-

(4) Puede verse la celeberrima entrevista de François Truffaut a Alfred Hitchcock, *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1974, p. 189.

yoladas, resultado de su última hazaña en la que también intervino la cámara fotográfica, como sabemos. Como haciendo rima con estos pies escayolados, la cámara busca otras piernas, éstas femeninas. Es una muchacha, Lisa, leyendo un libro con rostro complacido. Mira fuera de campo y, al advertir el sueño de Jefferies, permuta el libro por una revista femenina. Funde en negro.

El regador regado

Naturalizada por la posición que ocupan Jefferies y los suyos hay, pues, una mirada que, pese a las apariencias inmediatas, no se agota en ellos, sino que los rebasa revelando claves al espectador que exceden el saber narrativo de los personajes. Y, del mismo modo, aunque a la inversa, el montaje analítico y dirigista que rige los destinos de los personajes en el interior del apartamento del protagonista no parece exento de subrayados que ponen de manifiesto la voz de la enunciación que los construye, si bien es cierto que éstos no abundan. En otros términos, no todos los emplazamientos de cámara consiguen pasar desapercibidos por el cosido de los planos. Tal vez sería más acertado decir que, en algunos momentos, una voz explicita su voluntad de ser oída sin agazaparse en verosimilitud alguna. Tal sucede en el instante en que Jefferies escribe la nota acusatoria contra el supuesto asesino. Un picado acentuadísimo sobre él se prolonga en un *travelling* que descenderá hasta un inserto del papel. Ni huella de intento por ocultar o naturalizar esta mirada; antes bien, preocupación por firmarla. Algo semejante sucede cuando el protagonista empieza a sufrir el peligro de ser atacado. Una compleja sucesión de picados y contrapicados bruscos lo muestran en ese crítico momento en que la fuga se torna imposible hasta culminar con ese emplazamiento en picado sobre el rostro a 45° que pasaría a la historia del cine como un *estilema* propio de Hitchcock, por su constante repetición en tantos films. Todo esto indica de qué modo las marcas de enunciación invaden esporádica pero estratégicamente cualquier tipo de montaje y, en cada caso, las formas por las que se subraya son distintas.

Retrocedamos ahora a la mirada que suturaba los dos espacios. Una mirada –decíamos– perversa, dado que traducía todo lo acontecido de modo disperso en el patio interior a una economía libidinal de cuño narrativo. Pero he ahí que la mirada de Jefferies penetra en ese espacio virgen, lo dota de conflictos⁵ y, a fuerza de incidir en él, le otorga un papel dirigente en el trayecto narrativo. En efecto, ese espacio, que en un momento del film es invadido por la protagonista, Lisa Fremont, amante de Jefferies, a fin de buscar la prueba del crimen, entra en interacción, no sólo visual, sino narrativa con el primero. La actitud de Jefferies se torna semejante a la del sufriente espectador, su postración le pesa como una losa y el devenir de estos acontecimientos que él construyó y fantaseó parece, repentinamente, desbordar su fabulación y capacidad de control. Presa de lo que creyó su demiurgia, el otro espacio, el sucedáneo, se independiza de sus designios y amenaza con invadirle. Nada más

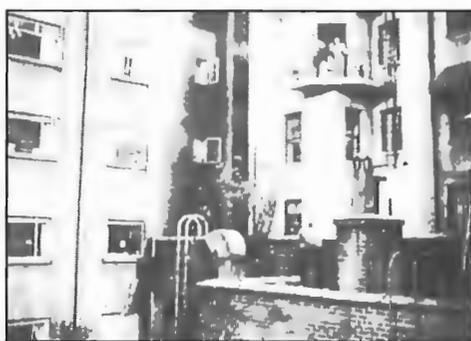
(5) La sutileza de la puesta en escena de Hitchcock permite dar la sensación al espectador de que éste los descubre, suponiendo, en consecuencia, su existencia anterior e independientemente de la intervención del mirón. Sin embargo, esto es un arma de doble filo. Podría pensarse esta historia sin que jamás se cumplieran las sospechas de Jefferies, lo cual no sería más interesante, pero vaciaría más explícitamente la función del relato.

elocuente para expresar esta idea que dos emplazamientos de cámara: el primero de ellos tiene lugar inmediatamente después de la muerte del perrito, punto de no retorno del relato: la cámara se coloca fuera de la habitación reencuadrando a través del marco a los atónitos personajes que, en una muestra de buena voluntad, habían decidido desentenderse de los avatares cotidianos de Thornwall. Es ésta una mirada que invierte rigurosamente la dominante en la película, es una mirada vertebrada desde el contracampo y señala el instante decisivo de la pérdida del control sobre las fantasías: lo que venga a continuación ya tendrá una base demasiado real para no temerlo.

El segundo de estos emplazamientos de cámara es más terrible. Lisa ha sido descubierta husmeando en el apartamento del asesino y la policía acude, alertada por Jefferies. Thornwall nada sabe al respecto, mientras, desde la impune ventana, Jefferies contempla, como siempre, los hechos. Sabiéndose mirada, Lisa, de espaldas, muestra disimulando el anillo de bodas de la esposa asesinada, prueba decisiva de que el crimen fantaseado se cometió. Thornwall capta el movimiento y alza la vista dirigiéndola al frente, hacia cámara, justo para interceptar la mirada de Jefferies y la nuestra propia. Por ese encuentro fugaz y terrorífico, nos sabemos mirados, al tiempo que Jefferies, el impune mirón, el fantasioso, acaba por ser descubierto. Ahora bien, esa mirada interpelativa cobra una doble dimensión, aunque superpuesta la una a la otra: hacia el mirón y hacia nosotros que nos hemos ubicado en el apartamento y mirábamos también cuando él no lo hacía. Lo que sigue es el resultado narrativo de esa mirada amenazante: Thornwall, asesino de una ficción que nació de las fantasías perversas del protagonista, se convierte en un peligro inminente que asedia a su creador en un sentido estricto y está a punto de acabar con sus gratuitas fabulaciones por la fuerza bruta si la intervención oportuna de la policía no llega a impedirlo antes. La lección, el desdoblamiento y riesgos de la mirada ya han sido, sin embargo, enunciados: nadie es impunemente mirón.



Fotograma 1



Fotograma 5



Fotograma 2



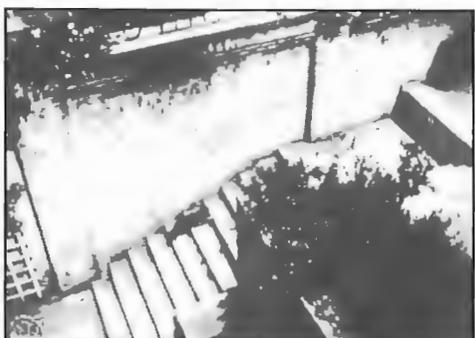
Fotograma 6



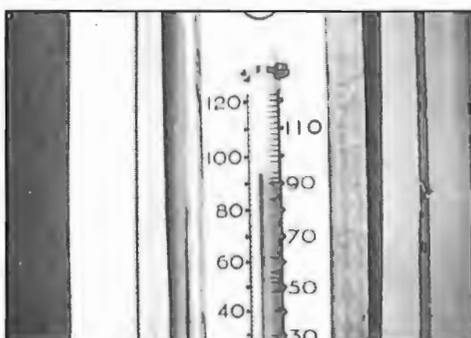
Fotograma 3



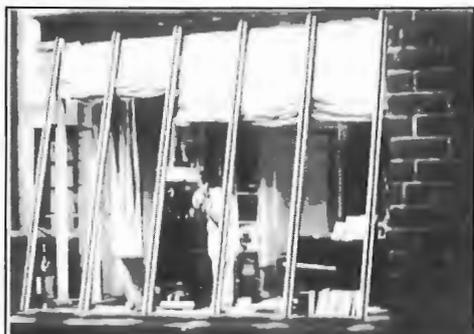
Fotograma 7



Fotograma 4



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 13



Fotograma 10



Fotograma 14



Fotograma 11



Fotograma 15



Fotograma 12



Fotograma 16



Fotograma 17

CAPÍTULO DÉCIMO

LA VIOLENTA SACUDIDA DEL MONTAJE EN EL CINE AMERICANO

*

En el curso del capítulo séptimo examinamos con cuidado la contradictoria continuidad del montaje analítico, su doble faceta según la cual dirigismo e imperceptibilidad formaban un complejo sistema. Así, hemos visto ejemplificadas estas tendencias a propósito de la secuencia que relata el asesinato de Lincoln en *The Birth of a Nation*. De lo que no cabe duda, por mucho que reconozcamos las contradicciones de la continuidad, es de que los planos en el cine clásico no actúan como conflicto abierto o a modo de choque y que, en consecuencia, el montaje dista mucho de imponerse en el sentido en que fue desgajado por la modernidad vanguardista¹. Pues bien, contra todo pronóstico, el cine narrativo clásico acoge en su seno una sorprendente herencia de la filmografía soviética de vanguardia, una muestra curiosa de aquella tendencia ya analizada a convertir cualquier elemento significativo en activo conflicto por la puesta en escena, al tiempo que expresa un deseo de recargar la significación hasta los topes provocando un direccionismo forzado y nada encubierto del sentido. Esta extraña recepción denominada *montages* fue traducida entre nosotros por 'secuencias de montaje' o, por referencia al mecanismo pictórico, *collage*.

Aun cuando no fue jamás el rasgo dominante de la concepción hollywoodense, el *collage* abundó en el período clásico comprendido entre 1930 y 1950; aunque no suficientemente rescatado por la crítica, se levanta por doquier durante aquellos años acta de su existencia; si bien poco frecuente desde una óptica porcentual, posee en los estudios hollywoodenses sus responsables técnicos especializados en unidades complementarias de las salas de montaje. Y es que los *collages* se componían como una faceta considerada al margen del montaje narrativo de la película y con el fin de acumular o concentrar grandes porciones de tiempo en breves instantes. Sin embargo, pronto veremos que no sólo es ésta su misión. Así pues, Karel Reisz lo define del siguiente modo: "rápida secuencia impresionista de imágenes inconexas, generalmente unidas por encadenados, sobreimpresiones o cortinillas y llamadas a señalar pasos de tiempo, cambios de espacio o cualesquiera otras escenas de transición"². Ahora bien, ninguno de los rasgos mencionados aquí, pese a la laxitud de la definición ofrecida, parece de hecho coherente con la tendencia general del cine norteamericano: imágenes sin conexión, unidas por signos de puntuación abundantísimos que carecen de las funciones que les son propias y, además, llamadas a vehicular transiciones rápidas. Pronto descubrimos

(1) Véase ejemplificado este modelo en la práctica en el análisis de una secuencia de *Octubre*, que emprendemos en el capítulo duodécimo.

(2) Karel Reisz and Gavin Millar, "Montage sequences" in *The Technique of Film Editing*, ya cit., p. 112.

que la definición que nos da Reisz es, en realidad, bastante empírica y se limita a enumerar rasgos que en el fondo ni son forzosamente constitutivos ni se encuentran articulados entre sí. Pero tampoco las tentativas teóricas de Christian Metz en su *gran sintagmática del film narrativo*³ sirvieron para dar cumplida cuenta del extraño procedimiento, estrellándose, por contra, con formas muy variables y de difícil uniformación. A pesar de todo, algo parece claro para comenzar: la oposición entre este tratamiento del montaje y el generalizado en las salas de montaje norteamericanas reputadas como clásicas. No parece casual que, haciéndose eco de este desajuste formal y funcional, la lengua inglesa haya usado el término abstracto *montage* en lugar del técnico *editing*, subrayando la visibilidad de lo heterogéneo y el acto mismo de montar y refiriéndose explícitamente a la experiencia ingenierística soviética.

Una ojeada, por breve que sea, a la historia podría ayudarnos a comprender el origen y evolución de esta extraña y contradictoria sintaxis que presenta el *collage*. De formas muy rudimentarias durante los años diez y a comienzos de los veinte, cobra forma estable a finales de los años veinte, época en la que el cine americano empieza a utilizarlo sistemáticamente, en palpable contradicción con la tónica de montaje reinante, especialmente tras la estabilización del sonoro. Desde un punto de vista formal, no es casual que la sucesión de diversas imágenes a gran velocidad asumiendo una función de compresión temporal responde, más que a una herencia unilateral del montaje soviético, a la síntesis entre dos impactos que sufrió de modo sucesivo el cine americano, asimilándolos muy pronto para fines narrativamente rentables y, por lo tanto, ajenos a los objetivos que los hicieron nacer, a saber: por una parte, la técnica desarrollada en los estudios alemanes en lo que hacía a las deformaciones ópticas, sobreimpresiones y trucajes usados por el cine americano en un primer momento para encarnar puntos de vista subjetivos, tales como alucinaciones, pesadillas, etc, y conocidos durante mucho tiempo en Hollywood como *U.F.A. shots*, por referencia a la mayor productora alemana; por otra, el influjo creciente del montaje soviético que penetró en 1926 en USA gracias a la exhibición de *El acorazado Potiomkin* y se afianzó con posterioridad, hacia 1928, por la sistemática entrada de otros muchos films de idéntica procedencia. Es curioso, entonces, que desde el punto de vista formal, los *collages* surjan de la combinación o, mejor, de la mezcla de estas dos técnicas, tan dispares entre sí, pues sólo tienen en común la violencia sobre la imagen, pues mientras uno apunta a la representación del mundo psíquico, el otro frecuentemente se dirige al conceptual⁴.

Ahora bien, de muy poco serviría esta constatación de no poder explicar el también extraño hecho de que ninguna de esas dos técnicas, al encontrarse en un lugar distinto de aquél en el que nació, asume la función esperada. Así pues, no se trata de utilizar el *collage* con el fin de representar visiones subjetivas y alucinantes, tal y como sí había hecho el cine americano dirigido por europeos (*The Cat and the Canary*, 1927, Paul Leni es un caso temprano y ejemplar), respondiendo plenamente a las expectativas creadas, de igual modo que tampoco se trata de provocar en el espectador la comprensión conceptual de una idea por la

(3) Christian Metz, "La grande syntagmatique du film narratif", aparecido primero en *L'analyse structurale du récit*, *Communications* 8, París, Seuil, 1966; y más tarde en el apartado *Problèmes de dénotation dans le film de fiction* incluido en *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 1, París, Klincksieck, 1968.

(4) Véase David Bordwell, Kristin Thompson y Janet Staiger, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, ya cit., pp. 73-74.

vía traumática del shock (como es ejemplo señero el film eisensteiniano *Octubre*). Y es que la cinematografía que asimila ambas técnicas –la hollywoodense– tiene también una seria y decisiva palabra en la consecución del efecto final y de su función narrativa. El objetivo de esta mezcla consiste en la narrativización de ambos procedimientos, convertidos ya en uno solo. Nos encontramos, entonces, ante fines paradójicos si tomamos en consideración el uso inicial de las dos técnicas: perdido el valor subjetivo del montaje, de donde extraía la forma, algo –aun cuando sea poco– queda no obstante del uso original soviético en la medida en que resulta imposible de neutralizar la visibilidad del procedimiento utilizado y, por consiguiente, se recurrirá con frecuencia a él para la transmisión de consignas o ideas.

En suma, el *collage* presenta una sucesión de imágenes que pueden considerarse ilustraciones estáticas, semejantes al valor de fotografías y no sometidas, por tanto, a una evolución narrativa en sentido estricto. Si bien no puede exagerarse esta nota –como hacen Llinás y Maqua⁵– hasta proponer que el *collage* carece de sintaxis, de oposiciones significativas y rasgos distintivos y, en consecuencia, de todo valor narrativo, es indudable que el orden de las imágenes del *collage* es a menudo más flexible que el valor de los vínculos causales que unen los planos en el montaje narrativo. Incluso puede hablarse en algunos casos –aunque no en todos, como tendremos ocasión de observar– de intercambiabilidad de las imágenes y de los planos. Es evidente, por tanto, que el régimen del *raccord* no posee valor de ley y, aun cuando aparece en ocasiones, no actúa como factor de continuidad. Lo cierto es que, sometida la imagen a deformaciones y regida por lo vertiginoso de su sucesión, todos los componentes parecen haber logrado una arbitrariedad extrema. Pero si de esto se trata a propósito de la sintaxis, su introducción en el interior de un relato nos obliga a definir la función temporal o funciones temporales que se le asignan. Puede afirmarse que allí donde irrumpe un *collage*, casi siempre el sistema verosímil heredado de la novela decimonónica hubiera colocado una elipsis, con lo que se demuestra que el *collage*, lejos de ser elíptico, está –como indicaron con acierto Llinás y Maqua– sustituyendo a una elipsis. Su función consiste en comprimir el tiempo y, dado que la elipsis ha sido naturalizada en el período en el que el *collage* se generalizaba, el uso de éste denuncia una voluntad de no omitir nada, un deseo de no callar aunque ello sea a costa de comprimir violentamente innumerables acciones.

De su procedencia compuesta, de su renuncia, siquiera fuera momentánea, a la verosimilitud del tiempo, de lo aparatoso de su presencia formal (encadenados, sobreimpresiones, ritmo trepidante) se deduce fácilmente la visibilidad del *collage* para el espectador o, lo que es más, el hecho de que el espectador se sienta interpelado de modo sustancialmente diferente a como lo es por el cine clásico y colocándolo en una posición ajena a la que le otorga habitualmente dicho modelo. Claro está que las diferentes concepciones y usos del *collage* impondrán otros tantas formas y grados de interpelación, pero lo que es evidente es que, del mismo modo que la cola que une los planos aflora en el *collage*, la violencia disruptiva de su ritmo establece una relación distinta de la narrativa con su espectador. En términos de enunciación, es claro que *alguien habla* e impone el sentido de modo brutal, sin ambages y a

(5) Javier Maqua y Francesc Llinàs, *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa/ideológica*, Valencia, Fernando Torres, 1976, p. 42. En realidad, los autores citados no llegan al extremo de proponer que se suspenden todas las oposiciones, pero exageran los modelos más usuales de *collage* en los cuales tal suspensión es más marcada. Cabe, por otra parte, como mérito indudable de este libro un crítica harto pertinente de la clasificación metziana.

menudo sin esforzarse en practicar seducción alguna. Es como si la consigna, cualquiera que fuese, corriera el riesgo de extraviarse tras la maraña del relato hasta hacer necesaria la desnudez de su exposición. ¿Por qué esta contradicción? ¿Para qué sufrir este riesgo innecesario si de él se había precavido con tanto esmero el cine americano? Nuestra respuesta ha de ser, como nos dicta el plan de esta segunda parte del libro, práctica, es decir, debe hallarse contenida en un análisis. Pero, al mismo tiempo, hemos de limitar el alcance de dicha respuesta al caso examinado pues, aunque exportables sus conclusiones a otros muchos casos, no hay que deducir de ello la existencia de modelo alguno universalmente válido.

La violencia enunciativa del *collage*

The Roaring Twenties (*Los violentos años veinte*, Raoul Walsh, 1939) es un film extraño debido a su uso particular y sistemático del *collage*. Tal vez por ello resulte más productivo interrogar esta muestra tan peculiar que hacerlo con otras películas más sencillas, las cuales introducen esporádicamente en mitad del trayecto narrativo y en apenas un minuto de duración una aceleración trepidante del ritmo y una condensación temporal hiperbólica equivalente a lo ocurrido en varios años de historia. Lo curioso de *The Roaring Twenties* radica entonces en la sistematicidad con que se presenta esa violencia enunciativa del *collage*, esa interpelación del espectador en un registro distinto al del relato. En efecto, nueve series distintas de *collages* se distribuyen a lo largo del film y –lo que es más notorio– toman un objeto de narración común, un punto de vista decidido ante él y forman entre sí una sólida estructura en la cual todas las fases se hallan rigurosamente ordenadas. En lugar de tratarse de un hecho marginal o un recurso de urgencia, el *collage* tiene en *The Roaring Twenties* una función estructural y capital.

Y es que, atendiendo a sus métodos de montaje, *The Roaring Twenties* está compuesta por dos discursos sustancialmente distintos, si no rigurosamente opuestos. Por una parte, un discurso narrativo, vehiculado por un montaje analítico y dirigista del estilo que ya ha sido examinado en estas páginas. Funcional para contar el relato, dicho discurso, aun dirigido por la enunciación, borra sus huellas naturalizándose. Pero, junto a ese discurso, encontramos otro más violento y frontal, aquél que utiliza el montaje de *shock*, se sucede a gran velocidad y no duda en poner todos los ingredientes de la imagen y el sonido al servicio del común objetivo de interpelar al espectador y exigirle su adhesión política en último análisis. No podría extrañar que estos dos discursos, tan distintos entre sí, tomen por objeto dos temas narrativos igualmente diferentes: el primero de ellos relata una historia individual y modesta de humildes personajes que vivieron conflictos de amor y poder durante los fascinantes años que median entre el final de la primera guerra mundial y el comienzo de la segunda. El segundo, por contra, expresa su magna y pretenciosa voluntad de dar cumplida cuenta de la Historia con mayúsculas, de los avatares de la vida americana entre las mismas fechas, pero –eso sí– abandonando a estos modestos personajes y trazando un recorrido histórico de gran alcance. Un relato frente a la Historia, unos entes de ficción frente a los protagonistas de la Historia y, acto seguido, dos estructuras que se cruzan, se superponen y acaban por edificar una sola y compleja estructura. No es raro que el primero apele a la verosimilitud narrativa, mientras el segundo lo haga a la verdad en un sentido radical.

Así pues, como decíamos, el discurso del *collage* incluye nueve series, todas ellas organizadas según un orden causal, es decir, que lejos de ser independientes unas de otras, adquieren una estricta obligatoriedad convirtiéndose cada una en la causa que provocará un efecto representado en la siguiente y así sucesivamente hasta el desenlace. Hablar de estructura a este propósito equivale a decir clausura, pues es la clausura final la que establece y determina retrospectivamente la relación entre todas ellas. Será, por tanto, necesario describir el contenido de estas nueve series, aunque sea someramente, para más tarde analizar su estructura de conjunto. Sin embargo, dada la extensión que reclama un estudio exhaustivo dedicaremos nuestro mayor esfuerzo al análisis ilustrado del primer *collage* –el vertebrador, como veremos en seguida– para ser algo más breves al referirnos a los siguientes.

Las pretensiones fundacionales del *collage* inaugural

Inmediatamente después del genérico y aun antes de que irrumpa el primer *collage*, una cita se abre paso. Está firmada por Mark Hellinger, el periodista neoyorkino autor del primer *treatment* que sirvió de base al guión. Como podemos ver en las ilustraciones, el texto reza así:

*'It may come to pass that,
at some distant date, we
will be confronted with
another period similar to
the one depicted in this
photoplay. If that happens,
I pray that the events, as
dramatized here, will be
remembered.*

*In this film, the characters
are composites of
people I knew, and the
situations are those that
actually occurred.*

*Bitter or sweet, most
memories become precious
as the years move on.*

*This film is a memory –
and I am grateful for it.'*

(fotogramas 1, 2 y 3)⁶.

(6) La traducción española del texto es como sigue:

“Es muy posible que en una fecha futura nos encontremos con un período muy similar al que describe esta película. Si eso llega a ocurrir, espero que los hechos narrados aquí sean recordados.

“En esta película los personajes son composiciones sobre personas que conocí y las situaciones son las que realmente ocurrieron.

“Amargas o dulces, las memorias se hacen preciosas con el paso de los años. Esta película es una memoria y estoy agradecido a ella”.

En ella se expresa claramente una inquietud respecto al futuro inmediato de los Estados Unidos de América y el valor de ejemplo que han adquirido los acontecimientos del pasado que van a ser narrados en el film. Una función didáctica, pues, sugerida desde el comienzo mismo constituye una esperanza que muy pronto va a convertirse en mecanismo estructural de la fórmula narrativa. Es acto seguido cuando tiene lugar, antes incluso de que ningún personaje haya sido presentado ni acción alguna esbozada, el primer *collage*. Dada, sin embargo, la enorme cantidad de información contenida en estas ilustraciones estáticas, procedemos directamente a organizar la lectura de las mismas, conscientes de que su descripción pormenorizada resultaría de todo punto redundante, hasta tal punto el contenido de cada uno de los planos es explícito. El lector, en consecuencia, puede consultar la sucesión de fotografías que acompañan el análisis para reparar en los momentos más fuertes de desarrollo y seguir nuestra exposición en torno a la estructura de este *collage* (fotogramas 4 a 20).

Diversas fechas desfilan por la pantalla. La primera de ellas es 1940 y va acompañada de un interrogante⁷. A continuación, pasan las siguientes: 1938, 1935, 1929, 1924 y 1918. Esta sucesión es altamente significativa pues expresa a las claras el carácter no intercambiable de las partes del *collage*; antes bien, anuncia que una estructura lo vertebrará y el descenso histórico a través de fechas representativas no puede ser en manera alguna gratuito. A este hecho que —pronto lo comprobaremos— comulga con lo expreso en la cita inicial, viene a añadirse un mecanismo formal de la mayor relevancia. Situados, pues, de lleno ante la Historia, las fechas se comportan de acuerdo con una curiosa similitud con respecto a la operación que solicitan del espectador: al igual que éste es invitado a volver su mirada hacia el pasado, las fechas surgen del espacio tras cámara y van hundiéndose hacia el fondo del campo mediante un trucaje que parece imitar esta sugerencia de retroceso transfiriéndose desde el patrón espacial (retroceso en el espacio del campo fílmico) hasta el temporal (recuerdo del pasado). Pese a todo, no piense el lector que se trata de una sutileza de difícil comprensión y menor posibilidad de desciframiento, pues si tuviéramos alguna duda en determinar su sentido, la voz en *off* nos la disolvería instantáneamente. En suma, un narrador —recogiendo la sugerencia de la cita inicial y la operación progresiva de las cifras citadas— tiende verbalmente un puente entre los confusos acontecimientos del presente, la incógnita del inmediato futuro y los hechos del pasado que el espectador americano debe recordar transitando por las fechas más decisivas de su historia reciente. Así de explícito resulta el texto: “Hoy, mientras la tierra tiembla bajo las botas de las tropas que avanzan, mientras una gran porción del mundo siente miedo ante las amenazas del poder, nosotros en América tenemos poco tiempo para recordar una era asombrosa de nuestra historia reciente. Una era que, según pasen los años, se hará más increíble para las próximas generaciones hasta que llegue el día en que se comente que no existió en absoluto. Abril 1918: casi un millón de jóvenes americanos se han visto envueltos en una lucha que, según se les ha dicho, salvará al mundo para la democracia” (sonido de una bomba al explotar que marca el inicio narrativo del film).

(7) Recordemos que este año es inmediatamente posterior al de la aparición de la película. Ello demuestra que la preocupación por la actualidad se coloca en el horizonte pragmático y no sólo en el diegético. De hecho, la productora Warner Bros. tomó partido decidido por la política rooseveltiana, como no tardará en comprobarse de manera contundente e inequívoca a lo largo del análisis.

Repentinamente, ¡qué aparente contradicción! Si la fórmula del *collage* en la imagen se basaba en el choque, en los contrastes, en la acumulación de sentido, nada tan lineal y directo como este discurso verbal que tiende a unificar lo disperso y a tranquilizar al turbado espectador con lo inequívoco de la consigna. En efecto, a la luz de lo oído, puede neutralizarse la dificultad de lectura que entraña el *collage* visual para quedarnos con lo prístino de la interpretación. Decimos lineal, pues ningún accidente sintáctico perturba la fluidez expositiva de este sermón; directo, pues no acoge en su seno ambigüedad alguna. Henos, pues, ante la contrapartida del conflicto formal de los cineastas soviéticos, en sus antípodas; henos ante lo inequívoco que no nace del contraste, sino que es ofrecido todo de un bloque. A pesar de ello, todavía no hemos desentrañado la cantidad de información que contienen los planos de este *collage* o, mejor, las formaciones icónicas, pues sus unidades están a menudo compuestas por sobreimpresiones y encadenados que hacen impropio hablar de plano como unidad en un sentido cinematográfico. Y, aun a pesar de la diversidad notoria de las imágenes, pronto advertimos una constante que se prolonga por las diversas formaciones icónicas: una esfera que contiene el globo terráqueo y alberga en su interior otras imágenes. Tanto es así que, de hecho, jamás mientras dura el *collage* desaparece la rugosidad del dibujo de las montañas y los mares, de las fronteras y accidentes de la tierra. Persistencia, pues, del universo terráqueo, por extensión, de la vocación de alcance universal del discurso que pronto se mudará en abordaje de la Historia mundial. Y, acto seguido, la imagen anterior es sometida a una transformación sinecdótica de sorprendentes efectos: la Casa Blanca estadounidense con sede en Washington va a encarnar al mundo entero. O, por mejor decir, va a ser la depositaria de una solución del interrogante abierto en esa fecha de 1940. En pocas palabras, la actitud que adopte el gobierno norteamericano habrá de decidir los destinos del mundo. Curiosa reducción, si bien nada carente de sentido, pues la historia del mundo, merced a esta operación retórica, va a ser en adelante asimilada a los avatares de la historia de los EEUU.

Así pues, la sobrecarga de información que sigue es tanto más notable cuanto que no estructura nada nuevo. Las figuras harto conocidas de Mussolini, Roosevelt y Hitler (estos últimos enfrentados literalmente en sobreimpresión), Churchill y, por fin, el estallido de la guerra en 1918 son los fenómenos decisivos del trayecto. Ahora bien, sabemos que la primera guerra mundial no estalla en 1918. ¿Qué puede provocar que el itinerario del *collage* se detenga aquí? Precisamente la constatación de que en esta fecha entran los Estados Unidos en la contienda. Es así, en suma, como este significativo *collage* comienza traduciendo sinecdóticamente el mundo a la Casa Blanca, ésta a modelo mundial para cerrarse con otra opción tomada por el gobierno del mismo país, pero que afecta y *resuelve* los problemas candentes del universo entero. Entre medias, figuran los acontecimientos capitales del siglo XX europeos, dotados de un principio y un fin americanos. La historia que aquí se cuenta hablará ejemplarmente de ello, tanto a través de los entes de ficción como –lo que ahora nos interesa– del resto de los *collages*.

Nos hallamos, pues, ante una historia que se presenta de modo estructural, encadenado. Ninguna arbitrariedad se advierte en el trayecto; por contra, entre unas fechas y otras existe explícitamente un sentido de totalidad, de conexión orgánica. Por ello, el lugar en el que acaba por depositarnos este *collage* inicial coincide con la fecha de 1918, límite inferior del relato, por debajo del cual jamás descenderá el film. Una vez llegados a este momento que

coincide con la Gran Guerra, el montaje por *collage* da paso a una sincronía entre imagen y sonido, la voz del narrador desaparece, los efectos sonoros disruptivos se difuminan y la imagen empieza a encadenarse según fórmulas de continuidad ya conocidas. Por este camino penetramos en la historia, con minúscula, es decir, la de unos personajes, unos soldados abandonados en el frente de batalla europeo poco antes de firmar la paz de Versalles.

Si contemplamos el resto de los *collages* de que consta la película, descubriremos sin más tardanza que todos responden a un riguroso orden cronológico y lineal ya establecido desde este primero, pero consistente más concretamente en la inversión de la dirección tomada por este *collage* inaugural. En pocas palabras, este *collage* es, desde el punto de vista de la cronología interna, la guía de los restantes; así, el transcurso de los otros ocho deberá conducirnos inequívocamente hasta el punto de llegada, hasta la fecha que suscita las incógnitas y los inquietantes peligros que lleva aparejados. Sólo al regresar a la fecha propuesta como arranque habrá ocurrido algo, habremos asistido a una historia ejemplar y depuradora, adquirido, en suma, un saber que nos impelerá a comprender de forma netamente distinta este incierto comienzo. La ley de la causalidad va a guiar la estructura de este itinerario de ida y vuelta. Y ello no será en vano, pues en su transcurso está depositada la enseñanza. Veamos cómo.

