



A0000136251
Filologia

R. 121. 72

~~T. 3/19~~

BID. T 5440(I)

UNIVERSIDAD LITERARIA DE VALENCIA
FACULTAD DE FILOLOGIA
INSTITUTO DE CINE Y RADIO-TELEVISION

TEORIA DEL MONTAJE EN EL FILM MUDO
DE LA REPUBLICA DE WEIMAR.

Tesis Doctoral que presenta
D. VICENTE SANCHEZ BIOSCA
bajo la dirección del
Dr. D. JENARO TALENS CARMONA

V2 B2

Juanos Fall

CURSO ACADEMICO 1984-1985

*9. 13/1/89
A. 13/2/51*



UMI Number: U603048

All rights reserved

INFORMATION TO ALL USERS

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted.

In the unlikely event that the author did not send a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if material had to be removed, a note will indicate the deletion.



UMI U603048

Published by ProQuest LLC 2014. Copyright in the Dissertation held by the Author.
Microform Edition © ProQuest LLC.

All rights reserved. This work is protected against
unauthorized copying under Title 17, United States Code.



ProQuest LLC
789 East Eisenhower Parkway
P.O. Box 1346
Ann Arbor, MI 48106-1346

b 10547204

i 10944916

A mis padres



INDICE

PRESENTACION / AGRADECIMIENTOS.....	XI
PARTE PRIMERA: LA TEORIA DEL MONTAJE.....	1
Capítulo uno: el discurso clásico sobre el montaje en el cine.....	2
Introducción.....	3
1.1. Las dos perspectivas del discurso clásico.....	5
1.1.1. La perspectiva tecnicista.....	5
1.1.2. La perspectiva historicista.....	10
1.1.3. Confluencias.....	15
1.2. Nuevos intentos de definición y antiguas pervivencias.....	17
1.3. Las insuficiencias del discurso clásico.....	21
Notas al capítulo uno.....	23
Capítulo dos: Heterogeneidad y montaje....	29
2.1. Lenguaje, texto y montaje.....	30
2.2. La irrupción de la problemática del montaje en el siglo XX.....	34
2.2.1. La poética del enmascaramiento y su disolución.....	34
2.2.2. La fractura de la vanguardia.....	36

2.3. Inscripción del cine en la historia de los modelos de representación.....	40
2.4. Modelos de representación en el cine 'primitivo': denegación del montaje.....	49
2.5. La vanguardia: el montaje descubierto...	55
2.5.1. Futurismos.....	56
2.5.2. Formalismo.....	59
2.5.3. La FEKS y el principio del montaje en el cine.....	61
2.5.4. El montaje de las atracciones.....	66
Notas al capítulo dos.....	70
Capítulo tres: Por una definición del montaje fílmico.....	83
Introducción.....	84
3.1. Ampliaciones.....	84
3.2. Distinciones operativas. Montaje y discurso.....	86
3.3. De nuevo Eisenstein: noción de conflicto.....	87
3.4. El plano.....	89
3.5. El principio de montaje.....	91
3.6. Montaje y puesta en escena.....	93
3.7. Niveles textuales del montaje en el cine.....	94
Notas al capítulo tres.....	97

PARTE SEGUNDA: EL CINE DE WEIMAR EN SU CONTEXTO: VANGUARDIA Y ESTABILIZACION.....	101
Capítulo cuatro: el expresionismo y la vanguardia.....	102
4.1. Superrealismo y primeras vanguardias...	103
4.2. Expresionismo.....	105
4.2.1. En el principio fue el nombre.....	105
4.2.2. El 'debate sobre el expresionismo'...	110
4.3. Por una definición.....	115
Notas al capítulo cuatro.....	118
 Capítulo cinco: La República de Weimar y el expresionismo.....	122
5.1. Paréntesis sobre la cultura de Weimar.....	123
5.1.1. Cuestión de método.....	124
5.1.2. La ambigüedad weimariana.....	126
5.2. La estabilización de la vanguardia artística.....	133
Notas al capítulo cinco.....	145
 Capítulo seis: El cine de la República de Weimar.....	150
Introducción.....	151
6.1. Expresionismo, República de Weimar y Cine.....	152

6.1.1. El tema de los precedentes.....	152
6.1.2. Experimentación y estabilización....	154
6.1.3. La definición del expresionismo en el cine.....	156
6.1.3.1. Enfoques clásicos.....	156
6.1.3.2. Las periodizaciones de la his- toriografía.....	158
6.1.3.3. La corriente ignorada: reivin- dicación del realismo.....	164
6.1.3.4. La constatación de la dificul- tad definitoria.....	168
6.1.3.5. La perspectiva teórica.....	170
6.1.3.5.1. La precaria materialización textual.....	173
6.1.3.5.2. El principio de la no segmen- tación.....	174
6.1.3.6. La latencia del modelo.....	176
6.2. Por una teoría de los modelos de representación en el cine de la República de Weimar.....	176
6.3. La necesaria historización y los signos del cambio.....	178
Notas al capítulo seis.....	182

Capítulo siete: Murnau, el autor, el texto.....	188
7.1. El autor Murnau.....	189
7.1.1. Los films perdidos.....	191
7.1.2. Otros problemas textuales.....	192
7.2. Murnau y el Expresionismo, el Kam- merspielfilm y el realismo.....	193
7.3. U.S.A.: la incógnita.....	195
7.4. <u>Der letzte Mann</u> : el texto y la anu- lación del autor.....	196
7.5. Filmografía.....	198
Notas al capítulo siete.....	211

PARTE TERCERA: LOS TEXTOS FILMICOS DE

WEIMAR.....	213
Introducción.....	214
Capítulo ocho: Macromontajes.....	216
Introducción.....	217
8.1. El montaje de los dos films.....	217
8.1.1. La literatura sobre el epílogo: desplazamientos.....	218
8.1.2. El cartel y sus marcas.....	222
8.1.3. La función reductora.....	224
8.2. Estructura secuencial y narrativa.....	226
8.2.1. Secuenciación.....	227
8.2.2. Montaje de los espacios diegéticos....	235
Notas al capítulo ocho.....	239

Capítulo nueve: El montaje entre los planos.....	240
Introducción.....	241
9.1. El raccord.....	242
9.1.1. El raccord en el movimiento.....	242
9.1.2. El raccord apoyado.....	248
9.1.3. El raccord de dirección.....	249
9.1.4. Falsos raccords.....	251
9.1.5. El raccord subjetivo.....	252
9.1.6. El raccord en el eje.....	254
9.1.7. El raccord poético.....	255
9.2. El primer plano.....	256
Notas al capítulo nueve.....	268

Capítulo diez: El montaje en el interior del plano.....	269
Introducción.....	270
10.1. El campo.....	270
10.1.1. La organización en profundidad de campo.....	271
10.1.2. Campo y fuera de campo.....	280
10.2. Los movimientos de cámara.....	291
Notas al capítulo diez.....	310

Capítulo once: El cine de Weimar en sus textos.....	311
Introducción.....	312
11.1. La formalización del espacio metafórico.....	312
11.1.1. La Feria.....	313
11.1.2. El espacio de la histórica.....	317
11.1.3. El valor icónico de la letra.....	322
11.1.4. Recensiones.....	324
11.2. Un nuevo discurso poético.....	325
11.2.1. Contagio y desplazamiento.....	326
11.2.1.1. Cierta paisaje.....	326
11.2.1.2. Cierta arquitectura.....	327
11.2.1.3. La metáfora.....	328
11.2.2. El fuera de campo y el raccord imposible.....	329
11.2.2.1. La mirada perdida.....	329
11.2.2.2. La contigüidad imposible.....	330
11.2.2.3. Proyección del fuera de campo....	331
11.2.3. La nueva metáfora.....	332
11.3. Estructura de montaje en la diégesis.....	333
11.3.1. La historia y las historias.....	334
11.3.2. El enigma.....	335
11.4. El símbolo del 'Kammerspielfilm'.....	337
11.5. Suturas y divergencias.....	341

11.5.1. Antecedentes y contenido de la secuencia.....	343
11.5.2. Función sintagmática.....	343
11.5.3. Puntuación: la profundidad del campo.....	344
11.5.4. Mecanismos de la narratividad: la fragmentación.....	347
11.5.4.1. El acompañamiento de la acción. Pérdida de la distancia.....	347
11.5.4.2. La focalización.....	348
11.5.4.3. La escala de los planos.....	349
11.5.4.4. Función del raccord apoyado.....	350
11.5.5. Conclusión: la estructura.....	351
Notas al capítulo once.....	352
 CONCLUSION.....	 354
 APENDICE I: Découpage completo tras mon- taje de <u>Der letzte Mann</u>	 359
Introducción.....	360
Découpage.....	363
Notas al Apéndice I.....	473
 APENDICE II: Complemento fotos.....	 480
 APENDICE III: BIBLIOGRAFIA.....	 498

PRESENTACION/ AGRADECIMIENTOS

Los regueros de tinta que a propósito del cinematógrafo se han vertido a lo largo de los casi 90 años de su existencia han sufrido importantes cambios en los últimos tiempos. De las gramáticas y estilísticas normativas hasta la pretensión de hallar un lenguaje o lenguajes por la semiótica, todo un pensamiento (tal vez, varios) ha (n) entrado en crisis. Son quizá los análisis textuales, refrendados por la moderna teoría del texto, los que han podido consumir tal inversión epistemo-metodológica. Sin embargo, si la valía de éstos va en aumento, los términos y conceptos que suelen manejarse son con frecuencia demasiado empíricos. De un metalenguaje heredero de la lingüística (se quiera o no) hemos asistido a una vuelta al film que, sin descalificar por completo a aquél, se ha visto forzado a dar entrada a un vocabulario sumamente impreciso. Anclado en la técnica, del todo o en parte, resulta arduo trascender su fetiche.

For ello, afrontar una noción tan nuclear al cine como es la de montaje no es sólo un problema de nombres. Es, antes que nada, habilitar (hacer operativa) su noción para un abordaje teórico del cine y para su verificación en la práctica analítica. Esta es la tentativa que nos va a guiar en el presente trabajo: rebasar este al menos eco técnico que viene materializándose en los diversos trabajos publicados sobre el tema y formular una teoría que partiendo del texto sea practicable en un estudio pormenorizado. Tal aplicación la hemos operado sobre un modelo de representación al que la deficiente configuración de la teoría no había alcanzado: el llamado cine expresionista alemán.

En esta dirección pueden cobrar sentido los análisis que, desha-
ciendo las taxonomías temáticas, sociológicas, etc al uso, sean capa-
ces de promover una revisión fecunda del cine de Weimar desde el úni-
co lugar desde que se construye: desde los films como prácticas signi-
ficantes, como modelos de representación en juego en el texto, como
complejas articulaciones de montaje.

Nuestro trabajo consta a tenor de lo dicho de tres secciones o par-
tes, bien delimitadas pero al tiempo fuertemente imbricadas: la teoría
del montaje, desde sus clásicos enfoques técnicos hasta una propuesta
teórica y analítica; los conflictos que como prácticas significantes
son discernibles en los films del período weimariano; por último, un
análisis lo más detallado posible que aplique las nociones anteriores
a textos concretos. En este último ámbito, se hacía necesaria una
descripción fílmica consecuente en su (relativa) exhaustividad, para
cuya realización hemos escogido un texto paradigmático (Der letzte Mann,
F.W. Murnau, 1924). Por otro lado, una aplicación más económica y se-
lectiva que ampliara algo el corpus inicial, siendo a su vez represen-
tativa de los modelos de representación del período en su estado más
puro posible.

Profundización , transformación y denegación de una Tesis de Licen-
ciatura defendida en el curso académico 1981-1982, si algo queda de
aquellas páginas es la voluntad inicial de dar cuenta (al menos, iniciar
el proceso) del equívocamente denominado cine expresionista alemán
desde el lugar de una amplia teoría del montaje fílmico.

Un trabajo de investigación adquiere siempre deudas para con
personas e instituciones difícilmente evaluables. De entre ellas, quie-
ro agradecer su colaboración a Jenaro Taléns, director del trabajo y,

en tantos casos, animador moral del mismo más allá de sus funciones académicas, a Cinemateca Alemana de Madrid que me permitió visionar varios films con el necesario detenimiento, a mis compañeros de CONTRACAMFO, Jesús G. Requeña y Francesc Llinàs que me brindaron la ocasión de asistir a una retrospectiva considerable del Cine de Weimar en el Festival del Atlántico en el verano de 1984, a mis padres y hermana quienes, entre tantas otras cosas, tuvieron la paciencia de ayudarme a mecanografiar estas páginas, a Vicente Domingo, autor de las fotos incluídas en el trabajo, a Vicente Jarque, autor de una envidiable Tesis Doctoral en curso sobre la Estética de Th.W. Adorno con quien tuve ocasión de discutir los capítulos dedicados a Weimar y al Expresionismo. Particularmente, a Juan Miguel Company quien, hace ya años, me ofreció mi primer libro sobre montaje y que, durante todo este tiempo, ha sido fuente inagotable de conocimientos, discusiones y aportaciones. Su biblioteca siempre estuvo abierta para mí y su generosidad intelectual ha sido impagable mucho antes incluso de que naciera una hermosa amistad.

PARTE PRIMERA :
LA TEORIA DEL MONTAJE

CAPITULO UNO:

El discurso clásico sobre el montaje
en el cine.

Introducción.

Cabría explicar de entrada qué entendemos por 'discurso clásico' y el lugar que éste ocupa (o aspira a ocupar) en la teoría del cine (proponiéndose como tal) y la relación que mantiene con la práctica artística fílmica. De modo sintético, diríamos que el discurso clásico se define por tres características básicas: (1) su empirismo, en la medida en que, desprovisto de una teoría del cine como práctica significativa, es incapaz de establecer sus niveles de determinación ideológica y su autonomía estética. Su único alcance son los films, pero éstos no en cuanto textos, sino en cuanto impensados datos provistos por las ambiguas nociones (y sacralizadas) de autor y arte; (2) su propuesta de legitimación, apoyado en una no poco cuestionable normativa, del modelo que hoy configura el cine (o que lo ha configurado en el momento de redacción de estos textos). En otras palabras, la defensa de un modelo de representación que se ha transformado en hegemónico en la producción mundial de films, ocultando el contradictorio proceso de su constitución, sus pugnas, más o menos sangrientas, con modelos alternativos que, marginales o no, han ocupado un terreno nada desdeñable en la historia y que cualquier teoría del montaje debe ser capaz de explicar. Discurso clásico, pues, suele erigir el modelo hollywoodense (el cual no se reduce ni mucho menos al cine americano, sino abarca todo él) como modelo y paradigma de 'El Cine', pero asimismo, legitimación de cualquier otro modelo distinto del institucional; (3) de lo anterior se infiere que el discurso clásico ha de ser una plasmación irreflexiva de la concepción del cine como perteneciente o revelador de 'El Lenguaje' y 'El sentido'. Anacrónica previo a la dispersión de las escrituras que caracteriza a la modernidad, el discurso clásico es el correlato de la escritura clásica (o de la confianza en el realismo) en un momento en que ésta

ha sido destronada y sustituida por infinitas de ellas.

Dicho esto, reconozcamos que los hechos no suelen avenirse tan fácilmente a los presupuestos de la teoría y, por ello, estos rasgos definitorios del discurso clásico sobre el montaje en el cine no han de ser hallados sino raramente en estado puro, del mismo modo que la escritura de grado cero bartnesiana es difícilmente absoluta en un texto de la época clásica.

1.1. Las dos perspectivas del discurso clásico.

Dos registros moviliza este discurso clásico, ambos completándose, necesiándose mutuamente y operando masivas referencias en cuyo desplazamiento la definición del término 'montaje' escapa continuamente sin ser del todo (o de ningún modo) apresada por uno ni otro. Su distinción, por tanto, en las páginas que siguen no supone separación metodológica, sino que obedece a razones expositivas.

1.1.1. La perspectiva tecnicista.

No ya los innumerables volúmenes de divulgación sobre el séptimo arte o aquéllos destinados a aficionados o estudiantes de cinematografía, sino buena parte de los textos que albergan pretensiones teóricas (y la distinción entre todos éstos no es tan diáfana como sería de desear) presentan de modo recurrente dos presupuestos restrictivos y complementarios de la noción de montaje. En primer lugar, la confinación (e identificación) del concepto a una de las fases (la última) de la elaboración de un film; fase que consiste en cortar y pegar los fragmentos del copión rodados anteriormente con el fin de proveer a la película de un sentido de continuidad. Dicha fase sucedería cronológicamente a otros dos

momentos aglutinantes, a saber: el guión técnico y el rodaje. Y decimos aglutinantes dado que, en su interior, éstos estructuran múltiples procesos (fragmentación de secuencias, anotaciones técnicas diversas, etc, para el guión técnico; dirección de actores, iluminación, vestuario, etc, para el rodaje; diálogos, música, ruidos, continuidad visual, etc, para el montaje). En segundo lugar, la restricción del término montaje a la designación de la relación entre planos contiguos, como si ésta fuera la única forma de organización sintagmática posible. De lo que se deduce la elaboración de una normativa (técnica, por supuesto) referente a las reglas de combinación de los fragmentos de que se dispone en la sala de montaje. Es por ello que la noción de raccord ocupará un lugar central y nuclear en el conjunto de los trabajos que responden a esta óptica tecnicista.

De entre la ingente producción de textos que se engloba sin dificultad en la opción arriba indicada, vamos a seleccionar algunos -The Technique of Film Editing, de Karel Reisz (1), Montaje cinematográfico, Arte del movimiento, de Rafael C. Sánchez (2), Estética del montaje. Cine, TV, videos, de Antonio del Amo (3) y el reciente On Film Editing, de Edward Dmytryk (4)- que han alcanzado el rango de clásicos irrenunciables (es el caso de Reisz) o cuyos autores son altamente representativos del oficio y de la enseñanza (5).

Por su parte, Reisz nos ofrece esta doble definición del sagrado término de 'raccord':

"Raccorder quiere decir unir dos planos de manera que el paso de uno a otro no dé lugar a una falta de coordinación entre ambos, que rompería la ilusión de estar viendo una acción continuada" (6).

"RACCORD: perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos" (7).

Rafael C. Sánchez, tras establecer la relación 'metafórica' montaje/sintaxis, concluye:

"...pronto se dan cuenta que los resultados en la pantalla están cuajados de faltas de ortografía en medio de un lenguaje cuya sintaxis desconocen por completo" (8)

Por lo que será necesario dejar bien sentadas "las normas y leyes que rigen la correcta conjugación de los movimientos básicos del cine" (9) y "las leyes de una geografía correcta son dictadas por el tratado POSICIONES DE CAMARA" (10).

Antonio del Amo, en lo que le concierne, no se priva de afirmar que el montaje es "sintaxis de una lengua o lenguaje que empieza a buscar su desarrollo..." (11), llegando a la aseveración 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" (12), avanzando en una paroxística comparación -ya nada metafórica- al relacionar el raccord con "la preposición y la conjunción y las relaciones de número, género y caso, abarcando éste el movimiento entre otras cosas su adverbiación" (13).

Por su parte, dice Dmytryk:

"If the film is well shot and well cut, the viewer will perceive it as a motion picture which seems to flow in continuous, unbroken movement on a single strip of film" (14).

En esta dirección noramativa, cuya noción clave es el *raccord*, éste no es ya reflejo de un modelo determinado de representación, sino algo inseparable del cine mismo, su esencia constitutiva, y ello a pesar de que algunos de estos profesores no excluyen de su exposición a realizadores tan ajenos a dicha noción como S.M. Eisenstein. Deben, pues, pronunciarse en favor de una opción de montaje determinada —aquella cuya norma imperativa es el *raccord*— considerándola la genuina, aun si pudieren aducirse transgresiones cuando la fábula se beneficie de ellas, o aun si la 'gramática' se vea flexibilizada. Sánchez, por ejemplo, sin radicalismos absolutistas, se complace en "describir que un buen montaje es, a menudo, el que no se hace notar. No es siempre así, dado que depende del género fílmico. Pero ciertamente es así en el terreno que estamos abordando: el montaje sobre una misma acción continuada. La continuidad es la condición primordial del montaje, a pesar de aparecer como una paradoja hablar de ella cuando la parcelación de tomas, ángulos y planos diversos parece tender por sí misma a la discontinuidad. (...) La continuidad es (...) otra de las conquistas logradas por el espectador (15).

Trátase precisamente de una cita ejemplar por cuanto, pese a haber señalado la paradoja de la continuidad, Sánchez no la interroga y prefie

re atribuirla al inexorable triunfo del espectáculo sobre las 'carencias del medio'.

En el mismo ámbito, Reisz, quien, como montador y posterior realizador, no puede ver con malos ojos ciertas transgresiones, tampoco puede dejar de insistir en la normativa, formulando una especie de remedo de la sentencia popular 'la excepción confirma la regla':

"Sería excesivo decir que tales efectos /de discontinuidad/ no hayan de volver nunca a utilizarse, pero es evidente que han sido relegados porque hacen al espectador consciente de la técnica y cortan la ilusión de realidad" (16).

De nuevo aquí, la lucidez de Reisz le lleva a señalar el punto crucial, cuyo estatuto justamente no cuestiona, tomando el más cómodo y ambiguo desvío: la técnica debe ser (no puede ser de otro modo) invisible y la ilusión de realidad es consustancial al propio cine (17).

Retengamos por el momento una distinción operativa que, a pesar del tecnicismo que domina su texto (él mismo indica que el libro va destinado a montadores (18)), Sánchez astutamente indica, a saber, com-paginación/montaje, designando con la primera "el conjunto de operaciones destinadas a ordenar, cortar y ajustar sincrónicamente un material filmado" (19), siendo, en consecuencia, la etapa final de la creación artística de un film. El segundo término está "destinado a indicar la naturaleza específica de la obra cinematográfica: como la necesidad o exigencia del espectáculo fílmico de estar fraccionado en planos o to-

mas (shots). Es, por lo tanto, un término estético que, lejos de referirse a una etapa del proceso creativo, los abarca todos por igual. De este modo, desde el momento en que se comienza a concebir un film en la mente de un Cinematografista, y desde el momento en que él redacta el Guión Técnico en un papel que señala planos o tomas por separado, ya se está creando el Montaje de ese film (...) Es por esto que suelen señalarse estas tres etapas, Guión Técnico, Filmación y Compaginación, como los momentos donde se aplican todas las leyes del Montaje" (20).

Creemos que esta larga cita era necesaria para evitar la caída en una simplificación reductora, pues si bien el autor no es en absoluto consecuente con ella, cogida más bien al vuelo, su valor es enorme en la medida en que nos sitúa en el terreno de una distinción entre la noción técnica y la noción 'estética' que será desarrollada en capítulos posteriores. Quede esta posición fronteriza de Reisz y Sánchez, siquiera sea por momentos (y esporádicos), como un rasgo que, aun sin abordar la problemática teórica (21) del montaje, incluso sin disponer de la metodología que los capacite para ello, tiene la virtud de exhibir sus propias fisuras, sus deficiencias, abriendo una puerta —aunque sin conciencia de ello— a la inscripción del modelo que tan bien analizan en una teoría del montaje que desentraña las razones históricas, estéticas e ideológicas de su imposición como modelo hegemónico por sobre el resto de los que en la trayectoria del cine han sido.

Digamos por de pronto, aunque hemos de volver sobre ello, que la operación que llevan a cabo los que mantienen la perspectiva tecnicista contemplada aquí; ha sido descrita con brillantez por Jean Louis Comolli: la naturalización del metalenguaje técnico en metalenguaje teórico y

crítico, la identificación 'automática', impensada de los dispositivos y gestos técnicos con las 'figuras' del 'lenguaje cinematográfico' (22). Así, de idéntico modo que Comolli desvela cómo la falta de constitución teórica de los conceptos de primer plano, profundidad de campo, travelling, etc, conduce a un uso técnico de los mismos, no ya en los laboratorios o los platós, sino en los ensayos de crítica y teoría, el término de montaje viene siendo objeto de estudio sin que apenas difiera su significado en los ensayos del que el último operario de un laboratorio pudiera atribuirle.

1.1.2. La perspectiva historicista.

No es posible trazar en estas páginas la trayectoria que ha seguido la ingente cantidad de historias del cine (de alcance universal o limitados a un período, país) que se han escrito hasta la fecha. Cabe, sin embargo, llamar la atención sobre una idea en la que parecen confluir la mayoría de ellas: el desarrollo paralelo de la 'especificidad' del cine y de las técnicas de montaje. De este modo, el despegue del cine como tal (?) de su predecesor teatral-popular o vodevillesco suele cifrarse en aspectos tales como la fragmentación del espacio y la aparición del primer plano, etc. Datos a los que se viene concediendo el privilegio de ser los signos de la ruptura.

Pero además es necesario a los historiadores que así proceden desenvolverse como pez en el agua con un concepto que jamás definen directamente: 'lo cinematográfico puro'. Por razones de economía, utilizaremos como base para refutación a dos historiadores representativos de tendencias diferentes (y de profundidad muy diversa): Lewis Ja-

cobs (23) y Jean Mitry (24). El primero, refiriéndose a los orígenes del cine, tema que tomaremos como modelo inicial, afirma:

"Si Georges Méliès fue el primero en orientar al 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 el cine de las formas teatrales, dotándole del principio del montaje" (25).
(subrayado nuestro).

De esta identificación entre lo cinematográfico y el montaje da cuenta también Mitry cuando señala que The Great Train Robbery (E. S. Porter, 1903) "porte en lui le germe de l'expression filmique et demeure devant l'histoire le premier film qui ait été véritablement du cinéma" (26). (subrayado nuestro).

Preguntémonos ahora qué es 'la forma cinematográfica' para Jacobs y el 'véritablement du cinéma' de Mitry y llegaremos a una conclusión casi inevitable: el montaje. Precisamente causa cierto estupor seguir leyendo a Mitry -en otro lugar- cuando se refiere a otro 'pionero' -Griffith- y, más concretamente, a The Birth of a Nation (1915):

"Mais quelque respect que l'on puisse avoir pour les pionniers des premières âges, il n'en reste pas moins vrai que le cinéma enfin conscient de ses possibilités artistiques, le cinéma 'lui-même' n'est apparu qu'en 1915. Il est venu au monde avec La Naissance d'une

Nation " (27) (subrayado nuestro).

¿En qué quedamos después de todo? ¿Fue Porter o Griffith el creador del verdadero cine o del cine 'lui-même'? Y, en todo caso, ¿cómo podría establecerse la diferencia desde el lugar en que lo describe Mitry? Postular que las técnicas de segmentación y fragmentación de Griffith son más complejas y depuradas que las de Porter no tiene por qué conducir inexorablemente a la conclusión de que uno es 'más cine' que otro; procedimiento que podríamos repetir al analizar la relación Griffith Biograph (1908-1914)/Griffith desde The Birth of a Nation, pero que también podría ser aplicada a la relación Méliès/Porter, como el propio Mitry hace, y así indefinidamente, con lo que 'lo cinematográfico' corre el riesgo de convertirse en un cajón de sastre válido para casi cualquier afirmación. Trataremos de explicar que no es así, pero detengámonos un instante.

Si volvemos a Jacobs, historiador más ingenuo y, que si bien posee una documentación de primera mano valiosísima, no halla dotado del rigor y de la profundidad de Mitry, podremos comprobar una versión algo más grotesca, pero de idéntica metodología histórica:

"Porter superó a Méliès con sus innovaciones y se convirtió en la figura dominante del cine. Todos le imitaron profusamente hasta 1908, fecha en que David Wark Griffith llegó a ser la personalidad más admirada del mundo cinematográfico por su talento todavía mayor" (28).

Hemos topado aquí con la visión que Jacobs y Mitry comparten (con matices analíticos por parte del último que en este caso no nos interesan):

una historia de los Orígenes del cine en la cual la magmática realidad va convirtiéndose en 'lenguaje' por obra y gracia de unos infatigables pioneros, forjadores de 'lo cinematográfico' a partir de la confusión teatral o vodevilesca. Construir 'lo espec'ífico' fue tarea encadenada, por lo tanto, de estos míticos pioneros y la evolución del cinematógrafo bien puede ser puesta de relieve como engarce o sustitución de estas figuras: Edison/Lumière-Méliès-escuela de Brighton-Porter-Griffith. El esquema admitiría ampliaciones, matices, pero el método seguiría siendo idéntico: el cine, tal y como se configuró en 1915 (cine de montaje) tras largos devaneos, no sólo es el paradigma de su esencia, sino el modelo que, implícitamente, se esfuerzan por justificar estos estudiosos. Quiérase o no, únicamente hay un modelo que representa al cine 'lui-même' y desde él habrá de juzgarse su pasado, no como análisis de las líneas de fuerza que conducen contradictoriamente y con saltos históricos al presente, sino como imperfección, tentativas tímidas o fallidas cuyo inevitable fin será el modelo representado por The Birth of a Nation. No podría ser de otro modo si el cine quería ser 'cine' y no teatro, espectáculo de feria o cualquier otra cosa.

Pasemos ahora a otro teórico del cine que, aunque de modo parcial, ha realizado diversas incursiones en la historia del mismo. Nos referimos a André Bazin y no en cuanto historiador, sino en la medida en que sus interesantes escritos ponen de manifiesto una determinada concepción de la historia del séptimo arte que el propio autor explicita en diversas ocasiones. Si bien es cierto que sus apreciaciones de tipo histórico son detectables en la práctica totalidad de sus textos, nos centraremos en dos de ellos, significativos por su voluntad de conjunto, ambos recogidos en ¿Qué es el cine? (29) -"La evolución del lenguaje cinematográfico" (30) y "Montaje prohibido" (31)- y aplicados en "Wil-

liam Wyler o el jansenista de la puesta en escena" (32). (33).

En el segundo de estos artículos, dice:

"El montaje no puede utilizarse más que dentro de límites precisos, bajo pena de atentar contra la ontología misma de la fábula cinematográfica. Por ejemplo, no le está permitido a un realizador escamotear mediante el campo-contracampo la dificultad de hacer ver dos aspectos simultáneos de una acción" (34). (subrayado nuestro).

¿De qué leyes y sistema normativo surge la prohibición? Sin duda -como el propio Bazin tiene la virtud de expresar- de una ontología o, mejor, de una concepción, ésta no del cine, sino de Bazin mismo- como búsqueda de la 'verdad' más que de la 'realidad' (35). Sin embargo, lo que aquí sí nos interesa es que, inspirado en el neorrealismo italiano y en Orson Welles, fundamentalmente, Bazin se considera legitimado para trazar la trayectoria del cine desde el período mudo, de modo retrospectivo, oponiendo los cineastas que creen en la realidad a aquéllos que lo hacen en la imagen (36), de modo que Murnau, Stroheim, Flaherty, Wyler, Renoir, Welles, el neorrealismo italiano, etc (Bazin matiza, justo es confesarlo, las diferencias entre unos y otros) constituirían el polo 'positivo' del cine: su concordancia con la ambigüedad constitutiva de lo real.

Después de esto, nada resultaría más fácil que detectar en este autor 'lo cinematográfico' o 'el cine mismo' de los anteriores historiadores. Divergiendo de estos a nivel de concepción del cine, su metodología se adivina idéntica respecto a la historia del mismo.

No parece arriesgado leer del modo siguiente el trazado de Bazin: lo ontológicamente cinematográfico -un modelo concreto de 'no-montaje'- ha triunfado sobre los demás modelos. ¿Puede encontrarse prueba más sólida de que se trataba de 'El Cine Total'? La historia, también aquí y, paradójicamente, en un sentido inverso al de los restantes historiadores, ha dado la 'razón' al crítico, pero ¿acaso éste no jugaba con todas las bazas en la mano ya que la ha reconstruido con el presente en ella y, es más, con el deliberado propósito de justificarlo? O aún: ¿no es tal vez sólo una parte de ese presente lo que Bazin ha privilegiado forzando luego toda la historia del cine a amoldarse a su reducción?

No nos extenderemos aplicando lo hasta aquí expuesto a otras historias del cine, incluso pormenorizadamente, los mismos principios, como es el caso de Georges Sadoul (37), René Jeanne y Charles Ford (38), etc. Con todo, nos llama poderosamente la atención el hecho de que, manejando un mismo término (o muy semejante) -lo verdaderamente cinematográfico, lo cinematográfico, lo ontológicamente cinematográfico- y operando con una idéntica concepción de la historia (que no del cine), lo que se justifique sea distinto en los casos de Jacobs, Mitry y Bazin. Y esto, precisamente, porque los conceptos sobre los que se asientan estas historias quedan permanentemente inanalizados: lo cinematográfico no-teorizado puede ser utilizado en los sentidos más diversos y el montaje...

1.1.3. Confluencias.

Y el montaje en concreto, afirmado o denegado como constitutivo de lo cinematográfico, no ha sido definido teóricamente por ninguno de ellos. Y es que tanto Jacobs como Bazin o Mitry (respecto a éste haremos lue-

go salvedades de rigor) se ven forzados a recurrir a la única definición que está a su alcance sin conflicto alguno del concepto: la técnica (al menos en la segunda de las restricciones indicadas arriba). Leemos, así, con mayor facilidad estas historias del cine: lo cinematográfico es el montaje invisible que se impondría en el cine americano allá por los años treinta (Jacobs publica su libro en 1939) de lo que se infiere que quien más contribuya a su logro, mejor lugar ha de ocupar en este trayecto; lo ontológicamente cinematográfico es la restitución no manipuladora de la realidad (Bazin), con lo que el montaje debe ser reducido al mínimo; el verdadero cine es aquél que, integrando lo pro-fílmico y *sin* denegarlo jamás, lo reelabora de modo estético separándose de lo teatral o lo pictórico (Mitry) (39).

Los tres, en consecuencia, emplean el término montaje del mismo modo, nada problemático por cierto —de modo técnico— y él les sirve para diseñar la historia del cine respondiendo a una metodología que fue criticada en su día por Louis Althusser (40): una historia como continuidad homogénea del tiempo y una categoría de presente histórico que permite el corte de esencia. Una historia, en suma, causal y teleológica en la que el presente es la inexorable desembocadura del pasado y éste es interpretado desde aquello que ha triunfado. Así, si la fragmentación de planos es lo que ha dado lugar al modelo de representación hegemónico en el cine, Jacobs y Mitry (éste, en todo caso, de modo contradictorio) lo ensalzarán como el rasgo esencial, el punto de no-retorno, incapacitándose para analizar otros rasgos de la representación o los condicionamientos históricos que hicieron de este modelo y no de otros distintos, que existían del mismo modo, una institución, y Bazin lo cuestionará (si bien no refiriéndose a los orígenes), partiendo en sus estudios de este a priori. En otras palabras, historias del cine o, mejor,

del 'séptimo arte' que sólo leen los Orígenes a la manera de los grandes mitos (41) (y el término 'pioneros' da buena cuenta del método utilizado) y cuyo objeto a justificar ha de hallarse en algún modelo del presente: generalmente y en la mayoría de las historias, el modelo hollywoodense que Burch, aplicando la feliz expresión barthesiana, ha denominado grado cero de la escritura cinematográfica; pero también otros modelos distintos, como es el caso de Bazin o el ecléctico de Mitry que, muy a su pesar, bastante tiene que ver con el primero.

Hemos podido ver hasta aquí cómo las historias clásicas del cine, desprovistas de una teoría de la historia y de una constitución teórica de los conceptos con los que opera, reinciden en dar por supuesto –como dato empírico– el propio significado de los mismos. Hecho este que afecta nuclearmente a la noción de 'montaje' por ser el punto de articulación por lo que parece– del propio Cine (y la mayúscula no es debida al azar).

1.2. Nuevos intentos de definición y antiguas pervivencias.

Puede inferirse de lo anterior un equívoco o una injusta valoración del lugar que ocupa Mitry en la teorización en torno al montaje. De hecho, su posición no permanece –como es el caso de Jacobs, Sadoul, Jeanne y Ford, etc– en el irreflexivo empirismo tecnicista sin más. Si lo hemos clasificado –aclarando su ubicación contradictoria– en la perspectiva del discurso clásico es porque su concepción de la historia lineal y causalista le lleva recurrentemente a establecer índices de prioridades, echando mano de tecnicismos y conceptos que no es capaz de constituir teóricamente. Por ejemplo –y amén de los desplazamientos reseñados ya en lo que respecta a los orígenes del montaje–, Mitry describe más de tres veces la aparición del primer 'primer plano' o del primer

travelling de la historia, apoyándose para ello en precarios criterios siempre externos (su función) (42).

Con todo, su magna obra dedica amplios apartados al estudio del montaje; capítulos en los que una interesante reflexión apura el techo de esta concepción pre-semiológica del cine (43). No logrando trascenderla, tiene al menos la virtud de problematizar la noción que nos ocupa, si bien el marco sistémico en el que podría inscribirse brilla por su ausencia. En primer lugar, Mitry se despega de la confinación del montaje a una fase de la creación del film:

"Le découpage c'est le montage théorique, la mise en scène théorique. C'est le film 'sur le papier'. Les trois opérations : découpage, réalisation, montage, ne diffèrent que sur le plan artisanal. La mise en scène se fait déjà au découpage qui prévoit et conçoit les plans 'en vue d'un certain montage', le montage se fait déjà en tournant les plans 'en vue de certains raccords' et la réalisation se poursuit au montage qui achève et accomplit le film" (44).

Por su parte, ya Bazin había saludado el advenimiento de procedimientos compositivos que en su opinión (lo vimos con anterioridad) suponían un rechazo del montaje manipulador. Fundamentalmente, la estética del llamado plano-secuencia y la planificación en profundidad de campo. Mitry sale al paso de la afirmación de Bazin llamando la atención sobre el hecho de que la negativa a la fragmentación en distintos planos no implica ni mayor realismo ni ausencia de montaje en última instancia. En este sentido, recurre a una distinción interesante entre efecto de mon-

taje y montaje:

"Ce qui est effectivement créateur, c'est l'effet-montage, c'est-à-dire ce qui résulte de l'association arbitraire ou non, de deux images A et B qui, rapportées l'une à l'autre, déterminent dans la conscience qui les perçoit une idée, une émotion, un sentiment, étrangers à chacune d'elles. Mais cet effet -bien que les conséquences n'en soient pas les mêmes- peut être obtenu par le glissement d'un travelling, voire par la mise en place dans le même cadre de deux actions simultanées agissant ou réagissant l'une sur l'autre. (...), l'effet-montage, qui est à la base du langage filmique, n'est que la transposition des implications logiques du langage" (45).

Indudablemente, de este modo, el juego con la profundidad de campo (¿sólo en el caso de que ésta componga dos planos distintos -escalas- como en William Wyler, Orson Welles, etc? es la pregunta que estamos tentados de formular a Mitry), pero también la movilidad de la cámara pasan a ser analizables según un principio general idéntico, suscitando apreciaciones importantes pero en otro terreno sus diferencias (segmentación espacial, temporal, implicación causal, etc) (46). En suma, concluye Mitry:

"Autrement dit, c'est le rapport obtenu et non la manière de l'obtenir, bien que, de toute évidence, cette manière entre en jeu" (47).

A la luz de estas últimas indicaciones, Mitry parece haber ido ya

muy lejos en la definición (o, al menos, en una tentativa de definición) de la noción de montaje, incluso desmintiendo en cierto modo la crítica efectuada por nosotros en el apartado anterior. Y, sin embargo, toda esta ampliación da la impresión de quedarse en agua de borrajas cuando descubrimos que el punto de referencia para la misma es, de nuevo, el lugar de laboratorio. Así, resulta sumamente contradictoria la siguiente afirmación:

"Ce n'est donc pas le fait du montage qui importe, ce sont les principes du montage. Et ces principes ne sont 'du montage' que parce qu'ils se trouvent effectivement réalisés au cours de cette opération" (48) (subrayado nuestro).

Y, debido a ello, el 'découpage' 'asará a ser 'pre-montaje', lo cual, sin dejar de ser cierto, ubica en el lugar central de la creación fílmica un concepto defectuosamente teorizado y con un pie puesto en la técnica. La respuesta, pues, de Mitry a Bazin se contenta con negarse a privilegiar un procedimiento compositivo sobre otros (defecto en el que incurre repetidas veces el propio Mitry, particularmente a propósito de Eisenstein y de Lupu Pick). Un síntoma inequívoco de esta confusión es el interés que pone Mitry en mostrar que en los films de Welles hay montaje, y precisamente porque -Mitry cita al propio Welles- es en la sala de montaje donde el autor tiene pleno poder y dominio sobre su obra.

La reflexión de Mitry ha evidenciado paradójicamente de su método. Su pretensión de ampliar la noción de montaje ha partido, en realidad, de cierto empirismo, de datos concretos (estilos distintos) que un buen

esteta no debe obviar, pero cuya integración en un sistema débil, heredero en tantos conceptos del tecnicismo, no ha podido ser sino precaria, recayendo una y otra vez en éste. Es, tal vez, por esta razón que Mitry vacila constantemente entre formulaciones que se aproximan a una amplia teoría de la puesta en escena y una neta aceptación de los irreflexivos términos técnicos. Y junto a apreciaciones tan agudas como las indicadas arriba, Mitry puede volver sobre sus pasos y sentenciar:

"Ce que nous entendons, avons toujours entendu et compris par 'montage' c'est le fait de raccorder les plans selon une intention préméditée de telle façon que chaque scène ou partie de scène vienne s'insérer en un moment déterminé dans la continuité, selon un angle, un cadrage, un mouvement également déterminés" (49).

1.3. Las insuficiencias del discurso clásico.

Compaginación, edición, montaje. Si los dos primeros términos parecen llamados a representar la operación técnica que se realiza en el laboratorio, el valor que al último se le asigna en discursos distintos al cinematográfico (ópera, teatro, ballet, etc) es fiel signo de las deficiencias de una sectorialización del mismo y, con él, de las operaciones que el propio cine efectúa. Ya hemos podido contemplar de qué modo el intento de trascender, fuera un sistema las propias raíces técnicas ha llevado a los historiadores y estetas a un sinfín de contradicciones, pese a la voluntad explícita y enconada de superar el empirismo. El simple hecho de que el idioma inglés posea únicamente el término técnico -editing- es significativo ideológicamente de su sistema de producción, esencialmente parcelado, sustentado en una división del trabajo que po-

co respeta en sus estructuras la misma noción burguesa de arte. Lo curioso es que la osadía con que la producción americana ostenta su primacía espectacular se haya impuesto, sin apenas explicación ni careo, en el conjunto de discursos inscritos en otros modelos culturales e incluso de producción diferente. Paradójico, por demás, resulta que el discurso 'teórico' que no cesa de apoyarse en la técnica para proceder a análisis y definiciones, sea el más sólido garante de una poética que, precisamente, tiende a la invisibilidad de la técnica, a su enmascaramiento y denegación.

Lo que llama realmente la atención es la posición fronteriza del término montaje, pues si edición y compaginación forman parte de un cuidado sistema (y jerga) técnico, aquél actúa en un terreno lamentablemente ambiguo. Designar el campo de la teoría y la crítica la actitud que el cine adopta para con sus elementos compositivos implica (debe implicar) una reflexión sobre la impensada noción de montaje al tiempo que un análisis de su función interdisciplinar y específica en relación dialéctica, abordándolos tanto desde su constitución teórica como desde su proceso histórico. Lo cual exige asimismo capacitarse para juzgar los usos técnicos como actitudes que corresponden a posicionamientos metodológicos que, cualesquiera sean sus avatares y conflictos, fenecen en el más grosero de los empirismos.

NOTAS AL CAPITULO UNO:

- (1) REISZ, Karel: The Technique of Film Editing, Londres, Focal Press, 1953. Traducción castellana por la que citamos: Técnica del montaje cinematográfico, Madrid, Taurus, 1960.
- (2) SANCHEZ, Rafael C.: Montaje cinematográfico. Arte del movimiento, Barna, Fomaire, 1970.
- (3) AMO, Antonio del: Estética del montaje. Cine. TV. Videos, Madrid, edición del autor, 1971.
- (4) DMYTRYK, Edward: On Film Editing, Boston, Focal Press, 1984.
- (5) Véase aquí un síntoma más de la adhesión de los enseñantes a la técnica, los cuales pasan, al abrigo de su experiencia, a ser clásicos de la teoría (?).
- (6) REISZ, op. cit., p. 144.
- (7) Ibidem, p. 255.
- (8) SANCHEZ, op. cit., p. 16.
- (9) Ibidem, p. 49.
- (10) Ibidem, p. 49.

(11) AMO, op. cit., p. 20.

(12) Ibidem, p. 27.

(13) Ibidem, p. 80.

(14) DMYTRYK, op. cit., p. 12.

(15) SANCHEZ, op. cit., p. 15.

(16) REISZ, op. cit., p. 45.

(17) También del Amo, op. cit., p. 91, contempla la corrección en función de la comodidad del espectador, pero en su embarullado texto no se percibe ni rastro de la lucidez analítica que hemos señalado en los anteriores.

(18) SANCHEZ, op. cit., p. 55.

(19) Ibidem, p. 55.

(20) Ibidem, pp. 55-56.

(21) Un índice inequívoco es el término 'editing' que utiliza Karel Reisz (también Dmytryk) y cuyo único significado es técnico.

(22) COMOLLI, Jean-Louis: "Technique et idéologie" in Cahiers du cinéma n° 233, París, 1972, p. 40.

- (23) JACOBS, Lewis: The rise of American film, Nueva York, Hartcourt, Brace and Company, 1939. Citamos por traducción castellana: La azarosa historia del cine americano, dos volúmenes, Barna, Lumen, 1971.
- (24) MITRY, Jean: Histoire du cinéma, Vol 1, París, Ed. Universitaires, 1967. Las concepciones de Mitry en torno a la historia del cine pueden hallarse indistintamente en los volúmenes siguientes de la citada historia, o también en su Esthétique et psychologie du cinéma, 1. Les structures, 2. Les formes, París, Ed. Universitaires, 1963 y 1965 respectivamente.
- (25) JACOBS, op. cit., vol 1, p. 65.
- (26) MITRY, Histoire du cinéma, vol 1, ya cit., p. 240.
- (27) Idem, Esthétique et psychologie du cinéma, vol 1., p. 276.
- (28) JACOBS, op. cit., Vol. 1, p. 66.
- (29) BAZIN, André: Qu'est-ce que le cinéma?, 4 vols., París, Ed. du Cerf, 1958-1962. Citamos por la traducción castellana, ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp, 1966.
- (30) Ibidem, pp. 122 a 139.
- (31) Ibidem, pp. 110 a 121.

(32) Ibidem, p. 140 a 163.

(32) La práctica totalidad de los textos de Bazin rezuman de sus teorías; véase, por ejemplo, Orson Welles, París, Ed. du Cerf, 1972, Jean Renoir, París, Ed. Champ Libre, 1971, Charlie Chaplin, París, Ed. du Cerf, 1973, Le cinéma de la cruauté, París, Flammarion, 1975, etc.

(34) BAZIN: "Montaje prohibido", ya cit., p. 117.

(35) Véase, aunque no es tema que nos compete aquí, CAsETTI, Francesco: Teorie del cine dal dopoguerra a oggi, Milán, Espresso Strumenti, 1978, pp. 27 y ss.

(36) Véase "La evolución del lenguaje cinematográfico", ya cit.

(37) SADOUL, Georges: Histoire du cinéma mondial, París, Flammarion, 1949, 8ª ed. revisada y aumentada, 1967.

(38) JEANNE, René y FORD, Charles: Histoire illustré du cinéma, 1. Le cinéma muet, París, Robert Laffont, 1947.

(39) Mitry, quien no pretende privilegiar una estética del 'montaje' frente al trabajo de la profundidad de campo (de ahí, la crítica que formula a Bazin), no sabe salir del círculo vicioso y analiza los orígenes del cine en función precisamente del solo montaje.

- (40) ALTHUSSER, Louis: "Los defectos de la economía clásica. Bosquejo del concepto de tiempo histórico" in Para leer El Capital, México, Siglo XXI, 1969, pp. 101 a 129.
- (41) COMOLLI, Jean-Louis: "Naissance/différence" in "Technique et idéologie" n° 1, in Cahiers du cinéma, 229, París, 1971.
- (42) No nos extenderemos sobre este dato, suficientemente analizado por Comolli en el tercero de sus artículos citados, in Cahiers du cinéma, n° 232-233, pp. 47 y ss.
- (43) Vide METZ, Christian: "Sur la théorie classique du cinéma (A propos des travaux de Jean Mitry)" in Essais sur la signification au cinéma, Vol. II, pp. 9 a 86.
- (44) MITRY, Jean: Esthétique et ..., vol. II, p. 19.
- (45) Ibidem, Vol. 1, pp. 354-355.
- (46) Véase el conjunto del capítulo 11 de Esthétique..., Vol. II ("Caméra libre et profondeur de champ"), en donde Mitry se extiende a propósito de las teorías bazinianas, criticándolas en detalle.
- (47) MITRY, Jean, op. cit., Vol. II., p. 21.

(48) Ibidem, Vol. I, p. 257.

(49) Ibidem, Vol. II., p. 20.

CAPITULO DOS:

Heterogeneidad y montaje

2.1. Lenguaje, texto y montaje.

Ya en Semiotica ed estetica, Emilio Garroni señalaba que la heterogeneidad del lenguaje no se limitaba a determinadas artes, sino que afectaba a cualquier mensaje, incluso al verbal:

"L'eterogeneità del cinema, e dei messaggi artistici in generale, è dunque l'eterogeneità di tutti i messaggi possibili e immaginabili, artistici e non artistici, e perfino dei messaggi formalizzati, operanti al livello del discorso di tipo scientifico -poiché tali messaggi formalizzati (...) sono omogenei solo como messaggi di un linguaggio-oggetto, cioè in quanto oggetto di una considerazione metalinguistica, e non come messaggi attualmente manifestati" (1).

En el apéndice al texto citado, Garroni vuelve sobre el asunto definiendo al objeto artístico como un objeto típicamente heterogéneo, entendiendo por este término su analizabilidad en relación a una multiplicidad de modelos homogéneos y, entre ellos, heterogéneos (2).

Tal propuesta es profundizada en su Proyecto de Semiótica, sin por ello verse sometida a modificaciones sustanciales:

"En todo caso, la condición necesaria (aunque quizá no sea suficiente) para que un determinado mensaje pueda ser considerado como un objeto semiótico estético, es que sea semióticamente heterogéneo y que su heterogeneidad no sea adventicia, parasitaria (como en el caso

de 'poner entre paréntesis'), sino que se realice como tal, en un grado de importancia acentuada de cada uno de los componentes heterogéneos" (3).

El desplazamiento que la semiótica ha venido describiendo recientemente desde un interés central concedido al lenguaje y a los códigos (en primer lugar, sólo al 'código') hasta una atención al texto como lugar de la producción, no supone tan sólo un matiz sin importancia, ni siquiera un avance, sino más bien una inversión metodológica y epistemológica. Considerar al texto sumergido en el lenguaje, pero cuestionándolo continuamente, despegándolo de su automatismo, supone edificarse allá donde se trabaja el significante.

Como indica Julia Kristeva (4), el texto se construye una zona de multiplicidad de señales e intervalos cuya inscripción no centrada pone en práctica una polivalencia sin unidad posible. El trabajo significativo lo presenta, pues, como 'extraño a la lengua' (leamos al lenguaje) y lo libera de la sumisión al centro regulador de un sentido (generalmente, el Sentido). Por eso, el trabajo de la significancia es siempre un excedente que supera las reglas del discurso comunicativo, insistiendo en la presencia de la fórmula textual. Es en este sentido como pueden oponerse la identidad y la 'différance' derridiana, como sentido y escritura.

Dicho con otras palabras, el texto no es un fenómeno lingüístico, no es la significación estructurada que se presenta en un corpus lingüístico. Es, más bien, su propio engendramiento (5). Y esto permite a Kristeva la distinción feno-texto/geno-texto, es decir, estructura significada/productividad significante:

"La especificidad textual reside en el hecho de que es una traducción del genotexto al fenotexto, detectable en la lectura por la abertura del fenotexto al genotexto" (6).

En un estudio más moderno, la autora ofrece una definición terminante del concepto que articula todo su discurso, la significancia:

"Ce que nous désignerons par 'signifiante' est précisément cet engendrement illimité et jamais clos, ce fonctionnement sans arrêt des pulsions vers, dans et à travers le langage, vers, dans et à travers l'échange et ses protagonistes: le sujet et ses institutions. Ce procès hétérogène, ni fond morcelé anarchique, ni blocage schizo-phrène, est une 'pratique' de structuration et de déstructuration, passage à la limite subjective et sociale, et -à cette condition seulement- il est jouissance et révolution" (7).

Es, pues, desde este nuevo enfoque epistemológico desde donde cabe, no ya sancionar la heterogeneidad del lenguaje, ni de sus códigos, sino enunciar el texto como lugar de lo heterogéneo o, mejor, como heterogéneo, y abordar la noción de código a partir del concepto bakhtiniano de intertextualidad.

Bakhtine utilizó el término 'dialogismo' para designar la relación de cada enunciado con otros enunciados. Dice:

"Les relations dialogiques sont des relations (sémantiques) entre tous les énoncés au sein de la communication verbale" (8).

Y generaliza convenientemente la afirmación a la que sólo deberíamos corregir y hacer extensible a cualquier enunciado no forzosa-mente verbal:

"Il n'existe pas d'énoncé qui soit dépourvu de la dimension intertextuelle (...) quel que soit l'objet de la parole, cet objet, d'une manière ou d'une autre, a toujours déjà été dit; et l'on ne peut éviter la rencontre avec les discours antérieurs tenus sur cet objet" (9).

Es a esto a lo que apunta la propia Kristeva cuando recupera la noción bakhtiniana y afirma que en el espacio de un texto se cruzan y se centralizan múltiples enunciados, tomados de otros textos (10). De este modo, en El texto de la novela, da paso al concepto de 'ideologema', tomado de Medvedev:

"El ideologema es aquella función intertextual que puede leerse 'materializada' a los distintos niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de todo su trayecto, confiriéndole sus coordenadas históricas y sociales" (11).

Nuestro estudio encuentra al texto -y, posteriormente, al texto fílmico- a la luz de su heterogeneidad, pero formulada ésta, no en el sentido códico (aunque pueda tenerlo en cuenta), sino en su dimensión intertextual, a cuyo apoyo acuden los estudios de Roland Barthes, Jacques Derrida, Jacques Lacan y la citada Kristeva. Así, si el texto es un discurso, éste no establece su relación con un lenguaje determinado, sino -como muy acertadamente detalla J.G. Requena (12) -

con el volumen total del lenguaje, entendido como universo de sistemas y discursos, con el orden simbólico lacaniano.

Y es a tenor de lo dicho que nos permitimos una hipótesis radical, pero que ha de revelarse singularmente operativa, a saber: el texto artístico, como intertexto, formando su coherencia textual sobre la heterogeneidad y multiplicidad que lo informa, exige y produce y trabaja en sus opciones códicas. Elecciones estas a considerar como montaje de las mismas. El principio de ordenación textual se opera, pues, como montaje productor de sentido. Evidenciado u oculto, el montaje será el correlato productor de sentido de la heterogeneidad y, al tiempo, de su calidad de intertexto. Este es el principio a cuyo análisis dedicaremos las páginas que siguen.

2.2. La irrupción de la problemática del montaje en el siglo XX.

Pese al reconocimiento del montaje como constitutivo del objeto artístico o, mejor, del texto en todas las épocas, parece que el siglo actual presenta de un modo diferencial esta problemática, hasta el punto de parecer indisociable de él. Es por ello, siquiera sea partiendo de esta constatación empírica, que cabría interrogar este carácter diferencial y sus avatares.

2.2.1. La poética del enmascaramiento y su disolución.

La sólida configuración de la sociedad surgida del Renacimiento comenzó a disolverse, lentamente al principio y con virulencia después a lo largo del último tercio del siglo pasado. Es sabido que el humanismo renacentista había forjado una concepción antropocéntrica en la cual, con ayuda de la ciencia (y, particularmente, de la geometría), toda materialización artística estaba definida desde el arranque por

una correspondencia mimética-verosímil con el mundo (el universo burgués) en el interior de un sistema caracterizado por su clausura social. La plenitud del 'Sentido' exigía la unidad reccionalidad del lenguaje; lenguaje único puesto que era reflejo de una sociedad 'natural' cuya estabilidad narcisista garantiza el Modo de Producción capitalista, imponiéndose desde la entrañas de la sociedad feudal en descomposición y de la clase a él adherida, la ascendente burguesía. No es casual que la pintura —por sólo citar un caso paradigmático— estabilizara paladinamente la nueva concepción con la imposición de la llamada 'perspectiva artificialis', lugar de convergencia de dos rasgos definitorios, a saber: su construcción geométrica de acuerdo con los postulados de Euclides (base científica) y la centralidad de la visión humana (reducción a un solo punto de vista: perspectiva monocular), amparada en su semejanza con el efecto estereoscópico de la visión humana (13). Dicha perspectiva, de la mano de Brunelleschi, Alberti, Piero de la Francesca, Uccello, Leonardo, etc postulaba la metáfora de la ventana abierta al mundo. El arte —el lenguaje— transparente dejaba (hacía) ver más allá de él un mundo empírico, sin problemática (de la que también él mismo carecía): el único mundo posible.

No faltaron, ni en pintura ni en las artes en general, contestaciones a este sistema (14) que, sin embargo, permaneció siendo hegemónico sobre los demás. Esta a-problematicidad del lenguaje (de cualquier lenguaje) corresponde enteramente a la brillante expresión barthesiana de 'grado cero de la escritura' (15). y diseñó la dirección de la sociedad occidental hasta, al menos, mediados de la centuria decimonónica. Pero la creciente desconfianza ante el positivismo, ante su credibilidad rectora y explicativa, la respuesta masiva del movimiento obrero, fruto inevitable del desarrollo del Modo de Producción apitalista y de su sociedad (véase una fecha modélica: 1870 (16)), y la debilidad integra-

dora de la clase dominante son factores que merman la unicidad en la visión del mundo y, por supuesto, de su lenguaje 'natural'. En una cadena en la que el cuestionamiento es, cuando menos, desigual y contradictorio, se suceden fenómenos estéticos como el pre-rafaelismo, parnaso, simbolismo, Art Nouveau (modernismo), impresionismo, etc que comienzan de modo tímido a problematizar el material significativo, a densificar la materia y a estimular una creciente reflexión sobre la transparencia del lenguaje artístico y en torno a su referencialidad. El lenguaje se espesa y la impresión de realidad, la ecuación mimética peligra seriamente. Valga como signos históricos de este cambio, sin pretender en absoluto su exclusividad, las figuras de Flaubert (17), Mallarmé e Isidore Ducasse (18) en literatura o los postimpresionistas en pintura (19), aun admitiendo sus notables diferencias.

El hecho irrefutable es que, habiéndose abierto la problemática de la escritura, el 'sentido' único, el lenguaje de las cosas había de arruinarse: perdida la ventana (al menos, empañada) que daba al mundo, disuelta la confianza en la referencialidad, el lenguaje deja de ser lo, para saltar a la palestra la escritura o, mejor, las infinitas escrituras (20).

2.2.2. La fractura de la vanguardia.

Pero, por muchas y muy grandes que fueran las aportaciones de los finiseculares, habría de ser la primera vanguardia quien consumara con singular crudeza la ruptura con la narcisista sociedad heredada del Quattrocento. Y es, precisamente, con esta vanguardia con la que se evidencia, pasa a primer plano, la absoluta autonomía del signifi-

cante (si bien los matices son de rigor) y, más concretamente en lo que nos interesa, el principio del montaje. Retengamos de la enorme eclosión (y dispersión) de los movimientos de vanguardia y de su aparatosa significación algunos datos que conforman el substrato común (en la mayoría de los casos, no en todos) y que afectan al reconocimiento de la heterogeneidad del texto artístico: (1) afirmación del 'collage' pictórico, desde los 'papiers collés' de Braque y Picasso hasta Schwitters y Ernst, y abarcando a todos los movimientos de las dos primeras décadas de siglo (21), en el sentido de proclamación de la diversidad compositiva, operación con la referencialidad, en suma, lo que Filiberto Menna ha denominado la opción analítica del arte moderno (22). Aunque no hemos de detenernos en las profundas diferencias que, en el uso del collage, reflejan los distintos movimientos, justo es salir al paso de posibles criterios tan unificadores como falsos: por ejemplo, los futuristas añaden a los 'papiers collés' de Braque la liberación de la tipografía (retomada luego por Dadá), mientras los constructivistas convierten el collage en realidad óptica (círculo, rectángulo, ángulo, etc) evacuando cualquier otro sentido o Ernst teoriza en el procedimiento las ideas surrealistas sobre el objeto y el azar objetivo (23).

(2) montaje-collage-cita poéticos, desde los caligramas de Apollinaire hasta las complejas operaciones de parodia-cita de referencias culturales (de Hamlet, por ejemplo, en Mouchoir de nuages, de Tzara) o, particularmente, la aglomeración asintáctica de las palabras en libertad marinettianas o los procedimientos de composición de un 'poema dadaísta' (24).

(3) la incorporación a la escena teatral de materiales variados y dispersos tales como el music-hall (en el que reina la improvisación y cuya idea central en su teórico, Marinetti, es la sorpresa) de la velada futurista (25), que se había de extender tanto al expresionismo como a la vanguardia soviética, o también la inclusión de proyecciones cinematográficas de Meyerhold, entre otros o las proclamaciones circenses de las atracciones.

Es claro que en este somerísimo repaso, que no se pretende histórico, hemos dejado infinidad de aspectos en el tintero, pero la enumeración sería interminable y en nada favorecería la dirección de nuestro trabajo. Porque los tres bloques de cuestiones indicadas vienen inequívocamente a refrendar lo siguiente: que las vanguardias (las primeras en particular) toman como objetivo central y, en líneas generales, común la profundización en la descomposición de los significantes mínimos del texto y su proclamación como tales, destruyendo consiguientemente la ilusión de su homogeneidad y optando por una solución analítica que erige el principio de la heterogeneidad evidenciada como norma rectora del texto artístico.

No hablaremos de vocación metalingüística —como hace por ejemplo Menna (27)— por tratarse de una noción recientemente contestada por el Psicoanálisis, pero lo cierto es que el interés por las unidades mínimas hace imposible cualquier transparencia, obligando a la lectura a producir sentido invirtiendo el trabajo de la composición. Para decirlo de otro modo, una vez derrumbado el estigma esotérico de la obra de arte, el material no osa proponer una coherencia unidireccional sino que, perdiendo su apoyatura en el sentido, se encuentra problematizado hasta la médula, transformándose de sentido (transitivo) en significan-

te (reflexivo). No siendo revestimiento de nada estable (la plenitud del sentido), se ha visto impelido a arrojarnos a la cara su urdimbre, su miseria, la vacuidad de ser signo.

Y en este sentido, se da a la lectura no como producto conformado (para el consumo), sino como producción cuyos trazos de trabajo afloran a la superficie: no pueden dejar de leerse. Por todo ello, si el montaje, tal y como lo entendemos en estas páginas, fue siempre un procedimiento compositivo irrenunciable, pero denegado a la lectura, oculto en otras épocas tras la referencialidad y la impregnación de la escritura de lo verosímil, lo que separa a nuestro siglo de los anteriores es el hecho de que la comprensión lectural pasa forzosamente por el desciframiento del montaje como producción.

Correlato de esta fractura vanguardista, implicado por ella, fue el alzamiento del velo que cubría a los disidentes de la historia occidental desde el Renacimiento: el comienzo de siglo es, de este modo, la época del descubrimiento y recuperación de El Greco, Goya, el barroco y cierto romanticismo. Dicha disidencia, que sólo había podido ser formalizada como apéndice al sistema hegemónico, irrumpe con inusitada violencia contestataria cuando el sistema que la había venido obstruyendo sufrió el cataclismo. Pero también es la época en que se favorece una mirada diferente sobre la Edad Media o sobre las sociedades orientales, algo que ya estaba en cierto Gauguin, pero que se generalizó hasta el descubrimiento del sistema poético de la lengua china por Pound (28) o del haiku por Eisenstein, etc.

Hay, no obstante, un equívoco que convendría disipar: si el arte

medieval había recurrido al collage o los disidentes a cualesquiera procedimientos de montaje, éstos no pueden ser identificados al nuevo funcionamiento vanguardista. Y ello porque lo que define a éste es la proclamación del montaje como sujeto de la enunciación, esto es, disuelta la noción de sujeto (de cuya defunción daría buena cuenta el Psicoanálisis) y derruida en buena medida la concepción burguesa del individuo, del hombre indiviso, el único sujeto que puede realmente sobrevivir es el del texto, el de la práctica artística en el sentido utilizado por Julia Kristeva (29).

2.3. Inscripción del cine en la historia de los modelos de representación.

El invento que los hermanos Lumière exhiben al público el 28 de diciembre de 1895 en el 14 del Boulevard des Capucines presenta un serio problema de inscripción en la historia de las artes, por cuanto aúna desde su origen, y de modo contradictorio, la realización de lo que Bazin llamó 'un viejo mito de la humanidad' (fenómeno idealista, por tanto) y un grado avanzado de reproducción técnica (el único arte que conecta en cierto modo con el grado histórico de desarrollo de las fuerzas productivas). Indica Bazin:

"El cine es un fenómeno idealista. La idea que los hombres se habían hecho de él existía ya totalmente definida en su cerebro, como en el cielo platónico; y lo que nos sorprende es más la tenaz resistencia de la materia a la idea que las sugerencias de la técnica a la imaginación del creador" (30).

Y, previa constatación de las bases científicas sólidamente constituidas desde tiempo atrás en la sociedad occidental, Bazin niega que la invención del cine pueda ser explicada por la evolución de la ciencia, económica o industrial (31). Poco interesa para nuestros objetivos actuales la continuación del análisis baziniano, análisis que le lleva a postular un progreso todavía no concluído hacia el realismo total. Sin embargo, sí conviene retener la insuficiencia de una explicación simplemente técnica.

Por otra parte, la generalización de la reproductibilidad técnica en la obra de arte que lleva aparejado el nacimiento del cine, plantea el arduo problema que Walter Benjamin calificó de 'pérdida del aura' (32). Evidentemente, este proceso afecta ya a la fotografía (tampoco surge con ella) cuyo esplendor aurático (Benjamin define el aura como la irreplicable aparición de una lejanía' (33)) sólo pudo conservarse durante el primer decenio de su existencia, quedando arrinconado en la chispa de azar del rostro humano. Pero el cine representa la liquidación de la tradición en la herencia cultural y, en consecuencia, la eliminación del aura. En otras palabras, la reproductibilidad técnica del cine desliga al arte de su fundamento cultural (34). Esta afirmación parece, en su exceso, concertarse con el valor positivo que la 'pérdida aurática' supone para Benjamin en la medida en que el cine muestra que la utilización científica de la foto es idéntica a su utilización artística. Es así como puede emenderse la defensa (el tipo de defensa) que Benjamin hizo de Brecht (35) -motivos brechtianos que Th. W. Adorno le reprocha- y, en particular, el radicalismo de un texto como "El autor como productor" (36).

Lo anteriormente expuesto contribuye a localizar el cine en su doble vertiente: respecto a la ciencia y a la técnica, por un lado; respecto a los modelos de representación con él emparentados, por otro. Será necesario, en un momento en que las teorizaciones sobre la 'práctica artística' comienzan a formularse de modo sistemático, responder a la inscripción ideológica del cinematógrafo en la historia de los modelos de representación y a la disposición del aparato técnico que recibe el nombre de cámara. En este sentido, los debates que enfrentaron en el curso de los años 1969-1970, pero cuyos coleteos llegan bastante más allá, a los Cahiers du cinéma y a Cinéthique, y ante cuyas cuestiones debieron, polémicamente o no, pronunciarse la mayoría de revistas francesas, tienen la virtud enmarcar el gesto ideológico del nacimiento/invencción del cine, si bien no puede evitarse hoy el reconocimiento de cierta ingenuidad en sus valoraciones (37). Dado que se sitúa en el origen de la polémica y el conjunto de artículos que terciaban en la misma deben, de un modo u otro, hacer referencia a ella, reproducimos una declaración de Marcelin Fleyenet crucial y, al mismo tiempo, inaugural:

"Avez-vous remarqué comment tous les discours que l'on peut tenir sur le film, sur le cinéma (et on en tient des quantités) partent tous de cet à priori, l'existence non signifiante d'un appareil producteur d'images, qu'on veut utiliser à ceci ou à cela, à droite ou à gauche. Ne vous semble-t-il pas qu'avant de s'interroger sur 'leur fonction militante', les cinéastes auraient intérêt à s'intéresser sur l'idéologie que produit l'appareil (la caméra) qui détermine le cinéma. L'appareil cinématographique est un ap-

pareil proprement idéologique, c'est un appareil qui diffuse de l'idéologie bourgeoise, avant même de diffuser quoi que ce soit. Avant même de produire un film, la construction technique de la caméra produit de l'idéologie bourgeoise (...) ...à savoir une caméra productrice d'un code perspectif directement hérité, construit sur le modèle de la perspective scientifique du quattrocento. Il faut s'étendre beaucoup longuement là-dessus...; montrer comment la caméra est minutieusement construite pour 'rectifier' toute anomalie perspective, pour reproduire dans son autorité le code de la vision spéculaire, tel qu'il est défini par l'humanisme renaissant... Il n'est pas sans intérêt de remarquer que c'est justement au moment où Hegel clôture l'histoire de la peinture, au moment où la peinture commence à prendre conscience que la perspective scientifique qui détermine son rapport à la figure relève d'une structure culturelle précise... Il n'est pas sans intérêt de constater que c'est à ce moment-là que Niepce invente la photographie (...) appelée à redoubler la clôture hegelienne, à produire d'une façon mécanique l'idéologie du code perspectif, de sa normalité et de ces censures. Ce n'est pas à mon avis que lorsqu'un phénomène comme celui-là aura été pensé, ce n'est que lorsque auront été pensées les déterminations de l'appareil (la caméra) qui structure la réalité de son inscription, que le cinéma pourra objectivement envisager son rapport à l'idéologie" (38).

Como hemos indicado, la intervención de Pleynet, por exagerada que pueda resultar, no cae en simplificaciones mecanicistas al go frecuentes en algunos redactores de Cinéthique, revista que, por demás, acabó pronto por excluir cualquier tema que no fuera pura y simplemente la política. Dejando, pues, de lado ciertas declaraciones conjuntas de la dirección (39) o algún débilmente articulado texto de Fargier (40), cabe destacar un serio análisis realizado por Jean Louis Baudry que lleva por título "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base" (41). En él expone el autor que la especificidad cinematográfica remite a un trabajo de transformación (realidad-lengua-imagen) que permanece negado, censurado, dando lugar a la producción de una plusvalía ideológica. De este modo, el suplemento que el cine añade a la foto —la multiplicación de los fotogramas y, ulteriormente, de los puntos de vista— es rápidamente ocultado:

"Le cinéma (...) vit de la différence niée (la différence est nécessaire à sa vie, mais il vit de sa négation) (...) Ne pourrait-on pas dire alors que le cinéma reconstruit et forme le modèle mécanique (...) d'un appareil comportant à la fois un système d'écriture constitué par la base matérielle et un contre-système (idéologie, idéalisme) qui se sert du premier en le dissimulant. D'un côté, l'appareillage optique et la pellicule permettant le marquage de la différence (mais déjà nié, nous l'avons vu, dans la constitution de l'image perspectiviste à effet spéculaire); de l'autre, l'appareillage mécanique qui choisit la différence minima et dans la projection la refoule afin que se constitue le sens..." (42).

Por demás, la discontinuidad que podría surgir a nivel de la secuencia narrativa –añade Baudry– es censurada a su vez por el montaje. A este respecto, cabe señalar que la censura última de que habla Baudry sólo es característica de algunos modelos de representación en el cine (entre ellos, y sobre todo, el hegemónico), pero no puede darse como constitutivo del efecto-cámara. Por otra parte, si el análisis efectuado se distingue por su rigor, su autor incurre en la iningenuidad de pretender una poética deconstructiva que puede consistir simplemente en mostrar el objeto fetiche (la cámara), como si ello implicase una evidenciación del trabajo productivo (43).

Con todo, no penetraremos a lo largo de estas páginas las propuestas deconstructoras que propugnan, en un sentido u otro, los redactores de Cahiers du cinéma o de Cinéthique por exceder nuestro trabajo. Señalemos, no obstante, un texto de Serge Daney – "Sur Slador" (44)– en el cual se llama la atención sobre otro aspecto de la negación de la diferencia (todo lo pro-fílmico posee un mínimo común denominador que ofrece una solidaridad automática con la mirada de la cámara; y todo lo que ha sido filmado posee otro mínimo común denominador marcado por la visibilidad específica del cine). Y si citamos este texto es porque, más allá del cuestionamiento de la cámara, Daney interroga (representando en ello la posición de los Cahiers en su polémica con Cinéthique) la propia mirada, ligada a la tradición metafísica occidental, en otras palabras, la fotología, entendiendo que ésta instauro un discurso teleológico (45) (46).

La aparición de unos artículos de Jean Patrick Lebel en La nouvelle critique (47) intervienen en la polémica haciéndola retroceder a la situación primera –cuestionamiento del carácter ideológico o no del

dispositivo cinematográfico- forzando una puesta al día del análisis por parte de Jean Louis Comolli. Lebel, con singular simpleza, barre dos concepciones que definían el carácter ideológico de base del cine, a saber: la producción de ideología por la cámara y el reflejo de una ideología preformada. Y resume su posición en estos términos:

"...porque el cine es, sin duda, una invención científica y no un producto de la ideología, porque reposa en un saber verdadero sobre las propiedades de la materia que pone en juego" (48).

Y continúa:

"La cámara (...) es un instrumento ideológicamente neutro, en la medida, precisamente, en que es un instrumento, un aparato, una máquina. Reposas en una base científica y se construye, no según una ideología de la representación (...), sino sobre esa base científica" (49).

Obviamente, privando al cine de su inscripción como práctica significativa y, en consecuencia, determinada en última instancia por la ideología, y formulando el a priori de su invento científico, Lebel no puede sino retroceder incluso respecto a Bazin, como habíamos indicado más arriba.

La respuesta de conjunto de Comolli (50), introduciendo aspectos muy diversos, va a ser contemplada aquí sólo en lo que compete al dispositivo del cine. Parte el redactor de Gahiers du cinéma de la cons- titución de una sinécdoque en la que coinciden Pleynet y Baudry y a

la que Lebel da su aquiescencia: la aceptación del 'efecto cámara' como representativo de la totalidad del dispositivo. Ve Comolli en esta elección el mismo recurso latente que orienta la práctica del cine, a saber, la ocultación de la parte invisible de la técnica cinematográfica (negro entre los fotogramas, baños y laboratorio, raccords, etc) en beneficio de la parte visible de la misma (cámara, rodaje, pantalla, etc). Lo cual significa plegarse a la hegemonía del código visual, manifestación en última instancia del deseo de la sociedad burguesa de especularizarse y espectacularizarse. Por ello, Comolli denuncia la paradoja teórica de quienes operan de este modo:

"... c'est en pointant la domination de la caméra (du visible) sur l'ensemble de la technique cinématographique qu'elle est censée représenter, informer et programmer (fonction et modèle), que l'on veut dénoncer la soumission de cette caméra, en sa conception et sa construction, à l'idéologie du visible dominante" (51).

Arrancando, pues, de este cuestionamiento e inscribiendo el dispositivo cinematográfico no sólo en el proceso ideológico, sino en el seno de los modelos de representación con los que se halla emparentado, Comolli recoge las sugerencias de Pleyne profundizando en ellas:

"Dans la faille ouverte par la photographie dans les représentations figuratives du monde plutôt, dans la remise en cause qu'elle provoque, le doublant et tendant à se substituer à lui, comme son perfectionnement, son représentant privilégié, du côté central de l'oeil humain, de

sa place solaire, de son rapport d'intimité avec le monde (intimité du Sujet à la Vie désormais médiatisée et troublée par une machine): du côté de l'idéologique donc" (52).

Esen este doble y contradictorio movimiento de confirmación/relativización de confianza en la representación perspectiva y crisis de confianza en el órgano de visión, donde hay que ubicar al cinematógrafo. En efecto:

"Ce qui redouble l'oeil et perpétue ses principes de représentation du monde, les codes de sa normalité, en même temps mine son hégémonie, le dépasse" (53).

Quizá ahora nos encontremos en mejores condiciones de desvelar el lugar del cinematógrafo en los modelos de representación del espacio. Podríamos hablar de doble perpetuación, pues si la fotografía elabora minuciosamente una lente que reproduzca la impresión de realidad de acuerdo con un código perspectivo heredado del Renacimiento en un momento en que la pintura comenzaba a acometer la tarea de disolución (al menos, cuestionamiento) del espacio escénico que había dominado en Occidente durante más de cuatro siglos, el cine irrumpe perpetuando dichos códigos perspectivos y acrecentando el efecto de real (54) en el instante en que tal disolución se hallaba en uno de sus puntos más álgidos. No parece, por lo tanto, gratuito localizar el momento de nacimiento del séptimo arte -ideológico, como hemos podido ver- en relación a la descomposición de un espacio perspectivo y en un período en el que la fotografía misma adopta ya, aunque tímidamente, ciertos contagios significativos de la pintura impresionista (durante el período comprendido entre 1890 y 1910) (55).

Sin embargo, las cosas son algo más complejas, en la medida en que debe ser tenido en cuenta otro factor, de tipo histórico, que contribuirá a una reinscripción del cine.

2.4. Modelos de representación en el cine 'primitivo': denegación del montaje.

Queda ahora por señalar de qué modo la disponibilidad material del cine al montaje y a su evidenciación fueron reducidas a poéticas marginales imponiéndose un laborioso trabajo de ocultación que ha presidido la enorme mayoría de films y, por extensión e institucionalización; ha llegado a ser identificado con el propio séptimo arte. Este complejísimo objeto ha sido ya objeto de un minucioso estudio reciente por parte de Juan Miguel Company en una Tesis Doctoral que será próximamente defendida en la Universidad de Valencia (56). En este sentido, e intentando realizar una síntesis apretada de los nudos que para nuestro fin se muestran de interés, es conveniente cuestionar, en primer lugar, la dialéctica del despegue que el inaugural cinematógrafo emprende frente a los modelos de representación que se encuentran en su base. Y no nos referimos ya a la tradición pictórico-fotográfica, sino a la otra cara de la moneda: a las tradiciones populares y vodevilesco del melodrama que son inseparables del cine del primer decenio y fenómeno de vital importancia para reinscribir a éste en la cultura de masas. De no hacerlo así, podría incurrirse en un reduccionismo al que no son del todo ajenos algunos de los estudios de Cahiers du cinéma y Cinéthique, entre otros, a saber, la consideración del espectáculo cinematográfico en la tradición culta burguesa occidental infravalorando su veta populista y pequeñoburguesa.

En esta dirección laboran los trabajos de Noël Burch ("Porter ou l'ambivalence" (57)), Jacques Aumont ("Griffith, le cadre, la figure" (58)), así como las visiones de conjunto de Fell (59), Urrutia (60), las investigaciones textuales de Román Gubern (61) o el trabajo de análisis de J. M. Company (62). Por demás, y en honor a la justicia, también muchas historias del cine (la mayoría) dan cuenta de la situación, si bien lo hacen desde una metodología que ha sido criticada en el capítulo primero de este trabajo y que las inutiliza a la hora de dar la mínima interpretación.

Noël Burch en el artículo citado llama la atención sobre las contradicciones que se tejen a lo largo del primer decenio de existencia del cinematógrafo; contradicciones que son producto de la articulación de tres fuerzas distintas: en primer lugar, las tradiciones populares y sustancias narrativas venidas del melodrama, del vodevil, de la pantomima, el ilusionismo, el music-hall, el circo, etc que crecen al calor del contacto entre el proletariado y el pequeño artesanado urbanos. Presión es esta que determina al primer espectador de humilde origen; en segundo lugar, la presión creciente del arte burgués -literatura, pintura, teatro- que, si en un primer momento (antes de 1908 por escoger la fecha paradigmática en que Griffith se incorpora a la realización (63)), influye en escasa medida -su gesto es el desprecio- durante el período 1908-1914 logrará tomar las riendas del proceso, propiciando al término del período su inversión casi total (la aparición del largometraje, el descubrimiento de Hollywood y el nacimiento del divismo -actor como eje de la producción- son síntomas inequívocos del cambio); por último, la presencia de una fuerza 'cientista', ligada a la ideología dominante de la época, pero también a prácticas realmente científicas que sirven de muro de contención al ataque de las ar-

tes burguesas.

No hemos de detenernos en el análisis de los textos primitivos por desbordar el tema que nos guía. Sin embargo, sí resulta fundamental indicar que la adopción del modelo de verosimilitud de la novela decimonónica (y esto debe ser considerablemente marizado) no surgió naturalmente del cine acrecentan el valor ideológico innato de la cámara, sino que fue resultado de un conflicto, de una pugna, cuyo foco central se sitúa entre 1903 y 1908. Y que, de un modo u otro, la tendencia derrotada —la populista o popular, es difícil decidir rápidamente— no lo fue linealmente y, por demás, no ha dejado de prodigarse cual sombra demoníaca en toda la historia del séptimo arte clásico. Véanse si no, el gesto kitsch de múltiples films del más asentado cine americano y, por concretar algo más, la fortuna de cierto melodrama y cierto musical, no precisamente 'de qualité'. Son también dignas de señalar las encontradas concepciones de Edison y Lumière, por ejemplo, dos modelos diversos en los mismos orígenes del séptimo arte.

Los textos llamados a la ligera 'primitivos' serán, por lo tanto, lugar privilegiado del conflicto indicado como lo demuestran los films de Porter (64), de Griffith-Biograph (65), etc. Indagar en ese conflicto es tarea iniciada, pero en modo alguno resuelta, y su estudio contribuiría sin duda alguna a esclarecer la posición del cine de la nascente cultura de masas. No es denegando ésta en bloque con simplismos (hoy ya puede decirse) desconstructores que pueden llegar incluso a lo grotesco como se avanzará en la comprensión de los modelos de representación en el cine.

Sin embargo, y retomando la óptica del montaje, reconocemos un

paradójico indicio que ya Metz (66) indicó en su día, pero del que no extrajo –pensamos– las conclusiones pertinentes. Nos referimos al hecho de que las investigaciones que el cine de las primeras décadas llevó a cabo para segmentar el espacio se dirigieron con más ahínco (infinitamente más) a la pluralización de los puntos de vista y a la unión de diversos planos (Metz habla de procedimiento indirecto en la movilización de la cámara) que al mucho más simple recurso de la movilidad directa del aparato. Es curioso constatar la escasez de movimientos de cámara rastreables en films (de Griffith, por ejemplo) que dan prueba de gran maestría en el uso del montaje de planos distintos. Este hecho, importante donde los haya, saca a la palestra las inclinaciones y motivaciones que orientan a cierto cine hacia su configuración –digámoslo así– 'anacrónica'. Porque hubo de ser una escuela de mayor 'primitivismo' y menor experiencia en el uso del medio (esto será convenientemente matizado en capítulos posteriores), a saber, la alemana (Lupu Pick, Dupont, Murnau) quien propiciara ante el estupor de los estudios hollywoodenses, una liberación real de la cámara, su movilización en sentido directo, como diría Metz. Y, valga lo simbólico de la anécdota: en 1925, muchos técnicos americanos inquirían a miembros de la UFA con sorpresa con qué desconocida cámara había sido rodado Der letzte Mann.

Si volvemos a constatar que la variedad de puntos de vista, el raccord en el eje, etc eran mecanismos que no habían escapado a los estudios norteamericanos, pese a la violencia y desconcierto original del espectador, nada resulta tan sospechoso como el olvido, el acto fallido, en que el potente Hollywood incurrió.

Hemos de incidir de nuevo, si pretendemos dar una respuesta satisfactoria a esta cuestión, en recordar esta predisposición del cine al montaje, la capacidad de su técnica para asimilar en su interior, en su voracidad algunas de las claves en las que el arte de finales del siglo XIX y principios del XX indagaba. De este modo, podremos comprender que la evolución, por contradictoria que fuera, del cine hollywoodense se rorjó en torno a un principio para cuya realización no se habían de escatimar esfuerzos: la empeñada insistencia en denegar el montaje, incluso potenciándolo para negarlo a la lectura, es decir, censurar el trabajo de producción precisamente a fuerza de trabajo, oponerse a aquello que las vanguardias tanto se habían esforzado por conseguir, la evidenciación de la heterogeneidad del texto.

Claro está que la configuración de la cámara, el incremento del efecto de real (en el sentido utilizado por Oudart) favorecían esta dirección, pero su unidireccionalidad corresponde a un modelo de representación que logró arrinconar a los restantes (hemos de volver sobre ello) utilizando para tal fin (no es, claro está, el único factor, pero sí el que más nos interesa) un imponente trabajo. Dicho de otro modo, lo que triunfaba con la imposición de este proyecto era una noción de espectáculo que recuperaba, para un consumidor distinto y mucho más amplia, una escritura sin problemas (que, de hecho, era una desproblematización de la escritura), precisamente aquélla que resultaba ya letra muerta en otros campos del lenguaje. El desplazamiento había forzosamente de realizarse hacia un terreno 'virge' que, por su reciente creación (y ciertas inclinaciones naturales) se ofrecía a ser utilizada para estos fines. Pero —y nunca insistiremos lo suficiente— este invento reinscrito sólo podía sustentarse sobre la base de un deslíz del consumidor, en un ámbito nuevo como era la cultura de masas.

Lo dicho –y quede constancia de su valor de hipótesis– no desmiente la herencia metafísica occidental de la cámara ni tampoco la perpetuación de la hegemonía de lo visible y de sus códigos verosímiles, como creemos haber explicado más arriba. Pero añade a estas consideraciones aquello que sitúa al cine en una demanda social diferente en relación con un estadio histórico de desarrollo de las fuerzas productivas. Podría a la luz de lo hasta aquí expuesto no extrañar demasiado que el cine fuera saludado con entusiasmo por el conjunto de las vanguardias, particularmente la soviética, y por personalidades como Lenin y Benjamin....

Sin embargo, puede advertirse en nuestro discurso una omisión importante, dado que el modelo descrito en estas páginas sólo refleja aquél que fue impuesto por Hollywood. De hecho, su creciente hegemonía imprimió un carácter normativo, cuya premisa inicial fue la narratividad en el sentido estudiado aquí y la evacuación de todo texto que presentara sus trazos de escritura. No se trataba, con todo, del único modelo existente, pero sí formó sin ambigüedad una concepción del espectáculo en la cual la continuidad (la del sujeto, pues es atributo suyo) regulaba todos los sistemas de engarce entre los planos. En este sentido, fueron eliminándose raccords complejos o desorientadores tanto como los falsos, logrando así una codificación de la que dan buena cuenta (y generalmente legitiman) las teorías del montaje al uso. Con la llegada del sonoro y su estabilización en los años treinta, dichas reglas se vuelven más rígidas, alcanzándose una suerte de grado cero de la escritura cinematográfica (67). Al menos hasta los años cincuenta logró estabilizarse así un sistema narrativo que denominado clásico o modelo de representación institucional mantenía una finalidad inequívoca: restituir al espectador una homogeneidad sin conflicto, censuran-

de de nuevo en la historia de las artes la problemática de la escritura. Pero —hemos dicho— este modelo no fue el único ni, en consecuencia, tampoco lo sería su noción del montaje. Pasemos adelante.

2.5. La vanguardia: el montaje descubierto.

De entre el profundo interés que la vanguardia mostró por el naciente cinematógrafo, interés que Mitry descalificaba en parte acusándolo de escasa comprensión del medio, consideramos de especial interés detenernos en la compleja teorización ruso-soviética en la medida en que ésta no sólo comporta la interdisciplinariedad que caracteriza a buena parte de las restantes vanguardias, sino que añade a ella, en relación dialéctica, una práctica teórica. El hecho de que los estudios en torno a la vanguardia soviética puedan ser considerados altamente insuficientes, al menos en Occidente, contribuya a una dificultad de acercamiento a la que debe añadirse la sectorialidad de algunos recientes descubrimientos: Eisenstein, sí; también Vertov; pero, por otro lado, conexión (en todo caso, anterioridad cronológica), la FEKS, el constructivismo en general y, en un terreno irreflexivamente distante, el formalismo. Cierto es que hace ya 15 años de que los textos de S.M. Eisenstein han comenzado a ser rescatados en su dimensión teórica y de modo sistemático (publicación que se origina en el número 209 de Cahiers du cinéma, en 1969), sin verse esclavizados por la práctica artística del realizador; no lo es menos que la semiótica y, sobre todo, la lingüística han investigado con gran seriedad la aportación del formalismo ruso (inútil sería reseñar la prolija bibliografía al respecto). Pero lo que ha faltado es un análisis de conjunto (quizá nos hallemos todavía muy distantes de él) de la teoría sobre el cine que se gesta en la Unión Soviética (incluso en la Rusia en guerra),

considerando, en primer lugar, su carácter inacabado (68); en segundo, las separaciones y convergencias que, sin perder la perspectiva histórica constituyen la propuesta contradictoria de los movimientos afectados. Y decimos esto porque la vanguardia soviética, nada irreflexiva pero de cierto empirismo en ocasiones, representa una asimilación (y, en cierto modo, un relevo) de las primeras vanguardias occidentales, inscribiendo su actitud en un proyecto de sociedad nueva o, al menos, en el curso de una efectiva ruptura y, en consecuencia, contestando de modo radical a la estabilización de la vanguardia occidental durante los años veinte (69).

