

# **EL CINE Y LA PUESTA EN ESCENA**

**JACQUES AUMONT**

**A OSCURAS**  **COLIHUE IMAGEN**

Aumont, Jacques

El cine y la puesta en escena- 1ª ed. 1ª reimp. - Buenos Aires : Colihue, 2018  
184 p. ; 22 x15 cm. (A oscuras · Colihue Imagen / Ana Amado)

ISBN 978-950-563-735-5

1. Artes Visuales. I. Título

CDD 702.81

Directora de colección: Ana Amado

Título original: *Le Cinéma et la mise en scène*

Traducción: Carina Battaglia

Diseño de colección: Pablo Gauna

Ilustración de tapa: fotograma del film *Opening night* de John Cassavetes.

*Cet ouvrage, publié dans le cadre du Programme d'Aide à la Publication Victoria Ocampo, bénéficie du soutien de l'Institut Français et du Service de Coopération et d'Action Culturelle de l'Ambassade de France en Argentine.*

*Esta obra, publicada en el marco del programa de Ayuda a la Publicación Victoria Ocampo, cuenta con el apoyo del Institut Français y del Servicio de Cooperación y de Acción Cultural de la Embajada de Francia en Argentina.*

Todos los derechos reservados.

Esta publicación no puede ser reproducida, total o parcialmente, ni registrada en, o transmitida por, un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin permiso previo por escrito de la editorial.

Solo se autoriza la reproducción de la tapa, contratapa, página de legales e índice, completos, de la presente obra exclusivamente para fines promocionales o de registro bibliográfico.



1ª edición / 1ª reimpresión

ISBN: 978-950-563-735-5

© ARMAND COLIN, 2010, 2e

© Ediciones Colihue S.R.L.

Av. Díaz Vélez 5125 (C1405DCG) Buenos Aires - Argentina

www.ecolihue.com.ar

ecolihue@colihue.com.ar

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA

## INTRODUCCIÓN

### ¿DIJERON PUESTA EN ESCENA?

En mayo de 1981 se produjo en Francia un acontecimiento extraño y cómico cuyo valor de síntoma no escapó a nadie. Valéry Giscard d'Estaing, presidente saliente de la República, derrotado por François Mitterrand y queriendo despedirse públicamente de los franceses, se dirigió a ellos a través de la televisión. El dispositivo adoptado fue simple: sentado frente a la cámara, el presidente decía, sus ojos en los nuestros, el texto de su alocución, bajando la mirada solo ocasionalmente con el fin de consultar sus notas. Encuadrado en principio hasta el pecho, llegaba poco a poco al primer plano, luego, en el momento del exordio final, el cuadro se alejaba en un golpe de *zoom* y lo descubríamos sentado detrás de una mesa sobre la que se veían los micrófonos, las hojas escritas a mano por él, y un pequeño ramo de flores azules, blancas y rojas. Giscard calló un instante, siempre con la mirada fija en la cámara y en el espectador y dijo sobriamente: "adiós", se levantó y salió del campo por la izquierda y hacia el fondo. Ya esta salida fue en sí misma sorprendente pues obligaba al hombre político a darnos la espalda. Pero además, luego de su partida, la cámara continuó encuadrando la mesa, el asiento, el ramo de flores y los micrófonos, mientras el himno nacional resonaba por casi medio minuto -duración en sí breve pero, en tales circunstancias, interminable-. Su salida fue abundantemente comentada en los medios que se preguntaban si ese campo y esa silla vacía habían sido intencionales y debían leerse simbólicamente, si debía verse allí el gesto de sabotaje de un técnico resuelto a ridiculizar al presidente saliente o simplemente un accidente debido a la insuficiente preparación de la emisión.

Para un hombre público, el hecho de utilizar la televisión para hablar a un grupo de lábiles contornos ("los franceses") nada tiene de extraordinario mientras él hable. El progresivo cerramiento del cuadro correspondiente a una supuesta concentración de la atención a medida que avanza el discurso,

poniendo a todo el teatro en la picota para exaltar, bajo el nombre de “puesta en escena”, una virtud específica del cine. No hay probablemente más que una idea y bastante simple en el fondo de esta proposición: el cine solo posee un sentido (de legitimidad, de valor) si exalta a sabiendas las apariencias, transfigurándolas. Haciéndolo, eleva un vértice del velo lanzado sobre el mundo y nos ofrece, a través de relampagueos e intermitencias, tantas apreciaciones de lo que es, en verdad, lo real.

Idea simple y, por ello, potente. Toda la historia del segundo cine (y del tercero, si llegamos a distinguirlo) es la de la lucha entre esa concepción, idealizada, absolutizada, fetichizada por algunos, y la concepción (que no es *a priori* antagónica) del autor. “En el combate entre tú y el mundo, segundo el mundo”: el aforismo de Kafka fue a menudo citado (bajo la pluma de Serge Daney o de Alain Bergala, entre otros) para apoyar una concepción del cine como documental infinito e indefinido. Que sea esta la expresión de “puesta en escena” que sirvió de emblema a la renuncia del autor frente a su arbitrariedad, no es indiferente: en “puesta en escena”, igualmente, no es posible dejar de escuchar “puesta”.