La estructura de los *collages* o los *collages* como estructura⁸

El segundo *collage* presenta idéntica heterogeneidad de imágenes que el anterior, tanto en lo que respecta a su contenido y alcance referencial cuanto por su misma textura. Sin embargo, la localización histórica del mismo es considerablemente menos ambiciosa y plural, centrándose exclusivamente en el año 1919, primer eslabón del proceso que desembocará en el presente. Final de la guerra mundial, desfiles militares de la victoria, desembarco de los soldados americanos de vuelta al nuevo continente son ilustraciones que dan paso inmediato a otra serie que relata la dinámica de la vida cotidiana: faldas que se acortan provocando el escándalo de las gentes, peinados que se renuevan en atrevidas modas, irrupción de una promesa del boxeo y, como corolario de este cambio de vida y asumiendo una importancia decisiva, aumento de los precios. En ocasiones, las imágenes ilustran fielmente lo que expone verbalmente el narrador; en otras, recurren incluso al contacto por *raccord* prolongándose en otros planos. Da la impresión de que sólo el régimen de la acumulación es norma, sin importar ninguna sintaxis estricta. Y, acto seguido, entre tales ilustraciones, aparece un índice de verdad, un signo de digitalización mayor: el mapa de los EEUU en donde los diferentes estados ratifican la ley de prohibición en el uso del alcohol, conocida como ley de Volstead. La escasez de valor verosímil de esta imagen corre pareja con la responsabilidad que se le encarga: servir de índice documental. Y en ello se insinúa una segunda y nueva sinécdoque que en adelante ocupará definitivamente el trayecto de la película: la *Ley Seca* con sus avatares se convertirá en modelo reducido de la vida americana y, en último análisis, de la Historia del siglo XX, pero –eso sí– proclamando su deseo paradigmático,

(8) La descripción del resto de los *collages* será –como ya indicamos– algo más resumida que en lo que se refiere al primero. Ello se debe a la funcionalidad nuclear y vertebradora del que ya ha sido analizado.

declarando su voluntad decidida de no agotarse en sí misma. Esta sinécdoque es, de hecho, complementaria de la anteriormente citada. Así pues, las siguientes imágenes expresan cómo la fiesta generalizada contrasta y se complementa con la ignorancia en la que vuelven los últimos destacamentos de soldados que fueron destinados a Europa.

Y bien, frente a la heterogeneidad algo más controlada de este *collage* visual respecto al anterior, la voz del narrador impone de nuevo un discurso didáctico, bien hilado y lineal, que se encarga de evitar cualquier dispersión en la información, cualquier equívoco: “1919. La guerra ha terminado y los ciudadanos de Nueva York están ya cansados de la procesión constante y triunfal del ejército que vuelve. Pero no todos han vuelto. Hay noticias alarmantes: las faldas de las mujeres van a acortarse aún más (ya están a ocho centímetros del tobillo), el cabello ha empezado a cortarse también, aunque tímidamente, una joven promesa llamada Jack Dempsey va a pelear con Jess Willard para el campeonato mundial de los pesos pesados. La gente no habla más que del alto coste de la vida. Todo sube: la comida, la renta, los impuestos. La ley de prohibición ha sido ratificada por los 36 estados y es ya una ley en funcionamiento. La gente baila al ritmo de Dardanela y, finalmente, a últimos de año los restantes destacamentos de las fuerzas americanas expedicionarias vuelven del Rin, casi olvidados por todos sus amigos y familiares”. La música procedente de un organillo y el fin de la perorata designan la vuelta al sonido diegético y el regreso a la narración.

El *collage* que sigue a éste nos presenta la pérdida generalizada de trabajo. Lo curioso radica en que podía evitarse todo lo situado en medio de ambos *collages*, todo lo que corresponde al relato, tan independiente se presenta el discurso concatenado que mantienen estas series. Ventanillas que se cierran, tiendas que hacen lo propio. En medio de la explícita descripción que hace la voz en *off*, percibimos en la imagen las botas de un soldado, ya identificado a estas alturas del film como Eddie Barlett, el protagonista, recorriendo la ciudad en busca de trabajo. El narrador prosigue su discurso abrochando todavía más una historia lineal: “De vuelta a su patria, los muchachos empezaron a comprender que el mundo había cambiado mientras ellos estuvieron en Francia. ‘Lo siento, amigo, no hay nada que hacer’ (voz diegética). Todo había cambiado en todas partes, pero especialmente en Nueva York. El viejo Broadway era sólo un recuerdo. Muchas de las características de la ciudad habían desaparecido a causa de los efectos de la prohibición. Por todas partes se percibía el esfuerzo para el reajuste normal de la actividad en tiempos de paz. Pero el desempleo estaba empezando a angustiar al país y los soldados se dieron cuenta de que habían vuelto a un frente distinto, a la vieja lucha, la vieja lucha por sobrevivir”. El ruido de una puerta que se abre, sincrónico con la imagen, señala la vuelta a la narración.

Es de suma importancia reparar en la operación que nos propone este *collage*. En primer lugar, establece una conexión causal con el precedente que opera mediante una restricción narrativa a la postre interesada: la generalización del paro se presenta como la consecuencia lógica e inevitable de ese ajeteo de la vida americana, cuyo dato simbólico queda representado en la ley de prohibición; en segundo lugar, esas botas que ya conocemos por el relato nos apuntan un primer gesto a partir del cual se ha de suturar la disparidad de los dos discursos. En efecto, este ente de ficción, anónimo para los libros de historia, es, en realidad, su emblema, su ejemplo. Ahora bien, no es menos llamativa la homogeneidad mayor que presenta este *collage* comparado con los anteriores: nada queda de la rotunda disparidad, de la sobrecarga de información contenidas en el primero, pero tampoco de la disparidad refe-

rencial y de contenido del segundo (instantáneas de la vida americana, vuelta del ejército, mapa). En una escalada progresiva hemos logrado una estabilidad superior en la cual el documental se linealiza considerablemente compaginándose con la voz en *off*, aunque –eso sí– presentándose todavía bajo la forma de una ruptura enunciativa respecto a la ficción de la película.

Pues bien, si el *collage* precedente apuntaba un reducción sinecdótica de la que el film no se separará más –la Ley Seca en lugar representativo de la Historia norteamericana de entreguerras–, el *collage* cuarto arranca con una imagen altamente significativa de la relación entre causa y efecto –unas botellas de ginebra en primer plano– para, acto seguido, mostrar su paso de unas manos a otras, es decir, el comercio de licor. Borrachos se tambalean ante la indiferencia policial y, como el hachazo de un nuevo índice de verdad histórica, el documento legal de 29 de junio de 1919, conocido como la Ley de Volstead, que prohíbe el consumo de alcohol y sentencia con su valor literalmente *documental* aquello que ya había sido enunciado en el *collage* anterior. Pero, en un segundo momento, los planos introducen una variante que no es sino la consecuencia, el efecto, de esta prohibición, a saber: el paso del comercio de alcohol a la clandestinidad. Las imágenes inmediatas se oscurecen notablemente y se pueblan de contrastes entre luces y sombras y angulaciones torcidas antes inexistentes, metáfora profunda de la ilegalidad y carácter clandestino en los que se sume el mundo surgido de la prohibición. De nuevo, en el interior del mismo *collage*, nos encontramos con un encadenamiento de causa a efecto; como consecuencia de lo anterior, pistolas y demás enseres del submundo aparecen en la pantalla junto a grandes cantidades de billetes, pues el hampa aprovecha la prohibición para enriquecerse más rápidamente. No ofrece duda, entonces, cómo la estructura del presente *collage* está rigurosamente organizada de modo causal entre sus fragmentos, constriñendo a una lectura inexorable, cuyos eslabones quedarían, poco más o menos, así: bebida-embriaguez-prohibición-comercio ilegal-beneficio rápido. No tardaremos en ver desarrollada esta concatenación con más detalles. No obstante, a fin de linealizar la disparidad icónica, he aquí el texto que el narrador pronuncia: “1920. Las dos primeras semanas del año los americanos podían beber un trago o dos de forma más o menos pública, porque la ley aún no se cumplía con exactitud en todos sus términos. El 16 de enero se publica la Ley de Volstead y el tráfico de licor queda totalmente prohibido durante largos años. Las palabras ‘local clandestino’ empiezan a aparecer en nuestro lenguaje y las fuerzas del submundo, las que mejor sabían cómo funcionar fuera de la ley, encuentran un nuevo ámbito para sus negocios cuya magnitud nadie podía aún sospechar”. Ruidos de automóviles depositan el film nuevamente en la diégesis.

Y, en efecto, tras una larga porción de relato, el quinto *collage* explicita un rasgo que ya advertimos en el curso del tercero y sobre el cual el narrador no se recata lo más mínimo en redundar, a saber, que el protagonista de la ficción queda ascendido al lugar de paradigma de la Historia. “Y, así, el Eddie Barlett de esta historia se unió a los miles y miles de otros *Eddies* que habían surgido en América. Se convierte en parte del ejército criminal; un ejército que nació del matrimonio entre una ley desafortunada y un público rebelde. Licor es la contraseña de este ejército; una contraseña mágica que hace que brote el signo del dólar de ciudad en ciudad, de estado en estado. El público comienza a pensar en el contrabandista como alguien aventurero, un héroe, un cruzado moderno cuyo asunto son las botellas en vez de las batallas. Y, así, a causa de esta situación grotesca, este nuevo ejército crece y crece,

siempre ganando para sí nuevos reclutas que no piensan en el mañana; sólo piensan en hoy y en el dinero”. El rumor de la calle señala el fin del *collage*.

La misma textura de la imagen converge con esta última idea al presentar sistemáticamente al personaje en cuestión en el seno del *collage*, un espacio que –como planteamos al principio– pertenecía a la Historia y, por tanto, merced a este gesto, Barlett puede codearse textualmente con Hitler, Roosevelt o cualquier otro responsable de los destinos de la humanidad. Así pues, en medio de una notable dispersión icónica que resume el intercambio constante de botellas de modo clandestino, la figura de Eddie Barlett se perpetúa a través de casi todas ellas, enfatizando a un mismo tiempo su rápida iniciación (función sintética del procedimiento equivalente a una compresión temporal) y su conversión en paradigma.

El sexto *collage* trata de la ampliación del mercado ilícito y su fecha privilegiada es 1922. Quien no bebía antes lo hace ahora. La llegada de nuevos adictos, la generalización en el uso de la petaca y el surgimiento de multitud de destilerías de mala fabricación. Y, como por un enganche causal inmediato, a ese comercio ilegal sigue la corrupción, la persecución del beneficio inmediato y el asesinato. El narrador expone: “1922. La Ley Seca ya es parte de la vida americana, pero también lo es el incumplimiento de esta ley. Los universitarios, hombres y mujeres e incluso jóvenes, niños y niñas de colegio que nunca habían bebido antes encuentran ahora que la aventura de comprar licor y beberlo es la gran moda. La petaca de bolsillo es parte integral de la escena americana y en los partidos de fútbol, en los automóviles, surge como un gesto habitual. Y, mientras tanto, el alcohol de buena calidad se agota por la demanda cada vez más imperiosa de licor. Y en esta industria clandestina las destilerías de crudo aparecen. El alcohol de madera se reelabora y todo el proceso se lanza a un mercado que cada vez tiene más adictos”. En brutal hipérbole desfilan cientos de botellas por la pantalla al tiempo que las destilerías clandestinas laboran con ínfima calidad. Como puede verse, nada queda ya de los vastos motivos originales: sólo la Ley Seca y sus consecuencias son objeto de tratamiento aquí, hasta tal punto se ha reducido la ambición de este discurso, aunque –no conviene olvidarlo– sin dejar de interpretar este acontecimiento como modelo representativo de la totalidad.

El *collage* séptimo propone una conducción de lo anterior, es decir, la exposición de un resultado considerado inevitable a raíz de lo acontecido, a saber, el crimen organizado y la extensión del terror en las ciudades. Una bella imagen para dar comienzo: sobre el palacio de justicia se cierne una sombra que va aumentando de tamaño poco a poco, sigilosa y armada. Poco después, vemos en sobreimpresión al propio Eddie Barlett igualmente ostentando una pistola, sin que la sombra mencionada haya desaparecido detrás de él. Explosiones, ráfagas de ametralladora, asesinatos masivos callejeros, tomados desde todas las angulaciones posibles. Un emblema, la nueva metralleta en primer plano resuena disparando hacia nosotros y acallando la voz del narrador que decía: “1924. América ha entrado en una era de locura asombrosa. El contrabando ya no es un asunto pequeño, individual, sino que se ha convertido en un gran negocio que agrupa grandes coaliciones y combinaciones. La persecución del beneficio va acompañada de sus socios inevitables: la corrupción, la violencia y el asesinato. Y ha aparecido una nueva herramienta: la Tom, una metralleta ligera, mortífera que se oye por toda la ciudad”. Una ráfaga terrible detiene la voz.

El octavo *collage* nos plantea, con una violencia hacia la lógica externa evidente, pero, al propio tiempo, como la más inevitable de las lógicas internas, la desembocadura de todo

este clima de desenfreno: la caída de la bolsa de Nueva York. Ello supone una generalización digna de toda consideración, pues el paso hacia los grandes acontecimientos de la historia ya se ha dado. En efecto, el martes negro del 29 de octubre de 1929 señala el final que —desde el punto de vista narrativo— iban buscando los *collages* anteriores. Y, como corresponde a la responsabilidad de la situación, los índices de verdad proliferan. Gráficos de los ascensos y descensos de las cotizaciones de bolsas, con los corros al fondo comprando y vendiendo furibundos. Una imagen trucada de la célebre Wall Street presenta el crecimiento ficticio del dinero en una urna que aumenta progresivamente de tamaño hasta que de su interior surgen múltiples papeles sin valor⁹. Papeles que no cesan de inundar la imagen en el curso de los planos posteriores. Rostros que bajan los ojos, grandes edificios desmoronándose, mientras los telégrafos se aprestan a comunicar el desastre. Así pues, la histeria se apodera de los círculos de inversores y, acto seguido, de la población entera. El narrador postula entonces, en descarada valoración, la igualdad absoluta de las clases, en virtud de un dato no cuantificado, a saber, que todos ganaban y ahora todos pierden: “1929. Al final de la década, el mercado de valores del país entra en crisis. El rico y el humilde, el poderoso y el trabajador, el ama de casa y los empleados, todos han comprado acciones y todos parecían ganar y, de repente, como una bomba, amanece el día que no será olvidado: el martes más negro de la historia, el 29 de octubre. La confusión se extiende por toda la ciudad y por los distritos financieros. Los hombres de negocios contemplan asombrados el espectáculo de la ruina más completa. Más de 16 millones de acciones cambian de mano en un solo día de venta enloquecida. Las fortunas de papel que se habían construido en los últimos años se derrumban en un caos total y el desastre alcanza a cada hombre, a cada mujer, a cada niño de América”. Ruido de los corros de bolsa enloquecidos cuando llega Eddie Barlett presuroso.

Y todo no podía acabar aquí. De nuevo, como consecuencia lógica e inmediata de lo anterior, hasta el punto de que no existen apenas fragmentos de relato en medio, se produce —señala el noveno *collage*— el hundimiento de los clubs nocturnos, afectados por la crisis e incapaces de hacer frente a las altas cuantías que los sobornos implicaban. Contemplamos multitud de locales cerrados. A resultas de lo cual, se generalizan las redadas y las detenciones. Eddie, el protagonista de esa historia minúscula, ya varias veces elevado a modelo, aparece ahora esposado y, acto seguido, y con una figura algo más degradada se le ve salir de la prisión para reunirse con la única amiga que tuvo en vida, la otra perdedora Panama Smith. Y, entre la confusión y el desorden, tiene lugar la impresión directa en la pantalla por medio de un titular periodístico la siguiente frase: ‘Franklin Delano Roosevelt, Our Next President’. De manera rotunda, entre la caída a la sima de una sociedad degradada y la irrupción de esta foto y titular del próximo presidente se ha de establecer una causalidad más compleja de la que venía siendo norma hasta el momento. Y es que esta elección será la que garantice la superación de la tremenda situación en la que viven los americanos en el período citado. Por ello, no contentos con saludar la aparición presidencial con este reconocimiento, la foto de Roosevelt asalta el primer plano al tiempo que se encadenan imágenes eufóricas de la bebida, ahora considerada casi legal de nuevo. En pocas palabras, una vez

(9) Puede comprobarse un tratamiento sustancialmente distinto para un objetivo descriptivo en *Inflation*, cortometraje dirigido por Hans Richter en 1928. En éste, a diferencia del *collage* que examinamos ahora, la composición de las imágenes tiende a exponer una idea abstracta para lo cual moviliza activamente el tropo.

más el alcohol, bajo la forma de la abolición de la Ley Seca, recupera el lugar antaño ocupado y la fiesta hace lo propio. Sólo que en esta ocasión la fotografía de Roosevelt preside el jolgorio y sanciona el apoteosis del triunfo. Démosle la palabra al narrador, pues él, sabiéndose al final del trayecto y necesitado de cerrar el círculo, no duda ni se recata en afirmar: “Los primeros en sentir los efectos del desastre económico fueron los clubs nocturnos, los locales clandestinos y los contrabandistas que les abastecían. Al descender los beneficios de esta industria ilegal del licor, creció la dificultad para pagar protección. Las redadas, los arrestos y las sentencias se doblaban y cuadruplicaban. Y en medio de la profunda desesperación económica que sufría el país, Franklin Delano Roosevelt es elegido presidente por su promesa de acabar con la Ley Seca. En la ciudad de Nueva York, ciudadanos jubilosos marcharon en una gran manifestación de la cerveza y pronto se considera legal y finalmente se llega a un referendum nacional para modificar a ley. Cansados de años de violencia, de corrupción, de pérdida de la libertad personal, los americanos fuerzan al gobierno a que termine con la prohibición. Después de trece años, la Ley Seca forma parte del pasado dejando al elemento criminal, acostumbrado al poder y a la riqueza, en una situación de desamparo e inadaptación, puesto que el orden y la ley vuelven a ser la consigna del día de acuerdo con el sentimiento público”. Sonido de la calle.

He aquí un broche, un discurso verbal terminante y una imagen capaz de ordenar la experiencia de la historia. La elección de Roosevelt y su política del New Deal se han convertido en el lugar de clausura de todos los demás *collages*: entre 1918 y 1932 hay un trayecto histórico que condensa la experiencia, una experiencia que no puede ni debe olvidarse y que el film, haciendo uso de una interpelación directa al espectador, se ha propuesto recordar. Ahora bien, ¿acaso el *collage* primero se situaba en 1932, vecino a la elección de Roosevelt? No fue así, pues recordamos bien que el interrogante respecto a 1940 abría la película. Y, además, ¿acaso el film concluye aquí, con esta apoteósica fecha histórica que parece desmentir lo sucedido en el pasado? Tampoco es así. En pocas palabras, se quiera o no, hay un trayecto escondido entre el fin histórico de este *collage*, resultado y desembocadura de todos los demás, y el trayecto propuesto en el primero de ellos. Algo, alguna función narrativa, debe rellenarlo. Será necesario, entonces, desplazarse rápida, aunque brevemente, hasta el mundo ficcional.

Equilibrio, mediaciones y clausura: la narración clásica invadida

La considerable fisura que acabamos de señalar es harto significativa: impide, en realidad, que el bucle de los *collages* se cierre sobre sí mismo, pese a haber puesto en marcha una estructura tan sólida y bien encadenada. Lo que sucede inmediatamente es que la fractura, al sugerir el desplazamiento hacia ese otro discurso narrativo que circula en paralelo a la serie de los *collages*, pone de relieve también las notables marcas que abrochan una relación entre las dos estructuras formando una sola y, por demás, perfectamente funcional. Recojamos, entonces, lo que hemos deducido de la serie de *collages*: un discurso redundante, donde imagen y sonido comulgan en las mismas ideas, un discurso igualmente directo, que interpela al espectador afirmando la presencia de quien habla con una consigna explícita, que no le permite extraer sus propias conclusiones, sino que, aun si la estructura le

permitiera deducirlas, la conclusión se impone desde fuera; un discurso, en pocas palabras, que puede convencer, pero nunca seducir. Su objeto es –lo hemos visto– la historia de los Estados Unidos de América entre dos fechas conflictivas y para tan magno y digno cometido no puede la enunciación andarse con subterfugios ni rodeos: la propaganda rooseveltiana, tan cara a la familia Warner a cuyo servicio se pone el film, no puede verse diluida en un andamiaje de seducciones que harían peligrar la claridad de la consigna. No es extraño que la inminencia de la Segunda Guerra Mundial y su repercusión en Estados Unidos hubieran constituido una presión suficiente y disuasoria a fin de evitar ambigüedades. Y, pese a todo, los *collages* no se presentan como un documental ideológico y propagandístico. ¿Por qué? O, lo que es lo mismo, ¿cuál es el riesgo de este montaje en términos espectaculares?

Desde luego, el precio que debe pagar la consigna por su diafanidad es contundente: la suspensión de toda la batería de identificaciones con que jugó el cine clásico y el riesgo consiguiente de que el espectador se sienta asediado o incluso agredido por la concentración del mensaje propagandístico que se le desea transmitir. Estas son las consecuencias de un montaje agresivo, basado en una sintaxis disruptiva, un efecto de choque entre las imágenes, una voz que pronuncia su yo sin ambages, un tempo vertiginoso para las imágenes, basado en sobreimpresiones, encadenados, trucajes visibles, y una capacidad nada velada para saltar de un espacio a cualquier otro sin justificación verosímil alguna. En pocas palabras, aun si en comparación con el *shock* de los cineastas soviéticos, esta estructura causal nos parece muy diluida, no es tanto por la dominancia del mensaje –ambos comparten esta característica– cuanto por el efectivo conflicto formal entre las imágenes. En todo caso, lo cierto es que las mediaciones narrativas han desaparecido. Es preciso, bajo riesgo de perder los atributos de un film de ficción, movilizar otro discurso más suave, regido por aquellas fórmulas de montaje que hemos identificado bajo la conflictiva forma del análisis y del borrado. Y aquí el objeto será, en consecuencia, más modesto y acorde con las expectativas del público: un relato de gente corriente. Da la sensación de que el film en su conjunto quisiera beneficiarse del poder combinado de dos estrategias enunciativas y dos economías espectaculares sin decidirse a sacrificar una por la otra, aun cuando por sus características sean opuestas.

Y, en efecto, *The Roaring Twenties* relata una historia que no precisa de los *collages*, que podría muy bien separarse de ellos y convertirse en un film independiente y autosuficiente¹⁰. El trasfondo en el que tiene lugar esta historia de minúsculos personajes de ficción es el mismo que aparecía ostentosamente y en un primer plano en los *collages*. Sólo que aquí es apenas un decorado que acompaña y se coloca en posición secundaria –que no subordinada– respecto a los avatares de tres personajes. En efecto, pues tres sujetos habitan el relato desde su comienzo hasta su fin; fin éste que se prolonga más allá del tiempo en el que nos depositó el último *collage*. Son éstos Eddie Barlett (James Cagney), Lloyd Hart (Jeffrey Lynn) y George Hally (Humphrey Bogart). Todos ellos aparecen participando en la primera guerra mundial en el curso de la secuencia inicial; sufren, más tarde, sus consecuencias y formulan expectativas de índole diversa que se estrellan contra los problemas de su

(10) Sólo aludiremos a los detalles del relato en aquello que dicten las necesidades de esclarecer la estructura a la que obedece el montaje de los *collages*, procurando no entrar en pormenores innecesarios.

tiempo. Ellos, pese a todo, no son gloriosos protagonistas de la historia, pero sí representantes cercanos al espectador de los dramas concretos. Así pues, a lo largo de los tres vastos segmentos en que se divide la narración, vivimos las transformaciones de todos estos personajes, su pérdida del trabajo, sus reacciones ante la ley de prohibición, su entrada en las bandas de delincuentes, su actitud ante el negocio y el crimen y, por último, el futuro que les depara el ritmo de los acontecimientos históricos. Estos tres personajes son, a fin de cuentas, los sujetos de un trayecto que aparece a cada momento trascendido al rango de itinerario colectivo e histórico por medio de los *collages*. En efecto, los *collages* recogen el contenido narrativo de los pequeños acontecimientos en los que se ven envueltos los personajes, los trascienden y convierten en emblemas, en ejemplos históricos sin por ello dejar de suscitar la identificación¹¹.

Y, por estas mismas razones, estos personajes van a ser, simbólica e individualmente, tamizados por el curso de los acontecimientos. Ellos intervienen en la pequeña historia, pero el espectador los enriquecerá con los atributos que adquiere al asistir en paralelo a la otra historia. Henos, pues, tras el *collage* noveno, una vez cerrada la Historia, pero de modo insuficiente, sin respuestas para las promesas del primer *collage*. El apretado sucederse de la historia ha sumido a estos personajes en tres vías, casi didácticamente expuestas, de sobrevivir: George, un gangster homicida, ha sobrevivido a la caída de la bolsa y se ha incrustado como un quiste en esa sociedad rejuvenecida que desea excluirlo definitivamente, donde la ley y el orden son consignas generales; Lloyd, un abogado que a su regreso del frente y ante el paro generalizado, se puso al servicio de las bandas abandonándolas al llegar los crímenes, es ahora abogado del fiscal del distrito y trabaja activamente en contra de la corrupción, él que participó en ella en los tiempos en los que la confusión y el error lo justificaban; Barlett, por último, antiguo obrero en desempleo y valeroso rey del hampa durante algún tiempo, ha sido sin duda alguna el perdedor, el único que no escogió un camino seguro. Y, es más, representa una prueba extraña de honestidad dentro del crimen. Así pues, fue encarcelado y, más tarde, reaparece ganándose la vida como taxista. Los tres han sido de modos distintos testigos privilegiados de la historia, han acumulado una experiencia trágica y va a proveer al relato de tres ofertas de salida, las cuales se convertirán simbólicamente en salidas sociales. Pero, de modo más concreto y según el discurso que pone en marcha el film, de lo que se trata es de que el espectador logre aunar este discurso histórico prematuramente suspendido con la ficción.

Para ello es necesario realizar la tarea de trascendencia histórica, a saber: elevar estos personajes de ficción a la categoría de entes de la Historia, hacerlos convivir con Hitler, Mussolini, Roosevelt, los banqueros 'reales' de Wall Street y demás. Esta operación, que fue iniciada al colocar a algunos de ellos en la superficie común del *collage*, concluye con una cuidadosa transferencia de poderes en la que interviene sólo la interrelación de los tres en el orden narrativo. Si la nueva sociedad debe triunfar y su representante es Lloyd, abogado

(11) El presente objetivo nos impide realizar un mapa –por otra parte, muy interesante– de las coordinaciones estructurales del *collage* con la narración, secuencia por secuencia. Ello arrojaría mucha luz sobre la estructura del conjunto de la película, pero desbordaría sin lugar a dudas nuestras pretensiones actuales que –repetimos– se reducen al estudio de este cuerpo extraño en el seno de un modelo de montaje regido por directrices espectaculares opuestas a ellas y difícilmente compatibles.

contra la corrupción, nada sería más sencillo dentro de esta lógica directa del *collage* que enunciarlo así, otorgándole un papel privilegiado. Y, en cambio, el film opta por un recurso más indirecto, pese a haber sido tan radical interpelando al espectador. Y es que, en este universo narrativo del que se trata ahora los valores sociales de Lloyd no sirven, no son aptos –podríamos precisar– para movilizar la identificación. al fin y al cabo, Lloyd es un cobarde y un relato clásico jamás puede promover la descarga identificativa sobre él. El recurso que *The Roaring Twenties* pone en funcionamiento es más efectivo y poderoso para instituir y continuar el régimen de la seducción. Y, de acuerdo con esta lógica, sólo este héroe caído y contradictorio que es Barlett está dotado para sentenciar a los demás y a sí mismo y, de este modo, conferir valor a los actos propios y ajenos. Como depositario de un poder que su itinerario iniciático le ha otorgado y su fracaso por honradez ha sancionado, puede Barlett recoger sus valores históricos y ofrecerlos como reliquia y recuerdo a quien sin duda, como Lloyd, es demasiado débil para erigirse en pilar de la nueva sociedad, pero, al propio tiempo, ha sido encomendado por ella (por la oficina del fiscal) para sentenciar y extirpar el quiste, la escoria social, es decir, George¹². En pocas palabras, Lloyd ha de quedar limpio de sangre y ser elevado a un rango que, desde el punto de vista narrativo, no había merecido; pero, para que así sea, tan sólo Barlett está capacitado para allanarle el camino y cederle el puesto. ¿Cómo? Liquidando él mismo al criminal, ya que es consciente de no tener ningún futuro social, y apuntalando con ello al que jamás fue héroe, Lloyd, como pilar de la nueva sociedad. ¿No se trata aquí acaso de un suicidio social?

Nuestro último razonamiento parece habernos hundido en un facilona crítica sociológica del film, sin duda auspiciada por el tono de intervención política y social de la película misma. No se trata de esto. Sin embargo, era necesario desplazarse momentáneamente a este otro discurso para descubrir allí algo que, por ser demasiado cercano al presente histórico, a la inminencia de la guerra mundial, no se deseaba nombrar desde los *collages*. O, mejor dicho, algo para lo cual el discurso de los *collages* confesaba su insuficiencia, no de montaje ni de conceptos, sino en lo que afecta a lograr la necesaria credibilidad. Y es que lo que estaba en juego era el precio narrativo del triunfo social y, en consecuencia, la legitimidad misma del crimen. Las fuertes palabras que acabamos de pronunciar describen, no obstante, algo casi evidente. Veámoslo.

La conquista de la nueva civilización lleva aparejada la memoria histórica y ésta es una herida. Una herida que, sin embargo, no puede ser transmitida como tal, sino bajo la forma de sutura a las nuevas generaciones eufóricas. Ahora bien, es de todo punto inevitable: allí donde hay sutura ha habido previamente herida, es decir, se ha pagado un alto precio que el depositario de la historia, por minúsculo que sea, debe de expresar. Por esta razón, el *collage* no podrá nombrar de ningún modo la otra cara de la euforia, el crimen *necesario* de George, individuo imposible de integrar en el nuevo proyecto, y el suicidio inevitable de quien, como Barlett, sabe que no tiene futuro alguno que no sea humillante. La narración, por su fuerte

(12) En efecto, y para ser algo más explícitos, Barlett, perdidamente enamorado de la esposa de Lloyd (otra mujer que viene 'del pasado'), cede a sus presiones para que 'vaya a convencer al gangster George de que se deje pillar'. Ante tamaña inverosimilitud del relato, es claro que George no acepta y, además, intenta deshacerse del incómodo Barlett hasta el extremo de 'forzarle' a hacer justicia contra él. No obstante, aunque habiéndose deshecho previamente de George, Barlett cae abatido en la empresa. El precio que el duelo debe pagar es éste, pero sólo por ello Lloyd, liberado sin haberse manchado las manos de sangre, podrá ser el testigo para el futuro de una honradez que ha nacido del crimen.

poder simbólico, sí tiene formas de referirlo sin nombrarlo. Es, en suma, este último fragmento de la ficción, sometido a un montaje más transparente, el que rellena el vacío abierto entre el *collage* inicial y el *collage* noveno, no tanto porque especifique los años concretos, cuanto porque nos da la conclusión sólo válida, sólo comprensible y didácticamente útil en un momento crítico como es el comienzo de la segunda guerra mundial. Pero, sobre todo, porque construye una espléndida metáfora sobre el asesinato para disfrazarlo bajo la forma del amor y la justicia. Es, por decirlo con palabras míticas, el *último asesinato de la barbarie*, necesario ('inevitable') para construir una *limpia civilización*. Estos son, a fin de cuentas, los enormes poderes que el relato clásico posee y ningún discurso directo podría nunca arrebatárle.

FOKEWORD

It may come to pass that
 at some distant date, we
 will be confronted with
 another period similar to
 the one depicted in this
 photography. If that happens,
 I pray that the events, as

Fotograma 1

I pray that the events, as
 depicted here, will be
 remembered.
 In this film, the char-
 acters are composites of
 people I knew, and the
 situations are those that
 actually occurred.