2.5.1. Futurismos.

El primer vínculo que ha de servir para una reflexión de las relaciones entre la vanguardia ruso-soviética y la occidental es la actitud futurista. Abordándola en estas páginas tan sólo desde el punto de vista del cine o del proceso que en él desemboca, cabe indicar de modo sintético lo siguiente. El proceso de fascinación por la máquina y la velocidad que se lee en el primer Manifiesto marinettiano debía abocar a una mirada interesada hacia el cinematógrafo. Y esto porque en cuanto instrumento técnico y privado de tradiciones (?), el cine permitía ser contemplado como artífice de la renovación futurista en aras a la creación de la 'sinfonía poliexpresiva' (70). No resultaría gratuito leer en la siguiente declaración de principios de Marinetti una profundización de la idea canudiana de la síntesis de las artes, pero en versión vanguardista:

"Pintura + escultura + dinamismo plástico + palabras en libertad + entonarruidos + arquitectura + teatro sintético = cinematografía futurista" (71).

Sin embargo, la consideración del cinematógrafo como 'otra zona del teatro' (72) parece llevar a los futuristas —quizá a excepción de Bragaglia— a una simple plasmación de sus principios sintéticos en el cine, pero no a una reflexión sobre el mismo. Así, paradójicamente, el medio de expresión más adecuado a la plurisensibilidad del artista futurista no sería jamás teorizado por los campeones del movimiento. La sentencia en este caso de Jean Mitry resulta bastante razonable:

"Il est question de recherches musicales, picturales, verbales, cinématographiées; non de recherches cinématographiques" (73) (subrayado de Mitry).

Por otra parte, el interés de los futuristas por el cine sólo parece haberse generalizado tras el comienzo de la Primera Guerra Mundial, concibiendo al mismo con anterioridad como una forma particular del teatro que —como acabamos de ver— persiste de algún modo todavía en 1916. Por ser algo más terminantes, digamos que el futurismo italiano fue incapaz (quizá ni siquiera lo pretendió) de articular un discurso en el cine, concibiéndolo como culminación idónea en sí de sus propuestas de destrucción del arte. Resulta, pues, insostenible pretender que el futurismo ruso y soviético se viera influido por este Manifiesto algo tardío, si tenemos en cuenta por añadidura que la declaración de guerra corta toda relación entre Italia y Rusia. Sadoul (74) afirma por su parte que en Dziga Vertov este influjo ha de buscarse por vía musical, con el Primer Manifiesto de los Músicos Futuristas (mayo de 1911, B. Prateila) (75) y el de la literatura (mayo de 1912) (76). A tenor de estos manifiestos y la defensa del ruidismo por Russolo, el interés de Vertov por el cinematógrafo habría de ser

resultado de sus experiencias con el montaje fonográfico (fundación en 1916 del 'Laboratorio del oído') en el que aplicó los elementos expresivos catalogados por Russolo (cascadas, molinos, sierras mecánicas, etc) en términos de montaje. Sin indagar en estos aspectos, conviene hacer hincapié en el hecho de que la reflexión que condujo a ciertos futuristas al cine (fuera a la realización o a la elaboración de guiones, como es el caso de Maiakovski) no pudo producirse como adscripción a las concepciones marinettianas respecto al recién creado arte. En todo caso, conviene recordar que el futuro de la fascinación no podía tener el mismo sentido en una sociedad capitalista avanzada en la cual la revolución industrial y su filosofía se había mostrado insuficientes que en una estructura económica atrasada en cuyo seno la máquina brillaba por su ausencia, así como el propio capitalismo. Dicho de otro modo, la noción de progreso de la ciencia racional es sustituida en Marinetti por el progreso tecnológico y la irracionalidad. En esto puede radicar la ruptura, pues queda dinamitada la visión racionalista decimonónica. Pero su futuro se agota en una tecnificación ambigua. En Rusia, y luego en la Unión Soviética, el desarrollo industrial y el progreso habían de tomar una dirección distinta (estructural, estatal) en la que confluían otros procesos sociales, políticos, etc, aunque tampoco exentos de contradicciones. Dice Sadoul:

"Dans un pays qui sort à peine de la guerre civile où les machines sont rares et la majorité des hommes encore étrangers à toute technique moderne, Vertov appelle donc aux noces de l'homme et de la machine, et par là dépasse les anciennes vues de Marinetti..." (77).

Bernard Eisenschitz es algo más preciso al indicar que el culto a la máquina se inscribe en una realidad que evoluciona a gran velocidad, la Rusia de los Soviets, hecho que, sin duda, ninguna semejanza tenía con Italia (78).

2.5.2. Formalismo.

De los fundacionales estudios del formalismo ruso nos compete, especialmente, una noción que apareció en sus primeros textos, la de 'ostranenie' (extrañamiento). Dos precauciones debemos tomar si deseamos utilizar más ampliamente esta noción logrando aplicarla a una cierta concepción del montaje. La primera de ellas es detectarla históricamente. En este sentido, el término es empleado por Chklovski por primera vez en 1919 (abjurando más tarde de él) y pertenece a la primera época del formalismo, caracterizada ésta por la fascinación de la palabra autosuficiente, en su límpido fonetismo, y anterior, por tanto, a la ampliación del estudio a la semántica. En esta dirección, mucho tenía que ver el concepto con los experimentos futuristas de, sobre todo, Klebnikov, si tenemos en cuenta el tono intuitivo y provocativo, no excesivamente teórico de Chklovski (a diferencia de Jakobson y Tinianov). No le falta razón a Victor Erlich cuando afirma:

"Es esencial tener en cuenta que la improvisada filosofía del arte sklovskijana tenía tanto de peón del movimiento futurista ruso como de contribución a la teoría literaria. Es esta inequívoca empresa estética —más pronunciada en Sklovskij que en otros portavoces formalistas— lo que da el tono del brioso ensayo... (...) Pero, en conjunto, la posición de Sklovskij tenía más de forma-

lismo por ser una cimentación racional de la experimentación poética que por ser una metodología sistemática de la crítica literaria" (79).

Añadamos para mayor abundamiento de los vínculos del formalismo con la vanguardia otra afirmación del documentado Erlich:

"Fascinación por los descubrimientos de la vanguardia literaria e impaciencia por los procedimientos caducos de la ciencia literaria: éstos fueron los síntomas principales de aquel fermento intelectual que en la segunda década de este siglo cristalizó en un movimiento organizado" (80).

La segunda precaución que debe ser tomada se refiere al ámbito literario para el que es formulada la 'ostranenie', pues, si puede resultar ícita su extensión, justo es situar los límites que le impusieron sus creadores. De acuerdo con esto, los formalistas, abocados al estudio de la 'literaridad' abordan la imagen poética como desviación de la norma lingüística. Por eso, el marco en el que se inscribe la 'ostranenie' es la relación automatización/perceptibilidad. Dice Chklovski:

"Más que traducir lo extraño a términos familiares, la imagen poética 'convierte en extraño' lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado (...). Arrancando a l objeto de su contexto habitual, aunando nociones dispares, el poeta da un golpe de gracia al clisé verbal, así como a las reacciones en serie concomitantes, y nos obliga a una percepción más elevada de

las cosas y de su trama sensorial. El acto de la deformación creadora restaura la agudeza de nuestra percepción, dando 'densidad' al mundo que nos rodea" (81).

Se trata en suma de la 'zatrudnënnaja forma' (forma deliberadamente obstruída) y Chklovski aclara que no es exclusiva de la vanguardia. Aparte de sus semejanzas con la noción de objeto surrealista, no es difícil percibir en ella un eco del llamado 'lenguaje abstraído de sentido' (Zaumnyj jazyk) de Krucënyx y Kamenskij o del proyecto de fundir libremente las palabras eslavas de Klebnikov o incluso del asintactismo marinettiano. Hemos venido a desembocar precisamente al problema inicial: la evidenciación del montaje en el texto artístico. Podría argüirse que esto ya estaba explicitado en las vanguardias occidentales y que no era necesario tanto rodeo para volver sobre nuestros pasos. En realidad, no lo creemos así, pues hemos dado un paso importante: el criterio de montaje viene aquí apoyado por una teorización del mismo como rasgo poético, por primitivo que pueda hoy resultar. Efimov resume precisamente la concepción formalista como 'actividad verbal caracterizada por una perceptibilidad máxima de los modos de expresión.' (82). Pero, además, hemos advertido en este fermento una especial predisposición hacia el cinematógrafo. Queda por ver si las investigaciones que surgen al abrigo del futurismo, el 'LEFT', el Proletkult, el formalismo, etc son consecuentes con un recurso (priem) que evidencie el principio de montaje que sirve para su producción significativa.

2.5.3. La FEKS y el principio del montaje en el cine.

Si nos interesa la Fábrica del Actor Excéntrico, tal vez el grupo menos estudiado de la vanguardia teatral y cinematográfica soviética es

porque recoge el bagaje del futurismo añadiéndole una dirección tecnológica determinada –el americanismo– y, al mismo tiempo, aplica las aportaciones de los formalistas, en particular de la 'ostranenie' (83). Además, si el futurismo llega al cine por la vía de la poliexpresividad y el culto a la máquina, la FEKS lo hace gracias al montaje, esto es, una vez asumidos los principios del montaje en el teatro, la FEKS pasa al cine de manera totalmente natural (84). Y el montaje es utilizado –Nedobrovo lo explica en un brillante artículo– en el sentido de trasposición de elementos (gestos que no corresponden al momento, juegos con la realidad, etc); en otras palabras, operación con lo heterogéneo, confrontación. Pero también y sobre todo, puesta al desnudo del procedimiento con que se ha construido el film (85). No es extraño que Nedobrovo, en 1928, recurra a una terminología y conceptualización de inequívoco origen formalista para definir el trabajo de la FEKS:

"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 y complica a la totalidad del proceso perceptivo" (86).

Inequívocamente nos hallamos de nuevo ante el concepto de 'ostranenie' sancionado por los formalistas, pero ahora ya fuera del marco literario en el que parecían confinarlo éstos.

No debe a tenor de lo dicho sorprender si el excentrismo recurre al cabaret, pero -como Meyerhold- no en aras de un enriquecimiento espiritual (como es el caso de Hiller y el 'aktivismus'), sino según una concepción del espectáculo como extrañamiento respecto a la realidad. Véase un fragmento del manifiesto de Yutkevitch para comprender, en medio de un tono exagerado, una recuperación del proceso del arte desde el impresionismo hasta el excentrismo a través de toda la primera vanguardia:

"¿Pero de dónde nos ha venido esta herencia? Un paso atrás:

Impresionismo

puntillismo

futurismo

cubismo

expresionismo

Fraccionamiento de los elementos de la forma y del contenido. Completo alejamiento de la realidad. Asunto de la obra: la forma.

La nave de la cultura europea ha zozobrado.

Los naufragos intentan aferrarse inútilmente a los maderos del misticismo y del simbolismo.

!Pero en los boudoirs perfumados del arte estetizante s irrumpe con un potente rugido la sirena eléctrica del Modernismo! Cada vez resuena más exigente y obstinada la invitación a salir del cuadro para acercarse

a lo concreto, a lo tangible, al objeto..." (87).

Un hecho aparentemente marginal puede ayudarnos a comprender el excentrismo. Nos referimos a la valoración que Grigori Kozintsev hace del procedimiento de 'gag'. En un texto titulado "El arte popular de Charles Chaplin" (88), el autor interpreta el procedimiento como una trasposición, una metáfora hecha realidad, una realidad hecha metáfora, un procedimiento, en última instancia, de extrañamiento. El 'gag' es, al igual que el excentrismo, una puesta al desnudo del recurso de que se ha servido la composición:

"El humorismo deriva así entre los elementos del contraste y no en las consideraciones de los elementos aislados; consiste en unir lo que no puede estar junto. Es producto e la inverosimilitud de esos extraños híbridos" (89).

Comparando 'blague' y 'gag', llega a la siguiente conclusión:

"La sátira contra el ordenamiento social decae, pero sobrevive un estilo de contrastes y de agrupación de elementos heterogéneos, de uniones inverosímiles; estilo que siempre evoluciona hacia el método mecánico. En lugar de la sátira tenemos la farsa hiperbólica; en lugar de la divinización del tema caricaturesco, la maravilla de lo inverosímil; la tendencia a 'hacer reír' triunfa sobre la 'burla' " (90).

El primer término de la oposición viene representado por Marinetti, mientras el segundo es característico de Charles Chaplin.

Quizá a estas alturas no resultaría nada exagerado admitir la ampliación que propone Gillo Dorfles de la noción 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 función más profunda y más 'especializada' " (91).

Serían, pues, fenómenos de 'ostranenie' toda forma de dislocación o distribución anómala, asintactismo, etc, cuyo fin sea abstraer los fenómenos al 'automatismo'. Dorfles halla un sentido semejante en las concepciones de Tinianov (indicio fundamental e indicios secundarios), o de Mukarovski (deformación como propiedad específica del lenguaje poético, como violación del orden lingüístico establecido). Concluye Dorfles afirmando:

"...la ostranenie se verifica cada vez que determinado elemento semánticamente identificable es extraído de su contexto normal e insertado en otro contexto que le es extraño, o bien cada vez que determinada unidad morfosintáctica es utilizada de modo tal que pasa a desempeñar una 'función' distinta de la originaria (tanto más si dicha función es insólita, sorprendente e inédita)" (92).

Y este fenómeno hecho extensible a toda forma artística y no sólo a la forma poética literaria en la que parecían confinarla sus primeras formulaciones .

2.5.4. El montaje de las atracciones.

Aún otra manifestación de la puesta al desnudo del recurso de montaje la encontramos en el célebre montaje de atracciones que S. M. Eisenstein teorizara en un texto de 1923 para el teatro (93), aparecido en LEF y representativo del ala izquierda, dinámica y excéntrica del Proletkult. Las consideraciones que lleva aparejadas el texto, respecto a la posición del espectador como sujeto, rebasan en nuestra opinión la posición de los excentristas, ya que con Eisenstein se inicia una reflexión sobre el espectáculo de la que el Psicoanálisis podría sacar buen partido, pese a que las citas del soviético remiten preferentemente a Pavlov y a la reflexología. Define Eisenstein así el procedimiento:

"Est attraction (du point de vue du théâtre) tout moment agressif du théâtre, c'est-à-dire tout élément de celui-ci soumettant le spectateur à une action sensorielle ou psychologique vérifiée au moyen de l'expérience et calculée mathématiquement pour produire chez le spectateur certains chocs qui, à leur tour, une fois réunis, conditionnent seuls la possibilité de percevoir l'aspect idéologique du spectacle montré, sa conclusion idéologique finale" (94) (subrayado nuestro).

Es la atracción, pues, el elemento autónomo, la unidad molecular, de la eficacia del teatro y puede resumirse en dos principios: agresividad y autonomía, por una parte; escapatoria del naturalismo, de lo verosímil aristotélico, por otro (95). Ruptura, por tanto, con la obligación de tratar el tema por medio de acciones ligadas 'lógicamente' al

acontecimiento, el montaje de atracciones halla su más pura formulación en un artículo escrito en octubre del año siguiente y publicado en 1925 ("Le montage des attractions au cinéma" (96)), ya que esta poética permite una ampliación de posibilidades insospechada en el cine, dadas las condiciones de éste para la producción del shock. Y en este texto, Eisenstein reitera la importancia de influir en el espectador:

"L'attraction (...) telle que nous la concevons est tout fait montré (action, objet, phénomène, combinaison, conscience, etc) connu et vérifié, conçu comme pression produisant un effet déterminé sur l'attention et l'émotivité du spectateur et combiné à d'autres faits possédant la propriété de condenser son émotion dans telle ou telle direction dictée par les buts du spectacle" (97) (subrayado nuestro).

Esta insistencia en el proceso psíquico provocado por la atracción se explica si entendemos su efecto como encadenamiento de asociaciones o, mejor, encadenamiento de reflejos condicionados -la terminología conductista aflora, lo hemos dicho, constantemente en Eisenstein- asociando los acontecimientos elegidos a los reflejos incondicionados suscitados.

Esta suerte de sistema en el que confluyen la idea trotskista de agit-prop con la reflexología en el cálculo de los excitantes nos lleva a la noción elaborada por Cohen-Séat de eficiencia (98). Además, para calcular bien los estímulos es preciso determinar la naturaleza del público a que se dirigen y estos medios, en opinión de Eisenstein, los brinda otra ciencia: el marxismo-leninismo. En esta contradicción se

mueve la primera práctica artística y teórica de Eisenstein: entre el marxismo-leninismo y la reflexología, entre el lado agresivo, sorprendente del Proletkult y el lado eficiente, utilitario del leninismo. Contradicción de la que es fiel reflejo La Huelga (1924) (99), film que Eisenstein denominó nada menos que el 'Octubre' de la cinematografía soviética (100), pero de la que el autor no consigue despegarse tan fácilmente como lo demuestra el hecho de que un trabajo de 1928 presentando Octubre (1927) y su modelo de montaje lleve por título 'atracción intelectual' (101).

Será esta nueva problemática del espectador, de un sistema psíquico, y de la dirección ideológica que debe imprimirse a aquél lo que orientará las diferentes tentativas eisensteinianas. Ejemplar a este nivel es la teorización a propósito de El acorazado Poyemkin, sobre una noción que, coyuntural en el momento de su formulación ('Constantza'), se extenderá como auténtica sombra a lo largo de toda la producción artística y teórica del realizador: lo patético y el éxtasis. Y lo es en la medida en que, al tomar en cuenta la subjetividad del espectador, el efecto de choque se torna seducción, pretendiendo la salida de sí del sujeto (102).

No es momento de iniciar este estudio sobre las distintas fases de la producción de Eisenstein. Sin embargo, digamos de nuevo que la toma de consciencia de la posición del espectador, su aceptación como verdadero sujeto del espectáculo, llamado a inventir el proceso de producción del film, llevan a Eisenstein a dar un enorme salto respecto a las tentativas de la FEKS o, incluso, de Vertov.

No obstante -como señala Paolo Bertetto-, Eisenstein siempre

se movería entre la utopía vanguardista (concepción futurista-lefista de la revolución total) y la dinámica de construcción del socialismo (103).

Dos precisiones quedan por hacer: en primer lugar —aunque esto resulta obvio—, que no hemos pretendido trazar en medida alguna una historia del film ruso y soviético, sino sacar a la luz las reflexiones más operativas para nuestra intención en cuanto a la práctica teórica y artística sobre el montaje. Esto explica ciertas omisiones, particularmente la de Kulechov, padre como fue desde la Rusia zarista de la mayoría de los cineastas soviéticos. En segundo lugar, indicar que la puesta al desnudo del procedimiento del montaje sufrió una nueva integración, no sólo debido a la sumisión del cine a los planes quinquenales, al control del partido y a la imposición del realismo socialista, dado que hay que tomar en cuenta el fenómeno generalizado de búsqueda de mayor organicidad, como lo prueba entre otros muchos casos de la vanguardia pictórica, musical, etc, el trabajo de S.M. Eisenstein.

NOTAS AL CAPITULO

- (1) GARRONI, Emilio: Estética, Bari. Laterza, 1968,
- (2) Ibidem., p. 165. E. por título 'L'eterogeneità dell' oggetto estetico e critica d'arte'.
- (3) GARRONI, Emilio: Semiótica, Barna, Gustavo Gili,
- (4) KRISTEVA; Julia: "Eterogeneidad y presencia" in Semiótica 1, Madrid, 1978, p. 12.
- (5) Idem., Vol. 2: "El discurso y la fórmula", pp. 95 a 216.
- (6) Ibidem, p. 98.
- (7) Idem: La révolution du langage, París, Seuil, 1979, p. 15.
- (8) cit. por TODOROV, La poética de Bakhtine. Le principe dialogique, París, Seuil, 1981, pp. 95-96.
- (9) cit. por Idem, op. cit. "Le langage dialogique est, bien sûr, un phénomène caractéristique de tout discours. C'est la vie de tout discours vivant. Le discours rencontre le monde sur tous les chemins qui mènent vers son objet, et il entre avec lui en interaction vive et intense. Seulement, abordant avec le premier"

discours un monde vierge et encore non dit, le solitaire Adam, pouvait vraiment éviter absolument cette réorientation mutuelle par rapport au discours d'autrui, qui se produit sur le chemin de l'objet" (p. 98).

- (10) KRISTEVA; Julia: El texto de la novela, Barna Lumen, 1974, p. 15.
- (11) Ibidem., pp. 15-16.
- (12) REQUENA, Jesús G.: La escritura fílmica de Douglas Sirk. Teoría y práctica del análisis textual del film, Tesis Doctoral defendida en la Universidad Complutense de Madrid, Curso académico 1984-85, bajo la dirección de Antonio Lara, inédita, p. 42.
- (13) Véase entre una profusa bibliografía FANOF SKY, Erwin: La perspectiva como forma simbólica, Barna, Tusquets, 1973 y FRANCAS-TEL, Pierre: "Nacimiento de un espacio: mitos y geometría en el Auattrocento" in Sociología del arte, Madrid, Alianza, 1975.
- (14) El caso de la representación de la representación en la pintura barroca es quizá el más notorio. Junto a ello, la operación con la metáfora lexicalizada en el manierismo y barroco literario fundamentalmente español; y también un extensísimo etc.

- (15) BARTHES, Roland: Le degré zéro de l'écriture, París, Seuil, 1953.
- (16) Es evidente que el proceso evoluciona de un modo desigual y combinado y las fechas que pudiéramos ofrecer no tienen más valor que el paradigmático.
- (17) BARTHES; op. cit., p. 9.
- (18) KRISTEVA, Julia: La révolution du langage poétique, ya cit.
- (19) FRANCASTEL, Pierre: "Destrucción de un espacio plástico" in Sociología del arte, ya cit., cap. IV.
- (20) Véase BARTHES, op. cit.
- (21) WESCHER, Herta: La historia del collage. Del cubismo a la actualidad, Barna, GG, 1976.
- (22) MENNA, Filiberto: La opción analítica en el arte moderno, Barna, Gustavo Gili, 1977.
- (23) BILLETTER, Erika: "Collage et montage dans les arts plastiques" in Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, in Théâtre années vingt, Lausana, L'âge d'Homme, 1978, pp. 19 a 30.
- (24) TZARA, Tristan: Siete Manifiestos Dadá, Barna, Tusquets, 1972.

- (25) LISTA, Giovanni: "Le théâtre futuriste italien" in Théâtre futuriste italien 1, número de Théâtre années vingt, Lausana, L'âge d'homme., 1976, pp. 11 a 46.
- (26) MEYERHOLD, V.: Teoría teatral, Madrid, Fundamentos, 1971.
- (27) MENNA, Filiberto: op. cit., p. 10.
- (28) FENOLLOSA, Ernest y FOUND, Ezra: El carácter de la lengua china como medio poético, Madrid, Visor, 1977.
- (29) Véanse, además, los textos citados en 2.1. y KRISTEVA, Julia: "Pratique analytique/pratique révolutionnaire" in Cinéthique 9/10, París, enero, 1971, pp. 71 a 79.
- (30) BAIN, André: "Ontología de la imagen fotográfica" in ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp, 1966, p. 21.
- (31) Ibidem., p. 23.
- (32) El término es empleado en múltiples ocasiones por Benjamin, pero en lo que se refiere a la fotografía y al cine, véase "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" in Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1982, pp. 15 a 57 y "Pequeña historia de la fotografía" in op. cit., pp. 61 a 83.
- (33) BENJAMIN, Walter: "Pequeña historia...", citado, p. 75.

(34) El complejísimo problema que suscita la pérdida del aura en el arte debiera enfocarse a la luz de las críticas que Th. W. Adorno realizó al texto de Benjamin, percibiendo su perduración (la del aura) en el arte de masas e incluso afirmando que el cine conserva este aura en grado altamente sospechoso (carta de 18 de marzo de 1936, Londres). Adorno, por su parte, habiendo descrito la presencia del aura en los primeros planos de actriz -'regresión bajo hechizo'- no podía suscribir la frase de Benjamin: "A la atrofia del aura el cine responde con una construcción artificial de la personality fuera de los estudios; el culto a las 'estrellas', fomentado por el capital cinematográfico, conserva aquella magia de la personalidad, pero reducida, desde hace ya tiempo, a la magia averiada de su carácter de mercancía" (in "La obra de arte...", p. 39). Por otra parte, si -como Adorno señala- el aura es elemento constitutivo de todo arte, aquello precisamente que lo diferencia de los meros hechos, difícil es comprender al propio Adorno cuando lo excluye del arte de vanguardia, si consideramos que no se le escapa cierta magia de, por ejemplo, Schönberg. Véase para un analítico enfoque sobre el tema la Tesis Doctoral de Vicente Jarque sobre la Estética de Adorno, en curso.

(35) Véanse BENJAMIN, Walter: Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III, Madrid, Taurus, 1975.

(36) Ibidem., pp. 115 a 134.

(37) Ingenuidad en el sentido de cierto inmediatismo político que, si bien mostraba preocupación por integrar la práctica artística en una dirección revolucionaria, difícilmente era capaz de comprender la cultura de masas en términos más analíticos.

- (38) Entrevista con PLEYNEL, Marcelin y THIBAudeau, Jean: "Económica, ideológica, formal", realizada por Gérard Leblanc in Cinéthique, 3, París, 1969, p. 10.
- (39) Véase, por sólo citar un ejemplo, "Du bon usage de la valeur d'échange (les Cahiers du cinéma et le marxisme-leninisme)" in Cinéthique 6 , pp. 1 a 12.
- (40) Un intento global y fallido en su mecanicismo e incapacidad de articular el concepto de práctica significativa que cae fácilmente en la identificación cine-ideología pese a todo, lo tiene el lector en FARGIER: "La parenthèse et le détour. Essai de définition théorique du rapport cinéma-politique". in Cinéthique 5, septiembre-octubre, 1969, París, pp. 15 a 21.
- (41) In Cinéthique 7/8, pp. 1 a 8.
- (42) Ibidem, pp. 4-5.
- (43) Véanse infinitos ecos en la masiva mostración de cámaras en el cine de estos años como si -según parece dar a entender Baudry- la respuesta de un Vertov a la censura del efecto cámara en El hombre con la cámara se sustentara en la mostración del aparato en cuestión.
- (44) Forma parte de un trabajo en colaboración con Jean Pierre Oudart, cuyo título conjunto es "Travail, lecture, jouissance" in Cahiers du cinéma, 222, París, julio, 1970, pp. 39 a 43.
- (45) Ibidem., p. 39.

- (46) Respecto a la actitud de los Cahiers du cinéma, véase BONITZER, Pascal: "Film/Politique" in nº 222, julio, 1970, París, pp. 33 a 37; y COMOLLI, Jean Louis, y NARBONI, Jean: "Cinéma/Idéologie/Critique" (1) in nº 216, París, octubre, 1969, pp. 11 a 15 y (2) in nº 217, noviembre, 1969, pp. 7 a 13.
- (47) Véase el conjunto de los aparecidos en los números 34, 35, 37 y 41 en Cine e ideología, Buenos Aires, Granica, 1973 (original en París, Editions Sociales, 1971).
- (48) Ed. castellana citada, p. 25.
- (49) Ibidem., p. 29.
- (50) COMOLLI; Jean-Louis: "Technique et idéologie" in Cahiers du ciné-
229, 230, 231, 233, 234-235, 236, París,
1971-1972.
- (51) Ibidem, 229, p. 8.
- (52) Ibidem, 229, p. 12.
- (53) Ibidem., p. 13.
- (54) OUDART, Jean Pierre: "L'effet de réel" in Cahiers du cinéma nº
228, París, 1971, pp. 19 a 26.
- (55) TAUSK, Peter: Historia de la fotografía en el siglo XX, Barna,
Gustavo Gili, 1978, pp. 14 y ss.

- (56) COMPANY, Juan Miguel: La novela naturalista y los orígenes del cine, Tesis Doctoral de próxima lectura, bajo la dirección de Jenaro Taléns, Universidad de Valencia, Curso Académico 1984--1985.
- (57) BURCH, Noël: "Porter ou l'ambivalence" in Le cinéma américain. Analyses de films París, Albatros, 1980.
- (58) AUMONT, Jacques: "Griffith, le cadre, la figure" in Le cinéma . . ., ya cit.
- (59) FELL, John L.: El filme y la tradición narrativa, Buenos Aires, Tres Tiempos, 1977.
- (60) URRUTIA, Jorge: Imago litterae. Cine y literatura, Sevilla, Alfar, 1984.
- (61) GUBERN, Román: "La articulación del lenguaje fílmico" in Mensajes icónicos en la cultura de masas, barna, Lumen, 1974, pp. 77 a 125.
- (62) COMPANY, Juan Miguel: "El espacio de la representación" in Contracampo 9, Madrid, febrero, 1980, pp. 51 a 54.
- (63) El 1 de enero de 1909 se forma el trust 'Motion Pictures Patents Company', primera pretensión seria de monopolización que conducirá a la guerra de las patentes y al salto entre artesanado y gran industria.

- (64) BURCH, Noël: op. cit. analiza cuatro de los films de Forter.
- (65) Véanse las distintas opiniones en torno a la segmentación del espacio en GUBERN, op. cit. y COMPANY ("El espacio..."), no del todo contradictorias.
- (66) METZ, Christian: "Montage et discours dans le film" in Essais sur la signification au cinéma II, París, Klicksieck, 1972.
- (67) BURCH, Noël : Praxis del cine, Madrid, Fundamentos, 1970.
- (68) Véanse algunas extrapolaciones en IVANOV, V.: "Eisenstein y la lingüística estructural moderna" in URRUTIA, Jorge: Contribuciones a análisis semiológico del film, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 87 a 105. O también: JOLKOVSKI, Alexandre: "La poétique générative d'Eisenstein" in ça cinéma, 2^{eme} année, 7/8^{eme} état, mayo, París, 1975, pp. 98 a 118.
- (69) Véase el capítulo 6 de este trabajo.
- (70) MARINETTI, F.T.: "La cinematografía futurista" in Manifiestos y textos futuristas, Barna, Cotal, 1978, p. 19.
- (71) Ibidem., p. 22.
- (72) Ibidem., p. 19.

- (73) MITRY, Jean: Le cinéma expérimental, París, Seghers, 1974,
p. 31.
- (74) SADOUL, Georges: "Futuristes italiens et Vertov" in Cahiers du
cinéma, 220-221, París, mayo-junio, 1970,
pp. 19 a 22.
- (75) MARINETTI, op. cit., pp. 204 a 217.
- (76) Ibidem., pp. 156 a 166.
- (77) SADOUL, op. cit., p. 22.
- (78) EISENSCHITZ, Bernard: "Maiakovski, Vertov" in Cahiers du ci-
néma, 220-221, París, mayo-junio,
1970, pp. 27-28.
- (79) ERLICH, Victor: El formalismo ruso, Barna, Seix Barral, 1974,
p. 258.
- (80) Ibidem., p. 89.
- (81) cit. por ERLICH, op. cit., pp. 252-253.
- (82) cit. por ERLICH, op. cit., p. 262.
- (83) Las colaboraciones, en mayor o menor medida, entre la FEKS y el
formalismo son abundantes. Quizá la más importante sea la elabora-
ción por Tinianov de los guiones de Shinel(El abrigo, 1926) y S.P. D.
(1927).

(84) NEDOBROVO, Vladimir: "FEKŚ: Kozintsev y Trauberg" in RAPI-
SARDA, Cine y vanguardia en la Unión
Soviética, Barna, Gustavo Gili, 1978,
pp. 88 a 137. (texto de 1928).

(85) NEDOBROVO in op. cit. ejemplifica lo dicho en Las aventuras de
octebrina, La ruta del diablo, El abrigo, S.V.D. y El hermano
menor.

(86) Ibidem., p. 90.

(87) YUTKEVITCH, Josifovitch: "Excentrismo, pintura, propaganda"
in RAPISARDA, Giusi: op. cit., p.
43.

(88) in EISENSTEIN, S.M. et al.: El arte de Charles Chaplin, Buenos
Aires, Nueva Visión, 1973.

(89) Ibidem., p. 90.

(90) Ibidem., p. 93.

(91) DORFLES, Gillo: "El concepto de 'Ostranenie' como fenómeno inter-
válido" in El intervalo perdido, Barna, Lumen,
1984, p. 98.

(92) Ibidem., p. 121.

(93) EISENSTEIN, S.M.: "Le montage des attractions" in Oeuvres 1,
Au-delà des étoiles, París, U.G.E., 1974,
pp. 115 a 126.

(94) Ibidem., p. 117.

(95) Mucho tiene que ver esto con las propuestas brechtianas.

(96) in Au-delà des étoiles, ya cit., pp. 127 a 144.

(97) Ibidem., p. 128.

(98) Vide DE LA CALLE, Román: "Anotaciones para un estudio de la información fílmica" in En torno al Hecho Artístico, Valencia, Fernando Torres, 1981, p. 164.

(99) Vide "La Grève. La méthode de mise en scène d'un film ouvrier" in Au-delà des étoiles, ya cit. pp. 25 a 28; también "Sur la question d'une approche matérialiste de la forme" in op. cit., pp. 145 a 156. También BONITZER, Pascal: "Système de La Grève" in Cahiers du cinéma, 226-227, París, 1971, pp. 43-44.

(100) "Sur la question...", ya cit., p. 150.

(101) Texto inédito, citado por AUMONT, Jacques: Montage Eisenstein, París, Albatros, 1979. Este texto, fruto de una Tesis Doctoral, es de lectura imprescindible para cualquier aproximación seria a Eisenstein.

(102) Para un estudio de lo patético que no podemos realizar aquí por desviarnos de nuestro camino, la bibliografía eisensteiniana es har- to extensa, incluso podría decirse que toda su producción escrita remite de un modo u otro a lo patético. Una de las sumas que proyectó en los últimos años de su vida -La no-indiferente naturaleza (1945-1947)- le dedica un amplísimo espacio, reconociendo la presencia de la noción en cuestión no sólo en El acorazado Potemkin, sino también en La línea general (episodio de la centrifugadora), Alexander Nevski (espera antes de la batalla sobre el hielo), etc. Por otra parte, puede resultar paradójico que en su afán -contra- ditorio, como ya hemos dicho- por justificar su trabajo desde un riguroso marxismo-leninismo, Eisenstein se vea abocado a declara- rar que su Potemkin corresponde a una manifestación nepista de la cinematografía -retroceso táctico, concesión a la emotividad y al éxtasis-, confiriéndole más tarde los atributos ni más ni menos que del salto revolucionario: el paso de la cantidad en calidad, el salto a otra cosa distinta.

(103) BERTETTO, Paolo: Cine, fábrica, vanguardia, Barna, Gustavo Gili, 1977, p. 96.

CAPITULO TRES:

Per una definición del montaje
filmico.

Introducción.

El celeberrimo concepto eisensteiniano según el cual el montaje cinematográfico no es más que un caso particular del principio del montaje parece, a la luz de esta doble excursión, a la teoría del texto artístico -sincrónica, portanto- y a las poéticas que lo ocultan o evidencian -diacrónica-, manifestarse como punto de partida inexcusable a la hora de proponer una definición suficientemente amplia no técnica y un modelo operativo de análisis. Modelo operativo, decimos, en la medida en que debe dar cuenta en el campo de lo fílmico, más que de lo cinematográfico, de los distintos ámbitos o niveles en los que dicho principio actúa.

3.1. Ampliaciones.

Ante todo -y como primer paso-, trataríase de constatar que el montaje afecta a la producción del film y, por tanto, no puede ser confinado a una etapa determinada del mismo. Tal indicación, por obvia que pudiera parecer, conecta con un principio metodológico y teórico: la concepción del film como trabajo, en diversos campos, pero tendente a un producto coherente (textualmente formalizado); es este producto textual con su trabajo lo que se trata de contemplar y no su fabricación técnica. De las innumerables citas que refrendan esta concepción, valga una de Vertov, realmente paradigmática:

"Tout film du 'Ciné-Oeil' est en montage depuis le moment où l'on choisit le sujet jusqu'à la sortie de la pellicule définitive, c'est-à-dire qu'il est en montage durant

tout le processus de fabrication du film"(1) (subrayado nuestro).

Dicho con otras palabras y leyendo la generalidad donde Vertov se aplica a un modelo concreto:

"je monte lorsque je choisis mon sujet (en choisir un parmi les milliers de sujets possibles),
je monte lorsque j'observe pour mon sujet (réaliser le choix utile parmi mille observations sur le sujet),
je monte lorsque j'établis l'ordre du passage de la pellicule filmée sur le sujet (s'arrêter, parmi mille associations possibles d'images, sur la plus rationnelle, en tenant compte aussi bien des propriétés des documents filmés que des impératifs du sujet à traiter" (2) (subrayado del autor).

Y ello, a decir de Marc Vernet Michel Marie, Alain Bergala y Jacques Aumont, porque "toute utilisation du montage est 'productive': le montage narratif le plus 'transparent', como le montage expressif le plus abstrait, visent l'un et l'autre à produire, à partir de la confrontation, du choc entre les éléments différents, tel ou tel type d'effets; quelle que soit l'importance, parfois considérable dans certains films, de ce qui se joue au moment du montage (...) -le montage comme principe est, par nature, une technique de production (de significations, d'émotions...). Autrement dit: le montage se définit toujours, aussi, par ses fonctions" (3).

Ampliada la noción a todo el film como producción y a cualquier poética, sea cual fuere la modalidad que adopte, queda, en una segunda fase (claro está, expositiva, no cronológica) extender el concepto de montaje a toda forma de regular la actividad sintagmática de un discurso, en nuestro caso, del film. Precisaremos una detención, pues este principio no puede ya sólo afectar a la sucesión de diversos planos.

3.2. Distinciones operativas. Montaje y discurso.

Ya describimos en el capítulo primero la actitud de Mitry, quien concebía, si bien de modo contradictorio, un trabajo de montaje en la organización de planos en profundidad de campo, así como en los recursos a la movilidad de la cámara. Por su parte, Christian Metz (4) propone una distinción algo más pertinente entre un sentido restringido del término ("collage de plusieurs prises de vues matériellement distinctes" (5)) y uno más extenso, en su acepción de discurso ("organisation concertée de co-occurrences syntagmatiques sur la chaîne filmique" (6)). Con esta distinción se procede a una real superación de las estéticas tradicionales y a la puesta en marcha de una voluntad teórica en la medida en que es la creación de modelos hipotéticos-deductivos y no la pretensión de teorizar una práctica empírica, lo que orienta el funcionamiento sistémico de la semiología desde la que habla Metz. Léase, con todo, una sospechosa pervivencia del tecnicismo a que aludíamos en el capítulo inicial cuando Metz se permite hablar de "prises de vues" y no de unidades abstractas, por lo que el montaje en sentido 'estricto' se refiere más a la operación técnica que a la forma de discurso que el 'collage' engendra. Y decimos esto porque, de creer a Metz, el sentido primero del término no puede hallarse incluido en el segundo (más extenso), dado que se ubica en un terreno distinto (técnica/discurso). No

bastante, el paso es sustancial en la medida en que Metz incluye en el montaje como discurso tres formas distintas de realización: collage-movimientos de cámara e implicación estática. Tres modalidades diversas y un solo principio semiótico:

"Disposition d'éléments actualisés que le film, dépassant la simple représentation analogique (photographie pure) se met à signifier selon les lois qui lui sont propres" (7).

En esta misma dirección se pronuncia Marie-Claire Ropars afirmando que el montaje "s'entend désormais non plus comme simple technique de collage, mais bien comme ordre discursif, qui peut se décider avant comme après le tournage" (8). Esta opinión es compartida por Michel Marie (9).

Las ventajas de esta proposición son fáciles de hallar: desplazar la identificación del principio de montaje con el procedimiento técnico, y situar su funcionamiento en el ámbito del texto. De este modo, una teoría del montaje habrá de ser capaz de dar cuenta tanto de los films que utilizan el 'montaje corto' como de aquéllos en los que el corte es raro (ejemplos no faltan: William Wyler, Orson Wellés, Kenji Mizoguchi, Roberto Rossellini, Jean Renoir, C. Theodor Dreyer...).

3.3. De nuevo Eisenstein: noción de conflicto.

A tenor de lo dicho, convendría revisar algunos aspectos de la terminología de S.M. Eisenstein que permiten avanzar en el camino emprendido pues -lo veremos en seguida- Eisenstein quizá sea el teórico ante-

rior a la semiología que más lejos fue en esta tarea de estudio del montaje. Apoyándonos en el espléndido trabajo de Jacques Aumont (Montage Eisenstein) y profundizando en las raíces tanto del sistema del realizador soviético como en los orígenes de los términos rusos, quede constancia de lo siguiente:

Fragmento (KUSOK): término no exclusivo de la literatura cinematográfica. Nunca es definido por Eisenstein, si bien es nuclear para su teoría. A partir de él, se trata de elaborar los parámetros constitutivos de la imagen (luminosidad, música en contrapunto, etc). Deriva de la renuncia a la analogía de la imagen y del trabajo sobre la pluralidad de códigos. El 'kusok' es la célula del montaje (aunque también debe contemplarse la dimensión transversal: lo pro-fílmico), con lo cual la noción de plano como unidad parece disiparse dando paso a un criterio mucho más amplio.

Cuadro (KADR): este término no preexiste a su acepción fílmica en ruso (no es compartido por la pintura, por ejemplo, como ocurre en Occidente). Para Eisenstein define la traducción específica en el vocabulario cinematográfico de una operación general de toda representación: elección, selección, puesta en evidencia de los elementos significantes. Por ello, puede también señalar el realizador que el 'Kadr' es una célula del montaje ya que conforma uno de los aspectos del fragmento (10).

Encuadre (OTREZ) (en alemán 'Ausschnitt'): junto a imagen y montaje, es uno de los tres momentos de un mismo tratamiento del objeto en su conversión en representación por medio de un trabajo de producción.

Conflicto (KONFLIKT): variante de la noción marxista-leninista de

'contradicción'. De acuerdo con esto, dice Eisenstein en Dramaturgie der Film Form:

"De mon point de vue, le montage n'est pas une idée composée de fragments à la suite, mais une idée qui naît du choc entre deux fragments interdépendants. (...)

Comme exemples de conflits on pourrait donner:

1. Le conflit graphique.
2. Le conflit des surfaces.
3. Le conflit des volumes.
4. Le conflit spatial.
5. Le conflit des éclairages.
6. Le conflit des rythmes (...).
7. Le conflit entre le matériau et le cadrage (déformation spatiale par le point de vue de la caméra).
8. Le conflit entre le matériau et sa spatialité (déformation optique par l'objectif).
9. Le conflit entre le processus et sa temporalité (ralenti, accéléré).
10. Le conflit entre l'ensemble du complexe optique et un tout autre domaine" (11).

3.4. El plano.

A la luz de lo dicho, la noción de montaje, en su proceso de ampliación y desplazamiento de la técnica, ha venido anulando progresivamente al plano como célula del mismo. Y es que el largo y pesado debate sobre el plano como unidad mínima poseía más que un cierto tufillo tecnicista:

"Il s'agit là d'un mot qui appartient de plein droit au vocabulaire technique et qui est d'un usage très courant dans la pratique de la fabrication (et de la simple vision) des films" (12).

En este sentido, Bergala, Marie, Aumont y Vernet alertan sobre la irreflexiva adopción del término 'plano' en teoría del cine:

"...il est important en revanche de souligner que, pour l'approche théorique du film, il s'agit d'une notion délicate à manier, précisément en raison de son origine empirique" (13).

Anulado el plano como unidad mínima (14) y no pudiendo acudir al fotograma sin diluirse en la fotografía la 'especificidad' (15), resulta interesante la reciente propuesta de Gilles Deleuze quien, partiendo de las reflexiones de Henri Bergson (Matière et mémoire, 1896) aduce:

"...le cinéma ne nous donne pas une image à laquelle il ajouterait du mouvement, il nous donne immédiatement une image-mouvement. Il nous donne bien une coupe, mais une coupe mobile, et non pas une coupe immobile + mouvement abstrait" (16).

Y, como corolario de lo anterior, Deleuze concluye:

"Nous définissons le cinéma comme le système qui reproduit le mouvement en le rapportant à l'instant quelconque" (17).

3.5. El principio de montaje.

Si recuperamos ahora la actitud de S.M. Eisenstein y su formulación del principio del montaje, tantas veces citado, comprenderemos el alcance de la propuesta. Una cita de "Montage 38" resulta inequívoca al respecto:

"Et, en tout cas, c'est un principe qui n'embrasse pas seulement, comme nous l'avons vu, toutes les instances internes à la production cinématographique: l'acteur, le rôle, le cadre, le montage, l'objet dans son entier. Mais c'est un principe qui englobe l'art, bien au-delà des limites du seul cinéma. Un principe qui, bien au-delà des limites de l'art, a une envergure considérable" (18).

En esta definición que desborda al propio arte, ha de verse el des-templado grito de Jean Pierre Faye anunciando la omnipresencia del montaje en nuestra civilización. Aunque en términos algo exagerados, no le falta cierta razón:

"Notre sol même et ses objets, le cinéma nous l'a appris -cette graphie du mouvement que l'on nomme cinéma nous a appris à voir que tout s'y trouve 'monté' " (19).

Entrar en la práctica de la escritura es practicar diferencias con aquellos que no es (20). Esta afirmación introduce de algún modo la idea

de intertextualidad que señalábamos al principio del capítulo segundo.

En un memorable artículo aparecido en Cahiers du cinéma, "Le concept de montage" (21), Jacques Aumont proponía unas distinciones bastante operativas para el estudio del montaje:

Montaje / Idea de montaje

Montaje / Efecto de montaje

Collure / Collage (22).

Estas oposiciones corresponden a los términos siguientes:

Real / Conocimiento

Significante / Significado

Denotación / Connotación

De este modo —y aunque cierta terminología pueda ser contestada—, al hecho de montaje se opone su consideración como objeto de práctica teórica sobre el mismo; por otro lado, la segunda distinción afecta al trabajo productivo esencial y su resultado (efecto de montaje); por último, la composición de unidades simples contrasta con la de unidades más complejas en cuyo interior el montaje ya es efectivo.

Según tal esquema de oposiciones, Aumont se propone interrogar dos aspectos del principio de montaje: los modos por medio de los cuales se produce y los efectos a que da lugar, todo lo cual supone acentuar la productividad y la lectura borrando las nociones de autor y obra.

Se infiere de lo anterior evaluar las modalidades de aplicación de dicho principio. Estas son: Espacio (yuxtaposición), Orden (sucesión-encadenamiento) y Tiempo (duración).

3.6. Montaje y puesta en escena.

Se impone, no obstante, a estas alturas de la exposición, no perder de vista la inscripción del montaje, el lugar de su realización, el texto fílmico, espacio de la producción de la heterogeneidad en coherencia textual. Es por ello que proponemos una identificación de la noción de montaje con la de puesta en escena fílmica, siempre que por ésta entendamos -de la mano de Gianfranco Bettetini- "la selección-coordinación-organización significante-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" (23).

En esta ocasión, sí creemos haber dado un real paso adelante en la comprensión del montaje con el alejamiento consiguiente respecto al empirismo de la técnica, ubicando al concepto en cuestión en el corazón mismo de lo fílmico, no ya de lo cinematográfico, exigiendo para él un ejercicio de escritura y dotándolo de una amplitud tal que sería capaz de organizar en su interior como objeto de análisis no sólo los menores movimientos compositivos, sino también la inmovilidad. Esto último, no excesivamente claro en las formulaciones de Metz y Lumont, permitirá sentar las bases para el estudio de montajes pictóricos, arquitectónicos que caracterizan a muchos planos del llamado 'expresionismo alemán'.

Así pues, nos hallamos ante un doble proceso, como indicara Sholkovsky (24) que incluye por un lado la puesta en encuadre, por otro la escansión fílmica (escenificación en una puesta en escena en una sucesión de encuadres). El uso de la noción de encuadre viene a inscribirse en la polémica citada más arriba sobre la noción de unidad mínima, si bien: debe ser combinada con la idea deleuziana de imagen-movimiento (incluso en el caso de negación de éste). El corolario de la concepción bettetiniana de puesta en escena (nosotros leeremos en adelante montaje) -casi es ocioso decirlo- se extiende "a todo el proceso de producción del film, sin limitarse a propiciar sólo las fases de transformación y predisposición directa de la realidad" (25).

3.7. Niveles textuales del montaje en el film.

Queda por indicar los distintos niveles o ámbitos en los que puede desarrollarse el principio del montaje en el cine o, mejor, en el film.

Estos son :

BANDA IMAGEN

1. Macro-montaje: de secuencias en el film narrativo (de diégesis) o, incluso, de unidades mayores; de unidades segmentales en los films no narrativos (26).
2. Montaje de planos: el criterio es la contigüidad entre los distintos planos. Estos pueden conformar la secuencia o el segmento. En este ámbito, la noción de 'raccord' (galicismo nada inocente cuyo significado es relación, adecuación) no representará más

que un modelo posible. Quedan asimismo, y a idéntico nivel las discontinuidades o los efectos de choque, etc.

3. Montaje en el interior del plano: articulación de unidades mínimas en su interior (encuadre, campo, movilidad, escala, duración), pero también elementos compositivos diversos -no 'específicos'- como el cuadro presentado por Kowzan (27), a saber, los que pertenecen a la banda-imagen: mímica, gesto, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, iluminación o incluso la palabra escrita, etc.

BANDA SONIDO

4. Diálogos, música, efectos especiales o ruidos. Estos tres ámbitos son específicos del film sonoro o sonorizado, pero también analizables, si ello fuera posible, con la música directa -grabada o no- que tiene lugar en el curso del espectáculo.

Algunas precisiones son necesarias, pese a que el análisis que realizamos en la Parte Tercera de este trabajo clarificamos diversos aspectos. En primer lugar, resaltar el gesto de la posibilidad de realización del montaje en estos ámbitos, y no su obligatoriedad (films de un solo plano, films sin música o sin banda sonora, etc). Los ejemplos son ociosos por abundantísimos. En segundo lugar, llamar la atención

sobre las imbricaciones o articulaciones de todos o algunos de los niveles indicados, hecho objeto de análisis por una teoría del montaje. En tercer lugar, el criterio no privilegiante hacia prácticas 'naturalistas' habida cuenta de que éstas no existen.

No sería, por tanto, posible considerar menos analíticamente, por ejemplo, la asincronía que la sincronía, puesto que ambas son, de acuerdo con los presupuestos demostrados aquí, hechos de montaje.

NOTAS AL CAPITULO TRES:

- (1) VERTOV, Dziga: "Du 'Ciné-Oeil' au Radio-Oeil' (Extraits de l' a.b.c. des Kinoks)" in Cahiers du cinéma, 220-221, París, mayo-junio, 1970, p. 15 (texto de 1929).
- (2) Ibidem, p. 15.
- (3) AUMONT, Jacques, BERGALA, Alain, VERNET, Marc, MARIE, Michel: Esthétique du film, París, Nathan, 1983, p. 47.
- (4) METZ, Christian: "Montage et discours dans le film" in Essais sur la signification au cinéma, Vol. II, París Klinksieck, 1972.
- (5) Ibidem, p. 95.
- (6) Ibidem, p. 95.
- (7) Ibidem, p. 95.
- (8) ROPARS, Marie-Claire: "Fonction de la métaphore dans la constitution du récit au cinéma" in Revue des Sciences Humaines, Fascículo 141, París, enero-marzo, 1971, p. 34.
- (9) MARIE, Michel: "Montage" in Lectures du film, París, Albatros, ça cinéma, 1980, p. 161.

- (10) AUMONT, Jacques: Montage Eisenstein, París, Albatros, 1979, p. 52.
- (11) Texto inédito de Eisenstein, citado por AUMONT, BERGALA, MARIE y VERNET, in op. cit., p. 60.
- (12) Ibidem, p. 28.
- (13) Ibidem, p. 29.
- (14) Esta larga polémica convoca múltiples textos de entre los cuales reseñaremos:
- MITRY, Jean: Esthétique et psychologie du cinéma, vol. I, ya cit., p. 156.
- ECO, Umberto: "Sobre las articulaciones del código cinematográfico" in Problemas del nuevo cine, Madrid, Alianza, 1971, pp. 78 a 108.
- PASOLINI, Pier Paolo: "Teoría de las uniones" in URRUTIA, Jorge, Contribuciones al análisis semiológico del film, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 291 a 298.
- ASANUMA, Kenji: "Structure de l'image et du Plan comme Unité" in ça cinéma, 1^{ere} année, 4^{eme} état, París, 1974.

- (15) Vide las correcciones que Sylvie Pierre hace a Roland Barthes en "Eléments pour une théorie du photogramme" in Cahiers du cinéma, nº 226-227, París, enero-febrero, 1971 (El texto de Barthes, "Le troisième sens" apareció en la misma revista, nº 220-221). Hay traducción y comentario por J. URRUTIA de ambos en castellano (Contribuciones al análisis...., ya cit.).
- (16) DELEUZE, Gilles: Cinéma 1. L'image-mouvement, París, Ed. de Minuit, 1983, p. 11.
- (17) Ibidem, p. 15.
- (18) EISENSTEIN, S.M.: "Montage 1937", inédito, cit. por AUMONT, J: Montage Eisenstein, ya cit., p. 161, nota 8.
- (19) FAYE, Jean Pierre: "Montage, production" in Le montage, nº 1 de Change, París, Seuil, 1968, p. 7.
- (20) Ibidem, p. 10.
- (21) AUMONT, Jacques: "Le concept de montage" in Cahiers du cinéma; nº 211, París, abril, 1969, p. 46 y ss.
- (22) Conservamos la terminología francesa ya que la distinción collure/collage es de difícil traducción en castellano.
- (23) BETTETINI, Gianfranco: Producción significativa y puesta en escena, Barna, Gustavo Gili, 1977, p: 123.

(24) citado por BETTETINI, in op. cit., p. 119.

(25) BETTETINI, op. cit., p. 122.

(26) Véase, por ejemplo, la atribución atípica del término 'secuencia' dada por Marie Claire Ropars y Pierre Sorlin a los 69 planos iniciales de Octubre (S.M. Eisenstein, 1927), sobre la base de un tema común (Ecriture et Idéologie, Octobre, 1, París, Albatros, 1976) o también la segmentación de la primera secuencia de Muriel (Alain Resnais, 1961) que M-C Ropars detiene en el plano 104. según criterios figurativos y temáticos (Muriel. Histoire d'une recherche, París, Galilée, 1974).

(27) KOWZAN, Tadeusz: "Dans l'orbite des signes", parte tercera de Littérature et spectacle, La Haya-París, Mouton, 1975.



PARTE SEGUNDA:

EL CINE DE WEIMAR EN SU CONTEXTO:

VANGUARDIA Y ESTABILIZACION.

CAPITULO CUATRO:

El expresionismo y la vanguardia.

4.1. Superrealismo y primeras vanguardias.

Durante largos años le fue otorgada al superrealismo la representación de los movimientos de vanguardia. Fuera debido a la sólida industria editorial sobre la que se asentaba y que le abrió no pocas puertas, fuera tal vez por engalanamiento que le propiciaban sus manifiestos y su tono pontifical, lo cierto es que hablar de vanguardia implicó, antes que cualquier otra cosa, rendir culto al 'surréalisme'. ¿Qué quedaba, por el contrario, para aquéllos que al filo de los años diez dieron al traste con más de cuatro siglos de cultura narcisista? Briznas, sin duda. Nadie les negó –justo es confesarlo– el calificativo de impulsores, motores o pioneros. Pero poco más. Inocencia y juventud parecían definirlos, siempre –esto sí– pronunciando estas palabras con una sonrisa en los labios, más piadosa que irónica. Y es que el sistema surrealista no fascinaba, pero imponía un profundo respeto a la cultura a cuya demolición parecía entregado. Por supuesto, no en un primer momento ni sin contradicciones; pero, de cualquier modo, el movimiento capitaneado por Breton consiguió algo infrecuente: trasladar a sistema el caos, regular la espontaneidad y dar a la provocación la estructura de un crucigrama. En otras palabras, encubrir la deuda tras una nueva ordenación.

Este estado de cosas viene siendo contestado últimamente, si bien es largo todavía el camino por recorrer. Interesante como contrapunto del sistema superrealista ha sido el descubrimiento de la retórica poética de algunos poetas del 27 español frente a la ingenuidad sistémica de los franceses. Así se pronuncia Jenaro Taléns en "Superrealismo y literatura" (1) y, sobre todo, en un libro en prensa, El ojo tachado (2). Sin embargo, resultaba urgente dirigir la mirada hacia las

primeras vanguardias y revisar los apresurados motes con que habían sido tildadas para una lectura crítica -lo menos interesada posible- de su significado histórico. Quizá el fin de una época -fin de la modernidad, fin del arte-, quizá un resurgir del interés por el expresionismo, pero también un corte con la mojigatería política de izquierdas, has contribuido, y no en escasa medida, a hacer saltar a la palestra lo inacabado, fragmentario, antidogmático en su grito descompensado, de dos movimientos anteriores a la guerra: el futurismo y el expresionismo. El primero de ellos, censurado por sus coqueteos con el fascismo, no siempre tan evidentes como la crítica ha puesto empeño en demostrar: el carácter políticamente ambiguo del futurismo, potencialmente absorbible por cualquier línea rupturista, explicaría tal vez la dirección del futurismo soviético, tan incongruente en apariencia con los presupuestos marinettianos. El segundo, harto difícil de explicar por su absoluta dispersión, su escasez programática y su incierto devenir, tanto estético como político (dadá, Neue Sachlichkeit, nacionalsocialismo, comunismo), ha venido siendo reducido a un equívoco catálogo o a una profesión de fe en personalidades. Y ambos, en sus grandes diferencias, puján hoy por darse a conocer forzando, codo con codo, a una relectura de las vanguardias.

La publicación sistemática que ha emprendido la editorial Mondadori de los olvidados textos futuristas ha puesto sobre el tapete -y Guillermo Carnero así lo indicaba en unas conferencias en la Universidad Internacional Menéndez Pelayo (3)- la deuda (me atrevería a decir rapiña) que el surrealismo mantuvo para con el movimiento italiano. ¿O acaso, por sólo citar un ejemplo, las 'palabras en libertad' y la imaginación sin hilos de Marinetti son otra cosa que la escritura automática bretoniana con otro nombre y doce años antes? (4). En este sentido, mucho ha de decirse y poco tendría en ello que ganar la imagen del movimiento francés, al menos en lo que afecta a su originalidad.

4.2. Expresionismo.

El expresionismo presenta, con todo, un caso singularmente confuso. Nada en él puede competir con otros movimientos de vanguardia. Y, sin embargo, creemos que su comprensión es imprescindible para cualquier acercamiento al clima de la Europa de la decadencia espiritual, de esta Europa que, antes de la catástrofe material de 1914, vivía la catástrofe espiritual como tímida premonición de la desolación de los campos de batalla. Digámoslo más claro: el expresionismo es -y es lo que intentaremos demostrar aquí- el paradigma de la vanguardia, el movimiento en el cual el caos del referente se manifiesta como caos programático, como contradicción latente, y en el que la ingenuidad de la respuesta es signo inequívoco de su dificultad y debilidad consecuente.

No en vano el título con que se le bautiza -expresionismo- tiene como único fin oponerse a la tradición impresionista.

4.2.1. En el principio fue el nombre.

Si un movimiento artístico nace con un nombre al que se adhiere un programa, manifiesto o declaración de principios, el expresionismo sólo puede ser definido como un nombre sin cuerpo (o con infinitos). Pero ¿y si ocurriera que el nombre no designa nada? De las definiciones, bastante literarias por cierto (curioso síntoma), de los contemporáneos e implicados en el asunto a las supuestamente científicas de la historiografía literaria o pictórica o incluso estética, se respira cierta inconodidad. Es como si el expresionismo pudiera únicamente ser descrito mediante la metáfora, quedando condenada al fracaso cualquier

tentativa de aproximación teórica, como si el referente se resistiese a ser apresado en una definición, precisando de un 'tour de force' semejante a las dudosas alegorías (?) de un Juan de la Cruz. En este sentido se pronuncia Richard Brinckmann:

"El nombre de Expresionismo... lo utilizaban muchos con escrúpulos de conciencia, porque no saben exactamente lo que quiere significar..., muy escasas veces se dirá y casi nunca con certidumbre dónde ha de buscarse la norma para lo expresionista. Esta inseguridad, que no es nueva, con respecto a la cuestión de en qué sen tido puede darse al Expresionismo como una época den tro de la historia de la literatura, en qué sentido es un 'movimiento literario' o un fenómeno más amplio, esta inseguridad... ha aumentado claramente" (5).

Los tres sentidos que el término expresionismo parece designar, según extenuante repetición de los tratadistas, no han más que levantar acta de una impotencia. Decir que la palabreja en cuestión designa una característica del arte, literatura, música, etc germánicos desde prin cipios de siglo hasta la fecha, al movimiento alemán que tuvo lugar en tre 1910 y 1922 y, al mismo tiempo, a una cualidad de énfasis y de for mación expresiva rastreable en cualquier época (6), es tanto como no decir nada o contentarse con desmarcar al expresionismo del natur alis mo, de la mimesis, pero en absoluto esclarecer su nota diferencial -si la hubiere- respecto a otros movimientos de la misma época ni -claro está- ayudar a contemplar las distintas fases de su evolución, permaneciendo en la inmanencia o en la gratuita periodización, según los casos.

Però esta dificultat definitoria no ha sido óbice para la proliferación desde todas las perspectivas y en todos los ámbitos de las mismas. Walter Falk presenta muchas de ellas clasificadas según el aspecto que abordan y dan prioridad sobre el resto (7). Retengamos, por ejemplo, algunas que no recoge Falk, como la etérea concepción de Hermann Hesse:

"Und auch ich sehe 'Expressionismus' überall da, wo Kunst mich tief und Gross anruft. Denn für mich, in meiner ganz privaten Theologie und Mythologie, nenne ich Expressionismus das Erdlingen des Kosmischen, die Erinnerung an Urheimat, das zeitlose Weltgefühl, das lyrische Reden des einzelnen mit der Welt, das Sichselbstbekennen und Sichselbsterleben in beliebigen Gleichnis" (8).

La interesante opinión del implicado teórico Kasimir Edschmid también, pese a su brillantez, parece ayudarnos demasiado:

"So wird der ganze Raum des expressionistischen Künstlers Vision. Er sieht nicht, er schaut. Er schildert nicht, er erlebt. Er gibt nicht wieder, er gestaltet. Er nimmt nicht, er sucht" (9).

Mención especial reclaman las oposiciones Impresionismo/Expresionismo, es decir, la definición a contrario. Dice Hatvani:

"Im Impressionismus hatten sich Welt und Ich, Innen

und Aussen, zu einem Gleichklang verbunden. Im Expressionismus überflutet das Ich die Welt" (10).

O bien el activista Kurt Hiller:

"Den Impressionismus schreibt längst niemand mehr auf ein Panier. Man stellt sich unter ihm heut weniger einen Stil vor als eine unaktive, reaktive, nichts-als-ästhetische Gefühlsart, der man als allein bejahbar eine wieder moralhafte entgegensetzt (Gesinnung; Wille; Intensität; Revolution); und man neigt dazu, den Stil, den diese neue Gefühlsart erzeugt, wegen seiner konzentrierten Hervortreibung des voluntarisch Wesentlichen Expressionismus zu nennen. Aber alles, was Calé impressionistischen Schriftstellern vorwirft, passt auf expressionistische genau so; es trifft Qualitäten, die der neue Stil aus der Liquidation des älteren herübergerettet hat" (11).

A la vista de todo ello, no es descabellaza la razón de Walter Falk:

"Como señalan ya estas breves consideraciones, los conceptos de Impresionismo y Expresionismo son mucho más equívocos de lo que se pudiera esperar por razón de su generalizado uso" (12).

Procediendo de una voluntad metafórica -tal vez transposición del propia lenguaje del movimiento-, de una tentativa de oposición Impresionismo/Expresionismo o de una modesta pretensión parcial (y parcia-

lizadora) centrada en la pintura, la poesía, etc, lo cierto es que las de finiciones suelen ser, más que inexactas o falsas- poco operativas:

"Estas caracterizaciones y diferencias entre el Impresionismo y el Expresionismo no han de ser tenidas necesariamente por erróneas, aunque sí puedan resultar insatisfactorias (...) ...tampoco se dice mucho del Expresionismo al caracterizarlo mediante términos diametralmente opuestos a los anteriores, según los cuales este movimiento sería un arte referido al espíritu" (13).

O, por el contrario, ¿habrá que resignarse a emplear una fórmula con valor auxiliar con plena conciencia de su insuficiencia, como insinúa Martini?

Consideramos que no hay disquisición terminológica en torno al expresionismo que no deba partir del desajuste original término/concepto. Y ello porque los historiadores no han reparado demasiado en un hecho: el arranque acientífico de los términos impresionismo y expresionismo. Y se han esforzado en modelar una forma vacía rellenándola de sentidos más o menos precisos, persiguiendo la mayor concreción -error en el que no caían los contemporáneos, provistos de un singular tono metafórico- que permitiese dar con el carácter diferencial del expresionismo frente al fauvismo, cubismo, futurismo, suprematismo, etc. El hecho es advertido convenientemente por Falk:

"Denominaciones tales como Impresionismo y Expresionismo no son desde un principio términos científicos cuyo contenido significativo hubiese estado fijo antes de

de empezar a ser usados. Tienen su origen en la crítica periodística y se acuñaron en un tiempo en el cual de ninguna forma era posible abarcar las respectivas corrientes espirituales. Por esto serían inadecuados para hacer de ellos un uso científico, si con posterioridad no hubiera sido determinado su contenido significativo" (14).

Con la única salvedad de que tampoco Falk logra la 'cientifización' del término.

4.2.2. El 'debate sobre el expresionismo'.

Si las distintas aproximaciones al movimiento no se han limitado al enfoque parcial y han intentado apresar el 'alma' del expresionismo, parece debido a la intuición de que en él se debate algo no demasiado concreto y específico. No en vano muchas de las definiciones que conocemos podrían aplicarse sin demasiado esfuerzo al futurismo o al cubismo también; algunas, al romanticismo alemán; otras, incluso al gótico septentrional (!). Esto debe ponernos sobre aviso acerca del problema: un término que sea capaz de integrar a Kafka (?) y a Kandinsky, a Trakl y a Kaiser, a Schönberg y a Nolde, no es extraño que corra el riesgo de la imprecisión. Si, por otra parte, tal movimiento no excluye el pasado histórico, sino que lo depura y selecciona (a diferencia del futurismo, dadá, etc), la dificultad se acrecienta por momentos hasta llegar a ser insalvable.

Detengámonos en un hecho en alto grado revelador de lo que aquí se juega. En el curso de los años 1937 y 1938, la revista Das Wort re-

produjo en varios de sus números una serie de intervenciones retrospectivas que, desde un enfoque marxista, abordan el tema del expresionismo. La polémica, en su mayoría vertida hacia la utilidad política, no reviste hoy excesivo interés en la medida en que buena parte de sus participantes solían proceder a una condena o defensa ética del movimiento (Bernhard Ziegler, seudónimo de Alfred Kurella, quizá sea el más radical en el primer sentido). Sí cabe, no obstante, retener tres aportaciones (15) por sus repercusiones y porque representan una actitud analítica y crítica respecto a las vanguardias. Nos referimos a Georg Lukács ("Es geht um den Realismus"; un artículo de 1934 -"Grosse und Verfall des Expressionismus"-siendo más mecánico y esquemático), Ernst Bloch ("Diskussion über Expressionismus") y un conjunto de artículos más amplio de Bertolt Brecht que citaremos oportunamente.

Lukács parte de un principio -la incuestionabilidad del realismo como correspondencia con la teoría leninista del reflejo- y dice:

"Der Streit geht also nicht um Klassik contra Moderne, sondern um die Frage: welcher Schriftsteller, welche literarischen Richtungen repräsentieren den Fortschritt in der heutigen Literatur?" (16).

De ahí que la posición de Lukács consista en sentenciar, no ya -y esto es para nosotros lo esencial- al expresionismo como escuela de terminada, sino a una poética tan amplia que es capaz de digerir en su interior desde Joyce hasta el Superrealismo, y cuyo contrapunto resulta ser la generación de realistas modernos encabezados por Gorki y Heinrich Mann. En esta oposición puede leerse una clave: si Lukács reprocha al expresionismo su escapismo, su atención a la superficie

de la realidad en descomposición, este reproche debe ser extensible a la práctica totalidad de la vanguardia (e incluso a la no vanguardia) si consideramos que el centro de la discusión se orienta en torno al término 'Montaje':

"Wir unterstreichen den gestalteten Charakter des Zusammenhanges zwischen Wesen und Erscheinung, denn wir halten die bei politisch linksstehenden Surrealisten sehr sehr beliebte 'Einmontierung' von Thesen in Wirklichkeit_usfetzen, die mit ihnen innerlich nichts zu tun haben, im Gegensatz zu Bloch, nicht für eine künstlerische Lösung dieses Problems" (17).

Por ello, Lukács aplaude la opción de Bloch de localizar la discusión en términos de la corrección o no del procedimiento de montaje en la vanguardia:

"Die Montage bedeutet den Gipfelpunkt dieser Entwicklung, und darum begrüßen wir die Entschiedenheit, mit welcher Bloch sie künstlerisch und philosophisch in den Mittelpunkt des 'avantgardistischen' " (18).

Que Lukács lea reaccionarismo en el deseo de proclamar verdades eternas o describa el hundimiento del expresionismo tras la primera oleada revolucionaria, cuando la consciencia de las masas desborda a estos ideólogos, supone un reduccionismo que no nos interesa ya tanto para nuestro objeto.

Bloch, por su parte, desvela el desconocimiento directo del movi-

miento expresionista por Lukács y su insuficiente historización, lo que le lleva a caer en un sociologismo simple. La posición de Bloch quedara en esta cita:

"Weil Lukács eine objektivisch-geschlossenen Realitätsbegriff hat, darum er sich, bei Gelegenheit des Expressionismus, gegen jeden künstlerischen Versuch, ein Weltbild zu zerfallen (auch wenn das Weltbild das des Kapitalismus ist). Darum sieht er in einer Kunst, die Zersetzungen des Oberflächenzusammenhangs auswertet und Neues in den Hohlräumen zu entdecken versucht, selbst nur subjektivistische Zersetzung; darum setzt er das Experiment des Zerfallens mit dem Zustand des Verfalls gleich" (19).

En todo caso, la oposición es metodológica y no aplicativa solamente.

Wiegmann la describe con precisión:

"Die eigentlichen Divergenzen beruhen auf einem unterschiedlichen Wirklichkeitsbegriff, der bei Lukács die Totalität und Geschlossenheit der Wirklichkeit als untrennbare Einheit von Wesen und Erscheinung meint, bei Bloch eine unterbrochene Wirklichkeit, welche die Widersprüchlichkeit der Beziehung von Wesen und Erscheinung aufdeckt" (20).

Recuperamos el tema allí donde lo habíamos dejado: la polémica marxista sobre el expresionismo, al colocar el tema del montaje y la teoría del reflejo como puntos en conflicto, está en realidad enfocando al movimiento en cuestión como el primer paso, amplio y aglutinador de la vanguardia. O, como preferimos decir nosotros: paradigma de la primera vanguardia. Poco importa que se pueda hoy comulgar con alguna de las posiciones en litigio o convenir con Bloch que la ruptura expresionista ha de abocar al Superrrealismo (con lo que no podemos estar en absoluto de acuerdo), el hecho es que estos autores nos dan la clave efectiva con la que indagar: el debate sobre el expresionismo es, en última instancia, un debate sobre la vanguardia europea y sobre la descomposición del arte.

La intervención de Brecht, en la que se advierte el reproche de 'formalismo' a la teoría del realismo estrecho, aclara algo el carácter equívoco del expresionismo:

"Diese Kunstrichtung war etwas Widerspruchsvolles, Ungleichmässiges, Verworrenes (sie machte derlei sogar zum Prinzip), und sie war voll von Protest (hauptsächlich dem der Ohnmacht) (...) Der Protest war lauf und unklar" (21).

Pero, aun reconociendo estos equívocos, Brecht reivindica su carácter rupturista:

"Es wurde bald darauf klar, dass sie sich nur von der Grammatik befreit hatten. nicht vom Kapitalismus (...) Aber Befreiungen sind immer auch ernst zu nehmen, denn de ich" (22).

Y, en esta dirección, admite la discusión en torno al término de montaje defendiéndolo de los malentendidos (sabemos su concepción dialéctica del mismo):

"Nicht verwechseln sollte man Montage mit jener technischen Ungeschicklichkeit, durch die in ganz konventionelle Erzählung längere Partien 'theoretisches' eingesprengt werden, Meinungen des Verfassers, Leitartikel, Schilderungen, die für die Erzählung ohne Belang sind. Mit diesem Kunstfehler hat die Montage gar nichts zu tun" (23).

Tal vez sea Theodor W. Adorno quien nos aproxime a la idea central para interpretar el expresionismo, pues si bien le reprocha su calor animal y la defensa del 'Yo absoluto' en una de sus paradojas le otorga la capacidad de haber generado en su protesta obras que no pueden serle adscritas. Esto es, que el expresionismo debe ser valorado no sólo por lo que materialmente es, sino por aquello que hizo posible (24).

Diffícil es mantener la ficción de un movimiento o escuela concreta y presto a ser definido; es más razonable, por lo que parece, delimitarlo admitiendo que su comprensión es inseparable de la misma vanguardia a la que representa.

4.3. Por una definición.

Tal vez postulando un cruce entre una tendencia que atraviesa

subterráneamente la historia del arte con un período en el cual la cultura occidental se aproxima a su fin, osaríamos afirmar que el expresionismo va a ser el síntoma de dicho fin. O, dicho de otra manera, el instante en que el espíritu de 'Abstraktion' de que hablara Wilhelm Worringer (25), característico del hombre primitivo y de su agorafobia espiritual, viene a coincidir con el derrumbe de un mundo, y el temor primitivo halla una confirmación en la incertidumbre de occidente, el expresionismo pasa a ser el paradigma de la duda agresiva. Y aquí reside el carácter 'específico' del expresionismo. Específico, sin duda, en la insalvable contradicción, en la encrucijada: singularmente revolucionario en su proclamación de la problemática del significante artístico, el expresionismo se impregna del sentimiento de lo siniestro que acude a su cita desde el más arcano romanticismo alemán.

Profundamente agresivo en su disolución del universo ideológico-estético de la Europa salida del Renacimiento – esta característica la comparte con el futurismo o el cubismo–, el expresionismo es, paradójicamente, regresivo en un sentido moderno. Eleva el miedo al entorno, el terror al espacio ordenador, la necesidad de lo inorgánico a la categoría de signo aglutinante de la ruptura. Es por esto que la disolución que el expresionismo emprende de la tradición burguesa occidental sólo es verdaderamente factible cuando ésta ha dado muestras de su acabamiento histórico. Y ésta es la diferencia esencial entre el romanticismo alemán y el movimiento expresionista: sólo en el preciso instante en que el positivismo decimonónico se ha agotado, ha demostrado su incapacidad para dar la última salida feliz al Occidente capitalista, el expresionismo puede ser realmente revolucionario, caóticamente revolucionario, pero perpetuamente abierto y enseñando sus fauces que no son ni más ni menos que sus fisuras, su radical debilidad.

Querer hacer del expresionismo una escuela es como pretender un triunfo socialista a comienzos del sigloXIX. Por ello es consustancial a este movimiento la ausencia de programa, la ambigüedad y el caos. En su debilidad radica su fuerza. Y, asimismo, el expresionismo como síntoma del final de una época, como paradigma de la primera vanguardia, quedaría aniquilado como fuerza revolucionaria con la Primera Guerra Mundial. Su reconversión política, formalismo a ultranza o impecable cinismo, serán signos de otra época, aquella que se erigió sobre el pilar de la estabilización (cualquiera que fuese su dirección) o de la barbarie.

NOTAS AL CAPITULO CUATRO:

- (1) TALENS, Jenaro: "Superrealismo y literatura" in El viejo topo, nº 18, Barna, marzo, 1978, pp. 37-38.
- (2) IDEM, El ojo tachado, Instituto de Cine y Televisión, Valencia, en prensa.
- (3) CARNERO, Guillermo: "El futurismo como visión del mundo", conferencias pronunciadas en la UIMP, Santander, verano de 1984.
- (4) Véase MARINETTI, F.T.: "Manifiesto técnico de la literatura futurista" in Manifiestos y textos futuristas, Barna, Cotal, 1978, pp. 156 a 166.
- (5) BRINCKMANN, Richard: "Expressionismus probleme -Die Forschung der Jahre 1952 bis 1958" in Deutsche Vierteljahresschrift für Literatur und Geistesgeschichte, año 33 nº 1, p. 104, 1959, citado por FALK, Walter: Impresionismo y Expresionismo, Madrid, Guadarrama, 1963, p. 534.
- (6) Véase, por ejemplo, WILLET, John: El rompecabezas expresionista, Madrid, Guadarrama, 1970, cap. 1 ó
- CASALS, Josep: El expresionismo, Barna, Montesinos, 1982, introducción.

- (7) FALK, Walter: op. cit., pp. 529 a 535.
- (8) HESSE, Hermann: "Zu Expressionismus in der Dichtung" in Die neue Rundschau 29, 1918, recogido in Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910 - 1920, Stuttgart, Metzler, 1982, p. 88.
- (9) EDSCHMID, Kasimir: "Expressionismus in der Dichtung", conferencia ante el Bund Deutscher Gelehrter und Künstler und der deutschen Gesellschaft, 1914, 13 de diciembre de 1917, publicada en Die neue Rundschau 29, 1928, y recogida en Manifeste und..., ya cit., p. 46.
- (10) HATVANI, Paul: "Versuch über den Expressionismus" in Die Aktion nº 7, 1917, recogido en Manifeste und..., p. 39.
- (11) HILLER, Kurt: "Expressionismus" in Die Weisheit der Langenweile. Eine Zeit und Streitschrift, Leipzig, K. Wolff, 1913, recogido en Manifeste und Dokumente..., p. 37.
- (12) FALK, op. cit., p. 19.
- (13) Ibidem, p. 533.
- (14) Ibidem, pp. 19-20.

- (15) Para las abundantes intervenciones, véase el volumen recopilado por SCHMITT, Hans-Jürgen: Die Expressionismusdebatte . Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Frankfurt, Suhrkamp, 1973.
- (16) LUKACS , Georg: "Es geht um den Realismus" in Die Expressionismusdebatte, ya cit., p. 194.
- (17) Ibidem, p. 199.
- (18) Ibidem, p. 210.
- (19) BLOCH, Ernst: "Diskussionen über Expressionismus" in Die Expressionismusdebatte, ya cit., p. 186.
- (20) WIEGMANN, Hermann: Ernst Blochs ästhetische Kriterien und ihre interpretative Funktion in seinem Literarischen Aufsätzen, Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1976, p. 123.
- (21) BRECHT, Bertolt: "Die Expressionismusdebatte" in Die Expressionismusdebatte, ya cit., p. 302.
- (22) BRECHT, Bertolt: "Über den formalistischen Charakter der Realismustheorie" in Die Expressionismusdebatte..., p. 314.

- (23) IDEM: "Glossen zu einer formalistischen Realismustheorie" in
Die Expressionismusdebatte..., pp. 321-322.
- (24) ADORNO, Theodor W.: "Auferstehung der Kultur in Deutschland?"
in Kritik kleine Schriften zur Gesellschaft,
Frankfurt, Suhrkamp, 1971, pp. 25-26
(texto de 1950).
- (25) WORRINGER, Wilhelm: Abstraktion und Einfühlung, München, Pi-
per Co., 1908, traducción castellana,
Abstracción y naturaleza, México, F.C.E.,
1953.

CAPITULO CINCO:

La República de Weimar y

el Expresionismo

5.1. Paréntesis sobre la cultura de Weimar.

Suele afirmarse que cada siglo posee unos años que lo definen histórica, ideológica y culturalmente. Si ello fuera cierto, no resultaría nada insensato ofrecer el titulillo en cuestión de nuestra centuria a los años veinte. En efecto, ya que tres de los modelos que la habían de definir se inscriben en descarnada e insólita contradicción en estos tortuosos, revolucionarios o 'rugientes' años veinte. Los problemas que debe arrostrar una revolución proletaria (y en su seno el debate revolución permanente/socialismo en un solo país. no es más que un camino que se bifurcará a perpetuidad) para la edificación del socialismo, el proyecto wilsoniano que había de precipitarse aparatosamente en el vacío en 1929 y la desviación de la juventud y las clases medias, desbordando la teoría marxista clásica, hacia el fascismo, son algo más que síntomas de la radical encrucijada en que se hallaba la época. Hay, además, una razón que no deja de extrañar a quien se aproxima a estos años: la implicación de aquéllos que la abordan. En otras palabras, su absoluta actualidad, teñida de cierto temor, pues de esta década no suele hablarse con distancia, sino, sobre todo, éticamente.

Y esta ética, exigente de un análisis perentorio, viene secuendada por la proclamación militante, como para exorcizar los fantasmas que todavía parecen planear en nuestra sociedad de hoy. Diríase que las credenciales políticas deben ser mostradas antes incluso de acometer el estudio: el lugar desde el que se habla, aun incurriendo en el mayor de los infantilismos, debe ser proclamado con el fin de evitar sospechas. Precauciones, pues, que no son sino la otra cara de la prevención y que se ven singularmente magnificadas al tratarse de uno de

los modelos enunciados arriba: el de la República de Weimar.

5.1.1. Cuestión de método.

La presentación de dos coloquios sobre la época coincide en el trazado de un puente -no siempre mimético- entre los veinte weimarianos y la sociedad posterior a la Segunda Guerra Mundial, tratando de poner en claro dichos vínculos de modo crítico. En su prólogo a las ponencias al Congreso de Munich de 1961, se pronuncia así Alfred Marchiorini:

"Al tomar aquí como punto central de observación los años veinte queremos exponer en forma amplia aquellos antecedentes cuya proyección en los años treinta y tantos y cuarenta y tantos se ha hecho sentir hasta nuestros días" (1).

Así mismo se definen Giovanna Grignaffini y Leonardo Quaresima en su ponencia al Congreso 'Cultura di massa e istanze proletarie nel cinema della Germania di Weimar (1923-1932)', organizado por el Assessorato alla cultura del Comune di Modena:

"La cultura di Weimar sta conoscendo anche in Italia un momento di vivo interesse, attenzione, popolarità, quasi (...) sollecitata da letture politiche e interpretazione storiche che hanno voluto istituire paralleli e omologie tra la situazione di crisi istituzionale e socio-economica di quel periodo e le condizioni dell'Italia post centro-sinistra degli anni '70" (2).

Y esto por sólo dar una muestra de lo que decimos y no referirnos a las múltiples comunicaciones que insisten sobre el particular. Por otra parte, tampoco parecen gratuitos dos hechos: que sean los países marcados históricamente por el movimiento fascista los que toman la iniciativa en la empresa y que haya sido necesaria una pausa histórica para, alejado el terror, poder analizar con la mayor precisión posible esta época. Incluso en 1972, presentando la Histoire du cinéma nazi de Francis Courtade y Pierre Cadars, aclaraba Raymond Borde:

"Il fallait aussi vaincre certains tabous. Car l'idée de s'intéresser à un art hitlérien ou, tout au moins, environné par le hitlérisme, a longtemps suscité de la répulsion et il en reste quelque chose" (3).

Juzgaba por ello que un cuarto de siglo bastaba para no encontrarse tachado de connivencia con la 'peste brune'. Con todo, Borde sale al paso de las sospechas:

"Mais ce recul pouvait, en sens inverse, provoquer une autre aberration de l'oeil: la fascination" (4).

Si traemos esto a colación es porque la censura ética y política al período hitleriano ha subjetivizado hasta tal punto el estudio de la Alemania de las tres primeras décadas del siglo que ha hecho caer a muchos historiadores en dos errores metodológicos de sobra criticados por el marxismo: el determinismo mecanicista en la relación entre estructuras y la concepción causalista de la historia. Como plasmación de este impensado método, muchos han cometido el error de leer retrospectivamente la historia de la Alemania vanguardista y, sobre todo, la

de la estabilización como fase que inexorablemente había de desembocar en la barbarie nacionalsocialista. Partiendo de una culpabilización de la ambigüedad, han acabado por desconocerla y, acto seguido, negarla.

Buena prueba de este método es el texto clásico de Siegfried Kracauer De Caligari a Hitler (5). El autor descubre en el cine un reflejo del 'profundo perfil psicológico' que caracteriza a un país, las tendencias del inconsciente colectivo y los procesos mentales ocultos de las masas. Por su propia constitución —las películas son resultado de un trabajo colectivo (particularmente en Weimar) y se dirigen a la multitud anónima—, la pantalla alemana, fuertemente enraizada en la clase media, ejemplifica, ya desde 1919 (incluso antes) las irrefrenables tendencias que hallarán salida en el nacionalsocialismo: desdoblamiento de la personalidad, idea de Destino aciago, procesión de tiranos, etc. ¿Acaso resultaría inexacto decir que Kracauer y quienes proceden de idéntico modo están recomponiendo una historia lineal y que, obcecados por lo que fue el resultado final de la República de Weimar, pretenden negar sus contradicciones y leer unilateralmente su compleja historia? ¿Y no es esto acaso evacuar el principio de la contradicción de la historia? (6).

5.1.2. La ambigüedad weimariana.

De contradicción se trata, pues resulta difícil penetrar la historia de esta tortuosa (y torturada) República sin erigir precisamente aquélla en su principio rector. Y es que partir de la ambigüedad estructural de Weimar es aceptar la contradicción, no reducirla. Su propio encuadramiento así lo deja explícito:

"Los años veinte estarían, pues, políticamente encuadrados, en Alemania, entre dos términos: la derrota, la miseria, la inflación y la ocupación de Renania, por un lado, y la depresión, la caída de los valores de la Bolsa, el desempleo y el clamor por el hombre fuerte, por otro" (7).

Ambigüedad que debiera ser leída como síntoma de la debilidad e indecisión a todos los niveles, producida por la nueva posición que ocupa el imperio alemán en el concierto económico, social, político e ideológico de la nueva sociedad capitalista avanzada, y que dejó una impresionante huella en el corto espacio de una generación. O, como dice Conze:

"La modificada situación y la posición peculiar de los vencidos alemanes sólo puede comprenderse por contraste con la ascensión a potencia del Imperio alemán durante los tres decenios que precedieron a 1914. Ascenso, culminación y caída de Alemania fueron vivencias de una sola generación, que tuvo que dejar que todo ello ocurriera, pero que sólo hasta cierto punto estuvo en posición de vivir dos veces la brusca mudanza de la ascensión hasta la cumbre y la caída desde ella" (8).

Porque Alemania fue foco cumplido de un conflicto diferido y desplazado: aquél que enfrentaba los modelos económicos y políticos wilsoniano y leninista, experimentados en otros estados más decididos. A lo cual se viene a añadir una legendaria herencia:

"Lo verdaderamente alemán, lo conservador, aquello que en los últimos años adquiere también carácter revolucionario y se ha mantenido siempre conscientemente en contraposición a las ideas de Wilson y de Lenin" (9).

Examinemos rápidamente la proyección de esta ambigüedad en los diversos ámbitos en los que se expresa. En el económico:

"Der jüngste nationale Industriestaat Europas hatte am wenigsten Hemmung, sich den führenden Mächten des späten 19. Jahrhunderts zu verscheiben, den titanischen Verlockungen der Technik und dem Positivismus in allen Zweigen der Wissenschaft, in seiner naturalistischen wie in seiner historistischen Form" (10).