## LA ESENCIA DE LA PUESTA EN ESCENA O EL FANTASMA DEL ANALITISMO<sup>1</sup>: LA PUESTA EN ESCENA Y LA FICCIÓN

### LA PUESTA EN ESCENA COMO TÉCNICA

#### Nacimiento del *metteur en scène*

En lengua francesa, la expresión “*metteur en scène*” data de 1820. A principios del siglo XX aparece el personaje responsable de la unidad del espectáculo, reemplazando a quienes asumieran dicho rol hasta entonces, en general el *régisseur* o el actor principal (cf. Molière). Las razones de esta pequeña revolución son de dos órdenes. En principio, las técnicas devienen más complejas, en particular las de la iluminación; el *régisseur*, encargado de pautar la maquinaria y la escena, no está preparado para manejarlas. Por otra parte y de un modo fundamental, las convenciones del teatro clásico que “automatizaban” la puesta en escena iban, poco a poco, perdiendo sus contornos. En tiempos de *Horacio* (Corneille, 1640), la tragedia implicaba un lugar único, una duración verosímil, una forma escénica pobre (pocos decorados, y estilizados); lo esencial se hallaba en la dicción y en la actuación; además, la escena era un lugar de mostración social. El teatro burgués se quiso a sí mismo universal: no descansó en convenciones tan rígidas pero, como contrapartida, obligó a redefinir la escena cada vez. Mientras que en el siglo clásico la pieza se llevaba a escena de una manera que no estaba necesariamente indicada en el texto, pero que todo el mundo conocía, en el teatro romántico o burgués era posible montarla de diferentes maneras. Así pues, faltaba un intermediario, un intérprete que tomase la responsabilidad del pasaje del texto a la escena.

De ese modo, la historia de la puesta en escena teatral es la de un crecimiento constante de la función del *metteur en scène*: él espacializa y gestualiza el texto; luego,

<sup>1</sup> Analitismo: ver nota 60 del capítulo II.

cada vez más, articula los elementos de la interpretación, incluso construye una gran interpretación del texto; en fin, llega verdaderamente a agregarle un discurso segundo. La segunda mitad del siglo XIX ve oponerse dos grandes tendencias que atestiguan, una y otra, la importancia del *metteur en scène*, de su marca en el espectáculo. La tendencia realista iniciada en el romanticismo, la sustitución de mobiliario real a los muebles pintados o falsos por ejemplo (Sardou<sup>2</sup>), culmina con el teatro naturalista; en el Teatro Libre de Antoine, a partir de 1887, la realidad del mobiliario se extiende a la tapicería, las puertas y las ventanas; en busca de posturas naturales. Antoine llegará a hacer hablar a sus actores de espaldas al público inaugurando una tradición, la de la dicción relajada, que tendrá una larga posteridad en Francia (no faltan films franceses de todas las épocas donde los diálogos son apenas comprensibles a fuerza de ser "naturalizados"). En oposición, los principios promulgados por Wagner para el teatro de Bayreuth (a partir de 1873), o los que seguía Lugné-Poe en el Teatro de l'Œuvre con sus puestas en escena de Maeterlinck, Ibsen o Strindberg, animadas de simbolismo, desembocarán poco después de 1900 en visiones del teatro como revelación y obra de arte *sui generis*, es decir como obra del *metteur en scène*, con las teorías, influyentes durante toda la primera mitad del siglo XX, de Gordon Craig y Adolphe Appia.

A partir de los años 1910-1920, la revolución se cumple y el arte teatral deviene para muchos el arte de su puesta en escena. No es indiferente que jamás se haya hablado tanto de "teatralidad pura" como en los decenios en los que se elabora, paralelamente —y en una dependencia hacia el teatro que ya subrayé enfáticamente en el primer capítulo— la fórmula del largometraje de ficción clásica. Para Max Reinhardt o Leopold Jessner —uno y otro, además, cineastas de ocasión, sobre todo el segundo<sup>3</sup>— así como para Vsevolod Meyerhold o Erwin Piscator —que utilizarán el cine en algunos de sus espectáculos— el teatro puro coincide con el papel central, director y motor, del *metteur en scène*. No es que la historia del teatro del siglo XX (y aún más, de los inicios del siglo XXI) no haya conocido numerosas tentativas de cautivar al espectador a través de lo espectacular, de los decorados, de las iluminaciones, del matrimonio con el cine, con la danza. Pero dichas empresas, lejos de desposeer al *metteur en scène* de sus prerrogativas, tuvieron siempre el efecto de confirmarlas: el arte del teatro es el arte del *metteur en scène* y, finalmente, del creador —aun en las

<sup>2</sup> Preciso que se trata del autor dramático Victorien Sardou (1831-1908), y no de sus homónimos Baptistin-Hippolyte Sardou, su hijo Valentin, su nieto Fernand, célebres actores franceses (y menos aún del hijo de Fernand, el cantante Michel Sardou...).