Fotograma 2

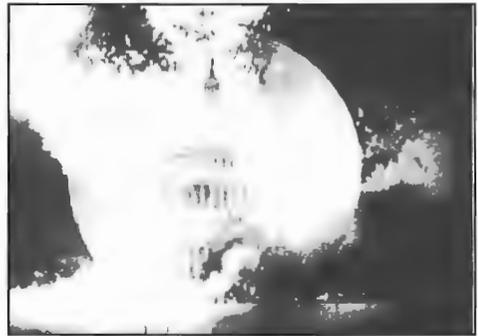
...actually occurred.
 ...of sunset, most
 ...become precious
 ...the years move on.
 ...is a memory —
 ...am grateful for it.

Mark Hellinger

Fotograma 3



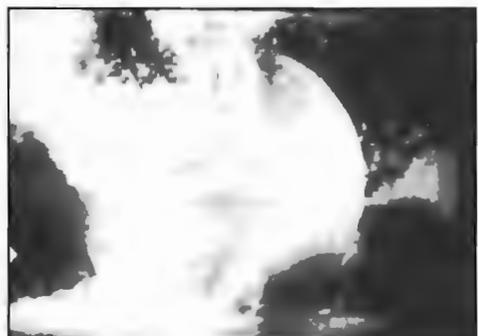
Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



Fotograma 7



Fotograma 8



Fotograma 9



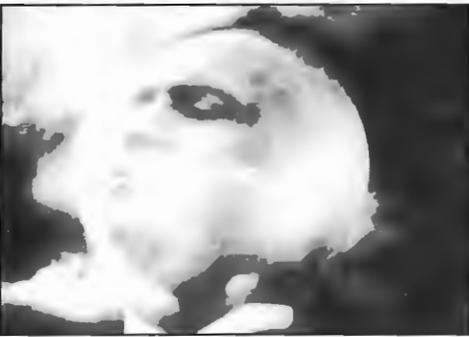
Fotograma 13



Fotograma 10



Fotograma 14



Fotograma 11



Fotograma 15



Fotograma 12



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 21



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20

CAPÍTULO UNDÉCIMO

COMPOSICIÓN PLÁSTICA Y MONTAJE EN EL INTERIOR DEL PLANO

*

El montaje, es decir, la operación enunciativa que trabaja con la heterogeneidad de los significantes cinematográficos, no se realiza únicamente en el ámbito de la relación entre los planos. Del mismo modo que su ejercicio excede el choque o encadenamiento de las unidades figurativas para afectar a grandes porciones de discurso (así lo vimos en el análisis contenido en el capítulo precedente), también en el interior de lo que convencionalmente se denomina plano coexisten o entran en colisión unidades significantes que son sometidas al principio de montaje. Poco importa decidir a estas alturas si, en términos lingüísticos, tales significantes constituyen unidades mínimas indivisibles o no¹. Lo indudable es que en el interior del mismo plano coexisten unidades significantes distintas que son, en la práctica discursiva fílmica, tratadas de formas distintas y organizadas entre sí con arreglo a criterios de montaje. El hecho de que la práctica dominante en el cine tienda a un uso de la transparencia fotográfica capaz de neutralizar la heterogeneidad de los componentes plásticos que aparecen en simultaneidad no debe llamarnos a engaño, confundiéndolo con una regla inexcusable y universal. El principio de montaje actúa, por contra, siempre y a veces muy visiblemente, en la composición de los planos, ya sea a través de variaciones del encuadre —movilidad de la cámara—, ya en la superficie plástica estática del mismo, ya en ambos al propio tiempo.

A pesar de que las variedades de lo que planteamos son hartamente extensas, como queda suficientemente expreso en nuestras incursiones por las formas de la pintura y la fotografía (*collage* y fotomontaje, como casos especialmente explícitos), limitaremos nuestros ejemplos a dos únicamente, pero de nuevo escogidos por su carácter insólito, por la prueba de fuerza que demuestran. Por una parte, examinaremos la composición plástica con ayuda de algunas de las hipertróficas formaciones icónicas del mítico *Das Kabinett des Doktor Caligari* (*El gabinete del doctor Caligari*, Robert Wiene, 1919), uno de los films más excesivos que se conozcan; por otra parte, repasaremos la secuencia que abre *Touch of Evil* (*Sed de mal*, Orson Welles, 1957), una especie de manifiesto sobre los poderes de la cámara en movimiento, no tanto por su insólita duración, como por las variadísimas piruetas que el aparato describe al servicio de criterios narrativos y espectaculares.

(1) El debate sobre las unidades mínimas responde durante un largo período de la teoría semiótica al esfuerzo formalizador, el cual, pese a haber servido para aumentar el rigor del estudio, fue puesto en tela de juicio por la emergencia de la teoría del texto, tal y como fue descrita en el capítulo segundo. Lo que pudo quedar de esta tentativa en lo que ahora nos concierne radica, en todo caso, en superar la identificación o, mejor, la trascendencia de una unidad técnica en una unidad teórica. A partir de aquí, de poco sirve decidir sobre el carácter indivisible de las unidades mínimas en términos lingüísticos.

Hipertrofia plástica y opacidad referencial

En esta ocasión, vamos a tratar un caso extremo por la concepción de los significantes interiores al plano. Se trata de unos fragmentos extraídos de *Das Kabinett des Doktor Caligari*, film realizado en 1919 por Robert Wiene y míticamente considerado fundador de lo que se ha dado en llamar la escuela expresionista alemana. Si bien la perspectiva histórica no nos compete ahora², sí vale la pena retener el carácter que, en rápida caracterización, podíamos denominar pictorizante de este cine. En efecto, la colaboración de los decoradores y artistas Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig contribuyó a la construcción de unos espacios con telas pintadas completamente opacos a la impresión de realidad y en cuyo interior se procedía a una minuciosa segmentación de unidades. La iluminación antinaturalista, incluso las sombras pintadas sobre el decorado, la interpretación de los actores, los fragmentos del decorado, a menudo convertidos en figuras geométricas, y demás componentes de la imagen permiten un estudio sintético en el interior del espacio representado en los planos, pues este film se resiste tenazmente a construir un espacio de referencia o narrativo por medio de la articulación entre los distintos planos o superficies plásticas representadas. Precisamente este carácter excesivo es el que nos permite desgajar del análisis algunas consideraciones productivas, igualmente válidas, desde una actitud teórica serena, para otros casos menos evidentes.

Así pues, la plástica del espacio evocado coincide de un modo insólito con la plástica del espacio del plano, con la representación física con que se tropieza la percepción. La vocación de los planos de *Das Kabinett des Doktor Caligari* es, así, intensísima, pues parecen éstos excluir cualquier complemento de figuración. Pero también y sobre todo adquieren su plenitud por su poderosa evocación simbólica, pues la plástica de estos planos aspira a condensar toda dimensión narrativa o poética sin recurrir a planos adicionales o, aún mejor, excluyendo su aparición. No se trata, sin embargo, de primitivismo o incapacidad para segmentar en planos, sino de una opción de montaje determinada que se basa en la rigurosa composición de los espacios configurados en cada plano y que se resiste a la fragmentación precisamente debido al carácter hermético de cada configuración espacial. Ello no es de extrañar si pensamos que cada formación icónica consta de una rigurosa distribución de las luces y las sombras, una minuciosa construcción de las figuras evocadas (que no siempre representadas), de las formas dominantes en cada plano, de la movilidad de los actores, de los confines de estos planos que suelen serlo también del universo delirante que se presenta.

Un espacio molecular

Observemos a continuación algunas representaciones plásticas concretas, único modo de verificar lo dicho y extraer consecuencias que no se hallan incluidas en ello. Examinemos, entonces, el plano general que encarna la ciudad natal del protagonista, Franzis, cuando su recuerdo lo rememora ante su compañero alucinado (fotograma 1). Y he

(2) ¿Cabe alguna duda de que ello es así si consideramos que el principio de montaje opera también activamente en la pintura y en la fotografía?

aquí el primer riesgo y nuestro primer desliz: hablar de plano general –como puede verse en el fotograma– supone asumir una convención referencial que funciona en la mayor parte de los casos al uso, pero que aquí resulta poco operativa y, además, especialmente falseadora. En efecto, ni la escala humana define la extensión de esta configuración espacial ni su amplitud puede ser descrita en manera alguna con esperanzas de precisión. Pero tampoco puede afirmarse, sin más descripción, que estamos ante una instantánea de una ciudad. Esto plantea de lleno el problema nodal del montaje: en lugar de nombrar el referente, la superficie plástica lo construye, lo torna problemático e impide cualquier análisis que no examine sus significantes con sigilo. Vayamos, por consiguiente, con ello.

Más concretamente, un cache cierra la imagen tornándola compacta. Ahora bien, no es éste el único rasgo que clausura el plano³. Además, percibimos cómo la sugerencia plástica de las distintas casas va amontonándose en dirección hacia arriba hasta construir una suerte de montaña donde todo el dibujo pintado sobre la tela aparece apelonado. La cúspide que culmina la cima de esta montaña imaginaria acaba por confirmar e insistir en el carácter hermético de este plano en el cual figuración y dibujo impiden cualquier proyección exterior o continuidad figurativa o narrativa. En otras palabras, concepción plástica y evocación espacial coinciden plenamente.

Demos paso a otro espacio colindante que, aunque sin ser previsto con anterioridad, pretende lindar con el estudiado. Es éste un espacio especialmente denso, debido, en primer lugar, a su función narrativa: representa la entrada a la feria y ésta es en el film el lugar demoníaco donde el doctor ejerce su poder y dominio, practica la hipnosis y despliega su oleada de crímenes. Pero no en menor medida su importancia se debe también a su reiteración plástica: es un espacio que se repite en seis ocasiones, marcando inflexiones de primer orden en el relato. Lugar por donde se abre el recuerdo o ensoñación del alucinado Franzis al comienzo del film –tras el plano antes examinado–, umbral que atraviesa el doctor Caligari en su primera aparición en la pantalla, lugar donde se gesta el sonambulismo de Cesare y la profecía sobre Alan, el amigo de Franzis, es también el espacio en el que se realiza el espionaje sobre el siniestro doctor. Ahora bien, hablar así supondría hacerlo exclusivamente desde un punto de vista temático y narrativo y no es éste nuestro cometido actual. Será, pues, necesario analizar cómo ha sido segmentado este plano o, mejor, cómo opera en su interior el principio de montaje. Y esto es dificultoso, pues la composición espacial de cada plano tiende a bastarse a sí misma, a no precisar nada del entorno o, incluso, a cerrarse a cualquier exterior figurativo.

Vayamos, por consiguiente, a las imágenes. La feria a la que hemos aludido no es, en realidad, un espacio evocado; de hecho, el conjunto de telas pintadas representan muy confusamente tal escenario. Nos hallamos ante una arquitectura escénica precisa, es decir, una configuración de unidades formales irreductible a su referente de conjunto. Decir que se trata de una feria implica forzosamente falsear la superficie plástica, que tiende a la adición

(3) Véase nuestro libro *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, ya cit., donde se estudia ampliamente desde una perspectiva histórica este período.

(4) De hecho, es justo reconocer que el cine del período está repleto de *caches* que clausuran las imágenes. El ejemplo de este film, pese a no figurar entre los más corrientes, no puede exagerarse en su significación bajo riesgo de perder por completo la perspectiva histórica.

de significantes, en beneficio de una identidad y homogeneidad ficticia, pues se consigue limando las apariencias y construyendo un referente narrativo sumamente problemático. Lo que convencionalmente llamamos la entrada a la feria se representa en un solo plano, pero su interior incide en la amalgama de motivos, aunque bien cerrados sobre sí mismos, en lugar de la transparencia figurativa del conjunto. Así pues, nos encontramos con seis planos que representan, la entrada a la feria de Holstenwall. Idéntico emplazamiento de cámara en todos ellos, idéntica figuración de los decorados, ninguna fragmentación en planos distintos en su interior, a pesar de que la duración de alguno de estos planos es más que considerable. El acoplamiento entre espacio del plano y espacio evocado es absoluto. Repasemos brevemente estas apariciones haciendo especial hincapié en alguna de ellas.

Primera formulación: el vacío de la escena. Como dijimos más arriba, Franzis se sume en la ensoñación. Después de una instantánea de su ciudad natal, también en telas pintadas, se abre un iris sobre otra imagen: la feria (fotograma 2). Un campo vacío, los distintos artefactos dibujados inmóviles, no hay vida humana sobre la escena. Al fondo, se percibe la imagen analizada con anterioridad, como formando el telón sobre el que se perfila el primer plano. Esto añade al primer plano la significación hermética del anterior. Más cerca de cámara, observamos un sospechoso vacío y un cruce de líneas blancas sobre el suelo iluminado. Y es que las telas pintadas se prolongan básicamente por el segundo plano dejando un hueco cerca de nosotros. Barracas de feria, una supuesta escalera, apenas si discernible, el dibujo de varias ventanas y la sugerencia de callejones. Una tela, a la izquierda, cierra el encuadre y una deformación óptica a la derecha conduce la mirada hacia el fondo. Así pues, el espacio queda dividido en tres sucesivas superficies organizadas en escala de profundidad: una que rima con el plano general de la ciudad, otra de transición repleta de significantes alusivos, a pesar de su deformación, y una tercera sorprendentemente vacía. Por fin, funde en negro.

Segunda formulación: la ocupación. Idéntica apertura a la anterior. El campo permanece por unos segundos vacío. Pronto, empero, por el fondo se divisa una silueta que en medio de movimientos convulsos va aproximándose a la cámara. Se halla perfectamente centrada en el encuadre. Es Caligari, el doctor. Un cache circular apunta a su rostro aislándolo del resto: sus gafas negras, su mirada fija, su gesto torvo. Funde en negro. Tercera formulación: la plenitud del gesto. Un iris se abre sobre el ángulo superior derecho de la imagen (fotograma 3). Un organillero mueve sin cesar su instrumento y la imagen se descubre por completo. En el extremo derecho, una noria gira en espiral. A la derecha, en la parte inferior del encuadre, otra noria hace lo propio. Sus movimientos se combinan con los del organillero. Numerosos personajes entran y salen de campo, circulan en toda la dimensión de la escena, en perpendicular y en profundidad. Con un ritmo algo más cadencioso y lento, penetra el doctor Caligari por el borde derecho del encuadre. Dirige su mirada a la derecha, fuera de campo (fotograma 4); luego, se vuelve hacia la cámara, una vez situado en el centro mismo del encuadre. Se detiene. Mira desdeñosamente a un enano. Avanza hacia el fondo del campo (fotograma 5) y, por segunda vez en el centro del encuadre, frena su avance. Finalmente, se dirige al fondo del decorado hasta desaparecer tras él.

Reflexionemos brevemente en torno a estas tres apariciones. En la primera todavía se trataba de un espacio virginal, apenas tocado por el recuerdo, acaso todavía informe. La segunda sitúa en ese espacio al personaje que irradia su poder sobre él, el que lo configura y

el que morará en su interior. La tercera presentación de este espacio es la más densa y de larga duración y presenta una cascada de significantes que funcionan por adición, sumados uno a otro, montados uno junto al otro. En primer lugar, entre la profusa animación que domina el plano cabe destacar los movimientos en espiral de los dos círculos que representan o aluden a dos norias. Ubicadas en el ángulo superior derecho del encuadre y en el inferior izquierdo respectivamente, asumen de común acuerdo la función de remitir al centro del encuadre, evitando a la mirada cualquier escapatoria más allá de los bordes de la imagen. Evocando una espiral obsesiva, estos círculos combinados efectúan un movimiento centrípeto que devuelve la mirada reiteradamente hacia el nudo, hacia aquel fragmento de la superficie plástica que en la primera aparición se presentaba extrañamente desierto. Si a esto añadimos que el movimiento que abre la imagen –el iris– detiene un instante su apertura sobre el organillero (de idéntica connotación circular) y que los decorados designan una imagen compacta que no permite fugas por ningún sitio, es evidente que la atención se vierte sobre un lugar –centro del encuadre, centro del campo– en el que, por demás, confluyen los movimientos más diversos, paralelos y perpendiculares a la cámara, de los personajes que surcan la escena. Y ese centro, siempre estable, pero siempre atravesado por el movimiento, es el lugar que ocupa el doctor Caligari. En apoyado gesto, característico de la interpretación teatral expresionista, su posición en el centro del encuadre es resaltada por su dominio del centro del campo y, por si faltara poco, por una cadencia de movimientos que hallará su más acabada expresión en la mirada inquisitiva a la cámara. Es en el momento en que Caligari se coloca en el centro cuando queda determinado definitivamente el lugar hacia el que apuntaba la connotación obsesiva de los movimientos anteriores. Y ello porque, a diferencia de los demás actores, Caligari se integra en el decorado, se cincela en él, reproduce, si así se prefiere, con sus gestos retorcidos y convulsos lo que las telas pintadas y los tortuosos decorados proclaman con violencia para la mirada.

Ahora bien, sólo porque cada uno de los elementos analizados ha sido minuciosamente despojado de la imagen del conjunto a la que pertenece, únicamente porque cada uno ha contribuido a la construcción de la superficie plástica a partir de su consideración opaca a la impresión de realidad e independientemente de la previsión de lo representado, puede cargarse de significación simbólica el fragmento. El principio de montaje ha intervenido activa y visiblemente segmentando en el interior de una formación espacial imposible de considerar exclusivamente como unidad, pues ésta no ha sido tanto representada como construida y –lo más importante de todo– dejando bien visibles en su textura las huellas de dicha construcción y la diferencia de sus significantes. Los hilos del montaje, la brusca enunciación que ha decidido imponerse, son legibles en el resultado. Resumamos ahora el conjunto de factores analizados (es decir, desmontados por nosotros) que otorgan el sentido simbólico al significante Caligari: lugar de cruce entre los movimientos de la muchedumbre, espacio al que remite la circularidad de las norias, centralidad en el encuadre, permanencia inusitada en campo, posición frontal respecto a la cámara, fusión con el decorado, la figuración (que no el personaje) de Caligari condensa y atrapa lo centrípeto de la imagen, el valor plenamente evocador del plano, del espacio.

A partir de este momento, de esta tercera aparición tan densa, las otras tres restantes serán mucho más breves: la cuarta, en movimiento, presenta la entrada de Alan y Franzis de camino hacia los barracones de la feria. Su ingreso en este espacio es el paso del umbral

necesario para penetrar en el imperio dominado por Caligari. Por ello, uno de los muchachos saldrá de ahí arrastrando sobre sus espaldas la profecía de una muerte inminente. Es claro, entonces, que esta imagen ya ha sido prendida por la huella de la composición anterior, ya se ha metaforizado en Caligari y los restos de ese montaje serán arrastrados en el resto del film. La quinta aparición consiste en la entrada nocturna de Jane, la muchacha y protagonista, en la feria. Todo está inmóvil, expectante, como latiendo bajo su quietud. Tras ese decorado que se dibuja al fondo le espera un extraño encuentro repleto de ecos de seducción y terror: la mirada del sonámbulo. La sexta y última aparición de este espacio da marco a la sigilosa entrada de Franzis, dispuesto a vigilar a Caligari, a imponerse a su espacio y desplazarlo de él. No cabe duda, pues, de que los momentos de transformación del relato vienen precedidos de un espacio que ya ha sido designado metafóricamente como perteneciente al dominio del doctor Caligari, pero más aún lo ha designado por la operación de montaje entre elementos heterogéneos convenientemente separados de cualquier función designadora. Este espacio, desde la alucinación inicial de Franzis, contiene al doctor de un modo amenazador y representa, merced al montaje de sus elementos figurativos, la más elaborada encarnación de un fantasma.

Una composición fantasmática y en contraste

Las composiciones espaciales que pueblan *Das Kabinett des Doktor Caligari*, montadas tan complejamente —como hemos visto—, se interfieren plásticamente entre sí, pactan, se ciernen unas sobre otras, proyectando todos los sentidos derivados de la amalgama de sus significantes. Examinemos ahora algún otro caso, sin pretender dar cuenta de la película en su conjunto. Cesare, el sonámbulo dominado por los designios del doctor Caligari, penetra una noche en la habitación de Jane, la prometida del protagonista, con el fin de perpetrar un nuevo asesinato. Decir esto es, de nuevo, falsear la textura a través de la cual se produce la transmisión de esta información. Dos complejíssimos planos abren la secuencia. Uno de ellos, el primero, presenta una composición que evoca una extraña cámara nupcial (fotograma 6). Extraña por cuanto anuda la referencia infantil, supuestamente asexual, con la marital, rebosante de símbolos. En el primer plano, duerme apaciblemente, rodeada de velos y sábanas impolutas, Jane. La tonalidad blanca y el efecto táctil de la seda vienen acompañados por unas figuras redondeadas, sin arista ninguna, en la cual descollan tan sólo los cabellos oscuros de la muchacha. Al fondo, muy distante por obra de la acusada profundidad de campo, se encuentra la representación plástica de una ventana que se abre posiblemente a un exterior. En ella, los barrotes se cruzan con formas agudísimas, cortantes, que anuncian simbólicamente la inmediata agresión; la iluminación acusa un brusco contraste entre el blanco y el negro y varios dibujos decoran los bordes del ventanal. El plano parece haber sido concebido plásticamente por alguien que, situado junto al primer plano, temiera un peligro inminente, tanto es así que las huellas de este ataque quedan impresas en la imagen. Pero sólo lo logran gracias a haber montado significantes discordantes o, incluso, rigurosamente opuestos entre sí.

El plano siguiente nos coloca ante una contrastada iluminación (fotograma 7). Se trata de un campo vacío a cuya derecha se ciernen sombras amenazadoras, de formas imposibles

de precisar, tal vez emanadas de los árboles del huerto, tal vez figuración gratuita de una mente trastornada. Estas sombras, sin embargo, adelantan la silueta de Cesare que se desliza desde la proyectada por el muro hasta irrumpir en la parte más iluminada del mismo. Su lentísimo movimiento, su brazo alzado, su perfil agudo y la tonalidad negra de sus ropas se funden, como antes ocurriera con Caligari, en el decorado, emergen de él. Y he aquí que regresamos al plano inicial. Idéntico emplazamiento de cámara, idéntico contraste. Pero ahora la figura de Cesare surge desde el fondo, apuntado por esos ángulos agudos de la ventana que lo anuncian y portando un cuchillo en su mano. La entrada de Cesare acaba por cerrar este espacio, antes todavía abierto a lo pregnante de la agresión. El contraste es ahora nítido: Cesare, fundido en su decorado, en su escenografía, se enfrenta a Jane, integrada plenamente en el suyo. Incluso un imprevisto cache reencuadra al agresor: es un cache insólito, en forma de rombo y acentuando, pues, la simbología de la agresión por una violencia en la imagen. Los planos que siguen van a servir para acortar esta distancia que los separa y tornar, en consecuencia, efectiva la amenaza que se cernía sobre la muchacha. Así, el rapto adquiere toda la ambigüedad de una agresión o una fantasía que impregna los velos nupciales de la mujer atacada (fotograma 8).

Es claro, entonces, que todos los objetos y significantes en general que surgen en la escena no se definen tanto por la evocación referencial cuanto por la relación de contraste, compenetración, choque y desajuste que establecen entre ellos. ¿No es acaso este funcionamiento tiránico de los significantes lo que definía el principio de montaje?

Un significante excesivo

Los mitos que circulan por la historia del cine necesitan a menudo asignar la paternidad de las distintas técnicas sobre las que las películas fundamentales se construyen a otros tantos autores. De este modo, se conquista una comodidad innegable y queda garantizada la tarea policial de la crítica, en la medida en que su cometido se reduce a comprobar la vida de esas técnicas y su transformación a lo largo de la obra de sus artífices. Calificados de estilemas, los rasgos más llamativos acaban por obtener su marco de referencia y fundamento explicativo en la responsabilidad de un autor. En este contexto, al igual que a Alfred Hitchcock le tocó en gracia ser el padre del suspense, a Orson Welles le fue atribuida la responsabilidad de algunos recursos técnicos que el cine había utilizado muy escasamente o nada con anterioridad y aún cuyo uso no fue excesivamente abundante durante los años posteriores a su aparición. Así sucedió con el perspectivismo narrativo ensayado en *Citizen Kane*, que tanto dio que hablar, también, en el terreno de la concepción espacial, con el gran angular o focal de 18,5, que se caracterizaba por permitir una enorme profundidad de campo que abarcaba desde el primer plano hasta el infinito. Así pues, con la cooperación del director de fotografía Gregg Toland, Welles investigó en su primera película⁵ un espacio en todas sus dimensiones, pues el gran angular, al deformar la visión normal y ampliar la embo-

(5) Puede consultarse el texto de Robert L. Carringer (*Cómo se hizo Ciudadano Kane*, Barna, Ultramar, 1987) a fin de esclarecer la aportación de los distintos colaboradores en el film, desde el guionista Hermann Mankiewicz hasta Perry Ferguson quien concibió los decorados.

cadura del encuadre, hacía posible tanto un trabajo en la perpendicularidad como en la línea frontal de cámara.

Por mucho que rechacemos la crítica de autor, es justo reconocer que Welles fue propicio por muchos de sus excesos a fundar esta mitología. A la profundidad de campo fotográfico-dramática, Welles añadió el uso del contrapicado sistemático, los contrastes de iluminación, cuya primera consecuencia tal vez fuera servir efectivamente de gesto autoral. Sin embargo, lo que parece ser una herramienta útil a la hora de explicar determinados rasgos se torna repentinamente una molestia cuando nos aproximamos a otros: ¿cómo dar cuenta, por citar un ejemplo, de la ultrafragmentación que presentan muchas de sus películas, del movimiento excesivo de la cámara, si ello parece estar en contradicción con la amplia embocadura de los encuadres anteriores y la profundidad de campo?

Gratuita sería de todo punto, por trasnochada, esta discusión; por trasnochada, si no fuera porque la obra de Welles, en el ámbito textual, favorece esta aproximación. Dicho con palabras muy sencillas y forzosamente falseadoras: hay algo de verdad escondida en enfatizar la presencia del autor en las películas de Welles. Pero —repetimos— esta verdad se encuentra escondida en la medida en que ha sido mal planteada. Aun cuando sea desde un punto de vista metodológico inaceptable, a nadie sorprende reconocer que muchas de sus obras fílmicas se hallan extrañamente firmadas, poseen una marca indeleble que las hace reconocibles entre miles de otras, incluso en la misma composición plástica. Traduzcamos ahora esta idea a una formulación que no sea contraria a los principios textuales que nos han guiado en el camino: Welles impone sobre todos sus planos una visión caracterizada por la emergencia de marcas que denotan el carácter voluntario de la misma, la declaración de que tras cada plano hay una mirada demiúrgica que se resiste a naturalizarse, a permanecer en la sombra y, en cambio, no sólo habla de algo, sino que dice que habla. Planteado en términos semióticos, es la huella de la enunciación lo que ni se disimula ni se borra en el discurso welliesiano; antes bien, se exhibe obscenamente. Es claro, a tenor de esto, por qué entra en contradicción, con la práctica analítica del cine hollywoodense generalizada hacia 1940, si recordamos el funcionamiento del montaje tal y como ha sido estudiado aquí. Sólo así es comprensible la copresencia de tantos y tantos recursos formales, los cuales nada dicen en sí mismos sino por la visibilidad enunciativa de que son fruto y expresión. Que algunos de ellos sean compartidos por otros films y otros, en cambio, casi exclusivos, nada importa para lo que decimos, así como tampoco es relevante desde esta óptica (sí podría serlo desde otra) que algunos de estos trazos se repitan de film en film.

En el presente caso, centraremos nuestro análisis en una nueva excepción, siempre que la consideremos desde la óptica del cine clásico en cuya producción se inscribe. Se trata del arranque de *Touch of Evil* (*Sed de mal*, 1957)⁶. Un plano inusualmente extenso abre la película y concentra la atención durante una secuencia completa. Ahora bien, su considerable duración es menos significativa que el despliegue espectacular de que hace gala la cámara. En efecto, durante tres largos minutos el aparato no descansa apenas, realiza multitud de movimientos que van desde una ostentosa grúa hasta los *travellings* y panorámicas más

(6) El lector puede encontrar un análisis de este film y también de la secuencia que nos ocupa con el fin de comparar preocupaciones teóricas y modelos de análisis en Stephen Heath, "Film and System: Terms of Analysis", *Screen* vol. 16 n. 1, primavera 1975, pp. 7-77.

diversos, asumiendo por añadidura el reto de establecer las focalizaciones narrativas más importantes del film e introducir sutilmente las claves decisivas de su lectura. Es innecesario agregar que parece todo un alegato por subrayar el carácter rupturista de este plano respecto al uso corriente que Hollywood le imponía a la cámara, tal y como en seguida veremos demostrado.

Tal vez el hecho de que esta secuencia inicial tenga lugar mientras desfila el genérico disimula suavemente su insoportable exceso, a lo que coadyuva la continuidad musical extradiegética que se extiende por casi todo el fragmento hasta su parte final. Ello contribuye a conferir una unidad relativa, aunque sumamente precaria, a tan soberbio ejercicio.

Unidad del plano, variedad de encuadres

Sería relativamente sencillo describir la secuencia que nos ocupa como si estuviera compuesta por una buena cantidad de planos. Dada la imposibilidad de ofrecer aquello que tiene lugar estricta y únicamente en el movimiento —el desplazamiento de la mirada a través de la cámara—, las ilustraciones estáticas que acompañan nuestro análisis ofrecen al lector una idea en un primer momento equivocada o, aún más, abiertamente falseadora del devenir real de la misma. Pero, al propio tiempo, ilustran sobre algo fundamental: la variedad y abundancia de encuadres que incluye el fragmento. Nos tropezamos, así, con una notable variedad de escalas (primeros planos, planos generales, planos medios), de angulaciones (picados, contrapicados, planos a la altura del objeto), de emplazamiento respecto al objeto representado (frontalidad, lateralidad, oblicuidad), etc. Nada más natural, dada esta ágil variedad de encuadres, que concluir de ello la existencia de un principio analítico en realidad no muy distinto del analizado en otros casos, a saber, una forma de indagar en el espacio que mantiene orientado al espectador, pero dirige y subraya los accidentes que considera más oportunos para el curso de los acontecimientos.

Todo lo dicho concuerda a pies juntillas con el principio analítico descrito en el capítulo séptimo, con una sola excepción: el hecho de que todos estos encuadres no son sino los momentos terminales reseñados por nosotros de un largo recorrido de otros encuadres. Esto significa que las transiciones entre todos ellos han sido explicitadas. En lugar de naturalizarse los cambios de plano, con arreglo a principios ya expuestos y al uso en la época, aquí han sido subrayados, por contra, los desplazamientos. La consecuencia más inmediata es que la naturalización se torna deficiente, puesto que la conducción que impone la voz narrativa no cesa de hacerse presente en vez de encubrirse tras la representación que ha construido. Podemos ahora comprender algo que ya fue evocado tiempo atrás: por qué el montaje analítico hollywoodense prefirió desde un principio el corte a la movilidad de la cámara. Y es que esta última subraya los cambios de emplazamiento al representar todos los instantes intermedios, mientras que el montaje por corte con *raccord* elide lo que hay en medio en beneficio de los emplazamientos. El deseo de ver del espectador jamás se preguntará por las razones del corte, siempre y cuando el principio direccional y la sutura entre los planos funcionen; pero sí tomará conciencia, en cambio, en el caso contrario, pues su mirada, al no cesar de desplazarse, aparece siempre forzada a percibir las transiciones. Analicemos, en consecuencia, la forma concreta a través de la cual se expresa este paradójico sistema de subrayados.

La secuencia da comienzo con el primer plano de una bomba (fotograma 9). Una indicación sonora, la carcajada de una mujer, suena fuera de campo y, como alertada por ella y respondiendo a la llamada, la cámara se lanza en busca de la fuente sonora filando una panorámica muy brusca y a gran velocidad. El resultado es un plano general en profundidad de campo muy acusada, al fondo del cual se divisa una pareja que avanza en actitud de diversión (fotograma 10). La relación, por tanto, que se establece entre los dos encuadres terminales es claramente de efecto a causa y el mecanismo por el cual se naturaliza esta relación metonímica está de sobra indagado en el cine hollywoodense. He aquí una razón sobrada para que el salto entre los dos emplazamientos quedara naturalizado, es decir, que fuera dirigido pero imperceptible. Lo llamativo radica en aquello que media entre los dos encuadres reseñados, a saber: la panorámica. Brusquedad para la mirada y énfasis en las transiciones. He ahí un gesto, en miniatura, sintomático de aquello en lo que se insiste, en la presencia y constancia de las marcas de enunciación.