Situación considerablemente agravada por el desajuste del desarrollo económico alemán con respecto a los capitalismo consolidados europeos, añadiendo a ello un consiguiente problema de historización:

"Zweifelloos gehören Historisierung und Industrialisierung janusgesichtig zusammen -und das lässt sich für alle europäischen Völker belegen-, weil nur der durch den Fortschritt der Industrie bewirke Traditionsverlust das Vergänglichkeitsgefühl und die rückgewandte Sehnsucht aus der persönlichen Sphäre des individuellen Schmerzes löst und den Aspekt der Geschichte als einer ständig wachsenden, ständig versindenden Welt freigibt. Wird dieser Traditionsverlust durch ein starkes politisches Geschichtsbild, durch tief verwurzelte gesellschaftliche Geplogen-

heite.1 gebremst oder wenigstens verlangsamt, wie das bei den klassischen Nationalstaaten Grossbritannien, Holland und Frankreich der Fall gewesen war, dann bringt er das nationale Selbstbewusstsein der Leute nicht aus dem Gleichgewicht. Die Historisierung wird sich in Grenzen halten und die Geschichtsschreibung den Rahmen einer Wissenschaft nicht sprengen. Für Deutschland dagegen lag es anders. Es hat nie über eine eindeutige, für die Nation massgebliche Tradition, über ein starkes politisches Geschichtsbild verfügt und sich tief in einem solchen verwurzelter gesellschaftlicher Gepflogenheiten nie erfreuen können" (11).

Desajuste cuya superación seccionó la propia historia de Weimar en el curso del año 1924, ya que en este año comienza la americanización de capitales con el Plan Dawes, iniciándose una fase de estabilización (aumento de la productividad en un 40 % entre 1924 y 1929, incremento en un 50 % de salarios brutos). Esto conlleva una ideología tecnocrática correspondiente al reformismo de la socialdemocracia (12).

El correlato de esta transformación económica fue una sustancial modificación de la estructura social patente en el surgimiento de las clases medias, característica que ha de prevalecer hasta nuestros días:

"A esta sociedad de masas se relaciona a su vez el primer gran período de racionalización de la economía alemana, con lo cual se alcanzó la primera realización de la sociedad de capas intermedias que, indudablemente, rige nuestra actualidad" (13).

Ello explicaría el trastorno (y la invalidez) de las teorías marxistas que profetizaban una revolución socialista en los países capitalistas más desarrollados. De ahí la perentoria (y generalmente incomprendida) necesidad de modificación teórica y analítica:

"La realidad social decisiva de los años veinte es, pues, la primera automanifestación irrecusable de un nuevo tipo de estructura de la sociedad industrial desarrollada, con el cual el viejo modelo marxista de estructura de 1848 -que se manifestó a comienzos de siglo- empieza definitivamente a ser sustituido por otro. Muy contrariamente a las muchas veces invocada articulación de la sociedad en sus extremos con la correspondiente 'simplificación' de la estructura social, aparece una confluencia en la 'medianía social' debido a una simultánea y extraordinaria 'complicación' estructural de esa medianía" (14).

De lo que, sin duda, se trataba era de profundizar el estudio de la nueva estratificación social, camino en el que algunos sociólogos como Max Weber habían ya indagado haciendo notar la progresiva burocratización de que era objeto el estado.

Pero la ambigüedad distaba mucho de quedar limitada al terreno económico y social. La confusión de que dan cuenta algunas opciones políticas no deja lugar a dudas en torno a la incapacidad de buena parte de la intelectualidad para dar respuesta a la situación creada.

Un caso curioso lo representa Moeller van der Bruck, quien pu-

blica en 1922 su libro Das Dritte Reich adhiriéndose a Marx y enfren-tándose al conservadurismo viejo, al socialismo sindicalista y a la bur-guesía liberal. Su lema sería: 'aquello que hay que conservar es aque-llo que originalmente hubo que ganar'. Habla, pues, de ataque conser-vador que tiene que destruir la defensa conservadora. Se trata de una suerte de revolución del nihilismo:

"Llegará para todos los pueblos la hora en que mueran por asesinato o suicidio, y no puede pensarse en un fin mejor para un pueblo grande que el caer en una guerra mundial en que se necesitara levantar a la Tierra entera para vencer a un solo país" (15).

Dicha postura, así como la dudosa noción de 'Revolution von Rechts' promovida por Freyer son valoradas de este modo por Kö-nig:

"Toda su sustancia no es sino una negación de la actuali-dad, que en el mejor de los casos logra un símbolo poé-tico en la 'filosofía de la nostalgia' en que se refugia el hombre que huye del mundo, que se ha tornado extraño e inquietante; pero aparte de ello, la consciencia conserva-dora es absolutamente falsa" (16).

Y decimos dudosas porque resulta simplista y reductora una apresurada identificación revolución conservadora/nacionalsocialis-mo, como con acierto señala Kurt Sontheimer con una intervención a propósito de la ponencia de König (17).

Por lo demás, también en el terreno ideológico fue ambigua la república de Weimar. Ambigüedad que comienza por la debilidad simbólica, nada sugerente por cierto, de sus mitos, presuntos destructores de la leyenda a la que se aferraba la sociedad alemana:

"Un apoyo de corazón a la República requería el repudio de tal mitología. Por su propia existencia, la república era un calculado enfrentamiento con los héroes y clichés que todo niño alemán conocía...(...). En la batalla de los símbolos históricos, los republicanos estaban desde el principio en desventaja. Comparados con Bismarck y otros líderes carismáticos, a la vez sobrehumanos y pintorescos, los modelos tomados por Weimar eran pálidos y poco inspiradores" (18).

Defensores de una precaria estabilidad, el deseo de armonía de los dirigentes de Weimar se asentaba sobre criterios tan conciliadores como etéreos y poco definidos. Resultado de ello sería la radicalización de los intelectuales en una u otra dirección, pero siempre desmarcándose del tono conciliador de los hombres de la república:

"È un dato sconcertante, ma significativo, che di fronte a uno stato, come quello weimariano, nel quale si sforzava di prendere corpo una sorta di armonia dei contrasti, un 'architettura della stabilità', la posizione dell' intellettuale, sia di sinistra che di destra, tenda fatalmente a radicalizzarsi" (19).

Otro curioso y vacilante grupo de intelectuales eran los 'Vernunft-

republikaner'. Peter Gay los define del siguiente modo:

"Los Vernunftrepublikaner eran hombres mesurados prontos a aprenderse la primera lección de la modernidad pero no la segunda: reconocían que la nostalgia del imperio era ridícula, pero la posibilidad de que la república mereciera un apoyo sin restricciones –o de que su merecimiento dependiera precisamente de ellos– se les escapaba" (20).

El prototipo de este tipo de intelectual fue Stresemann, cuya idea central era la reconciliación.

Incluso el Frankfurter Zeitung "trataba de restañar la fragmentación partidista germana mediante la razón. Pero resultó que no era ésta precisamente la clase de unidad que la mayoría de sus compatriotas ansiaba" (21).

Por último, el conservadurismo alemán poseía una larga historia en la que se daban la mano la 'Gemeinschaft' y la categoría de 'Seele' de la 'Lebensphilosophie', todas ellas apuntando, por paradójico que pueda resultar, a la 'Rationalisierung' capitalista.

5.2. La estabilización de la vanguardia artística.

Casi en el preciso instante en que se proclama la República de Wei-mar y sus dirigentes firman el armisticio que dará fin a la cruenta guerra del 14, se produce un fenómeno generalizado de institucionalización del movimiento expresionista. Fischer publica en 1919-1920 una gran antología en dos volúmenes del expresionismo titulada Die Erhebung

al cuidado de Alfred Wolfenstein; luego, Rowohlt da a la luz en 1920 Menschheitdämmerung (22), la más famosa colección de poesía expresionista y, un año más tarde, un volumen dedicado a la prosa (Die Entfaltung), al cuidado respectivamente de Kurt Pinthus y Max Krell. Todo lo cual supone la aceptación como valor cultural del expresionismo. John Willet dice de estas antologías:

"Son a la vez un último desfile de escritores antes que la desilusión los dispersara y un primer esfuerzo para coordinar los múltiples aspectos del movimiento" (23).

Lo cierto es que dicha institucionalización lleva una contrapartida: la detención experimental y la superación de las audacias de la vanguardia:

"Hablamos de los años veinte y sabemos que nos hallamos ante un complejo muy estratificado. Y, sin embargo, en esa época, es decir, en 1924-1925 hay una cesura relativamente aguda. Es el momento en que, en todas las artes, hemos superado el período de las audacias del expresionismo para buscar un clasicismo nuevo" (24).

Hasta el punto de poder ser terminantes como lo es Mersmann Kunisch cuando afirma:

"La guerra y los años veinte sólo han conocido más generalmente los descubrimientos de la época anterior y los han evidenciado" (25).

Estabilización que podría muy bien ser interpretada como lexicalización de los códigos, esclerotización lingüística. Con palabras de Guillermo de Torre:

"...el expresionismo, que algunos años antes parecía un lenguaje cifrado, poco después se vuelve una moda, llega a ser el idioma común. Tanto que le llegó la hora de ser atacado a su vez y Dadá -en Alemania- ridiculizó su énfasis y su subjetivismo" (26).

En términos bastante más profundos y con la precisión que lo caracteriza Theodor W. Adorno valora así estos años de estabilización:

"Was das öffentliche Bewusstsein heute, zumal die Mode der Revivals den zwanziger Jahren zuschreibt, war damals, spätestens 1924, schon im Verblassen; die heroischen Zeiten der neuen Kunst lagen vielmehr um 1910, die des synthetischen Kubismus, des deutschen Expressionismus, der freien Atonalität Schönbergs und seiner Schule" (27).

O bien König quien, refiriéndose a los años veinte, declara:

"Allí encuentra el expresionismo por primera vez su 'público', aunque muchos de los poetas o pintores expresionistas habían muerto antes de 1914; por entonces configuraban una vanguardia de la novedad que sólo vivía en las conciencias de unos pocos observadores aislados. Pero ya, por el contrario, se convirtieron en elemento de ilustración de estratos más amplios..." (28).

La consecuencia lógica de esta masiva aceptación será el debilitamiento del poder contestatario o rupturista que caracterizó al movimiento durante el período de preguerra:

"...el expresionismo en tanto que movimiento se está disgregando. Su agonía ya comienza en 1918. (...) El grupo, entonces, pasa a ser aceptado, reconocido, más o menos se oficializa en sus exposiciones, hasta el punto de perder su poder contestatario y mermar su impacto social de año en año" (29).

Despiadadamente, Adorno radiografía la impotencia de estos años:

"Besser wäre erst ein Bewusstsein, das noch die einige Depotenzierung realisiert; Beckett hat es. Es wäre nicht länger Kultur des erneuerten Truges, sondern drückte durch seine Gestalt aus, was den Geist zu solchem Trug Erniedrigt" (30).

Y hunde sus garfios en el principio rector de la cultura racionalizada que inspira la república de Weimar:

"Dass in der Sphäre einer nach industriellen Idealen rationalisierten Kultur überhaupt etwas sich ändert, ist paradox; das Prinzip der ratio selbst, soweit sie kulturelle Wirkungen geschäftlich kalkuliert, bleibt das Immergleiche" (31).

La contestación debería venir por otros caminos, sobre todo una vez superadas las primeras fases de Dadá. Una de estas supuestas respuestas interesa especialmente al estudioso de Weimar por su ubicación en el corazón de la República: la 'Neue Sachlichkeit'.

Su promotor, Gustav Hartlaub explica las intenciones del movimiento -si puede llamársele así-, relaciona su espíritu con "el sentimiento generalizado en toda Alemania de resignación y cinismo, tras un período de exuberantes esperanzas (que había encontrado su realización en el expresionismo). El cinismo y la resignación constituyen el lado negativo de la Neue Sachlichkeit; lo positivo se expresaba en el entusiasmo por la realidad inmediata como resultado del deseo de tomar las cosas de manera enteramente objetiva, de acuerdo con una base material, sin investirlas de implicaciones idealistas" (32).

Para otros como Enzo Collotti la Nueva Objetividad será el único rasgo estético-ideológico-artístico que defina a la propia república:

(La Neue Sachlichkeit es la) "única espressione veramente caratteristica dell'era weimariana, come superamento dell'espressionismo e insieme come ricezione artistico-letteraria della stabilizzazione capitalistica piuttosto che socialdemocratica..." (33).

Cabe, sin embargo, poner de manifiesto algo que, por evidente que parece no puede ser dejado de soslayo: la asimilación de rasgos expresionistas, esto sí, integrados ya y difícilmente rupturistas:

"Todo ello fue algo bastante más complicado que un simple retorno al realismo decimonónico; porque incluso el ala política extrema del Neue Sachlichkeit, a pesar de su preocupación por los artistas y públicos proletarios, aceptó muchas convenciones expresionistas y no consideró necesario condenar todo el movimiento moderno como tal" (34).

Porque la aglutinación que caracteriza a la Nueva Objetividad se corresponde con la propia indefinición de Weimar:

"Si Weimar tenía algo, era una superabundancia de ideas variadísimas, mutua (y a veces internamente) contradictorias, sin analizar y con frecuencia inanalizables" (35).

Por ello no resulta nada gratuito ni excesivo afirmar con Lionel Richard:

"En tal sentido, la Nueva Objetividad es una tendencia integrada al nuevo orden social experimentado por Alemania a partir de 1924" (36).

Hemos podido comprobar en qué medida coinciden los distintos estudiosos del período weimariano en insistir sobre la correspondencia entre la sociedad alemana de los años veinte y la corriente denominada 'Nueva Objetividad' hasta el punto de convertir a ésta en expresión genuina de aquélla. Queda, con todo, por trazar el puente que permita el salto de la estructura social a la forma artística, esto es, la ideología. El enfoque de Ferruccio Masini es brillante en este sentido:

"... la mediazione necessaria perché si realizzi l'identità di quella armonia d'acciaio, a cui tende l'avanzato grado di mobilizzazione ideologica della cultura di destra, è constituita della tecnica" (37).

Ello explicaría al mismo tiempo la sólo aparente paradoja entre cierto irracionalismo no desechado de entrada y la técnica como ideología de la racionalización y estabilización:

"Irrazionalismo e tecnica non si escludono dunque, ma sono, a ben vedere, le face di una stessa medaglia 'ideologica' dal momento che l'uno come l'altra costituiscono le basi di una specifica legittimazione del potere nel contesto di una società totalitaria" (38).

Nos hallamos frente a una ideologización de la técnica, trabajo del que se encarga la llamada 'Kulturkritik', expresión de la revolución conservadora:

"La feticizzazione demoniaca della tecnica è solo un aspetto di questa esorcizzazione che, occultandone o mistificandone la natura di forze produttiva, trasferisce la possibile incidenza rivoluzionaria del suo ruolo sociale nell'ottica della strumentazione strategica del potere di classe e nella logica imperialistica del dominio" (39).

A pesar de todo, conviene salir al paso de cualquier tentativa reduccionista que pretenda en Weimar una preeminencia de la cultura de la racionalización frente a un agotamiento de la cultura de la expresión, por asimilada que se encuentre ésta. Esto es lo que Tomàs Maldonado

ha denominado 'le due anime della cultura di Weimar':

"La problematica della cultura di Weimar risulta poco trasparente se non si tiene conto del rapporto dialettico che intercorre tra 'cultura dell'espressione' e 'cultura della razionalizzazione'" (40).

Lo cual no supone una armonía de contrarios, sino, por el contrario, constatar el conflicto, inscribir en la propia forma de la cultura de nuevo el principio de la dialéctica:

(La práctica artística) "fortemente condizionata dal 'fanatismo dell'espressione', avanzava proposte in aperto conflitto con quelle modalità formali del prodotto che l'industria considerava più adatte alle nuove esigenze della razionalizzazione produttiva" (41).

A esta situación intentarían dar respuesta algunos artistas que, inexplicablemente, han sido alineados en las filas de la Nueva Objetividad de izquierdas y a los que otros denominan 'veristas'. Es el caso de Otto Dix y, especialmente, George Grosz. La exasperación de que este último da muestras al hablar del expresionismo es prueba inequívoca del viraje que proponía en el sentido del arte allá por los años veinte. Leyendo con precaución las referencias al expresionismo, no resulta gratuito considerar que sus ataques se dirigen más hacia una prolongación 'estable' del movimiento en los años de la República (o incluso en la guerra) que al primigenio surgimiento de la ruptura de comienzos de siglo. Y -como veremos en seguida- quizá no disten demasiado sus posturas de las más brutales y radicales de un Walter Benjamin. Reproducamos una larga cita de Grosz que describe esta prolongación insti-

tucionalizada del expresionismo:

"El alma debía entrar en liza. Este fue el punto de partida de muchos expresionistas. Se trata de señores muy honorables, un poco demasiado meditativos. Kandinsky escribía música y proyectaba en el lienzo la música de su alma. Paul Klee, sentado en una mesita de trabajo Diedermeier, hacía labores de ganchillo como una frágil doncellita. En el llamado arte puro, sólo los sentimientos del pintor quedaron como objeto de representación; la consecuencia fue que el pintor auténtico se vio obligado a pintar su propia vida interior. Y aquí empezó la calamidad. El resultado fue que se formaron setenta y siete tendencias artísticas. Todos pretendieron pintar la verdadera alma. Hubo también algunos grupos que consideraron que todo aquello era un error, pues el alma es, en verdad, un modelo un poco fluctuante, y con ardor fogoso se lanzaron sobre otros problemas. !Simultaneidad, movimiento, ritmo! Y esto no era, naturalmente, más que un idealismo aún más inútil, porque en pintura la simultaneidad y el puro movimiento sólo se pueden expresar de modo insuficiente.

Y, sin embargo, precisamente aquí se rastrean los orígenes de los nuevos acontecimientos. Cuando se hablaba de dinámica, inmediatamente se reconocía que en los áridos dibujos de los ingenieros la dinámica hallaba su expresión más inmediata. El círculo y la línea borraban el alma y la especulación metafísica. Entonces entraron en

escena los constructivistas. Estos miraban su tiempo con mayor claridad, no se refugiaban en la metafísica. Sus fines estaban libres de prejuicios anticuados y pasados de moda. Querían realidad, querían trabajar por exigencias actuales y pretendían que la producción artística tuviese fines controlables. Por desgracia, en la práctica, los constructivistas cometen un error: no logran su objetivo porque casi todos insisten en quedarse en la esfera de acción del arte convencional. Olvidan que hay un solo tipo de constructivista: el ingeniero, el arquitecto, el herrero, el carpintero, en pocas palabras, el técnico. Y creen que son ellos los que lo guían, mientras que en la realidad no son más que su reflejo. Los más honrados dejan a un lado el llamado arte y empiezan a interesarse por las verdaderas bases del constructivismo: los conocimientos técnicos. Pero todavía siguen intentando salvar la bella palabra arte y, en cambio, la comprometen.(...) Lógicamente desarrollado, el constructivismo conduce a la abolición del artista tal como se presenta en su forma actual... !Qué hacer entonces? Todo lo que hasta aquí se ha dicho conduce a una solución: !Liquidación del arte! Y, sin embargo, esta solución no satisface" (42).

La militancia comunista de Grosz le lleva a afirmaciones como ésta:

"Ya es hora de poner término al anarquismo expresionista. Hoy en día los pintores necesariamente le encuentran gusto, puesto que no están informados, se encuentran desconectados del mundo de los trabajadores" (43).

Pero, sin lugar a dudas, quien mejor desmenuzó con singular crudeza y lucidez a la inteligencia de izquierdas de la Alemania de Weimar fue Walter Benjamin. Y lo hizo en un texto - "El autor como productor"- que (es un hecho nada anecdótico) no remitió a Theodor Adorno, a diferencia del resto de sus trabajos, probablemente debido a su brutalidad respecto a las profuestas artísticas. Esta cuestión excede el motivo de este trabajo, pero puede hallarse un interesantísimo estudio sobre el particular en la Tesis Doctoral en curso de Vicente Jarque sobre la Estética de Adorno (44).

Benjamin comienza abordando las dos grandes corrientes de la supuesta izquierda alemana en el arte: el activismo de Kurt Hiller y la Nueva Objetividad, quien ha conseguido, dando un paso más allá de la fotografía, hacer objeto de consumo a la lucha contra la miseria:

"Lo característico de esta literatura es transformar la lucha política de imperativo para la decisión en un tema de complacencia contemplativa, de un medio de producción en un artículo de consumo" (45).

Y pasa revista al carácter netamente burgués de esta intelectualidad:

"Esta inteligencia racical de izquierdas nada tiene que ver con el movimiento obrero. Es más bien en cuanto fenómeno de descomposición burguesa, la congrapartida de ese mimetismo feudal que el Imperio admiró en el teniente de reserva. Los publicistas radicales de izquierdas de la estirpe de los Kästner, Mehring o Tucholsky son los mimé-

ticos proletarios de capas burguesas que se han venido abajo. Su función no es, vista políticamente, producir partidos, sino camarillas, ni tampoco escuelas, vistos literalmente, sino modas, ni productores, vistas económicamente, sino agentes. Agentes o mercenarios que montan un gran tralalá con su pobrexita y que se preparan una fiesta con el vacío que abre sus fauces por aburrimiento. No podrían instalarse más confortablemente en una situación inconfortable" (46).

Habría que dirigir la mirada hacia otro lugar para hallar una real contestación a la cultura de la estabilización weimariana y, en este ámbito, los experimentos de agit-prop y del teatro épico de Bertolt Brecht parecen abrir nuevos caminos.

NOTAS AL CAPITULO CINCO:

(1) MARCHIORINI, Alfred: "Frólogo" a REINISCH, Leonhard, Sociología de los años veinte, Madrid, Taurus, 1969, p. 11.

(2) GRIGNAFFINI, Giovanna y QUARESIMA, Leonardo: "La 'Nouva Oggettività' : fanatica rassegnazione, debolezza d'acciaio" in Cultura e Cinema nelle Republica di Weimar, Venezia, Marsilio Editori, 1978, pp.11-12.

(3) BORDE, Raymond: "Fréface" a COURTADE, Francis y CADARS, Pierre: Histoire du cinéma nazi, París, Eric Losfeld, 1972, p. 8.

(4) Ibidem., p. 8.

(5) KRACAUER, Siegfried: De Caligari a Hitler, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961, pp. 9 a 19.

(6) Para una crítica desde el estructuralismo marxista, pero válida también desde ópticas distintas, véase ALTHUSSER, Louis, op. cit. in cap. 1.

(7) WERNER, Bruno E.: "Literatura y teatro de los años veinte" in Sociología de los años veinte, ya cit., p. 91.

- (8) CONZE, Werner: "La peculiar posición política de Alemania en los años veinte" in REINISCH, op. cit., p. 51.
- (9) SONTHEIMER, Kurt: intervención a propósito de CONZA, "La peculiar posición...", ya cit. y REINISCH, op. cit., p. 80.
- (10) PLESSNER, Helmut: "Die Legende von den zwanziger Jahren" in Diesseits der Utopie, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, p. 90.
- (11) Ibidem., p. 92.
- (12) RICHARD, Lionel: Del Expresionismo al nazismo, Barna, Gustavo Gili, 1979, cap. 4.
- (13) KONIG, René: "Para una sociología de los años veinte" In REINISCH, op. cit., p. 150.
- (14) Ibidem., pp. 155-156.
- (15) Ibidem., p. 168.
- (16) Ibidem., p. 170.
- (17) SONTHEIMER in op. cit.

- (18) GAY, Peter: La cultura de Weimar. La inclusión de lo excluído,
Barna, ARGOS Vergara, 1984, p. 101.
- (19) MASINI, Ferruccio: "Ideología borghese e critica della cultura"
in QUARESIMA, Cultura e cinema..., op.
cit., p.71.
- (20) GAY, op. cit., p. 34.
- (21) Ibidem., p. 51.
- (22) FINTHUS, Kurt: Menschheitdämmerung, Ein Dokument des Expres-
sionismus, Berlín, Rohwolt, 1983 (texto original
de 1920).
- (23) WILLET, John: El rompecabezas expresionista, Madrid, Guadarrama,
1970, p. 146.
- (24) MERSMANN, intervención a propósito de la ponencia de GIEDION,
Siegfried, "La Bauhaus y su época" in REINISCH, op. cit., p.39.
- (25) KUNISCH; Hermann: intervención a propósito de la ponencia de
WERNER, "Literatura y teatro en los años veinte" in REINISCH,
p. 133.
- (26) SOERGEL, citado por DE TORRE, Guillermo: Historia de las
literaturas de vanguardia, Madrid, Guadarrama, Vol 1, 1974,
p. 206.

- (27) ADORNO, Theodor W.: "Jene zwanziger Jahre" in Eingriffe, Neun kritische Modelle, Frankfurt, Suhrkamp, 1963, p. 59.
- (28) KONIG, René, op. cit., p. 153.
- (29) RICHARD, op. cit., p. 102.
- (30) ADORNO, op. cit., p. 64.
- (31) ADORNO, op. cit., p. 64.
- (32) HARTLAUB, Gustav, cit. per MYERS, cit. per GAY, op. cit. p. 137.
- (33) COLLOTTI, Enzo: "Crisi della socialdemocrazia e opposizione intellettuale nella Germania di Weimar" in QUARESIMA, op. cit., p. 54.
- (34) WILLET, op. cit., p. 194.
- (35) GAY, op. cit., p. 93.
- (36) RICHARD, op. cit., p. 201.
- (37) MASINI, Ferruccio: "Ideologia borghese e critica della cultura" in QUARESIMA, op. cit., p. 79.
- (38) IBIDEM., p. 82.

(39) Ibidem., p. 84.

(40) MALDONADO, Tomás: "Le due anime della cultura di Weimar" in
QUARESIMA, op. cit., p. 89.

(41) Ibidem., p. 91.

(42) GROSZ, George, cit. por MICHELLI, Mauro: "La protesta del
expresionismo", cap. 4 de Las vanguardias artísticas del siglo XX
Madrid, Alianza, 1979, pp. 118-119.

(43) GROSZ, George: "En lugar de una biografía" in El rostro de la
clase dominante, Barna, Gustavo Gili, 1977,
p. 22.

(44) JARQUE, Vicente: La Estética de Th.W. Adorno, Tesis Doctoral
en curso.

(45) BENJAMIN, Walter: "El autor como productor" in Tentativas sobre
Brecht, Iluminaciones III, Madrid,
Taurus, 1975, p. 128.

(46) Ibidem., pp. 128-129.

CAPITULO SEIS:

El cine de la República de
Weimar

Introducción.

Veámos con anterioridad (capítulo segundo) que la vanguardia acogió --articulándolo o no en un discurso-- con buenos ojos al cinematógrafo. Ciertamente es que la dirección dominante (industrial) de éste había de arrinconar ciertas tentativas experimentales. Sin embargo, parece hoy evidente que una historia del cine no institucional (y esto aún precisaría de matización en el cine alemán de los veinte) está todavía por escribir.

Todo ello conforma una línea siempre a la sombra del modelo de representación dominante y que, no obstante, se hace imperioso estudiar de modo sistemático. En esta dirección, también la crítica y la historiografía se han hecho eco de una sospechosa identificación cine-narratividad, dejando de lado los aspectos poéticos, al menos aquéllos cuyo sistema despreciaba la narratividad o la situaba en segundo plano. Justo es reconocer que personalidades individuales han sido rescatadas e incluso brillantemente analizadas (por ejemplo y casi únicamente Eisenstein y Vertov), pero el estudio de conjunto no ha sido todavía abordado.

El problema es delicado, por cuanto ha impuesto una lectura unidireccional, estúpidamente reductiva o 'vorazmente narrativa', de manera que un 'tour de force' ha sido necesario cada vez que un investigador pretendía desvelar el funcionamiento vertical, poético, en un texto narrativo, produciendo cierto estupor ya que debía reformular los principios que sustentan al texto artístico antes de acometer la tarea (1). Así, una tendencia latente del cine ha pasado a serlo también de la crítica,

pues ésta ha venido ubicándose preferentemente en el lugar más cómodo, el del cine dominante, sirviendo de baluarte a la prolongación de su dominación. De este estado de cosas ni que decir tiene que la vanguardia no se ha visto precisamente favorecida.

6.1. Expresionismo, República de Weimar y Cine.

Ya indicamos a propósito de la República de Weimar que después de la guerra se había agotado la capacidad contestataria del expresionismo y que entraba Alemania en una época de estabilización que habría de limitar considerablemente el experimentalismo de los primeros vanguardistas. Nos hallamos, pues, en la fase que S. Vietta calificó de "crisis estructural del expresionismo" (2). Fase teñida de cinismo, de desilusión que, por cierto, no tenía mala venta. Sólo el teatro expresionista hace una aparición tardía, si bien los textos habían sido escritos con anterioridad, aunque jamás puestos en escena hasta 1916. No obstante, el caso del cine es en extremo curioso, pues sólo se impuso tras el paso a manos privadas de la U.F.A. (3) y la proclamación de la República de Weimar, con la consiguiente firma del armisticio.

6.1.1. El tema de los precedentes.

Un breve paréntesis debe ser abierto para dar entrada a un problema que los historiadores han despachado sin más: el de los llamados 'precedentes' del cine expresionista. Kracauer, por su parte, los encuadra en el 'período carcaico' (1895-1918) seleccionando cuatro films -Der Student von Prag (1913), Der Golem (1915), Der Andere (1913) y Homunculus (1916)- en la medida en que prefiguran temas importantes de la posguerra (4). Lotte H. Eisner habla de la génesis refiriéndose

a la aparición en las pantallas de Das Kabinett des Doktor Caligari (Robert Wiene, 1919) (5), hecho que, sin mayor discusión, los historiadores admiten sin apenas justificación alguna. Es Jean Mitry quien llega a precisar por primera vez esta idea:

"...parler de recherche pure ou de cinéma d'avant-garde avant 1920 est dénué de sens (...). En fait, ce fut avec Caligari et l'expressionisme que les mouvements dits d' "avant-garde", c'est-à-dire l'ensemble des recherches appliquées au cinéma se développèrent, venues de la peinture, du théâtre ou de la littérature" (6).

La dificultad (imposibilidad en muchas ocasiones) de revisar estos films, muchos de los cuales se han perdido para siempre mientras otros se hallan en condiciones más que precarias de conservación, contribuyen a suponer –a falta de algo mejor– el buen criterio del maestro, quien tuvo ocasión en su juventud de visionar muchos de estos textos. Parece, con todo, que el problema ha de ser planteado con toda su crudeza y promoverse un acercamiento de los investigadores hacia este período de los predecesores, dado que la propia metodología histórica de Mitry, procede en ocasiones por condenas según un prejuicio histórico muy al uso, a saber, la justificación de su propia teoría del cine. Es por ello que su voz, por respetable y valiosa que sea, no puede erigirse en dogma exento de explicación.

Sin embargo, es evidente que las fuentes de renovación (o de constitución) del cine de Weimar proceden de épocas posteriores o coetáneas a la realización de estos films, por lo que el cine 'expresionista', tal y como se configuró en 1919, no podía existir con anterioridad. Nos re

ferimos a los experimentos teatrales de Reinhardt y los de los expresionistas (7), y al cine sueco, quienes potenciaron los efectos de iluminación entendidos como elementos de formación del espacio, un modo de interpretación del actor, etc. Queda, empero, por establecer cuál es la parte que corresponde a los denominados 'precursores' en la edificación del modelo de representación expresionista en el cine.

6.1.2. Experimentación y estabilización.

Volviendo al tema en el que nos detuvimos hace un instante, resulta lógico pensar que las exigencias de público del cine, la presión de su carácter espectacular había forzosamente de conducir a una simplificación de los códigos, casi cabalísticos para el alemán medio, de los primeros años de la centuria. Tampoco parece arriesgado considerar que, toda vez que dichos códigos se hallaban en fase de divulgación-simplificación-institucionalización, la introducción de distorsiones no debía resultar incompatible con el consumo de estos films. Debido a ello, el cine 'expresionista' (8) partió desde el comienzo de un pacto: si su elaboración formal, colegiada y lograda con ayuda de grandes discusiones en sesiones de trabajo en las que participaba todo el equipo técnico, practicaba una estilización deformante de difícil comprensión y consumo proyectivo, ciertas exigencias 'normalizadoras' de índole narrativo generalmente hubieron de atenuar el impacto de las otras. Un inconfundible ejemplo lo constituye la historia de Das Kabinett des Doktor Caligari (9): desprovisto de la historia marco que lo encuadra hoy, el guión Hans Janowitz y Carl Mayer se pretendía, amén de la crítica institucional, delirante y vanguardista, apoyándose en la participación de los decoradores Walter Reimann, Walter Röhrig y Hermann Warm. La sugerencia de Fritz Lang, encargado por Erich Pommer en un primer momen

ferimos a los experimentos teatrales de Reinhardt y los de los expresionistas (7), y al cine sueco, quienes potenciaron los efectos de iluminación entendidos como elementos de formación del espacio, un modo de interpretación del actor, etc. Queda, empero, por establecer cuál es la parte que corresponde a los denominados 'precursores' en la edificación del modelo de representación expresionista en el cine.

6.1.2. Experimentación y estabilización.

Volviendo al tema en el que nos detuvimos hace un instante, resulta lógico pensar que las exigencias de público del cine, la presión de su carácter espectacular había forzosamente de conducir a una simplificación de los códigos, casi cabalísticos para el alemán medio, de los primeros años de la centuria. Tampoco parece arriesgado considerar que, toda vez que dichos códigos se hallaban en fase de divulgación-simplificación-institucionalización, la introducción de distorsiones no debía resultar incompatible con el consumo de estos films. Debido a ello, el cine 'expresionista' (8) partió desde el comienzo de un pacto: si su elaboración formal, colegiada y lograda con ayuda de grandes discusiones en sesiones de trabajo en las que participaba todo el equipo técnico, practicaba una estilización deformante de difícil comprensión y consumo proyectivo, ciertas exigencias 'normalizadoras' de índole narrativo generalmente hubieron de atenuar el impacto de las otras. Un inconfundible ejemplo lo constituye la historia de Das Kabinett des Doktor Caligari (9): desprovisto de la historia marco que lo encuadra hoy, el guión Hans Janowitz y Carl Mayer se pretendía, amén de la crítica institucional, delirante y vanguardista, apoyándose en la participación de los decoradores Walter Reimann, Walter Röhrig y Hermann Warm. La sugerencia de Fritz Lang, encargado por Erich Pommer en un primer momen-

6.1.3. La definición del expresionismo en el cine.

A tenor de lo dicho hasta aquí, ya no puede extrañar demasiado una violenta afirmación como ésta:

"...l'expressionisme des images animées n'était plus que le refus, la négation de l'expressionisme littéraire ou pictural" (12).

6.1.3.1. Enfoques clásicos.

Convendría , con todo, pasar revista a las aproximaciones clásicas (y de ineludible lectura) al cine de la República de Weimar. Dos parecen ser las tentaciones en que sistemáticamente han naufragado los investigadores que tradicionalmente han ahondado en el tema. En primer lugar, el sociologismo, tentativa filmológica teñida de psicología de masas, representada por Siegfried Kracauer en su canónico texto De Caligari a Hitler, ya citado. Aunque ya señalamos más arriba la concepción de la historia que blande el autor, una cita nos dará rápida muestra de su enfoque:

"Las películas del período de posguerra , de 1920 a 1924, son un singular monólogo interior. Revelan las evoluciones de estratos casi inaccesibles de la mentalidad alemana" (13).

Y es que la caótica situación de la Alemania de posguerra, habiendo trazado un tortuoso y veloz camino desde una revolución socialista frustrada al protagonismo de las clases medias, unido todo al carácter de espectáculo de masas que es el cine y a la producción cole-

giada característica de los estudios weimarianos, resultaba terreno abonado para una simplificación sociológica. Por esto, la clasificación en períodos que elabora Kracauer, profundamente respetuosamente para con las fases de la Historia, no lo es apenas en lo que se refiere a los modelos de representación que atraviesan el cine de la época, por lo que la nitidez de las fronteras, tratándose de prácticas significantes, es ya de por sí sospechosa. Reproduzcamos dichas fases: período arcaico (1895-1918), período de posguerra (1918-1924), período estabilizado (1924-1929), período pre-hitlerista (1930-1932). Un mecanismo poco marxista hace encajar la complejidad de las vanguardias alemanas y su trabajo significativo en los estrechos límites de etapas históricas estancas, sin siquiera respetar la mínima autonomía relativa que expone más elemental de los manuales de materialismo histórico.

En segundo lugar, el tópico del nacionalismo intemporal, rastreable en la documentadísima obra de Lotte H. Eisner, L'écran démoniaque, quien presenta una continuidad de la torturada alma alemana desde el romanticismo hasta la fecha, extrapolando las tendencias especulativas ('Grübeleien') y demoníacas (en el sentido goethiano) y pasando por alto el carácter rupturista que tuvo el expresionismo con respecto a la tradición decimonónica, por más que tal ruptura se descubriese más tarde menos radical de lo que se pensó en un primer instante.

Algunos matices son, pese a todo, de rigor: respecto a Kracauer, vale decir que muchos de los equívocos a los que induce suelen acentuarse en sociólogos más torpes y desconocedores de la cultura de Weimar, no siendo imputables en todos los casos al alemán. Otros, como Andrew Tudor, quien parece identificar Kammerspielfilm y realismo, tiene el detalle de poner en cuarentena afirmaciones tan simples como gratuitas:

"Como ya he dicho, el cine alemán no puede reducirse tan fácilmente a una mera ideología conservadora. Es algo más complejo" (14).

En lo que concierne a Eisner, hay que reconocer que el cine alemán de esta época destila efectivamente una fuerte herencia romántica que abarca desde la composición de encuadres que remiten directamente a pinturas de Kaspar David Friedrich hasta la preocupación por la arquitectura gótica, pasando por la enorme red de referencias literarias a la época romántico-fantástica. Lo que, sin embargo, resulta inadmisiblemente es convertir estas referencias (o pervivencias en algunos casos) intertextuales en intemporalización de acuerdo con un idealismo histórico (15).

6.1.3.2. Las periodizaciones de la historiografía.

Pero la complejidad clasificatoria no es más que la superficie bajo la cual se teje una profunda problemática conceptual que acostumbra a hacer perder el norte a los historiadores. Ello se hace palpable cuando éstos abordan el período desde una óptica estética, al margen de esencialismos y sociologismos. El resultado puede ser un rompecabezas no exento de interés, como es el caso de Jean Mitry.

Alertado por sorprendentes declaraciones de Fritz Lang y Paul Wegener, quienes negaron haber tenido nada que ver con el expresionismo, Mitry propone una distinción operativa caligarismo/expresionismo, designando con el primer término la escuela que siguió al film de Wiene y ofreciendo al segundo término un ámbito más amplio:

"On voit (...) que si le caligarisme est apparu tout d'un coup parce qu'il ne fut que transposition d'un art décoratif accompli à la scène depuis un certain temps déjà, ni l'expressionisme symbolique dont nous allons faire état, ni le kammerspielfilm ne se manifestèrent soudainement. Ils ne furent que l'aboutissement de toute une série de films tournés principalement par Paul Wegener ou par Richard Oswald et qui poursuivirent, par la stylisation du décor ou par le maniement du clair-obscur, les recherches entreprises au Danemark par Holger Madsen, Urban Gad et Robert Dinesen" (16).

Con esta distinción cree Mitry haber resuelto el problema que suscitaban las sorprendentes declaraciones de algunos directores de la época:

"Il apparaît évident que Fritz Lang, Paul Wegener, Lupu Pick et bien d'autres entendent par 'expressionisme' ce que nous avons appelé intentionnellement 'caligarisme' afin de distinguer les formes appliquées de la peinture d'avec une expression proprement cinématographique" (17).

Ante los efímeros resultados que produjo el 'caligarismo' cuyos sucesores materializaron un estruendoso fracaso, al menos desde la separación de Carl Mayer de los guiones. Entonces dio comienzo una renovación del cine alemán bajo el influjo nórdico y ante la imposibilidad -Mitry dixit- de seguir ateniéndose a 'historias de locos'. Anotemos este apelativo, pues en él se plasma el equívoco historiográfico de Mi-

try, que no es otro que una carencia metodológica. Pero sigamos relatando las distintas fases que el autor propone y descubriremos el punto de anclaje del error:

"Suivant l'exemple nordique, les Allemands firent appel à un monde imaginaire moins abstrait que la folie ou l'hallucination, trouvant dans un art qui ne fut pas moins 'visionnaire' une expression plus adéquates aux conditions 'spatiales' du cinéma. L'évocation d'un irréel ayant l'apparence de la réalité vivante permettait en effet de styliser, de transposer sans déformer. Elle permettait surtout de jouer avec les volumes et plus seulement avec les surfaces ou les lignes d'un décor de toile peinte. L'architecture remplaçait la peinture comme condition formelle de l'expressionisme" (18).

La fase siguiente será denominada 'realismo teórico' cuyo máximo exponente es Lupu Pick:

"Cehrchant à exprimer la psychologie individuelle à travers une manière de symbolique outrancier, n'exposant que des actions et des réactions élémentaires autour des faits divers conventionnels, présentant des caractères schématiques à l'excès dans des situations paroxystes, Lupu Pick et les cinéastes de cette école ont réalisé des films qui n'ont de réaliste que le nom. Rien ne semble aujourd'hui plus artificiel et plus faux que cette réalité gauchie, faite uniquement pour satisfaire à une symbolique préméditée" (19).

La última fase citada por Mitry se denomina 'realismo poético', y su modelo será Murnau (cierto Murnau: Der letzte Mann, 1924):

"Cet expressionnisme, en effet (appelé souvent 'Kammerspielfilm') n'était possible que dans le réalisme poétique, c'est-à-dire en appliquant à un réel imaginaire une symbolique permettant d'atteindre le sens de cette réalité, hors toute intention psychologique ou réaliste immédiatement sensible. Et c'est encore à Murnau qu'il appartenait de le faire" (20).

El tránsito entre la tercera y la cuarta fase es evaluado así por el historiador:

"Débarrassé de sa mystique et surtout d'un souci trop exclusivement picturale, on peut dire que l'expressionnisme aboutit à une représentation qui tend vers la symbolique du drame à travers la symbolique des choses" (21).

A esta línea evolutiva cuyos eslabones son caligarismo-expresionismo-realismo teórico-realismo poético, cabe hacerle varios cuestionamientos: el primero de ellos es su desprecio, pese a la linealidad del planteamiento, por la sucesión real de films. Porque algunos como Hinterterre o Scherben que Mitry ubica en la tercera de estas fases datan de 1921, mientras otros característicos del caligarismo fueron realizados dos o tres años más tarde (Raskolnikoff, Das Wachsfingernkabinett, Genuine, etc), incluso en el mismo año que la obra de Murnau representativa de la última de las etapas descritas. Los ejemplos podrían proli-

ferar en esta dirección; pero baste decir que, si el proceso indicado constituye una cadena evolutiva cuya duración no rebasa los cinco años apenas, el desajuste de fechas en que incurre Mitry es harto significativo de la inoperancia de su clasificación.

La segunda objeción afecta a la evacuación de las contradicciones, ya que films como Der letzte Mann esconden una fuerte tendencia fantástica, aunque con articulación diferente a los films 'expresionistas'. En tercer lugar, tenemos la impresión de que esto conduce a un substrato metodológico inconfundible: la plática de autor. En efecto, pues la división entre la tercera y cuarta etapas puede resultar paladina (y aun esto queda por comprobar) entre Lupu Fick y Murnau. Pero resultaría sumamente complejo aplicar tales criterios a otros films del período, como por ejemplo Variétés (E. A. Dupont, 1925) u otros que no llevan la impronta del autor y que, aun tomando en consideración su mediocridad, no por ello son menos representativos del cine de la época.

El último reproche es sustancialmente más grave: todo el trazado de Mitry lleva la marca de un prejuicio y un privilegio, hacia textos concretos, autores concretos o, mejor, hacia una determinada concepción del cine. Porque sentenciar la primacía del 'expresionismo' por sobre el 'caligarismo' o del 'realismo poético' por sobre el 'realismo teórico' no son en absoluto gestos gratuitos, sino resultado de ciertas convicciones que Mitry no se priva de enunciar a las claras:

"Mais le cinéma est un art du concret, fortement imbriqué dans un espace-temps qu'il peut restituer à sa manière mais non point transgresser. Il ne peut signifier des idées ou des concepts que par l'intermédiaire des

choses, de leur forme sensible, de leurs rapports entre elles et avec un certain ensemble. Leur figuration linéaire ne pouvait aboutir, là aussi, qu'à un échec. Le retour aux structures plastiques et architectoniques mettant en valeur l'individualité concrète des objets fut donc la démarche qu'il était nécessaire d'accomplir si le film voulait être film et non peinture. Démarche inverse à première vue de celle poursuivie par l'expressionnisme. Mais si le film ne pouvait abstraire les choses qui devaient être choses et non signes graphiques, du moins pouvait-il signifier au moyen de ces choses" (22) (subrayado nuestro).

Ahora nos hallamos por fin en condiciones de comprender el significado de las 'historias de locos' de que hablaba Mitry, pues lo que le preocupa el historiador es preservar cierta verosimilitud, sea del espacio, del objeto, del símbolo o de la narración, por lo cual no sólo rechaza un cine abstracto, sino que se incapacita para analizarlo oponiéndole otro modelo 'más acorde con lo cinematográfico', con su esencia, esto es, con lo que Mitry considera más avanzado y en lo que, coincidamos o no a nivel de preferencias, no podemos convenir. Y ahora comprendemos también la razón de principios que indujo a este gran estudioso del cine a criticar parte de las prácticas eisensteinianas por la negativa del soviético a someterse a verosimilitud alguna, fuera icónica o diegética. Llegado por una defensa del referencialismo inicial de la imagen (innegable como punto de partida), Mitry no puede por menos de atacar el símbolo abstracto de Lupu Pick y justificar la corrección del de Murnau:

"La différence, considérable, qui sépare Lupu Pick et Murnau, c'est que le premier fabrique des symboles qu'il met en images tandis que le second enregistre des images (des faits, des actes) dont il fait des symboles..." (23).

6.1.3.3. La corriente ignorada: reivindicación del realismo.

En un texto que, aunque cuestionable por muchos motivos, tuvo la valentía de replantear con un giro copernicano el enfoque tradicional dado al cine de Weimar, Raymond Borde, Francis Courtade y Freddy Buache (24), pertrechados de una ingente cantidad de datos (como corresponde al trabajo de erudición que se desarrolla al abrigo de una cinemateca), denunciaron la falsificación de que había sido objeto una buena parte del cine producido en la Alemania de los años veinte. Su síntoma fue el arrinconamiento de la corriente realista que surge ya en los inicios de la década. Dicho con sus contundentes palabras:

"L'histoire du cinéma allemand entre 1920 y 1933 -c'est-à-dire entre Spartacus et Hitler, entre une révolution manquée et un fascisme victorieux- a été faussée jusqu'ici par l'importance démesurée accordée à l'expressionnisme (...)

De ces années tumultueuses qui ont charrié Weimar et l'inflation, le drapeau rouge et le mal de vivre, le chômage et la croix gammée, de cette immense dérive d'une société bourgeoise, les bons auteurs n'ont retenu que deux tendances:

- .l'expressionnisme, auquel ils ont donné la part du lion,
- .le Kammerspiel, c'est-à-dire le film social dans

ce qu'il y a de moins signifiant: la douce intimité des destins sous la lampe, des petites gens à leur évier, à leur fourneau, à leur duvet de plumes (...).

Tout se passe comme si l'Allemagne était le domaine réservé aux quêteurs d'absolu, le miroir complaisant d'un fantastique un peu vieillot et comme si Fabst, Lamprecht, Dudow ou Siodmark n'étaient que des lourdauds au pays du rêve. Une large part du cinéma des années 1925-1930 a été déformée ou trahie" (25).

Intentando enmendar este error histórico, los autores señalan la existencia de una gran corriente realista o social que surge en el cine alemán poco después de la Primera Guerra Mundial y que, depurada de influencias teatrales y de la metafísica del Destino, dará sus frutos mejores a partir de 1924. Este despegue atraviesa varias fases: 1. el realismo alemán es prisionero de cierto romanticismo o de un gusto por lo fantástico social (ejemplo: Die Strasse); 2. el realismo alemán absorbe al Kammerspiele teatral en su doble sentido de intimismo y populismo (Scherben y Sylvester son los momentos de transición hacia la evasión de las convenciones de la escena).

Sin embargo, se aprestan a salir al paso de las objeciones: la obra de algunos realizadores ha podido dar lugar a confusiones por su balanceo entre las tendencias realistas y un cierto cine teatral (Murnau, entre Der letzte Mann y Tartuff o Faust) y, por demás, las preocupaciones del realismo -dar a los objetos valor dramático, arrancar a los rostros su significación, utilizar recursos de la cámara- no están tan alejadas de algunas investigaciones expresionistas. Estos matices no pueden, con todo -en opinión de los autores-, servir para cuestionar que el rea

lismo supone un desbordamiento de la óptica teatral y una renuncia a plantear los problemas del individuo sin referirse a su medio. En todo caso, desde 1925 el cine social se deshace del Kammerspielfilm y se transforma en el espejo de una sociedad adoptando un punto de vista anarquizante e izquierdista.

Omitimos por el momento la discusión en torno al punto de vista ideológico del cine realista weimariano, puesto que esto ha de ser objeto de más extensas reflexiones a propósito de Der letzte Mann. Empero, apreciando en su justo valor la reivindicación de una corriente no expresionista en el cine alemán de los veinte, no podemos dejar de asombrarnos por la débil sujeción de este texto tan radical a la propia correlación de fechas en la producción de films. Sin ir más lejos, y por acogernos a su propio ejemplo, la primera fase queda modelizada por un film -Die Strasse, Karl Grüne, 1923- dos años posterior a Scherben (Lupu Pick, 1921), llamado éste a militar en la siguiente.

Además, el propio concepto de 'realismo' suscita una intrincada problemática, no sólo en sí (ya que no puede ser definido prescindiendo del análisis del proceso cognoscitivo), sino también porque en el cine de Weimar se mezclan elementos poéticos y melodramáticos o fantásticos, que no son extraíbles como un quiste, sino que informan la propia contradicción que configura a los films como textos, impregnando buena parte de los modelos que Borde, Buache y Courtade citan como inequívocamente realistas (ejemplo: Sylvester, Die freudlose Gasse, Dirnentragödie, Der letzte Mann, etc).

En otras palabras, la operación realizada por los autores de Le cinéma réaliste allemand, poniendo sobre el tapete la no corresponden-

cia de muchos films alemanes con el calificativo de 'expresionista' parece incurrir en el mismo error que aquélla a la que critica: huir de los textos como lugar de conflicto entre diferentes modelos de representación e imprimir una lectura forzada, en consecuencia, de los mismos, pues el descubrimiento de tal realismo no puede ser más que matizado, no sólo en los primeros años de Weimar sino, en alguna medida, a lo largo de todo el período del cine mudo.

Y decimos esto porque no es posible alcanzar una comprensión ni siquiera aproximada de este cine mientras se proceda mediante clasificaciones ni en el orden sucesivo (hemos visto cómo datos tan empíricos como las fechas dan al traste rápidamente con el empeño), ni en el opositivo simple (expresionismo-Kammerspielfil-realismo; o, de modo más ingenuo, fantástico/realista (26)).

Y es que cualquiera de los enfoques revisados hasta ahora alude precisamente la definición de los términos en juego y, muy particularmente, la de 'expresionismo', dándola por evidente, acogiendo los principios de la estética y literaria de la preguerra más o menos descolorida o alcanzando cotas de generalización tan amplias como imprecisas. Vale la pena citar a Mitry por ser uno de los pocos que lo intenta de veras:

"...l'expressionisme consiste à exprimer et à signifier par les formes du monde et des choses. Soit en rejetant ces formes en une synthèse tendant vers l'abstraction pure (peinture); soit en les conceptualisant (poésie); soit en intégrant les événements dramatiques dans une structure 'abstractisante' (théâtre); soit, au

contraire, en prêtant à ces formes objectives et concrètes une signification symbolique dé bouchant moins sur des idées ou des concepts que sur un climat d'angoisse et d'inquiétude sur les aspirations vagues de l'inconscient collectif ou sur des 'en soi' supposés de caractère plus ou moins métaphysique (cinéma)" (27).

6.1.3.4. La constatación de la dificultad definitoria.

Lotte H. Eisner, poco tiempo después de la publicación de L'écran démoniaque, pone en guardia contra un inminente peligro que interpreta como una mala lectura de su texto:

"Il faut prévenir un certain danger qui consiste à considérer chaque film allemand des années vingt comme étant expressionniste. Cela n'est aucunement le cas" (28).

Y esta precaución se torna, tras la revisión de algunos aspectos compositivos concretos (iluminación, interpretación del actor), afirmación radical:

"...il faut conclure que l'on ne peut parler que dans des cas extrêmement rares d'une expressionnisme intégral et pur. L'expressionnisme existe dans la structure d'un film -dans le décor. Déjà beaucoup moins fréquents sont des interprètes nettement expressionnistes. En ce qui concerne les éclairages, il faut dire qu'il y a très peu de films qui en font preuve. Le mélange de styles y est fréquent -l'influence de Reinhardt en des metteurs

en scène danois y domine souvent les tendances vers l'expressionisme. L'apogée du clair-obscur dans Faust avec toute sa vision lumineuse, ou l'impressionisme triomphera, me semble un bon exemple pour l'évolution des styles hybrides qui se font jouer dans les films allemands des années vingt" (29).

Con la intención, años más tarde, de deitener la confusión que, pese a todo, no ha cesado de prodigarse, repite una vez más la autora:

"Faut-il répéter une fois de plus qu'il n'y a que de rares films intégralement expressionnistes? (...) Il n'y a donc que peu de films intégralement expressionnistes, c'est-à-dire où le sujet, les décors et costumes, les éclairages ainsi que les acteurs correspondent à ce style" (30).

Mezcla de estilos que halla la autora también en los films tratados tradicionalmente dentro del Kammerspielfilm, como lo demuestra el caso de que Carl Mayer, autor de visiones y estilo expresionista, sea el creador del guión del Kammerspiel psicológico, con visos metafísicos y girando en torno a tragedias individuales. También son prueba fehaciente las exaltaciones a lo expresionista de un Lupu Pick, presunto detractor de los 'snobs expresionistas', como él mismo decía. Esto conduce a Eisner a la siguiente conclusión:

"Ainsi, comme pour le film expressionniste proprement dit, le Kammerspielfilm comporte bien des contradictions et bien des mélanges de styles" (31).

Y en el preciso momento de dar un paso definitivo adelante y ofrecer una definición del expresionismo en el cine, Eisner se repliega limitándose a advertirnos de nuevo sobre su dificultad, aclarando (?) que se trata de "un style souvent difficile à définir et parfois assez hybride. Voilà qui devrait nous alerter et nous inviter à nous méfier de définitions trop faciles, lorsque nous parlons de l'expressionisme au cinéma" (32).

Quede constancia de la dificultad y demos por válidas las advertencias de la historiadora. Pero de nuevo nos encontramos ante el vacío por definición. Lo que respira el texto de Eisner es, quizá, una comprensión del expresionismo de acuerdo con los cánones pictóricos (deprados) y teatrales (iluminación e interpretación del actor), pero no una explicación de lo que articula a los films llamados expresionistas, es decir, aquello que permite hablar de 'expresionismo' a propósito de un film, sea íntegra o parcialmente.

6.1.3.5. La perspectiva teórica.

Para acceder a un intento de definición, esto es, a una tentativa de desciframiento de las claves que estructuran textualmente el film de Weimar y, especialmente, el 'expresionista', deberemos acudir al trabajo que más lejos ha ido en este proyecto. Proyecto que, sin carecer de análisis y detenerse en los films concretos (aunque se trate de los más conocidos únicamente), apunta a una definición teórica, no sólo historiográfica. Nos referimos al libro de Michael Henry, Le cinéma expressioniste allemand. Un langage métaphorique?(33).

Henry enfoca la cuestión desde la óptica semiológica. Arrancando

de la distinción jakobsoniana sintagma/paradigma, en el sentido de la generación de los dos polos del lenguaje (metonimia y metáfora respectivamente), llega a la conclusión de que:

"L'expressionisme allemand tenta, pour la première fois, de développer systématiquement ces relations métaphoriques à l'intérieur d'une continuité spatio-temporelle" (34).

si bien Henry parece adherirse a las posturas de Mitry sobre la imposibilidad de una metáfora, estrictamente hablando (en el sentido en que se constituye la verbal), en el cine (35).

El resultado de la adecuación ficción/medios que propone la escuela alemana, unido a esta voluntad metafórica, convierten al film 'expressionista' en un proyecto de puesta en escena totalitaria en cuyo seno el plano es reflejo 'total' de la secuencia como ésta a su vez lo es del film en su conjunto:

"Le message connoté par tel détail de plan reproduit 'en abîme' le message général connoté par la fiction qui l'englobe" (36).

Esta estética totalitaria coloca en la cumbre a su demiurgo, el sujeto de la enunciación quien, desdoblado en un sujeto del enunciado, brinda a éste todos sus atributos logrando una interiorización de la ficción, filtrando por su consciencia los acontecimientos e induso la propia formación del espacio del plano. La representación es una duplicación.

De ahí se derivan los procedimientos de visión indirecta, presencia de narrador interno (aunque sea el inconsciente del personaje quien hable por medio de un sueño o pesadilla). Este hecho parece ser avalado por buena cantidad de films, entre los cuales Das Kabinett des Doktor Caligari, Das Wachsfingurenkabinett, Schatten, Der müde Tod, etc., alcanzando parcialmente a films posteriores como demuestra el episodio sobre Babel en Metropolis.

Y, según este sentido del texto que se cierra como una ostra sobre si mismo, todo pasa a ser signo (bosque de signos) presto a una interpretación que se ajusta al psiquismo del demiurgo desdoblado.

Podr'íamos decir que el espacio y los objetos que lo pueblan funcionan como premoniciones que deberán ser desveladas por el protagonista (o el espectador) o síntomas en el sentido lacaniano, esto es, 'significantes de un significado reprimido'. En ello radica la fisonomía latente del objeto en el film expresionista. Y este doble desplazamiento del ser sobre el objeto y de este último sobre aquél, cierra el círculo de forma definitiva. Por ello, podemos admitir las conclusiones de Henry, pese a que intentaremos profundizar en algunos aspectos que él resuelve con relativa facilidad:

"La révolte antinaturaliste marque ici le passage de l'ontologique (style substantiel) à l'analogique (style métaphorique)" (37).

6.1.3.5.1. La precaria materialización textual.

La operación de Henry para definir el modelo expresionista tro-
pieza , a pesar de todo, con un notable escollo al intentar aplicarse a
textos concretos. El propio autor llega a una sorprendente conclusión:

"En définitive, Caligari serait le seul film de bout en
bout expressioniste" (38).

Y ello porque, desde que la atención de los cineastas se desplaza
de la representación a lo representado (psicología o realidad social),
el expresionismo como escuela ha de desaparecer.

La brillantez del estudio de Henry no debe hacernos caer en sim-
plismos reductivos, pues ¿acaso lo representado no existe en Caligari?
o, a la inversa ¿el trabajo significativo fuertemente antinaturalista no
se prolonga a lo largo de multitud de films de los años veinte, algunos
de ellos tan opacos a la impresión de realidad como el clásico de Wiene?
Quiere esto decir que no es suficiente manejar la oposición historia/
discurso, sintagma/paradigma, metonimia/metáfora o grado cero de la
escritura/problematización del lenguaje para dar cuenta del cine expre-
sionista, ya que la opción por los segundos términos de estas oposicio-
nes binarias tampoco aportan lo específico o diferencial con respecto
a otras vanguardias del modelo analizado. Por ello, concluir, como ha
ce Henry, con la afirmación de que el cine expresionista es un ejemplo
de lenguaje oblicuo (en el sentido utilizado por Gérard Genette en Fi-
gures I (39)) supone más bien un retroceso respecto a la interesante
tesis de la metaforización que una verdadera globalización teórica.

Lo que falta en el trabajo de Henry -y no es una carencia sin importancia- es un proceso de historización. Cabe, empero, antes definir, siquiera sea someramente, el principio regulador del modelo de representación expresionista de modo más concreto.

6.1 .3 .5.2. El principio de la no segmentación.

El núcleo de la cuestión debemos buscarlo en la teoría del montaje con el fin de describir cómo operan los sistemas constructores del film expresionista. Digámoslo con brusquedad: la característica esencial del cine expresionista es la resistencia del encuadre, la extrema adherencia que se produce entre concepción del espacio y concepción del plano. Y esto no sólo implica erigir el principio de la no segmentación en distintos planos como rasgos definitorio, sino poner de relieve la imposibilidad de la cámara para evolucionar en el espacio (lo contrario supondría una variación del encuadre, aunque en el mismo plano).

En otras palabras, el espacio no se constituye como homogéneo a partir de la heterogeneidad de los planos que lo han segmentado y, ahora, suturándose refieren de modo verosímil su imagen compacta. ¿Quiere ello decir que el montaje no existe en el film expresionista? Más bien al contrario, responderíamos. El montaje existe absolutamente en este modelo de representación, pero su ámbito privilegiado no es la secuencia (el engarce entre distintos planos, con o sin continuidad), sino el propio plano, desarrollando todo el trabajo significativo -complejísimo, por cierto- en la composición de unidades incluidas en éste.

Y este montaje se asienta en dos pilares: la inmovilidad absoluta

y la movilidad de unidades mínimas del plano.

Vayamos con el primero. El plano expresionista se resiste con tenacidad a la voracidad de lectura, pues su construcción significativa radica en su fijeza. De este modo, el significado del plano se incrementa gracias a las transformaciones, citas, perversiones, etc que el cineasta impone a las artes plásticas (pintura y arquitectura fundamentalmente), haciéndolas funcionar de modo intertextual. Ejemplos no faltan: Rembrandt, Tintoretto, Caravaggio, etc en Faust (40), Kaspar David Friedrich en Der müde Tod, decorados al estilo 'Der Sturm' en Caligari, pero también referencias a otros modelos distintos en Metro-
polis o Die Nibelungen. Materializaciones, pues, de la inmovilidad, de la fijeza, en un arte en el cual el movimiento parece esencial, siquiera sea como tendencia. Podríase sugerir la existencia de su inverso: el plano expresionista se impone a la lectura del espectador como una pintura (y aquí se cruzan los sentidos de los términos cuadro y encuadre), siendo ya poco relevante, en materia de montaje, constatar si la composición de tal o cual encuadre preexiste (de modo idéntico o modificado) en la historia de las artes plásticas. (Por supuesto, sólo es indiferente desde esta óptica de delimitación de los ámbitos y no desde el significado global).

En segundo lugar, nos hemos referido a los procedimientos de composición espaciales que se sustentan en la articulación de unidades mínimas. En efecto, ya que el expresionismo cinematográfico, recogiendo el aprendizaje teatral, inscribe como aspectos singularmente significantes los fenómenos cambiantes de iluminación, interpretación de los actores, las entradas y salidas de campo de los personajes, la movilidad debida a objetos, etc. El asunto, además, no se agota aquí, pues

son de uso frecuente recursos que el teatro no posee (o, en menor grado) como fundidos de todo tipo, sobreimpresiones, iris, caches, aceleraciones o retardandos, película negativa, etc.

No insistiremos más sobre el particular, dado que ha de ser convenientemente analizado en su concreción textual en el capítulo octavo y siguientes de este trabajo. Pero es importante resaltar lo que se desprende de lo dicho hasta aquí: un rechazo de la narratividad, de la propia noción de secuencia y un detenerse en el discurso y, ahora ya podemos matizar, discurso como montaje en el plano.

6.1.3.6. La latencia del modelo.

Ahora bien, el modelo descrito en las páginas anteriores representa una instancia latente como tendencia en el cine de los años veinte. Pretender su existencia absoluta conduciría al absurdo de postular la posibilidad generalizada de films de un solo plano. Por ello, la actualización de dicho sistema jamás será total, sino que se constituirá como línea de presión en el cine de Weimar, de modo hegemónico en algunos films del primer lustro, como *sombra demoníaca*, amenazadora, en buena parte de films de la década, dejándose sentir incluso en textos aparentemente tan alejados buen trecho de las preocupaciones fantásticas e inquietantes de Das Kabinett des Doktor Caligari.

6.2. Por una teoría de los modelos de representación en el cine de la República de Weimar.

A la luz de lo expuesto, podemos llegar a la conclusión de que comprender el cine de Weimar es dar entrada a este modelo que, con máxi-

ma imprecisión, se ha venido denominando expresionista (sería hora ya de erradicar este nombre para designar el modelo descrito, dadas las confusiones que produce con el expresionismo pictórico y literario; o, al menos, dejar constancia de que nada tiene que ver, en el fondo, con ellos). Pero también, y ante todo, no cerrar el paso a la complejidad histórica dado que este modelo entra en conflicto con otros que, atendiendo a la actitud ante el referente o a su tema, se han venido denominando 'Kammerspielfilm' y realismo social. Si, por el contrario, pretendemos una reflexión en profundidad sobre los filmes del período abordándolos como lo que son, prácticas significantes, habremos de descartar tan confusas como dispares terminologías en la medida en que éstas dejan de lado precisamente aquello que constituye a los films como textos: su articulación conflictiva como formas de organización del espacio en el proceso de producción de sentido que implica cualquier materialización artística.

El texto fílmico, pues, como conflicto entre prácticas distintas, entre modelos distintos que pugnan entre sí en un espacio, pero que nunca logran imponerse de manera total. Así, pues, del mismo modo que no es posible una plasmación absoluta del proyecto teórico 'expresionista', tampoco lo ha de ser el caso del Kammerspielfilm ni del realismo social, puesto que lo que éstos designan, por demás, no es un modelo de representación, sino una ambigua actitud ante el referente.

Analizar la disposición en el film (en cualquier film) de esta batalla señalada es tarea apremiante que debe acometer el investigador que se aproxime al cine producido bajo la República de Weimar, no elaborar clasificaciones lineales, causales, sucesivas y ficticias o formular teorías que se incapaciten a sí mismas para dar cuenta de los films concretos.

6.3. La necesaria historización y los signos del cambio.

Mucho se ha hablado (quizá demasiado) de los hallazgos formales del 'Kammerspielfilm'; hallazgos que algunos, como los autores de Le cinéma réaliste allemand, atribuyen a la corriente realista que absorbe al teatro de cámara. Dos fenómenos suelen ser retenidos con énfasis hasta el punto de que las más escuetas historias del cine se apresuran a levantar acta de ellos: la desaparición de los carteles y la movilidad de la cámara. Las razones aducidas, la pérdida de la demiurgia y su desdoblamiento, así como la adopción de un punto de vista subjetivo en una estructura narrativa de articulación simple, sin ser falsas, no pueden convencernos, si no abordan el signo del cambio, la diferencia que constituye la piedra angular del viraje del cine alemán a mediados de la década de los veinte: la concepción del espacio y su segmentación.

Dado que el capítulo once de esta tesis contiene una serie de análisis detallados sobre estos fenómenos de segmentación en textos del período, sólo mencionaremos aquí uno que puede ser considerado globalmente paradigma del cambio y foco también de las contradicciones expuestas en estas páginas: el desplazamiento, tan inseguro como vacilante en ocasiones, desde una segmentación del espacio en el mismo plano a una fragmentación en planos diversos, lo cual implica una noción de espacio referencial abstracto no coincidente con el espacio físico de la representación. Con todo, la primera forma de segmentación no se pierde, se integra, lo que hace difíciles las simplificaciones. Ejemplifiquemos lo dicho.

Semejante decorado: una feria. Dos films distintos -Caligari y

Faust— separados entre sí por siete años. En el primero —indica en un interesante artículo Hadelin Trignon—:

"...toute la vie du décor s'affirme dans la relation entre les deux carrousels en mouvement et les zig-zags que décrit la foule. Il y a mouvement dans l'image, profondeur de champ, prolongement suggéré —les deux carrousels notamment— de l'espace au-delà du cadre et pourtant l'ensemble reste statique à cause de sa durée et parce qu'aucun autre cadre ne visera pas ces formes" (41).

En el segundo, cuatro planos se suceden en medio minuto: subdividen el espacio y el plano (el encuadre) estalla en pedazos no pudiendo ser totalidad referencial ya. Podríamos llegar a la conclusión siguiente: del plano como espacio único (total), pictórico o teatral, al espacio cuya segmentación se logra mediante los planos diversos (o, en otras ocasiones, los encuadres) es la trayectoria por la que atraviesa el cine de Weimar, pero inscribiendo la contradicción en todos los textos. Ejemplo puede ser este híbrido recuperado de Murnau —Phantom, 1922—, paradigmática ilustración de la pugna entre plástica del encuadre y plástica del espacio.

Múltiples factores se entrecruzan en el conflicto, entre los cuales destacaría una reflexión sobre la variabilidad de los ángulos de vista, el citado *raccord* en el movimiento, el juego de alternancias plano/contraplano, en suma, una nueva concepción, crecientemente hegemónica, de la segmentación del espacio. La conclusión de Trignon, aunque de mo

do matizado, puede ser aceptada:

"Entre les deux films, une réflexion sur le cinéma a opéré (...) C'est le dynamisme propre au cinéma qui reprend en charge les déchirures de l'expressionisme" (42).

Matizaciones que consisten en no proceder por privilegios a ninguno de estos modelos o 'reflexiones' en detrimento de otros, como puede sugerirlo la expresión 'propre au cinéma' que emplea Trinon.

Encontramos de nuevo a nuestro paso lo agudamente señalado al principio por Mitry, pero no como progreso inevitable de la pintura a lo específicamente cinematográfico, valoración que conduciría inexorablemente a tildar de primitivos los films 'expresionistas' o de tendencia mayoritariamente expresionista (¿por qué no sería, por ejemplo, Syberberg un primitivo o Chantal Akermann?), sino como invitación a dialectizar el complejo proceso del film alemán de los años veinte en cuyo seno los textos serían -repetimos- lugar de conflicto entre tendencias abstractas quizá nunca materializadas sin tensión. Expresionismo, Kammerspielfilm, realismo documental, realismo social o cine abstracto. Son fenómenos, sin duda, a estudiar, pues ellos informan los textos y están en su base compositiva. Pero de poco sirve la clasificación cuando ésta conlleva la reducción de la complejidad textual a disquisición sobre modelos teóricos, a programas que, en su práctica textual, estarían sometidos al trabajo interdisciplinar y colectivo de las vanguardias.

Por último, queda localizar las fechas centrales del conflicto. Pe-

se a que su latencia se extiende a todo el cine mudo de la época (incluso en el sonoro como demuestran Das Testament des Doktor Mabuse, M. Eine Stadt sucht einen Mörder o Der blaue Engel, por ejemplo), justo es señalar que su momento álgido se ubica, con singular crudeza, en los años 1924-1927, si bien la excepción no es nada infrecuente (Faust, 1926, pero Scherben, 1921). Fecha esta (1925) en la cual se produce un acontecimiento nada gratuito: la aceptación masiva por parte de los U.S.A. de films alemanes. Así lo demuestra Lewis Jacobs:

"En 1925, América volvió a asombrarse ante otra serie de films realizados en los estudios alemanes. Dos, sobre todo, ejercieron una influencia estimulante en Hollywood y vivificaron su técnica: Variétés demostró que la cámara podía emplearse de forma sorprendente y 'maravillosa', y El Ultimo (Der letzte Mann) intensificaba la fluidez de la narración, ya sin letreros a base de continuos movimientos de cámara" (43).

Y añade que Der letzte Mann con Variétés "contribuyó a que Hollywood se abriera a las posibilidades de la técnica cinematográfica" (44). No es arriesgado afirmar que con el plan Dawes, la relación entre ambos países tuviera una vertiente comercial y artística y que la influencia fuera mutua, como demuestra la masiva emigración -antes de la imposición del nacionalsocialismo- de artistas del cine a Hollywood.

NOTAS AL CAPITULO SEIS:

- (1) Como en tantos otros aspectos, Eisenstein fue un pionero evidenciando el tono poético incluso en la narrativa de Emile Zola "Les vingt piliers de soutènement" in La non-indifférente nature, 1.). Un desarrollo novedoso del tema se halla en la Tesis Doctoral de Juan Miguel Company a propósito de los orígenes del cine y la narrativa decimonónica (Segunda Parte). Otro ejemplo lo constituye la Tesis Doctoral de J.G. Requena sobre el cine de Douglas Sirk (defendida en la Universidad Complutense de Madrid el 8 de diciembre de 1984, inédita) o el libro en prensa de J. Taléns (El ojo tachado) en torno al cine de Luis Buñuel y, en concreto, Un chien andalou.
- (2) Citado por ENGELBERT, Manfred: "Considérations sur l'histoire du cinéma allemand des années vingt" in Trois moments du cinéma allemand, n° especial de Cahiers de la Cinémathèque, Toulouse, 1981, p. 28.
- (3) Esta productora se creó por una resolución del Alto Comando Alemán en noviembre de 1917 con el cometido de hacer propaganda en favor de Alemania de acuerdo con las directrices gubernamentales. Fue resultado de la fusión de la Messter Film, la Union de Davidson y de las compañías controladas por la Nordisk. Sólo pasó a ser empresa privada tras el fracaso de la Primera Guerra Mundial.

- (4) KRACAUER, Siegfried: De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961, pp. 21 y ss.
- (5) EISNER, Lotte H.: L'écran démoniaque, París Eric Losfeld, Le terrain vague, 1965, cap. 2.
- (6) MITRY, Jean: "Futurisme, expressionisme et cinéma" in Le cinéma expérimental, París, Seghers, 1974, pp. 38-39.
- (7) Como señala Lotte Eisner -"Contribution à une définition du film expressionniste", L'Arc, L'Expressionisme, Aix en Provence, 1964- Reinhardt nada tenía de expresionista, sino que "s'était servi d'une manière nettement impressionniste de la magie savante du clair-obscur, de cette lumière à la REmbrandt moulée tendrement par les ombres" (p. 83).
- (8) El entrecomillado señala lo impreciso de la terminología.
- (9) Que el caso no es incólito lo muestra otro film sometido a una fuerte deformación -Das Wachsfingurenkabinett-, en el cual los primeros relatos están justificados por el fabular de un escritor, el último por una pesadilla de que es presa.
- (10) Declaración de Fritz Lang recogida en EIBEL, Alfred: El cine de Fritz Lang, México, Era, 1964, p. 14.

(11) Ibidem, p. 14.

(12) MITRY, Jean: Le cinéma expérimental, ya cit., p. 51.

(13) KRACAUER; S.: op. cit., p. 73.

(14) TUDOR, Andrew: Cine y comunicación social, Barna, Gustavo Gili, 1975, p. 179.

(15) Quizá, como sugiere Engelbert, el malentendido se remonte a una apresurada lectura que Madame de Staël hiciera de los románticos alemanes, al menos en Francia y los países cuya vía de contacto con Alemania ha estado mediatizada por Francia.

(16) MITRY, Jean: Histoire du cinéma, Vol. II, París, Editions Universitaires, 1969, p. 459.

(17) Ibidem, Vol. II, p. 461.

(18) MITRY, Jean: Esthétique et ..., vol. I, p. 231. Véase Idem, Le cinéma expérimental, ya cit., p. 49.

(19) MITRY, Jean: Esthétique et...., vol I., p. 237.

(20) Ibidem, vol. I., p. 237.

(21) Ibidem, vol. I., p. 239.

- (22) Idem: Histoire du cinéma, vol II, p. 464.
- (23) Idem: Le cinéma expérimental, p. 59.
- (24) BORDE, Raymond, COURTADE, Francis y BUACHE, Freddy: Le cinéma réaliste allemand, Neuchatel, Serdoc, 1965.
- (25) Ibidem, p. 9.
- (26) Véase el texto Fantastique et réalisme dans le cinéma allemand 1912-1933, catalogue de la Rétrospective présentée par le Musée du Cinéma de la Cinémathèque Royale de Belgique et par le Musée du Cinéma du Staatliches Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik, Bruselas, marzo-abril, 1969.
- (27) MITRY, Jean: Histoire ..., Vol. II. p. 261.
- (28) EISNER, Lotte H: "Contribution à la définition du film....", ya cit., pp. 83-84.
- (29) Ibidem, p. 84.
- (30) Idem: "Ambivalences du film expressioniste" in L'expressionisme allemand, n° especial de Obliques, París, Borderie, 1981, p. 173.
- (31) Idem: "Contribution...", ya cit., p. 84.

- (32) Idem: "Ambivalences...", p. 174.
- (33) HENRY, Michael: Le cinéma expressioniste allemand. Un langage métaphorique?, Friburgo, Ed. du Signe, 1971.
- (34) Ibidem., p. 15.
- (35) MITRY, Jean: "Un langage sans signes" in Revue d' Esthétique, 2-3, París, 1967. Traducción castellana in URRUTIA, Jorge: Contribuciones al análisis semiológico del film, Valencia, ya cit.
- (36) HENRY, op. cit., p. 17.
- (37) Ibidem., p. 52.
- (38) Ibidem., p. 26.
- (39) GENETTE, Gérard: Figures I, París, Seuil, 1966, p. 191.
- (40) Véase el interesantísimo estudio de ROHMER, Eric: L'organisation de l'espace dans le 'Faust' de Murnau, París, U.G.E., 1977, pp. 18 y ss.
- (41) TRINON, Hadelin: "Expressionisme et cinéma" in L'Expressionisme allemand, nº de la revista Obliques, ya cit., p. 171.
- (42) Ibidem., p. 172.

(43) JACOBS, Lewis: La azarosa historia del cine americano, Vol II.

Barna, Lumen, 1972, p. 34.

(44) Ibidem., p. 36.

CAPITULO SIETE:

Murnau, el autor, el texto

7.1. El autor Murnau.

La política de autor, gesto crítico imputable a los primeros Ca-
hiers du Cinéma, tuvo la virtud de rescatar personalidades descono-
cidas en la realización cinematográfica, pero su generalización ha ve-
nido obstruyendo el conocimiento de muchos textos fílmicos que no co-
rrespondían a estos grandes nombres (?) y, al mismo tiempo, obligando
a una lectura de los films de John Ford, Alfred Hitchcock, Raoul
Walsh, Howard Hawks, etc desde un espacio ya plenamente constitui-
do con anterioridad al análisis. En otras palabras, ha interpuesto en-
tre el film y el crítico, como entre el film y el espectador un a prio-
ri, un prejuicio, el cual forzará a una lectura lineal que desborda el
texto para inscribirse en lo sagrado. Perdida la frontera del texto,
hablar de un film de John Ford, por ejemplo, será, ante y sobre todo,
hablar (rendir homenaje) del (al) autor. Cabe destacar -por si no fuera
bastante evidente- el desprecio por el guión, el montaje, el diseño de
producción, el cameraman, etc. En suma, el único desplazamiento que
realizan estos críticos es el que desde el actor (foco de atención del
espectador del cine clásico) conduce al alquimista, al mago. En una u
otra medida, y con todos los matices que correspondan a cada caso,
la crítica de autor está abocada al buscar estilemas, rasgos de recono-
cimiento, tal y como lo hace el espectador del cine clásico con sus
actores favoritos.

De ello no ha podido lamentablemente verse absuelto Friedrich
Wilhelm Plumpe (Murnau). Porque Murnau y Lang son los 'autores'
por excelencia del cine producido en la Alemania de los años veinte.
Sin cuestionar que muchos de sus films se encuentren entre los mejo-
res, no ya del período, sino de toda la historia del séptimo arte, re-
sulta especialmente falsificador este enfoque por cuanto anula, desde

criterios sospechosos, el proceso de producción realizado en los estudios alemanes. Lugar en el que el trabajo se realizaba en sesiones de discusión conjunta y en el que tanto el productor (provisto de criterios estéticos, no únicamente comerciales) como el equipo técnico y artístico confortaban sus ideas hasta la saciedad en torno a la factura de los films. No quiere esto decir que sea etérea o indefinible la aportación de los directores a sus films, pero debe ponernos en guardia contra el unipersonalismo. Lotte Eisner relata, por ejemplo, de qué modo Murnau fue asimilando el estilo de su mejor guionista -Carl Mayer- hasta el punto de corregir el découpage de Kyser para Faust en esta dirección (1). Por otra parte ¿no surgió Caligari gracias a una estrechísima relación entre Erich Pommer, Robert Wiene y Hermann Warm, Walter Röhrig y Walter Reimann? Y ¿qué sería de este film o de Metro-polis, Die Nibelungen, Das Wachsfigurenkabinett, Raskolnikoff, Genuine, etc sin los decorados de los artistas que en ellos trabajaron? Los ejemplos abarcan casi sin excepción todos los films del período y sería inútil prodigarse en ellos. La razón, no obstante, radica en el hecho de que el trabajo grupal fue característica del film alemán y ésta se asienta sobre dos notas algo 'retardatarias': su carácter artístico, lugar de investigación para las vanguardias (o postvanguardias, poco importa a este nivel) y no sólo comercial, por un lado; por otro, su herencia teatral y pictórica, pues el cine de Weimar se vio poblado por actores de la escuela de Reinhardt y por arquitectos y decoradores expresionistas. El sentido totalitario de que hablábamos en el capítulo anterior y que caracteriza al film 'expresionista' (aunque sólo sea en parte) es únicamente abordable desde esta óptica de trabajo comunitario en el cual los hallazgos de decoración (pictórica o arquitectónica) se correspondían con la iluminación de la escena y la interpretación de los actores, quedando éstos inscritos a su vez en una sucesión establecida en el guión y puesta en escena de modo globalizador por el director.

Intentar, por tímidamente que sea, eliminar este trabajo colectivo (en el que, sin duda, también existen jerarquías) con el fin de dignificar el trabajo del realizador es poco menos que ignorar cómo se producía el cine weimariano y, desde luego, incapacitarse para comprender los films fallidos que, tal vez, sean los más representativos por su deficiencia de integración de todos los aspectos de la producción.

En este sentido, se anulan las enconadas polémicas que recoge Lotte Eisner en torno al protagonismo de Carl Mayer en los films de Murnau y en detrimento de este último (ésta es la opinión de Karl Freund (2), quien niega la participación de Plumpe en problemas de iluminación, formación de encuadres, etc) tanto como las sacralizaciones que otros (es el caso de Robert Herlth y Heinrich C. Richter) realizan sobre el maestro Murnau. La conclusión a que llega Eisner nos parece la más razonable y acertada:

"...le cinéma allemand de cet âge d'or a toujours été un travail collectif auquel tous apportaient leur contribution." (3).

7.1.1. Los films perdidos.

Resulta en extremo curioso que haya podido sostenerse una política de autor en el caso de Murnau si consideramos que ha carecido ésta de uno de sus respaldos más preciados: el posible trazado de una evolución, desde la impericia inicial hasta la perfección final, pues a este método lo caracteriza el linealismo, amén de una supuesta subjetividad que subyace al texto.

Y es que Murnau es una especie de iceberg del que sólo conocemos la parte que emerge a la superficie, si bien no es inverosímil suponer que sus mejores obras se cuenten entre las conocidas y conservadas. Así, en relación a los pocos films perdidos de Fritz Lang o a la obra enteramente conservada de Georg Wilhelm Pabst, la desaparición de tantos films de Murnau, a partir de 1919 hasta Schloss Vogelöd, con la excepción del recuperado Der Gang in die Nacht, y del anterior a Die Finanzen des Grossherzog (salvo el también recuperado Phantom) y Nosferatu; debería de crear cierta molestia a los clásicos estudiosos del autor.

No es esto lo que ocurre y, valiéndose de la casualidad de que los films extraviados corresponden al inicio de su carrera (en realidad, se trata de algo más que eso, pues son diez los films perdidos), se nos hace suponer que éstos debieron representar el proceso -largo, por cierto- de aprendizaje del realizador. Mitry, que debe ser de los pocos que tuvo ocasión de visionarlos, sentencia al respecto:

"L'art de Murnau se dessine enfin qui va prendre toute sa signification dans les oeuvres à venir" (4).

Sea como fuere, ni siquiera esa 'evolución' a la mayoría de edad puede ser establecida con el mínimo de precisión necesaria.

7.1.2. Otros problemas textuales.

El hallazgo de algunos découpages como el de Januskopf y el de Satanas y algunas fotos y programas originales de la época sugieren un campo de investigación que fue brillantemente comenzado por Lotte

H. Eisner en su ya citado Murnau. Esta autora ha realizado un minucioso trabajo de recomposición de la trama narrativa de algunos films perdidos (también Mitry ha realizado algo similar en su Histoire du cinéma) e insinúa una línea de investigación tan fascinante como perentoria. A esta enorme dificultad que mencionábamos se añade la escasa fijación textual que padecen muchos films rodados en la Alemania de Weimar ya que, como sabemos, en la época del cine mudo (y, en ocasiones, también del sonoro) solían realizarse versiones distintas alcanzando incluso la fase de compaginación algunas de ellas.

Nótese, en esta última dirección, el enigma que presentan films como Nosferatu (resuelto finalmente por Eisner en su apéndice IV a Murnau) del que recientemente se ha exhibido una copia diferente por más extensa o como es el caso de Metropolis, en su versión reciente de Giorgio Moroder, en la que se reúnen una minuciosa recomposición de fragmentos inéditos en las copias habituales del film, junto a unas tentativas fuertemente cuestionables. Quede también constancia del mutilado estado de algunas copias como la de Schloss Vogelöd privada de carteles (86 insinuados).

No profundizaremos en el tema que tememos siga siendo oscuro durante muchos años, pues si el proceso de fijación textual en el cine no está —como indica Michel Marie (5)— más que en sus comienzos, ello afecta particularmente a los films alemanes que no fueron exportados a tiempo a los U.S.A., ya que el bombardeo de Berlín al final de la Segunda Guerra Mundial causó estragos en la Cinemateca.

7.2. Murnau y el expresionismo, el Kammerspielfilm y el realismo.

Las notables ausencias a que aludíamos arriba han dificultado con-

siderablemente el establecimiento de la relación de Murnau con el expresionismo, aunque también con el Kammerspielfilm. No obstante, los distintos críticos e historiadores parecen coincidir en algo por demás evidente: la imposibilidad de clasificar a Murnau en ninguna de estas corrientes. Henri Agel, por ejemplo, concluye:

"...combien nous paraît vaine la distinction opérée par certains chez le grand cinéaste entre son côté expressionniste et son côté Kammerspiel" (6).

Sin embargo, por muy justas que sean estas precisiones, no puede negarse la presencia de las líneas de presión características del Modelo de Representación denominado 'expresionista' (tal y como ha sido definido en las páginas anteriores) en muchos de los films de Murnau. La composición del espacio sobre bases pictóricas que remiten a la historia del arte en Faust y que ha sido espléndidamente estudiado por Eric Rohmer en su Tesis Doctoral (7) o la metaforización y juego de analogías icónica en su disposición vertical estudiado por Michael Henry en el capítulo sexto de su libro sobre el expresionismo (8), constituyen rasgos más que evidentes de dicho modelo 'expresionista', pese a que éste se halle en conflicto con otros distintos en tales films.

También los contactos del cineasta con el Kammerspielfilm son tan confusos como la propia definición (más teatral que otra cosa) de éste. El análisis de los capítulos que toma por objeto Der letzte Mann así lo revelará.

Por último, la propia sucesión de los films de Murnau demuestra su desprecio por modas evolutivas de manera todavía más acusada que

en el resto de films del período. A un supuesto film realista, realista poético o Kammerspielfilm social le sigue una adaptación de la pieza de Molière -Tartuff, 1925- y a éste uno de tema fantástico -Faust, 1926-.

7.3. U. S. A.: la incógnita.

El éxito obtenido por Der letzte Mann en América motivó la firma de un contrato entre el realizador y William Fox, por medio éste de su director Scheehan, que llevó al realizador alemán a Hollywood con el fin de dirigir Sunrise. El contrato quedaba estipulado por un plazo de cinco años y le fueron ofrecidas a Murnau plena libertad e ilimitado presupuesto. Ante las acusaciones de Erich Pommer, quien le reprochaba su 'error estético' y, sobre todo, su ingratitud, Murnau responde:

"J'ai suivi l'offre de Hollywood parce que je crois que l'on peut toujours apprendre quelque chose et parce que l'Amérique me procure des nouvelles possibilités pour poursuivre mes projets artistiques. Mon film Sunrise montre ce que je veux dire" (9).

El consejo de que realizara un film 'totalmente alemán' de los productores da lugar a un curioso ejemplo de hasta dónde podía llegar Hollywood en la aceptación de rasgos pertenecientes a modelos de representación tan alejados de aquél que a marchas forzadas caminaba hacia la institucionalización.

El hecho de que Murnau, a diferencia de Lmag, Lubitsch y otros, sólo rodara dos films más en U. S. A., tras los cuales realizó el

proyecto de Tabu en colaboración con Robert Flaherty en los mares del Sur, dificulta sensiblemente la posibilidad de precisar los conflictos que podían haberse creado entre tales modelos de representación, dado que la institucionalización en los Estados Unidos del modelo narrativo clásico es un fenómeno que corresponde al sonoro. Por el contrario, este hecho sí es analizable en la rebelión y masacre de un Stroheim, en el manierismo de un Sirk o en la transgresión de la verosimilitud de un Lang, quienes –sobre todo los dos últimos–, considerada su diferencia y su sumisión condicionada, contribuirían en buena medida a la edificación o sanción de dicho modelo.

