

• **El uso de textos en “Sin Aliento”**

A través de textos de información periodística se va conociendo cómo avanza la identificación del asesino del policía en la carretera. “La policía ha identificado ya al asesino de la CN 7 (acompaña foto)”; “El asesino de la CN 7 sigue sin capturar”; “El asesino del motorista Thibault continúa suelto”; “La red se estrecha alrededor de Michel Poiccard”; “Paris. Michel Poiccard. Arresto inminente”. Este último es un aviso luminoso que desfila en el Bulevar Saint-Germain. Noticias que han ido siguiendo Michel, comprando periódicos, evadiendo su identificación menos a Patricia a quién confiesa que es un asesino. A ello se une el carácter de Transtextualidad en que el film se abarrota de citas, alusiones y préstamos de diversas índole.

• **La recuperación documental en “Sin Aliento”**

Se nota aquí la preocupación del Neorrealismo italiano por filmar en la calle. Les Champs Elisees, el Bulevar Saint-Germain, avenida MacMahon, la plaza de la Concorde, el Arco del Triunfo, los íconos de Paris que se integran al deambular de Michel. Hay un rescate fuerte de la vivencia cotidiana, de lo próximo y reconocible. Un rescate tanto del comportamiento como del lenguaje cotidiano. Hay una fascinación por usar medios cotidianos: por viajar en automóvil, por hablar por teléfono, por colocar la radio, por leer el diario, por tomar un café, e incluso, por asistir a una sala de cine. Este carácter documental se acrecienta por la influencia del contexto político: presencia de la guerra de Argel o de Viet Nam, interés por las revoluciones y por la cultura que se refleja en reflexiones intelectuales y en la cita cinematográfica.

7 Cuadro sinóptico de las tres perspectivas del cine

Una forma de comparar recursos similares propios del Cine

FUNDAMENTADO O CANONICO	CRITICO O BARROCO	MULTIPLE O MODERNO
El cine clásico, fundamentada en la narración romántica, se instituye con un centro dominante y se erige como lo propio de la etapa original o fundadora del cine.	Impugna un centro único fundador, propone un pliegue, que en el cine de Welles viene propuesto por un centro óptico, en pugna con la narración y el argumento. Querrá decir que la forma cine-fotográfica adquiere importancia frente al relato.	Impulsada por la fragmentación de un centro dominador el relato se distribuye en múltiples centros que reemplazan la hegemonía del centro único. El argumento pierde la centralidad que tenía en el relato clásico, se vuelve un referente que se actualiza de tanto en tanto.
La percepción corriente, no busca retener sino los aspectos útiles de la realidad. Un cine regido por la acción, como es el cine clásico, reduce la imagen, busca lo que es útil para la presentar la acción. Y que utiliza elecciones medias para asegurar que la imagen se muestre lo justo y necesario.	Empiezan a aparecer elementos perceptivos autonomizados de la acción, que proliferan y que afirman la imagen, y la hace permanecer más allá de lo requerido por la acción. La amplificación de la imagen: el uso ostentado de la grúa, del picado y el contrapicado, de la iluminación teatral, el uso del sonido que compite con el encuadre.	Lo propio del cine es producir imágenes que son irreductibles al modelo de la percepción subjetiva. Liberación que elimina, por tanto, la unidad del relato tradicional, la totalidad que permitía crear un marco perceptivo para seguir el relato. Y al mismo tiempo se independiza de los cortes racionales que pertenecían a la imagen clásica y su correlato narrativo

División del relato por elipsis que cierran escenas y hacen progresar el relato. No cualquiera separación entre conjuntos. Solo aquella que proyecta el relato. Encadenamiento según leyes de sucesión, dentro de una estructura lineal, con origen y fin.

Ya no existen escenas que se suceden según el ritmo de un relato homogéneo. Ahora tenemos relatos oníricos y relatos imaginarios que se confunden o relatos de ficción y documental que se yuxtaponen. Transición entre elecciones opuestas. Se encadenan según leyes de sucesión, pero dentro de una heterogeneidad de tonos.

Al descentrarse, el relato se vuelve lúdico y establece espacios distintos a la elipse existente entre escenas. En vez de la conjunción elíptica encontramos la disyunción espaciadora. Un espacio entre escenas cumple funciones disyuntivas o intersticios, de separación entre ellas. El argumento se sumerge en provecho de un discurso indirecto libre que ofrece tonos y serie.