La cámara vuelve a virar hacia el lugar opuesto abandonando a la pareja o desinteresándose momentáneamente de ella. Una silueta, presumiblemente la del portador de la bomba, cruza el campo en doble dirección y acaba saliendo de campo por la derecha (fotograma 11). La cámara, decidida, va en su busca y lo muestra en el instante en que coloca la bomba en el maletero de un automóvil (fotograma 12). Sin embargo, en lugar de permanecer estática, dado que la totalidad del espacio de la acción se encuentra perfectamente encuadrado, el aparato avanza hacia el coche al tiempo que el desconocido abandona de nuevo el campo por la derecha, creando entre ambos movimientos un contraste rítmico (fotograma 13).

Es éste un instante idóneo para que la cámara detenga definitivamente su movimiento, puesto que, enseguida, entran en campo los dos individuos que vimos tan divertidos poco antes. Ahora descubrimos sin ningún género de dudas que el filage de cámara inicial puso en comunicación la bomba con sus ingenuos destinatarios y, por ende, nos otorga un saber del que ellos carecen. Desde luego, este saber nace de la capacidad para desplazarnos en el espacio, para saltar de la bomba a la pareja, luego al portador de la misma, para ver ponerse en marcha el automóvil. ¿No es esto una contundente muestra de lo que se juega en el montaje analítico? Pero —eso sí— con las mediaciones marcadas. En este preciso momento, se impone una sorpresa: en lugar de estabilizar el encuadre, la cámara, apenas se ha aproximado al vehículo, describe un majestuoso movimiento de grúa elevándose y encuadrando en cada vez más acusado picado a los dos personajes que suben al automóvil y lo ponen en marcha, desconociendo el peligro inminente que les acecha (fotograma 14). Hasta este preciso instante, los movimientos de cámara y sus resultantes (los encuadres terminales, sólo dos de los cuales practicaron una detención) nos han conducido por una doble focalización narrativa a través de la cual hemos accedido al saber indicado y todo ello se ha realizado sin necesidad de operar corte alguno, pero sin escatimar marcas de enunciación que enfatizen, incluso con el primer plano, la nuclearidad de las acciones. El automóvil sale de campo y la cámara desentendiéndose por segunda vez de la pareja, decide tomar un atajo dando la vuelta a un edificio para recuperarla poco más tarde (fotograma 15) y con una ventaja: ahora busca encuadrar el coche frontalmente y toma la iniciativa de su movimiento, como indicándole el camino que ha de seguir. Así pues, la cámara desciende casi a la altura del vehículo y lo focaliza en minuciosa conducción (fotograma 16). No deja de resultar curiosa esta opción,

pues la capacidad que despliega la cámara de estar en todos los sitios parece haber sido arrebatada al montaje analítico. Sólo una cosa vuelve a no ser analítica en su comportamiento, a colocarse incluso en sus antípodas: el énfasis de los momentos de transición en lugar de su elisión, cuando esto último hubiese resultado tan sencillo.

Una vez recuperada la focalización, cabría sospechar que este movimiento de cámara, este travelling que ahora se convierte en un retroceso, resultara imperceptible merced al respeto al ritmo del objeto que representa. Contra todo pronóstico, lo que sucede es justamente lo contrario: la cámara sorprendentemente no se detiene aunque el automóvil lo hace y, en cambio, el aparato prosigue su deslizamiento atrás acrecentando poco a poco la distancia que le separa de aquello que estaba llamado a focalizar (fotograma 17). Nuevo énfasis en la mirada que se autoafirma y explícita renuncia a aceptar plegarse a las exigencias de lo representado. Tanto es así que esta cámara señala el camino del coche tomando una desviación de la carretera hacia la izquierda para, acto seguido, fijar su atención (y la nuestra) en otra pareja de desconocidos (fotograma 18), al parecer tan capaces de absorber el interés que el aparato elige seguir junto a ellos aun cuando el coche, cruzándose, acabe por desaparecer por la derecha del encuadre (fotograma 19). He aquí una significativa elección de cámara cuyo valor es a la postre narrativo. Ahora bien, la decisión de variar la focalización desde la pareja del coche a los viandantes no contradice su vocación de permanecer en movimiento, pero está marcando una relación entre ritmo de la representación y ritmo de lo representado, al tiempo que constituyéndose en agente narrativo. Lo único es que ante este nuevo objeto que absorbe la atención de la cámara, ésta va a comportarse de manera semejante a como lo hizo con los otros personajes, con la misma –digámoslo así– infidelidad, ora aproximándose a ellos, ora alejándose, en unas ocasiones tendiendo a la frontalidad, en otras prefiriendo la lateralidad; incluso elevándose ligeramente para volver poco más tarde a descender a su altura (fotogramas 20 y 21), hasta que presenta de nuevo a ambas parejas de personajes aproximándose a la aduana por separado (fotograma 22). Lo cierto es que, pese a la constante movilidad del aparato, la autonomía del movimiento o, lo que es lo mismo, la heterogeneidad entre el desplazamiento de los personajes y el de la cámara hace perceptible en buen grado una mirada que bien podía haber permanecido imperceptible. Así pues, más allá de la violencia de ciertos desplazamientos (panorámica filada, grúa), aun en aquellos casos en los que se advierte justificación interna del movimiento de la mirada (seguimiento de un movimiento interno a cuadro), la cámara en desplazamiento expresa su voluntad de perceptibilidad, en lugar de disimularse.

Una conclusión se impone a la luz de lo expuesto: los variados movimientos de cámara no sólo han sido la tinta con la que se firma un alegato perceptible de la mirada, sino también un recurso apto para encauzar diversas focalizaciones y sus desplazamientos, distintas relaciones en torno al saber narrativo y el suspense embrionario. Ello no carece de interés puesto que pronto veremos cómo la pareja del automóvil salta en pedazos a resultas del impacto producido por la bomba y la pareja de viandantes, a su vez, ocupará un valor nodal en la investigación de sus consecuencias. Pues esta última no es otra que el comisario mexicano Vargas y su esposa, inmediatamente involucrados en las pesquisas encaminadas a desentrañar lo que subyace al ‘accidente’.

La detención de la cámara

Hay un momento, empero, en que la cámara modifica plenamente su labor y la técnica que la vehicula. Pero ello sucede una vez que ha conseguido estabilizar el parámetro de su incesante movilidad. Tal vez por esto resulta tan chocante que, al llegar a la frontera, se detenga y tan sólo se desplace para mejor seguir la acción. No significa esto que abandone por completo su actitud anterior y se lance en brazos de un montaje analítico del que tanto había huido. Pero, en todo caso, la diferencia de actitud, aun sin proceder a corte alguno, es notable. Así pues, una vez en la línea divisoria de los dos países, advertimos una compaginación de ambas focalizaciones. Las dos parejas se encuentran por vez primera y última en el justo instante en que algo refuerza el efecto de detención del aparato (fotograma 23): la música se interrumpe al tiempo que una voz diegética, momentáneamente fuera de campo, pronuncia la frase: “¿Son ustedes ciudadanos americanos?”. Detención de la cámara y surgimiento del sonido diegético son gestos suficientemente demarcativos para denotar un cambio fundamental. Y éste, de hecho, no carece de significación, pues el conflicto fundamental del relato *Touch of Evil* es justamente el carácter fronterizo unido a la contradictoria nacionalidad norteamericana, pues ella enfrenta a dos comisarios –uno americano, mexicano el otro– y pone sobre el tapete un problema de racismo y un choque virulento de competencias. La palabra, inexistente con anterioridad en la banda sonora, ha sido pronunciada de modo sintético y, para mejor enfatizarla, la cámara se ha comportado de modo inusual respecto a los parámetros que ella misma constituyera durante tan largo fragmento⁷.

Verdadero signo que secciona la secuencia, esta detención viene seguida por otras dos situadas cuando los personajes permanecen en la línea divisoria entre los dos países. La segunda apoya una nueva mención del diálogo. Una vez reconocido el comisario Vargas (Charlton Heston), la voz del empleado de aduanas alude a su participación en la detención de uno de los miembros de la corrupta familia Grandi (fotograma 24), dato que plantea en realidad el problema central del nudo dramático de la película: la venganza de estos artífices del negocio sucio contra el comisario y su reciente esposa. Una tercera, apenas atravesada la frontera, y una vez ha salido de campo el vehículo que transporta a la pareja, tiene lugar ante los dos recién esposos en el preciso momento en que van a besarse⁸. La cámara se dirige hacia ellos (fotograma 25), tomándolos lateralmente y manteniéndolos en perfecto encuadre centrado hasta acabar en un plano medio (fotograma 26) cuando un estruendo sonoro producido fuera de campo les sorprende y obliga a mirar hacia el lugar de donde parte la fuente del ruido. El resultado será el primer corte de la secuencia, un contracampo que muestra el vehículo cuyo desplazamiento habíamos acompañado con tanto esmero en llamas y prácticamente despedazado (fotograma 27), resolviendo así aquello que fue sugerido desde el primer plano –primer encuadre– de la película.

(7) Es sabido que la paternidad de colocar el conflicto del film en la frontera corresponde a Welles frente a la trama contenida en la novela *Badge of Evil*, de W. Masterson, que sirvió de base al guión. En consecuencia, no puede ser impertinente que la película dé comienzo en la frontera como tampoco que las primeras palabras pongan de relieve el problema de la nacionalidad.

(8) De hecho, el primer beso americano de los amantes que –no deja de ser curioso– verán multiplicarse los problemas que les permitan encontrarse durante el resto del film.

Cámara y mirada

Como puede deducirse de lo anterior, los momentos de más intensa significación del fragmento coinciden con las detenciones de la cámara. O, lo que es lo mismo, la detención de ésta sirve para enfatizar las acciones. Ahora bien, esto sólo ha podido lograrse a condición de poner en funcionamiento una cámara en continuo movimiento, decidida a no detenerse jamás y a describir las más variadas piruetas, llamando la atención sobre los tiempos muertos. De hecho, el gesto welliesiano consiste en edificar los momentos espectaculares y más perceptibles apoyándose en aquellos significantes que el cine clásico consideraría los tiempos muertos, los momentos de transición o, en caso de necesidad, los que concentraban el momento álgido del sentido. Preguntémonos, entonces, por esta diferencia tan significativa desde el punto de vista teórico e histórico.

¿Cuál era la actitud de la cámara clásica? A poco que meditemos acerca de sus pautas de comportamiento descubriremos que su cometido fundamental residía en la tendencia a la inmovilidad. Sin embargo, esto no es decir mucho y, además, supone confundir el principio teórico con sus manifestaciones concretas. Así pues, precisando algo más diremos que lo chocante no reside en la inmovilidad, sino en el hecho de que los desplazamientos de la cámara —como desplazamientos de la mirada que son— no sean notados, de modo contrario a como el montaje analítico, al elidir las transiciones, impide reparar también en los nudos que engarzan. Sería, en consecuencia, más correcto hablar de doblegamiento del movimiento de cámara a las exigencias de la representación (lo cual es, en principio, paradójico, pues es precisamente la representación la que funda lo representado) en lugar de autonomía. En efecto, lo que en términos enunciativos perturba no es el hecho del movimiento, sino su perceptibilidad, la necesidad de mostrar lo que media entre ángulos distintos, escalas distintas o emplazamientos distintos. Por ello, plegarse a los movimientos internos de cuadro sirve para disimular el desplazamiento de la mirada y absorber la atención del espectador en dicho movimiento interno. Es claro que la cámara clásica no se somete religiosamente a este orden, pero no lo es menos que restringe sus movimientos visibles a los estrictamente imprescindibles para reforzar una descarga intensa del sentido o, lo que es lo mismo, para subrayar un significante en la cadena del discurso. Puesto que, al hacerlo, descubre y desnuda el dirigismo que la guía, debe reducirlo al mínimo. El subrayado coincide, por consiguiente, con un espesor de la enunciación. Ahora bien, con las correcciones realizadas, lo que densifica el gesto de enunciación es la resistencia de la cámara a seguir el movimiento del objeto representado⁹.

¿Qué sucede, por contra, en la secuencia que analizamos? No es tanto que la cámara no cese de moverse cuanto que dichos movimientos refuerzan constantemente la impresión de su autonomía, enfatizando las transiciones entre dos instantes de focalización o, incluso, las distancias respecto a los personajes cuando éstos son focalizados. Así pues, si el movimiento

(9) Matiz de especial relevancia, pues su formulación concreta puede ser también la inversa de la que aquí estudiamos: un movimiento del objeto o de los personajes que la cámara se resiste o se niega a seguir. Así, el estatismo de la cámara en determinadas condiciones podría obedecer a una semejante intención enunciativa que la movilidad en el caso que ahora analizamos. Por ello indicamos más arriba que no sería legítimo confundir el principio teórico con su manifestación concreta.

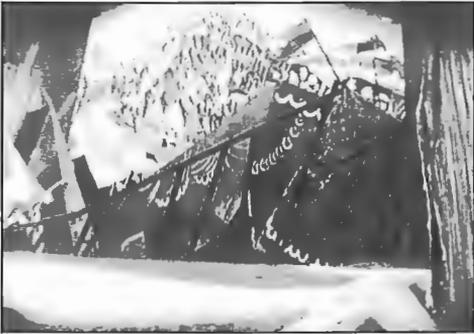
de la cámara debía ser invisible, ¿qué ocurre aquí sino la rigurosa inversión de esto hasta el punto de que, en lugar de que la movilidad subraye el sentido, lo hace la inmovilidad? Ahora comenzamos a entender la magnitud del gesto de autoría al que hacíamos referencia al comienzo a propósito de Welles: no se trata de una autoría física ni social, sino la traducción de la misma a términos de puesta en escena. Aun sería mejor expresarlo de modo invertido: el gesto del sujeto no se transfiere al orden textual, sino que nace y se constituye en el texto y, sólo por ello, funda una autoría analizable en sus manifestaciones discursivas y en sus implicaciones pragmáticas. A esto se le conoce como enunciación y el acto de enfatizar las huellas de este acto que, como sabemos, es universal, puede ser denominado una enunciación narcisista.



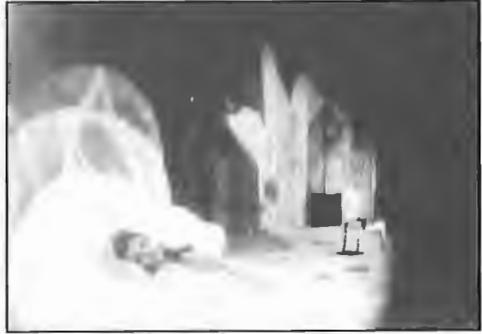
Fotograma 1



Fotograma 5



Fotograma 2



Fotograma 6



Fotograma 3



Fotograma 7



Fotograma 4



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 13



Fotograma 10



Fotograma 14



Fotograma 11



Fotograma 15



Fotograma 12



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 21



Fotograma 18



Fotograma 22



Fotograma 19



Fotograma 23



Fotograma 20



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27

CAPÍTULO DUODÉCIMO

MONTAJE Y CONSTRUCCIÓN DE LA IDEA

*

En el curso del capítulo sexto, tuvimos ocasión de referir una concepción del montaje insólita, situada en el extremo del esfuerzo formalizador encabezado por los cineastas soviéticos: aquélla que pretendía la capacidad de la imagen para transmitir conceptos abstractos. Acaso sean algunas manifestaciones de la obra de S.M. Eisenstein la expresión más genuina y radical de este comportamiento ante el significante fílmico. Como ya tuvimos ocasión de precisar en el apartado teórico correspondiente, *Octubre*, la película que debía conmemorar el décimo aniversario de la revolución soviética, se coloca en el punto álgido de esta investigación. De entrada, su objetivo no consiste en relatar los avatares de aquella contienda que daría carta de nacimiento al estado proletario, sino más bien en edificar un discurso en cuyo seno todas las piezas movilizadas en la historia real ocuparan su puesto. Ahora bien, dicho puesto sólo podía lograrse mediante una interpretación que se lo asignara; y esto supone la necesidad de mencionar un método. Por consiguiente, lo que *Octubre* pretende es ofrecernos el método materialista en funcionamiento¹, operando con los significantes al servicio de una interpretación. Desde esta óptica, el instrumento de conocimiento de la historia es la dialéctica materialista, ésta es por definición conflicto y conflicto es, según Eisenstein, la mejor y más amplia definición del montaje para el arte.

A tenor de lo dicho, *Octubre* ocupa un lugar privilegiado al que llega el estudio y experimentación del montaje en el curso de los años veinte, pues no olvidemos que aquello que hace posible que la imagen hable en términos abstractos no es tanto su depuración o, en términos negativos, su empobrecimiento plástico cuanto el régimen de intersecciones que la enunciación establece igualmente entre los planos que en el interior de cada uno de ellos. No obstante, en la época precisa de que nos ocupamos ahora, fundamentalmente se trata de la relación entre los planos. El montaje es, pues, el principio llamado a ejercer esta misión de digitalización de la imagen. Ahora bien, no conviene llamarse a engaño. Ni por un momento pretendemos afirmar que la teoría de Eisenstein sea abordable exclusivamente desde este óptica. Es claro que la formación de este cineasta, en el orden pictórico, literario o estético en general, no podía ser abarcada por esta digitalización tan radical. Por una parte, el mismo Eisenstein –lo planteamos con anterioridad– suspende muchos de los mecanismos de esta concepción teórica a comienzos y, especialmente, en el curso de los años treinta, haciendo desempeñar al montaje un papel no menos importante, pero sí más en la sombra; el principio informa el método pero cesa de expresarse obsesivamente en la superficie. Por otra parte,

(1) Las famosas Notas sobre la filmación de *El Capital*, que fueron referidas en el curso del capítulo sexto, constituyen el caso extremo según el cual se trataría de expresar a través de la imagen el mismo método de la dialéctica en funcionamiento.

incluso los films que Eisenstein realizó con anterioridad a *Octubre –La Huelga y El acorazado Potiomkin*– no ofrecen duda respecto al hecho de que la digitalización de la imagen no agotaba en manera alguna la actitud teórica del realizador, sino que ésta se abría a un terreno más incierto en la medida en que se hallaba menos calculado para producir la idea, pero más eficiente para desencadenar la emoción. Así, por ejemplo, *El acorazado Potiomkin* está rasgado por el duelo y por esa teoría de lo patético que Eisenstein desarrollaría con tanta intensidad teórica en los últimos años de su vida y que conectaría con la experiencia mística y el éxtasis. Es claro que la arbitrariedad del significante y el montaje constructivo no serían instrumentos capaces de extraer, ni mucho menos agotar, lo fundamental de este texto fílmico. Por su parte, el análisis demostrará hasta qué punto algo de lo que decimos está presente también en *Octubre*.

En suma, no nos guía ninguna pretensión de concebir *Octubre* como el modelo reducido de la obra de Eisenstein ni, mucho menos, ver representado dicho método en el pequeño fragmento que nos proponemos analizar. Desde la perspectiva del montaje, consideramos, no obstante, éste como una expresión altamente representativa de una actitud inusual ante el montaje, de signo claramente contrario a lo expuesto en los análisis precedentes. Para ello, hemos realizado nuestra elección casi al azar, pues cualquier otro fragmento de *Octubre* sería probablemente susceptible de servir para nuestros actuales fines. Se trata, desde el punto de vista de su contenido visual, de la llegada de Kerenski al palacio del zar. El referente histórico, en cambio, al que la representación alude es el ascenso al poder del gobierno provisional tras la revolución de febrero de 1917. Como es fácil de deducir de esta dualidad, hay un llamativo desajuste entre la magnitud de la alusión histórica y el contenido explícito de las imágenes en el plano denotativo. La toma del poder es un acontecimiento enorme en el ámbito de la historia, mientras que la llegada al palacio es un acto aparentemente banal.

Pues bien, sabemos que esta dualidad se presenta frecuentemente en multitud de films, decidiéndose las más de las veces los cineastas por acortar tamañas distancias por medio de la trascendencia del contenido concreto en contenido general. Este recurso retórico recibe el nombre de alegoría y consiste en borrar el aspecto más material y concreto en beneficio del otro. Lo interesante es que, en el caso que nos ocupa, sólo la batería formal está encargada de cubrir el vacío. O, lo que es lo mismo, este enorme hueco va a intentar ser colmado por el montaje. Sin embargo, ninguna sucesión de acontecimientos nos es comunicada. Por contra, vamos a asistir a una interpretación de los significantes textuales que convergen, en otro orden, con los significantes del discurso histórico (Kerenski, el zar, el ejército, el palacio de invierno, etc) merced a la movilización de un poderosísimo aparato retórico en el cual la enunciación va a comportarse de modo didáctico, desplegando sus atributos a fin de evitar cualquier (ni siquiera el más mínimo) rastro de ambigüedad. La máxima descarga del montaje y de complicación formal se ponen al servicio de un desciframiento sencillo, requisito imprescindible para el fin didáctico que ha sido movilizado. O, al menos, esto es lo que parece en primera instancia.

Decoupage de la secuencia

1. Pantalla en negro. Algo se mueve en primer plano hasta destapar el objetivo. Un hombre,

- de espaldas, avanza hacia el fondo (fotograma 1), al tiempo que permite divisar un largo pasillo en profundidad de campo. A ambos lados suyos entran en campo dos nuevos personajes, con atuendos militares, que lo acompañan (fotograma 2).
2. Plano general con una variación de casi 180° respecto al emplazamiento de cámara anterior, en picado. Los tres personajes vistos de frente prosiguen su movimiento. La cámara está situada en el recodo de una escalera. Hacia ella se dirige el primero de los tres personajes (fotograma 3).
3. Cartel: Dictador (fotograma 4).
4. Contrapicado muy corto de las escaleras. Unas botas militares entran en campo desde el espacio tras cámara y avanzan (fotograma 5) hasta encuadrar de espaldas al hombre anterior, de cuerpo entero, con una mano en la espalda portando sus guantes.
5. Plano corto en picado sobre las escaleras. Los otros dos acompañantes suben. Emplazamiento a 45° del objeto que representan (fotograma 6).
6. Plano corto encuadrando las escaleras del palacio. Un personaje entra en campo por la izquierda desde abajo y sube. Es el mismo de antes (fotograma 7).
7. Cartel: Ministro de la Guerra (fotograma 8).
- 8 = 6. Rigurosa repetición del plano 6 (fotograma 9).
9. Salto en el eje a un plano más corto: el militar seguido de sus dos acompañantes sube la escalera.
10. Cartel: Ministro de la Marina (fotograma 10).
- 11 = 9. Exactamente igual, pero sólo con el primero (fotograma 11).
- 12 = 11. Pero aún más cercano sobre el eje anterior (fotograma 12).
13. Cartel: Primer Ministro (fotograma 13).
14. Picado sobre las escaleras. Semejante, pero no igual a los anteriores, pues el tramo inferior no es visible. Sube el primer hombre (fotograma 14).
- 15 = 8 = 6. Pero ascienden los tres personajes (fotograma 15).
16. Cartel: Etcétera
Etcétera
- Etcétera (fotograma 16).
17. Otro emplazamiento lateral del mismo hombre, subiendo las escaleras, seguido de sus dos acompañantes (fotograma 17).
18. Contrapicado acusado. Primer plano del rostro de una estatua provista de una corona de laurel (fotograma 18).
19. La misma corona de la estatua en posición frontal, pero dejando la cabeza fuera de campo por la parte superior del encuadre (fotograma 19).
20. Primer plano de la corona, dejando a la derecha a la estatua (fotograma 20).
21. Cartel: La esperanza de la Patria y la Revolución (fotograma 21).
22. Contrapicado acusadísimo de la estatua que porta la corona, ahora de cuerpo entero. O bien la corona no es la misma o bien la estatua la lleva colocada en otro lugar (fotograma 22).
23. Contrapicado acusadísimo, simétrico al anterior, de la estatua desde otro ángulo (fotograma 23).
24. Cartel: A.F. Kerenski (fotograma 24).
25. Primerísimo plano frontal del rostro, en picado, mirando hacia arriba (fotograma 25).
26. Primer plano en contrapicado de estatua portando la corona (fotograma 26).
- 27 = 25. Sonríe Kerenski (fotograma 27).
28. Otra angulación simétrica a 26, pero desde el lado opuesto (como 29 es a 30 y 23 a 22) (fotograma 28).
- 29 = 23 (fotograma 29).
- 30 = 22 (fotograma 30).

31. Plano general en contrapicado de las escaleras. El hombre primero da vuelta al recodo de la escalera y se encamina hacia el rellano. Un personaje grueso sale a su encuentro desde arriba. Y, por la derecha de Kerenski, ascienden sus dos acompañantes (fotograma 31).
32. Cartel: Lacayos del zar (fotograma 32).
33. Plano de conjunto en contrapicado más acusado por la derecha del encuadre de una línea de hombres uniformados en dirección al fondo. Por la izquierda, en la zona de luz, el grueso se aproxima a cámara (fotograma 33).
34. Plano medio en contrapicado de otra estatua (fotograma 34).
35. Contrapicado acusadísimo de una columna, inclinada a izquierda y con una total deformación perspectiva (fotograma 35).
36. Idem desde otro ángulo invirtiendo la posición (fotograma 36).
37. Plano medio frontal del hombre grueso, cargado de medallas y condecoraciones, saludando hacia cámara (fotograma 37).
- 38 = 33 (final). Entra por la izquierda Kerenski, de espaldas y saluda a su vez con gesto militar (fotograma 38).
- 39 = 31. Falso *raccord* en el movimiento. Continúan saludándose, mientras los dos acompañantes, en primer plano, sirven de reencuadre (fotograma 39).
- 40 = 37. El grueso habla, pero ahora mirando hacia la derecha (fotograma 40).
41. Primer plano de Kerenski mirando hacia la izquierda haciendo *raccord* de mirada con el plano anterior y manteniendo el gesto de saludo militar (fotograma 41).
42. Plano medio de ambos. Kerenski ligeramente elevado respecto al otro (fotograma 42).
- 43 = 40 = 37 (fotograma 43).
- 44 = 41. Deja de saludar (fotograma 44).
- 45 = 42. *Raccord* en el movimiento. Se estrechan las manos. El grueso da muestras visibles de servilismo y entusiasmo (fotograma 45).
46. Plano medio corto del personaje grueso. *Raccord* en el movimiento. La mano de Kerenski sale de campo por la derecha (fotograma 46).
47. Primer plano en contrapicado de Kerenski. = 44 = 41 con la mano de su compañero. Haciendo *raccord* de miradas (fotograma 47).
48. Primerísimo plano del grueso sonriente haciendo *raccord* a izquierda, donde está Kerenski (fotograma 48).
- 49 = 47 = 44 = 41. Gira Kerenski en ademán de retirarse (fotograma 49).
- 50 = 38 = 33, pero con *raccord* en el movimiento, con Kerenski a la izquierda mirando a la fila de hombres como si pasara revista. El grueso se retira (fotograma 50).
- 51 = 39 = 31, pero con el grueso y todos los demás inmóviles con la sola excepción de Kerenski (fotograma 51).
- 52 = 50. Recoge el plano allí donde quedó, avanzando Kerenski hacia la fila (fotograma 52).
53. *Raccord* en el movimiento. Plano medio del primer hombre de la fila que es saludado por Kerenski (fotograma 53).
54. Plano medio, de espaldas, de dos nuevos hombres. Salto de eje. Al frente, en picado, Kerenski saluda al segundo (fotograma 54).
55. Primer plano de dos individuos. Uno de ellos se inclina para dar paso a otro de la fila. Kerenski, al borde izquierdo, sale de campo (fotograma 55).
56. *Raccord* en el eje, ligeramente atrás. Plano medio corto (fotograma 56).
57. Primerísimo plano del grueso cabeceando con gesto de satisfacción (fotograma 57).
58. Cartel: ¡Oh, qué demócrata! (fotograma 58).
- 59 = 54. Kerenski saluda a otro personaje (fotograma 59).
- 60 = 52 (fotograma 60).
- 61 = 39. Suben los compañeros de Kerenski y el grueso hasta el rellano por la izquierda desde el espacio tras cámara (fotograma 61).

62. Plano medio en escorzo de varios individuos de la fila (fotograma 62).
- 63 = 60 = 33. Entran los dos acompañantes en campo (fotograma 63).
64. Campo vacío: lujosa puerta de la habitación del zar. Por la izquierda, entra Kerenski y se detiene ante ella (fotograma 64).
65. Cartel: Demócrata junto a la puerta del zar (fotograma 65).
66. = 64 (fotograma 66).
67. Primerísimo plano de un lacayo con lentes mirando a izquierda (fotograma 67). Sonríe encandilado (fotograma 68).
68. Primer plano de las botas relucientes (fotograma 69).
69. Primer plano de las manos y guantes de Kerenski colocados a su espalda (fotograma 70).
70. Contrapicado del escudo zarista en primer plano (fotograma 71).
71. Primer plano de dos lacayos en escorzo. Se miran y el de la izquierda guiña el ojo al otro (fotograma 72).
- 72 = 67. Uno de los anteriores gira el rostro hacia la derecha y habla (fotograma 73).
- 73 = 71. Primer plano. Hablan (fotograma 74).
- 74 = 70, pero de más cerca (fotograma 75).
75. Primerísimo plano de la mano y guantes de Kerenski (= 69, pero mucho más cerca) (fotograma 76).
- 76 = 68. Cambian de posición las piernas de Kerenski. Sigue esperando (fotograma 77).
77. Primerísimo plano de un rostro que se mueve bruscamente de izquierda a derecha hasta casi salir de campo (fotograma 78). Entra en campo otro rostro.
78. *Raccord* en el movimiento. Primerísimo plano de la nuca de un personaje. Parece el compañero del representado en el plano anterior que se dirige girando el rostro a izquierda (fotograma 79) y habla tapándose la boca con la mano en actitud burlona y señalando al lado opuesto, donde debe estar Kerenski.
79. Contrapicado en plano medio de los dos compañeros de Kerenski. Una estatua al fondo (fotograma 80).
80. Primer plano de uno de los acompañantes, mirando hacia la derecha en ligero contrapicado (fotograma 81).
81. Idem del otro mirando en la misma dirección (fotograma 82).
82. Primer plano de un pavo real que mueve la cabeza (fotograma 83).
83. Casi en el eje, el pavo real de más lejos (fotograma 84).
- 84 = 68 (fotograma 85).
- 85 = 69 (fotograma 86).
- 86 = 82. Primer plano. Inicia un movimiento (fotograma 87).
87. *Raccord* en el eje. Lo que quedaba oculto en el plano anterior (parte inferior del animal): las alas comienzan a desplegarse. La cabeza completamente fuera de campo por arriba (fotograma 88).
88. 45° del anterior. Las alas continúan desplegándose ocupando el encuadre (fotograma 89).
89. Primerísimo plano del pavo (fotograma 90).
90. Frontal y desde más atrás: las alas, ya desplegadas, ocupan la totalidad del encuadre (fotograma 91).
- 91 = 85 (fotograma 92).
92. Otro plano del pavo, como en 88, pero más cerca (fotograma 93).
- 93 = 79 (fotograma 94).
94. Lateral. El animal da la vuelta completa con sus alas extendidas (fotograma 95).
95. *Raccord* en el movimiento. Se repite la acción anterior desde otro emplazamiento más corto (fotograma 96).
96. *Raccord* en el movimiento en primerísimo plano, repitiendo el movimiento anterior (fotograma 97).