7.4. Der letzte Mann: el texto y la anulación del autor.

Fue Der letzte Mann quien confirió un nombre internacional a Murnau. Quizá lo fuera sólo como vía de paso, pues este film que los americanos no comprendían 'porque un empleado de lavabos cobra más que un portero de hotel', llevó a su autor a Hollywood y le permitió trabajar a sus anchas durante cierto tiempo. En todo caso, hoy es manifiesto que Der letzte Mann no es patrimonio del cine alemán, sino del séptimo arte.

Esta celebridad suele asentarse en dos criterios falseadores en la medida en que lo que los determina es el 'hallazgo'. Todo ocurre como si los historiadores rescataran al film del olvido por los 'descubrimientos' que hizo Murnau en él. Descubrimientos cuyo sentido último había de ser el 'haber abierto puertas'.

Concretemos. Dos aspectos técnicos han contribuido más que nada al éxito historiográfico de Der letzte Mann: la supresión de los carte-

les, que parecían consustanciales al cine mudo, y el uso de la cámara móvil. Si restáramos, pese a todo, originalidad (la ignorancia de la intertextualidad) a estos 'hallazgos' –cosa que no resulta nada complicada–, poco nos quedaría de esta obra que Mitry ha calificado de "l'un des chefs d'oeuvre les moins contestables du cinéma muet" (10). Porque Mitry tiene la valentía de defender que:

"Mis à part la mobilité de la caméra (...), on peut dire que Le dernier des hommes n'apporte rien. Rien, si ce n'est sa magistrale, son éblouissante perfection. Ce n'est pas un commencement, c'est une fin, un aboutissement" (11).

Y es que el interés del texto de Murnau –ha de ser planteado en toda su crudeza– no radica en lo que descubre, sino en lo que evidencia. En el lugar que ocupa su trabajo significativo como encrucijada. Encrucijada entre un supuesto realismo que ha cegado a los críticos y la potenciación del efecto fantástico que logra inscribir lo siniestro en un episodio banal. Pero encrucijada también de tono en donde un final trágico no excluye un 'enunciado' epílogo burlesco. Y, sobre todo, encrucijada y conflicto entre los clásicos modelos del expresionismo, del Kammerspielfilm y del realismo, clasificaciones que el film hace pedazos teniendo al mismo tiempo que ver con todas ellas. Por último, encrucijada histórica en los modelos de montaje del film alemán de la década, pues este film (quizá junto a Variétés) va a exportar a los USA la estética de estos años y lo va a hacer en su cruda indefinición (ambigüedad) y en su valiente decisión de marcar el signo de la sutura que bien supo aprovechar el cine americano.

Digámoslo más claro: Der letzte Mann es, como texto, el más firme detractor de las taxonomías y uno de los más furibundos ataques a los métodos de la historiografía tradicional, porque evidencia con arrogancia sus propias fisuras, proclama con orgullo su selecta ambigüedad. Y en este sentido no podemos por menos que poner en entredicho la afirmación citada de Jean Mitry, como el análisis demostrará.

Sólo arrinconando para siempre las reducciones que, a tientas, ha pretendido la crítica que de él se ha ocupado, sólo estrangulando la noción de autor, sólo, en suma, concibiendo a Der letzte Mann como texto, espacio de una producción de sentido abierta, puede darse cuenta de este film que parece escapar a la crítica. En otras palabras, creemos que en Der letzte Mann, más que en cualquier otro film del período, emergen las contradicciones esenciales del cine de la República de Weimar. Borremos a Murnau como sujeto, pues, y 'leamos' Der letzte Mann como texto (12). Esta es la pretensión de los capítulos siguientes.

7.5. Filmografía.

1919: Der Knabe in blau ^{*} (Der Todessmaragd) (13).

5 actos, acabado el 28 de junio de 1919.

Producción: Ernst Hoffmann. Film Gesellschaft.

Guión: Hedda Hofmann (bajo el nombre de Edda Ottershausen).

Cámara: Carl Hoffmann.

Decorados: Willy A. Hermann.

Intérpretes: Ernst Hofmann (Thomas v. Weerth), Blandine Ebinger (una bella zíngara), Karl Plathen (el viejo criado), Margit Barnay (una joven actriz), Georg John (jefe de los zíngaros) y Leonhardt Haskel, Rudolf Klix, Schmidt-Verden.

1919: Satanas.

Presentado hacia el 30 de enero de 1920 en el cine Richard Oswald-Lichtspiele, Berlín.

Producción: Victoria Film Co (Ernst Hofmann).

Guión y supervisión artística: Robert Wiene.

Decorados: Ernst Stern.

Cámara: Karl Freund.

Intérpretes:

Episodio primero: Fritz Kortner (el Faraón Amenhotep), Sadiah Gezza (Nouri, una arpista), Ernst Hofmann (Jorab), Margit Barnay (Phahi, esposa del Faraón), Conrad Veidt (el ermitaño de Elu y Lucifer).

Episodio segundo: Conrad Veidt (Gubetta, un Español y Lucifer), Kurst Ehrle (Gennaro), Lisa Berna (Lucrecia Borgia).

Episodio tercero: Conrad Veidt (Ivan Grodski según la sinopsis, según el programa Vladimir G. y Lucifer), Martin Wolfgang (Hans, un joven estudiante, después 'Führer' de la revolución), Marija Leiko (Irene), Ernst Stahl Nachbauer.

1920: Sehnsucht (Bajazzo)*

La imagen de una vida en 5 actos -1700 metros o:

(La tragedia de un bailarín) censurado el 18 de octubre de 1920 - 1765 metros.

Producción: Mosch Film 1920 o

Producción: Lipow Film según un anuncio y las afirmaciones de una mujer autor: Sra. LindauSchulz.

Guión: Carl Heinz Jarosy.

Decorados: Robert Neppach.

Cámara: Carl Hoffmann.

Vestuario: Charles Drecoll (sociedad de alta costura).

Intérpretes: Conrad Veidt, Gussy Holl, Margarete, Schlegel,
Eugen Klöpfer, Paul Graetz, Helen Cray, Danny
Gürtler, Albert Bennefeld, Ellen Bolan, Marcella
Gremo.

1920: Der Bucklige und die Tänzerin.*

5 actos. Presentación el 8 de julio de 1920 en Marmorhaus.

Producción: Helios Film Gesellschaft.

Guión: Carl Mayer.

Decorado: Robert Neppach.

Intérpretes: Sacha Gura (Gina, una bailarina), John Gottowt
(Wilton, un jorobado), Paul Biensfeld (Smith, un ri-
co soltero), Anna von Fahlen (Mrs. Smith, su madre),
Henri Peters-Arnolds (Barón Percy), Bella Folini
(una bailarina).

1920: Der Januskopf (Schrecken).*

6 actos -2.300 metros. Primera representación el 26 de agosto de
1920 en el Marmorhaus.

Producción: Decla-Bioscop Sensations Klasse (según carta de
censura: Lipow Film).

Guión: Hans Janowitz.

Decorados: Heinrich Richter.

Cámara: Karl Freund y Carl Hoffmann.

Intérpretes: Conrad Veidt (Dr. Warren y Mr. Connor), en el guión
también Dr. Jeskyl (sic) y mr. Hyde, Margarete



Schlegel (Grace, en el gui3n: Jane), Willy Kayser-
Heyl, Margarete Kupfer, Gustav Botz, Jaro F3rth,
Magnus Stifter, Marga Reuter, Lansa Rudolph, Danny
G3rtler.

1920: Abend... Nacht... Morgen

5 actos -1.700 metros.

Estreno a primeros de octubre de 1920 en Decla Lichtspiele Unter
den Linden.

Producci3n: Ein Decla Detectiv Film der Decla-Bioscop (del lote
de los Decla Detectiv Films 1920-1921).

Gui3n: Rudolf Schneider-M3nchen.

Decorados: Robert Neppach.

C3mara: Eugen Hamm.

Int3rpretes: Bruno Ziemer (Cheston, un hombre rico), Gertrud
Welker (Maud, una mujer distinguida), Conrad Veidt
(Brilburn, su hermano), Carl von Balla (pr3ncipe, un
jugador), Otto Leub3hr (Ward, un detective).

1920: Der Gang in die Nacht

Tragedia en 5 actos -2.000 metros.

Estreno en enero de 1921.

Producci3n: Goron Films.

Gui3n: Carl Mayer, seg3n el dan3s 'El Vencedor' de Harriet Bloch.

Decorados: Heinrich Richter.

C3mara: Max Lutze.

Int3rpretes: Olaf F3inss (profesor Dr. Eigil Boerme), Erna More-
na (Helen), Gudrun Bruun Steffensen (Lily), Conrad
Veidt (el pintor), Clementine Plessner.

1920-21: Marizza, Gennant die Schmugglermadonna*

Primer título del film: Ein schönes Tier, Das schöne Tier.

Tragedia en 5 actos - 1.800 metros.

Estreno el 20 de enero de 1922 en Johann Georg Lichtspiele am Kurfürstendamm.

Producción: Helios Film.

Decoupage según el guión 'Los ojos verdes' de Wolfram Geiger, adaptado por Han Janowitz.

Decorados: Heinrich Richter.

Cámara: Karl Freund.

Intérpretes: Adèle Sandrock (Sra. Avricolos), Harry Frank (Chris to Avricolos, su hijo mayor), H.H. von Twardowski (Antonino, su hijo menor), Leonhard Haskel (Pietro Scarzella), Greta Schröder (Sadja, su hija), Maria Forescu ((Yelina), Tzwetta Tzatschewa (Marizza), Albrecht conlum (Mirko Vasics, un contrabandista), Toni Zi,,erer (Haslinger, aduanero).

1921: Schloss Vogelöd.

Estreno a principios de abril de 1921 en el Marmorhaus.

Producción: Decla Bioscop.

Guión: Carl Mayer, según una novela de Rudolf Stratz.

Decorados: Hermann Warm.

Cámara: Fritz Arno Wagner, Laszlo Scheffer.

Consejero artístico: Graf Montgelas:

Intérpretes: Arnold Korff (el señor del castillo von Vogelschrey auf Vogelöd), Lulu Keyser-Dorff (Centa von Vogelschrey, su esposa), Lothar Mehnert (Graf Johann Oetsch), Paul Bildt (Barón Safferstädt), Olga Tsche-

chowa (la baronesa, su esposa), Graf Peter Paul Oetsch (el primer esposo de la baronesa), Hermann Valentin (Juez retirado), Julius Falkenstein (el señor miedoso), Rudolf Letfler (el mayordomo), Walter Kurth Kuhle (un criado), Victor Blütner (el padre Faramund).

1921-22: Nosferatu (Eine Symphonie des Grauens).

5 actos. Estreno el 5 de marzo de 1922.

Producción: Prana Film G m b H.

Guión: Henrik Galeen, según Drácula de Bram Stoker.

Decorados y vestuario: Albin Grau.

Cámara : Fritz Arno Wagner.

Música: Hans Erdmann.

Intérpretes: Max Schreck (Graf Orlok, Nosferatu el vampiro).

Alexander Granach (Knock, agente inmobiliario), Gustav von Wangenheim (Hutter, su empleado), Greta Schröder (Ellen, esposa de Hutter) G.H. Schnelle (Harding, un armador), Ruth Landshof (Annie, su esposa), John Gottow (profesor Bulwer, seguidor de Paracelso), Gustav Botz (profesor Sievers, médico municipal), Max Nemetz (capitán del Empusa, responsable del Demeter), Wolfgang Heinz (primer marinero), Albert Venhor (segundo marinero), Herzfeld (vendedor), Hardy von François (médico del hospital).

1930 Die Zwölfte Stunde -Eine Nacht des Grauens (readaptación sonorizada de la anterior).

1.893 metros.

Carta de censura: Deutsch-Film Produktion.

Adaptación artística: Dr. Waldemar Roger.

Sonido: Organon G m b H im Poliphon Grammophon Konzern.

Intérpretes: Max Schreck (Fürst Vollkoff), Alexander Granach

(Karsten, un agente inmobiliario), Gustav von Wangenheim (Kundberg, su empleado), Greta Schröder (Margitta, esposa del último), Hans Behal (sacerdote) (14).

1922: Der brennende Acker.*

6 actos. Estreno el 18 de marzo de 1922.

Producción: Goron-Deulig Exklusiv Film.

Guión: Willy Haas, Thea von Harbou, Arthur Rosen.

Decorados y vestuario: Rochus Gliese.

Cámara: Karl Freund, Fritz Arno Wagner.

Intérpretes: Werner Krauss (Rog, el viejo campesino), Eugen

Klöpfer (Peter, su hijo; en el guión, Piotr), Vladimir Gaidarow (Johannes, el segundo hijo; en el guión, Bosko), Eduard von Winterstein (conde Rudenberg; en el guión, Rodomir), Stella Arbenina (Helga, segunda esposa del conde; en el guión, Marina), Lya de Putti (Gerda, hija de su primer matrimonio; en guión, Helena), Greta Dierks (maria, una joven campesina; en guión, Grischka), Emilie Unda (vieja criada; en guión, Marfa), Alfred Abel (Barón Ludwig von Lelevel; en guión, Ludwik).

1922: Phantom.

6 actos - 2.905 metros.

Estreno el 29 de octubre de 1922 en el sexagésimo aniversario de Gerhart Hauptmann en el UFA Palast am Zoo.

Producción: Uco Film de Decla-Bioscop.

Guión: Thea von Harbou y H.H. von Twardowski, según la novela del mismo título de la Berliner Illustrierten, por Gerhart Hauptmann.

Decorados: Hermann Warm y Erich Czerwonski.

Cámara: Axel Graatkjær y Theophan Ouchakoff.

Vestuario: Vally Reinecke.

Música original: Leo Spiess.

Ayudante: Hermann Bing.

Intérpretes: Alfred Abel (Lorenz Lubots), Frieda Richard (su madre), Aud Egede Nissen (Mélanie, su hermana), H. H. von Twardowski (Hugo, su hermano), Karl Ettlinger (Starker, el encuadernador), Lil Dagover (Marie, su hija), Grete Berger (Frau Schwabe, usurera), Anton Edthofer (Wigottschinski), Ilka Grüning (la baronesa), Lya de Futti (Melita, su hija y Veronika Harlan), Adolf Klein (rico mercader de hierro), Olga Engl (su esposa), Heinrich Witte (recadero del Ayuntamiento).

1923: Die Austreibung. *

4 actos -1.557 metros.

Estreno el 23 de octubre de 1923 en el U. T. Kurfürstendamm.

Producción: Decla Bioscop A. G.

Guión: Thea von Harbou, según el drama de Carl Hauptmann.

Decorados: Rochus Gliese y Erich Czerwonski.

Cámara: Karl Freund.

Música: Joseph Viet.

Intérpretes: Carl Götz (Steyer, el viejo campesino), Eugen Köpfler (su hijo), Ilka Grüning (su madre), Lucie Manheim (Ana, hija de su primer matrimonio), Aud Negede Nissen (Ludmilla, la mujer del hijo Steyer), Wilhelm Dieterle (Lauer, un cazador), Robert Leffler (el pastor), Jacob Tiedkte (un escribano).

1923: Die Finanzen des Grossherzogs.

6 actos -2.250 metros.

Estreno: UFA Palast am Zoo el 7 de enero de 1924.

Producción: Union Film.

Guión: Thea von Harbou, según la novela del mismo nombre de Frank Heller.

Decorados: Rochus Gliese y Erich Czerwonski.

Cámara: Karl Freund y Franz Planer.

Intérpretes: Harry Liedtke (Don Ramón XX, Gran Duque de Albacó), Mady Christians (Olga, gran duquesa de Rusia), Guido Herzfeld (Markovitz, un usurero), Hermann Vallentin (M. Binzer), Alfred Abel (Philippe Collins, alias profesor Felotard, alias M. Becker), Adolf Engers (Don Esteban Paqueno, ministro de las finanzas), Ilka Grüning (la cocinera Agustina), Julius Falkenstein (Ernst Isaacs, banquero), Hans Hermann (el conspirador jorobado), Georg August Koch (el conspirador peligroso), Max Schreck (el conspirador siniestro).

1924: Der letzte Mann.

6 actos -2.036 metros.

Estreno el 23 de diciembre de 1924 en el UFA Palast am Zoo.

Producción: Universum Film A.G. (Decla Film der UFA).

Guión: Carl Mayer.

Decorados: Robert Herlth y Walter Röhrig.

Cámara: Karl Freund.

Música: Guiseppe Becce.

Intérpretes: Emil Jannings (el portero del hotel), Maly Delschaft (su hija), Max Hiller (su novio), Emilie Kurz (la tía), Hans Unterkirchen (el director del hotel), Olaf Storm (un joven residente), Hermann Valentin (otro), Emmy Wyda (una vecina delgada), Georg John (el vigilante nocturno).

1925: Tartuffe.

Estreno el 25 de enero de 1926 con ocasión de la inauguración del Gloria Palast.

Producción: UFA.

Guión: Carl Mayer, según Molière.

Decorados: Robert Herlth y Walter Röhrig.

Cámara: Karl Freund.

Intérpretes del prólogo y epílogo: Hermann Eicha (el anciano),
Rosa Valetti (el ama de llaves),
André Mattoni (el nieto).

Intérpretes de la pieza Tartuffe: Emil Jannings (Tartuffe), Werner Krauss (Orgon), Lil Dagover (Ermire), Lucie Höflich (Dorine).

1926: Faust.

Estreno el 14 de octubre de 1926.

Producción: UFA.

Guión: Hans Kyser, según Goethe y Mann.

Decorados y vestuario: Robert Herlth y Walter Röhrig.

Cámara: Carl Hoffmann.

Intérpretes: Gösta Ekman (Faust), Emil Jannings (Mephisto), Camilla Horn (Margarita, papel previsto primeramente para Lilian Gish), Frieda Richard (la madre), Wilhelm Dieterle (Valentin), Yvette Guilbert (Marthe), Eric Barclay (el duque de Parma), Hanna Ralph (la duquesa), Werner Fütterer (el arcángel, papel previsto primeramente para Nils Asther).

1927: Sunrise.

Estreno el 23 de septiembre de 1927.

Gala en el Carthay Circle Theatre, el 29 de noviembre de 1927, con música de Carli Elinor.

Producción: Fox Film Corp.

Subtítulo: A song of two humans.

Guión: Carl Mayer, según Hermann Sudermann.

Decorados: Rochus Gliese.

Cámara: Charles Rosher y Karl Struss.

Ayudantes: Edgar Ulmer y Alfred Metscher para los decorados y accesorios.

Ayudante para la puesta en escena: Hermann Bing.

Subtítulos: Katherine Hilliker y H.H. Caldwell.

Música: Dr. Hugo Riesenfeld.

Intérpretes: George O'Brien (el hombre-Ansass), Janet Gaynor (la mujer -Indre), Bodil Rosing (la criada), Margaret Livingston (la vamp), J. Farrell MacDonald (el fotógrafo), Ralph Sipperly (el peluquero), Jane Winton (el señor osado), Eddie Boland (el señor amable).

1928: Four Devils.

Estrenado el 3 de octubre de 1928, según Huff; según Kinematograph Weekly en agosto de 1929.

8 actos -2.547 metros.

Producción: Fox Film Corporation.

Guión: Carl Mayer, Berthold Viertel y Marion Orth, según la novela corta del mismo título de Hermann Bang.

Decorados: de acuerdo con diseños de Robert Herith y Walter Röhrig por William Darling.

Cámara: Ernest Palmer y L.W. O'Connell.

Diálogo añadido por George Middleton.

Int'erpretes del prólogo: Jack Parker (el pequeño Charles; en el guión, Fritz), Anne Shirley (entonces todavía Dawn C'Day, la pequeña Marion; en el guión, Aimée), Philippe de Lacy (el pequeño Adolf), Anita Louise (entonces todavía Anita Fremault, la pequeña Luisa), Anders Randolph (el director de circo), J. Farell MacDonald (el payaso).

Los cuatro diablos: Charles Morton (Charles), Janet Gaynor (Marion), Barry Norton (Adolf), Nancy Drexel (Luisa), Mary Duncan (la señora), J. Farell MacDonald (el viejo payaso).

1929: Our daily bread (City Girl).

9 actos -2.580 metros.

Estrenado el 19 de febrero de 1930.

Postsincronizado: Western Electric.

Producción: Fox Film Corporation.

Guión: Berthold Viertel y Marion Orth, según The Mud Turtle,
de Elliot Lester. Diálogos de Lester.

Decorados: William Darling.

Cámara: Ernest Palmer.

Intérpretes: David Torrence (Tristine Tustine, un viejo campesi-
no), Charles Farrell (su hijo Lem), Mary Duncan
(Kate), Ivan Linow, Guinn Williams, Editn York, Dawn
O'Day, Dick Alexander, Tom Maguire.

1939-31: Tabu.

8 actos -2.311 metros.

Estreno: 18 de marzo de 1931, algunos días después de la muerte
de Murnau.

Producción: Murnau, Robert Flaherty.

Distribución: Paramount.

Guión: Flaherty y Murnau.

Cámara: Floyd Crosby y Flaherty.

Música: Dr. Hugo Riesenfeld.

Intérpretes: Reri (Anne Chevalier -la joven), Matahi (el joven), Hi-
tu (el viejo jefe), Jean (el policía), Jules (el capitán),
Kong Ah (el chino).

NOTAS AL CAPITULO SIETE:

- (1) EISNER, Lotte H.: Murnau, París , Eric Losfeld, 1964, p. 10.
- (2) A tribute to Carl Mayer 1884-1944, Londres, Scala Theatre, 1947, cit. por EISNER, op. cit., pp. 81-82.
- (3) EISNER, op. cit., p. 83.
- (4) MITRY, Jean: Histoire du cinéma , Vol. II, París, Ed. Universitaires, 1969, p. 438.
- (5) MARIE, Michel: "Une première: le découpage intégral du Dernier des hommes en continuité photographique" in L'avant-scène du cinéma, 190-191, París, julio-septiembre, 1977, p. 46.
- (6) AGEL, Henri: L'espace cinématographique, París, Ed. Universitaires, 1978, p. 68.
- (7) ROHMER, Eric: L'organisation de l'espace dans le 'Faust' de Murnau, París, U.G.E., 1977.
- (8) HENRY, Michael, op. cit., cap. 6.
- (9) Citado por EISNER in op. cit., p. 159.

(10) MITRY, Jean: Histoire du cinéma, Vol. III, París, Ed. Universitaires, 1973, p. 208.

(11) Ibidem, p. 209.

(12) Véase los tres primeros capítulos de la Tesis Doctoral de J.G. Requena, ya cit., en los que da cuenta con lucidez del papel del texto en la Semiótica textual, opuesta a la semiótica de la comunicación.

(13) El asterisco a continuación del título del film indica que éste se ha perdido.

(14) En el Apéndice IV a su obra Murnau, ya citada, Eisner aclara el enigma que presentaba esta copia sonorizada. Véanse las pp. 233-234.

PARTE TERCERA:
LOS TEXTOS FILMICOS DE WEIMAR

Introducción.

La pretensión de desarrollar en los capítulos que siguen un análisis detallado del montaje de Der letzte Mann de acuerdo con los presupuestos asentados en la Parte Primera de esta Tesis, exige algunas precisiones previas. En primer lugar, delimitar los ámbitos en que laborará el film y nuestro estudio, porque Der letzte Mann es un film 'mudo', lo que implica la exclusión del nivel sonoro. Conviene en este sentido, recordar que las proyecciones de films de la época muda venían en su mayoría acompañadas de música y que, con el advenimiento del sonoro, ésta (u otra cualquiera) fue incorporada al texto de modo más estable. Sin embargo, las varias sonorizaciones de las que ha participado este film de Murnau no han de ser contempladas en estas páginas, por cuanto la música de la 'première' no puede corresponder, textualmente hablando, más que al film-en-proyección que tuvo lugar el 23 de diciembre de 1924 y no al film como estructura que se actualiza en proyecciones diversas. En segundo lugar, constatar el carácter narrativo del film (lo que no implica exclusividad en manera alguna) permite una segmentación en secuencias, sin que ello sea óbice a segmentaciones más amplias en la medida en que éstas respondan a isotopías textuales debidamente formalizadas.

En un ámbito distinto, parece justo enunciar, siquiera sea a nivel de hipótesis y sin perjuicio de su ulterior desarrollo, la intención última del análisis: descubrir el carácter modélico de un film que aglutina, en la cesura crucial del cine weimariano, el conjunto de modelos de representación que, en constante conflicto, pugnan por imponerse en el cine de los años veinte en Alemania. Expresionismo, Kammerspielfilm, Realismo, concebidos como modos de puesta en escena cuyas líneas de

fuerza son detectables en el film y no en abstracto. En el terreno más empírico, un dato resulta altamente sospechoso del conflicto que señalamos: encuadrado en el período en que el cine alemán orienta su exportación de modo sistemático hacia U. S. A. y ejemplificando un tema típico del 'alma alemana', Der letzte Mann toma la delantera 'técnica' con el descubrimiento de las posibilidades de la movilidad de la cámara. La verificación de esta elección corresponde al análisis exclusivamente.

CAPITULO OCHO:

Macro-montajes

Introducción.

Designamos con este término a todo modelo de montaje cuyo ámbito tiene lugar en unidades lo más amplias posible, lo cual no excluye la posibilidad de que su unidad sea en alguna ocasión el mismo plano.

8.1. El montaje de los dos films.

La estructura de Der letzte Mann se compone, en primer análisis, de dos films diferentes montados uno tras otro. El llamado 'epílogo' que comporta los 115 planos finales puede ser legítimamente segmentado del resto (los 370 planos anteriores) atendiendo a: (1) que el plano 370 clausura todas las expectativas narrativas insinuadas o abiertas en el curso del film; (2) que el único cartel señala el carácter de añadido de lo que le sucede, insistiendo en la clausura anterior, pero ahora desde la enunciación. Dicho cartel es inequívoco al respecto:

"Hier sollte der Film eigentlich enden.

Im wirklichen Leben würde

der unglückliche alte Mann noch kaum

etwas anderes zu erwarten haben

als den Tod.

Doch der Drehbuchautor hatte Mitleid

mit ihm und sah

ein fast unwahrschein Nachspiel vor."

(subrayado nuestro).

8.1.1. La literatura sobre el epílogo: desplazamientos.

Este breve texto es rico en significación y, sin embargo, la crítica e historiografía que del film se ha ocupado o ha eludido su análisis (y sus marcas de enunciación) o ha optado por una solución simplista, excluyéndolo del conjunto, apoyándose en las más insólitas y gratuitas 'argumentaciones' (?). Lotte Eisner, en L'écran démoniaque, señala:

"Parfois aussi, quand il est contraint, sous la pression des gros commerçants de la UFA, comme dans Le dernier des hommes, d'ajouter un 'happy-ending' à son oeuvre, il la bâcle avec dégoût, tirant les plus grosses ficelles d'un comique vulgaire et il devient aussi grossier que ce public qui se tapait les cuisses en voyant Kohlhiesels Töchter, film de Lubitsch" (1) (subrayado nuestro).

Esta es también de los exagerados campeones del realismo, Freddy Buache, Raymond Borde y Francis Courtade, cuando sentencian:

"On sait que la mutilation n'est pas la seule forme de censure possible; les défenseurs de la morale exigent régulièrement la transformation des séquences finales des films. Les censeurs en effet, n'aiment pas les fins pessimistes et les distributeurs estiment que le public préfère le 'happy-end'. On exige souvent du cinéaste qu'il se soumette à cette concession commerciale, même si elle dénature profondément l'oeuvre telle qu'elle avait été conçue originellement.

Murnau, cédant aux instances d'on ne sait qui (producteurs? distributeurs? Jannings?) a accepté d'ajouter

au Dernier des hommes un post-scriptum optimiste"

(2) (subrayado nuestro).

Este supuesto, cuya documentación brilla por su ausencia, de que Murnau se viera presionado en la realización del epílogo debe ser convenientemente puesto en entredicho por su gratuidad, pues si bien materialmente puede no faltarle cierta razón, el desplazamiento que opera 'resuelve' el problema sin haber llegado a plantearlo textualmente. Por otra parte, el supuesto 'disgusto' de Murnau en firmar este epílogo ya no resulta ni verosímil, por cuanto ninguna declaración exterior la sustenta. Parece ser que un curioso quiebro se ha deslizado aquí: apelando a razones exteriores al texto (producción, etc) se pretende demostrar algo cuyo refrendo (el disgusto) se ha de describir textualmente. ¿Por qué no empezar por interrogar precisamente al film?

En otras ocasiones, esforzándose —sospechoso y sintomático gesto— por salvaguardar a Murnau, al autor, de su paternidad, el epílogo es atribuido a Carl Mayer, apoyándose probablemente en el término 'Drehbuchautor' (guionista) que el cartel efectivamente indica. En otro lugar, Lotte Eisner afirma:

"Est-ce de nouveau le goût de Mayer pour la farce populaire, qui l'avait déjà astreint à ajouter au tragique et au désespoir de la vraie fin du Dernier des hommes, l'épilogue saugrenu du portier nouveau riche" (3)

(subrayado nuestro).

O bien Kracauer:

"Todos esperan que el film acabe allí. Pero Mayer le inserta, a esa conclusión natural, otro final ingenioso, precedido por el único título de toda la película. Se le dice al público que el autor, por lástima al destino del portero en su vida real, quiere llevarlo hacia un futuro, aunque irreal, mejor. Lo que sigue es una farsa agradable, burla del típico final feliz del cine norteamericano. No se debe olvidar que en 1924 Hollywood había comenzado a ejercer su influencia sobre el cine alemán" (4) (subrayado nuestro).

A pesar de que estas últimas apreciaciones resultan algo menos radicales, lo que se lee en las distintas declaraciones a propósito del 'Nachspiel' de Der letzte Mann es cierta molestia. Molestia o incomodidad al no adecuarse con facilidad a un 'estilo Murnau', a un autor, y niquiera a una corriente determinada -expresionismo, Kammerspiel film, realismo, burlesco- que los historiadores se esfuerzan por encontrar en estado puro. Aquí, la mezcla contradice las lecturas unidireccionales y prejuiciosas y para evacuar la contradicción debe operarse una exorcización de aquello que no cuadra. En otras palabras, hubiera presión industrial o no (es algo, en todo caso, no demostrado), correspondiese la autoría a Murnau, Mayer o incluso (esto es más inverosímil) a Jannings, lo cierto es que el texto Der letzte Mann no se da al análisis sin añadir a la compleja red de contradicciones que lo atraviesan la de su propia estructura de falso final. Y no es apelando a una exterioridad frágil e indocumentada, vaciando al texto de sentido, como podremos comprender su funcionamiento.

Incluso cuando –como hace, a solas, Francis Courtade y también en compañía de R. Borde y F. Buache– se admite su inclusión textual propiciando un real paso adelante, las conclusiones apresuradas no parten del análisis, sino de dudosos apriorismos que planean en estos textos:

"Le dernier des hommes débouche sur un optimisme de toute autre nature. L'épilogue, qu'isole le seul intertitre du film, fait du misérable un millionnaire devant lequel viennent s'incliner ses anciens exploiters. Ce dernier des hommes est venu le premier. On a beau essayer de ne voir dans ce 'post-scriptum' qu'une mise en boîte de la 'happy-end' hollywoodienne ou, même de le considérer comme nul et non avenu, sous prétexte qu'il ne serait conforme ni au tempérament du scénariste, ni au reste du film, il enrichit celui-ci d'une dimension supplémentaire en soulignant certains éléments déjà épars dans le récit: Le Dernier des hommes est une satire féroce dans l'esprit violemment anarchisant de L'Opéra de quat'sous" (5).

O, por su parte, esta larga cita del volumen conjunto:

"Cette partie surajoutée accuse un caractère très net de post-scriptum, non seulement parce qu'il y a rupture de ton et même de style, et surtout parce qu'elle est précédée d'un avertissement de Murnau qui laisse entendre qu'il désapprouve cette concession commerciale qu'on lui impose. Ce post-scriptum possède un caractère d'henaurme bouffonnerie qu'on pourrait comparer à certains styles ultérieurs. Pressentiment de Brecht ? On pense à L'Opéra de quat'sous. C'est la revanche, la vengeance aimable.

Il est évident que cette rallonge optimiste n'affecte aucunement le film, qui se termine indubitablement au numéro 390 de notre découpage (recuérdese que el sistema de notación es distinto al utilizado por nosotros). Et ce post-scriptum ne mord absolument pas sur la signification de l'oeuvre telle que nous l'avons dégagée. Tout au plus serions nous tentés d'y voir une confirmation de notre analyse: le veilleur de nuit est bien, dans l'esprit de Murnau, le seul être que le vieux portier reconnaisse fraternellement comme étant de sa propre condition, le seul qui l'ait aidé et compris. D'ailleurs, Bernard Chardère nous écrit de son côté: 'J'ai vu Le dernier des hommes avec son épisode final à Bruxelles, (...) , il me semble que cette épilogue du portier nouveau riche est de la meilleure veine du grand Mayer, qui aimait la farce populaire, je le trouve surtout parfaitement 'en situation' et -si l'on tient au 'message'- pour le moins aussi significatif qu'une fin pessimiste. (...) L'esprit de l'oeuvre est, par cet épisode supplémentaire, enrichi d'une dimension qui paradoxalement peut être supprimée toute équivoque possible quand au populisme misérabiliste: il s'agit bien d'un film politique, et non seulement 'humain' ' " (6).

8.1.2. El cartel y sus marcas.

Lo primero que debe ser considerado respecto al rótulo introductorio del epílogo es su doble dirección: hacia lo que le precede y hacia lo que le postcede. Sanción del final acontecido como 'wirklichen Le-

ben' (vida real), por tanto, discurso sobre el film que debió acabar aquí, por su 'correspondencia' con la realidad. Y, en el otro extremo, declaración de lo ficticio e inverosímil que sigue (fast unwahrscheinlich). De acuerdo con esto, el cartel adquiere una función de discurso sobre todo el film; función que podría ser denominada metalingüística, pese a los equívocos que suscita este término. Si nos referimos a él, aunque tímidamente, es porque se sustenta en la variación (diferencia) de modelo lingüístico. Dicho de modo más claro: el discurso verbal puede asumir una función metalingüística en el texto sólo porque el lenguaje verbal ha sido minuciosamente excluido del mismo en su conjunto (7). Es, en consecuencia, el salto a otro registro del discurso lo que legitima la voz del 'sujeto de la enunciación' en este cartel, lo que permite considerarlo la más rica declaración que, con un pie dentro y otro fuera, interpela al espectador orientándolo en la lectura deseada. ¿Habrá de verse aquí una irrupción que en tantos films anteriores se desdoblaba diegetizándose y articulando la puesta en escena —Caligari, Das Wachsfigurenkabinett, Nosferatu, Mabuse, etc.—, pero que aquí —la diferencia es más que notable— se ubica en un registro distinto al del film en su conjunto explicitando, en la comparación vida real / ficción en términos de verosimilitud, el propio carácter ficticio de lo que se denomina real (primera parte del film)? O, incluso, renunciando a los desdoblamientos internos y a la 'mise en abîme', se pronuncia como sujeto de la enunciación sin ambajes ya y, algo más interesante todavía, proclamando la distancia que lo separa de su creación, de su ficción (ya no sólo el epílogo, sino el conjunto). La mezcla de tonos —dramático—realista /burlesco— queda, gracias a esta declaración ironizada (en el sentido lukácsiano), como proclamación en el film de su carácter de intertexto respecto a los géneros (algunos) del cine de Weimar. Porque no sólo el apílogo no es un apéndice ajeno al film, si-

no que actúa sobre él tanto como éste lo hace en el sentido contrario. Véase, por lo tanto, en el sentido de este cartel y en sus marcas de enunciación una reflexión sutilmente irónica sobre los modelos que, provistos de una pretensión de aprehensión total, se habían prodigado en el cine alemán hasta 1924. Sin denegar que esta ironía pueda afectar al 'happy-ending' -como señalaba Kracauer-, consideramos que su valor se acrecienta intertextualmente si lo relacionamos con los propios modelos de representación en los que se halla inscrito, asume con celo y excede críticamente pasándolos por la criba. No sería, a tenor de lo dicho, arriesgado concebir este cartel de un solo plano como uno de los más profundos ensayos sobre el cine de Weimar hasta 1924, si aceptamos lo exagerado de la formulación.

8.1.3. La función reductora.

Pero la operación intertextual que el interesante cartel anuncia no puede encubrir el quiebro al que proceden los 115 planos que le siguen: la reducción del conflicto, formal e ideológicamente. Pues si el film que concluye en el plano 370 se estructura a una dualidad de espacios (hotel/barrio), expresión topológica -luego lo veremos con detalle- del conflicto apariencia/realidad que, en su tamiz por la consciencia, genera la ideología en el sentido marxiano de falsa consciencia, el epílogo propone la resolución de lo contradictorio por medio de una exclusión. Exclusión de un espacio -el barrio- y de sus componentes -familia, vecinos- pero, sobre todo, exclusión de la presión que producía el desajuste entre condiciones materiales de existencia y consciencia de las mismas. En otras palabras, el 'Nachspiel' procede por escamoteo de uno de los focos del conflicto, anulando precisamente su posibilidad (la del conflicto). La resolución no será ya sólo una mueca iróni-

ca, sino una desproblematización de la contradicción de la que arranca el film y su estructura narrativa y simbólica. De este modo, quebrado el choque, se elude con singular descaro la modificación del espacio que posee autonomía relativa. Lo diremos de modo más claro: dado que el espacio 'barrio' no presenta una sujeción automática a las condiciones y evoluciones del espacio 'hotel' (pues de aquél parte la falsa consciencia, el fetichismo, el servilismo, etc), una superación de las condiciones de existencia en el hotel no habría de implicar mecánicamente la pérdida simbólica que caracteriza a familiares y vecinos, ya que éstos formulan una ideología en términos exclusivos de significativo. En consecuencia, dar entrada a este espacio último en el epílogo habría de implicar la explicitación de un nuevo conflicto no fácilmente resoluble en el que se expresan las pervivencias características de su autonomía relativa. El epílogo de Der letzte Mann, rehuendo tal conflicto, opta por eliminar incluso sus ecos. Sólo el hotel, debidamente superado con la sarcástica despedida del portero en el plano 115, aparece representado para, a través de él, acceder al espacio de la utopía que es por definición el no-espacio.

No debe extrañar que la 'piedad' del demiurgo tenga lugar en una elipsis (inverosimilitud y fuera de campo coinciden aquí), así como que la congratulación del portero implique el éxito social de su rudo compañero en desgracias (el vigilante nocturno), ni -jugoso dato- que el único que, en lugar de una moneda, reciba una regañina sea el nuevo portero.

En este sentido, el film mantiene, pese a su lucidez (quizás en ella), el punto de vista revanchista, pequeñoburgués que caracterizaría a la mayor parte del cine de Weimar y, si bien es capaz de reflexionar crí-

ticamente sobre éste, en sus omisiones --geniales, por cierto-- son rastreables los hilos de una opción ideológica que no puede encontrarse más lejos del gesto anarquizante que pretenden descubrir (o inventar) F. Buache, R. Borde y F. Courtade.

8.2. Estructura secuencial y narrativa.

La crisis del concepto 'lenguaje cinematográfico' no ya como algo homogéneo, sino incluso en el sentido más operativo de heterogeneidad códica que tampoco pudo avanzar en el conocimiento semiótico del cine más de cierto punto, hace difícilmente sostenible el tímido, aunque en su día progresivo, intento de elaborar una sintaxis cinematográfica, al menos en uno de sus numerosos capítulos, por Christian Metz. Poco operativa resulta hoy ya una 'gran sintagmática de la banda-imagen', aplicable tan sólo a cierto período fuertemente codificado de la historia del cine. Esto responde sin duda al hecho de la más moderna semiótica textual o teoría del texto, quien ya no erige a los códigos como foco central de reflexión y definidores del texto fílmico, sino preferentemente a éste como topos en el que los códigos se trabajan (véase a este respecto el capítulo segundo).

Es por todo ello que en la secuenciación que proponemos no buscamos apoyaturas ni coincidencias --pese a que las haya-- en/con los modelos metzianos, sino que pretendemos más bien organizar las formalizaciones que el texto produce o moviliza de acuerdo con sus propias isotopías.

8.2.1. Secuenciación.

- 1.- Planos 1 a 3: descripción del hotel desde el interior hacia el exterior. Un portero atiende a los clientes en la puerta de entrada.
- 2.- planos 4 a 14: aparece un taxi con una maleta en el techo. El portero requiere ayuda para descargarla. Pero, ante la negligencia general, lo hace solo, dando muestras de agotamiento a su entrada al hotel.
- 3.- planos 15 a 22: el director gerente del hotel despide a unos clientes y, al dirigirse de nuevo hacia el interior, descubre al portero fuera de su puesto. Toma las notas pertinentes en su libreta y desaparece penetrando en su despacho.
- 4.- planos 23 a 28: el portero sale al exterior, comprueba que la lluvia ha cesado y se despoja de su impermeable, mostrando su librea. Luego, se peina los bigotes con petulancia y acompaña a dos jóvenes a un taxi. Vuelve a la puerta del hotel complacido.
- 5.- planos 29 a 42: barrio obrero a la caída de la tarde. Las gentes se recogen. Llega el portero, que es saludado con suma reverencia, sube las escaleras, entra en un apartamento y las luces se apagan.

- 6.- planos 43 a 46: descripción del despertar en el barrio. Diversas mujeres sacuden sus alfombras mientras una joven lo hace con la librea del portero.
- 7.-planos 47 a 54: la joven entra en casa y extrae dos pasteles del horno escribiendo con gozo en uno de ellos: 'Bienvenidos los invitados a nuestra boda'.
- 8.- Planos 55 a 65: discusión del portero con su hija -la joven- en torno a la boda que va a celebrarse. El portero da su asentimiento con pena.
- 9.- planos 66 a 69: partida del portero. Las vecinas le saludan con servilismo. Aquél ayuda a levantarse a una niña caída en tierra a causa de un empujón de otros niños.
- 10.-planos 70 y 71: escalera del edificio. La joven,acompañada de otra mujer, sube hasta el rellano, llevando en sus manos un traje de novia.
- 11.-planos 72 a 85: el portero llega junto al hotel y descubre que su puesto ha sido ocupado por otra persona. El botones le informa de la orden del director gerente de presentarse en su despacho.
- 12.-planos 86 a 122: el portero recibe la notificación de su degradación y pretende demostrar su capacidad para soportar el peso de bultos considerables, al-

zando una maleta que cae estrepitosamente (?) al suelo: ésta se halla repleta de ropa. El director gerente llama al botones, el cual despoja al portero de su librea.

- 13.- plano 106: inserto. Cuando el portero cae manifestando su impotencia, se interpola el plano del nuevo portero descargando con gran facilidad pesadas maletas de un taxi.
- 14.- planos 123 a 134: el portero queda solo en la habitación y se contempla sin el uniforme. Mira hacia el armario y ante la inminencia de la llegada del ama de llaves, sustrae la llave del armario.
- 15.- plano 133: inserto. La boda de la hija del portero. El cortejo desfila acompañando a los novios.
- 16.- planos 135 a 139: el portero y el ama de llaves avanzan por el pasillo y ésta entrega a aquél los pertrechos de su nuevo empleo, encargado de lavabos. El portero los toma y desaparece en dirección a los mismos (sótano).
- 17.- plano 136: inserto. El nuevo portero hace el alto con su silbato a unos coches.

- 18.- planos 140 y 143
a 149: durante la noche, en el hotel, el portero se desliza cautelosamente y logra robar el uniforme, sin ser visto por el vigilante nocturno.
- 19.- planos 141 y 142: noche en el barrio. La novia y los invitados se divierten.
- 20.- planos 160 a 172: barrio. festejo de la boda de la hija , tras la llegada del portero. Este es felicitado, por los serviles invitados.
- 21.-planos 173 a 196: el portero, en estado de embriaguez, reproduce gestos y muecas del oficio del que ha sido relevado. Progresivamente, va perdiendo la noción de la realidad y se sume en un profundo sueño en el que se imagina capaz de levantar equipajes con la potencia de un coloso. Las gentes lo admiran y aplauden.
- 22.- planos 197 a 228: despierta el portero y descubre que debe acudir al trabajo. La tía le cose el botón que le falta a la librea y el personaje sale al exterior dando muestra de una evidente resaca. La tía lo despide desde la ventana.

- 23.- planos 229 a 235: llegada frente al hotel del protagonista. Este comprende su situación al observar al nuevo empleado en la entrada del 'Atlantic'.
- 24.- planos 236 a 238: consigna de la estación. El portero entrega su librea y su gorra.
- 25.- planos 239 a 252: lavabos del hotel. El viejo portero realiza su trabajo cotidiano, vestido con una blusa blanca. Este come su pitanza y dos clientes hacen su entrada en el lavabo.
- 256 a 263/
267/
276/
278 a 280/
282.
- 26.- planos 253 y 254/ la tía se dirige hacia el hotel con los restos de la cena del día anterior. Al llegar a la puerta del mismo, pretende bromear con el portero, descubriendo que no se trata de la persona que ella esperaba encontrar. Un botones la conduce a la puerta de los lavabos.
- 268 a 275/
277/
281.
- 27.- planos 255/
264 a 266
- comedor del hotel. un hombre clavo y una joven degustan unas deliciosas ostras.

- 28.- planos 283 a 288: encuentro de la tía y el viejo portero que tiene lugar entre las puertas de los lavabos. La mujer grita despavorida y se lanza a correr. El viejo queda desconsolado.
- 29.- planos 289 a 307: en los lavabos del Atlantic, el empleado animiquilado es presa, en su inactividad, de las iras de un cliente que presenta quejas a la dirección.
- 30.- plano 294: inserto. La tía atraviesa en desenfrana-
nada carrera la calzada situada frente al hotel.
- 31.- planos 308 a 323: la tía llega al barrio e informa a la hija de lo que acaba de descubrir, pero con tan mala fortuna que las vecinas conocen la degradación de que ha sido objeto el portero y se lo comunican entre ellas.
- 32.- planos 324 a 327: descripción de la situación en el hotel: mientras se cierne la noche, en el hall se divierten los clientes con acompañamiento musical; en los lavabos, el portero solitario.
- 33.- planos 328 a 330: el portero huye con presteza del hotel y atraviesa la calzada.

- 34.- planos 331: (plano-secuencia). El portero en la consigna de la estación. Toma el uni forme y parte.
- 35.- planos 332 a 337: llegada del portero al barrio y escarnio a que es sometido por los vecinos, quienes los estaban acechando.
- 36.- planos 338 a 355: el portero comprueba que la casa está vacía y sube al apartamento de su hija. La familia lo rechaza y tiene que partir de nuevo.
- 37.- planos 356 a 370: el viejo, desconsolado, vuelve al hotel con la intención de devolver el uniforme y es descubierto por el vigilante nocturno que se apiada de él y lo acompaña a los lavabos donde lo cubre con una manta.
- 38.- plano 369: inserto. Patio del edificio del portero, de noche.

EPILOGO

- 1.- planos 1 a 15: (hasta final del movimiento de cámara). Clientes ríen en el hall del hotel ante la noticia de que un excéntrico millonario ha legado su fortuna al último personaje que le asistió en vida: un empleado de lava-

bos del hotel Atlantic. El periódico va pasando de mesa en mesa una vez llega al comedor.

- 2.- plano 15 a 36: (desde que la cámara queda fija) descubrimos, tras una tarta, al que conocíamos como portero del hotel Atlantic comiendo, bebiendo lujosamente y ante la total dedicación del conjunto de camareros.
- 3.- planos 37 a 44: encuentro con el vigilante nocturno que hace su entrada en el hotel cargado de paquetes.
- 4.- plano 45: entrada de la cocina.
- 5.- planos 46 a 73: el antiguo portero da de comer los más exquisitos platos al vigilante, el cual engulle a gran velocidad. Hasta el director gerente, de mala gana, saluda a los comensales.
- 6.- plano 74: (plano-secuencia). El portero se dirige a los lavabos. Todos los empleados se inclinan a su paso.
- 7.- planos 75 a 99: encuentro del antiguo portero con el nuevo empleado de los lavabos. El anciano entrega a este último gran cantidad de dinero. Con motivo de la entrada de un cliente, el por

tero realiza por última vez su trabajo de empleado de lavabos y reclama una propina para el anciano.

8.- plano 100: inserto. El vigilante duerme en el comedor, extenuado por la comilona.

9.- planos 101 a 115: exterior. El portero se despide del hotel repartiendo propinas, sube a una carroza junto a su amigo e invita a acompañarlos a un mendigo. Cuando se alejan, hace un signo de despedida con la mano.

8.2.2. Montaje de los espacios diegéticos.

Hemos señalado con anterioridad que los dos espacios centrales del drama vienen representados por el hotel (en adelante, A) y por el barrio (en adelante, B). Convendrá interrogar el (los) modelo (s) que el film formaliza en sus alternancias, divergencias y convergencias o, dicho con otras palabras, su montaje.

El tránsito que se establece a lo largo de las primeras secuencias es producto de la evolución del personaje central, el portero del Atlántic. En consecuencia, no existe cruce alguno entre las secuencias, es decir, que las cuatro primeras secuencias del film (espacio A) se oponen a la quinta y siguientes (espacio B) obedeciendo a un orden rigurosamente cronológico, sucesivo. La relación de ambos espacios tiene lugar por vía diegética, acogiéndose a la ley de focalización narrativa. Este linealismo narrativo se prolonga en las nueve primeras secuencias,

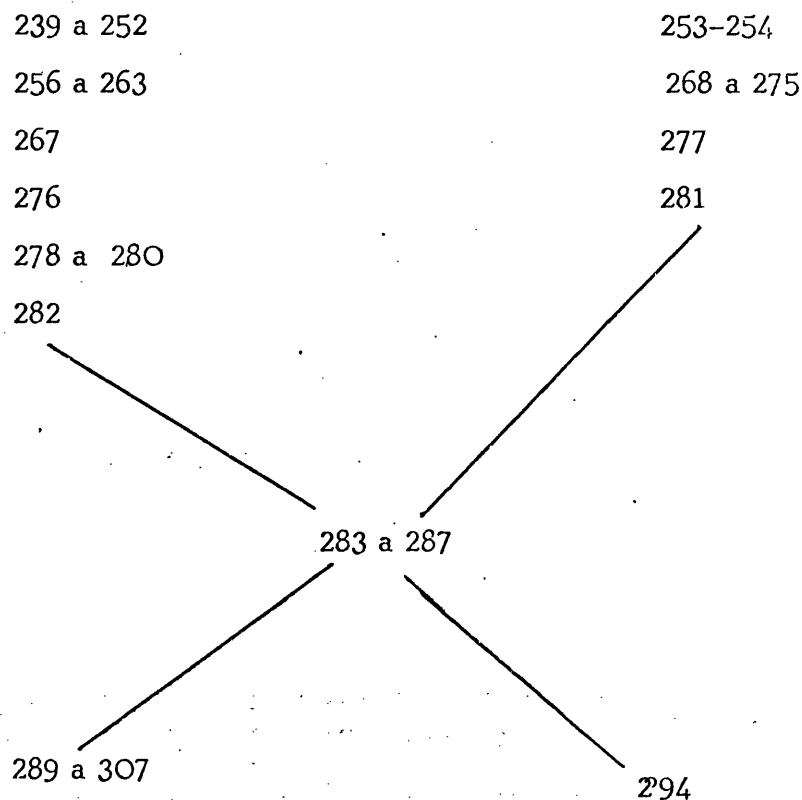
renunciando a cualquier figura de alternancia discursiva. Ambos espacios, pues, en su carácter estanco, sólo son transitados por un personaje.

Ahora bien, si la primera bipartición del espacio viene denotada por la diégesis, su desarrollo posterior recurre al montaje paralelo de las secuencias. En efecto, la secuencia décima inicia un largo proceso de bifurcación. En principio, esta secuencia justifica el paso de tiempo que hace verosímil la aproximación del portero a su lugar de trabajo. Pero no radica en esto su función primordial, sino en la apertura de una alternancia en el montaje de los dos espacios en la que el film profundizará.

En consecuencia, las dos formas de oponer/complementar (o, simplemente, relacionar) los espacios en cuestión han de depender del grado de diegetización de sus figuras de montaje: aquél totalmente diegético, guiado por los personajes (secuencias quinta, trigesimoséptima y trigesimoprimera) y el montaje discursivo cuya operación es imputable al sujeto de la enunciación (véase, por ejemplo, la secuencia decimonovena).

Pero, desde el punto de vista de esta figura de montaje alternado, el film describe una línea de ida y vuelta que configura su núcleo dramático propiamente dicho. En este sentido, las secuencias veinticinco y veintiséis, ubicándose respectivamente en los lavabos del Atlantic y en la calle (camino del hotel), trazan un circuito convergente que explotará en la secuencia veintiocho, verdadera culminación dramática, en la medida en que se produce una colisión semántica que el montaje prolongará como divergencia (separación nueva) de los espacios en juego:

lavabos/carrera desenfadada de la tía hacia el espacio B. Podríamos establecer un esquema que diera cuenta de esta línea de convergencia/divergencia de los espacios y de su montaje:



Dicha estructura de montaje ha vehiculado el desajuste entre dos espacios que, formulados como estancos en un comienzo, han entrado en contacto mediante una transgresión por cuanto el único vínculo que los unía era el personaje central. Dicho con otras palabras: el desencadenante del conflicto dramático del film tiene su expresión en la transgresión del carácter estanco de los espacios, en el tránsito prohibido de uno a otro.

Sin embargo, rompiendo el dualismo simple del montaje citado, Murnau consigue diversificarlo al introducir un tercer bloque opositivo, éste, sí de índole fuertemente discursiva –sintagma paralelo de Metz–, forzando a una tríada compositiva que, al acelerar el ritmo, encubre a su vez y en cierto modo la evidencia algo chocante del discurso. Veamos representado este triple montaje en esquema:

TIA	LAVABOS	COMEDOR
253-254	239 a 252	255
268 a 275	256 a 263	264 a 266
277	267	
281	276	
	278 a 280	
	282	

(MONTaje alternado)

(MONTaje paralelo)

diégesis

Extradiégesis

Es evidente que la enumeración de los engarces secuenciales podría ser exhaustiva, acompañando a ésta la consiguiente farragosidad e inutilidad analítica. Por ello nos limitamos, aun a riesgo de ser criticados de esquematismo, a señalar aquellos rasgos de montaje cuya pertinencia semántica es inequívoca en el film, a saber: la formalización en una estructura narrativa depurada y simple de la alternancia retórica de los espacios y su vínculo y cruce como expresión del gesto semántico del texto.

NOTAS AL CAPITULO OCHO:

- (1) EISNER, Lotte H.: L'écran démoniaque, ya cit., p. 71.
- (2) BORDE, R. et al.: Le cinéma réaliste allemand, ya cit., p. 50.
- (3) EISNER, Lotte: Murnau, ya cit., p. 186.
- (4) KRACAUER, Siegfried: De Caligari a Hitler, ya cit., p. 120.
- (5) COURTADE, Francis: "Le Dernier des hommes /Tartuffe. Deux films, un thème: l'habit fait le moine" in L'avant-scène du cinéma, Spécial Murnau, 190/191, París, julio-septiembre, 1977, p. 44.
- (6) BORDE, R. et al., op. cit., p. 51.
- (7) Las escasísimas ocasiones en que aparece representado el lenguaje verbal, corresponden a notas cuyo sujeto de enunciación es rigurosamente interno a la diégesis (véase los planos 51, 53, 89, 90, 92 del film y 13 y 19 de epílogo).

CAPITULO NUEVE:

El montaje entre los planos

Introducción.

Entre los diversos modelos de segmentación del espacio, vamos a pasar revista en las páginas que siguen a aquéllos que tienen lugar mediante el corte de planos, aquéllos que ponen de manifiesto una fragmentación que implica la presencia de planos continuos. En ocasiones, no podrá rehuirse una superposición entre esta ámbito y el del montaje en el interior del plano. Así, por ejemplo, en la consideración de las unidades inferiores –escala, ángulo– puesto que éstas pertenecen tanto a su unidad inmediatamente superior como a su inclusión en la secuencia. Nuestra aproximación puede parecer sumamente académica, pero la consideramos inevitable. De acuerdo con esto, las susodichas unidades serán contempladas en el capítulo presente en la medida en que funcionen en relación rítmica con la contigüidad de planos. Un ejemplo dará mejor cuenta de lo que proponemos: plano en profundidad de campo; en primer plano, un rostro; al fondo, varios personajes, relacionados dramáticamente con él. El ámbito compositivo en que analizaremos dicho fragmento habrá de ser el del montaje en el plano. Por el contrario, el primer plano cubriendo todo el encuadre y ubicado en relación a la continuidad de los restantes de la secuencia, será estudiado en el presente capítulo. Quede claro que la distribución de nuestro análisis responde a criterios expositivos y no a inquebrantables principios justificados teóricamente por cuanto ya hemos indicado con anterioridad que un análisis del montaje no puede circunscribirse a un solo ámbito, sino que, lo quiera o no, se halla inscrito en la puesta en escena del film. Si operamos de este modo es con el fin de evitar molestas repeticiones en un trabajo que ya de por sí es de incómoda lectura.

Aclaremos, por otra parte, que la minuciosa descripción realiza-

da en el 'découpage' tras montaje del film (apéndice I) nos exime —así lo creemos— de reincidir en la parte inventariable del trabajo. En consecuencia, nos ocuparemos sólo de aquellos fenómenos que permitan, con cierta economía de medios, alcanzar conclusiones pertinentes sobre el film.

9.1. El raccord.

Veñamos en la Parte Primera que la operación que ponían en funcionamiento muchos de los historiadores y estetas clásicos consistía en sancionar la continuidad como requisito inevitable del film. Si en aquella ocasión salíamos al paso de una formulación tan interesada como fallida en el campo de la teoría, no por ello hemos de privar al raccord de la influencia hegemónica que ha ejercido en la historia del cine, ahogando las propuestas de discontinuidad o no segmentación. Por otra parte, Der letzte Mann representa un esfuerzo sistemático por elaborar un trabajo de sutura insólito en el cine weimariano de la época. De este modo, en el film que comentamos, el raccord toma el papel de determinante de la relación entre los planos, por lo que frecuentemente habremos de recurrir a la historización y comparación con otros films del período.

9.1.1. El raccord en el movimiento.

Analizado con detenimiento en todos los manuales de montaje, este tipo de raccord posee la peculiaridad de dividir una única acción (unidad de la instancia representada) en dos unidades formales (variedad de la instancia de la representación). Resultado de ello es que la lec-

tura uniforme de la primera encubre a la instancia técnica. En otras palabras, que la técnica queda invisibilizada en beneficio de la acción que muestra. Mitry, quien ha estudiado el asunto desde el punto de vista histórico y que, cegado por su metodología, no ha sabido ver en él más que un progreso de lo específico cinematográfico, afirma, con todo, algo sustancial: tales procedimientos han flexibilizado considerablemente la continuidad del film. El *raccord* en el movimiento contribuye, pues, a invisibilizar el cambio de plano de que es producto, restituyendo a la percepción del espectador una continuidad inexistente, engañosa.

Si ahora inscribimos el 'hallazgo' en la historia del séptimo arte, nos tropezaremos de frente con los realizadores alemanes (o que realizaron sus films en Alemania) -Murnau, Dupont, Pabst, etc- y con una fecha clave: 1924-1925. Dice Mitry -y no consideramos nada ociosa la cita-:

"Autrefois -et jusqu'en 1925- on faisait coïncider les changements de plans avec un changement d'angle. A un plan général de face, succédait un plan moyen vu de côté, puis un plan américain vu de trois quarts et ainsi de suite. De cette manière, si les positions relatives des personnages n'étaient pas exactement les mêmes lorsqu'on passait du plan général au plan moyen, le changement de point de vue rendait la chose imperceptible" (1).

Es obvio que también los carteles habían servido para 'paliar' las deficiencias orientativas de *raccord* (prosigue Mitry). Nosotros diríamos más bien: al margen de una problemática de continuidad, los

realizadores anteriores a la fecha no precisaron de eliminar los carteles (Griffith, sin ir más lejos, ya se planteó la posibilidad y renunció a ella por considerarla gratuita). Mientras que en el momento narrado por Mitry, preocupados de modo creciente por un borrado de la discontinuidad técnica, el trabajo de sutura se impone y los carteles deben ser eliminados puesto que denuncian la discontinuidad.

Este es el sentido que da George Wilhelm Pabst al *raccord* en el movimiento en el curso de una entrevista en Close-up en 1927 en donde teoriza justamente el procedimiento como creación del efecto de transparencia:

"...every shot is made son some movement. At the end of one cut somebody is moving, at the beginning of adjoining one the movement continues" (2).

No sólo adoptado el procedimiento, sino hecho consciente y proclamado como principio, este recurso pone de manifiesto una paradójica inversión del cine alemán: aquel país cuya estética cinematográfica resultaba más extraña a la sutura, más ajena a la noción de montaje entre distintos planos hasta el punto de tender a una composición total del plano como fundamento estético, ha pasado a ser la avanzadilla de la invisibilidad de la técnica (por supuesto, no en todos los aspectos) al utilizar sistemáticamente el *raccord* en el movimiento, si bien es cierto que su rigor no implica renuncia a procedimientos más visibles y discursivos.

Un dato comparativo nos bastará para comprender el alcance de la problemática planteada. La descomposición de los planos 33 y 34 de Das

Kabinett des Doktor Caligari queda así: plano 33: en una habitación amueblada sobriamente, un joven -Alain-, situado al borde izquierdo del encuadre y hacia el fondo del campo, lee un libro. Acto inicio, avanza hacia el centro de la estancia (hacia cámara) apoyando su brazo sobre el respaldo de una silla. Corte. Plano 34: raccord 'casi' en el eje y sobre el movimiento del plano anterior. Pero, desde una perspectiva de sutura, esta raccord no puede ser más fallido, ya que el movimiento al final del plano 33 no está todavía acabado, mientras al comienzo de 34 se halla plenamente concluído. Esto nos demuestra, en primer lugar, que la sutura no era un deseo programático del film alemán en 1919 (muchos otros ejemplos que, por prodigarnos en la casuística, no reseñamos así lo confirman). Pero, subsidiariamente nos indica algo no menos interesante: que las preocupaciones por la segmentación del espacio escénico se dejan embrionariamente sentir ya -curiosa paradoja- desde el primer film que los historiadores consideran 'expresionista'.

Segundo término de la comparación: elegimos uno de los múltiples raccords en el movimiento que figuran en Der letzte Mann. Nos referimos a los planos 23 y 24. Plano 23: plano de conjunto. El portero del Atlantic entra en campo por el primer plano frontal oscureciendo el objetivo. Tiende la mano y comprueba que la lluvia ha cesado, se despoja de su impermeable, se coloca unos guantes y saluda a un cliente con elegancia. Introduce su mano en un bolsillo. Corte. Plano 24: plano medio. Contracampo. Jannings extrae un espejito de su bolsillo y se mira orgulloso en él mientras se atusa el bigote. El montaje descomponc la acción en dos planos de acuerdo con el segundo modelo enunciado por Karel Reisz que consiste en operar el corte en el momento de inactividad, en el tiempo muerto, procedimiento que Reisz considera preferible pa-

ra una poética de la transparencia a un corte en cualquier otro momento del desplazamiento del brazo. De este modo -Reisz lo aplica a un ejemplo pedagógico- "el corte no interrumpe un movimiento continuado, sino que acentúa la acción en el instante de inmovilidad. Se crea la impresión de ver de distinto modo dos fases del movimiento diferentes" (3).

Añadamos que acompañan aquí al *raccord* en el movimiento un salto de emplazamiento de la cámara de 180° (contracampo) y, por supuesto, una variación escalar (de plano de conjunto a plano medio) y sin dificultad extraeremos la conclusión de que lo que irrumpe aquí con virulencia es un sentido de la segmentación del espacio escénico ajeno en todo al proyecto teórico del 'expresionismo' así como a las contradicciones percibidas en Caligari.

Será conveniente abundar algo más en las variantes que presenta este film. El caso del plano 59 es algo distinto: el salto se produce entre el plano general (68) y un plano medio largo, consistiendo el movimiento en la inclinación del portero para recoger y prestar auxilio a una pequeña que ha sido derribada por otros niños. En este caso, no existe dualidad de movimiento, por lo que Murnau se ve constreñido a cortar en un momento cualquiera del descenso del personaje (cuando el movimiento está casi acabado), apoyándolo de acuerdo con la premisa de Jean Mitry (volveremos inmediatamente sobre este concepto), pero reforzándolo mediante un *raccord* en el eje (procedimiento que suele ir unido al *raccord* en el movimiento). Al no variar el ángulo y tratarse única y exclusivamente de una variación en la escala (estricta unidad que queda modificada del plano 68 al 69), el cambio se hace más imperceptible ya que el espectador no debe reformular la posición de los

personajes en el encuadre; no debe, en suma, volverse a situar.

El plano 130 del film ilustra un caso de raccord entre el plano medio largo y el primer plano, cuyo movimiento consiste en el desplazamiento de la mano del personaje con la intención de robar la llave del armario. Se trata, evidentemente, de un salto a plano de detalle. El corte tiene lugar simulando un pequeño instante de inmovilidad, en el momento en que la mano da con el borde de la puerta del armario. Lo que resulta curioso es que el montaje lento de estos dos movimientos (planos 129 y 130) está respaldado por una alternancia entre los planos 128/129. La aparición de la amenaza en 128 (el ama de llaves que avanza hacia la oficina) refuerza el efecto dramático, ya que la disposición de un raccord en el movimiento algo apoyado y de considerable lentitud acrecienta la inminencia del peligro.

Mención aparte merecen los planos 56 y 59. El primero de ellos presenta un salto de plano medio corto a plano medio largo, consistiendo el movimiento en el giro de la cabeza del protagonista. Murnau divide un movimiento único en dos mitades, haciendo coincidir cada una de ellas con uno de los planos 55 y 56 y provocando un instante de inmovilidad en cada uno de ellos. Por su parte, el plano 59 representa el procedimiento inverso, salto de plano medio largo a plano medio corto. En este caso, Murnau hace al personaje iniciar un movimiento que tras el salto no podrá captar el espectador, puesto que el brazo del personaje que va a llevarse a la boca un pedazo de pastel está todavía situado fuera de campo, habiendo de esperar el tiempo necesario para que la mano entre en campo y continúe el movimiento. Es por esta razón por lo que no hemos caracterizado de raccord en el movimiento, en sentido estricto, al mecanismo utilizado, aunque desde luego puede ser es-

tudiado como variante del mismo.

9.1.2. El raccord apoyado.

Con todo y de nuevo, la oposición palmaria puede hacernos caer en simplismos, por lo que será necesario volver a la tipología de los raccords en el movimiento con objeto de matizar algo más. De creer a Mitry, dicho tipo de raccord garantiza una flexibilidad narrativa gracias al efecto de borrado que permite mediante imperceptibles eipsis de fotogramas entre un plano y el siguiente. Señala Jean François Tarnowski al respecto:

"Tradicionalmente, el raccord en el movimiento se justifica por el hecho de 'avanzar' la acción; según el modelo de Mitry: apenas se abre una puerta cuando, en el plano siguiente (en el movimiento), es preciso que esté ya casi cerrada; haciendo raccord en el movimiento y teniendo en cuenta el salto de imagen que implica el 'corte' del mismo, se 'borra' ligeramente eliminando al final de la acción, en el plano precedente al raccord con el comienzo en el plano que le sigue (es decir, que se suprimen algunos fotogramas de ambos planos con el fin de hacer el raccord visualmente suave, fluido e insensible)"
(4).

No es esto, sin embargo, lo que hallamos en el film citado de Murnau. Repetidamente comprobamos el recurso opuesto: redoblar, en lugar de suprimir, unos cuantos fotogramas de cada uno de los dos planos que hacen raccord en el movimiento, ralentizando de este modo el

ritmo y renunciando al efecto de borrado que brinda el procedimiento. En suma, nos encontramos de modo sistemático en presencia de un *raccord* apoyado. De lo cual surge un nuevo conflicto: la invisibilidad queda reducida por el momento, aunque la puerta a la transparencia ha sido definitivamente abierta. Dicho procedimiento hállase en los planos 78, 79, 80, 243 y 254.

9. 1.3. Raccord de dirección.

El respeto del llamado *raccord de dirección* (su conculcación ha recibido en la normativa el calificativo de salto de eje) adquiere en el film un sentido narrativo-dramático fuerte, al tomar a su cargo la orientación de las transiciones entre los dos espacios centrales (A y B). Rigurosamente el montaje refleja dos direcciones que nunca incurren en transgresión: de derecha a izquierda del encuadre, dirección al hotel; de izquierda a derecha, al barrio.

El primero de estos signos de orientación aparece en el plano 72, acompañando la acción un *travelling lateral*. En sentido opuesto, cuando el portero sale del hotel, tras haber sustraído su librea, lo hace desde el fondo, pero dirigiéndose hacia la derecha del encuadre (plano 152), lugar por el que saldrá más tarde (plano 159). Al día siguiente al festejo de la boda, el protagonista se dirige de nuevo a su trabajo tomando la dirección de derecha a izquierda. Así nos lo indican los planos 222, 224, 226, 227 y 229, hasta que en 230 el personaje vierte una mirada fuera de campo por la izquierda que motiva un cambio de plano (231) en el que aparece representado el hotel.

Con tal precisión es respetado este *raccord* que cuando el plano

253 nos muestra un travelling de acompañamiento al personaje de la tía desplazándose de derecha a izquierda, el espectador se halla perfectamente orientado sobre la dirección diegética en la que progresa (avanza hacia el hotel). Idénticamente, la huida de la tía en la diagonal que ilustra el plano 294 se realiza también de izquierda a derecha (en esta ocasión, el personaje vuelve sobre sus pasos).

También el uso, algo más simple, de raccord de dirección entre dos planos rigurosamente contiguos es respetado en Der letzte Mann. Por sólo citar un ejemplo, véase el plano 59 del epílogo. En él el director gerente titubea al presenciar la escena del manjar de los otros empleados del hotel. Dirige su mirada hacia la izquierda fuera de campo (donde gracias a planos anteriores sabemos de la ubicación de los comensales) y, al fin, se decide a salir de campo por la izquierda para reaparecer al comienzo de 60 por el fondo derecha.

Si comparamos esta minucia en el respeto a la dirección de los desplazamientos de los personajes de que hace gala Der letzte Mann con la relativa abundancia de saltos de eje del film alemán de los años veinte -véase, por citar ejemplos breves, la desorientadora secuencia de la primera entrevista de Frederson e hijo en Metropolis (Fritz Lang, 1926), plagada de falsos raccords, o la secuencia de persecución final de Caligari, o la propia persecución del episodio árabe en Der müde Tod o, por concretar algo más, algunos aparatosos saltos de eje en Nosferatu (ejemplo: engarce planos 105-106), etc-, no cabe duda de que este film de Murnau muestra una especial precaución por tener al espectador continuamente orientado en torno a los espacios del mismo

9.1.4. Falsos raccords.

Con lo anterior tiene que ver la aparición de lo que, desde un punto de vista normativo, ha sido denominado 'falso raccord'. Su supuesto 'error' radica en provocar una cierta desorientación de lectura para el espectador, quebrando la ilusión de continuidad. Si consideramos estos falsos raccords representativos en Der letzte Mann es debido a su carácter de excepción, dada la precaución manifiesta del film de preservar la continuidad de lo mostrado ocultando -a nivel de cambios de plano- la instancia representante. Citémoslos: 163, 299, 301 del film y 40 del epílogo, al margen de la confusa configuración de los planos 91, 93 y 94 del film, cuya problemática ha sido contemplada para la elaboración del decoupage. Antes de pasar revista a estos falsos raccords, hemos de anotar que, si bien los hemos percibido de idéntico modo en todas las copias visionadas del film, no debe excluirse la posibilidad de que -al igual que otros fenómenos- existan copias que carezcan de ellos.

La recién esposa ha descendido las escaleras de su casa para salir al encuentro de su padre que llega del hotel (plano 160). El plano siguiente nos muestra la escalera con el portero llegando y la hija cayendo en sus brazos al final del plano. El plano 162 nos enseña a varios personajes (la tía y el marido) en la posición que ocupaba la hija en 160 (junto a la puerta). Pues bien, hacia el final del plano la joven entra en campo por la derecha. Sin embargo, el plano 163 nos presenta a la muchacha todavía en los brazos de su padre, situación que se mantiene hasta que en el plano 164 acceden, juntos, a la posición que la joven ya había alcanzado en 162. El error consiste en una imprecisión del montador, puesto que éste debió cortar la última parte

del plano 162, eliminando la aparición del personaje al final del mismo. En este caso, puede afirmarse que el error tan sólo afecta a una de las fases de producción del film y no a su conjunto.

Los planos 299 y 301 ponen de manifiesto idéntico error: el montaje no respeta en el desarrollo de la secuencia las posiciones respectivas de los personajes que estaban anunciadas al comienzo de la misma. Así, mientras el plano 298 localiza al cliente de espaldas al portero y observándole a través del espejo, el plano 299 nos hace ver el pie del cliente en posición inequívocamente frontal con respecto a la situación del nuevo empleado de los lavabos. Pero esto no es todo. En el plano 300 se reafirma la orientación que venía dada en 298 ratificándola y el plano 301 vuelve a conculcarla del mismo modo que 299. Por dos veces, el montador no ha tendido en cuenta las posiciones denotadas en el curso de la secuencia, situación que alcanza altas cotas de confusionismo en los planos 302 y 303, una vez se ha dado la vuelta el cliente.

9.1.5. El raccord subjetivo.

También este tipo de engarce contribuye fuertemente al logro de la sutura. Y ello porque al confiar a una mirada fuera de campo la responsabilidad de la aparición del plano siguiente, se consigue una doble finalidad: hacer surgir los distintos planos como elementos inherentes a la diégesis y lograr una orientación del espectador respecto a las situaciones respectivas de los personajes que deberán ser mantenidas en el resto de la secuencia (o mientras dure la continuidad espacial y no varíen dichas posiciones).

Dada la frecuencia de su utilización y al inventario que se desprende del decoupage realizado, tomaremos tan sólo un ejemplo: en el plano 332, la vecina mira hacia la izquierda fuera de campo generando un raccord con el siguiente plano (333), lugar por el que más tarde aparecerá el personaje del portero. Esta alternancia se repetirá en los dos planos siguientes (334 y 335). Sin embargo, la gestualidad interior del plano (y un raccord de mirada) nos señala otro espacio que no constituirá raccord inmediato, sino tardío (plano 336), pero que habrá sido designado ya a partir de dicho plano (332). El raccord por anticipado a que nos referimos sirve de indicio, haciendo intervenir al espacio fuera de campo.

Pero a esta función de sutura se le añade otra de no menor relevancia: la adherencia al punto de vista. Es sabido que una de las características definitorias del Kammerspielfilm consiste en la creación de una 'Stimmung' que impregna todos los objetos y espacios que rodean a los escasos personajes confiriéndoles una suerte de 'Seele' (alma). En este sentido, es preciso que todo lo que rodee al protagonista destile la melancolía, la atracción o cualquier sentimiento que éste posea. Este hecho, que será estudiado en lo que concierne al uso del primer plano, adquiere una función nuclear como vínculo que el montaje traza entre la mirada del portero y personajes y objetos. Véase, a título de ejemplo, los planos 6, 8 y 10 (maleta desde el punto de vista del portero), 95 (director gerente tras haber anunciado la degradación del protagonista), 98 (maleta ante la cual se desarmará el portero), 125 (librea una vez le ha sido desprendida como la piel), y un larguísimo etc que puede consultarse en el decoupage.

9.1.6. Raccord en el eje.

Su utilización modifica únicamente el valor escalar de las figuras manteniendo idéntica angulación. En este sentido, puede servir para salvaguarda del ángulo escogido con anterioridad y del emplazamiento de la cámara garantizando mantenerlos pese a la movilidad de los personajes. Un ejemplo: en el plano 47 del film, Murnau ha optado por mantener la perpendicularidad respecto al personaje de la hija del portero. No obstante, ésta se desplaza continuamente en sentido de profundidad o hacia cámara alternativamente. Por ello, el realizador opta por introducir un raccord en el eje de aproximación (plano 48) y otro posterior de alejamiento cuando el personaje va a desplazarse hacia el espacio off del plano 48.

En la secuencia que podemos denominar de la gloria del portero, recurre Murnau al raccord en el eje, aunque con una significación diversa. En este caso, se trata de privilegiar la presencia del personaje por medio de la ocupación del centro del encuadre y el mantenimiento de la perpendicularidad. En consecuencia, el ángulo no puede ser modificado, aunque sí puede seguirse al personaje en su acción. Por ello, una vez la acción ha concluido y el personaje vuelve con petulancia a ocupar su lugar (la puerta del hotel), Murnau introduce un raccord en el eje (plano 28) que acusa todavía más la preeminencia de la figura y su carácter central en el campo, ocupando de paso el punto de vista inevitable de esta primera parte (segmento) del film (el situado junto a la puerta giratoria).

Y es que, en definitiva, el raccord en el eje supone la consciencia de la necesidad del acercamiento y alejamiento a/de la acción hecha

puesta en escen. Esto es, que el cambio no queda justificado por la variación en los llamados puntos de vista, sino inequívocamente por la necesidad de mantener una unidad más allá de la variedad de los planos. Debido a ello, es una de las figuras de montaje más ilustrativas de la 'madurez' de la composición de un film.

9.1.7. El raccord poético.

Denominamos así a cierto tipo de engarce que sutura dos planos que, según toda lógica interna, se hallan (se han formalizado como) distantes entre sí y cuyo contacto es especialmente imposible. El procedimiento fue magistralmente utilizado como substrato de la estructura narrativa en Nosferatu . cuyo estudio detallamos en el capítulo once.

Resulta paradójico que en Der letzte Mann, film que de modo tan irreflexivo ha sido adscrito sin contradicciones, pueda descubrirse un tipo de raccord semejante.

En efecto, el plano 252 (junto con el final de 251) presenta una mirada que el protagonista vierte sobre un fuera de campo situado tras el decorado por el borde superior del encuadre. Y al plano siguiente nos encontramos con el personaje de la tía que avanza hacia el hotel. Si procuramos establecer las posiciones respectivas de ambos personajes, obtendremos un resultado chocante: efectivamente, el portero está situado en el sótano, mientras que la tía se halla en la calzada. Si el primero, situado espacialmente en terreno inferior, pretendiese observar al que se halla en situación espacialmente más alta, debería poner en funcionamiento la misma mirada que observamos en el plano 252. Se trata, por tanto, de que es esta mirada la que conduce el cam-

bio de plano. Sin embargo, este raccord es inverosímil, puesto que, constreñido por el espacio en que se halla, el personaje del portero no puede ciertamente contemplar lo que aparece en el plano siguiente. Murnau ha jugado aquí aviesamente con la inverosimilitud para darnos un pequeño indicio del enfrentamiento que se va a producir. Para ello la mirada más ajena a la posibilidad del enfrentamiento es precisamente la llamada a realizar una mirada al vacío que el demiurgo rellenará con el plano 253, elevando automáticamente ésta a la condición de indicio.

Quizá esto contribuya a poner de relieve una vez más el carácter sumamente compuesto de Der letzte Mann, en el cual las estructuras 'expresionistas' no desaparecen, sino que quedan inscritas en un marco social, sin perder por ello su 'inquietante extrañeza'.

9.2. El primer plano.

A nivel metodológico, hemos escogido una aproximación uniforme a todos aquellos planos que en su escala reflejen un criterio de intimidad respecto del espectador dado que ello es de suma importancia en la corriente denominada *Kammerspielfilm*, la cual pretende una inclusión del espectador en el drama psicológico que vive el personaje de la ficción.

Dicha metodología implica asimilar, en un primer estadio, el plano medio corto, el primer plano e, incluso, primerísimo plano. Ahora bien, nuestra asimilación no significa reducción. De este modo, es inevitable declarar que el primer plano, por ejemplo, aupone una acen- tuación de los principios que rigen el uso del plano medio corto (prin-

cipio de intimidad, principio de ampliación) y añade a éste una posibilidad de referirse a personas u objetos. Por ello, el estudio más detallado que realizaremos versará sobre el primer plano.

Comenzamos por inventariar los planos medios cortos que hallamos en el film: 9, 55, 59, 75, 82, 88, 91, 93, 94, 101, 113, 124, 126, 136, 137, 166, 170, 188, 199, 202, 214, 217, 219, 226, 248, 252, 254, 271, 296, 297, 303. En el epílogo: 18, 33, 94, 98, 103. Un total, por tanto, de 32 en el film y 5 en el epílogo.

En lo que respecta a los primeros planos encontramos: 12, 50, 51, 52, 53, 54, 61, 63, 81, 89, 90, 102, 110, 130, 168, 179, 182, 189, 191, 193, 201, 218, 260, 262, 265, 283, 284, 285, 321, 322, 323, 337, 343, 345, 361 en el film. Y en el epílogo: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 16, 19, 21, 23, 29, 31, 47, 49, 51, 53, 68, 81, 83, 85, 86, 93, 106. Un total, pues, de 36 y 24 respectivamente.

Si añadimos a las cifras anteriores el número de 14 planos que denominamos cortos (la terminología escalar, al haber sido asimilada a la figura humana en gesto que arranca en última instancia del parámetro humano de la pintura del Quattrocento, debe ser forzada para referirse a los objetos): 6, 62, 98, 117, 125, 127, 154, 190, 213, 237, 240, 250, 299, 301. Y éstos los incrementamos con los cuatro del epílogo que responden a tal clasificación (22, 24, 27, 90), habremos de concluir que de un total de 485 planos, 120 representan una escala muy aumentada. Lo cual viene a plantear -ateniéndonos, por ahora, a la mera estadística- casi un 25% del total de los planos, esto es, un cuarto. Tal abundancia propicia la aproximación a los personajes y objetos, criterio que (especial, aunque no exclusivamente) diferen-

cia al expresionismo del Kammerspielfilm. Se trata, en definitiva, a lo largo del film de una penetración en el drama del portero por medio del acercamiento favorecido por el primer plano y el plano medio corto, así como una aproximación simbólica a los objetos que lo definen por desplazamiento calificativo, expresado por el primer plano del objeto y el plano corto.

Para verificar lo dicho hasta aquí y profundizar en ello, vamos a realizar un estudio de la función del primer plano en el film propiamente dicho y en el epílogo.

En el film, podemos ordenar los primeros planos señalados según lo representado en ellos. Así, distinguimos aquéllos que se refieren al protagonista de los que presentan a otro personaje de la ficción; y a todos éstos de los relativos a objetos o instrumentos. Los primeros de entre ellos son: 12, 61, 63, 81, 105, 168, 179, 189, 191, 193, 201, 262, 283, 285 y 361. Un total, pues, de 15. Los segundos: 50, 52, 54, 182, 218, 261, 284, 321, 322, 323, 337. Un total de 11. En el último grupo hallamos: 51, 53, 89, 90, 102, 110, 130, 182, 260, 343, 345. Un total asimismo de 11.

Dicha clasificación es, en principio, ya elocuente: el personaje del portero está netamente privilegiado si admitimos el hecho de que la adjudicación de un primer plano a un personaje u objeto con reiteración sistemática es muestra de privilegio. Pero esto no es todo. Al esquema anterior deben hacerse ver —consideramos— algunas acotaciones: dos de los planos que hemos clasificado del lado 'otros personajes' son —o parecen, al menos, ser— subjetivos (el plano 218 es inequívoco, pues la deformación que sufre el rostro de la mujer sólo es explicable

por la adopción del punto de vista del protagonista, todavía algo ebrio, que la contempla; el plano 337 puede, empero, ser interpretado en este sentido o como punto de vista de autor). En todo caso, lo dicho reafirma nuestra impresión de que el punto de referencia —al menos, de privilegio— es el personaje de l portero y lo que por contagio lo define.

Vayamos, pues, con los primeros planos referidos al protagonista. La primera apreciación que, en toda la extensión del film, puede hacerse concierne a la ubicación del primer plano, sistemática desde el punto de vista sintagmático. Así, en cada secuencia de índole dramática cuya articulación gira en torno al punto de vista de dicho personaje, la aparición del primer plano tiene lugar en el clímax de la misma, siendo máxima expresión condensadora de la significación de toda ella en orden a su incidencia en el devenir del personaje en cuestión (se trata de entender cómo encaja éste cada secuencia, su contenido trágico, y, en esta medida, el primer plano de su rostro define la modificación traumática de su estado de ánimo). Vémoslo con más detalle.

La secuencia segunda muestra las dificultades del personaje para portar baúles de considerable peso. Pues bien, en el momento en que éste desiste de reclamar ayuda y decide transportar el pesado equipaje por sí mismo, evidenciando su declive laboral-social, Murnau introduce el único primer plano de la secuencia (plano 12), repleto de selectiva significación.

Del modo indicado para con la secuencia segunda opera Murnau con el resto de secuencias. Observémoslo con detalle: la secuencia octava representa la discusión que el portero traba con su hija a propósito de la boda de esta última. Desde el punto de vista de aquél se trata de una

revelación (diegéticamente, ya que poco importa si el hecho fuera o no conocido con anterioridad) . Pues en el momento de dicha revelación introduce un doble primer plano (planos 61 y 63). El hecho de que el primer plano refuerza el punto de vista subjetivo (no cámara subjetiva) viene modélicamente explicitado por el tratamiento dado a la secuencia: tratándose de un diálogo ordenado en torno al régimen plano/contraplano, Murnau rehuye un primer plano de la mujer forzando un encuadre más alejado, mientras favorece aquél que se refiere al portero.

La secuencia once hace jugar idéntico papel al plano 81, la notificación de la degradación. En el curso de la secuencia doce, ocurre algo semejante en lo que respecta al plano 105, ya que éste condensa el aniquilamiento de que es presa el empleado del Atlantic, en el momento en que adquiere la consciencia de su incapacidad para desempeñar la antigua función (se trata del tránsito de la calumniosa imputación a la evidencia hecha consciente). El resultado es la autocontemplación formulada como vacuidad, como impotencia.

Tan sólo escapan a esta significación aquellos planos insertos en el sueño del portero, en su momento de embriaguez. Nos referimos a la aparición de cinco planos (primeros planos) en muy corto fragmento: planos 179, 189, 191, 193, 201. Tal reiteración modifica temporalmente nuestra afirmación pues implica una renuncia al carácter selectivo —y, por tanto, densísimo— de la aparición del primer plano al tiempo que perpetúa la intimación. Y es que se trata de un direccionismo de la mirada cuya meta es la interiorización analítica. Murnau nos introduce en la mente del personaje y, si el contenido de la secuencia con respecto al filme consiste en una interiorización de la problemática planteada (ésta es irresoluble en el plano real), la puesta en escena obedece en

una progresión hacia la misma. Por ello el procedimiento empleado es el acercamiento redundante al primer plano. Esta es la razón de que el punto de deslinde de la realidad y el sueño venga constituido por un primerísimo plano que desborda el encuadre: intimación máxima desde cuya instancia puede despegar el sueño del personaje en lenta sobreimpresión.

Los restantes primeros planos del portero en el film reafirman lo dicho más arriba: el plano 168 representa a éste en medio de una plebe que lo idolatra; el 262 condensa toda la dramática significación de una degradación consumada en la expresión de un rostro que ingiere su pitanza; los planos 283 y 285 recrudescen la violencia del enfrentamiento con el personaje de la tía (secuencia 28); y el plano 361 representa, en el interior de la secuencia 37, el decrepito estado de una abismal degradación.

Recapitulemos, pues, al respecto. Los primeros planos referidos al protagonista poseen en su casi totalidad, unas marcas distintivas ineludibles: su selección, su localización sintagmática y su efecto condensador. Características todas ellas explicitadas en nuestro análisis y que confieren al film algunas de las características que le asemejan indefectiblemente a la estética del Kammerspielfilm y le alejan no menos radicalmente (aquí ya no hay retorno posible) de los presupuestos expresionistas. Por supuesto, nos referimos en todas las conclusiones enunciadas a lo que puede desprenderse del estudio del primer plano referido a los personajes a lo largo del film y, por tanto, no se trata más que de conclusiones parciales.

En lo que respecta a los primeros planos de objetos, careciendo de un uso tan tipificado como ocurriera con los planos referidos al personaje central, tienen la misión de recabar la atención sobre aquellos objetos paradigmáticos del drama del portero; objetos -recordémoslo- repletos de alma. Sin embargo, su función es diluída de modo que pueden hacer referencia a elementos externos al personaje, esto es, que supongan una mirada del espectador dirigida, reflexiva o bien una doble mirada del sujeto de la enunciación y del protagonista. Ejemplifiquémoslo en el plano 12. Se trata de un primer plano de su rostro, pero cuando éste desaparece, viene a ocupar el encuadre oscureciéndolo la maleta pesada, manifestación directa de su peso con respecto al punto de vista del personaje y detalle discursivo, puesto que por breves instantes nos es imposible percibir la escena.