<sup>3</sup> Ver especialmente su *Escalier de service (La escalera de servicio) (Hintertreppe, 1921)*, con Fritz Kortner y Henry Porten.

empresas que discutieron el dispositivo teatral (como las tentativas de Carmelo Bene por quebrar, por ejemplo, los privilegios del espectador en nombre del teatro "minoritario" inspirado en Antonin Artaud<sup>4</sup>). La puesta en escena y los *metteurs en scène* oscilarán, durante todo el siglo, entre realismo y convención (o simbolismo), ocasionalmente llevados a sus límites; pero siempre será el *metteur en scène* quien decidirá.

De este nuevo arte existen pocas definiciones técnicas. Los grandes *metteurs en scène* pudieron tener una enseñanza, alumnos, incluso una doctrina. Es el caso, por ejemplo, de Constantin Stanislavski, cuyos cursos en torno a la noción de "construcción del personaje" inspiraron una larga tradición de actuación, hasta el Actors Studio de Lee Strasberg y, más indirectamente, hasta el *workshop* de Nicholas Ray<sup>5</sup>. Stanislavski es también, en mi conocimiento, el primero (y uno de los pocos) en haber publicado la descripción comentada de una de sus puestas en escena, *Othello* de Shakespeare, en Niza, 1929-1930<sup>6</sup>. Los comentarios, bajo la forma de notas al texto de Shakespeare que figuran al principio, son de todo tipo: indicaciones precisas de gestos, de desplazamientos, de miradas; descripción del decorado, de las vestimentas y los accesorios; principalmente elementos de interpretación personal de la pieza y sentimientos y estados de ánimo de cada personaje, aun el más secundario (y de las masas) en cada momento importante. El resultado es impresionante, pero evidentemente no tenemos allí una reflexión de orden genético: a partir de esas notas es posible rehacer una puesta en escena del drama de Shakespeare que imite o copie la de Stanislavski, pero no es posible imaginar con ellas otra, aun contando con principios análogos.

De Meyerhold a Peter Brook, varios *metteurs en scène* importantes describieron su concepción del arte de la puesta<sup>7</sup>. Pero muy raramente bajo forma

<sup>4</sup> Ver Carmelo Bene y Gilles Deleuze, *Superpositions*, Paris, Ed. de Minuit, 1979, por ej., p. 125.

<sup>5</sup> C. Stanislavski, *La Formation de l'acteur*, trad. del inglés por E. Janvier, Payot, 1963 (en castellano, *La formación del actor*, Alianza); *La Construction du personnage*, trad. del inglés por Ch. Antonetti, Olivier Perrin, 1966 (en castellano, *La construcción del personaje*, Alianza). Lee Strasberg, *Le Travail à l'Actors Studio* (1965), trad. por D. Minot, Gallimard, 1969. Nicholas Ray, *Action, Sur la direction d'acteurs*, trad. por S. Hill y Ch. Tatum, Yellow Now/Femis, 1992.

<sup>6</sup> Constantin Stanislavski, *Mise en scène d'Othello*, trad. por N. Goutfinkel, Paris, Ed. Du Seuil, 1948 (retornado en la colección "Points"). Existen otros comentarios de puestas en escena de Stanislavski pero menos detallados.

<sup>7</sup> V. Meyerhold, *Écrits sur le théâtre*, 4 vol., trad. por B. Picon-Vallin Lausanne (en castellano, *Escritos sobre el teatro*), La Cité/L'Âge d'homme, 1973-1992. P. Brook, *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, trad. por Ch. Estienne y F. Fayolle, Paris, Ed. du Seuil, 1977.

de consejos prácticos o de consideraciones técnicas. De igual modo, la mayor parte de las veces solo quedan de sus enseñanzas huellas indirectas bajo la forma de estenogramas más o menos auténticos o de recuerdos de sus alumnos; cuando en los talleres de fines de los años setenta Nicholas Ray se refirió a la enseñanza de Vaktangov, solo pudo retomarla de oído (vía el Actors Studio, que dio de ella una versión bastante deformada)<sup>8</sup>. El *metteur en scène* devino creador del espectáculo teatral, un creador que, principalmente desde hace cincuenta años, manifiesta con frecuencia sus intenciones (especialmente a través de entrevistas), pero los estudios sistemáticos, internos, de la puesta en escena o de su práctica, continúan siendo raros, al igual que en el cine.

### La puesta en escena en el "primer cine"

#### *El realizador como hombre para todo (versión muda)*

El realizador de films, en los primeros tiempos del cinematógrafo, tuvo que resolver muchos problemas técnicos de diverso orden para tener el tiempo de pensarse como *metteur en scène*. Pero además, los *metteurs en scène* del cine no fueron más prolijos con su arte que sus compañeros de teatro. Existen, desde los años diez, varios y numerosos tratados sobre cine, sobre su estética, sobre sus relaciones con el teatro, la pintura o la novela<sup>9</sup>; existen recuerdos y autobiografías indirectamente esclarecedoras—de Alice Guy y Henri Fescourt a Frank Capra y Vincente Minnelli—pero que, por lo demás, no pretenden develar los secretos de su arte, ni siquiera reflexionar acerca de su oficio. Existe también, sobre todo en Alemania y secundariamente en Francia, una copiosa literatura sobre el arte del cine, desplegada a lo largo de los años veinte. Pero tales obras y ensayos, provenientes de críticos o de filósofos, se muestran más preocupados por definir el *alma* del film, o su esencia, que por reflexionar acerca de su puesta en escena<sup>10</sup>. Hay quien incluso estima se ha otorgado hasta el momento demasiada importancia al *metteur en scène* y que este tiene

<sup>8</sup> No parece haber tenido conocimiento, por ejemplo, de la obra del actor Boris Zakhava, alumno de Vaktangov: *Evguéni Vakhtangov et son école*, trad. por O. Tatarinova, Moscou, Ed. du Progrès, 1973.