97. Primerísimo plano de las plumas, muy borroso, casi imposibles de distinguir.
98. Vuelta a otro plano corto donde prosigue el movimiento (fotograma 98).
99. Idem a otro plano corto del pavo, siguiendo el mismo movimiento.
100. Kerenski ante las puertas del zar (fotograma 99). Estas, como rimando con el movimiento anterior, se abren (fotograma 100).
101. *Raccord* en el eje de más cerca y en el movimiento de la puertas (fotograma 101).
- 102 = 85 = 69 (fotograma 102).
103. Primer plano de las botas que comienzan a moverse en ademán de caminar (fotograma 103).
104. *Raccord* en el movimiento = 100. Kerenski entra y sale casi de campo. Le sigue el personaje grueso (fotograma 104).
105. Campo vacío. Picado sobre el suelo. Unas botas entran en campo y salen (fotograma 105).
- 106 = 104 = 100. Entra el compañero de blanco. Se cierran las puertas (fotograma 106).
107. Primerísimo plano de las plumas (fotograma 107).
108. *Raccord* en el eje y en el movimiento. Desde algo más lejos. El pavo inicia un giro (fotograma 108).
109. Poco más cerca respecto a 108. Prosigue el mismo movimiento (fotograma 109).
110. *Raccord* en el movimiento. Primer plano del pavo que continúa girando hacia cámara (fotograma 110).

Como ya hemos sugerido, la descripción realizada y, por consiguiente, también el fragmento podrían haberse prolongado algo más. Si decidimos detenernos aquí, ello no se debe a ninguna razón de índole teórica, sino únicamente a un criterio convencional que permite, respetando las características del film mismo, esclarecer el dispositivo retórico fundamental de esta insólita concepción del montaje y, sobre todo, de su economía discursiva, extrema donde la haya. Igualmente, es conveniente tomar la precaución de indicar que el montaje que describimos no posee garantía absoluta de ser el genuino en todos sus pormenores, como por otra parte es harto frecuente en la cinematografía del período mudo. Sin embargo, las diferencias de matiz, aunque afectaran a algunos planos, no variarían en lo sustancial nuestro análisis.

Un problema de orden

Lo primero que debería ser tenido en cuenta es lo que a primera vista parece más obvio, puesto que su explicitación pondrá de relieve algunas consecuencias de importancia. En un sentido estricto no es detectable aquí ni narración ni unidad de acción alguna; de hecho, nada sucede con principio y fin en los 110 planos que componen este segmento de *Octubre*. El objetivo clave consiste en ofrecer una interpretación determinada del personaje Kerenski, así como presentarlo en el instante en que va a penetrar en las habitaciones del zar. Podría, en consecuencia, afirmarse que en lugar de relato o fracción de relato apenas existen una serie de motivos sobre los cuales se construye el discurso. Y es que, en realidad, el montaje de la película no confiere a Kerenski una entidad anterior a la operación discursiva, ni por supuesto confía en los estereotipos ya al uso, sino que más exactamente construye esta imagen con minucia tanto en la representación del personaje a través de su ascenso por las

escaleras (primer motivo) como a través de su encuentro con los lacayos del zar (segundo motivo) y su espera ante la puerta para ser atendido (tercer motivo). Pero si –como decíamos– la unidad de acción no es requisito válido para la maquinaria de *Octubre*, tampoco lo es –como veremos en seguida– la espacial ni la temporal. Esto significa que, a diferencia del modelo analítico, no hay una escena que naturalizar, sino una idea que construir y –lo que es más importante– no se advierte el mínimo deseo por apagar la voz que la construye. Con el fin de proceder de manera ordenada, concentrémonos a continuación en el dispositivo del primero de estos motivos que podríamos prolongar hasta el plano 30 inclusive.

Henos, pues, ante la construcción de la imagen de Kerenski, de ese personaje que, según reza la historia, encabezó el gobierno provisional entre febrero y octubre de 1917. El montaje nos ofrece una imagen compuesta del gobernante, edificada a partir de la adición de diversos datos convenientemente estratificados sobre él para lo cual colaboran varios procedimientos formales. Desde el plano inicial advertimos que se trata del ascenso de este hombre por las escaleras del lujoso palacio de invierno, acompañado por otros dos militares. Y, a pesar de todo, a poco que reflexionemos, nos daremos cuenta de que la construcción por medio del montaje de esta imagen de Kerenski no se logra de un modo directo, sino a través de una compleja serie de ramificaciones. Diríamos que se trata de montar una imagen de Kerenski, en lugar de exponerla. Nada más acertado, pues la identificación de dicho personaje con su nombre (es decir, su designación) no tiene lugar hasta el plano 24. Así pues, aunque su imagen aparece de modo recurrente y no abandona prácticamente la escena en los planos anteriores, nada nos lo define como Kerenski. Podemos sospechar que, antes de proceder a la identificación plena con el sujeto de la historia, Eisenstein va a desplegar los poderes del montaje, pues sabe que la historia es, a fin de cuentas como el cine, un discurso. ¿De qué nos hablan los planos anteriores? ¿Nada tiene que ver su objeto con este protagonista de la historia? Y, si nos hablan de él, ¿por qué, en cambio, lo designan tan tardíamente? El análisis del montaje es lo único que puede ayudarnos a dar cuenta de este problema.

En un primer momento nos encontramos con una diversidad de procedimientos que podríamos rápidamente reducir a dos series: una constituida por los atributos verbales que van siendo enumerados acerca de esa figura que entra en campo en el plano inicial, a saber, dictador (plano 3), ministro de la guerra (plano 7), ministro de la marina (plano 10) y primer ministro (plano 13). Aparentemente, estos carteles se apoyan en la arbitrariedad del discurso lingüístico para relatar aquellos datos que corresponden al personaje o, más bien, que el discurso atribuye al significante Kerenski. El hecho no carece de interés: antes de saber quién es se nos informa acerca de los cargos que posee u ostenta, tal vez porque *lo que es* sólo aparece como resultado de una operación de sentido y no como causa primera. Ahora bien, una segunda serie entra en contraste e intersección con la anterior, a saber, las imágenes que nos muestran a este individuo ascendiendo por las escaleras del palacio. Algo, sin embargo, llama nuestra atención: buena parte de esos planos, en lugar de expresar la continuidad de una acción (sea anecdótica o no), se repiten incomprensiblemente, hasta el punto de que el personaje se encuentra subiendo siempre por el mismo tramo de la escalera. Así lo muestran las repeticiones rigurosas de los planos 6, 8 y 15. Si a esto añadimos aquellos planos que, según nuestro *decoupage*, son muy semejantes, diferenciándose tan sólo por una escala ligeramente mayor (el plano 12 respecto al 11), por el esbozo de un nuevo personaje en campo (el plano 11 respecto al 9), etc, llegaremos a una conclusión terminante: el motivo de todos

estos cambios de plano no está en dinamizar acción ninguna, sino en suspenderla, pero –eso sí– sin perder su valor de acción. Dicho con otras palabras, se trata de convertir una acción en abstracta más que de congelarla, como si de una ilustración se tratara.

Nada más esclarecedor que poner ahora en relación las dos series de las que acabamos de hablar: los atributos de Kerenski enumerados por carteles y el ascenso de un personaje por unas escaleras que se repite de modo incesante. Sólo un mecanismo identifica el sentido de ambos montajes, produce una secreta convergencia en ellos: la idea del ascenso. El primero entendido como gradación, pues los cargos son a cada cual más elevado en un rango político; el segundo literaliza esta idea (ascenso físico), pero introduce un bloqueo de la acción, pues el ascenso parece depositar a Kerenski siempre en el mismo lugar, tal vez porque es un ascenso donde los peldaños siguientes no poseen sentido diferencial, tal vez porque la repetición desmiente la existencia de un ascenso. De lo que no cabe duda es de que este extraño e incomprensible (incluso molesto para la percepción) montaje de las imágenes modifica y guía la lectura de los atributos verbales que los carteles nos vienen ofreciendo, dobla el tiempo real merced a su redundancia y evacua a la postre el tiempo de la ficción tal y como resquebrajó la unidad espacial o de acción.

Ahora bien, la misma sucesión de los carteles, tras proceder a la ordenación jerárquica de los cargos políticos, introduce un plano nuevo que sorprende al desbaratar toda progresión posible. En efecto, una distribución de signo plástico en el cartel reproduce la expresión ‘etcétera, etcétera, etcétera’ (plano 16). Usando los poderes que sólo la lengua natural posee, este cartel resquebraja la progresión hasta el punto de introducir la monotonía en su interior: ya no es un ascenso en la categoría lo que se está ofreciendo, sino una cansina enumeración que acaba por resultar indiferente por carente de sentido. Así pues, el ‘etcétera’ repetido por tres veces convierte la enumeración en prorrogable hasta la saciedad y a sus unidades posteriores y, retrospectivamente, también las anteriores en prescindibles. Y, no obstante, esto no es todo. Ahora estamos en condiciones de comprender cómo la imagen, al repetirse, plantea el problema de lo distinto (distintos cargos, distintas responsabilidades) bajo la forma de lo único (el ascenso repetido a través del mismo tramo de escalera). ¿Qué procedimiento ha sido movilizado aquí? Una presentación de Kerenski a través de metonimias –sus cargos–, pero metonimias cuidadosamente releídas y valoradas por el contraste con la imagen.

Es entonces cuando el montaje, que hasta ahora operaba con una batería reducida de efectos de heterogeneidad, introduce de golpe una variedad mayor. Efectivamente, el montaje recurre a una disparidad espacial superior y pone en marcha una gran cantidad de angulaciones y emplazamientos utilizados con absoluta arbitrariedad, es decir, no motivados desde el interior de la representación ni disimulados en modo alguno. Así, los planos de las estatuas con la corona de laurel (planos 18, 19 y 2) plantean de manera muy radical la falta de exigencias a la hora de compartir el mismo espacio. Y, si ello ocurre con planos que tratan de la misma figura, fácil es prever lo que sucederá con el resto. Es más, los planos que siguen muestran un absoluto deseo de variar al máximo los ángulos. Resulta de todo punto irrelevante que las estatuas coexistan en el espacio con este personaje que asciende. Lo único realmente significativo es que son metáfora de la cima a la que lleva este ascenso, pero cima –recordémoslo– ya evaluada irónicamente con anterioridad. Comprendemos ahora que el ascenso a través de las escaleras emprendido por Kerenski no es literal, sino metafórico. Por esto, era pertinente la repetición de los planos o, aún más, tal repetición nos ponía

sobre la pista de una imposibilidad de aludir a un hecho físico y único, es decir, singular. Un cartel, acto seguido, vuelve a hacer mención de este personaje (plano 21: 'La esperanza de la Patria y la revolución'). Ahora bien, ¿qué valor poseen estos planos del laurel? Lo cierto es que han entrado en interrelación con las otras series. Así pues, nos encontramos con una complejización mayor de la superficie textual: un cartel que, en lugar de tan sólo enumerar fríamente atributos oficiales, aporta una valoración y, en el mismo gesto, una ironía; y, junto a él, una metáfora llamada a designar la lucha por la gloria que mueve al individuo y su enfrentamiento con los intereses obreros. La transición ha sido harto significativa y no debería ser pasada por alto: ya no se trata de una metonimia (desplazamiento de Kerenski a sus cargos), sino de una metáfora (sustitución del mismo por la estatua con el laurel)².

Sólo entonces, una vez que la ampliación de recursos se ha hecho efectiva, la descomposición espacial ha sido asumida plenamente y la batería retórica ha transitado desde las metonimias a la metáfora, el personaje puede ser nombrado y mostrado frontalmente. Y, sin duda alguna, se hace de forma redundante, acaso con la intención de recentrar en él todo el abanico metafórico y metonímico que había sido abierto con anterioridad. Pues sencillamente la denominación ya no posee el valor de fundación, de origen, sino que tiene que presentarse como desembocadura de todo el dispositivo anterior. Así, el plano 24 nos ofrece una parte de ese significante: la palabra, el nombre; el 25 nos brinda un primerísimo plano de su rostro, en picado; el 26 nos devuelve a una estatua con la corona y el 27 alcanza de nuevo el rostro de Kerenski mientras éste parpadea. En esta breve sucesión, quedan superpuestas las tres formas de denominación del sujeto: su nombre, la imagen y la metáfora que había sido elaborada. El significante Kerenski ha sido minuciosamente construido a lo largo de todos estos planos, jamás ha sido supuesto o evocado de acuerdo con un estereotipo o una convención. Así pues, su denominación ha constituido la desembocadura de un largo proceso en el que el montaje ha sido el instrumento discursivo. Y de toda la batería que ha servido para producir el sentido, ningún rasgo se ha perdido por el camino, sino que todos, muy por el contrario, entran progresivamente en el juego.

Un espacio más uniforme

A partir del plano 31 el motivo sobre el que se organiza el montaje varía considerablemente: ciertos personajes van a entrar en la escena y Kerenski entrará en relación estrecha con ellos. Se trata de los lacayos del zar, tal y como nos explicita, sin ningún lugar para la ambigüedad el cartel del plano 32. Ahora bien, si en un primer momento da la impresión de que la unidad espacial y temporal está más sólidamente asentada que con anterioridad, pronto la heterogeneidad de significantes ganará una vez más la baza.

Digamos para comenzar que, en efecto, entre el plano 31 y el 63, es decir, a lo largo de 33 planos, la escena se mantiene cerca de la acción, la cual parece dotada de una mínima,

(2) Podríamos añadir algo fundamental: la sucesión de los planos 18, 19 y 20 nos indican a las claras que lo que se juega no es un caso concreto y particular de estatua, sino la idea general de la misma. Este procedimiento, similar al utilizado con anterioridad, resquebraja la adherencia de la imagen a lo concreto y trasciende aquello que subyace a las tres imágenes al rango de generalidad.

pero clara, anécdota: Kerenski saluda amistosamente a los siervos del zar como si ninguna diferencia en absoluto existiese entre el antiguo régimen y el que Kerenski ha instaurado. No carece de interés reseñar que en este bloque segundo encontramos, como prueba de esa mayor unidad, una cantidad nada desdeñable de *raccords* en el movimiento (los contenidos en los planos 45, 46, 50 y 53), así como de miradas (planos 47 y 48). Tales recursos contribuyen a articular el espacio haciéndolo habitable, al menos en parte, y a poner en contacto entre sí por continuidad algunas de las superficies plásticas. Y esto no es todo: la geografía de la escena se encuentra considerablemente mejor trabada, de modo que, si bien es cierto que la variedad de angulaciones y emplazamientos de cámara está a menudo motivada por criterios plásticos o decisiones deliberadas de subrayado (ejemplar es el salto de eje que une el plano 53 con el 54, el cual permite que la figura de Kerenski quede encuadrada entre las dos correspondientes a los zaristas), no lo es menos que las miradas suelen definir coherentemente los fueros de campo respecto a planos posteriores, las posiciones relativas de los personajes en distintas formaciones espaciales se mantienen y el sentido de acción, al menos, es mantenido.

Así pues, aun cuando la variedad de planos denota un montaje muy activo y, desde luego, dirigista (uso de los primerísimos planos, subrayado del gesto, planificación de la línea de lacayos en escorzo, realzando su homogeneidad), la unidad de acción, el espacio más uniforme que antes y el tiempo parecen asentar su función de base. Por tanto, el sistema de recurrencias discursivas (repeticiones del contenido plástico de los planos) dejan de existir con la sistematicidad anterior y, por su parte, los carteles se restringen considerablemente. En resumidas cuentas, cierta constancia en el uso de varios *raccords*, un respeto, bien que relativo, por la orientación, una llamativa restricción en el uso de los carteles, establecimiento de unidad mínima de acción y de espacio, aunque, por supuesto, son valores necesitados de ulterior evaluación, designan una metamorfosis digna de ser atendida. Tal vez esto podría llevarnos a la conclusión de que el personaje de Kerenski será definido exclusivamente en función de su comportamiento narrativo o representacional, es decir, a través de la actitud adoptada ante estos nuevos personajes. Pero esto sería de todo punto abusivo, pues la batería retórica antes disparada no ha desaparecido en absoluto, tan sólo se ha desplazado.

En otros términos, la misma batería de tropos viene a incrustarse en esta recién reconocida unidad apenas conquistada para, más que despedazarla, guiar su lectura. Esta es la función que desempeña, por ejemplo, el plano 34, insistiendo en la comparación con las estatuas y activando rápidamente el sistema metafórico a ellas adherido. Los planos 35 y 36 instituyen una ampliación significativa de estas rupturas espaciales que, ahora ya, están al servicio del abanico metafórico (pilares enormes que sostienen el edificio del palacio de invierno, residencia de los zares, pilares, a fin de cuentas, de la sociedad zarista que, por fin, ha alcanzado al propio personaje central).

De la acumulación de sinécdoques a la explosión metafórica

El plano 64 presenta un campo vacío. Aunque, en realidad, si lo observamos de cerca y con un cuidado que la velocidad de la imagen nos niega, no está en absoluto vacío, pues la puerta que se abre a las habitaciones del zar se encuentra ante nosotros, con su recargada

ornamentación. De hecho, una vez más el criterio que rige la terminología técnica nos ha traicionado, pues éste se sustenta únicamente en el patrón humano. En todo caso, el falso campo vacío no dura mucho. Kerenski (poco importa de donde venga, pues no se advierte continuidad alguna entre su posición anterior y su acceso al campo) entra en él y se coloca frente a esta puerta. Un cartel no se hace de esperar insistiendo (¿redundando acaso?) sobre lo que vemos. Pero ¿se trata realmente de una redundancia? En absoluto, pues lo que nosotros podemos ver en el plano 64 está demasiado repleto de accidentes visuales, es demasiado concreto para que sirva a la idea que este plano quiere ofrecer. Precisamente, el cartel impone una guía, exorciza lo concreto que contiene la formación plástica y fuerza a una lectura digital de la misma que, sin embargo, no arruina su valor formal ('Demócrata ante la puerta del zar')³.

Lo curioso es que, producido el corte con la planificación anterior, organizada con arreglo a una relativa continuidad, Eisenstein aprovecha una vez más el camino recorrido, los significantes que ya entraron en juego con anterioridad para habilitarlos y someterlos al contraste con los nuevos significantes que han aparecido. Así pues, los lacayos del zar invaden también la imagen, sugiriendo una coexistencia espacial con Kerenski y sus dos acompañantes, pero –eso sí– no figurando jamás en los mismos encuadres. Precisamente hacerlo así permite efectivamente jugar con la coexistencia espacial sin necesidad de verse arrastrado por ella, sin que ésta suponga restricción alguna en el despliegue de las posibilidades disruptivas del montaje. Y éste no interviene de forma neutral; pero, por muy organizada que actúe el montaje, tampoco logra arruinar la potencia visual de las imágenes, la cual se resiste de nuevo a ser absorbida por él⁴. Así, las imágenes que muestran a los lacayos del zar se encuentran amplificadas en primeros o primerísimos planos, de acuerdo con aquella idea eisensteiniana que proponía 'la visión en primer plano o gran plano'. Y es que el primer plano es, para Eisenstein, no un problema de tamaño, de escala, sino de valoración, de modo inverso a lo que sucedía –Eisenstein dixit– en la obra de Griffith. Los planos 67, 71, 72, 73, 77 y 78 son ejemplares en este sentido, pues introducen multitud de procedimientos que tornan densa la lectura (movimientos de rostros que producen desencuadres o descentramientos notorios, dificultad de percepción, materialidad de los rostros) mientras que una interpretación digital de los significantes debería proceder de otro modo más neutralizador para con lo visual.

Ahora bien, todo lo anteriormente señalado entra en conflicto y, por ello, también en interacción con Kerenski. De él, mientras se prolonga esta larga espera (¿diegética o sólo discursiva?) a la puerta de las habitaciones imperiales, obtenemos una serie de marcas sinécdoquicas que completan la valoración ya realizada. No se trata ya tanto de caracterizarlo como de entrar en un detallismo que se convierte enseguida de microdescripción en sinécdoque, pues tienen la vocación de no agotarse en sí mismos, sino de representar emblemáti-

(3) Nada de esto puede ser cierto en un sentido unidireccional y restrictivo, pues ello equivaldría a privar a las imágenes de Eisenstein de esa fuerza que poseen por su composición. En este sentido, la contradicción, la tensión o, si se quiere adoptar su terminología, el conflicto están latiendo en el cruce de estos planos, pues si el cartel produce un cortocircuito de lo concreto, la fuerza visual no se pierde forzosamente por ello.

(4) En un sentido estricto, aquí vive el conflicto también. Incluso en un film tan decidido a plasmar la idea vemos constantemente el grano que poseen muchos primeros planos. Precisamente, aquello que merece la máxima atención es que el intento de digitalización no ha excluido una reflexión sobre las posibilidades evocadoras de la imagen.

camente el conjunto. Así sucede con sus relucientes botas, de marcado signo militar, representadas en los planos 68 y 76. Y, en realidad, no se trata de una repetición, sino de una renuncia, pues entre ambos planos media un cambio de posición registrado en las piernas de Kerenski. Tal vez debido a la larga espera o, acaso, al nerviosismo por tan importante encuentro, la posición respectiva de las botas varía. Pero igualmente, es sinecdótico el plano 69 que presenta los guantes del presidente a su espalda y que son ampliados en el plano 75, expresando nuevamente y en 'gran plano' la inquietud que le impide dejar de manosear los guantes. He aquí una definición del todo por medio de sus partes; partes éstas que no son sino rasgos que, a su vez, connotan el lujo y lo marcial⁵. Y, con todo, no conviene llamarse a engaño, pues las sinédoques no acaparan con exclusividad la atención, sino que únicamente entran en un complejo juego de montaje. Por una parte —ya lo hemos indicado—, subsiste la interrelación con los esbirros del zar, sancionada por múltiples miradas fuera de campo acompañadas de burlas e ironías crecientes en los gestos; por otra, el montaje hace intervenir otros procedimientos que dirigen inexorablemente la lectura.

El plano 70 nos plantea una guía de lectura de los fragmentos sinecdóticos anteriores (botas y guantes de Kerenski): se trata del escudo zarista, filmado en contrapicado, verdadera invocación de lo que está en juego en la secuencia. Introduciendo de nuevo el orden de la metáfora —el escudo está en lugar del zar—, Eisenstein la complejiza al conectar la metáfora con las sinédoques de Kerenski, pues lo que, a la postre, remite al zarismo es aquello que representa a Kerenski. Y, por si fuera poca esta alusión, tal plano reaparece ligeramente aumentado de tamaño y escala en el plano 74. Y no carece de interés añadir que el zar está presente en el fragmento a través de multitud de signos sin por ello aparecer una sola vez. La retórica opera con agudeza también sobre este registro: las columnas, la decoración florida del palacio, las estatuas, los lacayos, la puerta de acceso a la habitación, el escudo, etc son distintas emanaciones del zar que llevan su sello indeleble. El último de ellos —el montaje no se olvida de recordárnoslo— es justamente el propio Kerenski. Es claro, entonces, que el montaje pone progresivamente en funcionamiento más y más variedad de elementos significantes, sin jamás renunciar a los anteriores, sino más bien articulándolos con los nuevos. La edificación de un significante parece tan preciosa que debe ser aprovechada para más complicados conflictos.

La explosión metafórica

Aunque no todos sus pormenores, la lógica discursiva del fragmento ha sido examinada y el papel asignado al montaje ha podido salir a la superficie. Lo expuesto hasta aquí nos ayuda a entender los límites de una digitalización de la imagen, no tanto por incapacidad del montaje para hacerse cargo de la abstracción (su función es, como hemos visto, ejemplar) cuanto por la fuerza plástica que poseen muchas de las imágenes eisensteinianas. En realidad, no nos ha costado demasiado desentrañar las asimilaciones metonímicas, sinecdó-

(5) Tal vez por ello, apenas acabado el fragmento que hoy analizamos, Eisenstein coloca los rostros densos de los marineros, máxima expresión del *tipaz* y del rostro de clase. La brutalidad de este contraste posee toda la fuerza plástica que la digitalización de la imagen no hubiera podido otorgarle jamás.

quicas y metafóricas que circulaban a lo largo del fragmento y, aun si algunas de las conexiones textuales han sido omitidas o no han sido tratadas con detalle⁶, el sistema por el que se rigen es harto evidente y ha sido suficientemente establecido. Sin embargo, el fragmento que nos hemos propuesto analizar en esta ocasión presenta una notable extrañeza hacia su final. Nos referimos a todo aquello que rezuma la metáfora del pavo real a través de ese muñeco mecánico que lo representa.

Aparentemente y en primer lugar, el pavo real se incorpora al orden de la metáfora. Nada más sencillo de comprender si consideramos que las últimas sinécdoques se han concentrado en detalles de Kerenski (botas y guantes). Es lógico, entonces, que en el momento de desembocadura, Eisenstein dé el paso decisivo hacia lo más heterogéneo: una imagen que nada tiene que ver con el entorno, que la enunciación ha colocado en el momento de explosión del fragmento como último eslabón de la caracterización de Kerenski, pero para superar en adelante la representación del propio presidente del gobierno provisional.

Ahora bien, algo sorprende en esta metáfora, algo que, en último análisis, no sería comprensible desde la perspectiva de arbitrariedad que venimos postulando. Enunciemos algunas de estas rarezas. Para comenzar, la metáfora del pavo real surge en el plano 82 y no es el comienzo de una metáfora. Todo lo contrario, aparece como algo pleno desde el comienzo, pues –como ya señalamos– es la explosión y desembocadura de una progresión retórica muy minuciosa. ¿Cómo, entonces, justificar que la planificación se detenga en él hasta el plano 110? En efecto, nada menos que 18 planos insisten en esta metáfora y no –como sería de esperar– montándola en cruce respecto a los elementos ya aparecidos hasta el momento. Tenemos la sensación de que el espíritu de rearticulación incesante que animaba hasta hace poco el método de la enunciación es ahora olvidado parcialmente por el éxtasis de esta imagen que se desgaja radicalmente del resto.

No falta –claro está– cierta incorporación de lo anterior a la metáfora del pavo. Así sucede, por ejemplo, en la intersección de los planos 82 y 83 con los planos 84 y 85 (botas y guantes, respectivamente) o igualmente en la incrustación del plano 91 entre varios del pavo real. Ahora bien, resulta evidente que esto es la excepción (y llamativa) y que nada de esta índole, de la lógica del conflicto, es capaz de explicar el volumen impresionante de esta irrupción metafórica.

Preguntémonos a continuación por el sistema de parámetros que instituyen estos planos. En seguida descubriremos que la relación que mantienen entre sí es muy compleja. Por una parte, las diferencias entre los distintos planos no son en muchas ocasiones marcadas, es decir, que existen diferencias menores que no parecen justificar el cambio de plano. Así, por ejemplo, se suceden cinco planos seguidos (del 86 al 90), luego otros seis (del 94 al 99). Pero, más que ello, el movimiento del pavo mecánico domina la visión a costa de ser difícilmente perceptible. Así pues, algunos planos presentan una casi completa ilegibilidad. ¿Por qué sucede esto? Precisamente porque el régimen de engarce entre los planos es el *raccord* en el eje y en el movimiento sistemático y, a menudo, tienden a repetir la acción de los planos anteriores.

Recapitemos, entonces, la situación extraña en la que hemos desembocado: sistema

(6) Por ejemplo, la asimilación estatuaría de los personajes, especialmente los acompañantes de Kerenski, tal y como demuestran los planos 80 y 81.

de relaciones entre planos dominadas por el *raccord*, frente a una lógica del choque y del conflicto que dominaban el resto del fragmento; y, pese a todo, el *raccord* en el movimiento y el *raccord* en el eje no sirven tanto para invisibilizar los saltos como para subrayarlos tanto más cuanto que ningún conflicto abierto ni ninguna sutura lo justifican. Esta situación, este estallido metafórico que tanto poder alcanza en el fragmento, debe ser, por consiguiente, separado en dos fases: aquélla que se presenta consumación metafórica de lo anterior y aquélla que se detiene en las figuras más extáticas del estallido. Hay, pues, desde esta óptica, una hipérbole provocada por el montaje. Esta –claro está– tiene su primera forma en una metáfora, pero el hecho metafórico jamás explicaría plenamente por qué esta metáfora se prolonga tanto. Y es que ésta nace de un goce que, como la centrifugadora de *La línea general* o el puño de *El acorazado Potiomkin*, anuncian de modos distintos la irrupción del éxtasis ante algo escasamente dominado por la representación, por los artilugios del discurso didáctico. Da la sensación de que en un momento determinado, es el pavo real, mecánico, el que domina el fragmento, como si todo se plegara a su rugosidad casi asquerosa. Y, en este instante, la batería que quería explicitar didácticamente una lectura de la revolución de octubre parece ceder ante la imagen no menos significativa de un apoteósico despliegue de las alas.