A nivel de encuadre, imágenes centradas. Limitación de las llamadas al fuera de campo, lo importante es lo encuadrado.

Mirada en profundidad, conectando fondo y primer plano. El encuadre se amplifica y se hace complejo.

La cámara se independiza de los objetos. La propia descripción constituye su propio objeto.

A nivel de continuidad, una estructura sintáctica que no lleve a error en la orientación del espectador, donde funcionan raccords que aseguren esta continuidad. Los cortes están allí para encadenar limpiamente los diversos planos y bloques. La lógica de los cortes se rigen por las orientaciones cronológica y causal, que todo lo ordenan, de acuerdo a percepciones ordinarias.

Sin renunciar a la continuidad que entregan los raccords, la imagen no realista se vuelve distorsionada y confusa. La legibilidad resulta compleja. A falta de una estructura sintáctica clásica, una nueva sintagmática ordena fragmentos y constituye un discurso, una narración. La narrativa va encadenando tiempos diferenciados, que oscilan entre el pasado y el presente, en el caso de Welles.

Antes el corte cerraba un conjunto, pero al mismo tiempo encadenaba ambos conjuntos. En la serie, nueva forma de continuidad moderna, tenemos un límite que no responde a un corte racional. No es un corte para prolongar la serie, es un corte para limitar. El corte irracional tiene un valor en sí y corresponde con la categoría a la cual representa. La categoría viene a cumplir la función de límite entre series.

Personajes como individuos diferenciados, psicológicamente definidos. Poseen motivos definidos para actuar. Están orientados por un objetivo o premisa. Poseen motivos definidos para actuar.

Están orientados por un objetivo o premisa. También por situaciones que se desequilibran y que llaman a un nuevo equilibrio. Para llegar a esta nueva situación, se pasa por una etapa dominada por conflictos en ascenso que debe ser superada. Etapa que concluye en un climax, donde los obstáculos son dados por superados. El personaje se ha transformado.

Los personajes wellesianos en el presente del film no tienen espesor alguno, son esquemáticos, parecen arquetipos. En cambio en el pasado, los personajes son tratados en plano secuencia y con profundidad de campo, que los hace ganar en espesor por la duración que emplean. En Welles los personajes viven conflictualmente frente al poder. El poder los domina y los condiciona. Es la vertiente shakespeariana que los orienta.

Situaciones sostenidas en el juego lúdico llevan a abandonar la tradición de supeditar los personajes al argumento. Su inversión permite a los personajes reaccionar por su cuenta. El mecanismo que independiza a los personajes es el libre juego actoral. El relato deja de ser quien conduce el film, reemplazado por el juego que domina cada episodio. La puesta en escena decanta en una preocupación por indagar los comportamientos, que es en realidad lo que le interesa.

Los personajes actúan dentro de un espacio donde se desarrollan campos de fuerzas, llamado *Espacio hodológico*. Los personajes se dividen en bandos que se oponen. Las parejas que conducen el campo de lucha constituyen Binomios estables, que funcionan como referencia para el resto de los participantes.

Espacio teatral. La utilización de una profundidad de campo teatral, que implica rescatar espacios para el desplazamiento actoral, trabajar diversos planos de actuación, como también revelar objetos. La profundidad de campo de Welles habla de la influencia de la representación teatral, más que pictórica. André Bazin señala un *"suplemento de teatralidad"* en la obras de Welles. La profundidad de campo adquiere aquí la función de exhibir el tiempo y de plantear así la recuperación de la memoria.

El cine moderno alcanza su descentralidad en la **lúdica teatral**. De lo teatral el cine moderno rescata la existencia del juego que reduce la significación del espacio. Es esta una característica del juego no fundado: autoafirmarse como juego. La lúdica pura alcanza para el cine la plena liberación de la imagen. Se puede prescindir del contexto material pero no del juego. No importa el espacio, puede ser decorados o *espacios cualesquiera*. Estamos frente al centramiento lúdico y teatral del cine.

El montaje, en la narración clásica, es la forma de manejar los puntos de vista sobre una situación. Quién conduce el montaje es el relato, la historia. La imagen resultante es la imagen movimiento en función directa de la narración. La cámara, sus puntos de vistas, se ponen al servicio de esta empresa narrativa.