En adelante, el primer plano de objeto apurará hasta las heces esta dramaticidad de la situación. Este es el valor del plano 51 (y 53) que nos ponen en conocimiento de la boda próxima, el plano 89 (y 90) nos muestra la carta de degradación; los planos 102 y 110 fijan la atención sobre una maleta llena de ropa que el protagonista será incapaz de alzar con ligereza; un plano que no hemos indicado (el 177) por tratarse de un plano corto y no de un primer plano, llama la atención sobre la caída del botón que más tarde será objeto de atención (tras el sueño y la embriaguez); el plano 130 asimismo reclama la atención sobre el robo de la llave que luego se transformará en robo del uniforme y su plantación; el plano 260 reflexiona sobre la pitanza del portero, mientras los 343 y 345 condensan el temor y posterior incertidumbre del personaje al presentarse como un despojo ante su familia.

Pero si damos un salto en los dos ámbitos desplazándonos a la apa-

rición de ambos géneros en el epílogo, comprobaremos que la diafanidad anterior se hace aquí borrosa, variando sustancialmente no sólo la función de aquéllos, sino de idéntica manera la frecuencia de los mismos.

Si apelamos al inventario realizado poco más arriba, obtendremos la legitimidad necesaria para hacer una constatación referida a la frecuencia: en el epílogo, el porcentaje de aparición de primeros planos es inmensamente superior al film propiamente dicho. Y, en efecto, 30 primeros planos entre los 115 de que consta el epílogo, suponen un cuarto pasado de la totalidad, más de un 25%, mientras que en el film los primeros planos venían a representar un 10% del total.

Si, más allá de la simple estadística, intentamos una clasificación de los mismos atendiendo a los criterios anteriores (relativos a personajes y a objetos respectivamente). Respecto a los primeros, hallamos a todos ellos (con alguna excepción) encuadrados en torno a dos secuencias -la primera y la séptima- del modo siguiente: primera (planos 2,3,4,5,6,7,8,9,10 y 11) que toma por base un episodio cómico; y secuencia séptima (planos 77, 81, 84, 85, 86, 88, 93) que concierne a un episodio íntimo, afectivo (el encuentro del portero con el nuevo empleado de los lavabos). Ambas series condensan la práctica totalidad de los primeros planos de personajes, a excepción de los planos 21, 23, 83, 106, que aparecen diseminados en el conjunto.

La primera de las secuencias ordenadoras de los primeros planos muestra una perfecta simetría en el montaje desde la óptica escalar: plano general-diez primeros planos-plano general. Dicho flujo de pri-

meros planos precede al conocimiento de la noticia que provoca la risa en el espectador (noticia cuya información nos es ofrecida en el plano 13). La segunda de las secuencias citadas, representa un mecanismo de unión espiritual (que no material) entre ambos personajes, por lo que recurre a la puesta en escena en primer plano. Ocurre un fenómeno curioso en esta secuencia: lo que algo osadamente podríamos denominar la democratización del primer plano. Recordamos que, a lo largo del film (e incluso en casos como diálogos), el autor renunciaba a dotar a todo personaje de primer plano, artificio que se revelaba tramposo cuando el portero era privilegiado mediante un primer plano frente a su interlocutor (adversario en la puesta en escena). Pues bien, en la secuencia que nos ocupa, tanto el portero como el empleado de los lavabos aparecen repetidamente en primer plano. De ahí podemos deducir que el polo de atracción dramática que representaba al protagonista a lo largo del film ha desaparecido y que la pérdida del privilegio no es sino la manifestación de otra pérdida superior: la del punto de vista (y con ella la del *ecc del Kammerspielfilm*).

Ahora bien, es a todas luces claro que el primer plano referido a persona no agota el significado del procedimiento. Por el contrario, los planos de objetos son abundantes en el epílogo. Hallamos los siguientes: 16 (pastel), 19 (etiqueta del champaña), 29 (flor), 31 (rosa), 47, 49, 51 y 53 (exquisito asado desde distintos ángulos), 68 (estuche), 90 (monedas).

Salta a la vista que todos los primeros planos de objetos a los que hemos hecho referencia remiten a códigos culturales institucionalizados cuya significación es unívoca: el lujo. La mostración de tales objetos es, aparentemente, intrascendente. Todos son, parecen ser, sus

ceptibles de sustitución por otros o incluso de desaparecer. Sin embargo, la realidad es muy otra. No nos hallamos ante un uso semejante al del film, sino que todos estos inocentes primeros planos entretienen una red significativa cuyo sentido es inequívoco: el lujo y la ostentación del protagonista. Una vez, pues, superados sus problemas económicos, la ideología es trascendida, y el primer plano es su más genuina puesta en escena: vaciar a éste de su función dramática y dotarlo de dos significaciones accesorias (el lujo y la sensibilidad como producto del primero: ¿qué significa si no la redundancia en la rosa y la flor que el portero coloca en el plato de su acompañante antes de la llegada de éste en los planos 29 y 31?). El primer plano de objeto ha perdido su implicación afectiva y ha pasado a representar un uso codificado externamente. La diferencia es crucial respecto al film.

¿Qué ha ocurrido, por tanto, con el primer plano que, referido al protagonista, era localizable en todos los enclaves dramáticos del film? La respuesta a esta pregunta tiene que partir de la constatación de que dicho carácter dramático se ha disipado. Pero cabe una salvedad a todo ello: la secuencia de los lavabos. Con todo, tal secuencia no puede ser calificada de dramática si no es con una buena dosis de inocencia. Se trata, ciertamente, de una secuencia intimista; pero el carácter conflictivo que adquiriría el primer plano en el film no puede existir aquí, puesto que el conflicto ha desaparecido. Lo que sí existe, con todo, es un fenómeno común dirigido al espectador: la identificación y el contenido intimista de la secuencia es el terreno más abonado para ello.

Por consiguiente, el grado de 'evolución' cinematográfico que ejem

plifica el film es distinto del que presupone el epílogo. Las tres notas que caracterizaban al primer plano en el film -selección, localización sintagmática clave y efecto condensador- han sido eliminadas. El primer plano era sentido allí como la culminación de un proceso climático concebido como la adquisición de la consciencia de una constante degradación. Por ello, lo que perdía en frecuencia lo ganaba en densidad. En el epílogo, su función tiene obligatoriamente que partir de la desproblematización del contenido global, y por consiguiente -pese a limitarse a secuencias particularizadas- cobra un valor re-contradictorio válido para su conjunto. O, dicho con otras palabras, los primeros planos de objeto no se rigen por un orden significante estricto y podían ser permutados entre sí (desde luego, esta afirmación debe ser entendida en su imprecisión). Los relativos a las personas lo son sólo parcialmente (a excepción del episodio de los lavabos, el cual se debe a dicha secuencia).

Un problema que exige tratamiento aparte es el planteado por el plano 275. Como puesta en escena del sórdido descubrimiento que hace la tía sobre la figura del nuevo portero, el raccord subjetivo viene apoyado por un oscurecimiento progresivo de los bordes del encuadre que privilegia, por medio de un 'cache' circular, el rostro del personaje. En realidad, estamos ante el procedimiento más utilizado por el cine primitivo para expresar el significado de un primer plano. Incapaz de modificar la escala por límites de verosimilitud aún no franqueados, el modelo primitivo de representación seleccionaba de un modo antinaturalista de entre lo que el encuadre representaba. De modo que tal procedimiento se extendió considerablemente. Ejemplos son abundantes en Caligari. Debido a ello resulta una extraña pervivencia el hallazgo señalado en un film que trabaja con tanta precisión el juego escalar.

Puede, no obstante, que el efecto que pretenda representar el 'cache' de que hablábamos sea semejante al 'zoom' actual. En favor de esta tesis coadyuva el hecho de que proviene de un raccord subjetivo y que el resultado de privilegio sólo se logra una vez culminado el procedimiento. En todo caso, es evidente que la influencia de etapas ya superadas por el film alemán en las que los hilos que cosen sus planos son todavía visibles se deja sentir y que la hegemonía creciente de un cine transparente no es en absoluto total. Este simple detalle nos conduce de lleno a un conflicto: el de dos modelos de representación que pugnan por imponerse y de los cuales uno es notoriamente dominante.

No es ocioso recordar la superabundancia del 'cache' en Caligari (como ya hemos indicado), Nosferatu, pero también en Scherben (film adscrito al Kammerspielfilm) y un larguísimo etc puede servir para recelar en Der letzte Mann una oscura pervivencia de la resistencia a la segmentación en diversos planos y la preferencia sentida en el primer 'expresionismo' por la segmentación en el mismo plano.

NOTAS AL CAPITULO NUEVE:

(1) MITRY, Jean: Esthétique et Psychologie du cinéma, Vol. I, ya cit., p. 161:

(2) Citado por EISNER, Lotte H. in L'écran démoniaque, p. 175.

(3) REISZ, Karel: Técnica del montaje cinematográfico, ya cit., p. 195.

(4) TARNOWSKI, Jean François: Hitchcock. Frenesí. Psicosis, Valencia, Fernando Torres, 1976, pp. 50-51.

CAPITULO DIEZ:

El montaje en el interior

del plano

Introducción.

Penetramos a lo largo de este capítulo en el ámbito de montaje que más privilegiado fue por el primer cine alemán de Weimar. Como señalábamos en el capítulo sexto, la resistencia del encuadre venía emparejada con una prodigiosa segmentación de su espacio interior. Postergando para el capítulo once las distintas formalizaciones del espacio en el film alemán en su conjunto, pretendemos abordar aquí en detalle dos grandes apartados, a saber: la organización del campo y los movimientos de la cámara.

10.1. El campo.

Hablar del campo y de su organización en cualquier film supone hacer referencia a otro nivel distinto del análisis que recorta considerablemente al anterior. Este nivel es el espacio. Como señalaba hace algunos años el cineasta Eric Rohmer:

"De tous les cinéastes, F.W. Murnau est peut-être celui qui a su organiser l'espace de ses films de la façon la plus rigoureuse et la plus inventive. L'impression première que procurent ses oeuvres est celle d'une animation de la surface entière de l'écran, en ses moindres détails, à chaque instant de la projection" (1).

Sin embargo, pese a que la distribución mucho tenga que ver con la articulación espacial del conjunto, nuestro objeto no será en absoluto el estudio del espacio en toda su extensión (como hace exhaustivamente Rohmer a propósito de Faust), sino en la medida en que se ma-

nifieste como elemento componente del plano y, en consecuencia, como hecho de montaje.

Por otra parte, el 'découpage' del film que hemos presentado aborda con suficiente exhaustividad –creemos– la descripción de muchos de los aspectos relativos al campo (entradas y salidas de personajes, direcciones, etc) y, al mismo tiempo, alguno de los estudios realizados en la parte anterior de nuestro trabajo excluyen farragosas repeticiones. Por ello, vamos a realizar un enfoque interpretativo de los fenómenos esenciales de montaje referidos al campo, eludiendo todo repertorio de figuras.

10. 1.1. La organización en profundidad de campo.

Es conveniente clarificar la base fotográfica sobre la que se sustenta el procedimiento y su inscripción en la historia del cine y, a continuación, pero no siempre identificándose con lo anterior, el procedimiento de la profundidad de campo como montaje.

Mitry explica en un pasaje de su Esthétique et Psychologie du cinéma la creación del efecto de profundidad en el cine:

"Rien de plus facile avant 1925: l'utilisation de la pellicule orthochromatique permettant d'éclairer avec des arcs dont la capacité d'éclairage était considérable, il suffisait de les augmenter en nombre ou d'en avoir de plus puissants. Mais, à partir de 1925, la généralisation de la panchromatique vint tout bouleverser. Sensible au rouge et à toute la lumière visible (comme son nom l'in-

dique), mais de façon cependant inégale, la panchro ne permettait plus d'éclairages aux arcs dont le spectre, tendant vers le violet, coïncidait justement avec son point de sensibilité le plus faible" (2).

La insuficiencia estética de la explicación de Mitry fue en su día puesta al desnudo por Jean Louis Comolli en los tantas veces citados artículos reagrupados con el título de "Technique et idéologie", en la medida en que Mitry no toma en consideración para dar cuenta del cambio de película el desplazamiento de los códigos de verosimilitud que produjo la irrupción del sonoro. Sin embargo, no es esto lo que aquí nos interesa; sí, por el contrario, constatar que en 1924, año en que es rodado Der letzte Mann, el uso de la ortocromática está completamente generalizado, infiriéndose de ello una fotografía de gran profundidad de campo, desde el plano medio hasta el horizonte. En otras palabras, el efecto procede en principio del dispositivo y no diferencia a este film del resto de los que en la época fueron producidos. No quiere esto decir que la mera existencia de la profundidad de campo no sea ya de por sí analizable, sino que para evitar indiscriminadas digresiones, nos proponemos estudiar aquellos planos en los que esta cualidad fotográfica ha sido formalizada textualmente en términos de montaje.

Vamos a distinguir en Der letzte Mann un primer uso de la profundidad de campo que podemos denominar descriptivo. Se trata de un efecto de mostración en un plano de algo cuyo detallamiento exigiría una fragmentación grande. Por tanto, estamos ante un principio de economía del raccord, del cambio de plano. Pero, además, consiste en la capacidad de expresar en una sola mirada un conjunto; conjunto que

abarca todo el encuadre y que se extiende también en profundidad (campo). Dicho fenómeno acontece con un número de planos de interior, a saber: plano primero y primera parte del segundo (mientras dura el travelling), plano 324, 327 del film; asimismo, aquellos planos de interior en el epílogo y el plano 110 del mismo (exterior).

Pasamos a continuación al análisis de toda una serie de planos en profundidad de campo poseedores de un efecto dramático. Tomemos, por ejemplo, el plano segundo de la película. Observamos que se trata de un plano compuesto de dos partes netamente discernibles: la primera ocupada por la evolución del travelling de avance; la segunda, por la cámara fija. En el conjunto podemos apreciar el uso de la profundidad de campo; pero, mientras la primera parte sólo describe el movimiento de los clientes y empleados en el hall, la segunda emplaza la cámara tras los cristales de la puerta giratoria, permitiéndonos (más bien, constriñéndonos a) observar a través de ellos. Así, la significación parece haber cambiado. Por un lado, no se trata de una construcción progresiva de la profundidad de campo, sino más bien de una serie de niveles de percepción distanciados: el botones que, en el borde derecho y visto parcialmente, hace girar la puerta, así como esta misma, en primer grado de profundidad; los personajes que evolucionan en el exterior y, entre ellos, un portero con su paraguas en las manos (el cual es destacado por redundancia: permanencia en el encuadre), en segundo grado de proximidad; en tercer lugar, los automóviles que atraviesan el campo; por último, el fondo del decorado, es decir, los edificios situados frente al hotel.

Con todo, otro rasgo pertinente permite establecer una selección sobre los cuatro estadios (organizados espacialmente y con el paráme-

tro de la mayor o menor proximidad): el movimiento que tales personajes y/u objetos desarrollan en el interior del campo. Pues bien, la puerta gira constantemente impulsada por el botones y los personajes del exterior (y, particularmente, el portero) se desplazan continuamente. Podemos, por tanto, entresacar en orden a una segunda significación estos dos bloques: la puerta giratoria y el personaje del portero realizando su trabajo.

A estas alturas del comienzo del film, todavía ignoramos el contenido del mismo y su núcleo dramático; sin embargo, este plano segundo nos muestra el lugar del futuro desastre y lo hace relacionando dramáticamente la situación laboral del protagonista con un movimiento obsesivo (el constante girar de la puerta) el cual, lejos de ser un símbolo abstracto, deriva de los elementos constitutivos de la acción. Ha habido, pues, dos mecanismos de significación superpuestos: uno descriptivo, otro dramático. El primero es de forzosa comprensión para la intelección del film; el segundo, por el contrario, procede de la espesor del signo de la profundidad de campo y no requiere su comprensión inmediata en un primer visionado del mismo. Sin embargo, el valor compositivo, estructural, de la película se desprende más de este último que del anterior.

El plano en cuestión viene a ser analizable todavía semánticamente en relación con la secuencia: el acceso a la calle (y, con ella, al trabajo) no será factible en adelante sino franqueando una puerta, y ésta ha sido ya connotado de un rasgo obsesivo.

Extendiendo nuestra descripción y estudio, vamos a distinguir a lo largo del primer segmento (y, excepcionalmente, en la secuencia once)

una redundancia en el empleo de este emplazamiento de cámara de que hablamos. Pese a todo, tales planos —que hacen un uso acentuado de la profundidad de campo— presentan un matiz levemente diversificado de localización: en unos, la cámara está situada tras los cristales (como es el caso de 2); en otros, ante ellos, de modo que la puerta no queda encuadrada. El primer caso se da en los planos 15, 77 y 85; el segundo en 4, 23, 25, 28, 79 y 84. Dicho de otro modo: hasta la secuencia once inclusive, el drama gira en torno a la puerta del hotel (excluimos los segmentos dos y tres, secuencias cinco a diez, puesto que éstas tienen lugar en otro marco espacial) y los planos en profundidad de campo lo reflejan desde dos ópticas distintas. Intentemos, por tanto, desentrañar el posible matiz diferencial que supone uno u otro emplazamiento.

Hemos dicho que la profundidad de campo del plano segundo tenía un puente dramático entre la puerta giratoria y el portero realizando su trabajo en calle. Pues bien, lo que pretendemos mantener es que, una vez enunciada dicha operación, el uso del procedimiento no redunda en el hecho, y si se permite un juego en profundidad en planos posteriores, con idéntico encuadre, tal efecto de profundidad habrá sido borrado previamente por la diégesis. Observemos el final del plano 15: existe profundidad, pero uno de los elementos de la correlación (el personaje) ha desaparecido del encuadre; por otra parte, la puerta se ha detenido y el personaje del director gerente acapara la atención (sobre un punto espacialmente único) eliminando, diluyendo, el forzoso efecto de la profundidad. Aquí, como procedimiento inverso al que venimos analizando, la profundidad de campo se ha convertido, se ha limitado, mejor — en un mero efecto decorativo o gráfico.

Vamos ahora con la variante en el encuadre de los personajes y objetos: emplazamiento semejante de la cámara, idéntico efecto de profundidad; pero la puerta no queda encuadrada. Si localizamos los planos que responden al criterio enunciado, descubriremos dos de ellos en la secuencia once, con el efecto de profundidad desdibujado en el plano 84 y cierta dificultad de percepción por efecto del ritmo en 79. Los cuatro planos restantes corresponden a una idéntica representación en profundidad: botones a la derecha del encuadre (salvo en 4), personajes (el portero entre ellos) evolucionando en segundo lugar, y automóviles y fondo del decorado, por último. La inmediata anomalía con respecto al encuadre anterior salta a la vista: si la puerta giratoria era definida como aspecto dramatizador inicial, puesto que el montaje en profundidad la relacionaba con el portero, podemos hablar en este caso de una 'desproblematización' del sentido de la profundidad de campo. En otras palabras, la pequeña variación de encuadre recurriendo al mismo procedimiento técnico ha modificado su función estética y rendimiento narrativa.

Si constatamos luego que los planos 23, 25 y 28 se enmarcan en la secuencia cuatro del film y que dicho emplazamiento en profundidad supone un 50% de los planos de la secuencia en cuestión (secuencia que podría denominarse de la gloria del portero), no parece arriesgado afirmar que la variación en el encuadre (llamaremos encuadre A, tras cristales, y encuadre B ante ellos) no supone sino una dualidad de visión: aquélla que interpreta, simboliza y se manifiesta como indicio (encuadre A) y aquélla que encubre la problemática (encuadre B). Con todo, su orden no parece casual -aunque esto implique consideraciones en el terreno de la sintagmática- ya que primero se indica una anomalía, y cuando este aviso es acusado, la puesta en escena lo encubre.

Concluamos al respecto: dos funciones, por tanto, distintas de la profundidad de campo y un mecanismo uniformemente utilizado. En esta pequeña variación de encuadre se halla una de las claves de la interpretación del film. Pero vayamos por partes.

Los planos 239, 244, 281 y 306 muestran un sentido semejante en el uso de la profundidad de campo. En todos ellos, el emplazamiento de la cámara es idéntico: ubicada frente a la puerta superior de los lavabos del hotel Atlantic (interior), el efecto de profundidad consiste en enfocar la puerta inferior tras la cual sabemos que se hallan los lavabos y en su interior el portero degradado. Así, del mismo modo que la puerta giratoria constituía la única vía de acceso (obsesivo y traumático) al exterior, los dos espacios encuadrados en estos cuatro últimos planos tienen también un valor dramático y simbólico: el emplazamiento de la cámara revela la mirada que el espectador ha de verter sobre el espacio inferior (de superioridad); pero además va a contrapuntear constantemente el espacio de la aspiración (puerta superior) con el de la realidad (puerta inferior).

Se trata, pues, de puertas encuadradas en profundidad de campo, tanto en los planos analizados con anterioridad (encuadre A), como en estos últimos. Es un lugar de entrada idéntico, pero mientras la puerta giratoria es el lugar de acceso a la gloria, esta puerta de los lavabos no es más que un lugar de descenso a los infiernos. La utilización dramática de la profundidad de campo permite el desplazamiento espacial y semántico de una a otra en el curso de la segunda parte del film.

La distribución de los personajes, sin mediación de objetos, puede hacerse a través de su organización de acuerdo con la profundidad de campo. Esto es justamente lo que ocurre en los planos 351 (final) y 354: el portero acude a su casa tras haber sido descubierto en fraude y la secuencia a que pertenecen los planos representa el rechazo de la familia, su incapacidad para admitir la degradación. Los planos en cuestión ponen en escena una especie de juicio en el que los tres personajes -tía, yerno e hija- quedan encuadrados en el borde izquierdo y en plano corto, mientras el portero queda en un plano más alejado, a la entrada de la habitación, y separado del grupo por una mesa. El efecto simbólico producido por la ordenación espacial es el de un proceso; pero Murnau ha deseado que las posiciones respectivas de los personajes, que su distribución, reflejara el conflicto íntimo, los roles que cada uno de ellos asume en el mismo. Y para ello ha recurrido al montaje en profundidad, de modo que el tamaño -escala- de los personajes se acusa empequeñeciéndose según sea mayor el alejamiento respecto a la cámara. En este sentido, la relación de fuerzas se manifiesta espacialmente: el portero, a la defensiva, con una figura considerablemente reducida en comparación a la magnitud de los restantes personajes.

Lo mismo ocurre, aunque con un uso mucho más acusado que el anotado, en el plano 275: la tía descubre atónita la figura y el rostro del nuevo portero cuando esperaba hallar a otra persona. Lo que importa resaltar aquí es la posición de la tía, su reacción frente a tal sorpresa, y esto es lo que pone en escena el plano 274. Sin embargo, tras los hechos, el autor propone la abstracción: el estupor de la tía frente a la causa que lo ha provocado y, por ello, encuadra el hombro del portero en primer plano. La tía, al fondo del campo, aparece muy

empequeñecida, grotesca, frente a la magnificencia del hombro engalanado.

Incluso encontramos un caso en que el desplazamiento perpendicular a la cámara (en profundidad) de los personajes, apoyado en un sólido uso de la profundidad de campo, potencia el efecto dramático. Nos referimos al plano 346: el portero ha llamado a la puerta de casa de su hija, y los tres personajes se hallan ocultos e inmóviles al fondo del pasillo; de pronto, la hija, acuciada por la situación, avanza hacia la cámara, creando puntualmente un parámetro espacial con respecto a los restantes personajes; parámetro que puede funcionar sólo gracias a la profundidad de campo, puesto que es un mismo motor el que activa dos comportamientos diferentes, cuya contraposición nos viene dada por la distribución del espacio.

Pero si podemos hablar de utilización de la profundidad de campo en varios sentidos a lo largo del film, éste nos brinda la posibilidad de entresacar un plano al menos en cuya organización tal procedimiento no aparece. Se trata del plano 285: en él se representa la cabeza del protagonista en primer plano, tras haber sido descubierto en los lavabos por la tía; al fondo del campo, las luces de los lavabos, la silla en que se sienta a menudo aquél y la ventana exterior aparecen borrosas. Es sabido que la profundidad de campo posible en estos años —hasta la aparición del Gran Angular— sólo podía partir del plano medio y, por tanto, un acercamiento a la cámara de primer plano (en buen enfoque) haría desaparecer la capacidad de enfocar con nitidez el fondo del decorado. Tal explicación, desde un punto de vista técnico, es irreprochable, incuestionable. Con todo, nosotros, consideramos que, desde un punto de vista estético, el plano se explica por el hecho

de que la concentración de la acción ha venido de la mano de un encontronazo entre dos acciones paralelas (sintagmas alternados), de manera que, según se aproximaba el choque, se ampliaba el tamaño de la escala, resultando una colisión de primeros planos, la cual tiene lugar en los planos 283 y 287. Siendo así, resulta lógico que el significado se espese en torno al aspecto nuclear del significante, el primer plano, y por ende, sea evitado todo posible desvío de la atención. De ahí que la renuncia a la utilización de la profundidad de campo sea una renuncia estética antes que un imperativo técnico, y se convierta en material susceptible de análisis desde el punto de vista del montaje.

10.1.2. Campo y fuera de campo.

Centrándonos en los aspectos analizables, citaremos los siguientes: los movimientos principales que tienen lugar en el campo en cuanto diversos desplazamientos de personajes, las entradas y salidas de los mismos en tanto que conformadoras del espacio que denominamos fuera-de-campo, las miradas off en el mismo sentido y el fenómeno específico del campo vacío (su función variable).

Los desplazamientos de los personajes pueden ser de dos tipos atendiendo al criterio de permanencia o no en el campo: aquéllos que suponen el trazado de una línea que muere en el interior del plano y aquéllos que sólo culminan en planos posteriores (o, al menos, más allá del plano). El interés que presentan estos últimos es muy superior ya que formulan, en general, la existencia de un espacio no visualizado en el plano, el llamado 'espacio-fuera-de-campo'. El primero, sin embargo, tiene un interés más limitado. Por él empezamos.

Der letzte Mann posee en los desplazamientos de los personajes, una organización sistemática. En primer lugar, la dirección horizontal, perpendicular al emplazamiento de la cámara, la cual pese a atravesar y rebasar el campo da una muy pobre sensación de espacio en off. Nos referimos concretamente al conjunto de planos de exterior, en los cuales transúntes y vehículos desfilan de lado a lado del encuadre. Véanse al respecto los planos 2, 3, 139, 140, a modo de ejemplo. En segundo lugar, aquellos desplazamientos, en el sentido de la profundidad. La existencia de este género de movimiento viene a plantear un problema: el hecho de que el efecto de profundidad no sólo es logrado mediante el procedimiento fotográfico de base (al que se le añade la disposición de los personajes u objetos), sino que la movilidad de éstos refuerza dicho efecto. Tomemos un ejemplo: el plano 49 (raccord en el eje) supone un avance hacia la cámara que se realiza desde la profundidad en que se halla la hija del portero. De este modo, el emplazamiento preserva del salto, siempre y cuando el personaje transite el campo en la dirección indicada por el eje de la cámara. El avance del cortejo que acompaña a los novios en el inserto de la boda (plano 133) es asimismo un buen ejemplo del avance desde la profundidad, así como el plano 145. En el sentido contrario -avance desde una posición cercana a la cámara hacia el fondo- encontramos, por sólo citar algún caso, el plano 148 y el 242.

No obstante, si no nos extendemos en este aspecto del desplazamiento de los personajes es porque tanto el primero como el segundo caso ponen de manifiesto algo que el cine desde sus orígenes y épocas más tempranas ya poseía (recordemos que los desplazamientos en profundidad ya existen de manera sistematizada en el propio Porter, aunque su uso es -¿qué duda cabe?- mucho más limitado que en Murnau).

El aspecto que sí reclama un tratamiento específico por su grado de complejidad es el que se refiere al modo (los modos) de organizar el espacio fuera-de-campo. Antes de empezar, no sobrarán algunas aclaraciones.

Señala Noël Burch un hecho de sobra conocido: el espacio en el cine se compone en realidad de dos espacios, el que está comprendido en el campo y el que está fuera de campo. Sin embargo, la determinación del espacio fuera-de-campo presenta mayores dificultades, puesto que en realidad puede ser subdividido en seis segmentos distintos: los confines de los cuatro primeros están definidos por los cuatro bordes del encuadre; son, en expresión de Burch, "las proyecciones imaginarias en el espacio ambiente de las cuatro caras de una 'pirámide' " (3). El quinto de los segmentos viene constituido por el espacio situado detrás de la cámara (aunque quede algo menos definido). Mientras el sexto lo ocupa todo aquello situado tras el decorado.

Ahora bien, lo que nos interesa delimitar en esta ocasión es cómo operan en Der letzte Mann estos dos espacios y qué procedimientos utiliza Murnau para aludir al fuera-de-campo. Lo cual equivale a decir que para un análisis del campo, como pretendemos en estas páginas, deberemos estudiar de idéntico modo el fuera-de-campo como espacio complementario y opuesto.

En primer lugar el espacio-fuera-de-campo viene indicado por las entradas y salidas de los personajes, puesto que cuando una de éstas se produce, el lugar de procedencia o de destino de los personajes (aquél que no visualizamos) queda aludido (aunque ello sea retrospectivamente). Véamos cómo se organizan en el film las entradas y sa-

lidas de los personajes en/de campo.

Distinguiremos aquellas entradas y salidas laterales que hacen funcionar el espacio situado tras los bordes del encuadre del resto. Estas presentan la particularidad (nada novedosa, por otra parte) de basar la relación campo/fuera-de-campo (tras salida) en el criterio de contigüidad. Modelo este que era ya frecuente en la época y no logra individualizar al film en cuestión.

El plano 11, en un acusado picado, nos muestra otro modelo de salida de campo: aquél que tiene lugar por el borde inferior del encuadre, obteniendo su justificación del ángulo de que parte el plano.

Más dificultoso es el tratamiento del espacio situado tras cámara. Burch señala a propósito de Nana de Jean Rencir, la importancia de la salida 'rozando la cámara', puesto que ésta define con ejemplar precisión el espacio a que aludimos. Y el hecho es que Murnau emplea en diversas (frecuentes) situaciones este tipo de entrada o salida oblicua (la salida a través de la cámara es rarísima). A este respecto, es interesante consultar los planos 27, 161 (entrada), 261, por sólo citar unos ejemplos.

Un caso requiere, empero, tratamiento separado. Se trata del plano 23 del film. En él, un contrapicado que encuadra el exterior de la calle transitada por peatones y automóviles, da paso a un objeto oscuro (todavía no descubrimos de qué/quién se trata) que ocupa todo el encuadre logrando un total ennegrecimiento de la pantalla. Cuando este objeto se desplaza hacia adelante, tenemos ocasión de advertir que se trataba del portero del hotel. Este plano es rico en significación:

amén de representar simbólicamente la enormidad del personaje (aspecto que no nos interesa excesivamente) , pone de manifiesto retrospectivamente el espacio del que parte su evolución , su desplazamiento. Es decir, que el espacio tras cámara viene con posterioridad a ser representado, puesto que la entrada en campo del personaje se produce literalmente a través de la cámara.

La reiteración de las salidas y entradas 'rozando la cámara', así como este último plano, ponen de manifiesto que la dirección de actores y las líneas de movilidad que éstos van describiendo a lo largo del film no olvidan este espacio tan raras veces utilizado como contrapunto al del campo: el espacio tras cámara. En unas ocasiones, mediante salidas o entradas por los ángulos (más abiertos o cerrados según la circunstancia); en otra, por la entrada 'a través de la cámara'.

Una segunda modalidad que permite señalar la presencia efectiva del espacio-fuera-de-campo es la mirada off. Ya hemos detallado en el apartado correspondiente al montaje de los planos (raccord de mirada) cómo, cuando ésta se produce hacia un objeto o personaje que se halla situado fuera de campo, el espacio a que éste pertenece deviene inmediatamente presente. Puesto que se trata de algo recogido en el découpage y analizado en el subpunto citado no nos detendremos.

Podemos distinguir entre aquellas miradas off que van seguidas de un raccord incluyendo lo visto por el personaje y aquéllas cuyo espacio enunciado, aludido, continúa siendo fuera-de-campo. Esta es la gran diferencia entre unas y otras: mientras el espacio-fuera-de-campo se perpetúa en el segundo caso, en el primero se formaliza y deviene visible. Pues bien, en un conjunto de planos que ya citamos

a propósito de otra cuestión, encontramos un uso ejemplar de ambos procedimientos. Nos referimos al plano 332. En efecto, la mirada off de la vecina formaliza un espacio-fuera-de-campo en el espacio contiguo, el lado izquierdo; este espacio aparecerá representado como espacio de campo en el plano siguiente (333), reconvirtiéndose inmediatamente. Pero la gestualidad del personaje indica algo semejante respecto al lado opuesto (derecho), mirada off que configura a su vez otro espacio contiguo. Sin embargo, y a diferencia del anterior, éste no será presentado, reconvertido a espacio de campo, inmediatamente, sino al cabo de cuatro planos. Si intentamos poner este dato en relación con la significación dramática de los hechos que discurren en la pantalla, observaremos que el espacio (campo) del plano 332 organiza y vertebrada dos espacios contiguos (a izquierda y derecha), pero que la presencia del espacio del plano 332 es meramente organizativa del choque que ha de producirse entre los dos restantes. Así, Murnau deja fuera de campo a aquel espacio que connota la amenaza, el peligro, haciéndolo sentir no obstante (gesticulación del personaje en 332), cosa que no ocurre con el otro espacio, el cual puede ser inmediatamente presentado. De este modo, una vez indicada la posición espacial respectiva de los espacios en conflicto (a lo largo de los planos 332 y 334), el espacio central (el campo por excelencia) puede desaparecer, de modo que el choque venga a tomar dos significaciones distintas: para nosotros, público del film, como constatación de algo ya enunciado; para el personaje, como descubrimiento doloroso. En suma, la maestría de Murnau en la configuración diferencial de un doble espacio-fuera-de-campo a partir de un campo intermedio y equidistante condensa toda la dramaticidad de la secuencia.

Pero esto no es todo a nivel de las posibilidades de expresar el fuera de campo y, ya que otro mecanismo de igual significación tiene lugar en la misma secuencia que anunciábamos arriba, continuaremos la descripción. Se trata del plano 335 (segunda vez en que aparece el lugar por el que va a hacer su entrada el portero). Sin embargo, no percibimos más que una sombra que hace su aparición en el campo, sombra seguida, efectivamente, por el personaje. Así pues, el fuera de campo se insinúa, queda aludido, mediante la presencia de la sombra (procedimiento que utilizó ampliamente el cine alemán) considerablemente deformada, en forma grotesca. Sin embargo, el personaje, una vez en campo, siente la presencia de un vecino, y se retira hacia atrás, saliendo nuevamente de campo por la izquierda (lugar por el que había entrado) de modo que la sombra continúa siendo visible en que éste permanece fuera de campo. Logra Murnau de este modo expresar el significado del miedo del protagonista ante la situación que le espera por la negativa del mismo a 'presentarse', es decir, a entrar en campo, no pudiendo, no obstante, escapar al 'campo' que lo reclama para el sacrificio. Y, en efecto, su encuentro con el vecino sentará el indicio subjetivizado de la amenaza: éste no responde a su saludo. Este procedimiento que señalamos va a ser el último preparatorio del largo y angustioso travelling del plano 336.

Otro procedimiento que permite formular el espacio-fuera-de-campo desde el propio campo consiste en la aparición en éste de una parte del cuerpo de un personaje que, en su prolongación, da lugar a la formulación del espacio exterior en el que dicho cuerpo está situado. Esto tiene lugar en todo el conjunto de planos que se refieran a un fragmento del cuerpo (primeros planos, sobre todo, los que no son de rostro). Pero puede parecer, no obstante, algo escolar indicar la presencia de todos ellos sólo por el hecho de que 'en sí' tengan su exten-

sión más allá de los bordes del encuadre.

No es esto lo que ocurre con un caso particular, el plano 109 del epílogo. Se trata de un largo travelling de retroceso que acompaña el movimiento de avance del portero y va descubriendo al mismo tiempo toda una fila de empleados del hotel que reciben su correspondiente propina de manos de aquél. Lo que llama la atención es que tan sólo abarca el campo una parte del cuerpo del personaje: su brazo. En realidad, un espacio-fuera-de-campo está insinuado, tanto más cuanto que el corte del brazo del personaje es totalmente forzado (no se trata de un plano corto). El hecho tiene una simple explicación simbólica: el portero es definido sinecdóquicamente a partir de su brazo productor de beneficios para los empleados. Dicho con otras palabras, el portero se define por 'ser portador de' riqueza, del mismo modo que en el transcurso del film se definía por 'ser portador de' un uniforme. Lo forzado de la fragmentación a que somete Murnau al personaje alejando del campo el resto del cuerpo, viene a plantear que el campo es simbólico y todo aquello que queda fuera de él es el escenario inmóvil de la acción que desarrolla.

Otro dato o procedimiento que Murnau utiliza sistemáticamente a lo largo de un fragmento del film para facilitar la entrada en el campo de un conjunto (o unidad) de personas que se hallan fuera de él, es el encuadre de los espejos. Este recurso es utilizado a lo largo de todo el conjunto de episodios que tienen lugar en los lavabos del hotel. Ello permite una ligera ruptura entre los dos espacios, cuyas fronteras no aparecen siempre bien deslindadas.

No obstante, la funcionalidad del procedimiento en cuestión cobra un especial valor simbólico en la medida en que la degradación de que es objeto el portero del Atlantic invierte el carácter de las miradas: de objeto de las mismas con su librea, el protagonista es forzado a contemplarse a sí mismo a través del espejo de los lavabos. De lo transitivo a lo reflexivo. Pero, además, Murnau brindándonos su imagen a través del espejo y manteniendo en un gran número de planos al personaje ubicado tras cámara renuncia lo ilusorio de su imagen, su exterioridad respecto al cuerpo que la posee y del que se desprende definitivamente.

Ahora bien, el procedimiento más eficaz, connotativo y ambiguo, de formular la presencia de un fuera de campo frente al espectador consiste en la puesta en funcionamiento del denominado 'campo vacío'. Ya que nada ocurre en el campo, nada retiene la atención del espectador y ésta se desplaza a lo que presumiblemente acontece en el espacio -fuera-de-campo (o al conjunto de sus posibilidades), se haya o no previamente indicado el segmento del espacio al que se refiere en función de sus expectativas. De acuerdo con esto, Noël Burch afirma que "cuanto más se prolonga el campo vacío, más se crea una tensión entre el espacio de la pantalla y el espacio-fuera-de-campo, y más este espacio-fuera-de-campo toma la delantera sobre el espacio del encuadre" (4).

Y aquí, Der letzte Mann pone en marcha un complicado dispositivo que, aunque no demasiado frecuente, es fuertemente significativo. A este respecto nos detendremos en los casos de los siguientes planos: primera parte del plano 5, final del plano 11, final del plano 138, comienzo del plano 242, 244, 306 y 339. Comencemos por los primeros.

Los planos 5 y 11 corresponden a dos momentos cruciales de la secuencia segunda y pueden ser analizados conjuntamente. El primero de ellos, manifestación inicial del punto de vista imposible en cuanto a su emplazamiento (como señalábamos más arriba), señala el espacio que, posteriormente, veremos cubierto, ocupado, por el personaje del portero. Pero, pese a que la ocupación de dicho espacio (intermedio entre el equipaje y el hotel, desde el cual teóricamente deberían acudir los refuerzos) todavía no ha sido llevada a cabo, la cámara nos lo indica como lugar en el que nada ocurre. Su función será, en consecuencia (y durante el tiempo en que permanezca vacío) unir de modo invisible los espacios-fuera-de-campo situados más allá de lo encuadrado, el hotel (punto de partida del personaje) y el coche (en cuyo techo se encuentra el equipaje). Ambos espacios-fuera-de-campo crean una tensión que se reforzará retrospectivamente, cuando el portero haya penetrado en el campo. El plano 11 tiene un sentido distinto: admitiendo su localización espacial intermedia, rehúsa durante un cierto tiempo a perderla, pese a que el personaje ya ha salido del campo. La tensión se acentúa sobre el espacio off situado tras el borde superior del encuadre, puesto que sabemos que el enfrentamiento se produce (esto es, que el portero va a ser puesto a prueba).

En lo que respecta al plano 242 tan sólo hallamos el campo vacío al comienzo del mismo, previo a la entrada en él del personaje. El sentido que Murnau da a este breve campo vacío es el de una reflexión anterior a la acción. Instantáneamente adquirimos el convencimiento de que el escenario opresivo precede o espera al personaje y somos capaces de juzgarlo a sus instancias pues el sujeto de la enunciación no se contenta con describir (no ya con presentar la acción), sino que constriñe al espectador a consideraciones de carácter netamente

abstracto en su misma puesta en escena.

El plano 244 opera como indicio de otro posterior campo vacío toda vez que este último será uno de los dotados de más densa significación en el film. Nos referimos al plano 306. A estas alturas de la historia, el portero ha sido descubierto por la tía que ha salido aterrorizada dejando a aquél aniquilado por el acontecimiento. Por ello, ha sido incapaz de cumplir con su trabajo frente a un exigente cliente. Este último está decidido a dar parte a la dirección del hotel. En este momento, la cámara toma el emplazamiento que habíamos constatado en el plano 244: el cliente entra en campo desde el fondo y sale por la izquierda. Campo vacío. vuelve con presteza seguido por el director y desciende las escaleras desapareciendo por el fondo. Campo vacío. De nuevo, suben las escaleras ambos y el cliente sale de campo por la izquierda seguido del director. Campo vacío.

La secuencia se halla puntuada por el fuera-de-campo que exige una consciencia de saber que es el lugar al que no tenemos acceso, el de la acción. Pero hay más: lo cierto es que el contenido de la discusión, la protesta y la reprimenda son algo que sabemos que va a ocurrir. Además, el contacto con la secuencia del encuentro tía/portero (la más violenta del film) ha dejado huellas indelebles no sólo en el personaje, sino también en el espectador. Por ello, Murnau nos ahorra el curso de esta acción (redundante) y nos da un respiro, alejándonos de lo que ocurre, para asimilar totalmente los acontecimientos al tiempo que nos recuerda, en un encuadre conocido, la degradación (descenso a los infiernos).

El plano 339 pone en escena un tipo de raccord subjetivo y con movilidad de la cámara. Consiste el movimiento en una serie de panorámicas que se deslizan sobre la habitación vacía y, concretamente, sobre la mesa llena de botellas y objetos, signos de los restos de una fiesta. Pero el hecho de que se trate de un raccord subjetivo no obliga a ligar el efecto de la mirada y lo que hallamos en el campo con el personaje que lo contempla.

Y es que el protagonista ha llegado a su barrio siendo el hazmeirreír de todos los vecinos y en este plano adquiere conciencia de que incluso su familia lo rechaza. Por esto la mirada que vierte sobre la mesa en que yacen los residuos de la paroxística fiesta de la víspera produce un sentimiento de desolación en cuyo seno el único movimiento es el de los visillos balanceados por el viento que penetra por las ventanas.

La expresión del estado de ánimos del protagonista no podía hallar un mejor modo de pronunciarse que el púdico ejemplo que Murnau nos muestra: una metaforización de los objetos en orden a definir el estado de ánimo de aquél que los contempla. Este y no otro es el procedimiento que Antonio Machado utilizara tantas veces (también Browning) y que conocemos con el nombre de correlato objetivo.

10.2. Los movimientos de cámara.

De proponernos una rápida ojeada a las más someras historias del cine, es casi indudable que ninguna de ellas olvidaría, al citar a Dexletzte Mann, ensalzar las piruetas de la cámara, su total movilidad.

Ya una copia en Super 8 mm distribuída por 'Cinémathèque pour Vous' expresa al comienzo lo siguiente, como único dato historiable:

"Ce film, véritable révolution pour l'époque, introduisait un nouveau procédé de récit où l'action progressait uniquement pas des moyens visuels sans recourir aux habituels intertitres. La caméra y prenait une part active en se déplaçant constamment et librement pour suivre au interpréter le déroulement de l'action".

Fero vayamos a algunos textos especializados. En su volumen II de Esthétique et Psychologie du cinéma, Jean Mitry apunta:

"Ce n'est qu'à partir de 1924 que l'on a pu parler de caméra mobile, celle-ci se déplaçant alors parmi les personnages du drame et non plus seulement avec eux (Le dernier des hommes, de Murnau)" (5).

La importancia de tal 'descubrimiento' tiene repercusiones decisivas en opinión de Charles Jameux:

"Le dernier des hommes enfin introduisant la caméra mobile (ou caméra 'déchaînée') devait le premier jeter les bases de la technique et de la mise en scène moderne" (6).

Fara estos historiadores, pues, la cámara móvil supone un paso

más, decisivo, en la liberación total de la cámara y ésta es la razón de que seleccionen dichos procedimientos sin detenerse excesivamente en los restantes.

Para concretar algo más, no obstante, va a ser necesario recurrir a Lotte H. Eisner:

"La caméra dirigée par Karl Freund détaille inlassablement les déboires du portier, pénètre partout, le suit le long des murs, s'élançe avec lui dans les couloirs de l'hôtel, jouant avec les reflets de la torche électrique du veilleur de nuit qui avance, circule, se rapproche (...). Supervisée par Murnau, la caméra déchaînée (c'est ainsi que les Allemands appellent la caméra mobile) ne se prête jamais à un jeu artificiel. Par conséquent, chaque mouvement, même quand on y discerne la joie qu'il éprouve à libérer la caméra de ses entraves, a un but précis, clairement défini. (...) Quand la caméra est supervisée par Murnau, toutes les ressources du visuel sont exploitées..." (7).

Esta autora nos permite ahondar todavía más en el tema reproduciendo unos apuntes del propio Murnau hallados en papel de la Decla-Bioscop y que, presumiblemente, serían requeridos como artículo a propósito de la Navidad por un periódico alemán a nuestro autor. Reproducimos, dado el interés que ofrece, esta larga cita:

"Avec tous les respects dus au Père Noël, je ne formule guère des exigences utopiques: il n'apportera jamais

la 'Merveille', ni le script 'parfait', ni la 'star internationale' (qui n'aspire pas à l'être), ni une équipe permanente d'interprètes pour tous les films d'un metteur en scène de cinéma. Mais là où ces cadeaux font défaut, la baguette magique du Père Noël peut créer l'instrument qui est plus important que toute aide due au hasard extérieur: la caméra qui se meut librement dans l'espace.

Ce qui signifie un appareil qui, pendant le tournage, peut être conduit à tout instant, à n'importe quelle cadence, vers n'importe quel emplacement de prises de vues. L'appareil qui dépasse la technique du film, en accomplissant son ultime but artistique. C'est seulement avec cet instrument essentiel que seront atteintes de nouvelles possibilités dont une des plus prometteuses est celle du film architectural" (8).

Y. Murnau continúa explicando el significado de dicho término:

"Il s'agit ici de l'architecture fluide des corps dont le sang battra dans les veines, à travers un espace mobile; il s'agit du jeu des lignes qui montent et descendent, se dissolvent; du choc des surfaces, de l'excitation et de son contraire -la quiétude-, de la construction et de son écroulement, de la formation et de la destruction d'une vie qui a été jusqu'à maintenant à peine soupçonnée; il s'agit ainsi d'une symphonie issue de la mélodie des corps et du rythme de l'espace; c'est le jeu du mouvement pur qui afflue et jaillit. Nous pouvons créer tout

cela avec una caméra enfin dématérialisée.

Pour atteindre ce but, nous ne demandons guère un nouvel appareil de technique compliquée, nous exigeons, justement du point de vue de l'art, le contraire. C'est-à-dire que nous voulons revenir à una sobriété, à une finalité du procédé technique qui redeviennent 'resque artistiques, parce qu'elles créent un matériel complètement neutralisé qui, par conséquent, sera accessible à chaque création" (9).

Dicho texto puede datar de los años 1922 ó 1923, ya que en esta época trabajaba Murnau para la Decla-bioscop y, por tanto, antes de la realización de Der letzte Mann. En 1928 se reafirma el autor en sus ideas:

"L'art vrai est simple. Mais sa simplicité exige plus d'art. La caméra est le crayon du metteur en scène. Elle devrait avoir la plus grande mobilité possible afin d'enregistrer tout fugitif accord de l'atmosphère. Il est important que le facteur mécanique ne vienne pas s'interposer entre le spectateur et le film" (10).

Todo esto viene a realizar el sentido compositivo de los movimientos de cámara en el interior del plano, poniéndolo en relación de espacio fílmico (ésta realmente es la idea de Murnau). Pero sabemos que la evolución de un movimiento de cámara hace asimismo intervenir el parámetro temporal, ya que progresa en el tiempo. Digamos que el movimiento de cámara apela a un doble criterio articulando así un sistema mixto: recorre el espacio temporalmente. Murnau, al descubrir este sentido espacial, libera definitivamente la cámara.

Enunciadas estas breves notas, vamos a pasar a inventariar los movimientos de cámara que se advierten en el film como punto de partida de un análisis detallado. Para comenzar, distinguiremos el uso de la panorámica, del travelling y, por último, de la cámara móvil (entfesselte Kammera, como la denominaban los alemanes).

Panorámicas: planos 38, 72, 74, 75, 76, 135, 137, 138, 144, 152, 188, 250, 170, 272, 308, 310 (cuatro distintas), 317, 339 (cuatro distintas), 355, 357, 358, 362, en el film. En el epílogo, los planos 15 (cuatro distintas) y 73 (dos distintas).

Travellings: planos 1, 2, 12, 72, 75, 87, 88, 123, 127, 135, 143, 151, 155, 182, 194, 222, 224, 226, 227, 229, 230, 231, 253, 255, 284, 322, 329, 330, 336, en el film. En el epílogo los planos 15 (dos distintos), 74 (dos distintos), 109 y 115.

Cámara móvil: planos 190 y 196 (inútil es detallar aquí la compleja mezcla de panorámicas y travellings).

Volviendo a lo anterior, diremos que el porcentaje de planos con movimiento de cámara es bastante elevado: el 56 % de los 485 que componen el conjunto (film y epílogo) aparecen dotados de movilidad, lo cual, de entrada, justificaría un cuidadoso estudio de los mismos.

Ahora bien, es evidente que en medio de tan larga lista de movimientos se impone una organización, una clasificación. Y hemos de realizarla atendiendo al sentido de dichos movimientos. Por ello, distinguiremos en primer lugar todos aquellos movimientos de la cámara —generalmente panorámicas— cuya función es el reencuadre. Se trata de

pequeños desplazamientos que permiten ampliar el encuadre a determinado personaje u objeto situado al borde del mismo (fuera de campo), y pueden ser utilizados como mecanismos de economía del raccord, haciendo innecesario un cambio de plano suplementario. Incluiremos en este grupo los movimientos correspondientes a los planos siguientes: 138, 270, 310 (varias veces), 357, 358 (dos veces), todos ellos representados por panorámicas. Tan sólo encontramos un travelling, el correspondiente al plano 230.

Tomemos como ejemplo el plano 310: éste comienza con una panorámica de acompañamiento al movimiento del personaje (movimiento que no nos ocupa por el momento). Pero una vez que la tía y la hija del portero han penetrado en la casa, la cámara se desplaza ligeramente hacia la izquierda con el fin de mostrarnos algo que ya está ahí, la vecina entreabriendo su puerta. Este último personaje se desplaza hacia la derecha y la cámara modifica de nuevo su encuadre en la misma dirección que el personaje, logrando un idéntico encuadre que en la posición inicial. Así, y teniendo en cuenta que el foco de interés se desarrolla tras la puerta, ésta conforma un polo de atracción para la vecina, por lo que deberá acudir en busca de lo encuadrado. La cámara, empero, en su ligero reencuadre permite resaltar la importancia dramática de la aparición del personaje sin por ello abandonar el lugar conflictivo. En otras palabras, si la cámara permaneciese fija, no habría descubrimiento ni anticipación del espectador; si por el contrario se produjese un raccord a un plano encuadrando a la vecina, sólo podríamos seguir el movimiento mediante un segundo cambio de plano, de modo que el efecto de progresión que nos ofrece la puesta en escena de Murnau quedaría transformado de repente en un clímax (debido a la violentación provocada por el personaje). Por el contrario, Murnau pretende señalarnos sutilmente por donde va a continuar

continuar la acción, retornando al encuadre inicial ya que —recorde mos— el cambio de plano goza de un criterio altamente selectivo en nuestro cineasta.

El resto de los movimientos de cámara, si exceptuamos por el momento la cámara móvil, pueden ser definidos y clasificados en torno a su mayor o menos 'transparencia', es decir, de acuerdo con el principio de justificación diegética o de irrupción discursiva de los mismos. Así pues, podemos distinguir tres tipos: los movimientos subjetivos, aquéllos que constituyen lo que se conoce con el nombre de 'cámara subjetiva' y, por tanto, están justificados desde dentro de la narración, reforzando el punto de vista gracias a la movilidad; en segundo lugar, los movimientos de acompañamiento, los cuales se legitiman —al menos, parcialmente— por ser condición imprescindible para seguir el desarrollo de una acción en movimiento; y, por último, aquéllos que, lejos de revelar algo inherente al relato, vienen impuestos por el sujeto de la enunciación, como manifestación de su propio punto de vista, de modo que no quedan al amparo de ninguno de los elementos componentes de la diégesis.

Entre los primeros, encontramos los planos siguientes: 75, 123, 125, 231, en el film y el comienzo del plano 74 del epílogo (todos ellos travellings). Únicamente hallamos una panorámica de este género en el plano 339 del film. Dichos planos forman parte de la llamada 'cámara subjetiva', aunque sólo constituyen una variante de la misma (variante en movimiento). Ahora bien, conviene matizar al respecto. Dicha movilidad puede ser efecto de un desplazamiento real del personaje a que se refiera, como ocurre en el plano 75, o bien el efecto del desplazamiento de una mirada o un deseo, tal y como ocurre en 231. En

el primer caso -plano 75-, el viejo portero contempla al nuevo y, siguiendo su desplazamiento, la cámara describe un travelling con panorámica visionando al nuevo personaje. En 231, la mirada del portero, todavía algo amodorrado, despierta al comprobar en la puerta del hotel a otro personaje, descubriendo de nuevo su desdicha. La cámara se desplaza en un travelling de avance asumiendo la mirada de aquél.

Pero, si constatamos que de entre los planos que hemos enunciado, tan sólo el 75 -y no sin discusión- y el 125 son planos cuya movilidad representa una real evolución física del personaje, será más chocante la categórica afirmación de Jean Mitry según la cual es 'incorrecto' mostrar un movimiento mortal o de mirada con un travelling. El esteta sentencia taxativamente:

"Même rapide, le travelling réel est beaucoup plus lent. En outre, la modification des perspectives, conséquence du déplacement réel suppose -et même implique- un réel déplacement. Si l'on voit en effet (plan d'ensemble) un individu assis regardant un revolver posé sur un coin de cheminée et si, du point de vue où il se trouve, on a un travelling arrivant sur l'objet, il serait inconséquent de voir, au cours du plan suivant, l'individu toujours assis à la même place. On comprendrait sans doute qu'il s'agit d'une attitude mentale, d'une velléité, mais le propos serait mal traduit car l'attention ne suppose pas la modification du champ spatial. Cette forme ne serait valable que s'il s'agissait d'un paralytique imaginant son mouvement. Aussi bien, et par voie de réciprocité, le travelling optique est incapable de traduire d'une façon satisfaisante les déplacements réels" (11) (subrayado nuestro).

Pero Der letzte Mann no se limita a dividir el plano subjetivo móvil en representación del desplazamiento mental o físico, sino que va todavía más allá. Si observamos con detenimiento los planos 75 y 125 comprenderemos una anomalía que dificulta su clasificación en uno u otro bloque. Tomemos el plano 75: el punto de partida del movimiento de la cámara es el desplazamiento indicado en 74 y 76, mediante una panorámica de acompañamiento hacia la izquierda. Sin embargo, el movimiento de 75 está compuesto a su vez de dos distintos. El primero de ellos, una panorámica hacia la derecha; el segundo, un travelling hacia adelante. Así, mientras el primero corresponde al enunciado en los planos 74 y 76 de modo que al tratarse del objeto visualizado, el movimiento evoluciona en sentido inverso, el travelling carece de justificación en el desplazamiento del personaje. Se trata, por el contrario, de un proceso mental. ¿Qué 'incorrección' puede encontrarse en el hecho de que el efecto de fijación y acercamiento de la mirada se manifieste durante un corto travelling que se superponga al movimiento 'correcto'? Ante esto, Mitry sólo puede acudir a citar unos principios, si bien gramaticalizados, totalmente desprovistos de teoría que los sustente.

Veamos el siguiente de los planos citados, el 125. En este plano, el movimiento es algo más confuso que el anterior; pero pone en evidencia también idéntica conculcación del principio enunciado por Mitry. La mirada del portero en 124 instituye el raccord con 125; en este plano, que corroboramos como subjetivo por lo borroso de su comienzo, se produce un travelling en dirección al uniforme. Con todo, al saltar a 126 nos apercebimos de que el personaje no ha iniciado todavía su movimiento hacia el primer plano, y que sólo más tarde —en el curso de 126— se advierte, mediante el avance de una mano, un lento despla-

miento. ¿A qué obedece el corto travelling de acercamiento de 125, ya que nada tiene que ver con el desplazamiento físico? Es claro que se trata, no ya del efecto de una mirada, sino de la puesta en escena de un deseo. De este modo, la aprehensión del uniforme se postula como la atracción imparable hacia un objeto de deseo y el travelling de 125 da forma plástica a esta idea. Concluir, como hace Mitry, la 'incorrección' de estos dos travellings (puede añadirse el plano 231), supone blandir una normativa que excluye operaciones significantes en aras de la defensa —no por oculta menos evidente— de una gramática de los posibles cinematográficos.

En lo que respecta al plano 74 del epílogo ocurre un curioso proceso de reconversión o engaño que analizaremos a propósito del travelling de acompañamiento. Allí nos remitimos.

Pasamos ahora a descifrar todos aquellos planos cuyo movimiento de cámara —travelling o panorámica— supone un acompañamiento de los personajes que intervienen en la acción. Así pues, el movimiento aparece parcialmente encubierto, puesto que responde a una exigencia diegética —aunque no la adopción de un punto de vista interior— que lo articula. Sin embargo, la distancia que media entre uno de estos tipos —la imagen semisubjetiva— y el tercero de los géneros que analizaremos —el punto de vista de autor— es a veces borrosa y transitable, de manera que toda una serie de matizaciones vendrán a desplazar el movimiento de cámara en cuestión desde la semitransparencia al discurso.

Pasemos revista a los movimientos a los que nos referimos: se trata de aquéllos localizables en los planos 12, 72, 135, 155, 222, 224,



226, 227, 229, 253, 329, 336, del film. Y 74 de epílogo (travellings); y 38, 72, 74, 76, 144, 152, 250, 272, 308, 310 (primera parte), 336, 355 y 357 (segunda parte) del film (panorámicas).

En la mayoría de los casos se trata —como ya hemos explicado— del mantenimiento de la misma velocidad que posee el elemento diegético. O, dicho con otras palabras, la transparencia se logra mediante la sumisión al movimiento del personaje no poseyendo la cámara autonomía propia. Podemos citar el ejemplo del largo travelling con panorámica final en 72, conseguido gracias a la continuación del progreso del personaje a lo largo del muro; en el momento en que éste alcanza el final de la acera, el portero avanza hacia el fondo del decorado y la panorámica lo sitúa en el centro del encuadre, siguiendo su ritmo.

Ahora bien, dicho procedimiento sobre el que no nos extenderemos dada su diafanidad no es el único utilizado en el film. Por el contrario —y como indicábamos más arriba—, algunos movimientos sufren una re-conversión que los hace difícilmente encuadrables. Nos referimos, en concreto, al plano 135. Este posee una inusitada duración y en su seno la movilidad de la cámara es el más firme garante de su continuidad, sin recurrir al corte. El movimiento de la cámara en cuestión comienza con un acompañamiento de la acción; luego, encuadra el pasillo en profundidad siguiendo a los personajes; sin embargo, la anomalía procede del hecho de que la evolución de la cámara no respeta el ritmo y velocidad de los personajes, sino que los rebasa, alcanzando a encuadrar un pequeño armario. Las figuras de los personajes, que habían salido de campo cuando la cámara los rebasó, vuelven a entrar, deteniéndose la cámara en este momento. Se trata de un sutil deslizamiento con fuertes implicaciones: la cámara, anclada a los personajes en forma de acompañamiento, se independiza de ellos, constituyéndose en manifestación

de un punto de vista del sujeto de la enunciación por breves instantes; más tarde, torna a integrarse en la acción, pero no sin antes haber-nos dado un indicio (el armario del cual tomará el portero su nuevo atuendo: la blusa de empleado de lavabos). De nuevo hemos tenido ocasión de comprobar de qué manera la sacrosanta ley que Mitry profiriese ha sido violada por el film:

"Qu'il s'agisse de travellings ou de plans fixes, la caméra, en effet, doit suivre l'événement et non le précéder. Cette loi à laquelle nous avons déjà fait allusion est fondamentale en ce sens qu'elle la fonction de psychologie du spectacle et de l'écriture. Elle ne préside à aucun style en particulier, à aucune manière de dire mais au fait même de dire et d'exprimer: On ne saurait dire d'une chose avant que cette chose ne se soit pas produite. Le faire, c'est dévoiler les ficelles du spectacle et, donc, nier ou détruire le simulacre qu'il s'efforce de créer" (12) (subrayado nuestro).

No obstante, Murnau ha sabido combinar ambas funciones —seguir y preceder la acción—, de modo que cada una de ellas apela a mecanismos diferentes de la sensibilidad del espectador y, sobre todo, a espacios de información divergentes. Debido a ello, el rebasamiento de los personajes es un pequeño mecanismo reflexivo que el sujeto de la enunciación impone a la marcha 'transparente' de la acción. Se trata, pues, de un pequeño desajuste que, en lugar de borrar la primera significación, la enriquece.

En un lugar equidistante del punto de vista del autor y del personaje encontramos lo que se ha dado en llamar un plano 'semisubjetivo': el plano 123. Consiste en un travelling de descenso seguido de otro ascendente que descubren al personaje del portero una vez despojado de su librea. Por tanto, estamos ante un plano descriptivo. Con todo, el procedimiento que da lugar al plano es un *raccord* de mirada en el interior del plano. Nos explicamos: lo que justifica el desplazamiento de la cámara es la mirada que el protagonista vierte sobre sí mismo, mirada en una doble dirección, ida y vuelta. Por ello, si bien dicho plano puede ser considerado objetivo, externo, no podrá ser obviado su carácter ciertamente interno en la medida en que representa cómo se ve el personaje a sí mismo (al mismo tiempo que expresa cómo le ve el espectador). Y en este sentido hacemos uso de un término que hasta hoy no hemos encontrado empleado —el *raccord* en el interior del plano— y que viene a suponer una extensión del término y concepción del montaje que venimos aplicando desde la Parte Primera. En efecto, puesto que hay modificación de encuadre, la mirada puede remitir a los encuadres subsiguientes y el término '*raccord*' es totalmente legítimo.

Vamos a pasar ahora a describir tres casos referentes a movimientos cuya finalidad será la reconversión de un efecto visual en efecto sonoro. Es decir, que la rapidez del efecto visual intenta por esta vez resarcir al cine mudo de una de sus 'fallas' de origen: la ausencia de sonido. Y ello es buena muestra del grado de evolución de las investigaciones de los últimos (no exclusivamente) años del cine mudo. El procedimiento a que aludimos es localizable en los planos 182, 317 y 322. En todos ellos, la gran velocidad del travelling (182 y 322) o de la panorámica (317) cobran el sentido susodicho en relación a los pla-

nos contiguos. Veamos el caso de 182; se trata de un rápido travelling cuya misión es aproximar los efectos musicales de la trompeta que suena en el patio del edificio del portero hasta los oídos de éste, el cual se halla en estado de embriaguez. Para ello, la cámara encuadra en un primer plano al personaje calvo que toca, mientras un movimiento de este último viene a recubrir todo el encuadre con el pabellón de la trompeta; desde esta posición, la cámara asciende hasta cerca de la ventana en la que Jannings balancea la cabeza (plano 182). Lotte Eisner nos explica que dicho travelling fue obtenido dejando deslizarse la cámara en unos rieles en dirección descendente; más tarde, dicho fragmento sería montado en sentido inverso al del rodaje (13).

Los planos 317 y 322 nos presentan el efecto de una llamada, de modo que los respectivos panorámica y travelling son la representación visual del fenómeno acústico. El hecho de que ambos tengan lugar en tan corta distancia de planos es muestra de la velocidad con que se expande la noticia de la degradación del portero en el barrio (aunque esto compete especialmente a la sintagmática).

Por último, vamos a hacer mención de un conjunto de movimientos de cámara que reflejan exclusivamente y sin ambages de ningún tipo, un punto de vista de autor. En éstos el grado de encubrimiento es nulo y, del mismo modo que en los referente al montaje comparativo, constatamos una proclamación del sujeto de la enunciación. Se trata de los movimientos localizables en los planos 1, 2, 87, 88, 143, 194, 255, 288, del film y los planos 15 y 74 del epílogo. En algunos de ellos su función puede ser descriptiva, de modo que ésta disimule sutilmente su irrupción en la narración; en otros, la función de la cá-

mara es inquisidora. Tomemos a modo de ejemplo los dos primeros planos del film: en ellos se nos describe el hall del hotel Atlantic tendiendo en su realización hacia la intensificación máxima del sentido. Por ello utiliza Murnau la profundidad de campo y por esto mismo utiliza la movilidad de la cámara. Esta movilidad es, en primer lugar, descriptiva; sin embargo, no lo es exclusivamente, puesto que al describir mediante un desplazamiento, la cámara va trazando una dirección inapelable a la mirada. Por esto, a diferencia de la profundidad de campo, la movilidad de la cámara nos señala por dos veces (plano 1 y plano 2 con raccord en el movimiento) el irremisible lugar en el que va a desarrollarse la tragedia. Y todo bajo el signo aparente de la más ingenua descripción. En este sentido, los elementos que ponía en relación —todavía no dramática, sino indicialmente— la profundidad de campo, quedan ratificados por el desplazamiento de la cámara (plano 1 en su totalidad y primera parte del 2) hasta que ésta se ubica tras los cristales.

Advertimos, asimismo, una serie de movimientos de cámara cuya función es también descriptiva pero que, lejos de tratar de encubrirse tras ella, proclama abiertamente su carácter discursivo. Se trata de unos planos en los cuales la mirada no es 'dirigida' hacia algo/alguien que está en campo, sino que más bien es el desplazamiento quien va descubriendo objetos y personajes que van entrando en campo.

Ocurre lo anteriormente expuesto en los movimientos correspondientes a los planos 255 (film) y 15 y 74 (epílogo). El primero de ellos parte de un encuadre que nos sitúa de lleno en la cocina del hotel. La cámara, desplazándose lateralmente (travelling) hacia la derecha, va descubriendo una serie de platos exquisitamente preparados; luego, varios camareros sirven otros deliciosos manjares, hasta que por fin la cámara se detiene. El plano 15 del epílogo es mucho más exagerado

en su movilidad: con el objeto de mostrar el comedor del hotel, la cámara retrocede constantemente en un rápido travelling que va descubriendo diversas mesas y un periódico que pasa de una a otra. Con todo, la cámara describe constantes panorámicas a izquierda y derecha (en número de cuatro) para, por último, cuando por azar aquélla encuadra una mesa, cambiar la dirección del travelling y avanzar hacia la misma, encuadrando un gigantesco pastel que, al retirarse algunos camareros, se da a la vista. Cuando el pastel es retirado, podemos descubrir tras él al portero degradado del Atlantic, vestido de etiqueta y rodeado de objetos de lujo. El movimiento -los movimientos- en cuestión nos han tendido una pequeña trampa: siguiendo la trayectoria del periódico y abrumados de información, no hemos podido comprender hasta el final que dicho travelling venía deliberadamente en busca del personaje, que nos conducía en su desplazamiento a una meta prefijada. Perfecto travelling de autor, puesto que nada lo justifica (ni se pretende), dicho movimiento se sitúa inequívocamente en el terreno del discurso.

El plano 74 del epílogo es consecuencia de un raccord subjetivo (mirada fuera de campo del vigilante nocturno), pero su movilidad se desprende pronto de tal mirada. A lo largo de los primeros encuadres, la cámara va descubriendo personajes que saludan a alguien situado inmediatamente fuera de campo (por la derecha). Más tarde, el deslizamiento del travelling introduce en campo a dicho personaje, el protagonista, continuando su desplazamiento en forma de acompañamiento hasta que la cámara se detiene. De nuevo, nos encontramos frente a un travelling complejo ya que, siendo imputable al sujeto de la enunciación en su conjunto, se tiñe de diégesis en su comienzo (mirada fuera de campo del plano 73) y en un momento de su desarrollo (función de acompañamiento).

Si dejamos de lado los planos 143 (alejamiento de la puerta del hotel) y 194 (aproximación al portero en el comienzo del sueño) dado que no añaden nada a lo dicho, sólo nos quedaría por analizar dos modalidades de travelling: las representadas por los planos 284 de un lado, y 87-88 de otro. Tomemos el primero de los enunciados: dicho travelling se produce en el momento del descubrimiento que realiza la tía de la nueva condición del portero y no puede ser subjetivo, puesto que quien descubre (el sujeto) va a ser el personaje femenino, no el empleado, y ya que, por demás, el travelling carece de contrapicado (condición sine qua non pues el portero se halla situado abajo). El travelling es, pues, sin duda manifestación de un punto de vista de autor y supone la culminación de la tensión motivada por el montaje de sintagmas alternados descrito más arriba.

Por último vamos a tratar un modelo distinto de travelling: el que tiene lugar en los planos 87 y 88. Ante todo, es preciso señalar que se trata del mismo movimiento de cámara en ambos planos, puesto que el acercamiento de la cámara iniciado en el plano 87 alcanza los cristales de la oficina del director gerente del hotel en el momento en que un fundido encadenado permite recoger el movimiento más allá de los cristales (una vez dentro de la oficina). Así, aun tratándose de planos distintos, el movimiento de la cámara para el espectador es el mismo y deberá consiguientemente ser analizado como único. El plano 87 comienza en cámara fija, mientras en el interior de la oficina se desarrolla la escena. Sin embargo, en el momento en que el portero toma la carta para leerla, la cámara comienza un avance que únicamente concluirá al acabar el plano siguiente. De nominamos a este procedimiento 'cámara inquisidora', ya que es ésta quien nos conduce a indagar lo que la carta comunica al personaje de manera que, en lu-

gar de presentarnos directamente el contenido (inserto del plano 89), la cámara nos hace transitar el espacio que media entre el emplazamiento inicial y la posición del personaje, declarando precisamente esta distancia, haciéndonos conscientes de ella, en lugar de omitirla mediante el corte directo. En otra ocasión, la opción de Murnau es evitar la transparencia: primero con el extremado alejamiento de la cámara (cámara tras los cristales); luego, con el movimiento de cámara que reafirme la espesura del espacio, la distancia y su consciencia en el espectador.

NOTAS AL CAPITULO DIEZ:

- (1) ROHMER, Eric: L'organisation de l'espace dans le 'Faust' de Murnau, París, U.G.E., 1977, p. 9.
- (2) MITRY, Jean: Esthétique et Psychologie ..., vol. II, ya cit., p. 9.
- (3) BURCH, Noël: Praxis del cine, ya cit., p. 26.
- (4) Ibidem, p. 34.
- (5) MITRY, Jean: op. cit., Vol. II, p. 29.
- (6) JAMEUX, Charles: Murnau, París, Editions Universitaires, 1965, p. 53.
- (7) EISNER, Lotte H.: L'écran démoniaque, ya cit., pp. 144-145.
- (8) citado por EISNER in L'écran démoniaque, ya cit. p. 92.
- (9) Ibidem, p. 92.
- (10) Ibidem, p. 93.
- (11) MITRY, Jean: op. cit., Vol. II, p. 31.
- (12) Ibidem, vol. II, p. 32.
- (13) EISNER, Lotte: Murnau, ya citado, p. 72.

CAPITULO ONCE:

El cine de Weimar en

sus textos

Introducción.

Vamos a intentar, una vez detallado el estudio de los ámbitos en los que opera el montaje en Der letzte Mann, proceder a un análisis de diversos textos filmicos del cine mudo weimariano con el propósito de indagar en la caracterización hecha en el capítulo sexto y, al propio tiempo, contribuir a ubicar al film estudiado in extenso en su función de intertexto respecto a los modelos de representación que pugnan por imponerse en la época. En este sentido, el presente capítulo interrogará segmentos que, desde un estudio más pormenorizado y sin duda alguna farragoso del que libramos al lector, consideramos representativos del período que nos ocupa. Ello podrá justificar nuestra metodología –el análisis textual tal y como ha sido expuesto en capítulos anteriores– y, paralelamente, abarcar un corpus algo más amplios, si bien renunciamos desde ahora a pretensiones de exhaustividad, al menos en el marco de esta Tesis de Doctorado.

Por último, un caso de opción: hemos escogido textos de los primeros años de Weimar por considerar que en ellos se fraguan las contradicciones entre modelos de representación que pretendemos exponer. Tal consideración no implica, con todo, renuncia a referirnos a aquellos films en los que los criterios aquí estudiados en estado más 'puro' (valga esta imprecisión) se manifiestan de modo particularmente superpuesto.

11.1. La formalización del espacio metafórico.

Hemos venido sosteniendo que uno de los modelos de representación presente (o latente) en el cine de Weimar –el equívocamente denominado

'expresionista'— tendía a una fuerte resistencia del encuadre, es decir, a una negativa a formalizar un espacio de referencia que se articulara sobre la diversidad de planos (variación de puntos de vista, ángulos, escala, etc). Tildar, sin embargo, a dicho modelo de 'primitivo' no puede ser más falso. Porque estos planos poseen una minuciosa segmentación del espacio en su interior. Es, pues, aceptando el texto en las opciones que éste designa como vamos a penetrar tres espacios de un film que, de creer a la uniforme opinión de los historiadores, inaugura los trabajos cinematográficos de la vanguardia alemana y, según algunos, europea: Das Kabinett des Doktor Caligari .

11.1.1. La Feria.

La entrada a la feria de holstenwall es recurrentemente presentada por un plano, cuyo emplazamiento de cámara es idéntico en las seis ocasiones en que aparece. Espacio jamás fragmentado en planos distintos. En otras palabras, identidad espacio/plano. Decorado único: telas pintadas que no enmascaran su origen, deshaciendo toda ilusión naturalista (realizados por Hermann Warm, Walter Reimann y Walter Röhrig). La descripción de las distintas apariciones de este espacio puede ser resumida así:

1. Apertura de iris desde el centro. Campo vacío. Inmovilidad total. Cierra invirtiendo el iris hasta fundir en negro.
2. Apertura idéntica. Campo vacío. Entra en campo por el fondo izquierda el Doctor Caligari. Entre movimientos convulsos avanza hacia la cámara, perfectamente centrado en el encuadre. Cache circular enmarcando su rostro, que mira hacia cámara pensativo. Cierra en negro.

3. Apertura de iris desde el ángulo superior derecho del encuadre donde gira una noria. A medias en campo (izquierda), otra especie de noria girando. A la derecha, un organillo. Profusa movilidad en el campo, tanto en profundidad como lateralmente. Continuas entradas y salidas. Por la derecha, entra Caligari. Mira fuera de campo (derecha) una vez situado en el centro del encuadre y vuelto hacia la cámara. Se detiene. Hace burla de un enano. Avanza hacia el fondo y, de nuevo en el centro del encuadre, se detiene. Luego, se dirige hacia el fondo del decorado. Corte.

4. Apertura como la anterior. Movilidad semejante a la del plano anterior. Por la derecha, entran en campo Alain y Franz. Se sitúan en el centro del encuadre, vueltos hacia cámara y miran off por la derecha. Continúan avanzando, por el borde izquierdo del encuadre, perdiendo la centralidad.

5. Apertura como las anteriores. Noria inmóvil. El cache circular, en realidad, se abre sobre Jane ya en campo. Esta mira off hacia la derecha. Avanza sin hallarse en sus detenciones periódicas y miradas recelosas jamás centrada en el encuadre. Progresa en profundidad y en círculo hasta perderse tras el decorado.

6. Sin cache. Apertura por corte. Franz ya en campo, de espaldas a cámara y a la derecha del encuadre. Ya bastante avanzado en la línea de profundidad. Se interna hacia el fondo describiendo idéntica trayectoria que Jane en el plano anterior.

Centraremos nuestro análisis en torno al larguísimo plano tercero (duración: 70'') (fotogramas 1a y 1b). En primer lugar, de entre su profusa movilidad es interesante retener los desplazamientos giratorios de las dos norias. Ubicadas en el ángulo superior derecho y casi en el inferior izquierdo, adquieren una función de evitar toda salida del espacio representado. Dicho de otro modo, describen un circuito centrípeta que envía la mirada hacia el centro, punto de convergencia imaginario de ambos movimientos. Si a esto añadimos que la propia apertura del iris fija durante un instante algo prolongado la atención sobre este movimiento aislándolo (segmentándolo) del resto, y que los decorados de telas pintadas, debido a su no referencialidad, contribuyen a formar una imagen singularmente compacta, no será arriesgado afirmar que la atención se vierte sobre un lugar (centro del encuadre, centro del campo) en continuo movimiento. Tan sólo cuando el demoníaco doctor Caligari haga su entrada, se sitúe en el justo centro por dos veces (en el eje de su desplazamiento) y vuelva su rostro hacia la cámara en un fuerte gesto teatral apoyado, hallaremos el sentido último de esta operación centrípeta.

Hay todavía algo más. La movilidad procede también de la poderosa evolución de los actores en el campo. Líneas de profundidad (tanto hacia el fondo del decorado como hacia cámara) y en la lateral (entradas y salidas de campo en todas direcciones). De ello se deriva la formulación de un espacio más allá del representado (fuera de campo). En este sentido, el propio Caligari mira furtivamente off. Pues en el lugar del cruce de los innumerables desplazamientos de la muchedumbre, también hallamos una figura central y centrada: Caligari.

Por último, si la gestualidad de los actores que pueblan el ab-

garrado encuadre se caracteriza por el naturalismo interpretativo, nada más alejado del siniestro personaje encarnado por el excelente Werner Krauss: sus convulsiones refrendan la opinión de Rudolf Kurtz respecto al actor:

"Er soll das Medium, das ihm die Gemeinschaft mit dem Publikum sichert, zertrümmern: er soll statt der künstlerisch behandelten Sprache des Alltags, statt gesteigerter Ausdruckform allgemeinen Erlebens eine Konstruktion hergeben, in der Sprache, Ton, Gebärde Elemente seiner Gestaltungswillens sind" (1).

Y añade a propósito de Krauss en Caligari:

"Krauss' Caligari ist geradezu die Demonstration der expressionistischen Darstellung, sofern sie den Rahmen des Schauspielerisch-Wirtdamen nicht verlassen will: in der äusseren Erscheinung die geraden starren Formen der Architektur suchend"(2) (subrayado nuestro).

Y es, precisamente, esta correspondencia con el decorado lo que integra a Caligari en el compacto espacio que lo enmarca a diferencia del resto de actores (sin duda, por incapacidad, pero esto no nos interesa).

Recapitulemos: punto de entrecruzamiento de los movimientos de la muchedumbre, lugar al que remite la circularidad de las norias, centralidad en el encuadre, permanencia en campo, posición frontal respecto a la cámara, fusión con el decorado, Caligari condensa y recupera lo centrípeto de la imagen, su valor único y total. Y es en él donde se

inscribe la significación del plano: cruel en su burla del enano, desconfiado por oscuras razones en sus miradas fuera de campo, los movimientos de la noria, significativa metáfora obsesiva, no representa —como pretende Kracauer— el caos general de la feria, sino que cobra sentido como metáfora del personaje que, como hemos visto, la recoge y condensa por su función en el plano.

11.1.2. El espacio de la histérica.

En el mismo film tiene lugar un rapto. Cesare, el sonámbulo dominado por el doctor, penetra una noche en la habitación de Jane en la casa paterna. La joven es mujer solicitada por Franz y por el recientemente asesinado Alain. El cometido de Cesare es perpetrar un nuevo crimen; pero, fascinado por Jane, no es capaz de consumarlo y opta por el rapto, autonomizándose así de su dueño. La organización del espacio en esta secuencia presenta un carácter menos 'puro' en su no-fragmentación en planos que en el caso que acabamos de analizar. Puede, con todo, aplicarse un esquema semejante. Veamos la sucesión de estos planos:

1. Plano de conjunto en profundidad de campo. En primer plano, un lecho blanco en el que reposa Jane. Al fondo, unos ventanales que dan al exterior, provistos de cristales que forman ángulos agudos. Total inmovilidad.
2. Plano de conjunto. Sombras amenazadoras se ciernen al fondo derecha, provenientes del tejado, si bien las figuras son irreconocibles. Apoyado contra el muro de la izquierda que demarca una ortogonal casi perfecta hacia el fondo, se desliza el perfil es-

tilizado de Cesare aproximándose al primer plano izquierda (fotograma 2).

3. Como 1. Tras los cristales hace aparición, en el centro del en cuadro (en profundidad) la silueta de Cesare.

4. Raccord en el eje. Cache en forma de rombo. Ventana. Cesare se erige lentamente (fotograma 3).

5. Como 3.

6. Como 4. Cesare abre la ventana en su mano derecha blande un puñal. Comienza a entrar en la habitación.

7. Como 5. Cesare avanza desde el fondo hacia el lecho de la muchacha (fotograma 4). Levanta el puñal.

8. Plano medio de Cesare con raccord en el movimiento.

9. Como final de 7. Cesare vacía.

10. Como 8.

11. Como 9. Cesare aproxima lentamente su mano derecha a la muchacha acariciándola. Esta se despierta sobresaltada.

12. Como 10. Raccord en el movimiento. Cesare forcejea con Jane. Las manos de ambos entran y salen de campo. También el rostro de la joven.

13. Como 11. Continúa la lucha.

14. Raccord en el eje y en el movimiento. Plano medio de ambos. Cesare aprisiona a Jane entre sus brazos.

15. Como 13. Raccord en el eje (fallido).

16. Plano de conjunto corto. Padre y hermano (?) de Jane se levantan agitados de la cama.

17. Retoma 15, un poco más adelantado. Cesare, llevando a Jane entre sus brazos y cuyo largo camisón (de novia ?) va arrastrando, se dirigen hacia la ventana. Salen.

Etc.

No pensamos comentar algunos estrepitosos 'fallos' de raccord ni tampoco una fuerte inverosimilitud de espacio entre el plano 2, lindando aparentemente con la habitación de Jane y al que, en el huída, se accede después de haber caminado buen trecho por los tejados. Estos rasgos, como tantos otros a lo largo del film, no hacen sino reforzar nuestra tesis en torno a los ámbitos de segmentación en el film llamado 'expresionista'. Detengámonos, por el contrario, en el plano primero. En su estatismo, presenta una composición de contrastes: contraste figurativo entre las formas redondeadas que se adhieren a la joven apaciblemente reposando en primer plano y los ángulos agudos, distorsionados de los ventanales del fondo. Contraste, asimismo, de colorido: un blanco virginal (sábanas, camisón) que rodea a Jane; acusado choque negro/blanco alrededor de la ventana. El lugar de la

amenaza queda, pues, anunciado en su figuración oscura y agresiva. Continuemos con el plano segundo: construido como campo vacío al comienzo, posee ya un juego de sombras inquietante que anuncian la figura negra y estilizada que evoluciona hacia cámara, reproduciendo en sí la asimilación al decorado de que hablara Rudolf Kurtz o, mejor, a un segmento del decorado del plano 1: las aristas cortantes del ventanal. Es esta disgregación subespacio agresor/espacio agresor los que formulará de modo compuesto, ya no desplazado, el plano 3. Aquí, realmente, Cesare se halla en su negrura y formas cortantes, opuesto en el mismo plano a la estática figura de Jane, todavía en primer plano. Es más, los ángulos agudos que como metáfora de la agresión se perfilan tímidamente en el plano 1, ahora pasan a ser el decorado, fusionado al mismo agresor. Dicho efecto queda reforzado por una inesperada iconografía: el cache en rombo que clausura centripetamente el plano 4, de inequívoca vocación totalitaria. Doblemente enmarcado (por el cache y por el decorado anguloso de las ventanas), Cesare se erige (la referencia sexual no es debida al azar) como símbolo de la agresión. Ya no se trata del agresor, sino de la agresión misma. Desplazamiento que guían los planos estudiados cuya dirección es la máxima abstracción: de una agresiva figuración a la presencia del agresor y, de aquí a la formulación pura de la agresión misma. ¿No es acaso éste el rasgo 'expresionista' por excelencia: liberar la figuración de la mimesis para abstraer su sentido al máximo?

Los planos siguientes –en los que no nos detendremos– representan la vuelta a una concreción agresiva que ya no nos interesa en nuestra síntesis. Véase, no obstante, el plano 7 en el cual la distancia compositiva referida por la profundidad de campo, entre el lugar de la amenaza y el de la inocencia (?) se acortan por el avance de Cesare, porta-

dor ya de las connotaciones icónicas señaladas, hacia el primer plano.

A tenor de lo dicho, no sería inútil encontrarse al paso con un interesante enfoque que, si bien partiendo de una disciplina distinta, converge con nuestros análisis orientándolos hacia sus conclusiones: ¿No podría leerse esta secuencia desde el punto de vista de la histeria, como reminiscencias que no son –en su figuración y fabulación– difíciles de hallar en los historiales clínicos que presenta S. Freud? Reproduzcamos la interpretación de Catherine B. Clément:

"Il y a pourtant une chambre dans Caligari. C'est une chambre de femme, plutôt de jeune fille, fille de médecin. C'est dans le cadre de cette chambre, remplie de voilages et de transparences, qu'aura lieu l'enlèvement. Cesare, le pâle somnambule tout de noir vêtu, rampe le long des murs, apparaît à la croisée, saisit la fille dans les longs draps qui l'enveloppent et l'entraîne, cheveux dénoués. L'apparition dans l'encadrement de la fenêtre, le regard de l'être monstrueux sur la jeune fille endormie, le rapt et l'acte: autant de signes qui parsèment les Etudes sur l'hystérie, dans la partie intitulée: Histoires des malades, dans laquelle des récits foisonnent, fragments de textes féminins, pleins de frayeurs nocturnes en chambres bourgeoises étouffées. (...) Scènes de séductions: l'enlèvement de la jeune fille par le somnambule s'inscrit dans la même fantasmagorie. Un pâle visage androgyne, un acte de crise, une nuit féconde et, surtout, le regard fixe et brutal" (3).

11.1.3. El valor icónico de la letra.

Es sabido que el cine alemán de los años veinte (quizá incluso con anterioridad) procedía a una estética totalitaria en cuyo seno todo signo contribuía a edificar el sentido del film. Su rasgo definitorio fue, fue, una torturada iconicidad. Pese a que no puede jamás hallarse en estado puro, decorado y gestualidad, narración interna como doble de la primera y demiúrgica puesta en escena, figuración del actor y del objeto, acudían a su cita en la tiranía de la representación. A ella no podía faltar tampoco la propia letra impresa, letra cuyo funcionamiento era icónico en tantos films alemanes.

La pérdida de negativos y films originales tal y como fueron proyectados en los años veinte, ha hecho difícil, tal vez irrecuperable, la mayoría de este trabajo signiricante. Lotte H. Eisner hablaba de fotogramas coloreados, de figuración en los carteles de Caligari. Nada queda de eso. Sin embargo, conservamos diversos fragmentos que atestiguan la voluntad figurativa de la palabra, si bien no su extensión.

Ejemplos no faltan: la palabra 'Babel' en el episodio narrado por Maria (Brigitte Helm) en Metropolis, el 'Aemaet' (emet) que, dibujado en letras de humo, sirve para insuflar vida al golem, en la segunda versión de este film, la carta de Nosferatu en clave cabalística y que el vampiro remite a Renfield y en la que reposa la interpretación de la cruzada que éste va a emprender (4). Quizá habría que suponer especial figuración al 'Libro de los vampiros' o al texto que lee la enamorada Lil Dagover en Der müde Tod. La enumeración sería prolija, tanto como indemostrada, aunque verosímil.

en esta dirección se inscribe el plano que relata el diario íntimo del doctor Caligari. Si nos detenemos en él es porque su figuración en nada es deudora de lo decorativo, sino que formula algo sobre lo que venimos insistiendo en las últimas páginas: la organización de un espacio metafórico en el plano.

Caligari no es Caligari. No lo es como psiquiatra que regenta un asilo de alienaos. Ha estudiado en profundidad sonambulismo y sabe de la existencia de un doctor de ese nombre que viajaba por las ferias del norte de Italia a comienzos del siglo XVIII, acompañado de un sonámbulo que cometía los más horrendos crímenes bajo sus órdenes. La presentación en el gabinete del doctor de un sonámbulo actualiza sus tendencias identificadas con el demoníaco dieciochesco, la necesidad de transformarse en su doble. Es de aquí de donde arranca el juego de dobles que engendra lo siniestro del film: Cesare, doble de Caligari, sí; pero también Caligari psiquiatra doble del Caligari demoníaco o Caligari del XVIII y Caligari actualizado. Pero vayamos con el relato.