Fotograma 1



Fotograma 5



Fotograma 2



Fotograma 6



Fotograma 3



Fotograma 7



Fotograma 4



Fotograma 8



Fotograma 9



Fotograma 13



Fotograma 10



Fotograma 14



Fotograma 11



Fotograma 15



Fotograma 12



Fotograma 16



Fotograma 17



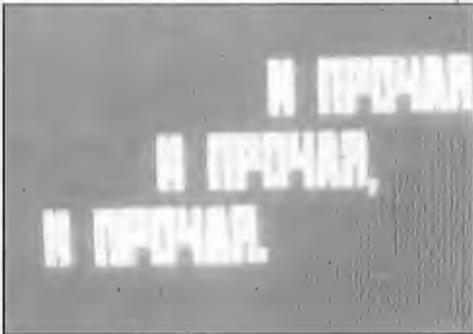
Fotograma 21



Fotograma 18



Fotograma 22



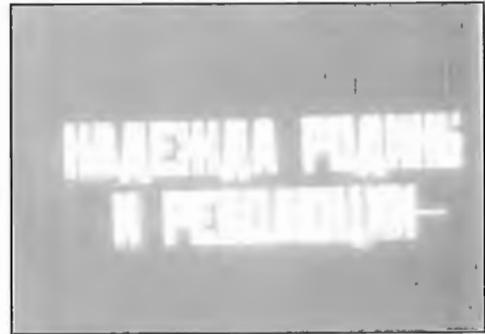
Fotograma 19



Fotograma 23



Fotograma 20



Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 29



Fotograma 26



Fotograma 30



Fotograma 27



Fotograma 31



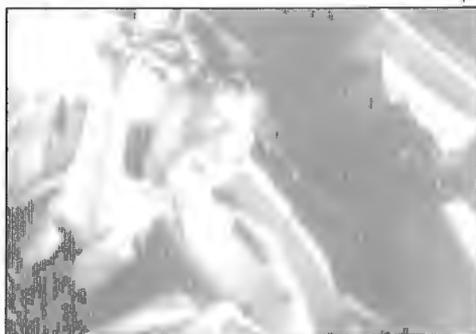
Fotograma 28



Fotograma 32



Fotograma 33



Fotograma 37



No

Fotograma 34



Fotograma 38



Fotograma 35



Fotograma 39



Fotograma 36



Fotograma 40



Fotograma 41



Fotograma 45



Fotograma 42



Fotograma 46



Fotograma 43



Fotograma 47



Fotograma 44



Fotograma 48

↓ hacer esta ⇒



Fotograma 49



Fotograma 53



Fotograma 50



Fotograma 54



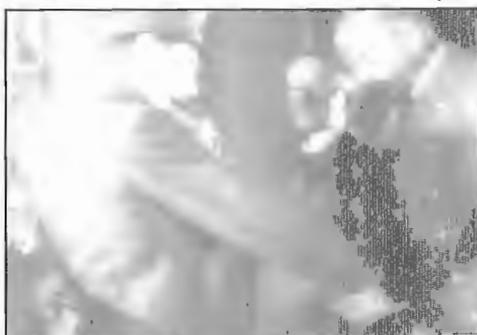
Fotograma 51



Fotograma 55



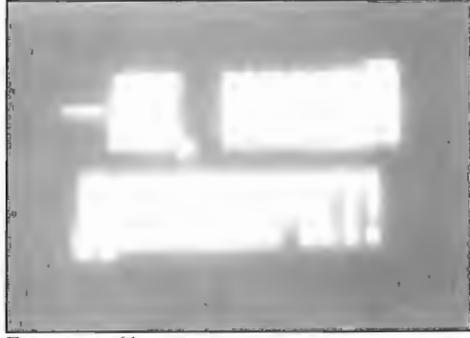
Fotograma 52



Fotograma 56



Fotograma 57



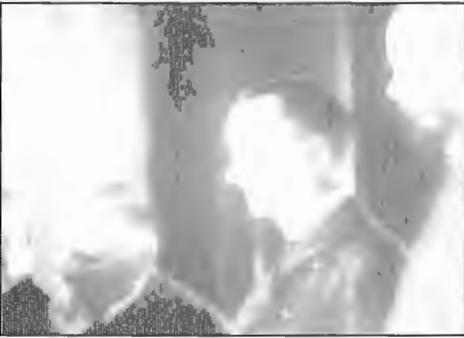
Fotograma 61



Fotograma 58



Fotograma 62



Fotograma 59



Fotograma 63



Fotograma 60



Fotograma 64



Fotograma 65



Fotograma 69



Fotograma 66



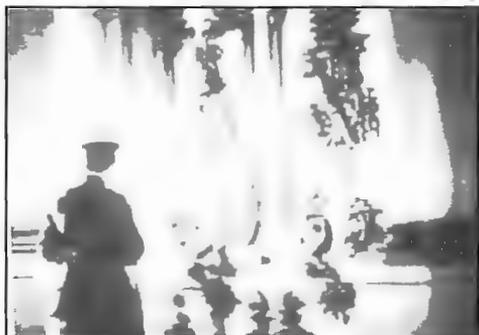
Fotograma 70



Fotograma 67



Fotograma 71



Fotograma 68



Fotograma 72



Fotograma 73



Fotograma 77



Fotograma 74



Fotograma 78



Fotograma 75



Fotograma 79



Fotograma 76



Fotograma 80



Fotograma 81



Fotograma 85



Fotograma 82



Fotograma 86



Fotograma 83



Fotograma 87



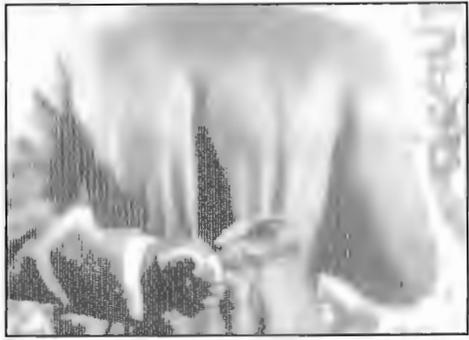
Fotograma 84



Fotograma 88



Fotograma 89



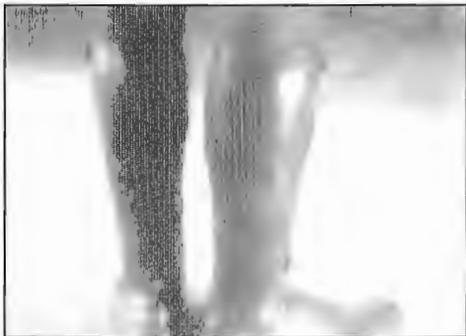
Fotograma 93



Fotograma 90



Fotograma 94



Fotograma 91



Fotograma 95



Fotograma 92



Fotograma 96



Fotograma 97



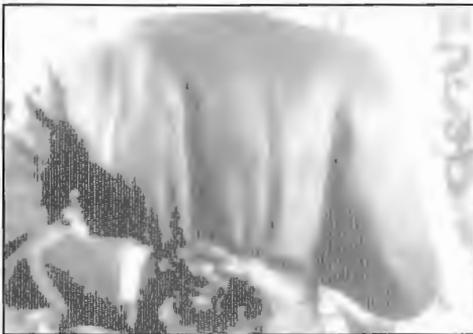
Fotograma 101



Fotograma 98



Fotograma 102



Fotograma 99



Fotograma 103



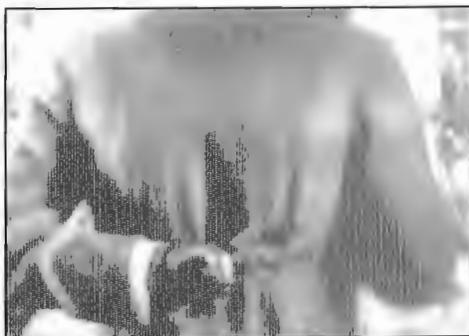
Fotograma 100



Fotograma 104



Fotograma 105



Fotograma 109



Fotograma 106



Fotograma 110



Fotograma 107



Fotograma 111



Fotograma 108



Fotograma 112

CAPÍTULO DECIMOTERCERO

E L M O N T A J E S O N O R O

*

Uno de los aspectos más enmarañados que puede presentar el montaje es sin lugar a dudas la complejidad sonora. Ello se debe a que, en cuanto materia significativa, el sonido añade a todos los demás posibles conflictos entre los planos, en el interior de los encuadres o entre las secuencias o segmentos, correspondientes por tanto a la banda imagen, aquéllos que afectan al cruce entre imagen y sonido, multiplicando considerablemente los mecanismos productivos de sentido y, por ende también, la complejidad de los mismos. Si consideramos, además, que la banda sonora no sólo consta de la voz y la palabra, sino que incluye efectos sonoros variadísimos, entre los que se cuentan los ruidos y la música, podrá el lector imaginar en qué medida se amplían las posibilidades combinatorias. Ahora bien, a pesar de estas previsiones iniciales, es un hecho fácilmente comprobable que el nacimiento institucional del cine sonoro¹ supuso una restricción bastante marcada de los conflictos activos movilizados por las películas o, si así se prefiere, produjo una linealización mayor. No aludimos con ello al momentáneo retraso en las técnicas de planificación provocado por las deficiencias materiales del sonido de los primeros años y cuyos resultados más célebres han sido la preferencia por la frontalidad, la escasa movilidad de la cámara, la estandarización de los emplazamientos de ésta debido al uso generalizado de la multicámara, etc. No referimos, más bien, en este momento a la crisis generalizada que la aparición del sonoro conllevó de las escuelas del montaje tal y como dominaban a mediados de los años veinte².

Así pues, si bien la tendencia hacia una mayor continuidad es desigual, no es menos cierto que ésta alcanzó incluso a las cinematografías de carácter más disruptivo, como era el caso de la soviética. Lo innegable es que el sonido impuso una mayor linealidad del discurso, pues si, por una parte, ampliaba el número de significantes en juego, por otra, el discurso verbal planteaba una exigencia de mayor linealidad, dadas las características más

(1) Desde las gloriosas épocas del mismo Thomas Alva Edison, había sido emprendida una investigación en torno al cine sonoro. Es claro que los experimentos no se abandonan ni siquiera después de que Edison se desinterese por ellos. Los problemas técnicos, referidos al sistema de amplificación y demás, no hubieran sido determinantes, como demuestra el hecho de su rapidísima superación. Es más razonable suponer que la influencia intertextual de la radio y de la industria del fonógrafo, tan extendidas en los años veinte, habrían de naturalizar la voz hasta tal punto de que el espectáculo rey no pudiera por mucho tiempo ser indiferente a su capacidad de verosimilitud. Por otra parte, cuando hablamos de cine sonoro tampoco desconocemos el hecho de que el cine, salvo rarísimas excepciones, siempre había sido acompañado por música, voces, lecturas e interpretaciones. Precisado esto, nos referimos en este caso tan sólo al fenómeno de la postsincronización que convirtió en un tiempo récord al gran mudo en una antigualla difícil de consumir.

(2) Esto es lo que Christian Metz denominó la época del 'montage-roi'.

homogéneas de la lengua³. Sin embargo, la rapidez de la transición y la presurosa resolución de los problemas técnicos más esclerotizadores hizo posible que, hacia 1930, la cinematografía norteamericana ya trabajara con absoluta libertad con el sonido; hecho que sucedió poco más tarde con otras cinematografías que accedieron poco más tarde a la revolución sonora.

La secuencia que hemos escogido para su análisis está extraída de *Das Testament des Doktor Mabuse* (*El testamento del doctor Mabuse*), dirigido por Fritz Lang en 1932-1933 y presenta un caso singular y casi insólito en el tratamiento de la banda sonora. Aun cuando la producción de la película no distaba demasiado de la tardía aparición del sonido en Alemania (1929), aquélla da pruebas sobradas de un uso muy complejo del material sonoro, ya que incluye tanto las asincronías más variadas como la consciencia del propio silencio, uno de los fenómenos de más difícil comprensión y articulación durante muchos años. En el conjunto de la película funcionan, perfectamente estratificadas, todas las relaciones que implican al sonido: ruidos e imagen, voz frente a ruidos, voz asincrónica respecto a imagen, silencio y montaje corto, etc.

Ahora bien, el interés fundamental que presenta la secuencia concreta que nos proponemos estudiar no se debe a una utilización inteligente de las asincronías sonoras en contraposición más o menos sistemática con la previsibilidad en la correspondencia entre imagen y sonido. Antes bien, el valor decisivo en este caso radica en operar todas las variantes posibles en el registro mismo de la voz humana, matriz de la banda sonora y vertebradora del resto de efectos sonoros. Es, pues, la voz humana y su prolongación existencial —el cuerpo humano— lo que constituye el objeto de trabajo de este fragmento, cuyo fin radica en rebasar todas las combinatorias y, especialmente, toda previsibilidad. Así pues, si el doctor Mabuse fue presentado como un demiurgo desde su primer asalto a la pantalla⁴, en este tercer film a él dedicado se presenta desde el inicio bajo la forma camaleónica y todopoderosa de un doble vacío, a saber un cuerpo en estado latente y una voz en silencio amenazador. Y hablamos de doble vacío en la medida en que, por una parte, la insustancialidad corporal del personaje, que se encuentra en estado catatónico, le lleva a tomar posesión de otros cuerpos a fin de dirigirlos para la ejecución de sus planes criminales; y, por otra, su silencio hará germinar un sinnúmero de voces grabadas, reproducidas y mutadas que hablarán por diferido a través de textos y personas. Mabuse aparece convertido, por consiguiente, en un fantasma que planea, visual y sonoramente, en el paisaje.

A tenor de lo dicho, podemos deducir que el problema gestado en la banda sonora es rigurosamente simétrico al planteado a la imagen, pues si el cuerpo humano decide y organiza el valor de la imagen (incluso la escala de los planos se rige —dato altamente sintomático— por su referencia al cuerpo humano), idénticamente la banda sonora se encuentra regulada por la voz, siendo los efectos, ruidos, música y demás elementos que se subordinan a los dictados de la voz. Mabuse, en cuanto personaje y demiurgo, representa un doble aten-

(3) No carece de interés, en este sentido, recordar que la transformación sonora fue, a finales de los años veinte, la mayor revolución tecnológica que el cine ha conocido a lo largo de su historia y que las grandes productoras norteamericanas realizaron dicha transformación a gran velocidad y sin grandes traumas, es decir, con beneficios inmediatos.

(4) Lang llevó a la pantalla según guión propio y de su entonces esposa Thea von Harbou en 1922 la novela de corte folletinesco escrita por Norbert Jacques con el título de *Doktor Mabuse. Der Spieler*, en dos partes.

tado perpetrado contra ambos registros del film: porque su voz no es reconocible y cambia y porque su cuerpo se pasea, circula, por otros muchos cuerpos. Inasible, intangible e inidentificable: así es Mabuse. Recluido en una celda, sin prestar atención a nada ni a nadie ni despegar los labios por un solo segundo, escribe maquinalmente su diario, el cual no es sino un testamento indescifrable para todos con excepción de su médico alienista, el doctor Baum.

Descubrimos que una mañana el mítico criminal Mabuse ha fallecido repentinamente. Todo peligro parece haber expirado con él. Y, sin embargo, Mabuse ha dejado una suerte de testamento para la posteridad. Y, empero, éste es completamente ilegible, según todos los indicios. Al comienzo de la secuencia, el doctor Baum se encuentra en su despacho dispuesto a leer el testamento criminal de Mabuse. El difunto, contra toda previsión, irá tomando forma como si hubiese sido invocado sin saberlo por Baum y acabará por hablar a través de los documentos que escribió imponiendo su presencia a través de la alucinación hasta tomar plenamente posesión del cuerpo de su psiquiatra. Así pues, nos encontramos junto al doctor Baum y ante las notas, garabateadas, mezcla de dibujos y frases, de Mabuse. Al parecer, aunque el film no es demasiado explícito al respecto, estas notas han sido transcritas a un lenguaje inteligible, aun cuando los dibujos conservan el clima visionario del original.

Decoupage de la secuencia

1. Primer plano de una página del diario (fotograma 1):

Aufzeichnungen
des
Dr. Mabuse
15. Februar-31 März
XVII

2. Primer plano de otra página –presumiblemente la siguiente– de las notas. En el centro, entre dibujos, se lee la palabra gas. Una figura dibujada presenta dos globos en forma de ojos que se prolongan más allá de su rostro invadiendo casi todo el papel (fotograma 2).
3. Plano de conjunto en picado y oblicuo sobre el escritorio del doctor Baum. El escritorio aparece poderosamente iluminado por la luz de una lámpara de mesa y sobre esta última se deja ver el texto que lee. La mano del alienista pasa una hoja (fotograma 3).
4. *Raccord* en el movimiento. Plano Medio frontal de Baum. La luz de la lamparita, a la derecha, ilumina fuertemente el manuscrito que está leyendo (fotograma 4).
5. Primer plano en contrapicado de unas máscaras (fotograma 5).
6. Plano corto de unas calaveras colocadas sobre estanterías de vidrio de modo que las figuras parecen duplicadas por el reflejo (fotograma 6).
- 7 = 4. Baum pasa una nueva página. Entonces, comienza un pitido muy agudo en la banda sonora que se prolongará por los planos posteriores hasta el final de la secuencia.
8. Primer plano en picado de unas medallas (fotograma 7).
9. Primer plano en ligero contrapicado de tres máscaras distintas de las representadas en el plano 5 (fotograma 8).
10. Contrapicado con una ligera oblicuidad sobre un fantasmagórico cuadro repleto de rostros humanos que se perfilan y surgen del interior de un paisaje brumoso (fotograma 9).
- 11 = 7 = 4.

12. Primer plano del texto (fotograma 10):

Herrschaft
des
Verbrechens

La palabra 'Verbrechen' (crimen) aparece repetida en diversas oleadas hacia arriba como si, en realidad, no fuera leída sino pronunciada, creando una suerte de efecto de eco que la hace interminable. La voz de Baum se oye ahora mientras el doctor permanece por completo fuera de campo: 'Herrschaft des Verbrechens'.

13 = 11 = 7 = 4. Los labios de Baum pronuncian de nuevo la frase anterior, la cual ya no es legible en el texto, al tiempo que pasa otra página. El sonido agudo persiste al fondo. Y prosigue Baum leyendo el discurso sobre la necesidad de invadir el alma de los hombres con un terror sin sentido (fotograma 11):

14. Primer plano del texto escrito. La voz de Baum lee el mismo texto que vemos, continuación del anterior (fotograma 12):

'durch unerforschliche und scheinbar sinnlose Verbrechen... Verbrechen, deren Zweck nicht einmal die erfassen, die sie aussüben... Verbrechen die niemandem Nutzen bringen die nur den'

15 = 13 = 11 = 7 = 4. La voz continúa la frase anterior mientras los labios de Baum siguen moviéndose: 'einen Sinn zu Verbrechen' (fotograma 13). Un *travelling* avanza repentinamente hacia el rostro del psiquiatra. La voz da paso a un susurro al tiempo que, en primerísimo plano, descubrimos que sus ojos están cerrados y sus labios inmóviles (fotograma 14). Entonces, se abren de nuevo sus ojos y miran con terror hacia la cámara (fotograma 15).

16. Contraplano subjetivo. Plano medio frontal del doctor Mabuse, borroso y deforme, susurrando y sentado en una silla. La voz del demoníaco criminal continúa dictando sus reglas (fotograma 16).

17. Primerísimo plano de los ojos abiertos de Baum mientras el susurro continúa escuchándose fuera de campo (fotograma 17).

18. Primerísimo plano de Mabuse, borroso, deformado y con enormes ojos haciendo rima con los dibujados en el texto del plano 2 (fotograma 18).

19. Plano de conjunto lateral a 90° con respecto al anterior. El escritorio de Baum y a ambos lados los dos personajes frente a frente (fotograma 19). De Mabuse se desprende lentamente una figura, aun conservando la primera imagen en su posición original (fotograma 20); luego reaparece esta figura nuevamente desplegada detrás de Baum, aunque por un momento permanecen los tres Mabuses (fotograma 21). Luego, esta última figura ofrece a Baum un documento (fotograma 22) y pasa a sentarse en su silla tomando posesión de él (fotograma 23) y desapareciendo enseguida todas las demás figuras (fotograma 24). Un golpe se produce en la banda sonora que se sume en el silencio. Baum, de nuevo en solitario, mira el papel que tiene delante.

20. Primer plano de la hoja (fotograma 25):

Attentate
auf
Eisensbahn Linien
Gasometer,
Chemische Fabriken

Las letras aparecen deformadas y especialmente las 't' evocan cruces de cementerios, anunciando la muerte que pretenden desatar. La mano pasa la página y descubre el dibujo de un rostro monstruoso en la parte superior de la hoja que irradia líneas por todo el papel superponiéndose a las palabras del testamento (fotograma 26).

Sonido e imagen

La primera sensación que destila la secuencia es la aparente denegación del carácter experimental sonoro que le habíamos, tal vez algo apresuradamente, otorgado. En efecto, llama la atención la redundancia de las informaciones. Diríase que sonido e imagen reproducen en diversos momentos una misma indicación, texto o frase sugiriendo una suerte de sobrecarga, en una primera aproximación innecesaria, de los datos comunicados. Es así como se repite el título del testamento de Mabuse en el plano 12 a través del texto escrito y de la voz de Baum, situado éste fuera de campo; en el plano siguiente, los labios de Baum vuelven a repetir este título con delectación, como meditando el sentido profundo de algo que antes no había sido descifrado. Así pues, por tres veces se insiste en una misma información. Igualmente, a continuación, la lectura del testamento insiste en la misma redundancia, tal y como nos demuestra el plano 14, el cual presenta en rigurosa sincronía el texto escrito y su lectura en voz alta por Baum, fuera de campo; parte del plano 13 y del 15 introducen una situación semejante, aunque ahora en asincronía entre imagen y sonido. Ahora bien, el dictamen de redundancia, nada sorprendente si consideramos por otra parte la fecha relativamente temprana de la aparición del sonido en Europa, debe ser puesto entre paréntesis al atender a ciertos indicios que se esconden sutilmente en esos mismos planos.

Observemos, por ejemplo, el plano 12, acusado en un principio de redundante. Este consiste en una formación a medio camino entre el texto escrito –lineal– y la evocación por medio del dibujo. Como puede juzgarse por el fotograma, la palabra ‘Verbrechen’ aparece repetida en varias ocasiones gráficamente como si de un eco se tratara, tal vez intentando figurar la resonancia y persistencia que ésta tiene cuando significa algo más que una palabra, tal vez condensando en ella cierta delectación que la hace congelar el discurso y mantenerse en el ambiente. En pocas palabras, algo muy cercano al efecto de una voz aparece aludido en el diseño de estas letras, como si hubiera un intento de otorgar características fonéticas a la palabra escrita, tal y como demuestra la ilustración del fotograma 10. Y lo dicho no carece de correspondencias ni prolongaciones en el resto de la secuencia. Esa doble información o, mejor, esa información repetida, aparece triplicada en el curso del plano 13. Ahora bien, ¿no se trata acaso de un proceso de interiorización del mensaje en el personaje que pronuncia esas palabras? Sin duda, pues el tercer ‘Herrschaft des Verbrechens’ que pronuncia el doctor Baum responde a una filtración del mensaje en su interior: si la primera vez lo lee, la segunda lo pronuncia y la tercera escucha su resonar y comienza a ser penetrado por el sentido críptico, hermético, que encierra. Lo que aparece bajo la forma de lo mismo no es, desde el punto de vista de su economía discursiva, idéntico ni mucho menos inútil. A fin de cuentas, la redundancia es un procedimiento retórico, no una simple inconsecuencia o falta de economía del texto.

De igual modo, el plano 14, constituido por el texto escrito, presenta un idéntico y extraño desdoblamiento de las palabras, todas ellas reproducidas al fondo de la página a modo de un indefinido eco. Y, por si fuera poco, el plano 2 parece insistir en la sistematización de dicha configuración del espacio al presentar en el dibujo de un hombre una extrañísima prolongación de los ojos de la figura invadiendo toda la página. Y, justamente, estos ojos parecen, por su textura, rimar por adelantado con el primer plano del doctor Mabuse borroso representado en el plano 18. Si añadimos la figuración evidente de las letras ‘t’ del

plano 20, las cuales evocan cruces de cementerios, no nos quedará ya duda alguna de que lo que se halla en juego es una vocación icónica de las letras, semejante a lo que consigue la onomatopeya, a saber, invadirlas de elementos connotativos en detrimento de la arbitrariedad de que está dotado el código lingüístico. Es claro, entonces, que el dictamen de redundancia incurre en un error fundamental, ya que arruina para el análisis lo más productivo de la secuencia, pues lo que aquí se plantea es una cierta inestabilidad en el estatuto de la figuración e, igualmente y sobre todo, un continuo y complejo desplazamiento entre texto escrito, texto pronunciado (es decir, voz) e imagen, de modo que lo escrito evoca lo pronunciado (a través de los ecos y el diseño) y la voz remite a lo escrito (en la medida en que lo lee añadiendo aquello que un texto escrito jamás puede poseer: el deseo, las fascinación, el tono). En pocas palabras, la redundancia de la que partíamos ha dado lugar a un entramado que se torna, pues, cada vez más complejo.

Una voz, un cuerpo

Pero, a fin de cuentas, lo que está en juego en la presente secuencia es algo que suscita la colaboración conjunta de imagen y sonido para un mismo fin, a saber: la desposesión de la voz y la desposesión del cuerpo. O aún dicho con otras palabras: es el propio estatuto de la voz humana y de la figuración lo que organiza la escena, de modo que la amenaza del vacío asedia por igual a las dos formaciones –visual y sonora–. Si –como dijo con agudeza Michel Chion– la voz humana estructura y vertebrata la banda sonora del mismo modo que el cuerpo humano lo hace con la imagen⁵, la presente secuencia opera una doble disolución –en los dos ámbitos– de lo decisivo y articulador de cada una de las bandas, a saber: la pérdida del cuerpo, de la identidad, a través de la toma de posesión del mismo por alguien previamente desdoblado o, mejor, multiplicado y, por otra parte, el acto por medio del cual una voz es arrebatada al sujeto para ser penetrado por otra que le insta a perpetrar deseos ajenos. La columna vertebral de la representación y de lo narrativo está en tela de juicio. Vayamos, entonces, por partes.

Si pasamos ahora a considerar la planificación de la secuencia, nos llama de nuevo la atención su aparente sencillez. El conjunto está formado por un plano en picado oblicuo (plano 3) y una alternancia más o menos sistemática entre el sencillo plano medio frontal (repetido en cinco ocasiones: 4, 7, 11, 13, 15) y una sucesión de planos de detalle que apunta a objetos de signo inquietante, nada fáciles de identificar en el espacio circundante, con la excepción del manuscrito firmado por Mabuse. Da, por tanto, la impresión de que allá donde los planos quedan articulados por el cosido que practica el montaje su variedad es mínima ya que se reduce al plano medio y al plano de conjunto (condos posiciones encarnadas en 3 y 19) y allá donde la diversidad entra en juego –a través de los primeros planos e insertos– no existe el menor esfuerzo ni rigor por integrar los fragmentos en el conjunto. Así pues, estos

(5) Michel Chion en un interesante estudio titulado *La voix au cinéma* (París, Cahiers du cinéma/L'Étoile, 1982) introduce el concepto de 'acúsmetro' para designar aquel cuerpo que habla sin ser visto, pero que se encuentra presto a aparecer en cualquier momento sin tal vez llegar a hacerlo jamás. Tanto en este libro, como en nuestro *Sombras de Weimar*, pueden encontrarse análisis de otros fenómenos sonoros más amplios del tratado aquí y que afectan a otros momentos del film.

insertos extraños ¿son planos subjetivos de objetos situados en la misma habitación? o ¿son, en cambio, imágenes alucinantes de la mente fascinada del doctor Baum? Aun cuando algunos de ellos puedan efectivamente descubrirse más tarde en la habitación, la duda no acaba por despejarse. Y en el interior de estos estereotipos tan escasamente exigentes hallamos una inesperada clave inscrita en el plano 16, momento decisivo y vertebrador retrospectivamente de la planificación de la secuencia. Se trata de un contraplano de carácter subjetivo que impone la repentina presencia del doctor Mabuse atribuyéndole la voz susurrante que oímos. Analicemos, entonces, el contexto de la puesta en escena en la cual esto se produce.

Retrocedamos al plano 15, un plano medio frontal que incide una vez más en una elección de cámara ya perfectamente asentada y transparente en la secuencia, es decir, que no precisa de esfuerzo de lectura alguno: Baum prosigue leyendo su enigmático texto, acompañado por un sonido muy agudo. Algo sorprendente sucede entonces como encabalgándose a la transparencia del emplazamiento de cámara: la cámara se desliza en un *travelling* hacia adelante hasta aislar el rostro del médico respecto a todo su entorno. Este desplazamiento de la mirada no sólo responde a un subrayado del acto de enunciación, haciendo palpable la existencia de una mirada, sino que, además, viene acompañado de dos sorpresas. La primera, los ojos cerrados de Baum, incapaces de leer ya texto alguno; la segunda, la conversión de la voz que oímos poco antes en un susurro que, pese a todo, no interrumpe la sintaxis de la frase, sino que en realidad la prolonga. Bella expresión para dar cuenta de la interiorización del discurso contenido en el testamento: no es el hecho externo, material de la lectura lo que cuenta, sino el proceso por medio del cual el testamento de Mabuse penetra en una mente que —como sabemos desde tiempo atrás en el film— se halla fascinada por los poderes del fantástico criminal. El susurro es, a fin de cuentas, la mejor plasmación de una confidencia tan cercana como secreta, que oscila entre la voz de la conciencia y la amenaza de posesión. Alguien, pues, está cuchicheando al oído de Baum con una voz cercana al delirio pues se encuentra impregnada de alucinación. Y dicha voz lee aquello que se encuentra escrito y que, pocos momentos antes, el doctor leía aunque ahora el texto parece dotado de un poder de convicción mayor, como si el discurso hubiera sido por completo renovado. Al abrir de nuevo los ojos, Baum mira hacia la cámara con un gesto de sorpresa y es entonces cuando irrumpe este contraplano al que aludíamos. Fundado en el punto de vista subjetivo de Baum, este plano 16 denuncia retrospectivamente aquello que, sin saberlo, estaba sustentando la planificación del resto de la secuencia. En efecto, los planos medios de Baum, tan repetidos, monótonos y ‘facilones’, estaban tomados desde este lugar, como si se hallasen sostenidos por esta mirada y sólo cuando la cámara se decide a avanzar al son de ese progreso del dominio sobre su personaje, podemos descubrir el lugar fundador de la secuencia. El precio que ello exige es la alucinación, es decir, el delirio.

Y es que el contraplano posee un profundo valor fundacional, pues organiza y legisla el enfrentamiento entre los dos personajes en el registro visual, apuntando la considerable ventaja de uno de ellos, de aquél capaz de desplazar su mirada hasta dominar al otro y, asimismo, aquél capaz de dirigir los destinos del texto-testamento que Baum lee hasta convertirlos en confidencia y determinar el lugar que el lector —Baum— ocupará en tales designios. Es así como la imposición de Mabuse se produce bajo la forma de una agresión del contracampo, de aquello inexistente por invisible al comienzo de la secuencia, pero determinante

en realidad de los emplazamientos de cámara. No obstante, este lugar fundacional sólo puede nacer fuertemente soldado a un punto de vista apresado en un clima alucinatorio. En otros términos, sólo al ser subjetivo este contraplano denuncia que los planos 4, 7, 11, 13 y 15 podían igualmente ser subjetivos, pero expresa sin lugar a dudas que el *travelling* final del plano 15 sí es subjetivo, así como la mirada a cámara de 15 implica un cruce de dos miradas. Por esta precisa razón, dicho gesto de planificación no es comprensible sin añadir ese otro gesto que arrebató la voz a Baum, le constriñe a cerrar los ojos y le hace interiorizar la consigna criminal. No es sólo un terrible susurro lo que Baum escucha, sino la penetración en su interior del testamento de Mabuse, primero por vía verbal, más tarde –tras el contracampo– por la visual. Entre la estructura sostenida desde el contracampo denegado –primera parte de la secuencia– y la organizada desde la estructura plano/contraplano que le sigue median unos ojos que se cierran al perder cualquier principio de realidad y vuelven a abrirse para dar paso al delirio. El primer acto –cerrar los ojos– supone la interiorización de la consigna, la entrada fascinada en un mundo regido por ‘otro’; el segundo acto implica la experiencia del terror que marca el nacimiento del delirio. Así pues, los planos 15, 16, 17 y 18 acaban por hacer germinar esta estructura de enfrentamientos perfectamente vehiculada por el plano/contraplano. Nada más adecuado para dar cuenta del contraste entre entidades icónicas y verbales que el plano/contraplano. Pese a todo, tal enfrentamiento es sin lugar a dudas desigual y la uniformidad sonora impone a un mismo tiempo una sutura sobre la diversidad visual sobre la que se organiza la escena y la marca de un predominio. La continuidad del susurro emitido por Mabuse hace que los planos 16 y 18 funcionen de modo sincrónico, mientras los 15 y 17 lo hagan de modo asincrónico. Pero, en todo caso, un solo discurso se consolida pese a la diversidad: el contenido en el testamento de Mabuse, ora escrito, ora leído, ora susurrado, a veces en relación de sincronía, otras de asincronía.

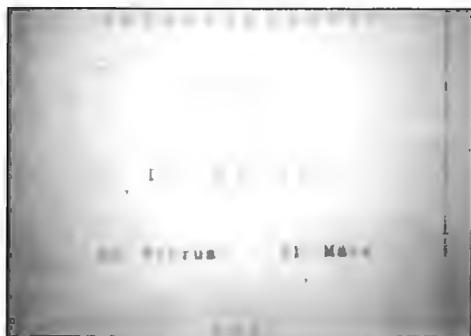
Ahora bien, si la estructura de oposición plano/contraplano es contradicha por una unificación producida a través de la continuidad sonora, incluso dicha estructura inicial se muestra deficiente por el carácter asimétrico e irregular de los planos que enfrenta la alternancia plano/contraplano: por una parte, el primerísimo plano de Baum, fruto del deslizamiento de un *travelling* que era, a fin de cuentas, el empuje de una mirada; por otra, unos planos borrosos, espectrales de Mabuse que aparece representado cual fantasma y como encarnando el punto de vista delirante de Baum tras la lectura del testamento. Es como si el mismo carácter incuestionable de la figuración se viera puesto en un brete por las espectrales formas del doctor Mabuse: en ellas irrumpe algo que no parece corpóreo, que linda con la alucinación. No es otro, a fin de cuentas, el carácter de ese demiurgo que asume la forma de tantos otros sujetos para no ser, en el fondo, ninguno.

Lo que se ventila aquí, tras la compleja red significativa analizada, no es tanto un enfrentamiento entre dos entidades icónicas y verbales cuanto la fuerza de una resistencia a ser devorado y poseído por la incorporeidad del cuerpo de Mabuse y el entramado verbal del testamento. Es así como puede entenderse mucho mejor la contradictoria identidad de los planos 16 y 18, así como la ocupación que relata el plano 19. En él queda definitivamente anulado el valor de contraposición de lo anterior para iniciar un proceso de fusión. Es altamente curioso que esto se produzca así: la alternancia plano/contraplano, expresión de la aparente reversibilidad de la mirada, da como fruto el estadio inicial del plano 19, con ambos personajes frente a frente. Ahora bien, tal contraste cesa en el preciso instante en que

el cuerpo de Baum, incapaz de resistirse a su penetración por Mabuse, deja ocupar su propio cuerpo por aquél que ya había arrasado su palabra, primero con un discurso ajeno y luego con un susurro que reemplazaba su voz.