La narración experimenta un desvío que desafía la percepción normal de lectura, e implica un espectador más activo. En *El Ciudadano Kane* descubriremos: La aparición de relatos fragmentados, que se necesitan unos a otros. La aparición de relatos esquemáticos, sumarios, por montaje. *"El Ciudadano Kane"* será un film contado por estructura en flash back. Todo está contado en el pasado, desde el presente del film.

No hay ningún interés de constituir una narración, de relatar, tan sólo de poner en conjunto. *"El film está constituido por medio de una serie de bloques. Basta con tomar las piedras y ponerlas una al lado de otra. Lo importante es saber tomar las buenas piedras desde un comienzo"* (Godard).

La forma clásica construye un discurso verídico fundado en la existencia de una verdad de lo real. Narración verídica que aspira a la verdad. La narración adopta el carácter de una realidad preexistente. Los objetos se organizan independientes de la cámara. Corresponde a una descripción real y transparente.

En los films de Welles se nota la presencia de un narrador. En términos narratológicos se dirá que estamos frente a la percepción de un enunciado cinematográfico. El espectador, escapándose del efecto-ficción, reconoce estar frente a una elaboración de carácter cinematográfico

En la narrativa tradicional el juego quedaba exterior al espectador. La identificación afirma solo la presencia. Hay aquí una trascendencia de la presencia, precisamente el ocultamiento del argumento.

En la forma clásica, el espectador percibe la acción desde el exterior, en menor medida participa por el proceso de identificación con el personaje. Hitchcock inaugura la inversión de este punto de vista al incluir al espectador en el film.

Welles precisa un espectador activo que no solamente perciba sino también imagine. Un espectador que acepte un nuevo estatuto de la verdad en el cine. La forma clásica tiende a la identificación de los personajes. Lo no verdadero atenta contra esta identidad unívoca y plantea la multiplicidad de identidades.

El cine moderno busca la complicidad del espectador. En la medida que el juego alcanza el nivel diferenciador se convierte en juego fundador que arrastra todos los elementos al juego. Este es el objetivo de diversos procedimientos diferenciadores como son la técnica del distanciamiento brechtiano y la muerte de la representación artaudiana. La diferenciación se opone a la identificación, puesto que hace actuar el juego de la presencia y la ausencia.

CONCLUSIONES

"El estilo del director moderno se elabora a partir de medios expresivos perfectamente dominados", señalaba André Bazin. Por nuestra parte hemos querido entregar los medios expresivos más significativos, aquellos que han hecho camino. Hemos querido decir que sin conocer estos recursos, que van más allá de las tecnologías siempre renovadas, es inútil la empresa cinematográfica. "Lo que determina desde afuera la forma de la obra ya no es la eficacia novedosa de una nueva propiedad de la cámara, sino las exigencias internas del tema", agrega Bazin. Más que los nuevos formatos es la actitud autoral lo determinante, la de un realizador original, la de un equipo que interpreta su tiempo. El Cine como arte que todo lo actualiza.

El desafío que el cine propone es cómo convertirse en expresión de un contenido mental, que para un escritor es el terreno de un análisis íntimo, subjetivo, y para el cine es el momento de una trasposición de aquellos contenidos sutiles. "Una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento", al decir de Alexandre Astruc. Lo que admira Gilles Deleuze en la obra de Hitchcock es precisamente que haya resuelto esta ecuación y haya creado las condiciones para la emergencia del contenido mental en el cine. El Cine como arte de la paradoja.

También será necesario decir que no existen figuras y modelos definitivos. Que si alguna vez se habló de lenguaje cinematográfico, se lo hizo pensando en un canon definitorio. Una vez que el canon empezó a hacer agua, se lo abandonó con rapidez. ¿Qué pensar del modelo hollywoodense? Pareciera ser un modelo arraigado cultural e históricamente en la sociedad contemporánea. Más bien pareciera responder a un modelo funcional con la realidad norteamericana, tanto por el carácter industrial de su cine como por la creación de contenidos ideológicos sustentadores de una sociedad. Se explica el apego aristotélico del modelo por la necesidad de instaurar o restaurar un modelo de sociedad. "El modelo americano no debe hacer olvidar la relatividad de sus formas, de sus funciones y de su valor" (Francis Vanoye). El cine vive en el presente de un contexto social, su contexto de producción. El Cine como arte de la emergencia.