Al psiquiatra se le presenta la ocasión de su vida de liberar su pulsión, un irrefrenable deseo demoníaco que ha reprimido durante años. La agonía del sonámbulo hace tornar lo reprimido y lo hace a modo de voz interior (5). Expresar esta voz es formalizar la paranoia en términos de puesta en escena. Y el film lo hace partiendo de la estética expresionista y, esto es lo que más nos interesa ahora, en el mismo plano. ¿Cómo? Montando en un soberbio plano la imagen de una persecución que tiene lugar mediante la inscripción de la palabra icónica en la pantalla y por sobreimpresión (fotograma 5). Pero hay algo más: la voz no puede serlo como monólogo interior. Los preceptos expresio-

nistas indican que el actor debe llevar pintado el corazón en el pecho. En consecuencia, esta voz interior debe ser destemplada, puesta en escena sin mediaciones y, sobre todo, sin interiorización. Este es el sentido último de los rápidos flashes que inscriben (más que escriben) 'Du musst Caligari werden' en diversos tamaños, uesordenadamente y a lo largo de todo el espacio comprendido en el campo. Caligari no puede huir de ellos, pues las palabras, en su montaje icónico, le persiguen cubriendo toda escapatoria, cuyos límites también son los del encuadre. Este plano, pues, es rotundamente metafórico, pero, además, es total: recurre al montaje en su interior y nada debe a los planos contiguos para significar, al menos, al nivel aquí enunciado.

11.1.4. Recensiones.

Lo dicho hasta aquí parece refrendar, aun admitiendo el terreno provisional en que se mueve toda teoría, la formulación que hicimos en el capítulo sexto: el llamado modelo 'expresionista' (cámbiesele el nombre si se desea) en el cine de Weimar es una corriente que pugna por imponerse en su voluntad metafórica cuyo ámbito es el plano como totalidad. Plano -repetimos- realmente segmentado, montado en su heterogeneidad textual, pero plano, sea como fuere, denso hasta rehúsar la contigüidad de otros, por mucho que su plasmación lo exija en ocasiones. Esto permite romper con vaguedades, pues la metáfora cinematográfica existe en otros modelos de representación.

Lo definitorio del modelo que estudiamos es el ámbito espacial auto-suficiente en que la metáfora se expresa -el plano- y su resistencia -si bien jamás en todo un film, por el absurdo que implicaría la renuncia a cualquier otro tipo de segmentación. Planos, pues, cerrados

sobre sí mismos, cuya elaboración ni remite ni necesita de la diégesis -en todo caso, y en contradicción, se encuentra y se beneficia con/de ella-. Lo que sí precisan es de otro espacio, de un fuera de campo:

"tout est signe d'autre chose, le fantastique est plus proche du familier, la bourgeoisie médicale relève du diable" (6).

Véase la persistencia de este modelo, si bien su grado de resistencia será desigual, en multitud de films del período -Die Nibelungen, Metropolis, etc-. Recordemos, no obstante, el enorme muro que empuja a los personajes que habitan un encuadre desbordado por aquél perdiéndose en el fuera de campo (fotograma 6). La figura que ocupa el centro del encuadre, el extranjero, la Muerte, designada en este impresionante plano sin profundidad. En suma, la metáfora cinematográfica no es una metonimia.

11.2. Un nuevo discurso poético.

El modelo que Das Kabinett des Doktor Caligari encarna en tantos de sus planos fue intentado por el propio Wiene en otros films (Genuine, Raskolnikoff, etc) y por Leni en Das Wachsfingurenkabinett. En estos textos, y en otros que desconocemos, la condensación del espacio metafórico deja paso a aspectos más decorativos en los que falla precisamente la integración totalitaria y autosuficiente de la metáfora caligariana, aunque un detenido análisis debería ser más cauteloso y proceder a las matizaciones necesarias.

Vamos a pasar a considerar en las páginas siguientes la plasma-

ción de un modelo distinto. Sin abandonar la verticalidad del discurso poético, Nosferatu (Murnau, 1922) lo articula en relación a la horizontal sintagmática, transgrediendo ésta por medio de una complejísima red de ecos, rimas e inverosimilitudes sistemáticas.

11.2.1. Contagio y desplazamiento.

El universo metafórico se caracteriza por su inestabilidad. Distante de la alegoría, huye constantemente de lo preciso, se escabulle del referente tanto como de la hermenéutica. Así la figuración de Nosferatu: imágenes que desplazan su sentido de unas a otras, tornando precario aquello que aparentemente designan. Un ejemplo: la 'decorativa' carta que Renfield recibe de los Cárpatos y lee en su oscuro gabinete posee las claves –sin duda, casi ilegibles– de la cruzada del vampiro. Sylvain Exertier, como vimos con anterioridad lo ha demostrado; pero lo que cabe retener en este momento es la existencia de un código interno que desmiente (o modifica) la figuratividad de las imágenes que le siguen y, retrospectivamente, de las anteriores.

11.2.1.1. Cierto paisaje.

Si profundizamos algo más podremos descubrir el primer y más evidente desplazamiento del film: la designación de un espacio escondido, el espacio de la otra escena, la del vampiro o la de pulsión de muerte. Porque sí existe en Nosferatu montaje en el plano (véase si no, el contraste arquitectónico del plano 3 (7) (fotograma 7), primero icónico del film, en el que figuran unas formaciones góticas enfrentadas a edificaciones decimonónicas: ¿no es acaso esta pervivencia del pasado o, mejor, esta irrupción de lo que, debiendo permanecer oculto en el fondo de los siglos, no obstante se actualiza, el rasgo inequívoco-

co de lo siniestro que Freud teorizara, y que anida en este plano?). Lo que va a ocuparnos es, sin embargo, de qué modo las imágenes se pueblan de algo que les es ajeno en su 'proprium', de algo que se insinúa en ellas, pero que permanece irrepresentado.

El plano 63 (fotograma 8). No procede de mirada alguna. Incluso es difícil atribuirlo a la descripción del lugar por el que atraviesa Hutter. Se trata de un campo vacío, de un paisaje denso y pregnantante sobre el que se ciernen amenazadoras sombras al atardecer. O acaso el 402 y 409 (fotogramas 9 y 10 respectivamente): argentadas olas avanzando hacia la playa, provistas de una fantasmagórica iluminación. Campo vacío. Ninguna función narrativa. Sin embargo, a go nos hace mirar estos planos con especial intensidad. Si poseen una especial densidad ¿no se halla ésta en lo que revelan sin mostrar, aquello que sugieren con intensidad? Pasemos adelante.

11.2.1.2. Cierta arquitectura.

Plano 38: unas casas semiderruidas (fotograma 11). Alguien las mira -Renfield-. La propia imagen lo atestigua por las barras de la ventana. Sin embargo, hay algo que excede a lo representado: lo siniestro del personaje cuya mirada vehicula establece un intervalo entre los planos 37 y 38. Conocemos tales imágenes, pero algo nos dice que en su cruce, en el intervalo, cierta cosa se nos escapa. Se da a leer como metáfora imprecisa de aquello que los ecos del film apoyan en su convergencia (carta en clave esotérica, mirada perdida, iconografía del actor Alexander Granach...).

Plano 122: tras un cartel que anuncia que, con el paso del puente, los fantasmas salieron al encuentro de Hutter, este contrastado plano (en materia de iluminación) representa un castillo en sombra adhe-

ruido a una escarpada montaña (fotograma 12). El cartel nos ha indicado una 'necesidad' de lectura sin que nada quede designado en su interior.

11.2.1.3. La metáfora.

Decíamos que estos planos apuntan hacia algo exterior a sí mismos, pero lo hacen de un modo paradójico: sin demagarse desde el punto de vista figurativo, se muestran insuficientes en lo que contienen, reclaman la presencia diferida del fuera de campo. Observemos de qué modo no sólo estos paisajes y estructuras arquitectónicas, sino incluso los objetos van tiñéndose de un off que proyecta, desde un invisible foco de luz, lo inquietante, lo inestable. Porque el elemento líquido que presentan los planos 402 y 409 va ligado a la presencia de Nosferatu por medio de un doble desplazamiento (elemento intermedio: el barco 'Demeter') sin que para ello el agua y el vampiro hayan aparecido juntos ni una sola vez. Decimos esto para librarnos de caer en una simplificación –dentro de un interesante hallazgo– en la que incurre Michael Henry, quien engarza indefectiblemente lo vegetal, lo animal, lo inerte a la presencia del vampiro. De seguir esta interpretación, la figuración de los planos de Nosferatu perdería densidad para acceder al terreno de lo simbólico. Nosotros pensamos, en cambio, que es el planear de una exterioridad (fuera de campo) lo que confiere a estos planos su inestable identidad: espacios que obligan a su lectura literal, son al mismo tiempo sugerencia de lo siniestro ligado al vampiro.

Pueden de este modo ser verificados los desplazamientos barco–elemento líquido o hiena/caballos–reino animal o incluso los pólipos estudiados por el profesor Van Helsing–reino vegetal (en una secuencia cuya evidencia anula el sentido metafórico saltando con celeridad al terreno de la alegoría), como un contagio o desplazamiento que

-insistimos- no es sólo plasmación de la omnipresencia del vampiro, sino que practica resistencias al exterior, aun connotándolo.

11.2.2. El fuera de campo y el raccord imposible.

En nuestra pretensión de dar cuenta del dispositivo poético de Nosferatu nos hemos tropezado insistentemente con aquello que, planeando en la casi totalidad de los planos, los excede, algo que se alberga en el intervalo que separa a los mismos en ocasiones, algo, en suma, que no puede ser reducido a la designación del personaje de Nosferatu.

En este sentido, si bien Murnau muestra una especial preocupación por la 'correcta' continuidad general de las suturas (en el sentido de orientación del espectador), llama la atención una utilización de las mismas que, en su sistematicidad, desborda las funciones para las que fueron creadas y que, en líneas generales, el propio Murnau respeta y proclama como isotopías textuales.

11.2.2.1. La mirada perdida.

Renfield ha leído parte de la carta a que aludíamos antes y mira (plano 23, fotograma 13) hacia un lugar fuera de campo que adivinamos por su abstracción no contiguo físicamente. Esto mismo ocurre en los planos 34 y 36 (ahora en primer plano). En esta ocasión la carta ha sido leída por completo.

En 225, Nina sufre el comienzo de un trance que queda plasmado en una mirada hacia el off (fotograma 14). En 131, el terror que inva-

de a Hutter se representa en una mirada hacia el contracampo.

Miradas todas ellas hacia el espacio tras cámara, aunque según matices diversos, ninguna viene acompañada de un contracampo. El objeto de esta mirada es irrepresentable, tal vez. El terror, los estados segundos, la abstracción mental, todos ellos parecen apuntar físicamente hacia un lugar que permanece escamoteado.

11.2.2.2 La contigüidad imposible

Pero si hay diversas miradas off que designan un espacio no representado, Murnau recurre a un procedimiento en cierto modo inverso: la sutura entre dos espacios que la verosimilitud anuncia distanciados. Así funciona el raccord de miradas que une los planos 242, 243 y 244, mediante la correspondencia entre la dirección de la mirada off de Nosferatu (final del 242) a derecha y la de Nina, en corte directo, hacia la izquierda (243) (fotogramas 15 y 16), retreadado por la vuelta a 244. De los Cárpatos a Bremen, espacios distantes, sin conexión verosímil posible. Y las miradas cosen un intercambio, sólo explicable como rasgo poético. El film tomará a su cargo la profundización de esta mirada correspondida, insinuando una pulsión erótica y un no reconocido masoquismo.

No insistiremos en algo que se repite como raccord de dirección en los planos 395-396 (fotogramas 17 y 18), 400-401, relacionando a Nina y la proa y velas, respectivamente del Demeter que, surcando el mar impulsado por el soplo del vampiro, se aproxima a Bremen. Aquí se anudan todas las ambigüedades de las frases de Nina y de la tela en la que borda 'Ich liebe dich', datos sobre los que no entraremos por

haber sido objeto de frecuentes descripciones por los historiadores.

Digamos, no obstante, que la decisión de Nina de sacrificarse (?) viene precedida por unos planos de efecto semejante. 548: Nosferatu tras los cristales de la mansión adquirida en Bremen y mirando tras cámara (fotograma 19). Plano siguiente (549): Nina reposando y, súbitamente, sobresaltada al 'sentir' la terrorífica mirada que vela su sueño (fotograma 20). Los planos 550 y 551 refrendan la suera de que hablamos y, del mismo modo, los planos siguientes.

11.2.2.3. Proyección del fuera de campo.

Lo irrepresentable no es la figura de nosferatu. De hecho, éste no suele ser evitado. Más de 50 planos del film así lo atestiguan. Tampoco los contracampos evitaos lo albergan (con alguna excepción). Lo verdaderamente irrepresentable es el momento de la agresión. En estos casos, Nosferatu sí se halla en el contracampo y lo que es dado a la mirada es el rostro de la víctima. No se trata, con todo, del pudoroso recurso de cierto cine americano clásico o del estímulo a la imaginación del espectador con la violencia fuera de campo. Pues aquí la violencia tiene lugar en campo, instituyendo, sin embargo, el espacio físico del agresor en off. Imposibilidad de no mostrar e irrepresentabilidad del lugar del terror y la fascinación, es la sombra la que se cierne sobre los personajes agredidos en una rima cuidadosa. Plano 238 (fotograma 21) representa el ataque a Hutter. Plano 579, ataque a Nina (fotograma 22). Es esa oscura fascinación compulsiva de Nina que se prodiga por todo el film la que genera, en brillantísima secuencia, el más acentuado juego de sombras procedentes del off y que se sitúa un momento antes de la agresión (planos 574 y 576,

fotogramas 23 y 24). Escamoteo de la representación directa del contracampo que no se producía en los planos que preceden a la agresión perpetrada sobre Hutter (213, 214, 220, 222, 224).

Sabemos que los juegos de sombras fueron frecuentes, incluso frecuentísimos en los films del período. No como retórica, sino, en multitud de casos, perfectamente integrada. Un modelo ejemplar a este respecto sería Schatten (Arthur Robison, 1922), en cuya estructura la sombra encarna el instinto liberado. Otro ejemplo puede ser el asesinato de Alain por Cesare en Caligari (fotograma 25). Pero la riqueza de las sombras de Nosferatu procede de su economía y localización, de su pertenencia a un sistema más amplio de legislación del fuera de campo, en suma, a su función en el discurso poético del film.

11.2.3. La nueva metáfora.

Hemos intentado explicitar en estas breves páginas que la metáfora de Nosferatu gravita en sus imágenes, densas donde las haya, pero también en sus intervalos y en sus suturas. Por significantes que sean sus planos en los que confluye tanto la veta esotérica más depurada como la iconografía intertextual más rica y sugerente procedente del romanticismo y del gótico principalmente, las rimas, los ecos, las miradas off, etc apuntan al lugar de anclaje del terror y la fascinación. Todos los significantes convergen en un significado -no estrictamente Nosferatu, sino el terror- y ¿no es este el proceso -trabajo- que define a la paranoia según dijera Jacques Lacan?

En otras palabras, el discurso poético de Nosferatu opera en un campo distinto -más rico, evidentemente, y no debido al 'progreso'

cinematográfico— al de Das Kabinett des Doktor Caligari. Para existir, la metáfora no ha tenido que renunciar a la sintagmática, sino que se ha incrustado en su interior distorsionándola, forz'andola, volviéndola profundamente inestable y móvil.

11.3. Estructura de montaje en la diégesis.

Intentar ejemplificar en Der müde Tod (Fritz Lang, 1921) la actitud de cierto cine alemán hacia la disposición narrativa puede resultar de entrada un osado gesto de ignorancia. Pues salta a la vista que las claves que articulan el film residen en otras coordenadas. Texto en el que la luz y las sombras alcanzan cotas de contraste que, muy alejadas de los claroscuros rembrandtianos de un Reinhardt, los ubican en el más demoníaco de los ecos románticos del expresionismo. Pero también film en el que no se nos escapan las complejas referencias intertextuales que recurrentemente envían al arcano romanticismo alemán —sea Kaspar David Friedrich, sea Andersen, o Grimm—. O film en el cual los símbolos (oca, gato, unicornio, mandrágora, etc) proceden de la tradición esotérica y cuyo desciframiento en profundidad requeriría la participación de un especialista. En suma, el trabajo poético que descubríamos en Nosferatu opera en sus líneas generales aquí, salvando las peculiaridades (enormes) de cada film.

Dicho esto como justificación, si abordamos tan sólo el montaje de la diégesis es porque Der müde Tod trata la narratividad mediante un sistema de dobles que puede servir para explicar un funcionamiento generalizado y extensible, en mayor o menor medida, a multitud de films hasta 1926 fundamentalmente y, en especial, a los primeros años de Weimar (hasta 1923).

11.3.1. La historia y las historias.

Der müde Tod posee una historia marco de inspiración romántico-fantástica: una pareja de enamorados que viaja en diligencia encuentra a un misterioso extranjero. Detenidos en un albergue, el siniestro personaje, que no es otro que la Muerte, desaparece llevándose consigo al joven. La muchacha erra por este pueblecito 'perdido en el pasado' en busca de su amado cuando le es revelada su verdadera suerte. Acogida por un herborista y presa de desesperación, se decide a sorber una ponzoña. En ese preciso instante, el vigilante nocturno anuncia la hora (las once en punto de la noche). La joven tiene acceso entonces al reino de la Muerte reclamando le sea restituido su amante. La Muerte, fatigada de su quehacer, le brinda tres oportunidades para salvarlo. Tres historias representadas en tres cirios encendidos. Habiendo fracasado en todas ellas, el Extranjero le ofrece la última oportunidad: deberá conseguir en el plazo máximo de una hora otra vida humana para efectuar el canje. En este momento, la joven se halla a punto de ingerir el veneno y el vigilante da la hora (las once en punto de la noche). Ningún tiempo ha trascurrido mientras los tres fracasos de la muchacha tuvieron lugar. Esta vaga por las calles reclamando a los desventurados que dicen nada esperar ya de la vida, su existencia. Todos ellos rehúsan indignados. Por fin, en el curso de un incendio, se le presenta la ocasión de entregar a un recién nacido que ha sido abandonado en el interior del edificio. Pero en el instante último, retiene al niño en sus brazos y se ofrece a sí misma, logrando reunirse con su amado más allá de la muerte.

Nos interesa de esta historia marco la inclusión en su interior de tres otras en las cuales los actantes asumen las mismas funciones de

los personajes de aquélla. En todas ellas, una mujer enamorada de un joven (en los tres casos, los mismos actores, Lil Dagover y Walter Janssen) a cuya unión se opone un tirano (el califa en el episodio árabe, Girolano en el que se desarrolla en la Italia renacentista y el Emperador en el que tiene lugar en la China medieval y legendaria). En las tres, la mano del Destino aciago acabará con la vida del amante. Su artífice será siempre el propio personaje de la Muerte (Bernhard Goetzke), transfigurado en jardinero, sirviente y arquero del emperador, respectivamente. En consecuencia, autor material del crimen, pero por delegación, no por iniciativa propia, tal y como declara actuar la Muerte en la historia marco.

A tenor de lo dicho, queda claro que las narraciones contenidas reproducen la estructura de la que las encuadra, al menos en sus líneas básicas.

Sin embargo, lo que llama la atención es que el viaje a estos tres espacios universales no implica paso alguno de tiempo, incluso que el instante eterno en el que la muchacha se decide a ingerir la ponzoña sitúa fuera del propio marco al encuentro con la Muerte en su reino. De tiempo interior, obviamente, se trata. Este hecho es suficiente para una lectura de viaje iniciático o, mejor, de una muerte iniciática, en cuya lectura confluyen los numerosos símbolos y signos esotéricos, cabalísticos, etc (8).

11.3.2. El enigma.

Pero hallamos otra clave en un misterioso librito que induce a la joven a su osado intento. En él lee la consigna final: 'el amor es más fuerte que la muerte'. Podríamos aventurar que, de este modo, la historia marco se halla de algún modo incluida en este pequeño texto,

que toda ella no es comprensible sin la clave que proporciona aquél. Dicho con otras palabras, es una pequeña historia que, engrandeciéndose, alcanza a la historia más amplia y, empequeñeciéndose, va a ser denegada en las tres narraciones centrales. ¿Por qué denegada? Porque su contenido no ha sido comprendido, porque su significado es simbólico y no literal. Una vez adquirido este conocimiento (que sólo la iniciación ha de hacer posible) los amantes podrán reunirse de nuevo, pero ahora más allá de la muerte.

Pues bien, este sistema de vacilante 'mise en abîme' es rastreable en múltiples films del período. Y decimos vacilante, por desestabilizado, ya que las tres historias no se explican desde la que las contiene, sino desde el texto que anida en esta última.

Repasemos brevemente algunos films: si Caligari posee una historia marco (relato que inicia Franz) ¿no es el relato del diario íntimo de Caligari el que alcanza a explicar claramente el caso de paranoia que impregna la propia historia de Franz y la narración en su interior? Si Nosferatu es narrado por el competente historiador de Bremen, según nos informan algunos carteles, ¿no reside la clave en este 'Libro de los Vampiros' cuya incompreensión pierde a Hutter y cuya atención brinda la solución a Nina? O ¿no es la pesadilla del fabulador de Das Wachsfigurenkabinett la que articula una historia que ya no cuenta él como piensa el espectador, sino que lo trasciende vía inconsciente, amenazando su misma impunidad? Los ejemplos podrían multiplicarse. Quede constancia, con todo, de que, aun aligerándose, se alberga todavía en films de fecha avanzada: ¿no está la clave de Metropolis en el episodio central de Babel que Maria relata a los obreros en las catacumbas? ¿A qué puede responder sino al desdoblamiento

to interpretativo e el enmarcamiento que Murnau hace de la obra de Molière en Tartuff? Desde Schatten hasta, si apuramos la cosa, el cartelito ubicado en la cocina de Mamá Krause, hallamos una insistencia en este procedimiento. Y decimos insistencia y no absoluta presencia, ni reducción a un modelo fijo. El testamento de Mabuse en el film de 1933, la canción de Lola-Lola (Marlene Dietrich) en Der blaue Engel, etc.

En suma, estos procedimientos desestabilizadores de la narración han de ser contemplados a la luz de la desestabilización de la que hemos hablado en páginas anteriores. Reforzar el discurso poético implica también, en el proyecto global de cierto cine alemán, atacar las propias estructuras narrativas, provocando en ellas desplazamientos de signo - y esto no es una paradoja- 'poético'. Hemos, pues, de desmentir aquellas opiniones que quieren ver en la 'mise en abîme' una justificación de las deformaciones, como si los vanguardistas alemanes (ni siquiera el público alemán) reclamaran a voz en grito un modelo de representación que les era realmente ajeno y, en gran parte, desconocido. Tal pretensión -aun si se halla alimentada por alguna declaración de Lang- procede del equívoco que interpreta cualquier estructura cinematográfica según el modelo narrativo clásico y las exigencias espectaculares formuladas por el público norteamericano.

11.4. El símbolo del 'Kammerspielfilm'.

Lo anteriormente expuesto no puede hacernos perder de vista un modelo que se insinúa desde casi los orígenes del cine de Weimar. En cierto modo, corriendo paralelo al modelo metafórico (y ya hemos vis-

to que esta expresión no designa una propuesta simple, sino varias y, a veces, entrecruzadas), surge el que denominaremos simbólico que los historiadores clasifican en el 'Kammerspielfilm', en el realismo simbólico o en el realismo simplemente, de acuerdo con los gustos del consumidor. El hecho de que aislemos este modelo de los anteriores ni implica —ya hemos insistido demasiado sobre el particular— que sean estancos ni que no estén sometidos a superposiciones frecuentes.

Asentado por Carl Mayer, guionista que 'crea' también el expresionismo (léase aquí un síntoma contradictorio), este modelo parece surgir en 1921 con dos films basados en guiones de Mayer: Scherben (Lupu Fick) y Die Hitertreppe (Paul Leni y Leopold Jessner) y continuados por el propio Pick y por Murnau, según rezan la mayoría de historias del cine. En las páginas que siguen interrogaremos la formación del objeto simbólico valiéndonos de Scherben, ya que es film inaugural.

Scherben se inicia con un largo travelling (apertura de iris circular) marcado entre dos puntuaciones (fundidos). Representa dicho movimiento el avance por unos raíles de una vía de tren que se alarga en profundidad. Campo vacío. Cinco apariciones nuevas se repiten en el film de este plano en travelling de avance, y en todos ellos apoyando las intenciones dramáticas del mismo. Pero en estos cinco travellings encontramos una diferencia sustancial respecto al inaugural: un personaje se halla en campo, el guardabarreras, interpretado por Werner Krauss, caminando a pasos lentos (mismo ritmo que el de la cámara. Su figura aparece inscrita en las líneas que los raíles señalan (fotograma 26).

Desde esta segunda aparición temprana, las siguientes se ubican en la narración del siguiente modo: el tercero se halla enmarcado entre dos planos que muestran a un espantapájaros en primer plano mientras en profundidad y arriba (contrapicado) avistamos la ventana de una habitación en cuyo interior la hija del guardabarrera es seducida por un ferroviario, superior en jerarquía al padre y que se aloja temporalmente en esta solitaria casa. El símbolo se perfila con claridad: ceguera del padre, seguimiento del camino trazado, sumisión a la autoridad.

La madre (Edith Fosca) descubre la humillación e intenta revelarse. En notable contraste tiene lugar el cuarto travelling, idéntico a los dos anteriores. Contraste cuya significación reuerza la ya dada. La madre, en plena desesperación, muere congelada en la nieve aferrándose a una cruz de paso. Los travellings quinto y sexto tienen lugar a continuación y, aparentemente, en paralelismo temporal con la defunción de la madre.

No se trata, con todo, de un símbolo que se adscribe a la diégesis como pudiera pensarse en un primer momento, si consideramos que el guardabarrera está realizando su trabajo cotidiano. Y ello porque antes de que el personaje se localice en él (en campo) el símbolo ha sido ya enunciado en el terreno más abstracto posible. Primero, el camino trazado; luego, su asunción. Hay algo más que permite retorzar nuestra opinión: los travellings quinto y sexto son casi rigurosamente consecutivos. Tan sólo media entre ambos un extraño y desconcertante plano del mismo personaje fumando en otro lugar y fuera de las vías. Breve plano, ya que volvemos inmediatamente al de las vías. Estruendoso fallo de raccord, ese plano no es significativo por su 'incorrecto

ción (la 'gramática' de los films de Lupu Pick, Dupont, Jessner preservan la continuidad del espectador mucho más cuidadosamente que los metafóricos, pero esto no es una norma estricta), sino que, alejando los dos planos que limitan con él, abstractiza el significado de éstos, denuncia su ubicación en el discurso. No pudiendo obedecer a un avance del personaje (con o sin elipsis), erradica la función diegética y confirma su arbitrariedad narrativa (y esto no es juicio de valor). Debido a esto, cuando el guardabarrera se ha enterado de la perdición de su hija y se decide a la venganza, este travelling simbólico no reaparecerá más.

Es en este sentido en el que Mitry no erraba al afirmar que Lupu Pick fabrica símbolos abstractos que, luego, coloca en imágenes, si bien el esteta francés adhiera a esta justa apreciación una nota condenatoria que se funda en una supuesta ontología de la imagen cinematográfica y de la imagen en general.

Otros símbolos, como el del espantapájaros esperpentizado en el momento de la seducción off, revelan semejante concepción que el estudiado. Sin embargo, hay otros que presentan un grado de elaboración integrativa mayor. Particularmente, el de los cristales. Cristales rotos que forman el fondo sobre el que se inscribe el título del film y que aparecen recogidos en un tiesto en los dos últimos planos del mismo (mediante un encajado en el eje), estos objetos simbólicos no pierden su identidad (al menos, por completo) en el curso del film (nos referimos a la identidad narrativa y dramática, claro está).

Durante la cena que reúne por primera vez a la familia, el telégrafo anuncia la llegada del extraño. Acto seguido, la cámara se sitúa por

dos veces en el exterior, mostrando en contrapicado la iluminada habitación. De nuevo en el interior, el viento irrumpe con violencia abriendo la ventana y haciendo añicos sus cristales. Un plano de Werner Krauss con mirada off define que la rotura de los cristales queda señalada desde su punto de vista. El personaje da muestras de interpretar el signo como premonición siniestra de algo todavía indeterminado. Así lo capta el espectador que puede leer los emplazamientos de cámara desde el exterior en función de la amenaza que se cierne sobre el hogar del guardabarrera. Un curioso efecto siniestro (y estamos lejos del expresionismo) que Pick logra ligando el símbolo del viento y los cristales al punto de vista diegético del protagonista.

En el mismo ámbito indicado actúa el símbolo de las botas, marca de la autoridad, pero también de la fascinación que provocan en la joven muchacha, aislada como está de la civilización y del mundo. Un bello plano las hace entrar en campo por el borde superior del encuadre, mientras la cámara encuadra a la hija del guardabarrera fregando el piso arrodillada. Su mirada se dirige hacia las brillantes botas que sinecdóquicamente representan a la autoridad y al hombre, pero metafóricamente a los atributos fálicos (fotograma 27).

11.5. Suturas y divergencias.

Por último, vamos a ocuparnos de una secuencia completa de Der letzte Mann. Este retorno no es gratuito, pues si un análisis pormenorizado del mismo ha sido ya realizado, el estudio de un fragmento que aglutina los más diversos parámetros que arrancan de los modelos descritos en las páginas anteriores, puede arrojar nueva luz en torno a

las contradicciones que se tejen en el cine de Weimar, particularmente en uno de los momentos cruciales de su desplazamiento como espectáculo y como representación. 1924 es fecha clave -ya lo hemos dicho-, no sólo porque supone el inicio de una exportación masiva de films, con lo que ello implica de congelación de las diferencias (o reducción, mejor dicho) en aras a una inteligibilidad generalizada (la referencia, aunque sin simplismos, al plan Dawes es necesaria), sino sobre todo porque, en el terreno de la representación, se inicia un proceso de regulación del modelo narrativo que, integrando las formulaciones poéticas en sus variadas formas, conduce a marchas forzadas a la superación del plano como espacio autosuficiente y metafórico. Sin prejuzgar que este proceso responda a una mayor madurez (simplismo en el que cae recurrentemente Mitry), pero tampoco a una mecánica 'opresión' del modelo narrativo clásico (incluso su imposición en Hollywood en el curso de los primeros años veinte es mucho más precaria de lo que la mayoría de los estudiosos se empeña en demostrar), vamos a formular una de las ideas centrales de nuestro trabajo que ya ha venido planeando de modo más o menos explícito en muchas de sus páginas, a saber: Der letzte Mann como lugar privilegiado de las contradicciones que informan el cine de Weimar o, en otras palabras, su calidad de intertexto.

Los planos que analizamos abarcan desde el 73 al 85 ambos inclusive. Para cualquier duda, consúltese el découpage del Apéndice I, si bien por comodidad del lector, hemos reproducido un fotograma de cada plano (véase fotogramas 28 a 40).

11.5.1. Antecedentes y contenido de la secuencia.

El portero del hotel Atlantic (Emil Jannings) vuelve a su trabajo tras haber pasado una noche apacible entre los suyos, en un barrio obrero suburbano, donde todos los vecinos se honran de tenderlo entre ellos. Sin embargo, la situación no es tan boyante como pudiera parecer: el portero es muy viejo y muestra una enorme dificultad para transportar pesados bultos. En uno de los momentos en que se reposaba de su esfuerzo, el director gerente lo ha descubierto fuera de su puesto y, sin ser visto, ha tomado las notas pertinentes. Ajeno a todo ello, el orgulloso individuo se incorpora a la mañana siguiente sin la menor sospecha de lo que le espera.

Los planos 73 a 85 refieren la llegada de Jannings al hotel y su encuentro con otra persona que, en la puerta del mismo, desempeña la función que hasta ayer le había sido encomendada. El viejo se resiste a dar crédito a la evidencia e intenta salir al servicio de un taxi que se detiene en la acera. En medio de la carrera es informado por un botones de la orden del director gerente de personarse en su despacho.

11.5.2. Función sintagmática.

A lo largo de las secuencias precedentes —especialmente de la tercera—, el film ha establecido un desajuste entre el saber del espectador y el del personaje protagonista. Así, mientras éste ignora su futuro inmediato, el espectador se halla en condiciones de sospechar la degradación a que va a ser sometido. El contenido de la secuencia es, para el espectador, la verificación dramática de la amenaza que sabía se cernía sobre el portero: su destitución del cargo que ocupaba. Para

este último, la sorpresa que derrumba un mundo construido sobre la apariencia. Tal desajuste ha de ser tenido en cuenta rigurosamente por la puesta en escena de modo que la planificación apelará a ambos conocimientos o a sus ausencias.

En consecuencia, no podrá ser adoptado el punto de vista del personaje como secuencia. La razón es simple: el espectador no puede descubrir, al lado del personaje, aquello que ya sabe. Si así ocurriera, su planificación será vana: exenta de información sobre la acción, se incapacitaría para proporcionárnosla sobre el propio personaje. Por el contrario, jugando con distanciamientos y aproximaciones, permite la reflexión analítica, pero también identificativa en torno a la situación. El problema es sumamente complejo, por cuanto va a conducirnos a una aparente paradoja: el dispositivo 'expresionista' al servicio (y en contradicción) de (con) el dispositivo narrativo.

11.5.3. Puntuación: la profundidad del campo.

Después del travelling de acompañamiento con panorámica final hacia la izquierda del plano 72, perdemos el contacto con el personaje que se aleja por el fondo del campo. El corte nos sitúa dentro del hotel, tras la puerta giratoria y encuadrando más allá la espalda de un individuo uniformado en el lado derecho. mientras el viejo portero se aproxima alcanzando el izquierdo. La puerta gira en primer plano.

El plano 85 (idéntico emplazamiento) procede de un raccord en el eje que, una vez desarrollado el contenido narrativo-dramático de la secuencia, nos devuelve al interior del hotel, tras la propia puerta que continúa girando. El portero atraviesa el campo hacia cámara. Fundido en negro.

La delimitación del fragmento es explícita: la profundidad de campo, provista de un valor compositivo-dramático, inaugura y clausura la secuencia. Por un lado, nos vemos constreñidos a alejarnos del espacio en que se desarrolla la acción (exterior) gracias a un violento cambio en el emplazamiento de la cámara que se demuestra abiertamente discursivo, extradiegético. Por otro, el montaje del campo se revela significativo, ya que la profundidad de campo tiende un puente entre la puerta giratoria en primer plano y el escenario en donde evolucionan los personajes. No parece casual tampoco que el efecto de profundidad sea algo más acusado en el plano 85, que los dos espacios que ponga en relación se hallen más distantes entre sí, puesto que ello refuerza el tránsito que de uno a otro lleva a cabo el personaje.

Por demás, este emplazamiento no es en absoluto inaugural, sino que actúa como eco o actualización del encuadre segundo del film, aquél en el que era presentado el personaje. En este sentido, cabe decir que, tanto el movimiento giratorio —connotador de la obsesión— como la propia puerta y cristales —símbolos de las fronteras y los lugares de paso que se prodigan insistentemente en Der letzte Mann— densifican el significado de estos planos según un modelo que no dista demasiado de los ya analizados.

Ahora bien, si nos adentramos en el análisis del plano inicial (73), encontraremos nuevos recursos compositivos o de montaje: en primer lugar, la iluminación; en segundo, la distribución de las figuras en el encuadre. Este se halla seccionado en dos mitades cuyo signo divisorio es el eje de la puerta giratoria, la cual desborda, tanto por arriba como por abajo, al mismo. Tal partición cobra sentido si consideramos que la puesta en escena refiere el enfrentamiento se-

mántico en términos de espacio (la posesión es, a fin de cuentas, un problema de espacio). En efecto, el nuevo portero ocupa la casi totalidad de la derecha, mientras Jannings va a ocupar la opuesta y es que la plástica de este plano es completamente antinaturalista, proponiendo una lectura abstracta y analítica. Las actitudes respectivas de los personajes también son significativas: el nuevo portero, de espaldas, no es más que un ente desprovisto de subjetividad, si no es en función de aquél que, de frente, podemos distinguir y reconocer. No sería arriesgado leer esta colisión como la inscripción social del tema expresionista (y romántico) del doble. Porque el nuevo portero ocupa el lugar de el 'Otro'. Tal vez debido a ello no podemos acceder a su frontal encuentro sino a través de los cristales que dificultan una límpida mirada. Algo siniestro se insinúa en esta espalda agresora, cuyos ecos se retrotraen a Der Student Von Prag, Der Andere, etc, si bien su duración es escasa.

Fero -y vamos con el segundo procedimiento- la descripción abstracta no acaba ahí, sino que tiene lugar un nuevo distanciamiento. A medida que las escalas de las figuras representadas van asemejándose y se equilibran en un Plano Medio Largo, ambas reencuadradas en su 'subespacio', un trucaje de iluminación proyecta la sombra sobre las siluetas de los dos porteros. De repente, enunciada la oposición en términos abstractos, los personajes desaparecen dejando paso a las sombras oponentes. Utilización de la luz como elemento formador del espacio, como montaje, que la escuela expresionista agotaba en sus más variadas formas. Fero, además, representa aquí la más grotesca destrucción de los personajes, de su subjetividad y psicología: éstos quedan reducidos a su solo volumen. A juzgar por ello, no podemos estar situados tan lejos de los clásicos del llamado expresionis-

mo (Caligari, Nosferatu, Mabuse, etc) ni tan dentro del drama psicológico o realista.

En suma, tres rasgos discursivos en un solo plano: el brusco salto 72-73 y el emplazamiento de la cámara en este último, la distribución reencuadrada de las figuras y el trucaje de iluminación. Todo ello inscrito en el marco de un demiurgo que no parece distar demasiado de aquél que reinaba en los films 'expresionistas'.

Cabría considerar, llegados a este punto, que dicho plano condensa el método de Murnau y su conexión con el modelo metafórico-demiúrgico y que, en consecuencia, el resto de la secuencia habrá de someterse al mismo. Vamos a intentar demostrar lo contrario.

11.5.4. Mecanismos de la narratividad: la fragmentación.

El objeto de nuestro análisis será nuevo en este caso con respecto al apartado anterior. Ahora nos centraremos en el fragmento comprendido entre los planos 74 y 84, ambos inclusive. Dejamos fuera, pues, los dos planos que servían de punturación a la secuencia. En los once planos centrales hallamos un método de puesta en escena radicalmente distinto al anterior y en él los mecanismos de la narración encubren cualquier gesto que pretenda actuar desde fuera de la diégesis.

11.5.4.1. El acompañamiento de la acción. Pérdida de la distancia.

El plano 73 se caracterizaba por una violentación de la mirada. Su discursividad procedía en buena medida de la localización de un fil-

tro en la lectura del espacio representado; filtro que, denunciando al demiurgo, impedía la intimación con los entes de la ficción. Y este rasgo era tan significativo cuanto que rompía con los mecanismos de aproximación que formulaban la mayoría de los precedentes. En este sentido, el salto a 74 devuelve la sensación de encontrar se dentro de la escena. Franqueada la barrera visible de los cristales de la puerta giratoria, el espectador tiene ocasión en los planos siguientes de su mergirse en la acción muy cerca de los personajes que la habitan, sin filtros ni mediaciones, al menos en un sentido general. De ello se desprende una posibilidad de intimación o de identificación.

11.5.4.2. La focalización.

Sabemos que ésta consiste en un privilegio que el sujeto de la enunciación concede a uno de los personajes en el seguimiento de la acción, lo cual no puede ser identificado con la asunción del punto de vista del mismo (este concepto convoca otros problemas más complejos que incluyen la propia focalización como un rasgo más). En estos planos el personaje del portero goza de este privilegio, pues es su mirada y su presencia lo que articula toda la variedad de angulaciones que se juegan en ello. ¿Cuáles son los procedimientos adoptados con este fin?

Cuatro distintos. En primer lugar, la aparición de una única cámara subjetiva que vehicula su mirada (plano 75); en segundo, los movimientos de cámara, en número de cuatro y ocupando tres planos, pues todos están referidos al mismo personaje (Jannings): 74 y 76 prosiguen su desplazamiento de derecha a izquierda; en tercer lugar, la escala, quien le brinda un primer plano, el único real del segmento; por último, el hecho de que su entrada en campo inaugure la secuencia y su

salida la concluya, hasta el punto de poder afirmar que no hay campo en el que no gravite su presencia.

11.5.4.3. La escala de los planos.

Lo primero que cabe considerar al respecto es la enorme variedad de las mismas. Desde el Plano General hasta el Primer Plano son ensayados todos los tipos. Ahora bien, más importante que su variedad es la combinación y distribución de los mismos, es decir, la determinación de la estructura que conforman. Véase su sucesión:

73	PML	77	PML	81	PP	85	PG
74	PM	78	PGC	82	PMC		
75	PMC	79	PML	83	PM		
76	PMC	80	PM	84	PML		

Hemos indicado con anterioridad que el grado de intimación que supone un plano corto es elevado y sabemos que uno de los procedimientos más favorecidos en la estética del llamado 'Kammerspielfilm' consiste en utilizar el primer plano como trampolín para la interiorización en el mundo del personaje. Pues, Murnau selecciona primero su cantidad -tan sólo uno- y luego su enclave: el momento de la revelación dramática. Dicha revelación, presente en el terreno general a lo largo de toda la secuencia, precisa de una explicación oral. Por ello, las frases que el botones parece pronunciar en el curso de los planos 80 a 83 constituyen el núcleo del fragmento. Y Murnau ubica su único primer plano del rostro del portero en 81, en el corazón mismo de la secuencia y quebrando toda frontera, toda distancia, entre el per-

sonaje representado y el espectador. Por esto es tan significativo que el protagonista sea quien goce del privilegio del primer plano justamente en el momento climático, más allá del cual se produce un descenso rítmico que la distancia de la cámara va a reflejar con exactitud alejando progresivamente ese rostro herido.

11.5.4.4. Función del raccord apoyado.

En tres ocasiones contiguas conculca Murnau la norma de montaje según la cual, para efectuar un raccord en el movimiento, debe el montador servirse del efecto de borrado que permite eliminar algunos fotogramas de los planos que hacen raccord (véase cap'itulos anteriores). Nos referimos a los engarces 77-78, 78-79 y 79-80. En todos ellos el efecto producido es el contrario y consiste en apoyar la acción desdoblada mediante la repetición de fotogramas en los dos planos contiguos. Justo es confesar que el recurso es frecuente en el cine mudo, no sm- tenciado por esa voracidad narrativa que erigió el cine clásico y que forzaba a elipsis, pequeñas o grandes. Sin embargo, el efecto aquí consiste en ralentizar la acción y, puesto que se trata de un ascenso climático, su objetivo es dramatizar dicho clímax. Es lógico que tales planos precedan a la aparición del primer plano.

El marco en el que opera el raccord apoyado es, sin duda, el ritmo y lo hace dramatizando la vertiginosa carrera en cuya meta el personaje adquirirá consciencia de su degradación. Fragmentación y ralentización son procedimientos, pues, complementarios.

11.5.5. Conclusión: la estructura.

La secuencia analizada presenta la curiosa forma de 'mise en abîme'. Lo llamativo de ésta es que, lejos de producir dobles especulares, articula modelos precisamente opuestos. Así, si los planos contenidos son fiel plasmación de un sistema de representación fuertemente verosimilizado (justificación de los emplazamientos por posiciones diegéticas, intimación, segmentación generalmente encubierta por la pregnancia de lo representado, etc), su marco apela a la demiurgia que anida en la formación espacial de los films metafóricos, articulando así la función simbólica que veíamos en los objetos de Lupu Pick, pero integrándolos (la puerta, por ejemplo, existe realmente dentro de la historia de Der Letzte Mann y, por ello, será transitada múltiples veces por personajes no protagonistas en la ficción).

La narración aparece encajonada y enmarcada por los dos planos de carácter discursivo que la puntúan. La apelación al presupuesto de la verosimilitud no deja, pues, de suscitar problemas, siendo en sí misma objeto de reflexión, de juicio y de transgresión cuando el demiurgo —pero esta vez enunciando sus intenciones— así lo desea.

Y es que esta vocación reflexiva no es otra, a nuestro juicio, que una puesta al descubierto de los modelos que rigen el cine alemán de la época, sin por ello denegarlos. En pocas palabras, Der letzte Mann toma a su cargo los modelos que planean en el cine de los primeros años de Weimar, los asume y los trasciende, quedando como una —quizá la más lúcida— reflexión sobre sus propios límites.

NOTAS AL CAPITULO ONCE:

- (1) KURTZ, Rudolf: Expressionismus und Film, Zurich, Verlag Hans Rohr, 1965 (texto de 1926 en Berlín, Verlag der Lichtbildbühne), p. 118.
- (2) Ibidem, p. 120.
- (3) CLEMENT, Catherine B.: "Les charlatans et les hystériques"
in Psychanalyse et cinéma, nº especial
de Communication, 23, París, Seuil,
1975, pp. 215-216.
- (4) EXERTIER, Sylvain: "Lettre oubliée de Nosferatu" in Positif 228
París, marzo, 1980, pp. 47 a 51.
- (5) Véase, entre otros textos, FREUD, Sigmund: "Observaciones
psicoanalíticas sobre un caso de paranoia ('Dementia paranoides')
autobiográficamente descrito (caso Schreber)" in Obras Comple-
tas, tomo IV, pp. 1486 a 1528, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972.
- (6) CLEMENT, ya cit., p. 221.
- (7) Aludimos en la indicación de números de planos al decoupage y con-
tinuidad fotográfica presentados por BOUVIER, M. y LEUTRAT,
J-L: Nosferatu, París, Gallimard/Cahiers du cinéma, 1981.

- (8) OMS, Marcel: "Voyage initiatique au pays pays de la Mort Lasse"
in Trois moments du cinéma allemand, n° 32 de
Cahiers de la Cinémathèque, Toulouse, 1981, pp.
75 a 78.

CONCLUSION

Este trabajo ha surgido de una interrogación. Interrogación hacia la teoría del texto artístico que, en las formulaciones de la semiótica más moderna, presenta un viraje del código al texto. En esta dirección parecía insostenible que la teoría del cine persistiera en ubicar uno de sus conceptos vertebradores en un lamentable terreno mágico, en donde la técnica se codea con la propia teoría impregnándola de su empirismo. Era ya hora de definir la noción de montaje de acuerdo con dos líneas de investigación nuevas: su sentido de heterogeneidad, con lo cual se hacía posible vincularla a otras prácticas (artísticas o no) y su topos de generación, el texto, y, en nuestro caso, el film. El trayecto, por tanto, se ha trazado entre el principio de montaje y su actualización, pero sobre todo, generación, el texto, entendiéndolo como inter-texto.

Fero, una vez arrancado el concepto de su práctica empírica —para cuya designación existen los términos de 'edición', 'compaginación', etc.—, se trataba de explicar de qué modo dicho principio había sido ocultado por una poética hegemónica en Occidente desde el Renacimiento y de qué modo la dispersión de las escrituras modernas practican un real corte epistemológico en la evidenciación del proceso de producción del texto, esto es, en la proclamación de la categoría de montaje que dispone sus textos y en la heterogeneidad de la que parten. En otras palabras, nos hemos propuesto inscribir el montaje en las prácticas artísticas (o no) en las que opera. Inscripción doble y sumamente compleja en lo que respecta al cine, por cuanto en la poética que el Modelo de Representación Institucional establece, el cine ha estado llamado a perpetuar la ocultación de la problemática de la escritura allí donde ésta había ya sido disgregada. Consideración que nos ha llevado a un estudio en el único espacio en el que el cine se juega (al menos, mayoritariamente): la cultura de masas y el proceso avanzado de repro-

ductibilidad técnica de la obra de arte.

Por todo ello, hemos optado por una identificación de los conceptos de montaje y puesta en escena, único presupuesto que permite la consolidación teórica y la inscripción histórica del principio en cuestión.

Ello no bastaba. Se hacía necesario indagar en los textos y analizar, sin denegarlas, sus contradicciones. Aquí surgió la problemática de la elección del corpus. Un corpus que, lejos de facilitar la tarea de aplicación de los conceptos estudiados, permitiera cuestionarlos: localización en la vanguardia, por su deficiente estudio y, todavía más, por sus complejas estratificaciones. Junto a ello, elección de un modelo -modelos- en el (los) que el montaje no pudiera circunscribirse (ni siquiera privilegiara) la sacrosanta noción de 'raccord', incluso más: que la denegara fervientemente. De ahí que su formulación de un modelo de montaje imposible de analizar desde y por el propio cine presentara, amén del interés histórico, una rotunda afirmación de la intertextualidad y de la amplitud de la categoría estudiada. Así, el llamado cine expresionista alemán se manifestaba como lugar idóneo y fascinante por su atipicismo (sólo en el sentido de no-institucionalización del modelo) e interdisciplinariedad.

Revelar que el modelo 'expresionista' ha sido rara vez (tal vez jamás) abordado con rigor, que en él se encubren modelos de representación tan distintos como encontrados, abría la brecha histórica, reclamando una profundización en la propia teoría. De ahí el minucioso análisis de los distintos niveles en los que el montaje opera, planteamiento de una nueva exigencia: elección de un film en el que el cruce de todos estos modelos se superpusiera a la utopía del Gran Mudo de una expresión puramente visual. Der letzte Mann se manifestó desde el primer momento la pieza clave que buscábamos, por lo que vino a ocupar el lugar central de nuestro corpus.

Sin olvidar, incluso atendiendo más seriamente de lo que el trabajo refiere en su número de páginas, a otros textos fílmicos -la treintana que componen nuestro corpus de fondo-, sabíamos que no puede abordarse un film alemán de los años veinte con la seriedad requerida por una investigación sin realizar un minucioso trabajo de fijación textual. Esto es lo que hemos intentado, sin pretender que ésta fuera absoluta o, incluso, admitiendo su relativa precariedad, con una revisión de copias diversas y un trabajo que, farragoso para el lector, consideramos que debe acompañar un estudio en profundidad del cine mudo (no exclusivamente de él). En este sentido, siempre hemos pensado que la investigación cinematográfica mucho debía de aprender de la literaria, aun evitando paralelismos equívocos.

Los resultados obtenidos han permitido formular nuestras hipótesis con un grado mayor de credibilidad, si bien es forzoso admitir que nos hallamos en los comienzos de nuestro trabajo. Proveer al método de análisis de una teoría que lo legitime, lo oriente y lo corrija, pero también extremar el rigor de fijación en la aproximación a textos fílmicos, éste es el marco en el que se inscribe nuestra tentativa. Huir del empirismo analítico (no ya de la glosa cineclubística de tono cinefílico o filmológico), sino también y con tanta fuerza de la ilustración de la teoría con textos pillados al azar y sin historización posible (devaneos de una teoría que -por lícita o benéfica que pueda resultar en ocasiones- toma hoy a Stroheim, mañana a Hitchcock, pasado a Godard sin siquiera preguntarse si los textos tal y como se conocen fueron producidos y, por tanto, olvidando ciertas marcas que en ellos se producen, en otras palabras, denegando de hecho su condición intertextual. Porque es necesario trabajar en la teoría, pero también dignificar el estudio histórico arrebatándolo de las manos de los archivistas y compiladores.

En suma, con estos presupuestos, con el estudio teórico/histórico del montaje y con la propuesta de análisis que, como mera hipótesis a matizar, profundizar hemos intentado formular, Der letzte Mann se ha revelado una articulación compleja, reflexiva y crítica de los modelos de representación que atraviesan el cine de la República de Weimar en los primeros años veinte. De este modo, ha quedado patente lo ambiguo (impreciso y falseador) de transposiciones mecánicas: si la noción de 'expresionismo' procede de un movimiento espiritual germano que precede en sus proclamas a la Primera Guerra Mundial y cuyas materializaciones programáticas (suponiendo que lo sean) proceden de la pintura, la poesía, la música (?), el teatro en su pugana con el aglutinador 'impresionismo', aplicar la noción irreflexivamente al cine resulta pueril o, mejor, insensato. Si el 'Kammerspielfilm' toma su nombre y definición del teatro de cámara, su definición es sobre todo de 'contenido' (?), de donde se desprende su precariedad y su falta de rigor; por último, el realismo no sólo es una actitud ante el referente y al contexto, sino sobre todo una concepción del lenguaje y de su primer (tal vez único) contexto, la enunciación. Ya va siendo hora de que el cine elabore sus conceptos -para lo que no tiene por qué partir de sí mismo- y no adopte metáforas que, como la larga y pesadosa del 'lenguaje cinematográfico', dificultan -es más, bloquean- un verdadero análisis de sus articulaciones, de sus modelos de representación, cuyo campo, no de realización, sino de creación, es el texto, los textos.

Técnicas del montaje cinematográfico

1) principios de continuidad cinematográfica

- "cadenas" - moltes

- Encadenado de Plans - Rortier

plàn de la occi - < los montos significativos

"la vida de los hombres americanos"

"desolado y rojo" montaje de acciones paralelas

Griffith: el énfasis dramático

los límites del plano no los marcan líneas físicas (Rortier)

Sino expresivos - "dramáticos", presenta detalles no "necesarios"

monta planos planos significativos, pensamientos, etc

- saltos < el tiempo

- la acción no necesita ~~fluir~~ representarse continua

- montaje = montaje paralelo cada vez más usado

Reduktion: multiple construction

"structuralism"

la suma de partes significa algo diferente a lo que significa el todo

efecto kulechur

con - como - el - ni - a

Existem: montaje intelectual

interesan más las conclusiones que se obtienen que el argumento.

- los mentes

- no respeto del "isocron"

- ~~de~~ Kerenstey - ~~de~~ el plan no "iterativo"

- no hay argumento solo

intenciones Kerenstey - Mijailov

- intenciones Kerenstey - Mijailov (sillon que son)

- Jeroslifuo 030 + 040 = 11000

EL CINCO SOLUCIONES

- No violencia - ésto de pblw
- Parece una economía del relato
complejidad y realismo

Mudo / Emocional, sensibls
Sordo / Melancólico

Tendencia al naturalismo

desajuste de banco del cruce mudo

(cabe) - revelar a personaje dentro del plano
"hacer al espectador consciente de la
técnica"

EL ORDEN DE LOS PLANOS

Mudo : gran libertad de overlap, no necesita definir posición

Sordo : el sonido sincronizado "encubren" lo visual

SELECCION DE ENCUBRIDOS - INTENTOS

planifica - muestra

Dirección de los planos

modo: debrunant p su contenido (vta)

sean: la banda sonora puede sobrepasar
d. varios planos i.e. hablante - agente

FLUIDEZ NARRATIVA

el problema de la fluidez

Borghese Noelle (analista)

CONTRIBUCIONES AL MONTAJE

El problema del guión John Ford
- M. (tré) - S. (través)

Star system gu - ~~...~~ muy biológico

abundancia de planos medios y primer plano
"diálogo, decorado e interpretación: estos son diálogos a la
intención primordial [visual]"

ESTILOS ESPECIALES DE MONTAJE

- El problema del sonido M. G. (montaje paralelo-climax)

"la inteligibilidad" del sonido e montaje rápido es necesaria
necesita más tiempo

- los símbolos - Suff. l - dram. (i.e. el párrafo 1 - el burlito)
los párrafo e la coral - la antología se abre, etc.

R. 121.1

4.3/20

BID. T 5440 (II)

UNIVERSIDAD LITERARIA DE VALENCIA
FACULTAD DE FILOLOGIA
INSTITUTO DE CINE Y RADIO-TELEVISION

TEORIA DEL MONTAJE EN EL FILM MUDO
DE LA REPUBLICA DE WEIMAR.

Tesis Doctoral que presenta
D. VICENTE SANCHEZ BIOSCA
bajo la dirección del
Dr. D. JENARO TALENS CARMONA

Vº Bº

Juan Gale

CURSO ACADEMICO 1984-1985

CB0002315176



18888136251

Biblioteca Depòsit

T 5440



Q 136189
x 136251

b 10547204

i 23697702

CB 0002315176

APENDICE I:

Decoupage completo tras montaje de

Der letzte Mann



Introducción.

El 'découpage' tras montaje que presentamos a continuación se basa en los siguientes textos y copias del film Der letzte Mann. En primer lugar, el establecido por Raymond Borde, Freddy Buache y Francis Courtade en Le cinéma réaliste allemand (1), cuyo material de trabajo lo constituye la copia en 35 mm depositada en la 'Cinémathèque Suisse'; en segundo lugar, el publicado en L'avant-scène du cinéma (2) y cuya factura y notación debemos a Michel Marie sobre una copia distribuida en Francia en 16 mm tras la reedición sonorizada del film; en tercer lugar, hemos analizado la copia en 16 mm de que dispone la Cinemateca Alemana de Madrid (en alemán); por último -sólo indicamos las copias distintas en algún punto- nos hemos servido de una copia en Super 8 mm distribuida por 'Cinémathèque pour Vous', tirada de la versión inglesa probablemente por algunos planos que contienen escritos en dicha lengua o, tal vez, copia realizada en vistas a la exportación.

Las diferencias que separan a las dos copias que más difieren -la editada por Serdoc y la de 'Cinémathèque pour Vous' son debidas a:

- (1) el estado imperfecto de la copia suiza, la cual -entre otras diferencias que oportunamente reseñamos- se halla cortada entre los planos 56 y 65, así como entre los 167 y 174.
- (2) la disparidad de criterios de notación utilizados por Borde et al. y Marie o nosotros puede llevar a confusión. Hemos optado, a diferencia de los primeros, por entender por plano la sucesión de fotogramas comprendida entre dos cortes.

Cabe señalar, por otra parte, las divergencias encontradas entre los planos 89 y 92, pues ello dará lugar a disquisiciones teóricas de considerable importancia. El plano 92 de Marie, presente en Serdoc, no figura en la copia de 'Cinémathèque pour Vous', pese a lo cual conservamos el número de plano. La situación se complica todavía más cuando constatamos que en la copia en 16 mm de Marie y en Serdoc se encuentra el plano 90, no presente en la de Cinemateca Alemana ni en la distribuída por 'Cinémathèque pour Vous'.

No es posible, sin embargo, en el actual estadio de las investigaciones textuales al respecto, desechar la posibilidad de que alguna copia contenida en cualquier cinemateca contenga pequeñas variantes respecto a las conocidas hasta la fecha o incluso que sea algo más completa, pues como se apresta a señalar con exactitud Marie y a diferencia de lo que ocurre con la avanzada fijación textual literaria "l'analyse systématique des classiques du cinéma muet n'en est qu'à sa préhistoire" (3). Quede, no obstante, constancia de que el grado de variación entre las distintas copias es escaso y, por ende, alto el grado de fijación textual de Der letzte Mann. Así, a diferencia de otras obras de Murnau, el éxito internacional de este film debió contribuir bastante a su conservación en estado bastante fidedigno.

Por otra parte, nuestra descripción va a constar de los siguientes aspectos: duración del plano en fotogramas que Michel Marie toma de un álbum original de la 'Cinémathèque Suisse' y que, misteriosamente en nada corresponde a la contabilización efectuada por nosotros ni a la de la Cinemateca Alemana. Tal dato desaparece al tratarse del epílogo. (Hemos reproducido estas cifras, pues nos ha sido imposible hallar una verosímil justificación a estas disparidades tan extrañas que, no sólo no mantienen el número de fotogramas indicado, sino tampoco su ritmo).

Añadimos descripción estática del plano, introduciendo el procedimiento de relación con respecto a planos anteriores (raccord en el eje, en el movimiento, contracampo, etc) si lo hubiere, descripción de las figuras que ocupan el encuadre y procedimiento de iluminación (en su caso, también constatamos los fundidos o aperturas en negro); en tercer lugar, las variaciones de posición de las figuras en el interior del plano, incluso las modificaciones de iluminación si las hay; luego, introducimos tres factores: el movimiento descrito por el aparato (si lo hay), la escala y el ángulo (en el caso de que la cámara no enfoca a igual altura).

En lo referente a las abreviaturas, dado su carácter convencional, utilizamos las siguientes: entorno a la escala, PG (plano general), PM (plano medio), con posibilidad de matización (L, largo; C, corto) en el caso de que la figura humana coincida con la figura humana, hacemos un uso extraordinario de P.E. (plano entero); por último, PP (primer plano), PPP (primerísimo plano). Respecto al ángulo: P (picado), CP (contrapicado) con posibilidad de matización en ambos casos con los términos ligero o acusado.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
1	261	<ul style="list-style-type: none"> - Hall del hotel visto desde el ascensor que desciende. - Iluminación artificial. 	Personas atraviesan el hall. El ascensor se detiene; un botones abre la puerta y se inclina ante los pasajeros.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling hacia abajo (1ª parte del plano) - P.G. - F. (mientras dura el travelling).
2	499	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord de movimiento. - Hall del hotel. Puerta giratoria. En primer plano el botones, borde derecho. Al fondo, la calle. Lluve. - Noche. Iluminación artificial. 	El botones hace girar la puerta. En profundidad, un portero acompaña a los clientes protegiéndolos con un paraguas.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling lateral avanzando hacia la izquierda (1ª parte del plano) - P.G.
3	374	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - Ventanilla lateral de un taxi en primer plano. - Noche. Iluminación artificial. 	El taxi sale de campo por la izquierda. El portero acompaña a dos mujeres hasta la puerta. Otro taxi viene a ocupar el lugar del primero.	<ul style="list-style-type: none"> - P.G.C.
4	223	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - El taxi estacionado ante el hotel. Fachada de edificio, al fondo del campo. - Iluminación que proviene de las ventanas. 	El portero corre hacia el coche y acompaña a una pasajera que avanza hacia primer plano.	<ul style="list-style-type: none"> - F.G.C.



Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo
5	122	- Acera mojada vista desde el techo del taxi. Continúa lloviendo. - Foco de luz sobre la calzada mojada. Reflejo	El portero entra en campo por el borde superior del encuadre y mira hacia arriba.	- P.M.L. - P. (acusado)
6	69	- Plano subjetivo. - El baúl sobre el techo del taxi. - Haz de iluminación que destaca el mismo. Fondo negro.	El taxista de cara sube al techo	- P.C. - C.P. (acusado)
7	99	- El portero sobre la acera. - Como 5.	El portero contempla el baúl, se gira hacia el hotel y pide ayuda con un gesto.	- P.M.L. - P. (acusado)
8	80	- El taxista sobre el techo del taxi. El baúl. - Como 6.	El taxista intenta alzar el baúl.	- P.M. - C.P. (acusado)
9	113	- El portero mirando hacia el hotel. Lluve intensamente. - Efecto de luz sobre la lluvia.	El portero pita dos veces requiriendo ayuda.	- P.M.C.
10	96	- Como 8. - Como 8. Reflejos sobre la lluvia.	El taxista en pie sobre el techo, increpa por medio de gestos al portero	- P.N. - C.P. (acusado)

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de Cámara. Escala. Angulo.
11	95	- Como 7. - Como 7.	El portero continua llamando en vano. Corre hacia el primer plano.	- P.M.L. - P. (acusado)
12	261	- El portero. El baúl invadiendo todo el campo. - Fondo negro. Iluminación central (artificial) sobre el portero y el baúl	El portero toma el baúl y se aleja hacia la puerta del hotel penosamente	- Travelling de acompañamiento (2ª parte del plano.) - P.P, luego P.G.C. - P. (1ª parte del plano acusado).
13	422	- Hall interior del hotel En primer plano, recepción. Al fondo, la puerta y la calle. - Iluminación artificial de una lámpara.	El portero entra dando muestras de cansancio y deposita el baúl en recepción.	- P.M.
14	448	- Contracampo. - Recepción, a la derecha con una cliente y un empleado. El portero a la izquierda. - Haz de luz sobre el portero.	El portero se sienta en un banco, suspira varias veces, saca un pañuelo del bolsillo y se seca el sudor.	- P.M.L.
15	644	- Puerta giratoria. El director y una pareja de clientes. Al fondo, la calle. - La calle iluminada artificialmente.	El director despide a sus clientes, llama a un taxi y se dirige de nuevo a la puerta. Se detiene y mira hacia la derecha.	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento del plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
16	111	<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo a través de la puerta. - El portero sentado junto a recepción. Un botones junto a él. - Fondo negro. Iluminación sobre las figuras. 	El portero bebe un vaso de agua.	- P.G.C.
17	36	<ul style="list-style-type: none"> - El director visto de cerca tras el cristal de la puerta. - Iluminación artificial. 	Saca un carnet del bolsillo de su chaqueta.	- P.M.
18	241	<ul style="list-style-type: none"> - Como 16. - Como 16. 	El portero devuelve el vaso al botones. Le da una palmada en la mejilla y se levanta con dificultad.	- P.G.C.
19	23	<ul style="list-style-type: none"> - Como 17. - Como 17. 	El director escribe en su carnet en dirección al portero.	- P.M.
20	56	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje. - La puerta giratoria y el director. Al fondo, la calle. - Iluminación artificial en el exterior. 	El director avanza anotando y sale de campo por el primer plano izquierda. El botones hace girar la puerta.	- P.M.L.
21	58	<ul style="list-style-type: none"> - Como 18 (contracampo visto desde la puerta giratoria.) 	El portero avanza hacia primer plano.	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara Escala. Angulo.
22	99	- Hall del hotel visto a través de la puerta del despacho del director. - Fondo negro. Iluminación artificial sobre el hall.	El director avanza hacia primer plano, abre la puerta y sale por el primer plano derecha.	- P.M.
23	580	- La calle ante la puerta del hotel. En primer plano, el botones; transeuntes y vehículos. - Iluminación artificial sobre la calle, reflejos sobre el pavimento.	El portero entra en campo por el primer plano (oscureciendo el objetivo) y sale. Tiende la mano. La lluvia cesa. El portero se despoja de su impermeable, se coloca unos guantes y saluda a un cliente.	- P.G.C. - C.P. (ligero)
24	452	- Contracampo y raccord en el movimiento. - El portero. Al fondo, interior del hotel. - Iluminación artificial.	El portero saca un espejo del bolsillo, se ataca el bigote y saluda a dos clientes que entran en el hotel.	- P.M.
25	328	- Contracampo. - Como 23. - Como 23.	El portero saluda a dos nuevas clientes, éstas se paran al borde de la acera. El portero para un taxi.	- P.G.C. - C.P. (ligero)

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
26	233	- Contracampo. - Las dos clientes ante la puerta giratoria. Al fondo, el interior del hotel. - Iluminación artificial.	El portero entra en campo por el primer plano derecha. Abre el paraguas y protege a las dos jóvenes. Avanzan hacia el primer plano.	- P.G.C.
27	463	- Contracampo y raccord en el movimiento. - El taxi. - Iluminación artificial al fondo.	El portero y las dos jóvenes avanzan hacia el fondo del campo. Estas suben al taxi. El portero pliega su paraguas. Un hombre mayor sube asimismo al taxi tras haber hecho un gesto de descontento al portero. El portero saluda. El taxi sale de campo por la derecha, mientras aquél da media vuelta y avanza hacia primer plano con orgullo.	- P.M.L.
28	324	- Raccord en el eje. - Como 23. - Como 23. Fundido en negro. (4)	El portero avanza hacia el primer plano, entrega el paraguas a un botones, se gira y cruza las manos a su espalda mirando hacia el cielo.	- P.G.C. - C.P. (ligero)
29	329	- Fundido abriendo. - Patio de edificio. Noche - Un farol ilumina la derecha del encuadre. Iluminación artificial en el resto.	Algunos obreros y niños atraviesan el campo hacia la izquierda.	- G.P.G.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara Escala. Angulo.
30	273	- Interior de un patio cerrado, grupo de personas hablando. - Foco de iluminación. Farol ilumina el borde de recho del encuadre.	Una pareja y luego dos niños entran en campo por la puerta del fondo. En el primer plano un grupo de mujeres.	- P.G.C.
31	410	- Puerta en el entresuelo - Iluminación artificial tras la puerta	Cuatro mujeres hablan. Una de ellas entra. Otra sale de campo por la derecha con un niño. Un hombre llega, empuja a las dos mujeres hacia el interior y cierra la puerta.	- P.M.L.
32	120	- Balastrada y muro en ruinas en el fondo del campo. Niños y mujer. - Luz de iluminación artificial, al fondo.	Dos niños saltan por encima de la balastrada. Una mujer les ayuda.	- P.M.
33	216	- Como 30. - Como 30.	El grupo de mujeres siempre en primer plano izquierda. Un obrero avanza desde el fondo y saluda a las mujeres. Tras él, el portero del Atlantic camina lentamente y saluda con un gesto. Un hombre saluda descubriéndose.	- P.G.C.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
34	(5)	<ul style="list-style-type: none"> - Ventana lateral del edificio. Dos hombres y una mujer. - Iluminación proveniente de la habitación muy alumbreada. 	<p>Dos hombres de pie, apoyados a una ventana abierta hablan con una mujer anciana y saludan descubriéndose.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.
35	(6)	<ul style="list-style-type: none"> - Como 33. - Como 33. 	<p>El portero saluda y avanza hacia el primer plano izquierda.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L.
36	216	<ul style="list-style-type: none"> - Como 29. - Como 29. 	<p>El portero de espaldas avanza hacia el fondo del campo. Algunos grupos de vecinos atraviesan el campo.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - G.P.G.
37	289	<ul style="list-style-type: none"> - Barandilla de escalera. - Foco de iluminación artificial hacia las puertas del rellano. 	<p>El portero entra en campo y sube hacia la derecha. Alguien abre una puerta, arriba, a la derecha.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.L.L. - C.P. (acusado)
38	202	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - Campo vacío (al comienzo). - Foco de iluminación perpendicular a la pared, la cual ilumina. 	<p>El portero entra por la derecha y atraviesa el campo hacia la izquierda, de perfil. Sube la escalera y llega al rellano. Empuja la puerta y entra en casa, cerrando la puerta tras él.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica de acompañamiento hacia la izquierda (2ª parte del plano). - P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
39	161	- Como 37. - Como 37:	Una mujer apaga la luz y desciende por la escalera	- P.G.C. - C.F. (acusado)
40	199	- Patio del inmueble, <u>vis</u> to de un <u>ángulo</u> diferen te. - Iluminación en las ven tananas, al fondo. Farol encendido a la derecha del encuadre (1ª parte)	La mujer de 39, en el cen tro del plano apaga el fa rol.	- P.G.
41	70	- Hueco de escalera. - Fondo totalmente negro, a excepción de una luz visible a través de la celosía de la puerta. Dicha luz se apaga.		(?)
42	675	- Como 40. - Como al final del plano 40. Lento fundido en negro		- G.P.G.
43	974	- Fundido abriendo. - Como 42. - Iluminación natural.	Una mujer atraviesa el campo hacia el fondo iz quierda. Algunos obreros avanzan hacia el primer plano derecha.	- G.P.G.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
44	108	- Raccord en el eje. - Fachada de edificio con balcones. - Como 43.	Una mujer sacude una manta.	- P.G. - C.P. (acusado)
45	227	- Fachada de 3/4. - Como 43.	Mientras la mujer anterior sacude una manta, otra más joven, a su derecha, viene a sacudir la librea del portero.	- P.G. - C.P. (acusado)
46	235	- Un balcón visto de más cerca, de frente. - Como 43.	La joven frota la librea del portero y penetra en la casa.	- P.M.L. - C.O. (ligero)
47	(8)	- Una cocina con horno al fondo del campo. - Interior.	La joven entra por el primer plano izquierda, deja el cepillo sobre una cómoda y lleva la librea a una habitación situada a la derecha. Vuelve a la cocina y se dirige al horno	- P.M.L.
48	306	- Raccord en el eje (más cercano). - A la izquierda del encuadre el horno; a la derecha, la joven. - Interior.	La joven saca un pastel del horno, lo huele y se levanta.	- P.M. - P. (ligero)

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
49	255	- Raccord en el eje (más alejado.) - Como 47. - Como 48.	La joven avanza hacia el primer plano y deja el pastel. Toma un cucurucho y escribe con crema sobre el pastel.	- P.M.L.
50	63	- La joven. - Fondo negro. Iluminación en contraluz sobre el rostro de la joven.	La joven observa el pastel (fuera de campo).	- P.P.
51	57	- Sobre el pastel aparece escrito: "Greetings to ..."(19). - Iluminación sobre el centro del pastel.		- P.P. - P.
52	175	- Como 50. - Como 50.	Como 50.	- P.P.
53	77	- Como 51, apareciendo las palabras: "Greetings to our wedding guests." - Como 51.		- P.P. - P.
54	147	- Perfil de la joven. - Como 50.	La joven se chupa los dedos y sonríe satisfecha mirando hacia abajo.	- P.P.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
55	(10)	<ul style="list-style-type: none"> - Hombros y nuca del portero que se peina ante un espejo. - Reflejo de la joven al fondo del campo. 	La joven deposita los dos pasteles, hacia el primer plano.	- P.M.C.
56	(11)	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo y raccord en el movimiento. - Habitación interior. - Iluminación artificial 	El portero avanza hacia la mesa sobre la que está situado el pastel. La joven entra en campo por el ángulo derecho del encuadre, hasta situarse frente a él.	- P.M.L.
57		<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - La joven. - Iluminación sobre la figura. 	La hija del portero apoyada en la mesa sonríe.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M. - P. (ligero)
58		<ul style="list-style-type: none"> - Como 56. - Como 56. - Como 56. 	El portero toma un trozo de pastel.	- P.M.L.
59		<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje. - El portero degustando. - Como 57. 	El portero aprueba con un gesto de mano.	- P.M.C.
60		<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo - Como 57. 	La joven aprueba a su vez	<ul style="list-style-type: none"> - P.M. - P. (ligero)

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
61		<ul style="list-style-type: none"> - De nuevo el portero. - Iluminación sobre el rostro. 	El portero mira fuera de campo por la izquierda.	- P.P.
62		<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo. - Un velo de novia blanco. - Fondo negro. Iluminación sobre el objetivo. 		- P.C.
63		<ul style="list-style-type: none"> - Como 61. - Como 61. 	El portero mira fuera de campo hacia la derecha y desaprueba con la cabeza.	- P.P.
64		<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - Como 60. - Como 60. 	La joven expresa su pesar con un signo de cabeza.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M. - P. (ligero)
65	(12)	<ul style="list-style-type: none"> - A la izquierda del encuadre el velo de novia. - Fuerte iluminación sobre el mismo. 	El portero entra en campo por la derecha, situándose en el centro del encuadre; mira con detenimiento el velo, lo toca y dirige su mirada hacia la hija con un gesto de desaprobarción. Esta entra en campo por la derecha y se lanza a sus brazos. Su padre la calma con la mano.	- P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
66	92	- Escalera.Grupo de vecinos. - Iluminación de interior	Unas mujeres sacuden sus alfombras en la barandilla, al fondo.En primer plano,hombres y jovencitas bajan la escalera.	- P.G. - C.P. (acusado)
67	486	- Escalera.Mujeras. - Como 66.	Una mujer sacude su alfombra en primer plano.Al lado derecho, una puerta se abre y sale el portero.Eg te se coloca los guantes blancos y saluda.La mujer quita el polvo de la barandilla con su delantal. Dos nuevas mujeres llegan por la izquierda.El portero baja la escalera, saliendo de campo por la derecha.	- P.M.
68	360	- Patio de edificio. - Exterior.Día.	Unos niños corren alrededor de una fuente.El portero llega por el fondo del campo.Una niña cae a tierra y el portero se precipita hacia ella reprendiendo a los otros niños.	- F.G.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento en el plano. Escala. Angulo.
69	822	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje y en el movimiento. - El portero con la niña. Al fondo algunas mujeres. - Haz de iluminación central sobre el personaje 	<p>El portero se agacha y le vanta a la niña que llora. Reprende a los niños fuera de campo, saca un paquete de caramelos. Golpea a un niño que entra de nuevo en campo y da un caramelo -luego todo el paquete- a la niña, mientras le acaricia el cabello. Pone de nuevo la monta sobre los hombros de la pequeña, se levanta y sale por el primer plano izquierda. Un niño entra de espaldas y se dirige hacia la pequeña.</p>	- P.M.L.
70	349	<ul style="list-style-type: none"> - Escalera. Grupo de mujeres. - Interior. Iluminación perpendicular sobre la pared del fondo. 	<p>La hija del portero sube la escalera, con un vestido colgado de una palomilla y un reloj de pared bajo el otro brazo. Tras ella, una segunda mujer lleva otros objetos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.G.C. - P.
71	512	<ul style="list-style-type: none"> - El relleno superior. - Iluminación artificial. 	<p>Ambas mujeres entran en campo por la derecha alcanzando una puerta rodeada de flores. La primera de ellas entra, la segunda le habla desde fuera. Cuando aquella vuelve, ésta última le entrega y otros objetos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.G.C. - C.P. (ligero)

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
72	334	<ul style="list-style-type: none"> - La calle. Transcuentes y el portero. - Iluminación natural. 	El portero camina sobre la acera, con las manos cruzadas sobre la espalda. Llega frente al hotel y cruza la calle, gran ajetreo de vehículos. Transcuentes caminan por la acera.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling lateral de acompañamiento con panorámica final hacia la izquierda. - P.M.L. y P.G. al final de la panorámica. - C.P. (ligero).
73	127	<ul style="list-style-type: none"> - La puerta giratoria del hotel vista desde el interior. A la derecha del encuadre, un nuevo portero uniformado, de espaldas. - Foco de iluminación partiendo del exterior. Trucage que vierte sombra sobre las figuras de los dos porteros. Sobre ambas sombras se cierran sendos focos luminosos provenientes asimismo del exterior. 	El portero avanza hacia cámara por el lado izquierdo del encuadre. El nuevo portero se cruza por la derecha.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L. - C.P. (ligero)
74	58	<ul style="list-style-type: none"> - El portero ve 3/4. - Reflejos sobre el cristal de la puerta de la lámpara situada en recepción. 	El portero observa sorprendido.	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica lateral de acompañamiento hacia la izquierda. - P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
75	69	<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo. - El nuevo portero. - Reflejo del nuevo portero sobre el cristal de la puerta que se vuelve su faz tal como en un espejo. 	El nuevo portero observa los acontecimientos que se desarrollan en la calle.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling con panorámica. - P.M.C.
76	43	<ul style="list-style-type: none"> - Como 74, pero ligeramente más avanzado hacia la izquierda. El portero ya dentro del hotel. - Como 74. 	El portero se detiene estupefacto.	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica ligera hacia la izquierda. - P.M.C.
77	143	<ul style="list-style-type: none"> - La puerta giratoria. - - Tras ella el portero al acecho, en plano más alejado el nuevo portero - Iluminación natural(?) que proviene del exterior. 	El nuevo portero avanza hacia la acera en la que acaba de estacionarse un taxi. El portero se adelanta hacia la puerta.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M. - C.F. (ligero)
78	54	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. Raccord apoyado. - La puerta giratoria vista desde el exterior. - Exterior. Día. 	El viejo portero corre hacia primer plano. Un joven botones corre a su encuentro.	<ul style="list-style-type: none"> - (13) - P.M.L.
79	39	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - El taxi al fondo. - Fuerte iluminación natural. 	El viejo portero corre de espaldas hacia el taxi, seguido de un botones.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del Plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
80	45	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 78. - El portero y botones de cara. - Como 78. 	El botones coge al portero por el brazo.	- P.M.
81	33	<ul style="list-style-type: none"> - El portero. - Reflejos en un fondo borroso. Iluminación sobre el rostro. 	Portero mira fuera de cámara.	- P.F.
82	47	<ul style="list-style-type: none"> - Botones y brazo izquierdo del portero (margen izquierdo). Al fondo, la puerta giratoria. - Iluminación sobre el rostro. 	El botones estira del brazo al portero, haciéndole señal de volver al hotel.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.C. - P (ligero)
83	94	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje (más alejado). Retoma 80. - Como 80. - Como 80. 	El portero acaricia el brazo del botones el cual intenta arrastrarlo hacia atrás.	- P.M.
84	114	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - Al borde izquierdo del encuadre el nuevo portero; hacia el centro el portero acompañado del botones. - Fuerte iluminación central que hace imperceptible el fondo de edificios. 	El nuevo portero avanza de cara hacia primer plano. El portero se gira para mirarlo. El botones intenta retenerle.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L. - C.P.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Ángulo.
85	219	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje. - El plano 84 visto desde el interior, a través de la puerta que gira. - Iluminación exterior. <p style="text-align: center;">Fundido en negro.</p>	El nuevo portero se gira hacia el exterior. El botón arrastra al portero hacia la puerta giratoria. Entran.	<ul style="list-style-type: none"> - P.G. (al final del plano los personajes se encuadran en un P.M.) - C.P.
86	(14)	- Hall del hotel con la recepción a la izquierda en primer plano.	Algunos clientes atraviesan el campo hacia atrás.	- P.G.
87	1213	<ul style="list-style-type: none"> - Oficina del director vista desde el exterior a través de la puerta de cristal. Al lado derecho el portero, en pie; al izquierdo y al fondo el director-gerente. Un fuego de chimenea arde al fondo del campo. <p style="text-align: center;">Fundido encadenado.</p>	El portero espera con la gorra en la mano. El director se levanta y entrega una carta al portero. Se agacha, saca un cigarrillo de su estuche y vuelve a sentarse en su escritorio. Con gran lentitud, el portero deposita la gorra sobre un sillón, saca la carta del bolsillo y la coloca sobre el escritorio, comienza a leer la carta.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling hacia delante (cuando el portero empieza a leer.) - P.G.C.
88	71	<ul style="list-style-type: none"> - Portero en primer plano - Al fondo, arde la chimenea. 	El portero lee la carta.	- P.M.C. (al final del travelling.)

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
89	470	- Texto de la carta: "A partir d'aujourd'hui et compte tenu de vos états de service, la direction a décidé de vous transférer à un au- tre poste correspondant mieux à vos capacités. Atlantic Hotel L.T.D. Meyering Directeur (17) Gérant.		- P.P.
90 (16)	625	- Como 89.	El centro del texto se ha- ce borroso y deja apare- cer en fundido un círculo oval en el que una mujer de negro recupera la blu- sa blanca del viejo emple- ado destinado al asilo.	- P.P.
91	248	- El portero de cara in- clinado sobre la carta. - Iluminación artificial sobre la figura.	El portero mira hacia arriba y ajusta sus gafas lentamente.	- P.M.C.
92 (17)		- Continúa el texto: "la raison de cette me- sure est votre vieille- se."	Dicho texto pasa por la pantalla repetidas veces, unas borroso, unas subje- tivo.	

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
93	672	- Raccord en el eje (de más cerca con respecto a 91.) - Como 91.	El portero lee la carta, se tambalea y deja la mirada en el vacío.	- P.M.C. (más corto que 91.)
94	(18)	- Raccord en el eje. - El portero con la carta en la mano.	La carta tiembla. El portero gira la cara y mira hacia delante.	- P.M.C.
95	53	- Plano subjetivo. - El director de espaldas sentado en su escritorio. - Iluminación de una lámpara situada sobre la mesa.	El director escribe y fuma.	- P.M. - P. (ligero)
96	304	- Retoma 94. - Como 94. - Como 94.	El portero se despoja de sus gafas y mira al director.	- P.M.C. (19)
97	844	- El director de perfil, sentado. La chimenea, al fondo. - La iluminación proviene de la chimenea.	El portero entra en campo por la derecha. Se detiene detrás del director. Este mira al portero fumando y se encoge de hombros; luego se vuelve hacia su escritorio. La mano del portero tiembla.	- P.M.
98	51	- Plano subjetivo. - Una cruz de malta al lado de un sillón. - Poco de iluminación sobre el objeto.		- P.C. - P. (ligero)

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
99	190	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 97. - Como 97. - Como 97. 	El portero deja caer la carta. Se arremanga y avanza hacia el primer plano.	- P.M.L.
100	70	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo y raccord en el movimiento. - Como 98 (más alejado) - Como 98. 	El portero entra en campo por el primer plano derecha y se dirige hacia el baúl que toma y levanta.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L. - C.P. (ligero)
101	28	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje más próximo. - Como 100. - Como 100. 	El portero sostiene el baúl sobre su cabeza con los brazos extendidos.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.C. - C.P. (ligero)
102	21	<ul style="list-style-type: none"> - El suelo vacío. - Foco de iluminación sobre el centro del encuadre. 	El baúl viene a caer y se abre; en su interior se descubren vestidos.	- P.P.
103	18	<ul style="list-style-type: none"> - El portero apoyado contra la puerta como 100 - Como 100. - Como 100. 	El portero de cara cae de bruces	<ul style="list-style-type: none"> - P.M. - P (ligero)
104	39	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - El director. Al fondo, la chimenea. - Como 97. 	El director se levanta bruscamente y retira el cigarrillo de su boca.	- P.M.L.
105	66	<ul style="list-style-type: none"> - Gesto congestionado del portero. - Iluminación sobre el rostro. 	Mirada fuera de campo	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
106	176	- Taxi ante la puerta del hotel.Llueve. - Iluminación artificial procedente del fondo.	El nuevo portero descarga dos maletas.Lleva la segunda sobre su hombro y avanza hacia primer plano.El taxi sale de campo por la derecha.	- P.M.L.
107	293	- El portero apoyado contra el muro, sentado en tierra. - Como 103.	El director entra en campo se pone la colillas e intenta levantar al portero. Desiste, duda, y bate palmas para llamar.	- P.M. - P. (ligero)
108	38	- Hall del hotel visto a través de los cristales de la puerta de la oficina. - El Hall iluminado.	Un botones llama corriendo abre la puerta y sale de campo por el primer plano.	- P.M.
109	419	- Como 107. - Como 107. - Como 107.	El botones entra en campo por la izquierda y se acerca al portero sentado.El director se levanta y sale de campo por la derecha.El botones levanta al portero Se pone frente a él y le da palmas en el hombro.	- P.M.
110	87	- Bañl. - Foco de iluminación sobre el objeto.	El portero cierra rápidamente el bañl.	- P.P.
111	142	- Lavabo encubierto tras una puerta. - Iluminación artificial	El director se lava las manos mientras fuma.	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
112	(20)	- El portero de cara a la derecha de la imagen. Atrás, a la izquierda, el botones.	El botones deposita el baúl en tierra.	- P.M.
113	38	- El director. Lavabo. - Foco de iluminación dando sobre la parte superior de la imagen.	El director se suca las manos con una toalla.	- P.M.C.
114	190	- Botones y portero. - Como 112.	El botones desabrocha la librea del portero, el cual permanece inmóvil.	- P.M. (21)
115	49	- Retoma 113 (desde más lejos). Vemos la figura del director, de espaldas, reflejada en el espejo del fante. - Como 113.	El director se limpia las uñas mientras fuma. Continúa mirando fuera de campo.	- P.M.
116	32	- Retoma 114. - Como 114. - Como 114.	El botones continúa desabrochando la librea del portero. La abre bruscamente despegando las dos solapas.	- P.M.L.
117	44	- Suelo. Los dos pies del botones y del portero frente a frente. - Foco de iluminación sobre el suelo.	Un botón cae a tierra.	- P.C. - P.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
118	385	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 116. - Como 116. - Como 116. 	El botones despoja al portero de la librea estirando de las mangas con dificultad. Pasa por el primer plano ante el portero, abre una puerta y sale de campo. El portero queda solo y en chuqueta.	- P.M.
119	60	<ul style="list-style-type: none"> - El botones con la librea en las manos. - Iluminación artificial. 	El botones guarda el uniforme en un armario, colgado de una percha.	- P.M.
120	39	<ul style="list-style-type: none"> - La puerta de la oficina del director. - Iluminación del hall perceptible a través de los cristales. 	Un botones abre la puerta entre y se descubre.	- P.M.L.
121	77	<ul style="list-style-type: none"> - Hall del hotel. Al fondo, la puerta giratoria. Ante ella el nuevo portero. - Fuerte iluminación de conjunto. 	Un viejo cliente con bigote avanza hacia el fondo acompañado de dos criados	- P.G.C.
122	194	<ul style="list-style-type: none"> - La oficina del director en primer plano. Al fondo la puerta y tras ella, el hall. - Iluminación de una lámpara lateral derecha, así como fuerte iluminación del hall, al fondo. 	El director apaga su cigarrillo y sale precipitadamente. El segundo botones atraviesa el campo y sale rápidamente dejando el campo vacío.	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
123	373	<ul style="list-style-type: none"> - El portero de cara, en primer plano; al fondo, el armario abierto y en su interior, el uniforme. - Iluminación central sobre la figura. 	El portero baja la mirada hacia el suelo.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling hacia atrás y luego hacia delante. - F.ñ. - P. (ligero)
124	125	<ul style="list-style-type: none"> - El portero de tres cuartos de espaldas. - Iluminación sobre el rostro. 	El portero gira la cabeza hacia atrás.	<ul style="list-style-type: none"> - F.M.C. - P. (ligero)
125	155	<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo. - La librea colgada en el armario. - La imagen, al principio borrosa se hace nítida. <p>Iluminación sobre el objeto.</p>		<ul style="list-style-type: none"> - P.C.
126	78	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - Rostro del portero de tres cuartos, de frente. - Como 124. 	El portero adelanta una mano.	<ul style="list-style-type: none"> - F.M.C. - P. (ligero)
127	118	<ul style="list-style-type: none"> - La librea aparece más cercana que en 125. - Iluminación sobre ella. 	El portero entra en campo por la izquierda, tiende las manos hacia delante y, cuando va a asir la librea, vuelve la cabeza hacia atrás.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling hacia delante. - P.C.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
128	68	<ul style="list-style-type: none"> - Puerta acristalada de la oficina. Al fondo, el hall. - Iluminación artificial procedente del exterior 	Una mujer anciana baja la escalera, al fondo del campo, y llega hacia primer plano.	- P.G.C.
129	63	<ul style="list-style-type: none"> - Contrempo. - Al margen izquierdo, el portero y la librea; al derecho, una lámpara que ilumina. - Iluminación procedente de dicha lámpara. 	El portero se aparta empujando la puerta del armario.	- P.M.L.
130	65	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el movimiento. - La puerta del armario. La mano del portero. La llave. - Foco de iluminación sobre la llave y la mano. 	La mano del portero toma la llave del armario situada en la cerradura.	- P.P.
131	114	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 128. - Como 128. - Iluminación procedente del hall. 	La mujer abre la puerta y entra. Se para y coge un llavero.	- P.M.L.
132	199	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 129. - Al lado derecho del encuadre, el portero. Al fondo, a la izquierda el uniforme. 	El portero permanece inmóvil. La mujer entra en campo por la izquierda y cierra la puerta del armario. Se vuelve hacia el portero	- P.M.L.