En este estado de cosas, el plano 19 no sólo refiere la toma de posesión de Baum por Mabuse en el cuerpo, en la imagen, sino también la multiplicación de ese cuerpo paradójicamente incorpóreo que es Mabuse, que por un momento llega a adquirir tres posiciones en el espacio: una que insiste en interpelar a su psiquiatra frontalmente, como sosteniendo su mirada; otra que se desprende de esa posición para avanzar hacia su callado interlocutor; otra última que, situada tras el médico y cerrándole toda escapatoria, le ofrece formalmente sus nuevos planes criminales para que cumpla rigurosamente sus designios. En este instante Mabuse se funde con Baum o, mejor, toma su cuerpo; y, sin embargo, aunque Baum es a partir de ahora Mabuse, sabemos por su constante multiplicación que no es todo él, que Mabuse habrá de sobrevivir a la muerte de Baum si ella ocurriera y podría acaso tomar otro cuerpo cualquiera. Un seco golpe en la banda sonora nos devuelve a Baum mirando la iluminada hoja que ha sido colocada ante él, ahora convertida en un testamento que pide a gritos que alguien lo convierta en acto. El silencio ha vuelto a imponerse y el plano 20 brinda los detalles de un atentado que va a cometerse y en cuya organización aparecerá de modo inexorable Baum como lugarteniente de Mabuse.

Vemos, entonces, cómo los elementos que permiten sostener la representación visual y sonora —el cuerpo y la voz—, elementos que constituyen el patrón humano con el que se rigen ambos registros han quedado en suspenso o, aún más, son el objeto de experimentación del fragmento. Por esta razón, las redundancias no son tales, sino desplazamiento sinuoso entre registros que no obtienen asentamiento estable en ningún lugar y el trabajo del texto no se agota en las más o menos brillantes asincronías entre imagen y sonido que buena parte del cine experimental quiso, a modo de manual, utilizar. Un estudio sistemático de este film —que ahora no es pertinente emprender— nos demostraría hasta qué punto toda la película está organizada en torno a las ausencias: un cuerpo que pulula fantasmalmente por el espacio desplazándose de figura en figura y permaneciendo al mismo tiempo estático y una voz que se metamorfosea en otras muchas sin por eso abandonar un silencio sepulcral. En el centro del film hay, pues, un cuerpo sin movimiento humano y sin ejercitar el habla, tanto más estático cuanto resbaladizo, tanto más silencioso cuanto ventrílocuo.



Fotograma 1



Fotograma 5



Fotograma 2



Fotograma 6



Fotograma 3



Fotograma 7



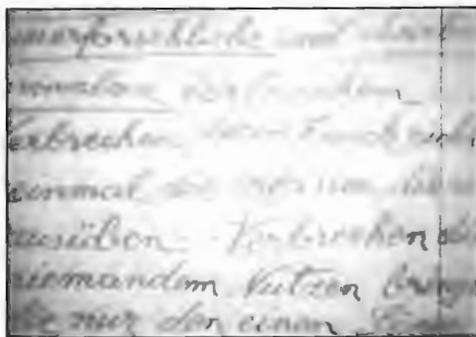
Fotograma 4



Fotograma 8



Fotograma 9



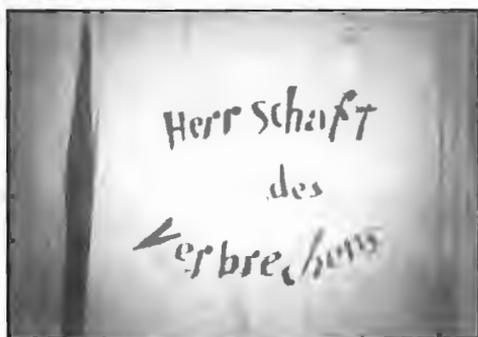
Fotograma 13



Fotograma 10



Fotograma 14



Fotograma 11



Fotograma 15



Fotograma 12



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 21



Fotograma 18



Fotograma 22



Fotograma 19



Fotograma 23



Fotograma 20



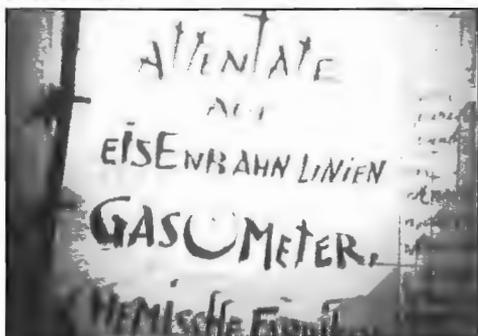
Fotograma 24



Fotograma 25



Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28

E P Í L O G O

*

Según hemos intentado desentrañar en este libro, el fenómeno del montaje tiene una historia, un desarrollo diacrónico y unos momentos fuertes de irrupción. Pero también en la actualidad se ha convertido en un mito. En el fondo, por mucho que hayamos llamado la atención acerca de su encarnadura en la modernidad y la vanguardia, el montaje parece de manera casi inevitable una figura paradigmática de aquello que se conoce como postmodernidad. Textos sin responsabilidad, sin orden, mosaicos de citas, estructuras entregadas al pastiche, desconstruidas o descompuestas, cultura del fragmento, del fragmentarismo incluso... Da la sensación de que, tras esa nueva idea de que no hay nada en lo que creer, de que los relatos legitimadores o macrorrelatos han entrado en definitiva decadencia, persiste una decisión imperturbable de no callar. Si esto fuera así, el montaje constituiría la manifestación por excelencia del estado de los textos artísticos (y acaso no sólo artísticos).

En este último sentido, diríamos que no se trata de hablar de modo testimonial, sino de metamorfosearse, de adoptar diferentes máscaras. No puede resultar nada chocante que en la deconstrucción, en la publicidad, en la cultura de masas actual, tanto como en el arte contemporáneo en general, el montaje haya pasado a ser un componente inevitable. A pesar de todo, montaje en este sentido tiende a identificarse con la idea de fuga respecto a una estructura. Y esta operación no es la misma que ha sido estudiada en este libro. Aunque, si bien se piensa, tampoco están ambas desconectadas por completo.

En el presente libro, hemos tratado de detectar los orígenes históricos de este fenómeno de descomposición que afectó a los pilares de los que se había servido el sujeto racional. Su historia —como indicamos en alguna ocasión— ha estado repleta de aberturas y tentativas de sutura y, por supuesto, jamás fue lineal. Y, sin embargo, hemos abandonado el montaje a su suerte tal vez en uno de sus momentos más comprometidos: cuando fue sometido a una desestructuración de la que, acaso, no vuelva jamás. La expresión emblemática de esta última etapa del montaje está en la práctica de los medios de comunicación modernos. Desde luego, éstos no la agotan, pero sí la representan cumplidamente. Así pues, si el cine fue un lugar idóneo donde verificar el discurso maquinístico y su refutación verosímil, desde las estéticas vanguardistas hasta la recomposición analítica del cine clásico, la televisión sería, bien que no única, una manifestación privilegiada del universo incontaminado del montaje, limpio, tal y como corresponde al universo electrónico. Ningún sabor de rozamiento, de la máquina grasienta que remite al proletariado y a la revolución industrial. No, por contra, la revolución tecnológica de que hoy se trata ha fundado un nuevo circuito del sentido.

Y, en efecto, la vida del montaje no se ha hecho más sencilla con el paso de los años.

Formas de unidad han corrido parejas al cinismo de la pérdida de interés por la estructura. Pero la reunificación ha sido un pacto insuficiente. La publicidad, el diseño y el universo televisivo parten, sin duda ninguna, de la experiencia del montaje que hemos intentado analizar. Nada de ellos sería comprensible si no lo tuviéramos en cuenta. Pero, del mismo modo, anuncian un mundo del sentido distinto. Y el cine también ocupa aquí su lugar, aun cuando se trate de un cine diferente al estudiado en estas páginas. Por esta razón, nos encontramos preparando un nuevo volumen cuyo ámbito de investigación está centrado en este fenómeno.

Ahora bien, el desarrollo del montaje en la práctica artística y cotidiana (la televisión es un fenómeno que quiebra toda posibilidad de decidir al respecto) no ha podido por menos que arrastrar también a la teoría general hacia un gusto por la fragmentación que, a menudo, se ha convertido en mimesis del cinismo *postmoderno*. Así pues, que no existan macrorrelatos legitimadores, que los grandes sistemas historicistas o el proyecto del iluminismo hayan sido desestimados sin que nada los sustituya con garantías de totalidad parece disparar al unísono la descomposición textual de las obras (sólo reunificadas por motivos pragmáticos: ejemplo ilustrativo de ello es la publicidad) y la fragmentación de los discursos teóricos. Los resultados, desiguales, han llegado en ocasiones a una sospechosa apología de lo existente. O, lo que en términos teóricos es lo mismo, a una teoría que detesta serlo y se convierte en camaleón del mundo que se propone explicar.

Es claro –y ya lo anunciábamos en la introducción– que esta problemática no ha sido investigada por nosotros en el ámbito de los textos audiovisuales. Nuestra tentativa en esta ocasión consistía en sentar la primera piedra de un discurso que va más allá de lo hasta aquí dicho. El resto queda –no podría ser de otro modo– abierto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

*

- Ades, Dawn: *Photomontage*, segunda edición ampliada, Londres, Thames and Hudson, 1986 (original 1976).
- Adorno, Theodor W.: *Teoría estética*, Madrid, Taurus, 1980.
- “El carácter fetichista de la música y la regresión del oído” in *Disonancias*, Madrid, Rialp, 1966.
- Allen, Robert C.: *Vaudeville and Film 1895-1915. A Study in Media Interaction*, Nueva York, Arno Press, 1980.
- Ambrogio, Ignazio: *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, Editori Riuniti, 1968.
- Amengual, Barthélemy: *¡Que Viva Eisenstein!*, Lausana, L'Age d'homme, 1980.
- Amo, Antonio del: *Estética del montaje. Cine. TV. Videos*, Madrid, Edición del autor, 1971.
- Andrew, Dudley: *The Major Film Theories. An Introduction*, Londres/Oxford/Nueva York, Oxford University Press, 1976.
- Aristarco, Guido: *Historia de las teorías cinematográficas*, Barna, Lumen, 1968, traducción de Andrés Boglar.
- Arijohn, Daniel: *A Grammar of the Film Language*, Nueva York, Focal Press, 1978.
- Arnheim, Rudolf: *El cine como arte*, Buenos Aires, Infinito, 1971.
- Aumont, Jacques: “Le concept de montage” in *Cahiers du cinéma* 211, 1969, pp. 46-51.
- *Montage Eisenstein*, París, Albatros, 1979.
- J.L. y Leutrat (ed.) *Théorie du film*, París, Albatros, 1980.
- Bergala, Alain, Vernet, Marc, Marie, Michel: *Esthétique du film*, París, Nathan, 1983.
- Autores Varios: “Montage” in *Cahiers du cinéma* 210, París, 1969.
- *Russie années vingt* (monográfico) in *Cahiers du cinéma* 220-221, París, mayo-junio, 1970.
- *S.M. Eisenstein* in *Cahiers du cinéma*, número monográfico 226-227, enero-febrero 1971.
- *Formalismo y vanguardia*, Madrid, Alberto Corazón, 1973.
- *Folle vérité. Vérité et vraisemblance du texte psychotique*, París, Seuil, 1973.
- *Constructivismo*, Comunicación, Serie B, Madrid, 1973, traducción de F. Fernández Buey.
- *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, número monográfico de *Théâtre années vingt*, Lausana, y L'Age d'homme, 1978.
- *Lectures du film*, París, Albatros, 1980.
- Bailblé, Claude, Marie, Michel & Ropars, Marie-Claire: *Muriel. Histoire d'une recherche*, París, Galilée, 1974.
- Bajtin (Bakhtine), Mijail (Mikhail): *The Dialogic Imagination. Four Essays*, edición de

- Michael Holquist, Austin. University of Texas Press, 1981, traducción de Caryl Emerson y Michael Holquist.
- *Esthétique de la création verbale*, París, Gallimard, 1984, traducción de Alfreda Aucuturier.
- *Problèmes de la poétique de Dostoievski*, Lausana, L'Age d'homme, 1970.
- Balázs, Béla: *El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, Barna, Gustavo Gili, 1978, traducción de Enric Vázquez.
- Barbaro, Umberto: *El cine y el desquite marxista del arte*, y Barna, Gustavo Gili, 1977, traducción de Joan Giner.
- Barthes, Roland: *Le degré zéro de l'écriture*, París, Seuil, 1953.
- "Le troisième sens" in *Cahiers du cinéma* 222, julio 1970, pp. 12-19.
- *Le plaisir du texte*, París, Seuil, 1973.
- "Diderot, Brecht, Eisenstein" in *Contracampo* 17, Madrid, 1980, pp. 47-51.
- "El grano de la voz" in *¿Por dónde empezar?* Barna, Tusquets, 1974, traducción de Francisco Llinás.
- La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía. Barna, Edhasa, 1982, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja.
- Baudry, Jean-Louis: "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base" in *Cinématique* 7/8, 1970, pp. 1-8.
- "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité" in *Communications* 23, Seuil, 1975, pp. 56-72.
- Bazin, André: *¿Qué es el cine?* Madrid, Rialp, 1966, traducción de José Luis López Muñoz.
- *Jean Renoir*, Madrid, Artiach, 1973, traducción de Joaquín Bollo.
- *Orson Welles*, Valencia, Fernando Torres, 1973, traducción de F. Meliá.
- *Le cinéma de la cruauté*, París, Flammarion, 1975.
- Beilenhoff, Wolfgang (ed.): *Poetik des Films*, Munich, Wilhelm Fink, 1974.
- Bell, Daniel: *El advenimiento de la sociedad postindustrial*, Madrid, Alianza, 1980, traducción de Néstor A. Míguez.
- *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1982, traducción de Néstor A. Míguez.
- Benjamin, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*, Madrid, Taurus, 1980, traducción de Jesús Aguirre.
- *Tentativas sobre Brecht. Iluminaciones III*, Madrid, Taurus, 1975, traducción de Jesús Aguirre.
- *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1982, traducción de Jesús Aguirre.
- *Das Passagen-Werk*, Frankfurt, Suhrkamp, 1982.
- *Haschich*, Madrid, Taurus, 1974, traducción de Jesús Aguirre.
- Benveniste, Emile: *Problemas de lingüística general*, dos volúmenes, México, Siglo XXI, 1971 y 1977 respectivamente, traducción de Juan Almela.
- Bettetini, Gianfranco: *Cinema: lingua e scrittura*, Milán, Bompiani, 1968.
- *Producción significativa y puesta en escena*. Barna, Gustavo Gili, 1977, traducción de Juan Díaz de Atauri.
- *Tempo del senso*, Milán, Bompiani, 1979.
- *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enonciazione filmica e televisiva*, Milán,

- Bompiani, 1984.
- Bertetto, Paolo (ed.): *Cine, fábrica y vanguardia*, Barna. Gustavo Gili, 1977, traducción de Dolores y Giovanni Cantieri.
- *Ejzenstejn. FEKS. Vertov. Teoría del cine revolucionario*, Milán, Feltrinelli, 1975.
- (ed.): *Il cinema d'avanguardia 1910-1930*, Venezia, Marsilio, 1983.
- Bonitzer, Pascal: *Peinture et cinéma. Décadrages*, París, Cahiers du cinéma/L'étoile, 1985.
- Bordwell, David: "Eisenstein's Epistemological Shift" in *Screen* XV, n. 4, 1975.
- *Narration in the Fiction Film*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985.
- & Thompson, Kristin: "The Relation Shot to Shot: Editing" in *Film Art. An Introduction*, Nueva York, Alfred Knopf, 1986, segunda edición ampliada, pp. 109-231.
- Staiger, Janet & Thompson, Kristin: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985.
- Brecht, Bertolt: *Escritos sobre teatro 1*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1983, traducción de Jorge Hacker.
- Breton, André: *Manifestes du surréalisme*, París, Gallimard, 1975.
- Brownlow, Kevin: *The Parade's Gone By...*, Londres, Columbus Books, 1968.
- Burch, Noël: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1970, traducción de Ramón Font.
- "Primitivismo y vanguardia" in *Itinerarios*, Bilbao, Festival de cortometraje y documental, 1985.
- "Porter ou l'ambivalence" in Raymond Bellour & Patrick Bellon (eds.), *Le cinéma américain. Analyses de films*, vol. 1, París, 1980, pp. 31-49.
- *El tragaluz del infinito*, Madrid, Cátedra, 1987, traducción de Francisco Llinás.
- Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barna, Península, 1987, traducción de Jorge García.
- Calabrese, Omar: *L'età neobarocca*, Bari, Laterza, 1987.
- Carringer, Robert L.: *Cómo se hizo Ciudadano Kane*, Barna, Ultramar, 1987.
- Carroll, Noël: "Toward a Theory of Film Editing" in *Millenium Film Journal* 1978, pp. 79-99.
- Casetti, Francesco: *Teoría del cine dal dopoguerra a oggi*, Milán, Espresso Strumenti, 1978.
- *Dentro lo sguardo. Il film e il suo spettatore*, Milán, Einaudi, 1987.
- Comolli, Jean-Louis: *Technique et idéologie. Caméra, perspective, profondeur de champ*, Cahiers du Cinéma, 229, 230, 231, 233, 234-235, 241, París, 1971-1972. (Véase con una introducción nueva y en libro: *Tecnica e ideologia*, Parma, Pratiche editrice, 1982, traducción de Sandra Lischi y Anitea Piemonti).
- Compagnon, Antoine: *La seconde main ou le travail de la citation*, París, Seuil, 1979.
- Company, Juan Miguel: *La realidad como sospecha*, Madrid, Hiperion, 1986.
- *El trazo de la letra en la imagen*, Madrid, Cátedra, 1987.
- Cremonini, Giorgio: *La scena e il montaggio cinematografico*, Bolonia, Il Mulino, 1983.
- Crittenden, Roger: *The Thames and Hudson Manual of Film Editing*, London, Thames & Hudson, 1981.
- Culler, Jonathan: *Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism*, Nueva York, Cornell University Press, 1982.
- Chateau, Dominique: "Montage et récit" in *Cahiers du XXème siècle* 9, 1978.
- "L'effet Kulechov et le cinéma comme art" in *Iris* 4, n. 1, primer semestre 1986.

- Chion, Michel: *La voix au cinéma*, París, Cahiers du cinéma/L'Étoile, 1982.
- *Le son au cinéma*, París, Cahiers du cinéma/L'Étoile, 1985.
- Dayan, Daniel: "The Tutor-Code of Classical Cinema" in *Film Quarterly* 28, 1, 1974, pp. 22-31.
- Delluc, Louis: *Photogénie*, París, De Brunoff, 1920.
- *Ecrits cinématographiques I. Le cinéma et les cinéastes; II/1 Cinéma et Cie; II/2 Le cinéma au quotidien*, París, Cinémathèque Française/Cahiers du cinéma, 1985, 1986, 1990 respectivamente.
- Derrida, Jacques: *De la grammatologie*, París, Minuit, 1967.
- *L'écriture et la différance*, París, Seuil, 1967.
- Deslandes, Jacques & Richard, Pierre: *Histoire comparée du cinéma*, dos volúmenes, París, Casterman, 1968.
- Dorfles, Gillo: *El intervalo perdido*, Barna, Lumen, 1984, traducción de Ricardo Pochtar.
- Dmytryk, Edward: *On Film Editing*, Boston/Londres, Focal Press, 1984.
- Dovzhenko, Alexander: *The Poet as Filmmaker*, Cambridge/Massachusetts/ Londres, MIT Press, 1973, traducción y selección de textos de Marco Carynnyk.
- *Memorie degli anni di fuoco*, Milán, Gabriele Mazzotta, 1973, traducción de Rita Giuliani.
- Eagle, Herbert (ed.): *Formalist Film Theory. Poetika Kino*, Michigan Slavic Publications, 1981.
- Eco, Umberto: *La struttura assente*, Milán, Bompiani, 1968, capítulo cuarto.
- "Sobre las articulaciones del código cinematográfico" in *Problemas del nuevo cine*, Madrid, Alianza, 1971.
- Eisenstein, Serguei Mijailovich: *Au-delà des étoiles, Oeuvres/1*, París, U.G.E., 1974, al cuidado de Jacques Aumont, traducción de Jacques Aumont, Bernard Eisenschitz, Sylviane Mossé, André Robel, Luda y Jean Schnitzer.
- *La non-indifférente nature*, dos volúmenes, *Oeuvres/2* y *Oeuvres/4*, París, U.G.E., 1976 y 1978 respectivamente, traducción de Luda y Jean Schnitzer.
- *Mémoires/1. Oeuvres/3*, París, U.G.E., 1978, traducción de Jacques Aumont.
- *Mémoires/2. Oeuvres/5*, París, U.G.E., 1980, traducción de Jacques Aumont, Michèle Bokanowski y Claude Ibrahimoff.
- (= Ejzenstejn)
- *Teoria generale del montaggio*, Venezia, Marsilio, 1985, edición al cuidado de Pietro Montani, traducción de Cinzia De Coro y Federica Lamperini.
- *Il montaggio*, Venezia, Marsilio, 1986, edición al cuidado de Pietro Montani, traducción de los originales rusos por Giorgio Kraiski, Federica Lamperini, Antonella Summa, traducción de los originales alemanes por Giovanni Spagnoletti.
- *Il colore*, Venezia, Marsilio, 1982, traducción de Gloria Bellezza, Cinzia De Coro y Antonella Summa.
- *Cinematismo*, Buenos Aires, Domingo Cortizo/Quetzal, 1982, traducción de Luis Sepúlveda.
- *Reflexiones de un cineasta*, Barna, Lumen, 1970.
- *Film Form and Film Sense*, edición al cuidado de Jay Leyda, Nueva York/Cleveland, Meridian, 1957.
- Epstein, Jean: *Bonjour, cinéma*, París, ed. de la sirène, 1921.
- Erlich, Viktor: *El formalismo ruso*, Barna, Seix Barral, 1974, traducción de Jem Cabanes.
- Faye, Jean Pierre: "Montage, production" in *Change 1, Le montage*, París, Seuil, 1968, pp. 5-12.

- Fell, John L.: *Film and the Narrative Tradition*, Norman, University of Oklahoma Press, 1974.
- (ed.): *Film Before Griffith*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1983.
- Fenollosa, Ernest y Pound, Ezra: *El carácter de la escritura china como medio poético*, Madrid, Visor, 1977, traducción de Mariano Antolín Rato.
- Fernandez, Dominique: *Eisenstein*, París, Grasset, 1975.
- Foucault, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, México, Siglo XXI, 1968, traducción de Elsa Cecilia Frost.
- *La arqueología del saber*, México, siglo XXI, 1970.
- Freud, Sigmund: *Obras completas*, tres volúmenes, Madrid, Biblioteca Nueva, 1982, traducción de Luis López-Ballesteros.
- Francastel, Pierre: *Sociología del arte*, Madrid, Alianza, 1975, traducción de Susana Soba Rojo.
- Freund, Gisella: *La fotografía como documento social*, Barna, Gustavo Gili, 1983, traducción de Josep Elías.
- Garroni, Emilio: *Proyecto de Semiótica*, Barna, Gustavo Gili, 1975, traducción de Francisco Serra Cantarell.
- Gaudreault, André: *Du littéraire au filmique. Système du récit*, París, Klincksieck, 1988.
- (ed.): *Ce que je vois de mon ciné...*, París, Méridiens Klincksieck, 1988.
- Geduld, Harry: *The Birth of the Talkies*, Indiana University Press, 1975.
- Genette, Gérard: *Figures III*, París, Seuil, 1972.
- *Palimpsestes. La littérature au second degré*, París, Seuil, 1982.
- Gray, Camilla: *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, edición revisada y ampliada por Marian Burleigh-Motley, Londres, Thames and Hudson, 1986 (original 1962).
- Gunning, Tom: "The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde" in *Wide Angle* 8, 3/4, 1986, pp. 63-70.
- Habermas, Hans Jürgen: *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*, Buenos Aires, Amorrortu, 1975.
- "La modernidad: un proyecto incompleto" in Hal Foster (ed.): *La postmodernidad*, Barna, Kairós, 1985, traducción de Jordi Fibla.
- Heath, Stephen: "Film and System: Terms of Analysis" in *Screen* 16, n. 1, 1975, p. 7-77.
- Hébraud, Raymonde: "Retour à/Reprise de Eisenstein" in *ça cinéma*, vol. 1, n.4, mayo, 1974, pp. 61-79.
- Hidalgo, Manuel: *Pablo G. del Amo. Montador de sueños*, 17 Festival de Cine de Alcalá de Henares, 1987.
- Jacobs, Lewis: *La azarosa historia del cine americano*, dos volúmenes, Barna, Lumen, 1971, traducción de Alvaro del Amo.
- Jakobson, Roman: "Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso" in *Ensayos de lingüística general*, Barna, Seix Barral, 1975, traducción de Josep M. Pujol y Jem Cabanes.
- *Lingüística, poética, tiempo. Conversaciones con Krystina Pomorska*, Barna, ed. Crítica, 1981, traducción de Joan A. Argente.
- Jenny, Laurent: "La stratégie de la forme" in *Poétique* 27, 1976.
- Jinkis, Jorge: "Una distinción tópica: el sujeto de la enunciación y el yo del discurso" in *Cuadernos Sigmund Freud I. Temas Jacques Lacan*, Buenos Aires, 1971.

Jost, François: "Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation au cinéma" in Aumont, Jacques y Leutrat, Jean Louis (eds.), *Théorie du film*, París, Albatros, 1980.

——— *L'oeil-caméra. Entre film et roman*, Presses Universitaires de Lyon, 1987.

Kepley jr, Vance: "Intolerance and the Soviets: a historical investigation" in *Wide Angle* 3, n.1, pp. 22-27.

——— "The Kuleshov Workshop" in *Iris* 4, n. 1, 1986, pp. 5-23.

——— "Pudovkin and the Classical Hollywood Tradition" in *Wide Angle*, 7, n. 3, 1985, pp. 54-61.

Kozintsev, Grigori: "El arte popular de Charles Chaplin" in AAVV, *El arte de Charles Chaplin*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, traducción de Héctor Franzini.

Kracauer, Siegfried: *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality*, Nueva York, Oxford University Press, 1960.

Kraiski, Giorgio (ed.): *I formalisti russi nel cinema*, Milán, Garzanti, 1971.

Kristeva, Julia: *El texto de la novela*, Barna, Lu-men, 1974, traducción de Jordi Llovet.

——— *Semiotica*, dos volúmenes, Madrid, Fundamentos, 1978, traducción de José Martín Arancibia.

——— *La révolution du langage poétique*, París, Seuil, 1974.

——— "Ellipse sur la frayeur et la séduction spéculaire" in *Communications* 23, París, Seuil, 1975, pp. 73-78.

Kuleshov, Lev: *Kuleshov on Film. Writings of Lev Kuleshov*, traducción, edición e introducción a cargo de Ronald Levaco, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1974.

Lacan, Jacques: *Ecrits I*, París, Seuil, 1966.

——— *Escritos 2*, México, Siglo XXI, décima edición corregida y aumentada, 1984, traducción de Tomás Segovia.

——— *El Seminario 3. Las Psicosis*, Barna/Buenos Aires/México, Paidós, 1984, traducción de Juan-Luis Delmont-Mauri y Diana Silvia Rabinovich.

——— *El Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Barna, Barral editores, 1977, traducción de Francisco Monge.

Laruelle, François: *Machines textuelles. Déconstruction et libido d'écriture*, París, Seuil, 1976.

Lawson, John Howard: *El proceso creador del film*, Madrid, Artiach, 1974, traducción de Juan Manuel Domínguez.

Lébedev, Nikolaj: *Il cinema muto sovietico*, Turín, Einaudi, 1962, traducción de Vera Dridso.

Lebel, Jean-Patrick: *Cine e ideología*, Buenos Aires, Granica, 1973, traducción de Julio Crespo.

Leblanc, Gérard: "Economique/idéologique/formel" (entrevista con Marcelin Pleyne) in *Cinéthique* 3, París, 1969, pp. 7-14.

Leyda, Jay: *Kino. Historia del film ruso y soviético*, EUDEBA, 1965, traducción de Jorge Eneas Cromberg.

Lindgren, Ernest: *The Art of Film*, Nueva York, Macmillan, segunda edición ampliada 1963, primera edición de 1948.

Lotman, Yuri: *La estructura de texto artístico*, Madrid, Istmo, 1978, traducción de Victoriano Imbert.

——— *Estética y semiótica del cine*, Barna, Gustavo Gili, 1979, traducción de José Fernández Sánchez.

Liotard, Jean-François: *La condición posmoderna*, Madrid, Cátedra, 1984, traducción de Mariano Antolín Rato.