<sup>9</sup> Por ejemplo Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture* (1915), New York, Liveright, 1970; Victor Freeburg, *Pictorial Beauty on the Screen*, New York, Macmillan Co, 1923.

<sup>10</sup> Incluso sintomáticas, Walter Bloem, *Die Seele des Films*, 1924; Leo Rott, *Die Kunst des Kinos (El arte del cine)*, Wein, 1921, quien ve, como el precedente, el cine como un arte espiritual y simbólico; Otto Foulon, *Die Künste des Lichtspiels (El arte del film)*, Aix-la-Chapelle, Die Kuppel, 1924, quien lo ve como "arte de la luz viviente", etc.

la oportunidad en el cine de que "la abolición de toda consideración por la palabra hablada, su dicción y su entonación, suprima de su camino serios obstáculos"<sup>11</sup> (dicho de otro modo, el *metteur en scène* de cine sería un *metteur en scène* de teatro que tendría menos problemas...). Pero ninguno describe el trabajo del *metteur en scène*, nadie lo analiza ni tiene de él, y con causa, una idea precisa y concreta.

De donde, nuevamente aún, y a pesar de los límites dados por el carácter demasiado académico de su obra filmica, el enorme interés del libro—voluminoso (casi trescientas páginas), ilustrado, concreto—en el que el cineasta Urban Gad—pionero del cine danés, que trabajó mucho en Alemania y fue el "creador" de la *star* Asta Nielsen (además de su esposo)—hizo hincapié en lo que fue, visto desde Europa, el cine posterior a la Gran Guerra. Su libro aparece en 1919, el año de *Caligari* y de la moda "expresionista", y sobre todo en el momento en que con la UFA, la industria alemana del cine puso en pie la herramienta capaz de competir con Hollywood en su terreno<sup>12</sup>. Hasta donde sé, este libro es el más completo intento jamás escrito por un cineasta de la época e incluso de fechas más recientes, por describir su oficio bajo todos sus ángulos: El realizador del film (mudo) de calidad, tal como Gad bosqueja de él su retrato, trabaja con la mente puesta en tres preocupaciones principales:

- El respeto por el guión. La autoridad del realizador sobre el estudio proviene del hecho de haber estudiado, y solo él, el guión a fondo y por entero—en una época en la que los actores se hallaban comprometidos en el teatro por las noches, llegaban al estudio de rodaje solo para repetir y actuar escena por escena, sin una perspectiva global de la historia. El *metteur en scène* es pues el único que puede decidir el sentido y la interpretación que debe dársele al relato, y el único que puede poner en valor sus posibilidades expresivas.
- La relación con los actores. Estos deben elegirse por su físico pero también por su experiencia y sus cualidades de adaptación y ligereza mental. Numerosas páginas del libro están consagradas a las diferencias entre la *prima donna* y una actriz secundaria, entre actores y extras (estos últimos crudamente descritos como la llaga del *metteur en scène* por la dificultad que éste tiene para dirigirlos), pero asimismo a la manera de ofrecer a los actores las mejores condiciones de actuación.

<sup>11</sup> Georg Otto Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform (El film como forma de arte)*, Bremerhaven, Atlantis Vlg., 1924, p. 81.

<sup>12</sup> Ver Klaus Kreimeier, *Une histoire du cinéma allemand: la UFA*, trad. O. Mannoni, Paris, Flammarion, 1994; Hans-Michael Block & Michael Töteberg (Hg.), *Das Ufa-Buch*, Frankfurt-am-Main, Zweitausendeins, 1992.

- El sentido global del ritmo y de la tensión dramática. Así como es el único en comprender el guión, el *metteur en scène* es el único que tiene en mente una imagen de conjunto del film. Es de él y solo de él de quien dependerá el interés que el espectador tendrá por el film. (El *metteur en scène* es el “representante del público”, p. 181).

En síntesis, verdadero ejecutor del film, responsable respecto del guión y del público y, más crudamente, respecto de la firma que lo emplea y cuyo dinero no debe gastar inútilmente, el realizador cuida de todo: del decorado (que debe ser a la vez verosímil, expresivo y sobre todo *legible* en la imagen en blanco y negro), del maquillaje (particularmente complejo con la película ortocromática), del confort de los actores (especialmente en exteriores, y aun en desplazamientos), e incluso... del clima, si se rueda en exteriores<sup>13</sup>.