312 60
1951

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
133	319	<ul style="list-style-type: none">- Obertura en negro.- Fachada de edificio en profundidad.- Foco de iluminación al fondo del campo.	Gentío alineado contra la pared. Otras personas apoyadas en las ventanas. Todos contemplan una boda. Niñas en blanco desfilan, luego los novios. Por último, la familia. Una pequeña viene a unirse a los novios.	- P.C.C.
134	(22)	<ul style="list-style-type: none">- Retoma 132.- Como 132.- Como 132.	La mujer duda, luego avanza y sale por el primer plano derecha. El portero, con la mano en el corazón se adelanta a su vez lentamente y sale de campo en la misma dirección.	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Ángulo.
135	784	<ul style="list-style-type: none"> - Puerta de la oficina vista desde fuera. Gracias al movimiento de cámara, se encuadra todo el pasillo hasta un nuevo armario situado al fondo del mismo. - Iluminación: el foco sigue al personaje del portero mientras la cámara describe una panorámica, manteniendo así el centro del encuadre siempre iluminado. Una vez comenzado el travelling, el foco de luz artificial ilumina el pasillo en profundidad. 	<p>La mujer sale de la oficina seguida del portero. Ambos de espaldas caminan hacia el fondo del pasillo. Rebasados por la cámara, la mujer queda encuadrada en el lado derecho, mientras que el portero entra en campo por la derecha hasta situarse en el primer plano hacia la izquierda. La mujer saca una blusa blanca del armario y la da al portero.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica inicial hacia la derecha, seguida de un travelling lateral de acompañamiento que rebasa a los personajes. - (23).
136	101	<ul style="list-style-type: none"> - El nuevo portero de perfil. - Exterior. Fuerte iluminación desde el fondo, sobre el centro del encuadre. Noche. 	<p>El portero hace sonar su silbato y llama con un gesto de mano.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.C.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Ángulo.
137	228	<ul style="list-style-type: none"> - La mujer ante el portero de espaldas. El portero, al borde izquierdo (tras la panorámica). - Iluminación artificial al centro del encuadre. 	La mujer entrega un montón de toallas al portero. Más tarde, las manos de la mujer depositan un segundo montón sobre los brazos del portero, ocultándole el rostro.	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica hacia la izquierda (acompañando el movimiento.) - P.M.C.
138	623	<ul style="list-style-type: none"> - El armario, a la izquierda del encuadre. El centro y la derecha ocupados por una gran puerta de cristal. - Iluminación sobre el borde izquierdo. Tras la puerta, total oscuridad. 	La mujer cierra la puerta del armario, da media vuelta y abre una gran puerta acristalada. El portero entra en campo por el primer plano izquierdo, pasa ante la mujer hacia el fondo del campo y baja las escaleras desapareciendo. La mujer deja la puerta cerrarse y sale de campo por la izquierda. Campo vacío.	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica de reenquadre (hacia la derecha.) - P.M.L.
139	290	<ul style="list-style-type: none"> - Entrada del hotel Atlántic. Ante la puerta el nuevo portero. - Exterior. Día. (?) <p style="text-align: center;">Fundido en Negro.</p>	Circulación abundante en primer plano.	<ul style="list-style-type: none"> - P.G.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Ángulo.
140	149	- Idéntica fachada (encuadrada de más lejos y de tres cuartos.) - Noche. Anuncios luminosos y faros de los coches. Reflejos sobre la calzada mojada.	Circulación.	- G.P.G. - Picado.
141	125	- Patio de edificio del portero. (24). - Noche. Iluminación procedente de las ventanas. Sombras tras ellas.		- G.P.G.
142	205	- Balcón. Casa del uncino - Iluminación desde el interior de la casa.	La novia, el novio y tres invitados se asoman al balcón y miran. La novia se recuesta en la barandilla.	- P.G.C. - C.P.
143	191	- Fachada del hotel Atlántic con la verja cerrada. - Noche. Iluminación artificial desde el interior apoyada por la insignia luminosa y dos faroles laterales. Reflejos sobre el pavimento mojado.		- Travelling de retroceso (reencuadrando la entrada de más lejos) - P.G.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Ángulo.
144	1032	<ul style="list-style-type: none"> - Puerta acristalada del interior del hotel. Luego, pasillo. - Oscurecimiento casi total del objetivo. Noche. Iluminación exterior a través de los cristales de una puerta hacia la mitad del trayecto del anciano. Tan sólo en la segunda parte del plano se distingue la tenue luz de un farol. La figura del anciano proyecta sombra sobre la pared. 	<p>El anciano entra en campo por el fondo y se desplaza a lo largo del muro con sigilo. Avanza, da un paso y se detiene en el rincón del pasillo. Más tarde avanza de nuevo y se para bruscamente.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica de acompañamiento hacia la izquierda. - P.E.
145	119	<ul style="list-style-type: none"> - Procedimiento de recuadro: el lado derecho aparece totalmente oscurecido por la presencia de un muro. - Hall del hotel. - Poco de iluminación artificial al fondo. Cono de luz producido por la linterna del vigilante nocturno. 	<p>Un vigilante nocturno avanza desde el fondo con una linterna en la mano.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.G.C.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
146	123	- Retoma 144. - Como 144. - Como 144.	El anciano vuelve atrás precipitadamente y se esconde en la esquina.	- P.E.
147	137	- Plano subjetivo. El pasillo vacío. - Luz que procede del farol del pasillo y halo luminoso de la linterna, bordeando las paredes.		- P.G.
148	346	- Retoma 146. - Al lado derecho del encuadre, el portero; al izquierdo, rincón de la pared. - Como 146.	El portero escondido tras la esquina, observa. Luego, avanza hacia el fondo del campo.	- P.M.L.
149	328	- Puerta acristalada de la oficina del director. Cámara situada dentro de la misma - a través de ella, el pasillo. - Iluminación sobre el pasillo.	El portero entra sigilosamente en la oficina y cierra la puerta tras él.	- P.M.L.

Nº plano	Dirección	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Ángulo.
150	613	- Habitación 146. Pero en este caso, se trata del vigilante nocturno. - Corredor 148.	El vigilante nocturno avanza de cara en el pasillo. Se detiene en el primer plano y enciende su pipa.	- P.M.L. (al final del movimiento).
151	520	- Puerta de la oficina del director vista desde el exterior. Tras el travelling, recepción del hotel donde duerme el recepcionista y dos botones. - Oscuridad casi total en la primera parte del plano e iluminación procedente de dos lámparas situadas sobre la mesa de recepción.	El anciano sale de la oficina, llevando bajo el brazo el uniforme. Mira a derecha e izquierda y avanza lentamente. La cámara lo lo rebasa, encuadrando el grupo de recepción. El portero cruza el campo de visión a izquierda con gran rapidez.	- Travelling lateral de derecha a izquierda. - P.M.L.
152	326	- Fachada exterior del hotel. - Noche. Luces de faroles y reflejos sobre el pavimento mojado.	El anciano desde el fondo del campo hasta el primer plano derecha. Se detiene para poder respirar.	- Panorámica de acompañamiento de izquierda a derecha. - P.C. (al comienzo)
153	125	- El anciano apoyado contra la pared, de perfil. - Pequeño haz de luz sobre el rostro, de derecha a izquierda. Oscuridad casi total.	El anciano resopla y mira hacia atrás.	- P.H.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
154	65	<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo. - Nuca del anciano en la parte baja del encuadre. Fachada de edificio, en sobreimpresión. - Iluminación sobre el rostro y la mano del personaje. Oscuridad casi total. 	El anciano levanta el brazo. La fachada en sobreimpresión cae lentamente sobre él.	<ul style="list-style-type: none"> - P.C. - C.P.
155	82	<ul style="list-style-type: none"> - El anciano de pie contra la pared. - Pequeño haz de luz sobre la figura. Oscuridad casi total. 	El anciano con el brazo levantado hacia arriba se vuelve y baja la cabeza en dirección a la pared.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling (siguiendo la acción.) - P.M.L. (al comienzo)
156	188	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el ojo (de más cerca). - El anciano de perfil, la cabeza entre las manos, agachado en tierra. - Iluminación leve sobre la figura. Oscuridad casi total. 	El anciano se incorpora lentamente.	<ul style="list-style-type: none"> - F.N.
157	70	<ul style="list-style-type: none"> - La entrada del hotel al otro lado de la calle. - Iluminación procedente de la puerta del hotel. 		<ul style="list-style-type: none"> - P.G.

Nº plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
158	468	<ul style="list-style-type: none"> - El anciano contra la pared, de perfil. - Oscuridad casi total. Rostro y manos iluminados. 	Tras un instante de inmovilidad, el anciano se pone la gorra y el uniforme, se abrocha el primer botón y se acaricia el bigote.	- P.M.
159	216	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje. - El anciano en uniforme contra la pared. Al fondo, a la izquierda, la entrada del hotel. - Luces procedentes de la puerta del Atlantic. Reflejos en el pavimento. 	El anciano camina a lo largo de la pared y sale de campo en el primer plano derecha.	- P.G.
160	138	<ul style="list-style-type: none"> - Puerta de vivienda rodeada de flores. - Iluminación circular sobre la puerta. 	La novia seguida de la tía y el novio. La primera sale precipitadamente por la derecha del encuadre.	- P.M.L.
161	180	<ul style="list-style-type: none"> - Escalera de la vivienda. A la derecha, la barandilla. - Foco de iluminación perpendicular a la pared. La sombra del anciano precede a éste. 	El anciano sube hasta el rellano y se incorpora. La novia entra por la derecha de campo y se lanza a sus brazos.	- P.M.L. - P.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
162	218	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma el final de 160 - Como 160. - Como 160. 	La tía ajusta la pajarita del novio. Ambos miran hacia la derecha. Por la derecha de campo entra la novia.	- P.M.L.
163	72	<ul style="list-style-type: none"> - Falso raccord. - El anciano con la novia en sus brazos. - Iluminación central sobre las figuras. 	Ambos giran la cabeza hacia primer plano.	- P.M.
164	326	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 162. - El anciano y la novia a la derecha del encuadre. - Iluminación como 160. 	El anciano levanta los brazos y da la mano a la tía. La novia se coloca junto a su esposo. Este tiende una copa al anciano, el cual le da unas palmadas al hombro. Se dirigen todos hacia el interior.	- P.M.L.
165	112	<ul style="list-style-type: none"> - Tres ventanas vistas desde el exterior. - Iluminación del interior de la casa. Fondo oscuro. Noche. 	A través de las ventanas, algunas siluetas de personas bailando.	<ul style="list-style-type: none"> - P.G.C. - C.P. (ligero)

Nº plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
166	477	<ul style="list-style-type: none"> - El umbral de la puerta de la sala. A la derecha cristales de la puerta. - Iluminación del interior (derecha del encuadre). Una vez cerrada la puerta, sombras de bailarines. 	El portero y su hija bailan. El primero sale de campo por la derecha. Una mujer cruza el campo de izquierda a derecha y tras ella aparece el novio. La novia y el marido cruzan el umbral cerrando la puerta. En el interior de la sala bailan y beben los parejas.	- P.M.C.
167	(25)	<ul style="list-style-type: none"> - Grupo de invitados de cara. Un hombre calvo en primer plano, un bigotudo, uno con gafas y una mujer en segundo plano. Al fondo, cuatro invitados más. - Foco de iluminación sobre el conjunto de las figuras. 	Los invitados fuman y comentan.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M. - C.P. (ligero)
168		<ul style="list-style-type: none"> - El portero de tres cuartos de frente. - Iluminación sobre el rostro. 	El portero saluda y mira fuera de campo por la izquierda.	- P.P.
169		<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 167. - Como 167. - Como 167. 	Los invitados mirando hacia la derecha levantan sus vasos todos juntos.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M. - C.P. (ligero)

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Ángulo.
170		<ul style="list-style-type: none"> - El portero de tres cuartos de frente, en primer plano, al fondo invitados bailando. - Como 168. 	Los invitados bailan con los brazos levantados. El portero hace una mueca y saluda.	- P.M.C.
171		<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje y en el movimiento (más alejado) - El portero en el centro del encuadre. A su alrededor multitud de invitados. - Iluminación sobre el grupo, privilegiando a la figura central. 	El portero saluda, se vuelve y todos los invitados levantan el brazo para brindar.	- P.M.
172		<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 170. - Como 170. - Como 170. <p style="text-align: center;">Fundido en Negro.</p>	El portero hace muecas, levanta la cabeza y se atusa el bigote. Los invitados gesticulan tras él uno de ellos toca una trompeta, al lado derecho, primer plano.	- P.M.
173		<ul style="list-style-type: none"> - Dos ventanas de la vivienda vistas desde el exterior. Semejante a 165. - Iluminación interior, aunque aparece ligeramente más iluminado que en 165. 	Siluetas moviéndose tras los cristales. La tía abre una ventana, se asoma y mira hacia la derecha, se vuelve y da la mano a un invitado.	- P.G. - C.P.

No plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
174		<ul style="list-style-type: none"> - Rotoma el final de 166. - La puerta acristalada de la habitación. - Como 166. 	Una invitada con un sombrero de papel entra en campo por la derecha seguida de una mujer con moño y de tres hombres de los cuales uno calvo tiene una trompeta en la mano. Ríen y atraviesan el campo hacia la izquierda.	- P.M.
175	565	<ul style="list-style-type: none"> - El portero de cara, ante una mesa llena de botellas, en el primer plano derecha. - Iluminación sobre el rostro del portero. 	El portero sostiene un vaso en la mano y saluda a derecha e izquierda tambaleándose. Vacía el vaso sobre la mesa y saluda de nuevo con un gesto militar, da una vuelta completa perdiendo casi el equilibrio.	- P.M.L.
176	91	<ul style="list-style-type: none"> - El pasillo con guirnaldas. - Foco de luz iluminando el pasillo. 	La tía de perfil toma su sombrero y su abrigo riendo.	- P.M.L.
177	104	<ul style="list-style-type: none"> - El portero ante la mesa llena de botellas y de vasos en el primer plano. Al fondo la puerta de la habitación. - Iluminación procedente del pasillo. 	La tía entra por la puerta del fondo mientras el portero hace sonar su silbato. La tía se echa a reír.	- P.M.L.



Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento en el plano Escala. Angulo.
178	35	- Raccord en el eje sobre la tía de cara. - Foco de luz sobre el rostro de la figura. Fondo negro.	La tía se ríe a carcajadas.	- P.M.L.
179	(26)	- El portero de cara. - Iluminación sobre el rostro.	El portero hace sonar su silbato a pleno pulmón.	- F.P.
180	564	- Retoma 177. - Como 177. - Como 177.	El portero continúa pitando. La tía quita su sombrero, lo pone sobre un armario atrás, viene hacia primer plano y sube a una silla. Apaga la lámpara, toma una cafetera y hace señal al portero para que éste pare de pitar. Riendo sale de campo. El portero continúa saludando y pitando a lo largo de todo el plano, al final del mismo el pito le cae de la boca.	-P.M.L.
181	403	- Rincón del patio interior en cuyo fondo se encuentran el pequeño calvo con la trompeta y un compañero. - Puerta iluminación en todo el encuadre.	El pequeño toma la trompeta; el más totalmente ciego que dos veces sobre él y le quita la trompeta de la boca; el gordito protesta.	- P.G.C. - P.

Nº plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Ángulo.
182	130	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje sobre el pequeño calvo. Más tarde la boca de la trompeta ocupa totalmente el encuadre. Luego como 181. - Como 181 (al final del travelling) 	El calvo toca la trompeta. Más tarde, los dos hombres se tambalean	Travelling muy rápido de retroceso (27). - F.P. (luego P.G.C.) - P.
183	137	<ul style="list-style-type: none"> - El portero de cara con el pito en los labios. - Iluminación perpendicular a la figura del personaje. 	El portero interrumpe su silbido y gira la cabeza hacia la ventana de la derecha.	- P.M.
184	95	<ul style="list-style-type: none"> - Plano alejado de los dos hombres al fondo del patio. - Luz de iluminación circular sobre las dos figuras. 	Se balancean.	- P.G. - P. (acusado)
185	79	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 183. - Como 183. - Como 183. 	El portero sonríe y sigue con la cabeza el ritmo de la trompeta.	+ P.M.
186	41	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 184. - Como 184. - Como 184. 	Los dos hombres siguen balanceándose.	- P.G. - P. (acusado.)

Nº plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
187	152	- El portero de cara. Al fondo, las ventanas. - Fuerte iluminación en la habitación	El portero gesticula al compás, después se desploma sobre una silla.	- P.M.L.
188	228	- Raccord en el eje, el portero de cara sonriendo. - Foco de iluminación sobre el rostro de la figura.	El portero hace gestos de satisfacción.	- Panorámica (28) - P.M.C.
189	52	- Raccord en el eje (de más cerca). - Como 188.	Continúa los gestos de satisfacción.	- P.P.
190	279	- Paredes de la habitación, mesa cargada de botellas, cómoda y ventana. - Fuerte iluminación en la habitación.		- Sucesión de panorámicas rápidas. (29) Cámara móvil. - P.C.
191	82	- Retoma 189. - Como 189. - Como 189.	Como 189.	- P.P.

Nº Plano	Luzción	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
192	237	<ul style="list-style-type: none"> - Borroso y en sobreimpresión. - Los dos hombres al fondo del patio. La trompeta en el centro del plano. - Juego de iluminación apoyada en lo borroso. 	Ambos personajes continúan balanceándose.	- P.M.
193	(30)	<ul style="list-style-type: none"> - El portero de tres cuartos, los ojos cerrados. - Iluminación sobre el rostro. 	El portero parece escuchar.	- P.P.P.
194	438	<ul style="list-style-type: none"> - Como 193, apareciendo en sobreimpresión la puerta giratoria defrmada. - El fondo de la puerta aparece totalmente iluminado. 	La puerta gira. La cabeza del portero del P.P.P. desaparece. El portero saluda.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling rápido de acercamiento. - P.M.L. (Plano entero)

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Esacala. Angulo.
195	780	<ul style="list-style-type: none"> - Seis hombres calvos con caras blancas. Al fondo, un taxi. - Fuerte iluminación perpendicular al taxi, con un farol accesorio a la izquierda del encuadre. 	<p>Los hombres intentan bajar la maleta del taxi, depositándola con dificultad en tierra. Se apartan e intentan de nuevo levantarla. El portero llega entonces por el primer plano izquierda, de espaldas los aparta, coge la maleta y la levanta con un solo brazo, hacia arriba. Luego, se vuelve y avanza hacia el primer plano. Saliendo de campo por la izquierda. Los hombres de blanca faz permanecen inmóviles. El plano se vuelve totalmente borroso</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.G.C.
196	1538	<ul style="list-style-type: none"> - Fachada de un edificio iluminado, primer plano en sobreimpresión borrosa. - Iluminación procedente de las ventanas del edificio. 	<p>La puerta gira, un ascensor baja. El portero avanza, con el baúl en el brazo, aquél lanza el baúl al aire, lo recoge y salu mientras tanto. Los clientes aplauden. Todo en sobreimpresión y borroso.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Conjunto de travelings y panorámicas con cámara móvil. - (31)

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
197	94	<ul style="list-style-type: none"> - El portero sobre una silla apoyado a la mesa cubierta de botellas. - Luz abundante procedente del exterior. Día(?). 	La tía cierra la ventana lo cual despierta al portero y se acerca a él con una taza y cafetera en la mano.	- P.M.L.
198	144	<ul style="list-style-type: none"> - Escalera y rellano. Tras la barandilla dos mujeres. - Iluminación bastante fuerte del conjunto del encuadre. 	Una mujer abrillanta unos zapatos, otra limpia un vestido. Un hombre baja la escalera saliendo de campo por la izquierda.	- P.C.C. - C.P. (acusado)
199	79	<ul style="list-style-type: none"> - El portero dormido ocupa el centro del encuadre. - Iluminación sobre el rostro. 	Se despierta y mira a la izquierda.	- P.M.C.
200	62	<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo. - La tía de cara con la cafetera y la taza en imagen doble. - Iluminación sobre el rostro y los objetos. 	La tía le tiende la taza.	- P.M.
201	205	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 199, de más cerca. - Como 199. - Como 199. 	El portero se frota los ojos.	- P.F.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
202	91	- La tía de cara. - Como 200.	La tía sonríe y vierte el café en la taza.	- P.M.C.
203	109	- Raccord en el movimiento. - La tía de perfil en el primer plano; el portero detrás de ella. - Al fondo, una ventana que ilumina la habitación.	la tía vierte el café y el portero se despreza	- P.M.
204	120	- Fachada de edificio con balcones. Una mujer mayor en primer plano. - Exterior. Día. (?)	La mujer sacude una alfombra. Al fondo, en un balcón, otra mujer sacude la ropa.	- P.G.C. - C.P.
205	262	- El portero de cara. A la izquierda del encuadre, la mesa llena de botellas. - Iluminación artificial sobre el personaje.	El portero con el tazón en la mano se tambalea e intenta recobrar sus fuerzas.	- P.M.
206	42	- Rellano interior. Al fondo, la puerta de la vivienda del portero aún con la guirnalda. - Foco de iluminación perpendicular a la pared frontal. Los personajes según bajan proyectan su sombra en la pared.	Dos mujeres de perfil sacuden alfombras en primer plano; varios hombres bajan la escalera.	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
207	507	- Habitación. El portero de pie. - Al fondo derecha, la ventana iluminada.	El portero saca el reloj de su chaleco y llama. La tía llega de espaldas por el primer plano y le ayuda a vestirse con su librea. El intenta abrochársela.	- P.M.L.
208	105	- Raccord en el eje (de más cerca.) - El portero con su uniforme. - Poco de iluminación sobre la figura del personaje.	El portero intenta abrocharse el uniforme y se da cuenta que falta un botón; lo busca.	- P.M.
209	61	- Raccord (más alejado). Retoma 207. - Como final de 207. - Como 207.	El portero continúa buscando su botón, la tía observa el uniforme, da media vuelta y sale de campo por la izquierda.	- P.M.L.
210	187	- Raccord en el eje (de más cerca). Retoma 208. - Como 208. - Como 208.	Continúa buscando su botón.	- P.M.
211	42	- La tía en primer plano. Al fondo, una cómoda. - Iluminación lateral sobre el rostro.	La tía busca en una caja y sale de campo por la derecha.	- P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
212	101	- Retoma 209. - Como 209. - Como 209.	La tía entra en campo por la izquierda en dirección al portero, llevando aguja e hilo.	- P.M.L.
213	93	- A la derecha del encuadre, la librea; la izquierda, la tía de perfil. - Iluminación sobre el rostro.	La tía cose el botón del uniforme, una mano sale y entra repetidas veces de campo.	- P.C.
214	286	- Cara del portero de frente. - Iluminación sobre el rostro.	El portero se tambalea y cierra los ojos. La mano de la tía entra y sale de campo en repetidas ocasiones.	- P.M.C.
215	403	- Los mismos de frente. - Iluminación sobre el rostro.	La tía acaba coser, remata y corta el hilo con unas tijeras y golpea al portero en el vientre para despertarlo. Este se abrocha mientras ella le coloca la gorra en la cabeza.	- P.M.L.
216	255	- Rellano. Dos mujeres apoyadas en la barandilla. Al fondo, la puerta de la vivienda del portero. - Fuerte iluminación sobre el conjunto del encuadre.	La tía abre la puerta y el portero sale de la casa empujado por aquella. Esta cierra la puerta. El portero se tambalea y las mujeres ríen.	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
217	26	- El portero de cara. - Como 216.	El portero las mira de reojo.	- P.M.C.
218	81	- Plano subjetivo. - Cara de mujer alargada por deformación. - Iluminación sobre rostro. Fondo negro.		- P.P.
219	30	- Retoma 217. - Como 217. - Como 217.	El portero saluda.	- P.M.C.
220	86	- Retoma 216. - Como 216. - Como 216.	El portero saluda a las dos mujeres que lo miran riendo y baja la escalera saliendo de campo por la derecha.	- P.M.L.
221	258	- Habitación interior. - Iluminación procedente del exterior, a través de la ventana, a la derecha.	La tía ante la mesa cargada de botellas y vasos, toma una botella y la cafetera y sale de campo por el primer plano, vuelve y se dirige hacia la ventana.	- P.G.C.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
222	212	<ul style="list-style-type: none"> - Puerta exterior del patio. - Exterior.Día. (?) 	Un obrero sale seguido por el portero. Este avanza saludando a algunas mujeres que permanecen apoyadas contra la pared. Dos niños atraviesan el campo corriendo, saliendo por el primer plano. El portero gira la cabeza hacia arriba.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling hacia atrás, de acompañamiento. - P.M.L. (P.E.)
223	57	<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo. Fachada de la casa vista borrosa, a través de un cuadro circular. - Juego de iluminación. 		- C.P.
224	41	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 222. - Como 222. - Como 222. 	El portero mira hacia la izquierda arriba.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling de retroceso (continuación del 222.) - P.M.L. (P.E.)
225	49	- Plano subjetivo borroso.		
226	25	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 224 (de más cerca). - El portero de tres cuartos de frente. - Iluminación sobre la figura. 	El portero saluda.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling de retroceso. - P.M.C.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
227	119	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 226 (de más lejos). - Como 224. - Como 224. 	El portero avanza en medio del gentío saludando.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling de retroceso (continuación de 224). - P.M.L. (P.E.)
228	116	<ul style="list-style-type: none"> - Habitación interior. La tía asomada a la ventana. - Iluminación natural procedente del exterior. 	La tía mira a través de la ventana abierta, sonriendo envía dos besos.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.
229	276	<ul style="list-style-type: none"> - El portero en el centro del encuadre en primer plano, un largo muro. - Amplio foco de iluminación sobre toda la extensión del campo. 	El portero avanza en primer plano saludando, mientras se cruza con algunos transúntes.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling lateral de acompañamiento de derecha a izquierda. - P.M.L.
230	59	<ul style="list-style-type: none"> - Como 229 (de más cerca) - Foco de iluminación perpendicular (más tenue que en 229.) 	El portero avanza hacia la izquierda. De pronto se inmoviliza y mira fuera de campo, a la izquierda.	<ul style="list-style-type: none"> - Pequeño travelling de reencuadre que finaliza el movimiento iniciado en 222. - P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
231	88	<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo. - Fachada de hotel vista borrosa. Al final del travelling la imagen se vuelve nítida. - Iluminación de exterior. Día (?). 	Algunos coches y peatones circulan.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling de acercamiento. - P.G.
232	239	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 230. - Como 230. - Como 230. 	El portero se vuelve congnatado y mira de nuevo hacia la izquierda.	- P.M.
233	72	<ul style="list-style-type: none"> Retoma el final de 231. - El nuevo portero ante el hotel. - Como 231. 	La puerta gira. Los peatones cruzan el campo.	- P.G.C.
234	(32)	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma de 232. - Como 232. - Como 232. 	El portero apoyado contra la pared, lleva la mano a su frente y sale de campo por la derecha.	- P.M.
235	277	<ul style="list-style-type: none"> - Plaza frente al hotel. El portero ante el muro de la derecha. - Fuerte iluminación natural. Día. 	El portero avanza hacia la calle, se detiene al borde de la acera y se decide a atravesar la calzada. Sale de campo por la izquierda. Continúa la circulación en la calle.	- P.G.C.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
236	230	<ul style="list-style-type: none"> - La consigna de la estación vista de lado. Locomotora en el fondo del campo, a la derecha. - Día. 	Algunos viajeros dejan sus equipajes y salen de campo por la izquierda. Llega el portero entrando en campo por la derecha. Deposita su uniforme y su gorra, el empleado los coge dándole un ticket. El portero levanta los ojos hacia arriba.	- P.M.
237	85	<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo. - Un reloj que indica las diez menos veinte y cinco. - Iluminación sobre el mismo. 		<ul style="list-style-type: none"> - P.C. - C.P. (acusado)
238	171	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 236. - Como 236. - Como 236. <p style="text-align: center;">Fundido en negro.</p>	El portero saca su reloj para comprobar la hora y sale de campo corriendo por la derecha. Un joven deposita una caja y dos bolsos de piel.	- P.M.
239	194	<ul style="list-style-type: none"> - Obertura en negro. - Las puertas de los lavabos. - Iluminación artificial, en la entrada así como en el sótano. 	El portero abre la puerta y baja las escaleras.	- P.M.L. (P.E.)

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
240	88	<ul style="list-style-type: none"> - Dos puertas al fondo de la escalera. - Iluminación del interior de la habitación a las que ellas dan paso. 	El portero llega, entra en campo por la izquierda del encuadre, y ya dentro se gira y mira entre ambas puertas.	- P.C.
241	145	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - El portero de tres cuartos espaldas. - Iluminación interior. 	El portero da media vuelta, y se dirige, tras cerrar la puerta, al interior de los lavabos.	- P.M.L.
242	140	<ul style="list-style-type: none"> - Los lavabos. Al fondo, una silla. A la izquierda, en primer plano, las pilas. - Iluminación por medio de multitud de lámparas. Reflejos. 	El portero entra en campo por el primer plano izquierda y avanza lentamente de espaldas.	- P.G.C.
243	1189	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje. - A la derecha del encuadre, la silla; a la izquierda un pequeño armario ropero. - Iluminación artificial procedente del interior; el paso del portero produce una sombra en la pared del fondo. 	El portero de espaldas abre un armario y se quita la chaqueta poniéndose después una blusa blanca, se gira y observa los lavabos. Se inclina y se agacha. Se levanta de nuevo con una caja de la que extrae un cepillo que coloca sobre una estantería, ante el espejo.	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
244	192	<ul style="list-style-type: none"> - La puerta acristalada que da paso a las escaleras. - Iluminación en el interior, al fondo (tras el segundo par de puertas.) 	Un cliente entra en campo por la izquierda y desciende rápidamente las escaleras, entrando en los lavabos.	- P.M.
245	116	<ul style="list-style-type: none"> - Interior de los lavabos. El portero y el cliente reflejados en el espejo de la izquierda. - Iluminación muy contrastada y artificial. 	El portero (visto a través del espejo) abre el grifo y el cliente se quita la mortaja y se lava las manos. El portero bosteza.	- P.M.
246	285	<ul style="list-style-type: none"> - El portero de tres cuartos de frente. Espalda del cliente en el ángulo inferior izquierdo. - Iluminación sobre la figura. En el ángulo superior izquierdo del encuadre una lámpara. 	El portero bosteza y tiene una toalla al cliente.	- P.M.
247	141	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 245. - Como 245. - Como 245. (Las figuras se ven reflejadas en el espejo) 	El cliente se sacude las manos y ve al portero que duerme. Se echa a reír	- P.M.L.
248	121	<ul style="list-style-type: none"> - El portero y el cliente - Como 246. 	El portero con la cabeza reclinada hacia delante. El cliente, a la derecha, ríe; luego toma la toalla de las manos del portero y se seca. El portero se despierta. (Visto a través del espejo.)	- P.M.C.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escale. Angulo.
249	27	- Retoma 247. - Como 247.	El cliente da un billete al portero, recoge su sobrija y sale de campo por el primer plano izquierda.	- P.M.L.
250	131	- Las manos del portero y un billete entre ellas. - Iluminación sobre el objeto.	El portero tiende el brazo hacia el lavabo y deja el billete sobre el plato.	- Panorámica de acompañamiento hacia la izquierda. - P.C. - P.
250 (bis) (33)	75	- Como al final de la panorámica de 250. - Como 250.		- P.C. - P.
251	632	- Retoma 249. - Como 249.	El portero inclinado sobre el lavabo limpia éste con un trapo; el portero visto en reflejo en el borde izquierdo del encuadre entra en campo por la izquierda del mismo. Ambos porteros (el del espejo y el real), frente a frente. el portero gira la cabeza mirando hacia el borde superior derecha, fuera de campo.	- P.M.L.
252	96	- Ventan exterior de los lavabos. En el primer izquierda, el portero. - Exterior iluminado cuyos luces irrumpen sobre la pared derecha de la estancia.	El portero dirige su mirada hacia el exterior, a través de la ventana.	- P.M.C (referido al portero.) y P.G.C. (referido al decorado.) - C.P.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Cámara. Angulo.
253	211	<ul style="list-style-type: none"> - Transeúntes por la calle. La tía. - Exterior. Día (?). Foco de iluminación siguiendo la trayectoria del personaje de la tía. 	Transeúntes cruzan el campo en ambos sentidos. La tía, avanzando de derecha a izquierda. Se detiene, junto a la esquina de la calle, mira fuera de campo por la derecha, luego por la izquierda y contempla el paquete que transporta.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling lateral de acompañamiento (de derecha a izquierda). - P.M.
254	152	<ul style="list-style-type: none"> - La tía de tres cuartos de cara, situada en el centro del encuadre. - Iluminación sobre el rostro y el paquete. 	La tía abre el paquete que lleva en sus manos, descubre una fiambarrera metálica. Huele el contenido del plato y ríe.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.C.
255	281	<ul style="list-style-type: none"> - Interior del hotel. Cocina. Serie de platos presentados con refinamiento. - Iluminación interior. 	El cocinero afila un cuchillo. Al final del travelling, algunos salen desde el fondo del decorado, saliendo de campo por el primer plano derecha.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling lateral hacia la derecha. - P.C.C. (al final del travelling.).
256	88	<ul style="list-style-type: none"> - Lavabos. Al fondo del campo, el portero. - Iluminación artificial, foco central sobre la figura del portero. Reflexos del espejo y lámparas. 	El portero come lentamente sentado.	<ul style="list-style-type: none"> - P.G.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Novimiento de cámara. Escala. Angulo.
257	70	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje. - El portero. (Como 256, pero de más cerca). - Iluminación, foco central sobre la figura. 	El portero come un plato de sopa. Levanta la cabeza, dirigiendo su mirada hacia la cámara.	- P.M.
258	101	<ul style="list-style-type: none"> - Puerta acristalada de entrada a los lavabos, vista desde el interior. En el ángulo inferior derecho del encuadre, la pila de los lavabos. - Foco de iluminación perpendicular a la puerta. 	Un cliente entra sonándose y sale de campo por la derecha.	- P.M.L. (referido a la figura).
259	270	<ul style="list-style-type: none"> - Fondo del lavabo. El portero sentado hacia el borde derecho. - Iluminación artificial sobre el centro del encuadre y la figura humana. 	El portero se levanta, deposita su tazón y toma una toalla desplegándola, avanza lentamente hacia el primer plano izquierda.	- P.M.L.
260	65	<ul style="list-style-type: none"> - Tazón situado sobre el borde del lavabo. - Iluminación artificial sobre el objeto. 		- P.P. - P.
261	234	<ul style="list-style-type: none"> - Fondo de los lavabos, como 259. - Como 259. 	El portero entra en campo por la izquierda, deposita la toalla, toma el tazón y se sienta de nuevo.	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
262	344	- Fondo de los lavabos. El portero. - Haz de iluminación perpendicular sobre el rostro.	El portero come con una cuchara.	- P.P.
263	256	- Fondo de los lavabos, el portero en primer plano. Al fondo, el armario. - Iluminación perpendicular decorada.	El portero deposita nuevamente el tazón sobre el borde del lavabo y permanece sentado con las manos cruzadas.	- P.M.L.
264	83	- Comedor del hotel. Un hombre calvo y una joven ambos de perfil, sentados en una mesa. - Iluminación procedente del exterior a través de las ventanas.	El hombre y la joven comen.	- P.G.C.
265	65	- Raccord en el eje. - La joven. - Iluminación artificial sobre el rostro.	La joven come con deleite una ostra y sonríe.	- P.P.
266	69	- Retoma 264. - Como 264. - Como 264.	Ambos personajes hablan. La joven come otra ostra.	- P.G.C.
267	29	- Retoma 259. - Como 259. - Como 259.	El portero sentado en su silla, balancea la cabeza.	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo:
268	423	<ul style="list-style-type: none"> - Fachada del hotel. - Exterior. Día (?). Oscuridad sobre la puerta giratoria. 	Transeúntes pasan en ambos sentidos. Un vehículo atraviesa el campo de derecha a izquierda. La tía entra por la izquierda del encuadre y se dirige hacia el fondo, hacia la puerta giratoria. Se detiene y echa a correr hacia la izquierda del encuadre.	<ul style="list-style-type: none"> - P.G. - P. (ligero)
269	125	<ul style="list-style-type: none"> - Pared del edificio. - Foco de iluminación perpendicular. 	La tía entra en campo por la derecha y se esconde tras la pared. Mira fuera de campo hacia la derecha y río.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.
270	76	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje (de más lejos). - Como 269. - Iluminación central. 	La tía sale del rincón, avanza lentamente y mira hacia la derecha, fuera de campo.	<ul style="list-style-type: none"> - Ligera panorámica de reencuadre hacia la derecha, al final del plano. - P.M.L. al comienzo del plano, y P.M. al final.
271	32	<ul style="list-style-type: none"> - Acera. Al borde izquierdo del encuadre, la tía de espaldas. Al fondo, las piernas del nuevo portero. - Fuerte iluminación natural sobre la acera. 	El portero se acerca hacia el borde de la calzada.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.C. - P. (acusado).

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
272	77	<ul style="list-style-type: none"> - La tía apoyada contra la pared. - Iluminación perpendicular a la figura. 	La tía tiende el paquete hacia la derecha, girando la cabeza, al tiempo en dirección opuesta. Progresivamente va girando el rostro hacia el borde derecho.	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica de acompañamiento del gesto (manteniendo siempre encuadrado el objeto). - P.M.L.
273	14	<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo. - El nuevo portero de perfil. - Foco de iluminación central sobre la figura. Cache circular oscureciendo progresivamente los bordes del encuadre y coincidiendo con el foco de iluminación en el centro de las figuras 		- P.M.
274	11	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 272. - Como 272. - Como 272. 	La tía repliega el brazo bruscamente y hace un gesto de pánico.	- P.M.L.
275	6	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord de 90 grados. - El hombro del nuevo portero, ocupando, de espaldas, el borde izquierdo del encuadre. La tía, de cara, al fondo del campo. - Iluminación exterior. 	La tía observa estupefacta al nuevo portero.	<ul style="list-style-type: none"> - P.C. y P.E. (referido respectivamente al nuevo portero y a la tía. (34)). - P.
276	96	<ul style="list-style-type: none"> - Interior lavabos. - Como 242. - Como 242. 	El portero pesa el mocho por el piso en el centro del plano.	- P.G.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
277	178	<ul style="list-style-type: none"> - El nuevo portero ocupan do de arriba a abajo, el borde derecho del en cuadro. Al fondo, un botones. - Exterior, Iluminación natural. 	La tía entra en campo por la izquierda y se dirige al nuevo portero. Hace gesto de entrar en el hotel, cuando el nuevo portero la detiene con el brazo. Este llama con el gesto al botones, al cual acude.	- P.M.L.
278	91	<ul style="list-style-type: none"> - Lavabos. La pila de los mismos. Bajo ella, el portero. - Iluminación artificial. Reflejos. 	El portero, arrodillado, friega el suelo bajo el lavabo. Levanta la cabeza.	- P.M. - P.
279 (35)	28	<ul style="list-style-type: none"> - La puerta de entrada a los lavabos, vista desde dentro. - Iluminación sobre el centro de la puerta. 	Un botones entra y señala al portero con la cabeza, que salga.	- P.M.L.
280	87	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 278. (desde más cerca). Idéntico eje. - Como el final de 278. - Iluminación central sobre la figura. 	El portero mira hacia arriba, fuera de campo.	- P.M. - P.
281	161	<ul style="list-style-type: none"> - Puerta exterior de los lavabos. La tía de espaldas en el lado izquierdo del encuadre. - Iluminación desde el interior de los lavabos (al fondo, borde inferior del encuadre) e iluminación central sobre la puerta. 	La tía, de espaldas, mira hacia abajo de las escaleras. El botones sube, se peina, abre las puertas y sale de campo por la izquierda. Mientras la puerta sigue latiendo, la tía dirige su mirada al fondo del campo.	- P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
282	363	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 278. - Como 278. - Como 278. 	El portero se levanta repentinamente y hace un signo negativo con la cabeza. Se para el faldón de la chaqueta y avanza lentamente.	- P.M.L. (al final del plano).
283	164	<ul style="list-style-type: none"> - Los batientes de la puerta acristalada, que dan entrada a los lavabos. - Iluminación artificial procedente del interior de los mismos. 	El batiente izquierdo se mueve y se descubre el rostro del portero que mira hacia delante, fuera de campo.	- F.P.
284	35	<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo. - La tía situada tras la puerta en lo alto de las escaleras. - Iluminación sobre el rostro. 	La tía grita espantada.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling muy rápido hacia delante, sobre el rostro de la tía. - P.F.P. (al final del travelling).
285	52	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 283. - El portero a la entrada de los lavabos. Al fondo la silla. (borrojo). - Iluminación sobre el rostro. Luego reflejos desde el interior. 	El portero retrocede bruscamente, horizontalizado.	- P.F.P. (al comienzo del plano).
286	51	<ul style="list-style-type: none"> - La tía vista desde detrás de los batientes de la puerta. - Iluminación tras las puertas. 	La tía, de cara, se vuelve y echa a correr hacia el fondo del decorado.	- P.M.L.
287	145	<ul style="list-style-type: none"> - El portero de 3/4 de cara situado entre los batientes de la puerta. - Iluminación tras la puerta. 	Baja la cabeza y retrocede lentamente. La puerta se cierra.	- P.M.L. (36).

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
288	54	<ul style="list-style-type: none"> - El portero de perfil, visto desde el interior de los lavabos. - Iluminación artificial sobre la figura. 		- F.M.
289	(37)	<ul style="list-style-type: none"> - Los lavabos. Un cubo en el centro del campo. Al fondo, la silla que ocupaba el portero. - Iluminación artificial sobre el conjunto. Reflejos. 	Un cliente entra en campo por el primer plano izquierda, de espaldas. Fuma un puro y mira el reloj. Al final del plano se halla situado en el centro del encuadre.	- P.M.L. (referido al personaje).
290	(38)	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 288. - Como 288. - Como 288. 		- P.M.
291	(39)	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 289. - Como 289. - Como 289. 	El cliente inclinado sobre el lavabo, abre el grifo, toma una pastilla de jabón y se gira hacia la cámara haciendo ademán de llamar.	- P.M.L.
292	85	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 290. - Como 290. - Como 290. 	El portero, inclinado sobre la fuente, mira hacia el primer plano y avanza lentamente.	- P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
293	310	<ul style="list-style-type: none"> - Espejo y lavabo de frente. Reflejo del cliente de perfil en el espejo. - Iluminación sobre el borde izquierdo del encuadre. 	<p>El cliente tiende las manos hacia la izquierda. El portero entra en campo por el mismo lado, toma lentamente una toalla y empieza a desplegarla. El cliente se la arranca de las manos y se seca. El portero se gira y mira hacia la izquierda, fuera de campo.</p>	- P.M.
294	197	<ul style="list-style-type: none"> - Plaza situada ante el hotel. Circulación automovilística abundante. - Iluminación exterior. Día (?). 	<p>La tía, se escabulle entre los vehículos y corre hacia primer plano.</p>	- P.G.
295	312	<ul style="list-style-type: none"> - Interior de los lavabos. El portero, ocupando el lado derecho del encuadre. El cliente, el izquierdo. - Iluminación artificial sobre el conjunto. 	<p>El portero dirige su mirada hacia adelante, hacia el primer plano derecha; el cliente se observa en el espejo mientras fuma el puro. Este último se cepilla la chaqueta y se vuelve hacia el portero golpeándolo con el cepillo. El portero se gira. En este momento el cliente le hace ademán de que le cepille. El portero toma el cepillo mientras el cliente toma un segundo cepillo para peinarse.</p>	- P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
296	163	<ul style="list-style-type: none"> - Nuca del cliente en el primer plano, en frente se refleja su rostro. - Iluminación artificial sobre la nuca y el espejo. 	El cliente se peina con el cepillo. El brazo del portero cepilla, a su vez, la chaqueta del cliente, pero de repente se detiene. El cliente se vuelve y mira hacia la izquierda irritable. La mano del portero deja entonces caer el cepillo y sale de campo por el borde inferior del encuadre.	- P.M.C.
297	15	<ul style="list-style-type: none"> - El portero de cara. - Iluminación sobre el rostro. 	El portero mira en dirección al cliente, luego gira la cabeza hacia la izquierda y hacia atrás.	- P.M.C. - P.
298	109	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje y en el movimiento. - Lavabos. El portero y el cliente. - Iluminación artificial de interior. Reflejos. 	El portero frente al cliente. Este se vuelve, tiende su pie hacia atrás y observa su barba ante el espejo. El portero toma un taburete de debajo de los lavabos.	- P.G.C.
299	199	<ul style="list-style-type: none"> - Falso raccord. - Piernas del portero y pie del cliente. - Iluminación artificial sobre el suelo. 	El portero coloca el taburete en primer plano, tras lo cual el cliente pone el pie sobre él. El limpia el zapato con una ballota.	- P.C. - P.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
300	2/8	<ul style="list-style-type: none"> - A través del espejo, el cliente. - Iluminación artificial perpendicular al espejo. 	El cliente se mira a través del espejo, con la boca abierta observa sus dientes y coloca de nuevo el puro en la boca. Cuando se mueve se advierte en el fondo (siempre a través del espejo) al portero. El cliente sonríe.	- P.M.L.
301	170	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 298. Falso raccord - Como 298. - Como 298. 	El portero limpia muy lentamente el zapato del cliente, éste quita el pie y coloca sobre el tabureta el otro. Ante la inactividad del portero golpea impaciente con el pie el tabureta.	<ul style="list-style-type: none"> - P.C. - P.
302	77	<ul style="list-style-type: none"> - Al borde izquierdo del encuadre, el portero, de espaldas. Ocupando el centro derecha del mismo, el cliente, de cara. - Foco de iluminación sobre el cliente. 	El cliente se lima las uñas mientras observa al portero. Luego gesticula y da muestra de cólera.	- P.M.
303	23	<ul style="list-style-type: none"> - El portero en el centro del encuadre. - Iluminación sobre la figura. 	El portero mirando hacia la derecha. La mano del cliente entra en campo por la izquierda amenazante.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.C. - P.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escalín. Ángulo.
304	(40)	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 302. - Como 302. - Como 302. 	El cliente enfurecido mira al portero y muestra el puño en dos ocasiones. Finalmente sale de campo por la izquierda.	- P.M.
305	19	<ul style="list-style-type: none"> - Los batientes de la puerta de entrada a los lavabos. - Iluminación desde el interior. 	El cliente sale precipitadamente hacia el primer plano. Los dos batientes en su rápido va y ven muestran alternativamente al portero situado al centro del encuadre y dentro de los lavabos de pie.	- P.E. (referido a la figura del portero), P.C. (referido a los batientes).
306	474	<ul style="list-style-type: none"> - Puerta acristalada del exterior de los lavabos - Iluminación como en 281. 	El cliente sube las escaleras corriendo, empuja un batiente de la puerta y sale de campo por el primer plano izquierda. Campo vacío. Un tarde entra de nuevo por el borde izquierdo seguido por el director. Bajón ambos las escaleras y empujan la puerta de abajo. De nuevo campo vacío. Luego, se abre la puerta de los lavabos y los dos personajes suben lentamente la escalera. El cliente limpia sus gafas con el pañuelo y restregués. El director corre a abrir un batiente, hace pasar al cliente -que sale de campo por la izquierda- y le acompaña en su salida de campo. La puerta se cierra.	- P.C.C.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
307	118	- Interior de los lavabos. El portero ocupando el centro del encuadre. - Iluminación artificial sobre la figura. fundido en negro.	El portero mira hacia ue- trás de la cámara.	- P.M.L.
308	188	- Puerta de entrada del piso del edificio en que habita el portero. Algunos vecinos a la de- recha. - Exterior. Día (?).	La tía llega corriendo. Cruza a una mujer gruesa y se precipita hacia el fondo del campo penetrando en el inmueble.	- Panorámica hacia la izquierda de acompa- ñamiento (muy rápida) - P.C.
309	84	- Pasillo del piso del por- tero. La puerta, al fondo - Iluminación sobre la mig- ra.	La hija del portero entra en campo por la derecha en dirección a la puerta. Lle- va un pañuelo, una escoba y un delantal. Una vez abierta la puerta se asoma a la escalera.	- P.M.L. (a la entrada en campo del persona- je).

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
310	496	<ul style="list-style-type: none"> - Escalera de acceso al piso del portero. Luego la puerta del piso. - Foco de iluminación siguiendo al personaje; luego, perpendicular a la puerta. 	<p>La tía sube corriendo y tiende los brazos hacia de- lante sosteniendo su pa- quete. Una vez en el rella- no toma a la joven, que entra en campo por la iz- quierda, por los hombros. Esta última retrocede. Am- bas entran en la casa. La cámara encuadra la puerta cerrada algunos instantes. Esa tarde, una vecina a la izquierda abre una puerta, mira hacia la dere- cha y se inclina hacia de- lante avanzando con sigi- llo. Se sitúa tras la puer- ta del portero con el fin de escuchar.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Ligera panorámica hacia la derecha, luego ha- cia la izquierda acom- pañando la trayectoria del personaje en obli- cuo. Encuadrada la puer- ta ligera panorámica hacia la izquierda (pa- ra encuadrar la puerta de la vecina). Luego, nueva panorámica de re- encuadre hacia la dere- cha. - P.M.L. (referido a las figuras.) - P. (mientras la tía sube las escaleras.)
311	127	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje. - Como final de 310, (pero de más cerca). - Iluminación artificial sobre el rostro y manos de la vecina. 	<p>La vecina, con la oreja apoyada sobre la puerta, abre la boca y pone la ma- no sobre ella.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.
312	412	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 309. - Interior del pasillo del portero. - Iluminación artificial sobre las figuras y tras la vidriera situada de- bajo la puerta. 	<p>La joven escucha a la tía que habla con énfasis. Esta pone los brazos en jarras y la joven da muestras de compunción. La joven pone su mano sobre la boca, y bruscamente toma a la tía empujándola hacia una puer- ta a la derecha. Mira en di- rección a la entrada y se- ñala ambas de campo por la derecha.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
313	701	<ul style="list-style-type: none"> - El pedillo en perspectiva. Al fondo del campo la puerta con guirnalda. - Potente iluminación artificial de conjunto. 	<p>La vecina llama a una puerta en el primer plano izquierda. Una segunda vecina entra en campo por dicho lado. La primera de ellas gesticula contándole el suceso. Luego, se dirige hacia el fondo en dirección a una mujer gruesa que entra en campo por la derecha, tras subir las escaleras. Las tres se reúnen en el primer plano y refen hasta que la tercera sale de campo por el primer plano derecha. Una cuarta mujer llega por el primer plano izquierda. De repente, la puerta del fondo se abre y sale el raileno la tía acompañada de la sobrina. en este momento las tres mujeres se hallan situadas en el lado izquierdo del encuadre.</p>	<p>- P.M.L. (referido a las mujeres.)</p>
314	45	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje y en el movimiento. - la puerta engalanada. - Iluminación artificial perpendicular a la misma. 	<p>La tía y la joven salen de la casa. La joven cierra la puerta en el lado derecho mientras la tía, en el lado opuesto, mira en dirección hacia el primer plano.</p>	<p>- P.M.L.</p>

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
315	44	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - Las tres vecinas ocupan do la totalidad del campo de derecha a izquierda. - Iluminación artificial privilegiando a las figuras. 	Las tres vecinas miran con orgullo y desprecio.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L. - C.P.
316	139	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 313. - Como 313. - Como 313. 	La joven y la tía avanzan hacia el primer plano en el que están situadas, a la izquierda, las vecinas y salen de campo por la derecha del encuadre.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L.
317	180	<ul style="list-style-type: none"> - Balcón del edificio. Una mujer en él. - Exterior. Día (?). 	La mujer gruesa entra en campo desde detrás del decorado y llama apoyándose a la barandilla del balcón. Gesticula acusadamente. Tras la panorámica, otro balcón inferior del que sale otra vecina.	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica muy rápida en diagonal descendiendo hacia la izquierda. - P.G.C. - CP. (antes de la panorámica).
318	88	<ul style="list-style-type: none"> - El balcón de frente. La mujer gruesa anterior. - Exterior. Más un haz de iluminación sobre la figura. 	La mujer llama señalando con el dedo hacia abajo.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
319	190	<ul style="list-style-type: none"> - El segundo balcón, visto al final del plano 317. En el centro del encuadre una mujer. - Exterior, apoyado con una iluminación perpendicular a la figura. 	La mujer escucha con la mano puesta sobre la oreja. Mira hacia la derecha y tras señalar con el dedo hacia la cámara comienza a gritar hacia el frente.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M. - F.
320	103	<ul style="list-style-type: none"> - Contraplano. - Perfil de la mujer del plano precedente ocupando el borde derecho del encuadre. - Fuerte iluminación natural. 	La mujer habla hacia el fondo cuando otra vez aparece la ventana al fondo y se asoma.	<ul style="list-style-type: none"> - P.G. - C. (referido al personaje de la ventana)
321	40	<ul style="list-style-type: none"> - El rostro de la mujer de 318 y de 319. - Iluminación sobre el rostro. 	La mujer habla utilizando las manos para dirigir la voz.	<ul style="list-style-type: none"> - P.P.P.
322	57	<ul style="list-style-type: none"> - Vieja mujer asomada a la ventana. - Iluminación sobre la figura. 	La mujer hace ademán de escuchar con la mano extendida detrás de la oreja.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling hacia adelante muy rápido. - P.P.P (al final del travelling). (41)
323	56	<ul style="list-style-type: none"> - Como 320. - Como 320. - Como 320. <p style="text-align: center;">Fundido en negro.</p>	La mujer continúa hablando con vivacidad.	<ul style="list-style-type: none"> - P.P.P.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
324	202	<ul style="list-style-type: none"> - Apertura en negro. - Salón del hotel en profundidad de campo. Numerosos clientes. - Iluminación general sobre el conjunto. 	Un violonista interpreta de espaldas en el primer plano a la izquierda del encuadre, una mujer fuma en un sofá a la derecha. Al fondo, la puerta gira torcia. Algunos personajes se dirigen hacia el fondo del campo.	- P.G.
325	103	<ul style="list-style-type: none"> - Lavabos. El portero ocupando el centro del encuadre. - Foco de iluminación perpendicular a la figura. 		- P.M.L.
326	146	<ul style="list-style-type: none"> - Fachada del hotel. - Noche. Iluminación procedente de las ventanas y carteles luminosos. reflejos. 	Un metro aéreo atraviesa el primer plano muy rápidamente hacia delante, de izquierda a derecha.	- P.U.L.
327	86	<ul style="list-style-type: none"> - Hall del hotel visto desde la escalera del fondo. En el primer plano, la escalera. A la izquierda del encuadre el ascensor. - Iluminación artificial de interior. <p style="text-align: center;">Fundido en negro.</p>	El ascensor sube. Algunos clientes bajan por la escalera y otros atraviesan el hall. Un botones sube la escalera.	<ul style="list-style-type: none"> - P.G. - P. (ligero).

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
328	41	<ul style="list-style-type: none"> - Fuerte interior. - Iluminación artificial sobre los unos y sobre la silueta que avanza. La puerta permanece en tinieblas. 	La silueta negra del portero llega desde el fondo del campo, abre la puerta avanza lentamente, levanta el cuello de la chaqueta y sale de campo por la izquierda.	- P.G.C.
329	457	<ul style="list-style-type: none"> - Acera, frente al hotel. - Exterior.Noche.Fuerte iluminación artificial sobre los edificios del fondo.Reflejos. 	Numerosas neblinas cruzan el campo en todas direcciones.Circulación automovilística.El portero llega en medio de la muchedumbre u situarse en medio del plano y avanza vacilante por el borde de la acera. Sujeta el reverso de la chaqueta en la mano, y mira a derecha e izquierda. Atraviesa la calzada.El viento sopla.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling hacia atrás de acompañamiento(cuando el portero empieza a cruzar la calzada.) - F.G. - P.(ligero con respecto al portero.)
330	244	<ul style="list-style-type: none"> - Plano subjetivo. - Fachada del hotel.El nuevo portero ante la puerta giratoria. - Iluminación procedente del interior del hotel. <p style="text-align: center;">Fundido en negro.</p>	Algunos transeúntes atraviesan en primer plano.Un automóvil cruza el campo de derecha a izquierda.Al fondo, la puerta sigue girando.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling hacia delante. - F.G.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
331	356	<ul style="list-style-type: none"> - Apertura sobre el portero en la consigna de la estación. Al fondo, un tren. - Iluminación central sobre la figura y el mes-trador. 	Numerosos viajeros atraviesan el campo en ambas direcciones. El empleado de consigna entrega al portero el uniforme y la gorra. Este los recoge y sale de campo por la derecha.	- P.M.L.
332	(42)	<ul style="list-style-type: none"> - Barrio del portero. Ventana en el muro y una mujer asomada a ella. - Iluminación artificial sobre la figura. 	La mujer mira con atención hacia la izquierda, fuera de campo y levanta las manos haciendo ademán de silencio.	- F.M.L.
333	63	<ul style="list-style-type: none"> - Fuerte del patio del inmueble. Campo vacío. - Fuerte haz de iluminación sobre la entrada. Iluminación accesoría de un farol en el ángulo superior derecha del encuadre. 		- P.G.C.
334	130	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 332. - Como 332. - Como 332. 	La vecina hace un nuevo ademán de silencio y luego repentinamente retrocede. Cierra un botiente de la ventana y se esconde.	- P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
335	1145	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 333. - Como 333, hasta la entrada del personaje. - Como 333, y a la entrada del personaje, sombras. 	<p>La sombra del portero aparece en el centro del encuadre, entrando en campo por la izquierda, tras ella el propio portero avanza muy lentamente. Se detiene bruscamente y echa a correr hacia atrás desahaciéndose por el mismo borde izquierdo. Tan solo su sombra permanece visible, muy agrandada. El portero entra de nuevo en campo incorporándose. Un obrero entra en campo por el primer plano izquierda, tras cámara, y se cruza con aquél. El portero lo saludaba y no recibe respuesta. Lo sigue con la mirada mientras el obrero sale de campo por el fondo izquierda. Luego se apoya en la pared y continúa su marcha hacia el primer plano.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.C.C.
336	436	<ul style="list-style-type: none"> - Muro del inmueble con una ventana hacia el centro derecha. - Iluminación sobre el muro. 	<p>El portero entra en campo por la izquierda y anda junto al muro. Algunas mujeres salen por una ventana y se burlan de él. El portero se separa del muro. En este momento, aparecen múltiples mujeres por las ventanas y atravesando el umbral de una puerta. El portero sale de campo por el primer plano derecha.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling lateral de retroceso precediendo al personaje y siguiendo al mismo. - P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
337	154	<ul style="list-style-type: none"> - Sobreimpresión que representa varias mujeres de cura. - Iluminación sobre cada uno de los rostros. 	Todas ellas ríen.	- P.P.
338	313	<ul style="list-style-type: none"> - Pasillo interior del apartamento del portero. Al fondo, la puerta. - Iluminación procedente de la vidriera situada sobre la puerta. Interior en penumbra. 	El portero abre la puerta y entra en el piso con gran lentitud. Se detiene y mira hacia el primer plano.	- P.M.L.
339	289	<ul style="list-style-type: none"> - Record subjetivo. - La ventana de la cabaña abierta, al fondo. Una mesa cubierta de tazas en el primer plano. - Iluminación sobre la mesa. Parece ser del exterior. 	Los visillos de la ventana son mecidos por el viento.	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica hacia la izquierda hasta encuadrar la cómoda; luego hacia la derecha (más rápida) hasta encuadrar la mesa. De nuevo hacia la izquierda, más tarde hacia abajo. - Plano de conjunto. - P. (ligero).
340	80	<ul style="list-style-type: none"> - El portero de perfil ocupando el lado izquierdo del encuadre. - Iluminación sobre la figura. Fondo oscuro. 	El portero mira hacia abajo, hacia la derecha y se inclina lentamente.	- P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
341	556	<ul style="list-style-type: none"> - Rellano del inmueble. Al fondo, la puerta del pino del portero. Varios vecinos. - Potente iluminación de interior sobre el conjunto. 	Cinco vecinos acechan la puerta del portero. Un hombre con gorra aparece en la puerta del fondo a la izquierda. Cuando la puerta de entrada al apartamento del portero se entreabre, todos los vecinos entran en sus casas corriendo. Aquel sale con la cabeza baja, mira hacia la escalera y luego avanza lentamente hacia el primer plano derecha saliendo de campo.	- P.C.C.
342 (43)		<ul style="list-style-type: none"> - El rellano superior. Al fondo, una puerta. - Iluminación sobre el conjunto del encuadre y especialmente sobre la figura. 	El portero, de espaldas, sube lentamente apoyado en la barandilla y avanza hacia la puerta.	- P.M.L. - CP.
343	66	<ul style="list-style-type: none"> - El cordón del timbre. - Haz de iluminación a su alrededor. 	La mano del portero entra campo por la izquierda y se aproxima al timbre. Luego, desciende hacia abajo.	- P.P.
344	42	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 342. - Como 342. - Como 342. 	El portero retrocede inclinado ante la puerta.	- P.M.L. - CP.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Novimiento de cámara. Escala. Angulo.
345	199	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 342. - Como 342. - Como 342. 	La mano del portero entra en campo por la izquierda, lentamente, y estira la cuerda del timbre.	- P.P.
346	234	<ul style="list-style-type: none"> - Fanillo interior del apartamento. Al fondo, el marido, la joven, y la tía en el umbral de una puerta. - Iluminación procedente del interior. 	Los tres personajes miran fijamente hacia el primer plano. Por fin, la joven se decide a avanzar hasta el medio plano, pero la tía le da alcance devolviéndola hacia atrás. La joven hace caer una lamparita situada en el recibidor.	- P.G.C.
347	287	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 344. - Como 344. - Como 344. 	El portero inclinado sobre la barandilla espera. Más tarde, comienza a descender las escaleras. El marido de la hija abre la puerta y el portero regira.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L. - CP.
348	165	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - El portero de cara inclinado hacia la izquierda. - Haz de iluminación sobre el rostro que se vierte sobre la pared produciendo sombra. 	El portero se quita la gorra y avanza lentamente.	- P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
349	68	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - El portero de espaldas en el primer plano derecha. El marido de pie, a la izquierda del encuadre. - Iluminación artificial sobre los rostros. 	El marido mira al viejo y le hace un ademán con la cabeza de entrar en la casa.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L. - FC.
350	607	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 347. - Como 347. - Como 347. 	El portero avanza lentamente hacia la puerta. El marido le empuja bruscamente sobre el hombro hacia el interior. Después, mira hacia la izquierda, avanza y se sujeta a la barandilla y más tarde rápidamente cierra la puerta. Campo vacío.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L. - CP.
351	274	<ul style="list-style-type: none"> - Interior de la casa. Al fondo, el portero, detrás de una mesa redonda sobre la cual se halla una lámpara encendida. Frente a él, de espaldas, y en el plano medio la tía y la joven. - Poco de iluminación sobre el conjunto, más luz procedente de la lámpara. 	El marido llega por la derecha atravesando el campo, y se sitúa en el borde izquierdo del encuadre. El portero deposita su gorra sobre la mesa.	<ul style="list-style-type: none"> - P.O.C. (referido al conjunto).

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
352	59	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje sobre el viejo. - El portero ocupado el centro del encuadre. - Iluminación perpendicular al rostro. 	El portero mira hacia el primer plano izquierda. Luego baja la cabeza.	- P.M.
353	50	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - Lámpara en el primer plano, ocupando el centro del encuadre, tras ella el marido de pie, la tía a la derecha, y la joven a la izquierda. - Iluminación procedente de la lámpara. 	La joven gira la cabeza mirando hacia el primer plano.	- P.M.L.
354	333	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 351. - Como 351. - Como 351. 	El portero se coloca de nuevo la gorra sobre la cabeza da media vuelta y sale de campo por el fondo derecha. La joven se lanza ahora en los brazos de su marido en el primer plano izquierda. Esto pone la mano sobre el hombro de la joven.	- P.G.C. (referido al conjunto.)
355	293	<ul style="list-style-type: none"> - Muro de la escalera. El portero en el centro del encuadre. - Foco de iluminación artificial siguiendo al personaje. <p style="text-align: center;">Fundido en negro.</p>	El portero baja los escalones, de perfil, hacia la derecha. Llega abajo frente a una puerta.	cc- Panorámica diagonal de acompañamiento hacia abajo. ... P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
356	123	<ul style="list-style-type: none"> - Apertura sobre la fachada del hotel casi decaída. - Noche. Oscuridad casi total. Iluminación sobre la fachada del edificio. Reflejos. Iluminado el letrero con el título "ATLANTIC". 	Un automóvil y un transeúnte atraviesan el campo de izquierda a derecha.	- P.G.
357	753	<ul style="list-style-type: none"> - Pasillo del hotel en profundidad. - Oscuridad casi total. Iluminación procedente de la linterna del vigilante nocturno. 	El cono de luz de la linterna aparece en la oscuridad y tras él, el vigilante nocturno que lleva ésta sobre el pecho. Avanza de cerca, se detiene en el primer plano, junto a la esquina de una pared y enciende su pipa. Avanza hacia la izquierda, apaga la cerilla y se detiene.	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica de reencuadre hacia la izquierda; luego de acompañamiento en la misma dirección. - P.M.L. (al final del plano).
358	175	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje (de mano cerca). - El vigilante nocturno en el centro del encuadre y apoyado contra la pared. - Iluminación artificial sobre la figura. Fondo negro. 	El vigilante nocturno fuma su pipa, no sobresalta y se vuelve hacia la derecha. La mano del portero viene a posarse sobre su boca. El portero entra en campo por la derecha y se gira hacia la derecha..	<ul style="list-style-type: none"> - Ligero reencuadre hacia la derecha; luego nuevo reencuadre hacia la derecha. - P.M.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
359	50	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord subjetivo. - Recepción del hotel al fondo del campo. Tres botones duermen. - Luz sobre el hall y tenue luz procedente de una lámpara en el margen izquierdo, y otra tras el botones. 		- P.O.
360	523	<ul style="list-style-type: none"> - El portero de perfil a la derecha. El vigilante a la izquierda. - Cono de iluminación sobre el rostro del portero procedente de la linterna. Fondo oscuro. 	El portero se gira y luego muestra su librea al vigilante, el cual la observa. El portero retrocede y se desploma dejando caer su librea.	- P.M.L.
361	89	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje (de más cerca). - Perfil del portero. - El rostro iluminado por la interna del vigilante. 	El portero hace gestos de desconsuelo.	- P.P.
362	1171	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 360. - Como 360. - Como 360. 	El portero tiende su librea al vigilante. Este la toma y se acerca lentamente a él y le palmotea la espalda. Avanza hacia la derecha y pasa ante el portero. Luego se introduce en el pasillo, llevando el uniforme. El portero queda apoyado en la pared, en el primer plano, a la izquierda. El vigilante desaparece de campo por el fondo del pasillo, a la derecha.	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica hacia la derecha. - P.M.L.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
363	498	<ul style="list-style-type: none"> - La librea en el encuadre - Oscuridad casi total, tan solo el cono de luz despedido por la linterna del vigilante nocturno ilumina el uniforme. 	El vigilante cuelga la librea en un armario, cierra la puerta con llave y cierra el primer plano derecha.	- P.M.L.
364	524	<ul style="list-style-type: none"> - Los lavabos vistos desde la puerta acristalada de entrada. A la izquierda la pila. - Halo de iluminación sobre la pared del fondo. Oscuridad casi total. 	El portero entra tambaleándose de espaldas, y va a sentarse en la silla al fondo del campo. El vigilante entra por el primer plano izquierda y se detiene ante él.	- P.G.C.
365	203	<ul style="list-style-type: none"> - El vigilante de perfil. - Tenue iluminación sobre el rostro y cono de luz que despiden la linterna. 	El vigilante mira hacia la derecha y se quita su reloj.	- P.M.
366	169	<ul style="list-style-type: none"> - El portero sentado sobre la silla, al fondo de los lavabos. - El halo luminoso recorre el muro y viene a inscribirse en torno a su rostro. 		- P.M.
367 (?)	273	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el eje de mira lejos. - Como 366. - Halo luminoso en torno al rostro del portero. 	El vigilante entra de espaldas en el campo hacia el portero, y, colocándose tras él, le cubre con su abrigo.	- P.G.C.

Nº Plano	Duración	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
368	329	<ul style="list-style-type: none"> - El portero, con el rostro inclinado. - Iluminación fuerte sobre el rostro 	El vigilante se inclina hacia él y le acaricia los cabellos mientras le habla al oído. Luego se incorpora.	- P.M.
369	(44)	<ul style="list-style-type: none"> - Patio del inmueble del portero. - Noche .Oscuridad casi total. 		- P.G.
370(45)		<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 367, de más lejos. - Como 367. - Como 367. Al final del plano oscuridad total. Fundido en negro. 	El vigilante inclinado sobre el portero se levanta y va a buscar su linterna situada sobre la repisa del lavabo. Da media vuelta y avanza hacia el primer plano, cayendo de campo por la izquierda.	- P.G.C.

Cartel:

"C'est ici que le film devrait se terminer. Dans la vie réelle, le malheureux vieillard n'aurait plus rien d'autre à attendre que la mort. Mais l'auteur eut pitié de lui et à inventer (sic !) un épilogue à peine croyable." (46)

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
1	<ul style="list-style-type: none"> - Apertura sobre el hall del hotel. - Varios clientes sentados en el primer plano. Al fondo, recepción. Al borde superior derecho del encuadre, la puerta giratoria. - Iluminación artificial sobre el conjunto. 	<ul style="list-style-type: none"> - Los clientes ríen y ríen. Uno de ellos muestra una nota de un periódico a dos mujeres que se hallan sentadas. 	<ul style="list-style-type: none"> - P.C.C.
2	<ul style="list-style-type: none"> - Rostro de hombre. - Iluminación sobre el rostro 	El hombre ríe a carcajadas.	- P.P.
3	<ul style="list-style-type: none"> - Rostro de mujer con sombrero. - Iluminación sobre el rostro 	La mujer ríe.	- P.P.
4	<ul style="list-style-type: none"> - El botones de perfil. - Iluminación sobre el rostro 	El botones lee el periódico y ríe.	- P.P.
5	<ul style="list-style-type: none"> - Dos hombres ocupando cada uno un lado del encuadre. - Iluminación sobre los rostros. 	Ríen mientras leen el periódico (éste fuera de campo).	- P.P.
6	<ul style="list-style-type: none"> - Rostro de un empleado del hotel. - Iluminación sobre el rostro 	Ríe.	- P.P.
7	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma la mujer con sombrero del plano 3. - Iluminación sobre el rostro 	Ríe.	- P.P.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Novimiento de cámara. Escala. Angulo.
8	- Retoma los dos hombres del plano 5. - Como 5.	Ríen.	- P.P.
9	- Retoma el empleado del plano 6. - Como 6.	Ríe.	- P.P.
10	- Retoma el botones del plano 4. - Como 4.	Continúa riendo.	- P.P.
11	- Retoma el plano 2. - Como 2.	El hombre sentado ríe y se seca la frente con un pañuelo	- P.P.
12	- Retoma el grupo como en el plano 1. - Como 1.	La mujer del sombrero tiende el periódico al hombre sentado en el primer plano izquierdo.	- P.G.C.
13	- Inscrito: "Le testament de A.G. Monnet: Héritage fabuleux! On se souvient de la mort récente de Mr. Monnet, l'excentrique milliardaire américain décédé subitement dans les lavabos de l'hôtel Atlantic. Parmi ses papiers on trouva son testament. Un document étrange légant toute sa fortune à celui qui l'existerait dans ses moments. Cette chance incroyable échu..... (47).		- P.P.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
14	- Retoma 12. - Como 12.	Los clientes sentados ríen.	- P.G.C.
15	- Comedor del hotel. Menas con comensales.	Los clientes se pasan entre ellos un periódico, mientras comen. Los camareros atravie- san el encuadre. Al final del travelling, un enorme pastel es retirado y descubre al portero sentado de frente, trajendo, y comiendo copiosa- mente.	- Travelling de retroceso con panorámica hacia la izquierda, luego hacia la derecha, de nuevo hacia la izquierda, de nuevo hacia la derecha, y por último travelling de acer- camiento para encuadrar al pastel. - P.M. (al final del plano)
16	- El pastel. - Iluminación sobre el mismo.	La mano del portero entra en campo por la derecha, cortan- do un trozo del pastel con su cuchara; luego sale de cam- po, vuelve a entrar y a salir.	- P.P.
17	- Retome el final de 15. - Como 15.	El portero, sentado, come. Un camarero situado en el borde derecho del encuadre, toma el pastel y sale de campo por la derecha.	- P.M.
18	- El busto del portero ocu- pando la práctica totalidad del encuadre. - Fuerte iluminación sobre la figura.	Se limpia el bigote y bebe una copa de vino, se pone un monóculo en el ojo y examina una botella que le muestran, entrando en campo por el bor- de izquierdo del encuadre.	- P.M.C.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Ángulo.
19	- Inserto de la etiqueta de la botella: Carta Blanche, Champagne doux G.H. MUMM et... Reims.		- F.P.P.
20	- Retoma 17. - Como 17.	El portero felicita al maître con un gesto de mano y una sonrisa.	- P.M.
21	- Rostro del maître. - Iluminación sobre el rostro y el fondo.	El maître baja la vista.	- P.F.
22	- Borde de la mesa en que se halla un cubierto. - Iluminación sobre la mesa.		- P.C. - P.
23	- Retoma 21. - Como 21.	El maître hace una señal fuera de campo (a la izquierda) con la vista.	- F.P.
24	- Retoma 22. - Como 22.	El brazo de un camarero entra en campo y retira el cubierto	- P.C.
25	- Retoma 20. - Como 20.	El portero come. De repente, mira hacia la izquierda, fuera de campo, y protesta.	- F.M.
26	- Raccord en el eje de más lejos. - Como 25. - Como 25.	El portero indica al camarero que vuelva a colocar el cubierto sobre la mesa.	- P.H.L.

Nº Plano	Descripción del plano.	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Encala. Angulo.
27	- Plano de la mesa, como 24. - Como 24.	El camarero coloca de nuevo el cubierto.	- F.C.
28	- Retoma 26. - Como 26.	El portero arregla la disposición del cubierto y coloca una rosa sobre el plato.	- F.P.
29	- Raccord en el movimiento. - La mesa. - Iluminación sobre la misma.	La mano del portero entra en campo por la izquierda depositando la rosa y saliendo por la misma.	- P.P.
30	- Retoma 28. - Como 28.	El portero toma una nueva rosa	- P.M.L.
31	- Raccord en el movimiento. - Retoma 29. - Como 29.	De nuevo la mano del portero entra en campo por la izquierda depositando la segunda rosa sobre el plato.	- P.P.
32	- El portero en el centro del encuadre. El chef y un camarero al lado derecho. - Iluminación sobre la figura central.	El portero levanta la cabeza hacia el maître. Luego, vuelve a observar hacia la mesa.	- P.M.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
33	<ul style="list-style-type: none"> - Maître ocupado el lado derecho y centro del encuadre A su lado, un camarero, ocupando el lado izquierdo del encuadre. - Iluminación al fondo y sobre las figuras. 	El maître sonríe irónicamente mirando al camarero.	- P.M.C.
34	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 332. - Como 332. - Como 332. 	El portero come mirando su reloj y dirige su mirada fuera de campo por la derecha.	- P.M.L.
35	<ul style="list-style-type: none"> - Hall de entrada del comedor. Al fondo, un espejo, a cada lado de él, un botones. - Iluminación sobre el espejo. Reflejo de iluminación sobre el espejo. 	A través del espejo se observan los movimientos de los camareros.	- P.G.C.
36	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 34. - Como 34. - Como 34. 	El portero se coloca su monóculo mientras come.	- P.M.L.
37	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 35. - Como 35. - Como 35. 	Un botones entra en campo por la derecha seguido por el vigilante nocturno, el cual lleva varios paquetes. Este último vacila al entrar, retrocede y hace señal, fuera de campo, de irse, al borde derecho del encuadre.	- P. E. (referido a la figura).

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
38	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 36. - Como 36. - Como 36. 	El portero hace ademán al vigilante para que se acerque. Su monóculo cae.	- P.M. (referido a figura del portero).
39	<ul style="list-style-type: none"> - Contracampo. - El vigilante junto a la puerta lateral. Al fondo, izquierda, el botones. - Iluminación sobre la figura. 	El vigilante gesticula exageradamente indicando al portero su intención de salir.	- P.M. (referido a la figura del vigilante).
40	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 38. Falso raccord. - Como 38. - Como 38. 	El portero continúa gesticulando y su monóculo cae de nuevo.	- P.M.
41	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 37. - Como 37. - Como 37. 	El vigilante duda de nuevo. Un botones intenta ayudarlo y todos los paquetes caen a tierra. Otros botones se precipitan con intención de recogerlos. Sin embargo, el vigilante los recoge todos con rapidez.	- P.E.
42	<ul style="list-style-type: none"> - Grupo de clientes sentados alrededor de una mesa. - Iluminación central sobre el mantel blanco. 	Los clientes ríen a carcajadas.	- P.M.L.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
43	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 41. - Como 41. - Como 41. 	<p>Un botones ha quitado el abrigo al vigilante, el cual avanza con los brazos abiertos. El portero entra en campo por el primer plano derecha, y ambos se abrazan efusivamente. El portero muestra su reloj indicando la hora al vigilante.</p>	- P.M.L.
44	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el movimiento. - Como 43. - Como 43. 	<p>Los dos personajes avanzan y luego se detienen. El portero arregla la corbata y el bolsillo de la chaqueta del vigilante y le quita el sombrero de copa; ambos avanzan hacia el primer plano, seguidos de los sirvientes. Salen de campo por el primer plano derecha.</p>	- P.M. (referido a las figuras tras el avance inicial.)
45	<ul style="list-style-type: none"> - Entrada a la cocina del hotel. - Iluminación de conjunto y tras el mostrador, procedente del interior. 	<p>Numerosos cocineros y camareros atraviesan el encuadre en ambas direcciones con bandejas y platos en las manos.</p>	- P.M.
46	<ul style="list-style-type: none"> - Manera del portero con dos cocineros a los lados, y clientes al fondo. - Iluminación potente de conjunto. 	<p>El portero, en pie, y de espaldas reclama a los camareros. Luego se gira mientras el vigilante, sentado a la derecha del encuadre, come copiosamente.</p>	- P.G.C. (de conjunto) - P.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Encala. Angulo.
47	- Un asado adornado con es- párragos. - Iluminación central.	Una mano del cocinero corta el asado.	- P.P.
48	- El vigilante en el centro del encuadre con un gran plato sobre la mesa. - Iluminación sobre la figu- ra.	El vigilante come ávidamen- te. Un brazo entra en campo por la derecha, depositan- do un plato con carne sobre la mesa.	- P.M. - P.
49	- El asado visto desde otro ángulo. - Iluminación central sobre el objeto.	Al fondo, el camarero se desplaza.	- P.P.
50	- Como 48. - Como 48. -	El vigilante toma algunas cortadas de carne.	- P.M. - P.
51	- El asado visto desde otro ángulo. - Iluminación central.	El cocinero continua cortan- do el asado.	- P.P. - P (ligero)
52	- Como 50. - Como 50.	El vigilante corta la carne Un brazo por la derecha vie- ne a depositar un nuevo pl <u>at</u> to en el ángulo inferior derecha del encuadre.	- P.M. - P.
53	- El asado como 51, pero en terraments cortado. - Como 51.	Un tenedor y un cuchillo disponen una cortada en un plato.	- P.P. - P. (ligero)

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
54	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 52. - Como 52. 	<p>Mientras el vigilante come, el brazo del portero deposita otro plato sobre la mesa. El vigilante toma su contenido y el portero, situado a la derecha del encuadre, palmea la espalda de aquél.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.M. - P.
55	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 46. - Como 46. 	<p>Los cocineros ofrecen al portero varios platos. El vigilante continúa comiendo en el ángulo inferior izquierdo del encuadre. El portero acude a buscar un nuevo plato que un camarero tiende, al fondo, fuera de campo y con él se dirige hacia la mesa.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.G.C. (de conjunto)
56	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 54 (de un poco más cerca.) - Como 54. - Como 54. 	<p>El vigilante mira el plato de caviar que un brazo le tiende por la derecha. Huele el plato y la mano del portero vierte dos cucharadas llenas en el plato. El vigilante degusta el alimento y hace ademán de aprobación.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.
57	<ul style="list-style-type: none"> - El portero en el centro del encuadre. - Iluminación central sobre la figura. 	<p>El portero da su aprobación inclinando la cabeza y sosteniendo el plato de caviar sobre sus manos.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.M. - CF.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
58	- Retoma 55. - Como 55. - Como 55.	El portero da el plato a un empleado, se sienta y hace señas a los camareros de elegir los bandejas.	- F.G.C. (de conjunto)
59	- Fondo del comedor. Al fondo, clientes sentados en torno a una mesa. - Iluminación de conjunto.	El director saluda a una cliente, avanza hacia el primer plano y mira con desagrado hacia el primer plano. Se ajusta la corbata y se dirige hacia atrás de pronto, recapacita y avanza volviendo de campo por la izquierda.	- F.M.
60	- Retoma 58. - Como 58.	El director entra en campo por el fondo derecha avanzando hacia la mesa en que se hallan el portero y el vigilante. Al verlo, el vigilante se levanta temeroso.	- F.G.C. (de conjunto)
61	- El portero, centrado en el centro del encuadre. - Iluminación sobre la figura.	El portero saluda mediante un gesto de campo derecha al director (fuera de campo). (48)	- F.M.
62	- El director. - Iluminación de conjunto.	El director saluda, fuera de campo por la derecha, y gira la cabeza acto seguido.	- F.M.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Ángulo.
63	- El vigilante, sentado. - Iluminación sobre la figura y de conjunto.	El vigilante, de pie, mira con miedo hacia la derecha.	- P.M.
64	- Retoma 60. - Como 60.	El director sale de campo por la izquierda del portero, que ha permanecido sentado, se coloca su monóculo y dirige al director con un gesto de mano. Luego, empuja al vigilante con los dos brazos, haciéndole caer sobre la silla. El portero indica a los camareros que quiten la mesa. Uno de ellos trae el café. El portero extrae una caja de fusil del bolsillo interior de la chaqueta y varios camareros se abalanzan con objeto de darle fuego.	- P.G.C. (de conjunto)
65	- El vigilante, sentado. - Iluminación sobre la figura	El vigilante protesta gesticulando impacientemente.	- P.M.
66	- El portero de cara, con un puro en la boca. - Iluminación de conjunto.	Varias manos le tienden una cerilla. La mano del vigilante hace señal de detenerse en primer plano izquierdo.	- P.M.
67	- Retoma 65. - Como 65.	El vigilante busca un paquete de debajo de la mesa y lo tiende al portero, cerrando los ojos.	- P.M.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
68	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el movimiento. - Un estuche. - Iluminación sobre el objeto. 	Una mano abre el estuche y muestra en su interior un cenicero, un cortacigarros y un encendedor.	<ul style="list-style-type: none"> - P.F. - P (ligero)
69	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 67. - Como 67. 	El vigilante muestra el interior del estuche y extrae del mismo el encendedor.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.
70	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 66. - Como 66. 	La mano del vigilante entra en campo por la izquierda portando el encendedor y dirigiéndolo hacia el puro que el portero lleva entre los labios. Este último aspira con intensidad, mira con amplia sonrisa hacia derecha e izquierda y agradece el gesto a los camareros, los cuales se apartan. Luego, coloca los pulgares sobre las costillas, en gesto de complacencia y no desaparece.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.
71	<ul style="list-style-type: none"> - Don meane en perspectiva. Algunos clientes a su alrededor. - Iluminación de conjunto. 	Una pareja mira hacia el portero riendo.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.
72	<ul style="list-style-type: none"> - El vigilante, sentado en la mesa, tras él, un camarero de pie. - Iluminación de conjunto. 	El vigilante continua comiendo.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M. - P.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
73	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el movimiento. - Rotomn 72. - Como 72. 	<p>El vigilante come con voracidad un hueso de asado. El camarero le quita el plato. Aquel protesta y luego mira hacia la derecha. La cámara encuadra la silla vacía del portero. El vigilante, sorprendido, baja los brazos y mira hacia el primer plano derecha. Sonríe.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Panorámica hacia la derecha luego hacia la izquierda. - P.M.
74	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord subjetivo. - Empleados del hotel. - Iluminación de conjunto. 	<p>Los empleados alineados saludan con gran reverencia. El portero aparece por la izquierda y saluda a un joven que se inclina; luego avanza hacia el fondo del pasillo. El ama de llaves, que está ordenando sábanas en un armario le saluda y acude a abrir la puerta acristalada. El viejo se lo agradece y baja la escalera.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling lateral hacia delante y hacia la izquierda. - P.M. (al comienzo del travelling); al final del plano, P.G.C. (de conjunto)
75	<ul style="list-style-type: none"> - Interior de los lavabos. - Fuerte iluminación artificial. 	<p>Un viejo empleado con bigote copera, en pie, con una toalla en la mano.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.G.C.
76	<ul style="list-style-type: none"> - Puerta lateral de los lavabos. - Fuerte iluminación sobre la misma. 	<p>El portero entra en campo por dicha puerta fumando un puro, y avanza hacia primer plano.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.L. (referido a la figura.)