- Llinás, Francesc & Maqua, Javier: *El cadáver del tiempo. El collage como transmisión narrativa-ideológica*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- Maldonado, Tomàs: *Vanguardia y racionalidad*, Barna, Gustavo Gili, 1975, traducción de Francesc Serra i Cantarell.
- Maria, Luciano di (ed.): *Marinetti e il futurismo*, Verona, Mondadori, 1973.
- Mechini, Piero y Salvadori, Roberto (eds.): *Il cinema di S.M. Ejzenstejn*, Rímimi/ Florencia, Guaraldi, 1975.
- Menna, Filiberto: *La opción analítica en el arte moderno*, Barna, Gustavo Gili, 1977, traducción de Francesc Serra i Cantarell.
- Metz, Christian: *Langage et cinéma*, París, Larousse, 1971 (corregido para su publicación en Albatros, 1977).
- *Essais sur la signification au cinéma*, 2 volúmenes, París, Klincksieck, 1968 y 1972 respectivamente, reedición en 1978.
- “L'étude sémiologique du langage cinématographique: à quelle distance en sommes-nous d'une possibilité réelle de formalisation?” in *Essais Sémiotiques II*, París, Klincksieck, 1977.
- *Le signifiant imaginaire*, París, U.G.E., 1977.
- Mitry, Jean: *Esthétique et Psychologie du cinéma*, vol. 1: *Les structures*; vol 2: *Les formes*, París, Editions Universitaires, 1963 y 1965, respectivamente.
- *Histoire du cinéma*, París, Editions Universitaires, vol. 1. 1967, vol 2. 1969, vol. 3 1973.
- *Le cinéma expérimental. Histoire et perspectives*, París, Seghers, 1974.
- *La sémiologie en question. Langage et cinéma*, París, Ed. du cerf, 1987.
- Moholy-Nagy, Laszlo: *Painting. Photography. Film*, Cambridge/Massachusetts, MIT Press, 1969, traducción de Janet Seligman.
- Montagu, Ivor: *Con Eisenstein en Hollywood*, México, Era, 1976, traducción de Ana María Palos.
- Montani, Pietro: “L'ideologia che nasce della forma. Il montaggio delle attrazioni” in *I formalisti, Ejzenstejn inedito*, Bianco e Nero 7/8, 1971, pp. 6-19.
- Moussinac, Léon: *Naissance du cinéma*, París, Provolozky, 1925.
- Münsterberg: Hugo: *The Photoplay. A Psychological Study*, Nueva York/ Londres, D. Appleton and Co., 1916.
- Narboni, Jean: “Introduction à *Poetika Kino*” in *Cahiers du cinéma* 210, París, mayo, 1969, pp. 16-35.
- Nedobrovo, Vladimir: “L'acteur de la FEKS” in *Cahiers du cinéma* 220-221, pp. 108-113.
- Nizhny, Vladimir: *Lessons with Eisenstein*, Nueva York, George Allen & Unwinn, 1962, traducción y edición de Ivor Montagu y Jay Leyda.
- Panofski, Erwin: *La perspectiva como forma simbólica*, Barna, Tusquets, 1973, traducción de Virginia Careaga.
- Parrish, Robert: *Growing up in Hollywood*, Nueva York, Harcourt Brace Juanovitch, 1976.
- Pinel, Vincent: *Tecniche del cinema*, Venezia, Marsilio, 1983, traducción de Daniela Orati.
- Pleynet, Marcelin (entrevista realizada por Gérard Leblanc): “Economique/idéologique/formel” in *Cinéthique* 3, París, 1969, pp. 7-14.
- Poggioli, Renato: *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid, Revista de Occidente, 1964, traducción de Rosa Chacel.
- Pudovkin, V.: *Film Technique & Film Acting*, Nueva York, Bonanza Books, 1949, traducción de Ivor

- Montagu. (Escritos en 1929 y 1933 respectivamente).
- Rapisarda, Giusi (ed.): *Cine y vanguardia en la Unión Soviética. La Fábrica del Actor Excéntrico (FEKS)*, Barna, Gustavo Gili, 1978, traducción de Dolores y Giovanni Cantieri.
- Reisz, Karel & Millar, Gavin: *The Technique of Film Editing*, Londres/Boston, Focal Press, segunda edición ampliada 1967 (primera edición de 1953, sólo por Karel Reisz).
- Requena, Jesús G.: "Film, discurso, texto. Hacia la definición de una teoría del texto artístico" in *Revista de Ciencias de la Información*, Madrid, 1985.
- *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Madrid, Hiperion, 1986.
- "Enunciación, punto de vista, sujeto" in *Contracampo* 42, Madrid, verano-otoño, 1987, pp. 6-41.
- *El discurso televisivo. Espectáculo de la postmodernidad*, Madrid, Cátedra, 1988.
- Richter, Hans: *The Struggle for the Film*, Londres, Scholar Press, 1986, traducción de Ben Brewster.
- Riffaterre, Michel (ed.): *Intertextuality. Third International Colloquium on Poetics*, Nueva York, Columbia, 1979.
- *La production du texte*, París, Seuil, 1979.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire: "Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma" in *Revue des Sciences Humaines* 141, París, enero-marzo, 1971.
- *Le texte divisé*, París, P.U.F., 1981.
- Rosebloom, Ralph: *When the Shooting Stops... The Cutting Begins. A film's Editor's Story*, Nueva York, Penguin, 1980.
- Rotha, Paul: *The Film Till Now. A Survey of the Cinema*, Nueva York/ Londres/ Toronto, Jonathan Cape & Harrison Smith, 1930.
- Sadoul, Georges: *Dziga Vertov*, México, Era, 1973, traducción de Jaime Goded.
- *Histoire générale du cinéma*, París, Denoël, 1946.
- Salt, Barry: *Film Style & Technology. History & Analysis*, Londres, Starwood, 1983.
- Sánchez, Rafael C.: *Montaje cinematográfico. Arte del Movimiento*, Barna, Pomaire, 1970.
- Sánchez-Biosca, Vicente: "Vanguardia y maquinismo. Dispositivo fílmico, montaje y espectador en los orígenes de la reflexión moderna" in *Eutopías II*, n.2-3, Minneapolis/Valencia, primavera-otoño 1986, pp. 137-159.
- "Intertextualidad y cultura de masas: entre la parodia y el pastiche" in *Discurso* 2, Sevilla, primer semestre 1988, pp. 49-66.
- "Postmodernidad y relato: el trayecto electrónico" in *Telos* 6, diciembre-febrero, 1988-1989, pp. 59-68.
- "En alas de la danza: *Miami Vice* y el relato terminal" in Idem & Encarna Jiménez (ed.), *El relato electrónico*, Valencia, Filmoteca Valenciana, 1989, pp. 11-33.
- "Un anuncio invita" in *Archivos de la Filmoteca* año 1, n. 2, Valencia, junio-agosto 1989, pp. 130-135.
- "El elixir aromático de la postmodernidad o la comedia según Pedro Amodóvar" in *Escritos sobre el cine español 1973-1987*, Filmoteca Valenciana, 1990, pp. 111-123.
- *Sombras de Weimar. Contribución a la historia del cine alemán 1918-1933*, Madrid, Verdoux, 1990.
- Sklovski, Viktor: *Cine y lenguaje*, Barna, Anagrama, 1971, traducción de Joaquín Jordá.

- *Eisenstein*, Barna, Anagrama, 1973, traducción de Joaquim Jordà.
- Sorlin, Pierre & Ropars, Marie Claire: *Octobre. Ecriture et idéologie*, París, Albatros, 1976.
- Spottiswoode, Raymond: *A Grammar of Film*, Berkeley, University of California Press, 1950.
- Tausk, Peter: *Historia de la fotografía en el siglo XX. De la fotografía artística al periodismo gráfico*, Barna, Gustavo Gili, 1978, traducción de Michel Faber-Kaiser.
- Tinianov, Yuri: *El problema de la lengua poética*, Buenos Aires, s. XXI, 1975, traducción de Ana Luisa Poljak.
- Todorov, Tzvetan: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1970, traducción de Ana María Nethol.
- *Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique*, París, Seuil, 1981.
- Truffaut, François: *El cine según Hitchcock*, Madrid, Alianza, 1974, traducción de Ramón G. Redondo.
- Tzara, Tristan: *Siete manifiestos Dada*, Barna, Tusquets, 1972, traducción de Huberto Haltter.
- Ulmer, Gregory L.: "Film: Sergei Eisenstein" in *Applied Grammatology. Post(e) Pedagogy from Jacques Derrida to Joseph Beuys*, Baltimore/Londres, 1985, pp. 365-332.
- Urrutia, Jorge (ed.): *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- Vattimo, Gianni: *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barna, Gedisa, 1986, traducción de Alberto L. Bixio.
- "El fin del sentido emancipador de la historia" in *El País*, sábado 6-XII-1986, pp. 12-13.
- *Las aventuras de la diferencia. Pensar después de Nietzsche y Heidegger*, Barna, Gedisa, 1986, traducción de Juan Carlos Gentile.
- Verdone, Mario: *Le avanguardie storiche del cinema*, Turín, Società editrice internazionale, 1977.
- (ed.): *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia*, Roma, Officina ed., 1975.
- Vertov, Dziga: *Kino-Eye. The Writings of Dziga Vertov*, editados y con una introducción de Annette Michelson, traducción de Kevin O'Brien, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1984.
- *Articles, journaux, projets*, París, U.G.E., 1972, traducción de Sylviane Mossé y Andréé Robel.
- *Memorias de un cineasta bolchevique*, Barna, Labor, 1974, traducción de Joaquín Jordá.
- Villain, Dominique: *Le cadrage au cinéma. L'oeil à la caméra*, París, Cahiers du cinéma/L'étoile, 1985.
- Walker, Alexander: *The Shattered Silents. How the Talkies Came to Stay*, Nueva York, William Morrow, 1979.
- Walters, Ernest: *The Technique of the Film Cutting Room*, Londres/Nueva York, 1969.
- Wescher, Herta: *La historia del collage. Del cubismo a la actualidad*, Barna, Gustavo Gili, 1976, traducción de Enric Vázquez.

ÍNDICE ONOMÁSTICO

A

| | |
|-------------------------------|-----------------------------|
| <i>ADES, Dawn</i> | 58. |
| <i>ADORNO, Theodor W.</i> | 11, 50, 51, 55, 56, 57, 67. |
| <i>ALEXANDROV, Grigori</i> | 71. |
| <i>ALLEN, Robert C.</i> | 28. |
| <i>AMO, Antonio del</i> | 23, 24, 116, 119, 123. |
| <i>APOLLINAIRE, Guillaume</i> | 60. |
| <i>ARISTARCO, Guido</i> | 72. |
| <i>ARNHEIM, Rudolf</i> | 76, 77. |
| <i>AUMONT, Jacques</i> | 36, 38, 39, 102, 117. |

B

| | |
|------------------------------|-----------------------------|
| <i>BAADER, Johannes</i> | 58. |
| <i>BAJTIN, Mijail</i> | 45, 46. |
| <i>BALÁZS, Béla</i> | 76, 77, 100, 105. |
| <i>BALLA, Giacomo</i> | 70. |
| <i>BALZAC, Honoré de</i> | 102. |
| <i>BARDÈCHE</i> | 30. |
| <i>BARRY, Iris</i> | 86. |
| <i>BARTHES, Roland</i> | 40, 42, 56. |
| <i>BAUDELAIRE, Charles</i> | 54, 55, 67. |
| <i>BAUDRY, Jean Louis</i> | 39. |
| <i>BAZIN, André</i> | 37, 105, 116, 117, 118. |
| <i>BEILENHOF, Wolfgang</i> | 103. |
| <i>BELENSON, A.</i> | 97. |
| <i>BELL, Daniel</i> | 49. |
| <i>BENJAMIN, Walter</i> | 11, 53, 54, 55, 62, 63, 67. |
| <i>BENVENISTE, Emile</i> | 14, 38, 43. |
| <i>BERGALA, Alain</i> | 38, 117. |
| <i>BERTETTO, Paolo</i> | 101. |
| <i>BETTETINI, Gianfranco</i> | 36, 38, 44. |
| <i>BLACKTON, John Stuart</i> | 29. |
| <i>BLOCH, Ernst</i> | 11. |
| <i>BOCCIONI, Umberto</i> | 58. |
| <i>BOGART, Humphrey</i> | 170. |
| <i>BOOTH, John Wilkes</i> | 132, 137, 138. |

BORDWELL, David 102, 113, 122, 158.
BRAGAGLIA, Anton Giuglio 70.
BRAQUE, Georges 57, 68.
BRASILLACH, Robert 30.
BRECHT, Bertolt 11, 61, 62, 63, 87, 98.
BRETON, André 57, 60.
BRISSON, Adolphe 28.
BROWNLOW, Kevin 27, 31.
BUÑUEL, Luis 75.
BURCH, Noël 29, 123.
BÜRGER, Peter 53, 57.
BURR, Raymond 145.

C

CAGNEY, James 170.
CALABRESE, Omar 48.
CANUDO, Riccioto 70, 72.
CARRINGER, Robert L. 183.
CASETTI, Francesco 44.
CHAMISSO, Adelbert von 53.
CHAPLIN, Charles 92.
CHATEAU, Dominique 90.
CHION, Michel 228, 231.
CHITI, Remo 70.
CHURCHILL, Winston 163.
CLAIR, René 75.
COMOLLI, Jean Louis 39.
COMPAGNON, Antoine 46.
COMPANY, Juan Miguel 29.
CORRA, Bruno 69, 70.
CRITTENDEN, Roger 20, 116, 119.

D

DE MILLE, William 31.
DECAUDIN, Michel 59.
DELLUC, Louis 72, 104, 105.
DEMPSEY, Jack 165.
DERRIDA, Jacques 40, 42.
DESCARTES, René 60.
DESLANDES, Jacques 29.
DICKENS, Charles 86, 87, 102, 103.
DMYTRYK, Edward 20, 22, 24, 116, 121.

DORFLES, Gillo 85, 93.
 DREISER, Theodor 102.
 DUCASSE, Isidore 55.
 DUCHAMP, Marcel 58, 75.
 DULAC, Germaine 72, 73, 75, 104, 105.
 DUPONT, Ewald André 123.
 DUSE, Eleonora 92.

E

EAGLE, Herbert 103, 104.
 ECO, Umberto 41.
 EDISON, Thomas Alva 30, 223.
 EGGELING, Viking 73, 74, 75.
 EIJENBAUM, Boris 83, 93, 103, 104, 105, 106.
 EIKHENBAUM, Boris (ver EIJENBAUM)
 EISENSTEIN, Serguei M. 32, 38, 39, 61, 62, 71, 77, 80, 81, 85,
 86, 87, 89, 93, 94, 95, 96, 97, 98,
 99, 100, 101, 102, 103, 106, 107,
 108, 109, 123, 195, 196, 201, 205,
 206, 207.
 EL GRECO (Doménikos THEOTOKÓPOULOS) 93, 102, 103.
 EPSTEIN, Jean 73, 75, 104.
 ERLICH, Viktor 83.
 ERMLER, Friedrich 85, 86.
 ERNST, Max 58.

F

FAGUET, Emile 28.
 FELL, John L. 28, 29.
 FERGUSON, Perry 183.
 FEYDER, Jacques 75.
 FORD, Charles 30.
 FOUCAULT, Michel 40, 42, 50.
 FRANCASTEL, Pierre 68.
 FREGOLI, Leopoldo 92.
 FREUD, Sigmund 14, 44, 47, 52, 53, 60.

G

GANCE, Abel 72, 75, 104, 105.
 GARRONI, Emilio 41.
 GAUDREAU, André 28.

| | |
|--------------------------------|---|
| <i>GAUGUIN, Paul</i> | 53, 68. |
| <i>GENETTE, Gérard</i> | 43, 46. |
| <i>GINNA, Arnaldo</i> | 69, 70. |
| <i>GISH, Lillian</i> | 130. |
| <i>GÓGOL, Nikolái V.</i> | 93, 96. |
| <i>GONZÁLEZ REQUENA, Jesús</i> | 44, 111, 143. |
| <i>GRIFFITH, David Wark</i> | 29, 30, 31, 32, 86, 87, 89, 103, 129, 130, 133, 134, 135, 205. |
| <i>GROSZ, George</i> | 58, 59. |
| <i>GUNNING, Tom</i> | 28. |

H

| | |
|------------------------------|-------------------------------|
| <i>HABERMAS, Hans Jürgen</i> | 50. |
| <i>HARBOU, Thea von</i> | 223. |
| <i>HAUSMANN, Raoul</i> | 58. |
| <i>HEARTFIELD, JOHN</i> | 58, 59. |
| <i>HEATH, Stephen</i> | 184. |
| <i>HEIDEGGER, Martin</i> | 52, 53. |
| <i>HELLINGER, Mark</i> | 161. |
| <i>HEPWORTH, Cecil</i> | 29, 30, 31. |
| <i>HESTON, Charlton</i> | 188. |
| <i>HITCHCOCK, Alfred</i> | 143, 146, 147, 151, 152, 183. |
| <i>HITLER, Adolf</i> | 163, 167, 171. |
| <i>HÖCH, Hannah</i> | 58. |
| <i>HOFFMANN, E. T. A.</i> | 45, 53, 92. |
| <i>HÖLDERLIN, Friedrich</i> | 53. |
| <i>HORKHEIMER, Max</i> | 50, 51. |

I

| | |
|---------------------|-------------|
| <i>INCE, Thomas</i> | 29, 30, 31. |
|---------------------|-------------|

J

| | |
|----------------------------|-------------|
| <i>JACOBS, Lewis</i> | 29, 30, 31. |
| <i>JACQUES, Norbert</i> | 223. |
| <i>JAKOBSON, Roman</i> | 43, 83. |
| <i>JEANNE, René</i> | 30. |
| <i>JENNY, Laurent</i> | 46. |
| <i>JINKIS, Jorge</i> | 44. |
| <i>JLEBNIKOV, Vladimir</i> | 60, 83, 84. |
| <i>JOYCE, James</i> | 11, 102. |

K

| | |
|---|--|
| <i>KAMENSKI</i> | 84. |
| <i>KAZANSKI</i> | 105. |
| <i>KEENE, Laura</i> | 130. |
| <i>KELLY, Grace</i> | 151. |
| <i>KEPLEY, Vance (Jr)</i> | 86, 88. |
| <i>KERENSKI, Alexandr F.</i> | 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207. |
| <i>KHLEBNIKOV, Vladimir (ver JLEBNIKOV)</i> | |
| <i>KOZINTSEV, Grigori M.</i> | 85, 86, 91, 93. |
| <i>KRAISKI, Giorgio</i> | 103. |
| <i>KRISTEVA, Julia</i> | 40, 42, 43, 45, 46, 55. |
| <i>KRIZICKY, Georgy</i> | 91. |
| <i>KRUCHENY, A.</i> | 83, 84. |
| <i>KULESHOV, Lev</i> | 32, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 104. |

L

| | |
|---------------------------------------|--|
| <i>LACAN, Jacques</i> | 14, 40, 42, 44, 52, 60. |
| <i>LANG, Fritz</i> | 223. |
| <i>LAVEDAN, Henri</i> | 28. |
| <i>LE BARGNY</i> | 28. |
| <i>LÉBEDEV, Nikolaj</i> | 80, 92. |
| <i>LEBEL, Jean-Patrick</i> | 39. |
| <i>LEBLANC, Gérard</i> | 39. |
| <i>LÉGER, Fernand</i> | 72, 73, 75. |
| <i>LENI, Paul</i> | 158. |
| <i>LENIN (Vladímir Ilich ULIÁNOV)</i> | 86. |
| <i>LÉVI-STRAUSS, Claude</i> | 14. |
| <i>LEYDA, Jay</i> | 80. |
| <i>L'HERBIER, Marcel</i> | 75. |
| <i>LINCOLN, Abraham</i> | 120, 130, 131, 132, 134, 136, 137, 138, 139, 157. |
| <i>LINDGREN, Ernest</i> | 25, 30, 32. |
| <i>LLINÁS, Francesc</i> | 159. |
| <i>LOTMAN, Yuri</i> | 40. |
| <i>LUKÁCS, Georg</i> | 11. |
| <i>LUMIÈRE, Louis</i> | 30. |
| <i>LYNN, Jeffrey</i> | 170. |
| <i>LYOTARD, Jean-François</i> | 49. |

| | | |
|----------|--------------------------------|-------------------------------------|
| M | | |
| | <i>MAIAKOVSKI, Vladímir V.</i> | 80, 96. |
| | <i>MALEVICH, Kazimir S.</i> | 83. |
| | <i>MALLARMÉ, Stéphane</i> | 55. |
| | <i>MANKIEWICZ, Hermann</i> | 183. |
| | <i>MAQUA, Javier</i> | 159. |
| | <i>MARIA, Luciano di</i> | 69, 70. |
| | <i>MARIE, Michel</i> | 38, 117. |
| | <i>MARINETTI, Filippo T.</i> | 69, 70, 79, 81, 82. |
| | <i>MARX, Karl</i> | 14, 47, 52, 53, 101. |
| | <i>MASTERTON, Whit</i> | 188. |
| | <i>MAUPASSANT, Guy de</i> | 45, 53. |
| | <i>MÉLIÈS, Georges</i> | 29, 30, 66. |
| | <i>MENNA, Filiberto</i> | 57. |
| | <i>METZ, Christian</i> | 36, 37, 38, 41, 108, 115, 158, 223. |
| | <i>MILLAR, Gavin</i> | 21. |
| | <i>MITRY, Jean</i> | 30, 31, 36, 37, 100, 122, 123. |
| | <i>MOHOLI-NAGY, Lázlo</i> | 59, 75. |
| | <i>MONTANI, Pietro</i> | 96, 109. |
| | <i>MOUSSINAC, Léon</i> | 72. |
| | <i>MOZZUKHIN, Iván</i> | 88, 90. |
| | <i>MÜNSTERBERG, Hugo de</i> | 71, 72. |
| | <i>MURNAU, Friedrich W.</i> | 123. |
| | <i>MUSSOLINI, Benito</i> | 163, 171. |

| | | |
|----------|--------------------------------|-----------------|
| N | | |
| | <i>NEDOBROVO, Vladimir</i> | 92, 93. |
| | <i>NIETZSCHE, Friedrich W.</i> | 14, 47, 52, 53. |
| | <i>NOVALIS, Friedrich</i> | 45, 53. |

| | | |
|----------|-------------------------------|-----|
| O | | |
| | <i>OSTROVSKI, Alexandr N.</i> | 96. |

| | | |
|----------|-------------------------------|-----------|
| P | | |
| | <i>PANOFSKI, Erwin</i> | 68. |
| | <i>PASOLINI, Pier Paolo</i> | 41. |
| | <i>PAUL, Robert-William</i> | 29. |
| | <i>PÁVLOV, Iván P.</i> | 96. |
| | <i>PICABIA, Francis</i> | 75. |
| | <i>PICASSO, Pablo</i> | 57, 68. |
| | <i>PIRANESI, Giambattista</i> | 102, 103. |

| | |
|-----------------------------|----------------------------------|
| <i>PISCATOR, Erwin</i> | 61. |
| <i>PLEYNET, Marcelin</i> | 39. |
| <i>POE, Edgar Allan</i> | 45, 53. |
| <i>PORTER, Edwin S.</i> | 29, 30. |
| <i>PRATELLA, Balilla</i> | 80. |
| <i>PUDOVKIN, Vsevolod</i> | 32, 71, 85, 86, 88, 89, 90, 104. |
| <i>PUSHKIN, Alexandr S.</i> | 84, 93, 102, 103. |

R

| | |
|---|---|
| <i>RAY, Man</i> | 59, 73, 75. |
| <i>REIMANN, Walter</i> | 178. |
| <i>REISZ, Karel</i> | 21, 24, 25, 26, 32, 116, 123, 129, 157, 158. |
| <i>RENOIR, Jean</i> | 117. |
| <i>RICHARD, Jacques</i> | 29. |
| <i>RICHTER, Hans</i> | 74, 75, 168. |
| <i>RIFFATERRE, Michel</i> | 46. |
| <i>RODCHENKO</i> | 59. |
| <i>RÖHRIG, Walter</i> | 178. |
| <i>ROOSEVELT, Franklin D.</i> | 163, 167, 168, 169, 171. |
| <i>ROPARS-WUILLEUMIER, Marie Claire</i> | 36, 37, 38. |
| <i>ROSSELLINI, Roberto</i> | 117. |
| <i>RUSSOLO, Luigi</i> | 80. |
| <i>RUTTMANN, Walter</i> | 74, 75, 82. |

S

| | |
|---|-------------------------|
| <i>SADOUL, Georges</i> | 30, 80. |
| <i>SALT, Barry</i> | 114, 115. |
| <i>SÁNCHEZ, Rafael C.</i> | 22, 23, 24, 123. |
| <i>SAUSSURE, Ferdinand de</i> | 14, 41. |
| <i>SCHWITTERS, Kurt</i> | 58. |
| <i>SETTIMELLI, Emilio</i> | 70. |
| <i>SEURAT, Georges</i> | 53. |
| <i>SHAKESPEARE, William</i> | 102. |
| <i>SHKLOVSKI, Viktor</i> | 62, 83, 84, 92, 93, 95. |
| <i>SKLOVSKI, Viktor (ver SHKLOVSKI)</i> | |
| <i>SMITH, George A.</i> | 29. |
| <i>SMITH, Jimmy</i> | 31. |
| <i>STAIGER, Janet</i> | 113, 158. |
| <i>STEWART, James</i> | 144. |
| <i>STROHEIM, Erich von</i> | 115. |
| <i>SURVAGE, Léopold</i> | 73. |

| | | |
|---|-------------------------------|--|
| T | <i>THOMPSON, Kristin</i> | 113, 122, 158. |
| | <i>TINIANOV, Yuri</i> | 93, 103, 105, 106. |
| | <i>TODOROV, Tzvetan</i> | 46, 84, 93. |
| | <i>TOLAND, Gregg</i> | 183. |
| | <i>TOLSTÓI, Liev N.</i> | 84, 93, 102. |
| | <i>TRAUBERG, Leonid Z.</i> | 85, 86, 91, 93. |
| | <i>TRETIAKOV, Serguei</i> | 59. |
| | <i>TRUFFAUT, François</i> | 151. |
| | <i>TZARA, Tristan</i> | 60, 84. |
| U | <i>ULMER, Gregory L.</i> | 102. |
| V | <i>VAN GOGH, Vincent</i> | 53. |
| | <i>VASSILIEFFS, Sergei</i> | 86. |
| | <i>VATTIMO, Gianni</i> | 49, 50. |
| | <i>VERNE, Julio</i> | 84. |
| | <i>VERNET, Marc</i> | 38, 117. |
| | <i>VERTOV, Dziga</i> | 80, 81, 82, 99. |
| | <i>VIDOR, King</i> | 123. |
| W | <i>WAGNER, Richard</i> | 70. |
| | <i>WALSH, Raoul</i> | 132, 160. |
| | <i>WALTHALL, Henry</i> | 130. |
| | <i>WARM, Hermann</i> | 178. |
| | <i>WARNER (familia)</i> | 170. |
| | <i>WELLES, Orson</i> | 37, 115, 117, 177, 183, 184, 188, 190. |
| | <i>WIENE, Robert</i> | 177, 178. |
| | <i>WILLARD, Jess</i> | 165. |
| | <i>WILLIAMSON, James</i> | 29, 30, 31. |
| | | <i>WYLER, William</i> |
| Y | <i>YUTKEVITCH, Serguei J.</i> | 29. |
| Z | <i>ZECCA, Ferdinand</i> | 29. |
| | <i>ZOLA, Emile</i> | 53. |

ÍNDICE DE PELÍCULAS

- A** *American Tragedy, An* (Una tragedia americana, Josef von Sternberg, 1931) 102.
- B** *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* (Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann, 1927) 82.
Birth of a Nation, The (El nacimiento de una nación, D.W. Griffith, 1915) 30, 31, 32, 120, 129, 157.
Bronenosets Potemkin (El acorazado Potemkin, S.M. Eisenstein, 1925) 101, 158, 196, 208.
- C** *Cat and the Canary, The* (El legado tenebroso, Paul Leni, 1927) 158.
Citizen Kane (Ciudadano Kane, Orson Welles, 1941) 183.
- D** *Diagonale Symphonie* (Sinfonía diagonal, Viking Eggeling, 1925) 73, 74.
Doktor Mabuse der Spieler (El doctor Mabuse, Fritz Lang, 1922) 224.
Drunkard's Reformation, A (El remedio o la redención del borrachín, D. W. Griffith, 1908) 130.
- G** *Generalnaia Linnia/Stavoe i novoie* (La línea general/Lo viejo y lo nuevo, S. M. Eisenstein, 1929) 208.
Gone with the Wind (Lo que el viento se llevó, Victor Fleming, 1939) 31.

Great Train Robbery, The (Asalto y robo de un tren, Edwin S. Porter, 1903)

30.

I

Inflation (Inflación, Hans Richter, 1928)

168.

Intolerance (Intolerancia, D. W. Griffith, 1916)

32, 86, 87, 88, 89, 90.

K

Kabinett des Doktor Caligari, Das (El gabinete del doctor Caligari, Robert Wiene, 1919)

44, 177, 178, 182.

Kinodenevnik Glumova (El diario de Glumov, S. M. Eisenstein, 1923)

96.

L

Letzte Mann, Der (El último, F. W. Murnau, 1924)

123.

N

Nosferatu, eines Symphonie des Grauens (Nosferatu, el vampiro, F. M. Murnau, 1922)

44.

Novyj Babilon (La nueva Babilonia, Grigori M. Kozintsev con Leonid Trauberg, 1929)

94.

O

Oktjabr (Octubre, S. M. Eisenstein, 1927)

77, 100, 101, 123, 157, 159, 195, 196, 200, 201.

P

Pochozdenyia Oktjabrinij (Las aventuras de Octubrina, Grigori M. Kozintsev con Leonid Trauberg, 1924)

92.

| | | |
|---|---|----------------|
| Q | <i>Que viva México!</i> (S. M. Eisenstein, 1931) | 108. |
| R | <i>Rear Window</i> (La ventana indiscreta, Alfred Hitchcock, 1954) | 143, 146. |
| | <i>Roaring Twenties, the</i> (Los violentos años veinte, Raoul Walsh, 1939) | 160, 170, 172. |
| | <i>Roue, La</i> (La rueda, Abel Gance, 1923) | 72. |
| | <i>Rythmus 21</i> (Hans Richter, 1921) | 74. |
| | <i>Rythmus 23</i> (Hans Richter, 1923) | 74. |
| | <i>Rythmus 25</i> (Hans Richter, 1925) | 74. |
| S | <i>Shinel</i> (El abrigo, Grigori M. Kozintsev con Leonid Trauberg, 1926) | 93. |
| | <i>Soinz Velikogo Dela</i> (La unión por la gran causa, Grigori M. Kozintsev con Leonid Trauberg, 1927) | 93. |
| | <i>Stachka</i> (La huelga, S. M. Eisenstein, 1924) | 101, 196. |
| T | <i>Testament des Doktor Mabuse, Das</i> (El testamento del doctor Mabuse, Fritz Lang, 1932-1933) | 224. |
| | <i>Thaïs</i> (Anton Giulio Bragaglia, 1917) | 70. |
| | <i>Touch of Evil</i> (Sed de mal, Orson Welles, 1957) | 177, 184, 188. |
| V | <i>Variété</i> (Ewald A. Dupont, 1925) | 123. |

Í N D I C E

| | |
|--|-----|
| Introducción | 11 |
| PRIMERA PARTE. | |
| TEORÍA DEL MONTAJE. DEL MONTAJE EN EL ARTE AL MONTAJE EN EL CINE | 17 |
| CAPÍTULO PRIMERO: El montaje cinematográfico: Una inagotable paradoja | 19 |
| CAPÍTULO SEGUNDO: El montaje como problema signifiante | 35 |
| CAPÍTULO TERCERO: La idea de montaje en la modernidad artística | 49 |
| CAPÍTULO CUARTO: Un esperado encuentro. Cine, vanguardia, ritmo y montaje | 65 |
| CAPÍTULO QUINTO: La vanguardia constructiva y la reflexión maquínica | 79 |
| CAPÍTULO SEXTO: Del montaje de atracciones a la teoría general del montaje | 95 |
| CAPÍTULO SÉPTIMO: Un montaje que se resiste a serlo | 111 |
| SEGUNDA PARTE. | |
| EL MONTAJE EN ACCIÓN. ANÁLISIS | 127 |
| CAPÍTULO OCTAVO: Vertebración del espacio escénico | 129 |
| CAPÍTULO NOVENO: Mirar la mirada clásica | 143 |
| CAPÍTULO DÉCIMO: La violenta sacudida del montaje en el cine americano | 157 |
| CAPÍTULO UNDÉCIMO: Composición plástica y montaje en el interior del plano | 177 |
| CAPÍTULO DUODÉCIMO: Montaje y construcción de la idea | 195 |
| CAPÍTULO DECIMOTERCERO: El montaje sonoro | 223 |
| Epílogo | 237 |
| Referencias Bibliográficas | 239 |
| Índice Onomástico | 249 |
| Índice de Películas | 257 |

EDICIONES DE LA FILMOTECA

COLECCION "TEXTOS":

- N.º 1 "JUAN PIQUERAS: EL «DELLUC» ESPAÑOL". (Dos volúmenes).
Juan M. Llopis.
- N.º 2 "LOS AÑOS QUE CONMOVIERON AL CINEMA: -LAS RUPTURAS DEL 68-".
VV.AA.
- N.º 3 "EL CAS CIFESA: VINT ANYS DE CINEMA ESPANYOL, 1932-1951".
Fèlix Fanés.
- N.º 4 "EL RELATO ELECTRÓNICO".
VV. AA.
- N.º 5 "ESCRITOS SOBRE EL CINE ESPAÑOL: 1973-1987".
VV. AA.

COLECCIÓN "DOCUMENTOS":

- N.º 1 "EL CINE SOVIÉTICO DE TODOS LOS TIEMPOS: 1924-1986".
VV. AA. (Agotado).

COLECCIÓN "CATÀLEGS":

- N.º 1 "CONTEMPORARY BRITISH CINEMA".
- N.º 2 "BORGES Y EL CINE". (Agotado).
- N.º 3 "ROHMER: LA LITERATURA COMO CINE". (Agotado).
- N.º 4 "FELLINI: LOS ROSTROS DE LA NAVE".
- N.º 5 "LAS FILMOTECAS. LA FILMOTECA ESPAÑOLA". (Agotado).

COLECCIÓN "CUADERNOS":

- N.º 1 "LAS FILMOTECAS".
- N.º 2 "UN AÑO DE FILMOTECA, MEMORIA DE ACTIVIDADES"
(abril 1989 - abril 1989) (agotado).
- N.º 3 "UN AÑO DE FILMOTECA, MEMORIA DE ACTIVIDADES"
(abril 1989 - diciembre 1990).

ARCHIVOS DE LA FILMOTECA, revista trimestral de estudios históricos sobre la imagen.

- N.º 1 Marzo-mayo 1989.
- N.º 2 Junio-agosto 1989, (con el suplemento nº 1).
- N.º 3 Septiembre-noviembre 1989.
- N.º 4 Noviembre-enero 1990.
- N.º 5 Febrero-abril 1990.
- N.º 6 Mayo-julio 1990.
- N.º 7 Agosto-octubre 1990.



TEORÍA DEL MONTAJE
CINEMATográfico

Vicente Sánchez-Biosca