Pero el esqueleto del film es el guión que el realizador debe cuidar de encarnar, de nutrir, de vestir para hacer de él un organismo viviente. Además debe velar porque el guión mismo sea propiamente un esqueleto y no un simple amontonamiento de osamentas sin articulación: este es el sentido de la distinción, subrayada, entre material, encuadre y tratamiento (*Handlung*, pp. 35-37). De un tal organismo, el corazón es el actor, y Gad dedica numerosas páginas visiblemente nutridas de su propia experiencia (había ya entonces realizado más de veinte films) a la interpretación de actores. El buen actor es, ante todo, el que ha comprendido lo que es el cine: una toma con su encuadre que debe desembocar en un montaje. De este modo, sabe reservarse y preservarse durante largas repeticiones para dar el máximo durante la toma (p. 174); sabe que está *encuadrado* y que el operador debe seguirlo si se mueve; por ejemplo tendrá cuidado de no levantarse muy rápido de su asiento para permitir un reencuadre suave, evitando que le corten la cabeza (p. 151). Sabe también que el cine demanda otra verosimilitud que el teatro y otra suerte de concentración (p. 153). En cuanto al realizador, su trabajo comienza con la elección del actor en función de su apariencia (pp. 134-135) pero también de su personalidad: el realizador es un psicólogo.

En esta suma vertiginosa, se insiste sin cesar sobre el hecho de que el realizador debe estar atento a todo y en cada instante (en una cinematografía de plano largo y “teatral”, cuidar de no dejarse sorprender por el final de la bobina en la cámara, entre otras cosas). El arte de la *puesta en escena* solo aparece en

<sup>13</sup> No faltan anécdotas sobre importantes azares ligados al “mal” tiempo cuando se filma en exteriores. Ver por ejemplo, al respecto, el relato de las angustias de Ingmar Bergman, *Laterna mágica* (*Linterna mágica*), trad. por C. G. Bjurström y L. Albertini, Gallimard, 1987, *passim*, y por Danièle Huillet, “Notes sur le journal de travail de G. Woods”, *Cahiers du cinéma*, n° 260-261, oct.-nov. 1975.

parte, pero de modo significativo. Poner en escena es ante todo encuadrar. El encuadre es la primera herramienta del realizador, asistido por el operador; existen además, en el momento en el que Gad las sintetiza, reglas de taller (de estudio) suficientemente precisas y manifiestamente bastante rígidas, que hacen derivar casi automáticamente la amplitud del encuadre (o sea, la distancia de la cámara respecto de los actores) del número de personajes con el fin de dar siempre a los rostros la mayor legibilidad posible (p. 126) y, por lo tanto, la mayor superficie de imagen posible. La puesta en escena no es jamás otra cosa que un arreglo de la disposición y los desplazamientos de los actores en un encuadre dado, y las reglas al respecto son simples. Hay dos que son esenciales (p. 178): la regla de *legibilidad* (un actor no debe quedar oculto por otro salvo provisoriamente y con un propósito significativo); la regla de *armonía* (los agrupamientos de los cuerpos deben ser “pictóricamente efectivos”, teniendo en cuenta especialmente el decorado y la iluminación). Poner en escena por lo tanto es, habiendo fijado el encuadre (ángulo de toma y distancia), prever hasta el detalle la ubicación de cada uno de los actores en cada instante, el juego de sus miradas, la posición de sus cuerpos, etc., con vistas a un efecto de conjunto claro y estéticamente satisfactorio. Estamos muy cerca de las reglas del teatro —con una insistencia más neta en la dimensión propiamente visual: la noción de “escala de planos” y de perfil son aquí esenciales— y muy alejadas (incluso opuestas) de la concepción de un Mourlet, para quien la labor de puesta en lugar, de control, de cuidado de la “imagen bella” son, en el mejor de los casos, premisas; en el peor, lo contrario del arte del cine.

En fin, el realizador es responsable del ritmo de su film y dispone para ello de ciertos medios, a la vez simples y delicados. En principio, puede jugar con el equilibrio de la *presencia* de los diferentes actores (p. 186), y puede contar para ello con un instrumento principal: la distribución de las luces y las sombras (volvemos a hallar en Gad ese tema, tan frecuente en la sensibilidad crítica germana de los años veinte, del cine como arte de la luz<sup>14</sup>). Por supuesto también puede jugar con la velocidad y más profundamente con la *intensidad*, que debe, por regla general, aumentar hacia el final de la escena (prescripción un tanto mecánica a pesar de su relativa finura y bajo la cual se adivina el cine industrial, obligado a darse reglas simples y fijas). Finalmente, última herramienta (pero no suprema a los ojos de Gad, que se distingue por ello de la escuela soviética y en parte de la escuela francesa): el montaje —del cual no hay que abusar. Contrariamente a la crítica francesa (y a otras), el realizador danés juzga algo severamente los films americanos a los que reprocha

<sup>14</sup> La lengua lleva la marca de ello puesto que con el inglés *Film*, el alemán emplea también la palabra *Lichtspiel* (literalmente, juego de luz) que significa casi lo mismo.

lo que muy a menudo se aprecia como su principal cualidad: la rapidez del montaje. Para Gad, esos planos multiplicados y dispuestos por montaje son demasiado cortos para que algo interesante pueda desplegarse (p. 240): no dejan al *metteur en scène* la posibilidad de demostrar su arte, que es la ciencia de las disposiciones en un espacio definido, la ciencia de los movimientos compuestos de velocidades combinadas e intensidades variables. El realizador, para Urban Gad, es el “alma del film”, pero lo es en tanto *metteur en scène*, o sea, principalmente, en tanto que director de actores y gestor de “bloques de espacio-duración” para citar anacrónicamente la expresión de Gilles Deleuze<sup>15</sup>.