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
77	<ul style="list-style-type: none"> - El viejo empleado de perfil ante los espejos. - Iluminación de conjunto. Reflejos. 	El viejo abre el grifo, mientras el portero entra en campo por el primer plano izquierda	- P.M.L.
78	<ul style="list-style-type: none"> - Reflejo de ambos personajes sobre el espejo. - Iluminación de conjunto. Reflejos. 	La mano del portero entra en campo por la derecha depositando el puro sobre un cenicero. Luego se despeja sucesivamente de dos cortinas y toma la pastilla de jabón que le tiende el empleado.	- P.M.L.
79	<ul style="list-style-type: none"> - Ambos personajes, de espaldas, desde más lejos. - Iluminación como en 78. 	El portero se gira hacia el empleado, situado a la derecha del encuadre.	- P.M.L.
80	<ul style="list-style-type: none"> - Raccord en el movimiento. - El portero de perfil. - Iluminación de conjunto y especialmente sobre la figura. 	El portero sonríe en dirección al viejo empleado.	- P.M.L.
81	<ul style="list-style-type: none"> - El empleado. - Iluminación sobre el rostro. 	El viejo sonríe.	- P.P.
82	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 79. - Como 79. - Como 79. 	El empleado tiende la toalla al portero.	P.M.L.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
83	- Raccord en el movimiento. - El portero. - Iluminación sobre el rostro	El portero gira la cabeza <u>mirando</u> hacia atrás de la <u>cámara</u> por la derecha.	- P.P.
84	- Retoma 81. - Como 81. - Como 81.	El empleado <u>sonríe</u> . De pronto, <u>interrumpe</u> brutalmente su <u>sonrisa</u> .	- P.P.
85	- Retoma 83. - Como 83. - Como 83.	El portero mira con profunda <u>tristeza</u> .	- P.P.
86	- Raccord en el eje. - Nuca del empleado en primer plano. Al fondo, el portero. - Iluminación central.	El portero avanza hacia el <u>viejo</u> , estrechándolo y <u>besándolo</u> en ambas mejillas.	- P.P. (al final)
87	- Ambos personajes, de perfil, cara a cara. - Iluminación de conjunto.	El portero extrae varias <u>monedas</u> del bolsillo y las <u>muestra</u> al viejo.	- P.M.L.
88	- El empleado. - Iluminación sobre el rostro.	El empleado mira sin <u>comprender</u> las <u>monedas</u> del portero, en el ángulo inferior izquierda, <u>gesticulan</u> con las <u>monedas</u> . El empleado <u>se</u> <u>sobresalta</u> .	- P.M.C.
89	- Retoma 87. - Como 87. - Como 87.	El portero <u>tiende</u> las <u>monedas</u> al viejo.	- P.M.L.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
90	- Raccord en el movimiento. - Plena del empleado. - Iluminación sobre la misma.	La mano del portero entra en campo por la izquierda y deja caer numerosas monedas en el bolsillo del viejo empleado.	- P.C.
91	- Retoma 88. - Como 88. - Como 88.	El empleado hace gestos de no comprender.	P.M.C.
92	- Retoma 89. - Como 89. - Como 89.	El portero extrae una tarjeta de visita de su bolsillo y la coloca en el bolsillo del empleado. Luego saca un estuche de puros y le ofrece uno.	- P.M.L.
93	- El empleado. - Iluminación sobre el rostro.	El empleado mira sonriendo.	- P.P.
94	- Los dos personajes, de perfil, cara a cara. - Iluminación sobre las figuras.	El portero muerde un puro y lo introduce en la boca del empleado, toma el puro y con él le da fuego. Ambos expulsan el humo al mismo tiempo.	- P.M.C.
95	- Ambos personajes, de perfil (de espaldas.) - Iluminación sobre el conjunto.	El portero se gira y se apoya sobre el borde del lavabo, mirando hacia la izquierda, fuera de campo.	- P.M.L.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
96	<ul style="list-style-type: none"> - La puerta de entrada de los lavabos. - Fuerte iluminación sobre la puerta. 	Un cliente entra avanzando hacia el primer plano.	- P.M.L. (referido a la figura).
97	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma el portero de 3/4 de frente. El empleado situado tras él. - Iluminación sobre la figura. 	El cliente entra en campo por la derecha, dirigiéndose al lavabo. Se inclina para lavarse las manos. El portero se coloca su monóculo.	- P.M.
98	<ul style="list-style-type: none"> - Hombro derecho del portero ocupando el borde derecho del encuadre. - Iluminación sobre la figura (al final del plano). 	El viejo empleado, escondido tras la espalda del portero, se coloca en el centro del encuadre y mira fuera de campo. Sonríe mientras fuma el puro. La mano del portero vuelve a ocultar al viejo.	- P.M.C.
99	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 97. - Como 97. - Como 97. 	El empleado da la toalla al portero al cual la despliega y la tiende cuidadosamente al cliente. Este último la toma sin mirar y se seca las manos. Luego la lanza sobre el lavabo y sale de campo por la derecha. El portero lo mira mientras fuma y lo llama mostrándole el plato de las propinas. El cliente vuelve entrando en campo por la derecha y el portero indica la presencia del	- P.M.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
		<p>empleado. El cliente deja una moneda en el plato y sale de campo de nuevo por la derecha. El portero vuelve a girarse hacia el empleado al cual toma la moneda.</p>	
100	<ul style="list-style-type: none"> - Comedor del hotel. Sentado en una mesa, el vigilante, a la izquierda del encuadre - Iluminación de conjunto. 	<p>El vigilante duerme con una pipa en la boca. Un camarero entra en campo por la derecha depositando licor en sobre la mesa. Una mujer, sentada a una mesa al fondo del campo, se levanta y se acerca a observar al vigilante dormido. Bien y salen de campo por la izquierda. El vigilante se despierta y bosteza.</p>	- P.M.
101	<ul style="list-style-type: none"> - Puerta del hotel Atlantic. Frente al hotel un coche de caballos. - Exterior. Día (?). 	<p>Algunos coches atraviesan el campo de derecha a izquierda, mientras unos transeúntes lo hacen en sentido inverso.</p>	- P.G.
102	<ul style="list-style-type: none"> - Puerta del hotel. Nuevo portero al lado derecho del encuadre. - Iluminación natural. Día (?). 	<p>A través de la puerta giratoria pasa el portero avanzando hacia el primer plano. El nuevo portero le saluda.</p>	- P.M.L.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Enfoca. Angulo.
103	- <u>B</u> accord en el movimiento. - El nuevo portero. - Iluminación sobre el <u>rog</u> - tro.	El nuevo portero saluda y <u>mi</u> - ra fuera de campo, <u>tra</u> s cámara	- P.M.C.
104	- El cochero durmiendo. Al fondo, la calle. - Iluminación natural. D(α?)		- P.M.
105	- Retoma 102. - Como 102. - Como 102.	El nuevo portero intenta hacer sonar su silbato. El portero se lo impide.	- P.M.L.
106	- El portero y el vigilante de cara. - Iluminación natural. D(α?)	El portero enseña su silbato y se <u>l</u> olleva a la boca. Silba con fuerza.	- P.P.
107	- Retoma 104. - Como 104. - Como 104.	El cochero se despierta sobre saltado.	- P.M.
108	- Retoma 105. - Como 105. - Como 105.	El nuevo portero avanza hacia el primer plano, saliendo de campo por la derecha. Los otros dos personajes esperan sonrien do. La mano de un botones entra en campo por la izquierda.	- P.M.L.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Escala. Angulo.
109	<ul style="list-style-type: none"> - Conjunto de empleados alineados. - Iluminación natural. Día (?). 	El brazo del portero deposita en las manos de los empleados una propina.	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling de retroceso acompañando al avance del portero. - P.M.
110	<ul style="list-style-type: none"> - Plano en profundidad. En el primer plano, el coche de caballos. Al centro, el portero y el vigilante; cada lado de ellos un fila de empleados. - Iluminación natural. Día (?). 	Los empleados saludan. El vigilante sube al coche y, tras él, el portero.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.
111	<ul style="list-style-type: none"> - Las dos filas de empleados en profundidad. - Iluminación natural. Día (?). 	Un mendigo entra en campo por la derecha por el ángulo inferior izquierdo ocupando el centro del encuadre y haciendo gestos en dirección al portero.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.
112	<ul style="list-style-type: none"> - Baccard en el eje. - El coche con los dos hombres, a la derecha, y el mendigo a la izquierda. - Iluminación natural. Día (?). 	El mendigo pide limosna y el portero echu mano a su bolsillo.	<ul style="list-style-type: none"> - P.G.C.
113	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 111. - Como 111. - Como 111. 	El nuevo portero entra en campo por el borde inferior del encuadre e increpa al mendigo. Comienza a empujarle cuando el brazo del viejo portero lo aparta.	<ul style="list-style-type: none"> - P.M.

Nº Plano	Descripción del plano	Movimiento en el plano	Movimiento de cámara. Focal. Angulo.
114	<ul style="list-style-type: none"> - Retoma 112. Record en el movimiento. - Como 112. - Como 112. 	<p>El viejo portero alerta al nuevo portero e indica al mendigo que suba al coche. Este sube y se sienta frente al portero y su compañero, revolviendo hacia el suelo. El coche sale de campo por la izquierda descubriendo a algunos sirenas.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - F.C.C.
115	<ul style="list-style-type: none"> - El portero y su compañero sentados en el coche. Al fondo, la puerta del hotel. - Iluminación natural. Día (?) <p style="text-align: center;">Fonido en negro.</p>	<p>Ambos personajes toman. El portero se gira hacia atrás y se despide con un gesto de la mano.</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Travelling hacia atrás acompañando al movimiento del coche. - F.M.C.

NOIAS AL APENDICE I:

- (1) BORDE, Raymond, BUACHE, Freddy y COURTADE, Francis:
Le cinéma réaliste allemand, Lyon, Serdoc, 1965, pp. 33 a 51.
 Este découpage no contempla el epílogo del film.
- (2) MARIE, michel: "Une première: le découpage intégral du 'Dernier
 des hommes' en continuité photographique" in
L'avant-scène du cinéma, n° 190-191, París,
 julio-septiembre 1977, pp. 45 a 84.
- (3) Ibidem, p. 46.
- (4) Marie no indica fundido en negro; Serdoc tampoco; sí aparece en
 'Cinémathèque pour Vous' (CpV, en adelante) y Cinemateca Alemana
 (CA, en adelante).
- (5) Este plano no figura en SERDOC y, en consecuencia, carece de
 especificación de duración. Sí en CA.
- (6) Como 5.
- (7) La oscuridad casi total impide percibir una escala determinada, aun-
 que presumiblemente se trate de la misma que el plano 39 (FGC).
- (8) Como en los planos 34 y 35, éste no figura en SERDOC, sí en CA

- (9) En inglés y subtulado en francés en la copia visionada CpV ("Bienvenus aux..."). En la copia de Marie comienza 'De' y, luego (plano 53), "Den Hochzeitsgärten". La copia CA reproduce 51: 'Greetings to'; 53: 'Greetings to our wedding guests'.
- (10) Señala Marie (op. cit., p. 46): "La continuité de la Cinémathèque Suisse indique 37 images seulement pour le plan 55. La copie devait certainement être coupée à cet endroit puisque les dix plans suivants ne sont pas recensés par le découpage des éditions SERDOC".
- (11) Como hemos señalado en la presentación de este découpage, los planos comprendidos entre el 56 y el 65 no se hallan en la copia SERDOC, por lo que no especificamos la duración.
- (12) La continuidad de la Cinémathèque Suisse (CS, en adelante) indica 69 imágenes. Sin embargo, este plano es mucho más largo en la copia manejada por Marie y en las nuestras.
- (13) Marie señala un travelling hacia adelante que no encontramos en CA ni CpV.
- (14) Este plano no figura en CS; sí en Marie, en CpV y en CA.
- (15) El plano 89 de la copia CA reza así:

Mit Wirkung vom heutigen Tage.

In Anbetracht Ihrer langjährigen Dienste hat die Geschäftsführung sich Posten zu verwenden, der Ihrem vorgeschrittenen Alter besser entspricht.

ATLANTIC HOTEL LTD
Meyerling

GESCHAFFUHRER

Al final, la imagen se hace borrosa, pero sin aparecer figura alguna en su interior o cambio de plano, tal y como ocurre con el plano 90 de la copia visionada por Marie. Por demás, y al margen de lo expuesto en la nota 16, esta carta en alemán es más breve que la que reproduce Marie.

- (16) Dicho plano no aparece en la CpV ni en CA.
- (17) El plano 92 que indica CS no figura ni en Marie, ni en CpV ni en CA.
- (18) En dicho plano no aparece especificada la duración.
- (19) En la foto de la continuidad de CS, el portero está encuadrado en FP. En Marie y CpV (también en CA) se permite mediante un PMC ver las manos del personaje con las gafas y la carta.
- (20) No figura en CS, sí en CA, Marie y CpV.
- (21) La foto de CS encuadra a los personajes desde el busto, es decir, en FM, a diferencia del PM de las restantes.
- (22) La duración de este plano no está indicada sin explicación.
- (23) La norme movilidad de la cámara en el plano hace inútil la noctación escalar. Esta varía desde el FE a FMC.

- (24) Una pequeña, pero evidente, diferencia en el emplazamiento de la cámara plantea un enigma en torno al film. El fotograma que de este plano fijo reproduce Marie del album de la Cinemateca Suiza presenta una variación respecto a las copias cotejadas. Marie no acusa esta diferencia. Sin embargo, el fotograma reproducido presenta una ubicación de cámara algo más hacia la derecha y con el aparato más bajo que en las 3 copias citadas. Dado que se trata de un plano fijo, no cabe pensar en anomalías debidas al fotograma en cuestión. Fudiera deberse la variación a montajes que utilizaran tomas distintas. No obstante, la divergencias entre las copias son mínimas y no hemos podido hallar rasgo alguno que refrende diversos montajes. Quede, pues constancia de la anomalía.
- (25) Como indicamos en la presentación del decoupage los planos 167 a 174 no figuran en SERDOC, ya que este decoupage se basa en CS y en ella no figura la duración.
- (26) La duración de este plano no viene indicada.
- (27) Dicho travelling fue rodado en dirección descendente y montado en sentido opuesto, según indica Olte Eisner.
- (28) La cámara, situada en una plataforma, cuyo extremo opuesto estaba ocupado por Jannings, describe una panorámica hacia la izquierda y luego hacia la derecha.

- (29) La gran variedad de éstas hace inútil entrar en concreciones mayores.
- (30) Como en las notas 19 y 23.
- (31) Lo borroso y las variadas variadas sobreimpresiones hacen imposible indicar una escala determinada.
- (32) Como en 30.
- (33) Dicho plano no figura en Marie ni en CpV ni en CA, tras cribimos el bis, no obstante.
- (34) Se trata de un plano en profundidad de campo muy acusada. Es por ello que anotamos ambas escalas.
- (35) Los planos 279-280-281 no se hallan en la copia CA por hallarse cortada.
- (36) La copia Marie y C pV introduce este PML, mientras que las fotos CS encuadran al personaje en FP. CA como las anteriores.
- (37) Como 30.
- (38) Idem.
- (39) Idem.
- (40) Idem.

(41) Señala Marie: "Le travelling n'est pas continu. On peut observer une légère saute mais il est impossible d'indiquer si cette discontinuité est due à un effet ou à une détérioration du contretype utilisé" (op. cit., p. 46). Dicha consideración es asimismo válida para CA y CpV.

(42) Como 40.

(43) Este plano no figura en SERDOC. Por ello, no debería hallarse en el álbum y carece de duración. Sí en Marie, en CpV y CA.

(44) Como 42.

(45) Este último plano del film no figura en SERDOC ni en continuidad de CS. Sí en CpV y CA (también Marie).

(46) El cartel de la copia alemana reza así:

Hier sollte der Film eigentlich enden.

Im wirklichen Leben würde

der unglückliche alte Mann noch kaum

etwas anderes zu erwarten haben

als den Tod.

Doch der Drehbuchautor hatte Mitleid

mit ihm und sah

ein fast unwahrscheinlich Nachspiel vor.

(47) El cartel en alemán de la copia CA indica:

Das Testament von A.G. Monney

Sensationelle Erbschaft

Unsere Leser werden sich des kürzlichen Todes von Mr. A.G. Monney, entsinnen der exzentrischen amerikanischen Multimillionärs, der im Waschraum des Hotels Atlantic plötzlich verschied. Unter den nach gelassenen Papieren des Multimillionärs wurde nun sein Testament gefunden ein erstaunlicher letzte Wille nach dem er sein ganzes Vermögen demjenigen vermacht in dessen Arme er Sterben sollte. Dieses unwahrscheinliche Glück hatte...

(48) Miche. Marie indica, probablemente por descuido: "Flan rapproché sur le veilleur assis. Il salut d'un geste de la main le directeur" (op. cit., p. 83). For el contrario, en Ca y CpV se trata del portero y no del vigilante nocturno.

AFENDICE II:

Complemento fotos



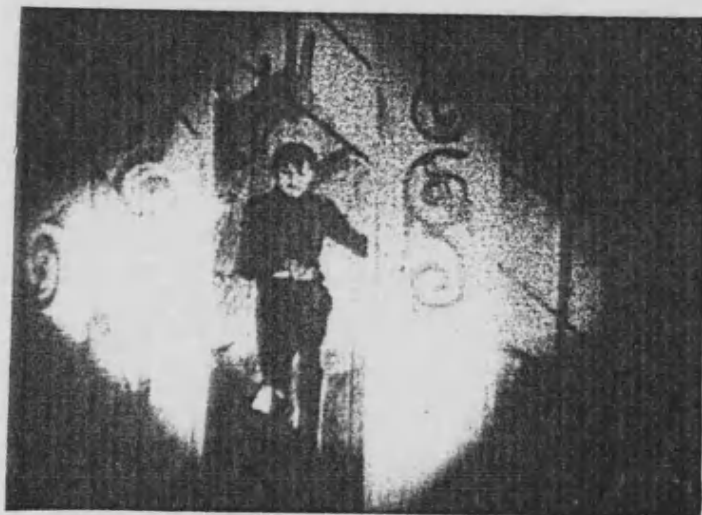
Fotograma 1 a



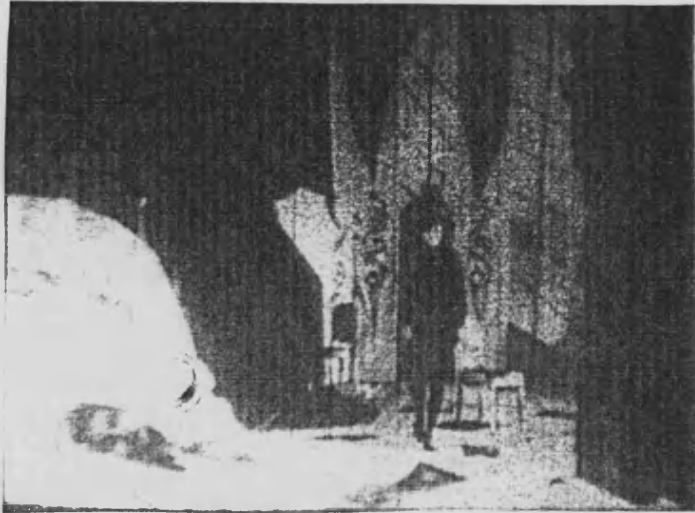
Fotograma 1 b



Fotograma 2



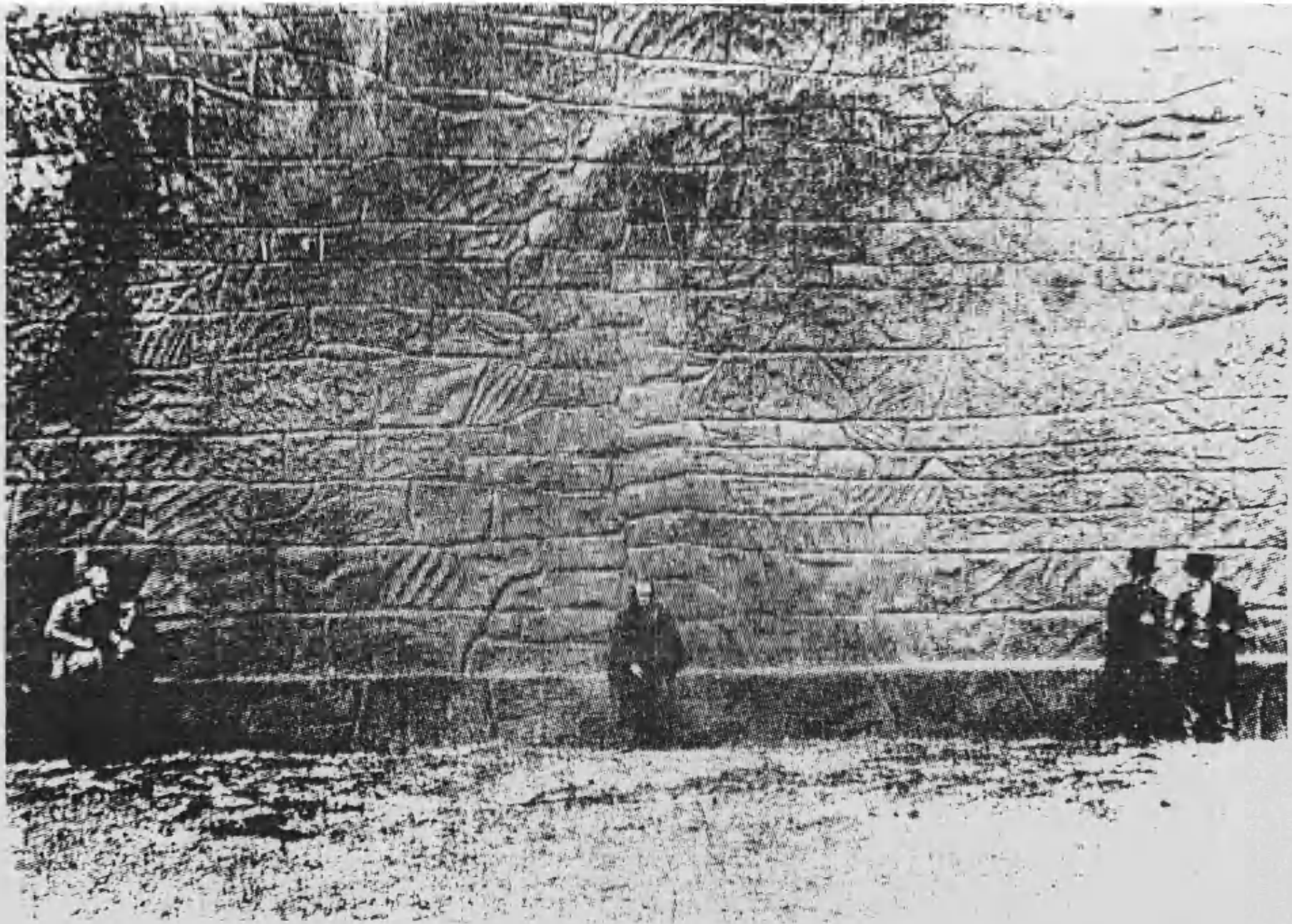
Fotograma 3



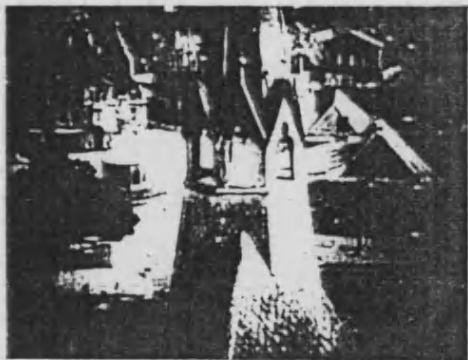
Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 6



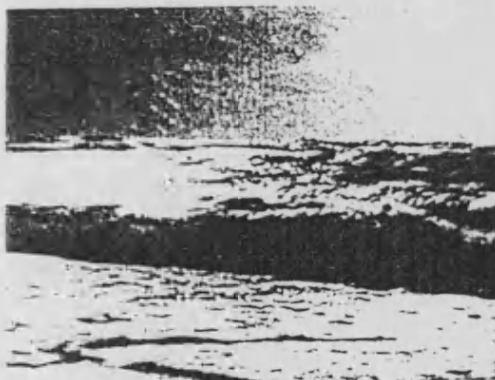
Fotogramma 7



Fotogramma 8



Fotogramma 9



Fotogramma 10



Fotogramma 11



Fotogramma 12



Fotograma 13



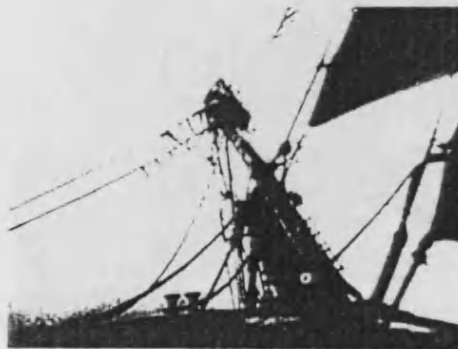
Fotograma 14



Fotograma 15



Fotograma 16



Fotograma 17



Fotograma 18



Fotograma 19



Fotograma 20



Fotograma 21



Fotograma 22



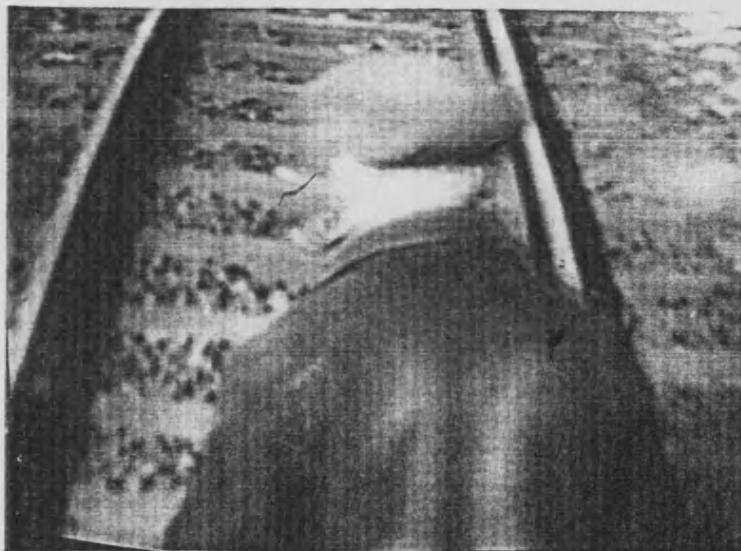
Fotograma 23



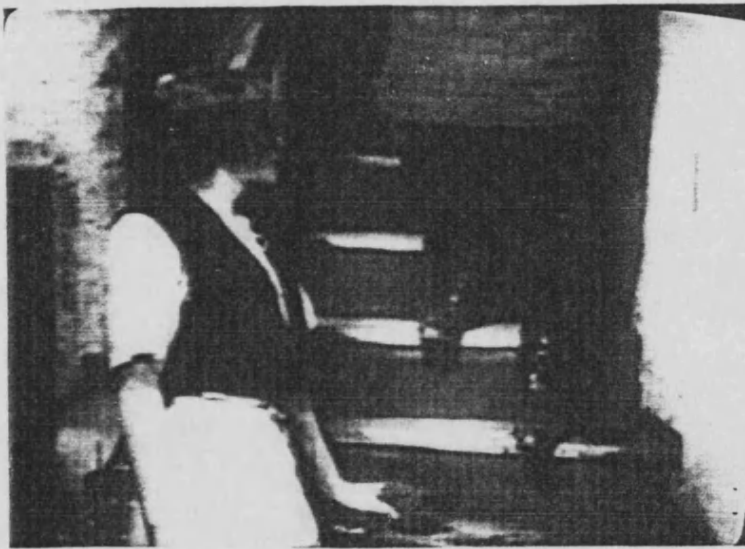
Fotograma 24



Fotograma 25



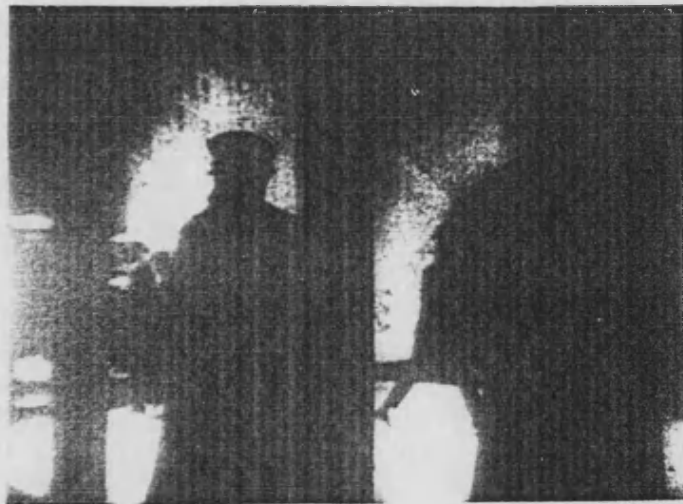
Fotograma 26



Fotograma 27



Fotograma 28 a



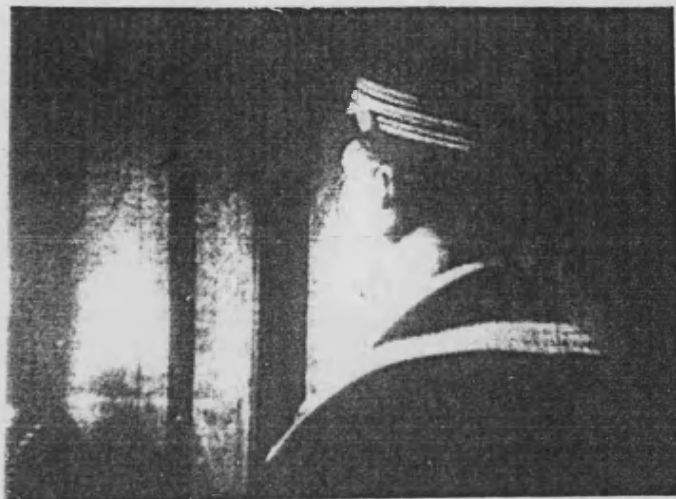
Fotograma 28 b



Fotograma 29



Fotograma 30 a



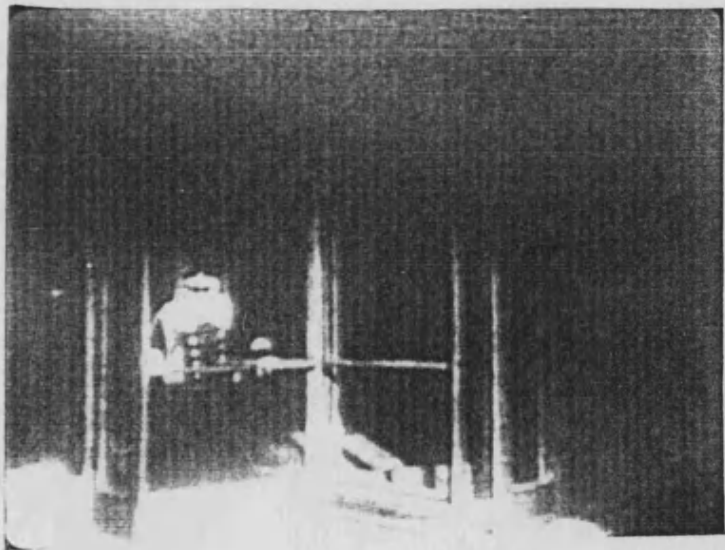
Fotograma 30 b



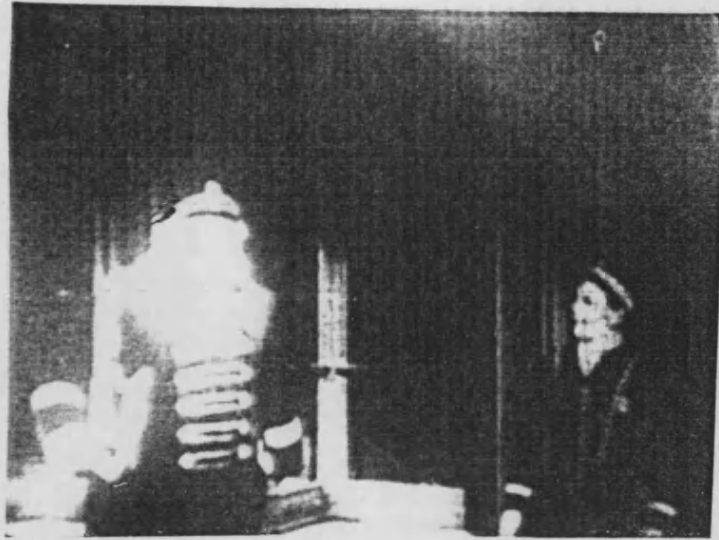
Fotograma 31



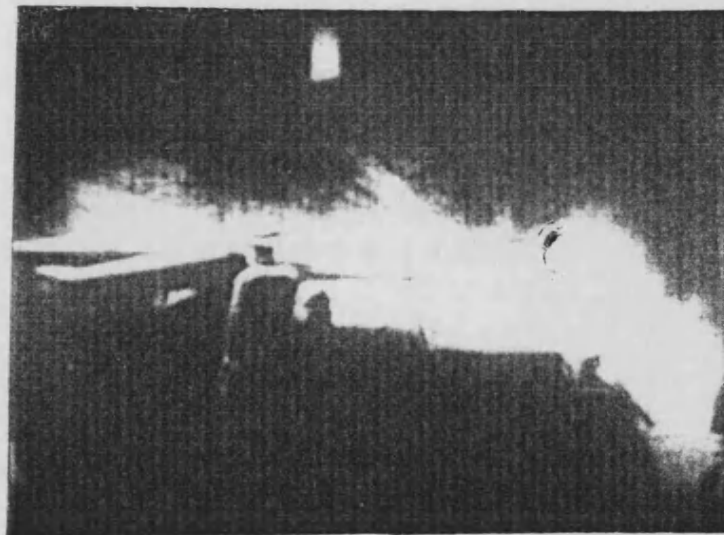
Fotograma 32



Fotograma 33 a



Fotograma 33 b



Fotograma 34 a





Fotograma 34 b



Fotograma 35



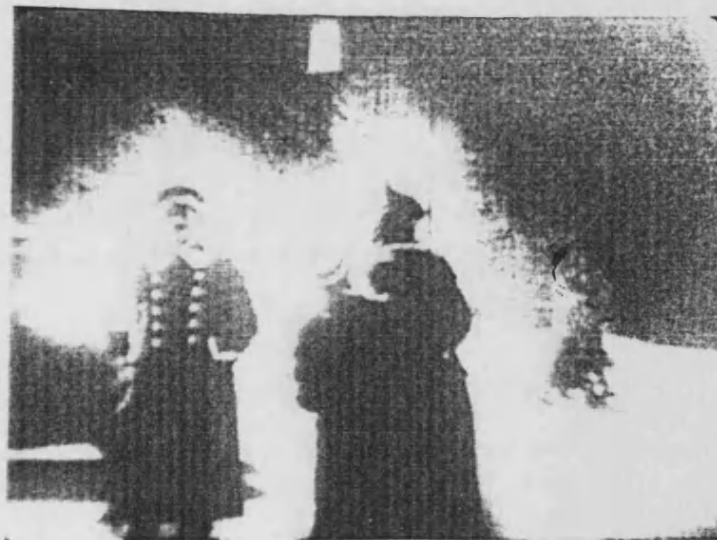
Fotograma 36



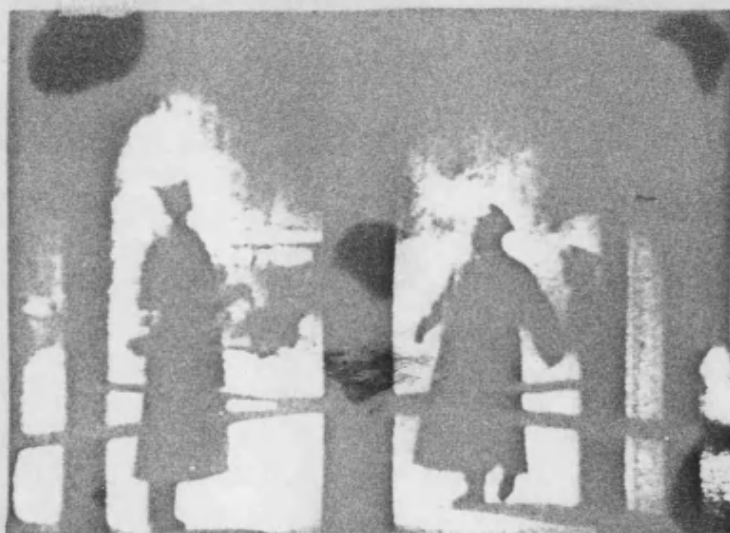
Fotograma 37



Fotograma 38



Fotograma 39



Fotograma 40

APENDICE III:

BIBLIOGRAFIA

TEORIA GENERAL

- BAKHTIN, Mikhail: L'oeuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance, Paris, Gallimard, 1970.
- Id. Problèmes de la poétique de Dostoevski, Paris, Seuil, 1970.
- BARTHES, Roland: Le degré zéro de l'écriture, Paris, Seuil, 1953.
- Id. "Eléments de sémiologie" in Communications 4, Paris, Seuil, 1964, pp. 91 a 134.
- Id. ¿Por dónde empezar?, Barna, Tusquets, 1974.
- Id. El placer del texto, México, Siglo XXI, 1974.
- Id. Leçon, Paris, Seuil, 1978.

BAUDRILLARD, Jean: El intercambio simbólico y la muerte, Caracas, Monte Avila, 1980.

Id. Crítica de la economía política del signo, México, Siglo XXI, 1974.

CALLE, Román de la: En torno al Hecho Artístico, Valencia, Fernando Torres, 1981.

CASETTI, Francesco: Introducción a la semiótica, Bar-
na, Fontanella, 1980.

COMPANY, Juan Miguel y TALENS, Jenaro: "El espacio textual: tesis sobre la noción de texto" in Cuadernos de Filología nº 1, Valencia, 1980.

CULLER, Jonathan: On Deconstruction. Theory and Criticism after Structuralism, Nueva York, Cornell University Press, 1982.

DELEUZE, Gilles: Différence et répétition, Paris, P.U.F., 1968.

DERRIDA, Jacques: "La différance" in Théorie d'ensemble, Tel Quel, París, Seuil, 1968.

Id. Posiciones, Valencia, Pre-textos, 1977.

Id. De la gramatología, Buenos Aires, Siglo XXI, 1971.

DIJK, T.A.: Texto y contexto, Madrid, Cátedra, 1980.

DUCROT, O.: y TODOROV, Tzvetan: Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje, México, Siglo XXI, 1974.

ECO, Umberto: Tratado de Semiótica general, Barna, Lumen, 1977.

Id. Lector in fabula, Barna, Lumen, 1981.

EIKHENBAUM, Boris: et al.: Formalismo y vanguardia, Madrid, Alberto Corazón, 1970.



- ERLICH, Victor: El formalismo ruso, Barna, Seix Barral, 1975.
- FREUD, Sigmund: Obras completas, Madrid, Biblioteca Nueva, 1972.
- GARRONI, Emilio: Semiotica ed estetica, Bari, Laterza, 1968.
- Id. Proyecto de Semiótica, Barna, Gustavo Gili, 1975.
- Id. Riconoscizione della Semiotica, Roma, Officina Edizioni, 1977.
- HJEMSLEV, L.: El lenguaje, Madrid, Gredos, 1968.
- Id. Prolegómenos a una teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, 1974.
- JAKOBSON, Roman: "Dos aspectos del lenguaje y dos trastornos afásicos" in IDEM y HALLE, Morris, Fundamentos del lenguaje, Madrid, Ayuso, 1974.

- JAKOBSON (Cont.) : Ensayos de lingüística general,
Barna, Seix Barral, 1975.
- Id. Lingüística, poética, tiempo, Bar-
na, Crítica, 1980.
- JENNY, Laurent: "La stratégie de la forme" in Poéti-
que 27, París, 1976, pp. 257 a 281.
- KRISTEVA, Julia: El texto de la novela, Barna, Lu-
men, 1974.
- Id. Semiótica 1 y 2, Madrid, Fundamen-
tos, 1978.
- Id. La révolution du langage poétique,
París, Seuil, 1979.
- LACAN, Jacques: Escritos, 2 vol., México, Siglo XXI,
1971.
- Id. Los cuatro conceptos fundamentales
del Psicoanálisis, Barna, Seix Ba-
rral, 1977.

LARUELLE, François: Machines textuelles. Déconstruction et libido d'écriture, París, Seuil, 1976.

LE GUERN, Michel: La metáfora y la metonimia, Madrid, Cátedra, 1976.

LOTMAN, Yuri M.: La estructura del texto artístico, Madrid, Istmo, 1978.

Id. Semiótica de la cultura, Madrid, Cátedra, 1979.

LOZANO, Jorge et al.: Análisis del discurso. Hacia una semiótica de la interacción textual, Madrid, Cátedra, 1982.

MASOTTA, Oscar: Lecciones de Introducción al Psicoanálisis, Barna, Granica, 1977.

MUKAROVSKY, J.: Escritos de estética y semiótica del arte, Barna, Gustavo Gili, 1977.

MOUNIN, Georges: Introducción a la semiología, Barna, Anagrama, 1972.

PRIETO, J. L.: Pertinencia y práctica, Ensayo de Semiología, Barna, Gustavo Gili, 1977.

RIFFATERRE, Michael: La production du texte, París, Seuil, 1979.

SAUSSURE, Ferdinand de: Curso de lingüística general, Madrid, Akal, 1980.

SCHMIDT, S.J.: Teoría del texto, Madrid, Cátedra, 1978.

SEGRE, Cesare: Semiótica, historia y cultura, Barna, Ariel, 1981.

TALENS, Jenaro: "Práctica artística y producción significativa" in Elementos para una semiótica del texto artístico, Madrid, cátedra, 1980.

Id. Vide COMPANY

TODOROV, Tzvetan: Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique, París, Seuil, 1981.

Id. Vide DUCROT

TOMACHEVSKI, Boris: Teoría de la literatura, Madrid,
Akal, 1982.

TORDERA, Antonio: Para una Semiótica Prasmática, Va-
lencia, Fernando Torres, 1977 .

TEORIA DEL CINE Y TEORIA DEL MONTAJE FILMICO

AAVV: Lectures du film, París, Albatros, 1980.

AGEL, Henri: L'espace cinématographique, París,
Ed. Universitaires, 1978.

ALBERA, François: Notes sur l'esthétique d'Eisenstein, Lyon, CERT de l'Université
1973.

AMO, Antonio del: Estética del montaje. Cine, TV, Videos, Madrid, Ed. de autor,
1971.

ARISTARCO, Guido: Eisenstein/Dovjenko. Tragedia atea/romanticismo revolucionario
Valencia, Fernando Torres, 1976.

Id. Historia de las teorías cinematográficas, Barna, Lumen, 1968.

ASANUMA, Kenji: "Films: oeuvres ou textes" in ça cinéma, 2^{eme} année, 7/8^{eme} état,
París, mayo, 1975, pp. 65 a 76.

AUMONT, Jacques: "Le concept de montage" in Cahiers du cinéma 211, París, abril, 1969, 46 a 51.

Id. "Présentation" a Au-delà des étoiles, París, U.G.E., 1974, pp. 7 a 17.

Id. Montage Eisenstein, París, Albatros, 1979.

Id. y LEUTRAT (bajo la dirección de): Théorie du film, París, Albatros, 1980.

Id. "Griffith, le cadre, la figure" in BELLOUR, R., Le cinéma américain, Vol. 1, 1980, pp. 50 a 67.

Id., BERGALA, Alain, MARIE, Michel y VERNET, Marc: Esthétique du film, París, Nathan, 1983.

BAILBLE, Claude, MARIE, Michel, ROPARS, Marie-Claire: Muriel. Histoire d'une recherche, París, Galilée, 1974.

BALAZS, Béla: El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo, Barna, Gustavo Gili, 1978.

BARBARO, Umberto: El cine y el desquite marxista del arte: 1. El cine
2. El desquite marxista del arte, Barna, Gustavo Gili, 1977.

BARTHES, Roland: "Le troisième sens" in Cahiers du cinéma, 222, París, julio, 1970, pp. 12 a 19.

Id. "En sortant du cinéma" in Communication 23, París, Seuil, 1975, pp. 104 a 107.

Id. "Diderot, Brecht, Eisenstein" in Contracampo 17, Madrid, diciembre, 1980, pp. 47 a 51.

BAUDRY, Jean Louis: "Cinéma: effets idéologiques produits par l'appareil de base" in Cinéthique 7/8, París, 1970.

BAUDRY (Cont.) : "Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité" in Communications 23, ya cit., pp. 56 a 72.

BAZIN, André: ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp, 1966.

Id. Jean Renoir, Madrid, Artiach, 1973.

Id. Orson Welles, Valencia, Fernando Torres, 1973.

Id. "El cine y el arte popular" in Contracampo, 1, Madrid, abril, 1979, pp. 43 a 45.

Id. Le cinéma de la cruauté, Paris, Flammarion, 1975.

BELLOUR, Raymond (ed.): Le cinéma américain. Analyse de films, 2 Vols., Paris, Flammarion, 1980.

Id. "Alternar/raconter" in op. cit., pp. 69 a 88.

BERTETTO, Paolo: Cine, fábrica y vanguardia, Barna, Gustavo Gili, 1977.

BETTETINI, Gianfranco: L'indice del realismo, Milán, Bompiani, 1971.

Id. Cine: lengua y escritura, México, F.C.E., 1975.

Id. Producción significativa y puesta en escena, Barna, Gustavo Gili, 1977.

Id. Tempo del senso, Milán, Bompiani, 1979.

Id. "Realidad, realismo, neorrealismo, lenguaje y discurso: apuntes para una aproximación teórica" in Introducción al neorrealismo cinematográfico italiano, Publicaciones del Ayuntamiento de Valencia, 1982, pp. 99 a 119.

BILBATUA, Miguel (ed.): Cine soviético de vanguardia, Madrid, Alberto Corazón, 1971.

BONITZER, Pascal: "Film/politique" in Cahiers du cinéma, 222, París, julio, 1970, pp. 33 a 38.

Id. "Fétichisme de la technique: la notion de plan" in Cahiers du cinéma, 233, París,

BROWNE, Nick: "Rhétorique du texte spéculaire (A propos de Stagecoach)" in Communications 23, ya cit., pp. 202 a 211.

BURCH, Noël: Praxis del cine, Madrid, Fundamentos, 1970.

Id. "Porter ou l'ambivalence" in BELLOUR, R., Le cinéma américain, Vol 1, ya cit., pp. 31 a 49.

CASETTI, Francesco: Teorie del cinema dal dopoguerra a oggi, Milán, Espresso strumenti, 1978.

Id. "Il testo del film" in Cuadernos de Filología, 1, Universidad de Valencia, 1980.

CINETHIQUE (redacción): "Du bon usage de la valeur d'échange (les Cahiers du cinéma et le marxisme-léninisme)" in Cinéthique, 6, Paris, 1969, pp. 1 a 12.

COLIN, Michel: "La dislocation" in AUMONT, J. y LEUTRAT, (ed.), Théorie du film, ya cit., pp. 66 a 72.

COMOLLI, Jean Louis: "Le détour par le direct"(1), in Cahiers du cinéma, 209, Paris, febrero, 1969, pp. 48 a 53.

Id. "Le détour par le direct" (2), in Cahiers du cinéma, 211, Paris, abril, 1969, pp. 40 a 45.

Id. "Film/Politique. Quinze propositions" in Cahiers du cinéma, 224, Paris, octubre, 1970, pp. 52 a 56.

COMOLLI (Cont.) "Technique et idéologie" in Cahiers du cinéma 229, 230, 231, 232, 233-234, 236, París, 1971, 1972.

Id. Y NARBONI, Jean: "Cinéma/Idéologie/Critique" in Cahiers du cinéma 216, París, octubre, 1969, pp. 11 a 15.

"Cinéma/Idéologie/Critique" (2).
D'une critique à son point critique" in Cahiers du cinéma 217, París, noviembre, 1969, pp. 7 a 13.

COMPANY, Juan Miguel: "Introducción" a TARNOWSKI, Jean F, Hitchcock, Frenesí. Psicosis, pp. 9 a 29.

Id. "El espacio de la representación" in Contracampo 9, Madrid, febrero, 1980, pp. 51 a 54.

Id. La novela naturalista y los orígenes del cine, Tesis Doctoral bajo la dirección de J. TALENS, Universidad de Valencia, 1984-85.

CHATEAU, Dominique : "Le rôle de l'analyse textuelle dans la théorie" in AUMONT, J. (ed.), La théorie du film, ya cit., pp. 66 a 72.

Id. y JOST, François: Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie, Paris, U.G.E., 1979.

DANEY, Serge: "Travail, lecture, jouissance" in Cahiers du cinéma, 222, Paris, julio, 1970, pp. 39 a 43.

DELEUZE, Gilles: Cinéma I. L'image-mouvement, Paris, Ed. de Minuit, 1983.

DMYTRYK, Edward: On Film Editing, Boston/London, Focal Press, 1984.

ECO, Umberto: "Sobre las articulaciones del código cinematográfico" in AAVV, Problemas del nuevo cine, Madrid, Alianza, 1971, pp. 77 a 108.

EIKHENBAUM, Boris: "Problèmes de la ciné-stylistique" in Cahiers du cinéma 220-221, Paris, mayo-junio, 1970, pp. 70 a 78.

Id. "Littérature et cinéma" in ça cinéma, 1^{ere} année, 4^{eme} état, Paris, mayo, 1974, pp. 90 a 94.

EISENSCHITZ, Bernard: "Le Proletkult, Eisenstein" in Cahiers du cinéma 220-221, ya cit., pp. 38 a 45.

Id. "Maïakovski, Vertov" in Cahiers du cinéma 220-221, ya cit., pp. 27 a 30.

Id. "Notes sur Meyerhold et le cinéma" in Cahiers du cinéma 220-221, ya cit., pp. 86 a 89.

EISENSTEIN, S.M.: Au-delà des étoiles, Oeuvres/1, Paris, U.G.E., 1974.

- EISENSTEIN (Cont.) La non-indifférente nature 1,
Oeuvres /2, París, U.G.E.,
1976.
- Id. La non-indifférente nature 2
Oeuvres/4, París, U.G.E.,
1978.
- Id. Mémoires 1, Oeuvres/3, París,
U.G.E., 1978.
- Id. Mémoires 2, Oeuvres /5, París,
U.G.E., 1980.
- Id. El sentido del cine, México,
La reja, 1958.
- Id. Le film. Sa forme, son sens,
París, Christian Bourgeois,
1976.
- Id. Reflexiones de un cineasta,
Barna, Lumen, 1970.
- Id. Cinematismo, Buenos Aires,
Domingo Cortizo/Quetzal,
1982.

- EISENSTEIN (Cont.) Octobre (découpage intégral),
París, Seuil/L'avant-scène,
1971.
- Id. Iván El Terrible (guión), Mé-
xico, Era, 1968.
- Id. "Carlitos el pibe" in El arte
de Charles Chaplin, Buenos
Aires, Nueva Visión, 1973,
pp. 111 a 133.
- Id. "Hors cadre" in Cahiers du ci-
néma 215, París, sept., 1969,
pp. 20 a 29.
- Id. "Programme d'enseignement" in
Cahiers du cinéma, 222, julio,
1970, París, pp. 6 a 11.
- Id. "Programme d'enseignement"
(cont.) in Cahiers du cinéma
223, París, agosto, 1970,
pp. 58 a 61.

- FARGIER, Jean Paul: "La parenthèse et le détour.
Essai de définition théorique
du rapport cinéma/politique"
in Cinéthique 5, Paris, 1969,
pp. 15 a 21.
- FAYE, Jean Pierre: "Montage, production" in Change
nº 1, Le montage, Paris, Seuil,
1968, pp. 5 a 12.
- GOIMARD, Michel: "Splendeurs et misères des classi-
fications" in AUMONT (ed.), Théo-
rie du film, ya cit., pp. 92 a
120.
- GUBERN, Román: Historia del cine, 2 vols., Barna,
Danae, 1969.
- Id. "La articulación del lenguaje fíl-
mico" in Mensajes icónicos en la
cultura de masas, Barna, Iumen,
1974.
- HEBRAUD, Raymonde: "Retour à/Reprise de Eisenstein"
in ça cinéma, 1^{ere} année, 4^{eme}
état, Paris, mayo, 1974, pp. 61
a 79.

HERNANDEZ-ESTEVE, Vicente: "Teoría y técnica del análisis fílmico" in TALENS et al., Elementos para una Semiótica del texto artístico, Madrid, Cátedra, 1978, pp. 201 a 227.

Id. "Proposiciones sobre el espacio 'film' (texto fílmico y verbalización)" in Cuadernos de Filología 1, Universidad de Valencia, 1980.

Id. La función contexto en la teoría del cine, Tesis Doctoral bajo la dirección de J. Taléns, Universidad de Valencia, Curso Académico 1983-1984, inédita.

IVANOV, V.: "Eisenstein y la lingüística estructural moderna" in URRUTIA, Contribuciones al análisis semiológico del film, pp. 87 a 102.

JACOBS, Lewis: La azarosa historia del cine americano, 2 Vols., Barna, Lumen, 1971-1972, respectivamente.

JAKOBSON, Roman: "¿Decadencia del cine?" in URRUTIA, Contribuciones..., ya cit., pp. 171 a 182.

JOLKOVSKI, Alexandre: "La poétique générative d' Eisenstein" in ça cinéma, 2^{eme} année, 7/8^{eme} état, Paris, Mayo, 1975, pp. 98 a 118.

JOST, François: "Discours cinématographique, narration: deux façons d'envisager le problème de l'énonciation" in AUMONT, (ed.), Théorie du film, ya cit., pp. 120 a 131.

Id. Vide CHATEAU.

KOCH, W.A.: "Grados de semiotización en el filme" In URRUTIA (ed.), Contribuciones..., ya cit., pp. 335 a 365.

KOZINTSEV, Grigori: "El arte popular de Charles Chaplin" in EISENSTEIN et al., El arte de Charles Chaplin, ya cit., pp. 65 a 109.

Id. "Textes" in Cahiers du cinéma 220-221, ya cit., pp. 102 a 107.

KRAISKI, Giorgio (a cargo de): I formalisti russi nel cinema, Milán, Garzanti, 1971.

KRISTEVA, Julia: "Ellipse sur la frayeur et la sanction spéculaire" in Communications 23, ya cit., pp. 73 a 78.

KULECHOV, Lev: "Souvenirs 1920" in Cahiers du cinéma 222, ya cit., pp. 20 a 25.

KUNTZEL, Thierry: "Savoir, pouvoir, voir" in ça cinéma, 2^{eme} année, 7/8^{eme} état, ya cit., pp. 85 a 97.

LAWSON, John Howard: El proceso creador del film, Madrid, Artiach, 1974.

- LEBEL, Jean Patrick: Cine e ideología, Buenos Aires, Granica, 1973.
- LEYDA, Jay: Kino. Historia del film ruso y soviético, EUDEBA, 1965.
- LOTMAN, Yuri M.: Estética y semiótica del cine, Bar-
na, Gustavo Gili, 1979.
- LLINAS, Frances y MAQUA, Javier: El cadáver del
tiempo. El collage como transmi-
sión narrativo-ideológica, Valen-
cia, Fernando Torres, 1976.
- MARIE, Michel: "Description/Analyse (propositions
méthodologiques pour la description
des textes filmiques)" in ça cinéma
2^{eme} année, 7/8^{eme} état, ya cit.,
pp. 129 a 155.
- Id. Vide AUMONT
- MARTIN, Marcel y SCHNITZER, Jean y Luda (ed.): El
cine soviético visto por sus crea-
dores, Salamanca, Sígueme, 1975.

METZ, Christian: Langage et cinéma, París, Larousse, 1971.

Id. Essais sur la signification au cinéma, I y II, París, Klincksieck, 1968 y 1972 respectivamente.

Id. "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico ¿A qué distancia estamos de una posibilidad real de formalización?" in URRUTIA (ed.), Contribuciones..., ya cit., pp. 375 a 395.

Id. Le signifiant imaginaire, París, U.G.E., 1977.

MITRY, Jean: Esthétique et Psychologie du cinéma, París, Ed. Universitaires, Vol. 1, Les structures, 1963; Vol. 2, Les formes, 1965.

Id. Histoire du cinéma, tres volúmenes, París, Ed. Universitaires, 1967, 1969, 1973, respectivamente.

- MITRY (Cont.) "Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt in Collage et montage..., ya cit., pp. 74 a 85.
- MONTAGU, Ivor: Con Eisenstein en Hollywood, México, Era, 1976.
- NARBONI, Jean: "Introduction à 'Poetika Kino'" in Cahiers du cinéma 220-221, ya cit., pp. 52 a 57.
- Id. et. al: "Montage" in Cahiers du cinéma, 210, París, mayo, 1969, pp. 16 a 35.
- NEDOBROVO, Vladimir: "L'acteur de la FEKS" in Cahiers du cinéma 220-221, ya cit., pp. 108 a 113.
- NOGUEZ, Dominique: "Fonction de l'analyse. Analyse de la fonction" in AUMONT (ed.), Théorie du film, ya cit., pp. 186 a 197.
- ODIN, Roger y DANNEY, Serge: "L'entrée du spectateur dans la fiction" in AUMONT (ed.), Théorie du film, ya cit., pp. 198 a 213.

LOUDART, Jean Pierre: "La suture" in Cahiers du cinéma 211 y 212, París, abril y mayo, 1969, pp. 36 a 39 y 50 a 55 respectivamente.

Id. "La couleur" in Cahiers du cinéma 217, París, noviembre, 1969, pp. 39 a 44.

Id. "Sur Ivan le Terrible" in Cahiers du cinéma 218, París, marzo, 1970, pp. 15 a 22.

PASOLINI, Pier Paolo: "Teoría de las uniones" in URRUTIA, (ed.), Contribuciones..., ya cit. pp. 291 a 298.

Id. "El rema" in op. cit., pp. 299 a 306.

PLEYNET, Marcelin: "Le point aveugle" in Cinéthique, 6, París, sept-octubre, 1969, pp. 13 a 20.

- PLEYNET (Cont.) "Le front gauche de l'art (Eisenstein et les vieux 'jeunes hegelienens)" in Cinéthique 5, París, agosto, 1969, pp. 23 a 32.
- Id. y THIBAudeau, Jean (entrevista realizada por Gérard Leblanc): "Economique/Idéologique/Formel" in Cinéthique 3, París, 1969, pp. 7 a 14,
- PUDOVKIN, V.I.: El actor en el film, Buenos Aires, Nueva Visión, 1972.
- RAMIREZ, Gabriel: El cine de Griffith, México, Era, 1972.
- RAPISARDA, Guisi (ed.): Cine y vanguardia en la Unión Soviética, Barna, Gustavo Gili, 1978.
- REISZ, Karel: Técnica del montaje cinematográfico, Madrid, Taurus, 1960.
- REQUENA, Jesús G.: "Film, texto, semiótica" in Contracampo 13, Madrid, junio, 1980.

- REQUENA (Cont.) "Identificación y suspense a la luz del Psicoanálisis" in Contracampo 32, Madrid, enero-febrero, 1983, pp. 17 a 26.
- Id. La escritura fílmica de Douglas Sirk, Tesis Doctoral, bajo la dirección de Antonio Lara, Universidad Complutense, Madrid, Curso Académico 1984-1985, inédita.
- ROPARS, Marie-Claire: "Fonction du Montage dans la constitution du récit au cinéma" in Revue des Sciences Humaines, París, 1971.
- Id. Lecturas de cine, Madrid, Fundamentos, 1971.
- Id. y SORLIN, Pierre: Muriel, histoire d'une recherche, París, Galilée, 1974.
- Id. y SORLIN, Pierre: Octobre. Ecriture et idéologie, París, Albatros, 1976.

- ROSOLATO, Guy: "Souvenir-écran" in Communications
23, ya cit., pp. 79 a 87.
- SADOUL, Georges: "Sur Vertov" in Cahiers du cinéma,
220-221, París, ya cit., pp. 19
a 26.
- Id. < El cine de Dziga Vertov, México,
Era, 1973.
- Id. Historia del cine mundial, Méxi-
co, Siglo XXI, 1972.
- SANCHEZ, Rafael C.: Montaje cinematográfico. Arte
del movimiento, Barna, Pomaire,
1970.
- SCHNITZER, Jean y Luda: Vide MARTIN.
- SKLOVSKI, Viktor: Cine y lenguaje, Barna, Anagrama,
1971.
- Id. Eisenstein, Barna, Anagrama, 1973.

SORLIN, Pierre: Sociologie du cinéma, París, Aubier, 1977.

Id. Vide ROPARS

TALENS, Jenaro: El ojo tachado, Valencia, Instituto de Cine y R^ádio-Televisión, en prensa.

TARNOWSKI, Jean François: Hitchcock. Frenesí. Psicosis, Valencia, Fernando Torres, 1978.

TELLEZ, Jose Luis: "El abismo y la máscara" in Contracampo 29, Madrid, abril-junio, 1982, pp. 37 a 41.

TINIANOV, Yuri: "Des fondements du cinéma" in Cahiers du cinéma 220-221, ya cit., pp. 58 a 69.

TOTTI, Gianni: "Pas seulement l'image, mais son mode de production" in ça cinéma 1^{ere} année, 4^{eme} état, ya cit., pp. 36 a 49.

- TRAVERSA, Oscar: "La critique cinématographique: quelques commentaires" in ça cinéma, 2^{eme} année, 7/8^{eme} état, ya cit., pp. 119 a 128.
- URRUTIA, Jorge: Ensayo de lingüística externa cinematográfica, Madrid, CEU, 1972.
- Id. (ed.) Contribuciones al análisis semiológico del film, Valencia, Fernando Torres, 1976.
- Id. Imago litterae. Cine, literatura, Sevilla, Alfar, 1984.
- VEILLON, Olivier-René: "La question du sens au cinéma" in AUMONT (ed.), Théorie du film, ya cit. pp. 214 a 222.
- VERTOV, Dziga: "Textes et Manifestes" in Cahiers du cinéma 220-221, ya cit., pp. 13 a 18.
- Id. Articles, journaux, projets, Paris, U.G.E., 1972.

- VERTOV (Cont.) Memorias de un cineasta bolchevique, Barna, Labor, 1974.
- Id. El cine ojo, Madrid, Fundamentos, 1974.
- ZORKAIA, Neia: "Sur Koulechov" in Cahiers du cinéma 220-221, ya cit., pp. 98 a 101.
- ZUNZUNEGUI, Santos: "La imagen cinematográfica" in Mirar la imagen, Servicio Editorial Universidad del País Vasco, 1984, pp. 271 a 360.

REPRESENTACION: PINTURA / FOTOGRAFIA / TEATRO / LITERATURA (COMO REPRESENTACION)

AMBIARD-CHEVREL, Claudine: "Le lit-montage" in Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, Théâtre années vingt, Lausana, L'Age d'homme, 1978, pp. 161 a 175.

ARNHEIM, Rudolf: Arte y percepción visual, EUDEBA, 1971.

ASLAN, Odette: "Vers une nouvelle écriture dramatique" in Collage et montage.... ya cit., pp. 200 a 215.

BABLET, Denis: "Le photomontage de l'image à la scène" in Collage et montage...., ya cit., pp. 93 a 104.

BANU, Georges: "Eisenstein, le Japon et quelques techniques du montage" in Collage et montage...., ya cit., pp. 135 a 144.

- BARTHES, Roland: La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía, Barna, Gustavo Gili, 1982.
- BENJAMIN, Walter: "Pequeña historia de la fotografía" in Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1982, pp. 61 a 83.
- BILLETER, Erika: "Collage et montage dans les arts plastiques" in Collage et montage..., ya cit., pp. 19 a 30.
- BLANCHARD, Paul: Historia de la dirección teatral, Buenos Aires, Compañía general fabril editora, 1980.
- DECAUDIN, Michel: "Collage, montage et citation en poésie", in Collage et montage..., pp. 31 a 37.
- DORT, Bernard: Théâtre réel, París, Seuil, 1971.
- FABREGAS, Xavier: Introducción al lenguaje teatral, Barna, LosLibrosDeLaFrontera, 1975.
- FRANCASTEL, Pierre: Sociología del arte, Madrid, Alianza, 1975.

FREUND; Gisèle: La fotografía como documento social,
Barna, Gustavo Gili, 1983.

GOMBRICH, E.H.: Meditaciones sobre un caballo de juguete, Barna, Seix Barral, 1968.

Id. Historia del arte, Madrid, Alianza,
1981.

Id. Arte e ilusión, Barna, Gustavo Gili,
1982.

GORDON CRAIG, Edward: Il mio teatro (L'Arte del teatro -Per un nuovo teatro-Scena),
Milán, Feltrinelli, 1971.

HAMON, Christine: "Le montage dans les premières réalisations d'Eisenstein au théâtre"
in Collage et montage..., pp. 145
a 160.

HELBO, André et al.: Semiología de la representación,
Barna, Gustavo Gili, 1978.

IVERNEL, Philippe: "Gestaltung et montage dans la gauche littéraire allemande. Lukács et les trois B." in Collage et montage..., ya cit. ,pp. 107 a 116.

Id. "Du spectacle au montage ininterrompu: le Lehrstück brechtien" in Collage et montage..., ya cit. ,pp. 264 a 273.

JACQUOT, Jean (ed.): Le théâtre moderne. Hommes et tendances, Paris, Ed. du Centre National de la Recherche Scientifique, 1973.

KLOTZ, Volker: "Le montage esthétique et sa fonction dans le théâtre politique illustré de la Souricière de Wangenheim 1931" in Collage et montage..., pp. 231 a a 241.

KOWZAN, Tadeusz: Littérature et spectacle, Paris/La Haya, Mouton, 1975.

LAW, Alma H.: "La Forêt de Meyerhold: Etude d'un montage théâtral" in Collage et montage...,
Ya cit., pp. 176 a 199.

LORANG, Jeanne: "Montage et fonctionnement du montage chez Piscator. Vers une nouvelle dramaturgie" in Collage et montage...,
ya cit., pp. 242 a 263.

MAYER, Hans: Brecht e la tradizione, Torino, Einaudi,
1972.

MENNA, Filiberto: La opción analítica en el arte moderno, Barna, Gustavo Gili, 1977.

MEYERHOLD, V: Teoría teatral, Madrid, Fundamentos,
1971.

MOREL, Jean Pierre: "Montage, collage et discours romanesque dans les années vingt et trente" in Collage et montage...,
ya cit., pp. 38 a 73.

PANOFSKI, Erwin: Estudios sobre iconología, Madrid,
Alianza, 1972.

- PANOFSKI (Cont.): La perspectiva como forma simbólica, Barna, Tusquets, 1973.
- Id. El significado de las artes visuales, Madrid, Alianza, 1979.
- PASTORELLO, Félicie: "La catégorie du montage chez Trétjakov, Arvatov, Brecht" In Collage et montage..., ya cit. , pp. 117 a 132.
- POUND, Ezra y FENOLLOSA, Ernest: El carácter de la escritura china como medio poético, Madrid, Visor, 1977.
- PLEYNET, Marcelin: La enseñanza de la pintura, Barna, Gustavo Gili, 1978.
- SALVAT, Ricard: Teatre contemporani 1. El teatre és un arma? De Piscator a Espriu, Barna, Edicions 62, 1966.
- SCHEFFER, J-L.: Escenografía de un cuadro, Barna, Seix Barral, 1970.

SCHLEMMER, Oskar , MOHOLY-NAGY, Laszlo, MOLNAR, Faskas: Il teatro del Bauhaus, Torino, Einaudi, 1975,

SCHOTTLE, Hugo: Diccionario de la fotografía. Técnica-Arte-Diseño, Madrid, Blume, 1982.

SONTAG, Susan: Sobre la fotografía, Barna, adhasa, 1981.

SOUGEZ, Marie Loup: Historia de la fotografía, Madrid, Cátedra, 1981.

TAUSK, Peter: Historia de la fotografía en el siglo XX, Barna, Gustavo Gili, 1978.

TEMKINE, Raymonde: Grotowski, Lausana, L'Age d'homme, 1968.

TRIAS, Eugenio: Lo bello y lo siniestro, Barna, Seix Barral, 1982.

VORMUS, Helga: "Collage et montage dans le théâtre dadaïste de langue allemande" in Collage et montage..., ya cit., pp. 216 a 230.

EXPRESIONISMO / REPUBLICA DE WEIMAR

ADORNO, Theodor W.: "Auferstehung der Kultur in Deutschland" in Kritik kleine Schriften zur Gesellschaft, Frankfurt, Suhrkamp, 1971, pp. 25-26.

Id. "Expressionismus und künstlerische Wahrhaftigkeit (Zur Kritik neuer Dichtung)" in Noten zur Literatur, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, pp. 609 a 611.

Id. "Jene zwanziger Jahre" in Eingriffe. Neun kritische Modelle, Frankfurt, Suhrkamp, 1963, pp. 59 a 68.

ANZ, Thomas y STARK, Michael (ordenado y seleccionado por): Expressionismus. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1910-1920, Stuttgart, Metzler, 1982.

BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" in Discursos interrumpidos I, Madrid, Taurus, 1982.

- BENJAMIN (cont.): Tentativas sobre Brecht, Iluminaciones III, Madrid, Taurus, 1975.
- BERTONATI, Emilio: Aspetti della Nuova Oggettività/Aspekte der Neuen Sachlichkeit, Florencia, Centro DI, 1968.
- BEST, Otto E.(ed.): Theorie des Expressionismus, Stuttgart, Reclam, 1982.
- BODE, Dietrich: Gedichte des Expressionismus, Stuttgart, Reclam, 1966.
- BRECHT, Bertolt: El compromiso en literatura y arte, Barna, Península, 1973.
- CASALS, Josep: El Expresionismo. Orígenes y desarrollo de una nueva sensibilidad, Barna, Montesinos, 1982.
- CHIARINI, Paolo: L'espressionismo. Struttura e storia, Florencia, La Nuova Italia, 1969.
- DENKLER, Harst: Einakter und kleine Dramen des Expresionismus, Stuttgart, Reclam, 1968.

- DENVIR, Bernard: El fauvismo y el expresionismo, Bar-
na, Labor, 1975.
- FALK, Walter: Impresionismo y Expresionismo, Madrid,
Guadarrama, 1963.
- FELLMAN, Ferdinand: Fenomenología y expresionismo,
Barna/Caracas, Alfa, 1984.
- GARNIER, Ilse y Pierre: L'expressionisme allemand,
París, André Silvaine, 1962.
- GAY, Peter: La cultura de Weimar. La inclusión de lo
excluido, Barna, Argos Vergara, 1984.
- GILLEN, Eckart: "Die Sachlichkeit der Revolutionäre"
in AAVV, Wem gehört die Welt. Kunst
und Gesellschaft in der Weimarer Re-
publik, Berlín, Neue Gesellschaft
für Bildende Kunst, 1977, pp. 205 a
233.
- GROSZ, George: El rostro de la clase dominante. ¡Ajustaremos cuentas!, Barna, Gustavo Gili,
1977.
- HEARD-HAMILTON, George: "Expresionismo" in Pintura y
escultura en Europa 1880-1940, Ma-

drid, Cátedra, 1983, pp. 165 a
244.

HEISER, Carl G. (ed.): Die Kunst des 20 Jahrhunderts,
Munich, Piper, 1957.

HINZ, Berthold: Arte e Ideología del Nazismo, Valen-
cia, Fernando Torres, 1978.

KANDINSKY, Vasili: De lo espiritual en el arte, Bar-
na, Alianza, 1973.

Id. Punto y línea sobre el plano. Con-
tribución al análisis de los ele-
mentos pictóricos, Barna, Barral,
1970.

KEMPER, Hans-Georg: Vom Expressionismus zum Dadaismus,
ein Einführung in die Dadaistische
Literatur, Kronberg/Taurnus, Scrip-
tor Verlag G m b H, 1974.

LACOEUR, Walter: La Repubblica di Weimar. Vita e mor-
te di una società permissiva, Riz-
zoli, 1977.

- MARTINI, Fritz: Prosa des Expressionismus, Stuttgart, Reclam, 1970.
- MAYER, Hans: La literatura alemana desde Thomas Mann, Madrid, Alianza, 1970.
- MICHELLI, Mauro de: "La protesta del expresionismo" in Las vanguardias artísticas del siglo XX, Madrid, Alianza, 19 , pp. 71 a 149.
- MITNER, Ladislao: L'espressionismo, Bari, Laterza, 1975.
- MODERN, Rodolfo E.: El expresionismo literario, EUDEBA, 1972.
- MUSCHG, Walter: Expresionismo, literatura y panfleto, Madrid, Guadarrama, 1976.
- Id. La literatura expresionista alemana. De Trakl a Brecht, Barna, Seix Barral, 1972.
- MYERS, Bernard: Les expressionistes allemands, une génération en révolte, Paris, Les Productions de Paris, 1967.

- PALMIER, Jean-Michel: L'expressionisme et les arts:
1. Portrait d'une génération
2. Peinture, théâtre, cinéma,
Paris, Payot, 1979 y 1980, respectivamente.
- PINTHUS, Kurt: Menschheitdämmerung, Ein Dokument des Expressionismus, Berlin, Rohwolt, 1983.
- PLEBE, Armando: ¿Qué es verdaderamente el expresionismo, Madrid, Donal, 1971.
- PLESSNER, Helmut: "Die Legende von den zwanziger Jahren" in Diesseits der Utopie, Frankfurt, Suhrkamp, 1974, pp. 87 a 102.
- RANDEBRODK, Ekkehard: Impressionismus, Expressionismus, Polaritäten künstlerischen Schaffens, Stuttgart, Urachhaus, 1981.
- REINISCH, Leonhard et al.: Sociología de los años veinte, Madrid, Taurus, 1969.

- RICHARD, Lionel: Del Expresionismo al Nazismo. Arte y cultura desde Guillermo II hasta la República de Weimar, Barna, Gustavo Gili, 1979.
- Id. (ed.) L'expressionisme allemand, Obliques, Paris, Borderie, 1981.
- RUSCONI, Gian Enrico: La crisi di Weimar, Torino, Einaudi, 1977.
- SCHMIED, Wieland: "Die neue Wirklichkeit. Surrealismus und Sachlichkeit" in AAVV, Tendenzen der zwanziger Jahre, Berlín, Dietrich Reiner, Verlag, 1977.
- SCHMITT, Hans-Jürgen (ed.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption, Frankfurt, Suhrkamp, 1973 (selección de artículos aparecidos en Das Wort, 1937-1938).

- STEFEN, Hans: Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten, Göttingen, Vandenhoeck und Reprecht, 1965.
- TALENS, Jenaro y KEIL, Ernst-Edmund: Stedler-Heym-Traktl. Poesía expresionista alemana, Madrid, Hiperión, 1981.
- TORRE, Guillermo de: "Expresionismo" in Historia de las literaturas de vanguardia, Madrid, Guadarrama, 1974, pp. 181 a 226.
- VOGT, Paul: Der blaue Reiter. Un expresionismo alemán, Barna, Blume, 1980.
- WILLET, John: El rompecabezas expresionista, Madrid, Guadarrama, 1970.
- WINGLER, Hans H.: Las escuelas de arte de vanguardia 1900/1933, Madrid, Taurus, 1980.
- WORRINGER, Wilhelm: Abstracción y naturaleza, México, F.C.E., 1953.

CINE DE WEIMAR

- AAVV : Carl Mayer e l'espressionismo, a cargo de VERDONE, Mario, Roma, Bianco e Nero, 1969.
- ADAMS, John: Past and Present: a selection of German Films (1896-1957), Nueva York, The Museum of Modern Art, 1958.
- AGEL, Henri: "Une des plus hautes oeuvres de l'histoire du cinéma" in L'avant-scène du cinéma, 148, París, Junio, 1974, pp. 4-5.
- AMENGUAL, Barthélemy: "A la source du cinéma moderne (sur deux films de Max Reinhardt)" in Trois moments du cinéma allemand, Cahiers de la Cinémathèque, 32, Toulouse, 1981, pp. 33 a 38.
- BALAZS, Béla: "Reflexiones ideológicas" (del libro El espíritu del cine, 1930) in El Film. Evolución y esencia de un arte nuevo, apéndice, Barna, Gustavo Gili, 1978, pp. 250 a 259.

BARBARO, Umberto: Il cinema tedesco, Roma, Editori Riuniti, 1973.

BAUER, Alfred: Deutscher Spielfilm Almanach 1929-1950, Berlin, Filmbblätter, 1951.

BERRIATUA, Luciano y PEREZ CAMPOS, Miguel Angel:
"Etudes pour une réconstitution de Nosfératu de F.W. Murnau" in Cahiers de la Cinémathèque, 32, ya cit., pp. 61 a 74.

BEYLIE, Claude: "L'oeuvre de Friedrich Wilhelm Murnau" in L'avant-scène du cinéma, 148, ya cit., pp. 9 a 17.

BOGDANOVICH, Peter: Fritz Lang en América, Madrid, Fundamentos, 1972.

BORDE, Raymond, BUACHE, Freddy, COURTADE, Francis:
Le cinéma réaliste allemand, Lyon, Serdoc, 1965.

BOUVIER, Michel y LEUTRAT, Jean Louis: Nosfératu, París, Cahiers du cinéma/Gallimard, 1981.

- BOUVIER y LEUTRAT (cont.) "Soupçons" in Théorie du film, París, Albatros, 1980, pp. 28 a 40.
- BRECHT, Bertolt: Texte für Filme, 1920-1956, Gesammelte Werke, Supplement 1, Frankfurt, Suhrkamp, 1969.
- BRETEQUE, François de la: "Der Sönderling" in Cahiers de la Cinémathèque, ya cit., pp. 51 a 53.
- Id. "1926: Le public de République de Weimar ou Kracauer lu par les Allemands", in Cahiers de la Cinémathèque, ya cit., pp. 31-32.
- BUACHE, Freddy: Vide BORDE
- BUÑUEL, Luis: "Metropolis" in Cahiers du cinéma, 223, París, agosto-septiembre, 1970, pp. 20-21.
- CADARS, Pierre y COURTADE, Francis: Histoire du cinéma nazi, París, Eric Losfeld, 1972.

CLEMENT, Catherine B: "Les charlatans et les hystériques" in Communications 23, Paris, Seuil, 1975, pp. 213 a 222.

COURTADE, Francis: "Le dernier des hommes. Tartuffe. Deux films, un thème: l'habit fait le moine" in L'avant-scène du cinéma 190-191, julio-septiembre, Paris, 1977, pp. 43-44.

Id. Tartuffe (découpage resumido), in L'avant-scène, 190-191, ya cit., pp. 85 a 93.

Id. Vide BORDE

Id. Vide CADARS

DELEUZE, Gilles: "L'école expressionniste allemande: composition intensive" in Cinéma 1. L'image-mouvement, Paris, Ed. de Minuit, 1983, pp. 73 a 81.

EBSTEIN, Jonny: "Le montage politique dans le film de Brecht/Dudow Kühle Wampe" in Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, Théâtre années vingt, Lausana, L'Age d'homme, 1978, pp. 86 a 92.

EIBEL, Alfred: Fritz Lang, Paris, Présence du cinéma, 1964.

EISNER, Lotte H.: "Ambivalences du film expressionniste" in L'expressionisme allemand, n° de Obliques, Paris, Borderie, 1981, pp. 173-174.

Id. "Contribution à une définition du film expressionniste" in L'Arc n° 25, Aix-en-Provence, 1964, pp. 83-84.

Id. Fritz Lang, Paris, Cahiers du cinéma/Cinémathèque Française, ed. de l'Etoile, 1984.

Id. "La richesse de l'art cinématographique en Allemagne", Venecia, Rassegna retrospettiva del cinema muto tedesco, 1954.

EISNER (cont.) L'écran démoniaque, París, Eric
Losfeld, 1965.

Id. Murnau, París, Eric Losfeld,
1964.

ENGELBERT, Manfred: "Considérations sur l'histoire
du cinéma allemand des années
20" in Cahiers de la Cinémathèque,
que, ya cit., pp. 25 a 30.

EXERTIER, Sylvain: "La lettre oubliée de Nosfératu"
in Positif nº 228, París, marzo,
1980, pp. 47 a 51.

FAIVRE, Tony: "Le grand nocturne" in L'avant-scène
du cinéma, 228, París, mayo, 1979,
pp. 5-6.

Fantastique et réalisme dans le cinéma allemand 1912-
1933, Catálogo de la Retrospectiva presentada por el
Musée du cinéma de la Cinémathèque Royale de Belgique
y por el Musée du cinéma Staatliches Filmarchiv der
deutschen Demokratischen Republik, Bruselas, marzo-
abril, 1969.

FERNANDEZ CUENCA, Carlos: El cine alemán. Elementos de filmografía crítica, 1896-1960, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1961.

Id. G.W. Pabst, Madrid, Filmoteca Nacional de España, 1967.

FORD, Charles y JEANNE, René: "Alemania: historia y propaganda" in Historia ilustrada del cine, Vol. I, Madrid, Alianza, 1974, pp. 156 a 180.

GERSCH, Wolfgang: "Expressionisme et cinéma" in L'expressionisme allemand, Obliques, París, Porderie, 1981, pp. 153 a 161.

GEYERHOFER, Friedrich: "Le fétichisme des objets ou l'importance de Karl Valentin pour le cinéma" in Cahiers de la Cinémathèque, ya cit., pp. 47-48.

- GRAFE, Frieda: "Lang et Brecht à Hollywood" in Cahiers de la Cinémathèque, ya cit., pp. 86 a 89.
- GRIGNAFFINI, Giovanna y QUARESIMA, Leonardo: Cultura e cinema nella Repubblica di Weimar, Venecia, Marsilio Editore, 1978.
- GUBERN, Román: Historia del cine, Barna, Danae, 1969, pp. 225 a 241, y 260 a 267, tomo 1.
- HENRY, Michael: Le cinéma réaliste allemand. Un langage métaphorique?, Friburgo, Ed. du Signe, 1971.
- HUFF, Théodore: "An Index to the Films of F.W. Murnau" in Sight and Sound 15, Londres, 1948.
- JAMEUX, Charles: Murnau, París, Ed. Universitaires, 1965.
- JANNINGS, Emil: Theater-Film: Das Leben und Ich, Berchtesgaden, Zimmer und Herzog, 1951.
- JANOWITZ, Hans: Le cabinet du docteur Caligari, L'avant-scène du cinéma, París, julio-sept., 1975, pp. 8 a 26.

JEANNE, René: Vide FORD

KORTE, Helmut: Film und Realität in der Weimarer Republik, Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 1980.

KRACAUER, Siegfried: De Caligari a Hitler. Historia psicológica del cine alemán, Buenos Aires, Nueva Visión, 1961.

KUROWSKI, Ulrich: "Orgies dans un grenier de la rue Teng à Munich" in Cahiers de la Cinémathèque, ya cit., pp. 49-50.

KURTZ, Rudolf: Expressionismus und Film, Zurich, Hans Rohr, 1965.

LEUTRAT, Jean Louis: Vide BOUVIER

MARIE, Michel: "Une première: le découpage intégral du Dernier des hommes en continuité photographique" in L'avant-scène 190-191, ya cit., pp. 45 a 84.

MAYER, Carl: L'Aurore (découpage original annoté par F.W. Murnau) in L'avant-scène du cinéma n° 148, ya cit., pp. 19 a 65.

Id. Vide JANOWITZ

MENDEZ-LEITE, Fernando: Fritz Lang, Barna, Daimon, 1980.

MITRY, Jean: "Futurisme. expressionisme et cinéma" in Le cinéma expérimental. Histoire et Perspectives, Paris, Seghers, 1974, pp. 26 a 62.

Id. "L'expressionisme et la symbolique formelle" in Esthétique et Psychologie du cinéma, Vol. I, Paris, Ed. Universitaires, 1963, pp. 227 a 247.

Id. "L'expressionisme allemand" in Histoire du cinéma, Vol. II, Paris, Ed. Universitaires, 1969, pp. 448 a 502.

Id. "L'industrie allemande" in Histoire du cinéma, Vol. III, Paris, Ed. Universitaires, 1973, pp. 24 a 43 y "L'apogée allemande", pp. 192 a 243.

- MITRY (cont.) "Problèmes fondamentaux du montage au cinéma dans les années vingt" in Collage et montage au théâtre et dans les autres arts, ya cit., pp. 74 a 85.
- OMS, Marcel: "Le cinéma boche" in Cahiers de la Cinémathèque, ya cit., pp. 19 a 24.
- Id. "Notes sur le Danton de Dimitri Buchowetzni (1921)" in Cahiers de la Cinémathèque, ya cit., pp. 39.
- Id. "Le voyage initiatique au pays de la Mort Lasse" in Cahiers de la Cinémathèque, ya cit., pp. 75 a 78.
- PALMIER, Jean-Michel: "Expressionisme et réalisme dans le cinéma des années 20" in L'Expressionisme et les arts, Vol. II, Paris, Payot, 1980, pp. 231 a 305.
- PATAKI, Heidi: "Le polichinelle de la crise" in Cahiers de la Cinémathèque, ya cit., pp. 42 a 45.

- PATALAS, Enno. (entrevista con): "La Cinémathèque de Munich et les Archives du Film en R. F.A." in Cahiers de la Cinémathèque; ya cit., pp. 7 a 9 y 16 y 92-93.
- PEREZ CAMPOS, Miguel Angel: Vide BERRIATUA
- POMMER, Erich: "Carl Mayer's Debut" in Classic Film Scripts, Londres, Lorrimer Publishing, 1972, pp. 27 a 29.
- PRIEUR, Jérôme: "Jusqu'à l'Aurore" in L'expressionisme Allemand, Obliques, ya cit., pp. 167 a 170.
- QUARESIMA, Leonardo: Vide GRIGNAFFINI
- RAMASSE, François: Nosferatu (découpage après montage et texte des intertitres) in L'avant-scène du cinéma 228, ya cit., pp. 7 a 27.
- ROHMER, Eric: Faust (découpage intégral) in L'avant-scène du cinéma, 190-191, ya cit., pp. 6 a 41.

ROHMER (cont.) : L'organisation de l'espace dans le Faust de Murnau, París, U.G.E., 1977.

ROTHA, Paul: "Carl Mayer-An Appreciation" in Classic Film Scripts, ya cit., pp. 30 a 33.

SADOUL, Georges: "Las revelaciones alemanas" in Historia del cine mundial, México, Siglo XXI, 1972, pp. 122 a 146.

SANCHEZ BIOSCA, Vicente: Teoría fílmica y montaje cinematográfico. El caso de Der letzte Mann, de F.W. Murnau, Tesis de Licenciatura, Universidad de Valencia, bajo la dirección de Jenaro TALENS, Curso académico 1981-1982, inédita.

SIMSOIO, Noël: Fritz Lang, París, Edilig, 1982.

STERNBERG, Josef von: Cine y realidad (Fun a chinese Laundry), Madrid, Film Ideal 224-225, 1970.

Id. El ángel azul, (guión), México, Era, 1973.

TCNE, Pier Giorgio: Murnau, Florencia, La Nuova Italia,
1976.

TRINON, Hadelin: "Expressionisme et cinéma" in L'Ex-
pressionisme allemand, Obliques,
ya cit., pp. 167 a 172.

TUDOR, Andrew: "El famoso caso del 'expresionismo ale-
mán' " in Cine y comunicación social,
Barna, Gustavo Gili, 1975, pp. 160
a 183.

VERDONE, Mario: Le avanguardie storiche del cinema,
Torino, Società Editrice Internazio-
nale, 1977.

WEINBERG, Hermann: "An Index to the creative Work of
Fritz Lang" in Sight and Sound, Spe-
cial Supplement 5, Londres, 1946.

VANGUARDIAS

(Excluimos de esta brevísima bibliografía los textos literarios, así como todos aquellos volúmenes que pueden ser reagrupados en alguno de los bloques que figuran en esta bibliografía, tal como 'expresionismo', 'montaje pictórico', 'estabilización de la vanguardia', 'vanguardia y cine', etc.)

AAVV: El descrédito de las vanguardias artísticas,
Barna, Blume, 1980.

ARGAN, Giulio Carlo: El arte moderno, dos vols.,
Valencia, Fernando Torres,
1975.

BODINI, Vittorio: Los poetas surrealistas españoles,
Barna, Tusquets, 1971.

BOUSÓN, Carlos: Superrealismo poético y simbolización,
Madrid, Gredos, 1979.

BOZAL, Valeriano: La construcción de la vanguardia,
Madrid, Edicusa, 1978.

- BRETON, André: Manifestes du surréalisme, París, Gallimard, 1975.
- Id. Los pases perdidos, Madrid, Alianza, 1972.
- Id. El Surrealismo: puntos de vista y manifestaciones, Barna, Barral, 1970.
- Id. y ARAGON, Louis: Surrealismo frente a Realismo Socialista, Barna, Tusquets, 1973.
- BUCKLEY, Ramón y CRISPIN, John (ed.): Los vanguardistas españoles, Madrid, Alianza, 1973.
- CABANNE, Pierre: Conversaciones con Marcel Duchamp, Barna, Anagrama, 1972 .
- DUROZOI, G. y LECHERBONNIER, B: El Surrealismo, Madrid, Guadarrama, 1974.
- FOUCAULT, Michel: Esto no es una pipa, Barna, Anagrama, 1981.

GARCIA DE LA CONCHA, Víctor (ed.): El surrealismo,
Madrid, Taurus, 1982.

GOLDING, John: Le cubisme, París, René Juillard,
1965.

GOMEZ DE LA SERNA, Ramón: Ismos, Madrid, Guadarrama,
1975.

LISTA, Giovanni: Théâtre futuriste italien in Théâtre
tre années vingt, 2 Vols., Lausa-
na, L'âge d'homme, 1976.

MARINETTI, F.T.: Manifiestos y textos futuristas,
Barna, Cotal, 1978.

TORRE, Guillermo de: Historia de las literaturas
de vanguardia, 3 vols., Madrid,
Guadarrama, 1974.

TROTSKI, León: Sobre arte y cultura, Madrid, Alian-
za, 1971.

TZARA, Tristan: Siete Manifiestos Dadá, Barna, Tus-
quets, 1973.

VERDCONE, Mario: Qué es verdaderamente el futurismo,
Madrid, El Doncel, 1971.