### *El realizador como hombre para todo (versión parlante)*

En la época parlante, la situación es casi la misma: numerosos cineastas entregan, bajo forma de recuerdos, diarios de rodaje<sup>16</sup> o, en artículos y entrevistas<sup>17</sup>, anécdotas reveladoras a propósito de la realización de sus films. Pero se trata allí de un discurso diseminado a partir del cual solo indirecta y aproximativamente es posible reconstruir una teoría de la puesta en escena<sup>18</sup>. Son raros los tratados en buena y debida forma, procedentes o no de cineastas. Según mi conocimiento (sin duda lacunario), la única obra expresamente destinada a definir, e incluso a definir *didácticamente* la puesta en escena como tarea del realizador, es la de un pilar del sistema hollywoodense, Edward Dmytryk. Cineasta de la tercera generación —luego de inventores como Griffith, pioneros como Ford y Walsh—, Dmytryk (nacido en 1908) escala uno a uno los peldaños de la jerarquía hollywoodense, desde el “*errand boy*”, del cual Jerry Lewis hará el retrato irónico en uno de sus primeros films, al montajista, y luego al realizador. Es lo que se llama un sólido técnico, que conoce de primera mano todos los mecanismos de la maquinaria desde el apogeo del *studio system* (firma su primer film en 1935) hasta su decadencia (su último film es de 1975). Al término de una carrera sin

brillo<sup>19</sup> pero que le valió algunas distinciones y un reconocimiento profesional cierto, escribió su autobiografía y prosiguió su carrera de enseñante. Recoge la sustancia de sus cursos en 1984, en un pequeño libro de intenciones modestas, pero completo y preciso<sup>20</sup>.

La exposición sigue el orden cronológico de las operaciones: del guión a la *preview* del film acabado, pasando por todas las etapas de la preproducción, del *casting*, del trabajo de decorado, de rodaje, de montaje e incluso de doblaje. El *director*, en la imagen quizá un tanto complaciente pero sin duda bastante exacta que da el libro, es en principio un hombre para todo. Jerry Lewis, en la cumbre de su carrera como realizador dio una primera versión de esa imagen bajo el título explícito de *The Total Film Maker*<sup>21</sup>: el realizador no es ni productor, ni montajista, ni decorador, ni operador en jefe, ni exactamente un *metteur en scène* —sino un poco de todo ello a la vez, reivindicándose como buen artesano concienzudo (Dmytryk), o como artista genial (Lewis). Por lo demás, es sorprendente constatar cómo, uno y otro, multiplican los señalamientos de orden psicológico: cómo comportarse con los actores; cómo observar el carácter de sus colaboradores para obtener de ellos el máximo y evitar las fricciones, seguras en los rodajes siempre fatigantes; cómo afirmar su autoridad sin ser desagradable; cómo inspirar confianza y cómo saber aceptar los consejos, etc. Abundan las anécdotas en las que ambos autores se dan invariablemente el mejor papel, el de hombre plantado, lúcido, decidido, seguro de su concepción y presto a realizarla por todos los medios. *Total film maker* o no, el realizador es aquel que tiene en su cabeza la *idea* del film (y quien, por lo tanto, debe aprender prontamente a discutir con el *producer*, que eventualmente puede tener otra idea del mismo).

Como en el retrato que bosqueja Gad, tenemos aquí la imagen de un realizador que, durante todo el tiempo del nacimiento del film a partir del guión, es el único en saber cómo será el film, entre otras cosas, porque ha comenzado por apropiarse del guión. Primera frase del libro: “In the beginning was the word”. El verbo es primero: pero en la versión media, equilibrada, que da Dmytryk, el guión, si bien tiene la primera palabra, no tiene la última<sup>22</sup>.

<sup>19</sup> Ver capítulo I, nota 90.

<sup>20</sup> E. Dmytryk, *On Screen Directing*, Boston-Londres, Focal Press, 1984 (ya citado en el capítulo I).

<sup>21</sup> J. Lewis, *The Total Film Maker* (1971), trad. por A. Nordmehr, *Quand je fais du cinéma*, Buchet/Chastel, 1972).

<sup>22</sup> Es instructivo compararlo con la versión de la realización de un film desde el *punto de vista de un productor*. Dore Schary (productor entre otros de *Crossfire* [*Encrucijada de odios*], de Dmytryk, 1947 y de *The Boy with Green Hair* [*El muchaco de los cabellos verdes*],

<sup>15</sup> En una célebre conferencia en FEMIS, reproducida bajo el título “Qu'est-ce qu'un acte de création?” en *Deux Régimes de fous*, Paris, Éd. de Minuit, 2003.

<sup>16</sup> Como el de *La Belle et la Bête* (*La bella y la bestia*) de Jean Cocteau (Monaco, Éd. du Rochet, 1958, 1989), de *Fahrenheit 451* de Truffaut (en los *Cahiers du cinéma*, n° 175 a 180), de *Moïse et Aaron* de D. Huillet, *Cahiers du cinéma*, n° 260-261.

<sup>17</sup> Carl Th. Dreyer, *Réflexions sur mon métier*, Éd. Cahiers du cinéma, 1983-1997.

<sup>18</sup> El escritor Mario Soldati, entonces joven periodista, dio en 1935, con el pseudónimo de Franco Pallavera, una descripción muy vívida y precisa de la atmósfera de un rodaje en los estudios italianos de la época de los “teléfonos blancos”, que corrobora lo suficiente, desde fuera, la visión del *metteur en scène* que desde el interior puedan tener Gad o Dmytryk. Cito de la reedición, *24 ore in uno studio cinematografico*, Palermo, Sellerio, 1985.



Por el contrario, el arte del cineasta es hacer el guión lo más visual posible reduciendo al máximo la "verbosidad" (p. 4), a riesgo de simplificarlo. Un guión de guionista es invariablemente demasiado literario, demasiado largo y muy verbal: el primer trabajo del realizador es pues, antes de rodar, hacerlo cinematográfico<sup>23</sup>. Sucede que —una vez más como en Gad— el realizador, si bien es quien comienza el film desde el inicio con el guión, es también quien lo acompañará hasta su fin último, el público. El realizador es a la vez el portador del guión (mejor: de la historia y los personajes) y el garante del público que evalúa, con derecho, la eficacia del film terminado. Todo cambio de guión, toda decisión de *casting*, toda intervención en pos de asegurar el ritmo, en resumen, todo el trabajo de dirección del film se ve sometido a este imperativo categórico: hay que *cautivar* al público, obligarlo a interesarse por el film aunque fuere a pesar de él (Dmytryk reivindica la noción hitchcockiana de "dirección de espectadores"<sup>24</sup>).

No obstante, y en medio de esa afluencia de consideraciones sobre la psicología y las relaciones humanas, sobre el arte de juzgar a las personas y saber obtener de ellas lo mejor, sobre los derechos del público, del productor y de los capitalistas a quienes representa, Dmytryk provee también preciosas indicaciones sobre lo que considera "trucos" del oficio, que dan una imagen sin duda bastante precisa del trabajo de la *puesta en escena* durante el rodaje y lo que sigue. Si el realizador posee una idea clara del guión, de lo que espera de los actores, y si tiene cierto grado de dominio sobre el montaje (solo un cierto grado, en efecto, en ese sistema donde el *producer* posee la responsabilidad del film acabado), es en el rodaje donde ejercerá más plenamente su maestría<sup>25</sup>, ¿cómo? por su ciencia del *setup* (de la disposición, la puesta en lugar

de Losey, 1948) describió minuciosamente la producción de *The Next Voice You Hear*, realizado por William Wellman (1950). Para él, el film se funda en dos elementos esenciales: el guión y las "stars", siendo ambos elementos, a fin de cuentas, competencia del productor. Ver D. Schary, *Case History of a Movie*, New York, Random House, 1950.

<sup>23</sup> La misma idea en Soldati, quien describe a su realizador imaginario en tren de reescribir resueltamente los diálogos sobre el estudio, en el momento en que posee una vista concreta de las circunstancias físicas de la acción (el decorado, la luz, los actores) (Soldati, ob. cit., p. 64).

<sup>24</sup> La técnica mayor, la que todo cineasta debe esforzarse por dominar, es la "manipulación de la audiencia" (p. 7).

<sup>25</sup> Como dice Schary: "Tal vez, el productor es susceptible de ser el hombre en la sombra, pero durante la fase del rodaje de un film es normal que el realizador sea el portaestandarte" (ob. cit., p. 84). De hecho, el rodaje relatado en el libro de Schary muestra un productor excesivamente presente en todos los estadios, comprendido el rodaje; cuando da cuenta de una decisión tomada durante el rodaje, dice siempre "nosotros".

y los puntos de vista). La versión que da Dmytryk, conforme a su imagen de "solidez", es racional y poco fantasiosa. Poner en escena consiste, en cine, en hallar las mejores disposiciones (*setups*) posibles para contar la historia claramente, eficazmente y de manera pregnante. Es pues, en principio, el arte de *disponer* la relación entre actores y lugar.

De modo muy clásico, el libro de Dmytryk prevé, a tal fin, repeticiones en los decorados, preguntándose solamente si es preferible una repetición general de todo el guión (onerosa, puesto que moviliza a todos los actores, y potencialmente perturbadora puesto que arriesga restringir muy tempranamente el campo de lo posible) o una repetición escena por escena y día por día<sup>26</sup>. Una vez hallado el desplazamiento correcto, la correcta velocidad de elocución, en síntesis, una vez que los actores tienen sus marcas, hay que decidir el punto de vista desde el cual todo ello será mostrado. El método primitivo —aún practicado por algunos en los años treinta y posiblemente incluso más tarde<sup>27</sup>— consistía en filmar todo en plano de conjunto, de un tirón, y luego refilmar según ángulos variados los momentos sucesivos de la escena, de manera de proveer al montajista de varias soluciones. Dmytryk rechaza (previsiblemente) este modo de hacer, declarando incluso que el *establishing shot*<sup>28</sup> mismo le parece un desperdicio de tiempo y de película. El *metteur en scène* merece tal nombre solo si es capaz de desglosar su escena en ángulos y distancias de vista sin pasar por el plano de conjunto<sup>29</sup>. Para ello existen (es el principal interés de este pequeño libro) algunas reglas, informales, empíricas, pero con un valor suficientemente general.

Primeramente, hay que decidir si se le dará prioridad al encuadre o a los movimientos del actor. En el primer caso, habrá que indicar a los actores los límites en los que pueden desplazarse. Tal procedimiento, sin bien forzado, puede elegirse si el decorado juega un rol, visual u otro, considerado como importante; en el segundo caso, los actores tendrán una mayor libertad y serán pues, sin duda, más espontáneos, pero habrá que asegurarse de que sea posible

<sup>26</sup> El libro de Schary da un ejemplo detallado de estas repeticiones (ob. cit., pp. 86-89).

<sup>27</sup> "Aun cuando algunos realizadores actuales siguen todavía esta regla, ella es habitualmente ignorada por los cineastas (*filmmakers*) más inventivos". (Dmytryk, p. 71). Podemos sorprendernos ligeramente de esta aserción, escrita en 1984, pero en Francia no vemos toda la producción americana; muy por el contrario, vemos en particular sus productos más estandarizados.

<sup>28</sup> En inglés en el original. [N. de la T.].

<sup>29</sup> Similarmente, Soldati (en 1935, lo recuerdo, puesto que es en una época aún cercana al mudo) afirma categóricamente que el encuadre es "el momento más artístico, más libre, de ese arte moderno" (ob. cit., p. 59).



seguirlos en todos sus movimientos<sup>30</sup>. Habrá luego que atenerse a la altura del ángulo de tomas. Dmytryk es un resuelto adversario de la toma a la altura del ojo por parecerle demasiado chata (*dull*: es la antítesis de Hawks). De todos modos el punto de vista deber permanecer muy poco marcado para ser expresivo sin movilizar toda la atención (un buen ejemplo del “ni-ni” bastante frecuente en este manual). El ligero contrapicado es excelente para los pequeños grupos y sobre todo para los primeros planos de rostro; el picado, eventualmente fuerte, conviene más bien a la filmación de grupos importantes. Incluso será ventajoso filmar siempre lo más cerca posible (volvemos a hallar la regla de Gad: la mayor superficie posible sobre la pantalla debe atribuirse a los rostros). Por fuera de estos pequeños “trucos” de oficio pasibles de ser juzgados como un modo de erigir en regla una práctica personal o grupal eminentemente discutible, el gran principio sigue siendo el de la expresividad: cada punto de vista, cada ángulo, cada distancia debe ser perfectamente domeñada respecto a lo que dice o sugiere. No hay pues dirección privilegiada ni solución general: cada plano deber pensarse en función de una doble obligación, hacia la expresión (debe expresar lo más clara y vigorosamente posible, sin excesos), y hacia los otros planos (debe poder encadenarse con ellos suave y armoniosamente).

En resumen, el *metteur en scène* es verdaderamente el que habla el lenguaje del cine asimilado a la puesta en escena del que habla Merleau-Ponty (ver más arriba, capítulo II). Por ello es que no hay diferencia, en el espíritu de las lecciones de Dmytryk, entre los señalamientos sobre la técnica de las tomas (la elección de los objetivos, por ejemplo, o la muy banal “regla de 180°”) y los que atañen al modo de dar una impresión de lentitud de la acción sin emplear el *ralenti* (por ejemplo, la utilización, bastante inusual en el contexto, de la técnica de recubrimiento [*overlapping*] de la acción de un plano al siguiente, una técnica a menudo empleada por Eisenstein en sus films mudos). Montaje, rodaje, discusiones con los actores y los técnicos: todo al servicio de *certa idea*, de la idea que el realizador se hace de su film y, así pues, *todo es puesta en escena*.

Se ve, la concepción de la puesta en escena no ha cambiado fundamentalmente desde que Gad dio de ella la definición medio siglo antes, salvo por una cláusula que no carece de importancia. En efecto, si aquí como allá el *metteur*

<sup>30</sup> “[Con este modo de hacer] no hay forzamiento artificial pero puede suceder ocasionalmente que los actores, sobre todo los que salen del Actors Studio, vagabundeen de manera muy desenvuelta, lo que habrá que resistir” (p. 72). Cf. también Straub: “No hay treinta y seis soluciones en el cine; si alguien se desplaza: o bien lo seguimos, o bien elegimos un encuadre lo suficientemente vasto para que él pueda desplazarse [...] sin que lo sigamos. En este caso, elegimos el objetivo”. Straub & Huillet, “Conception d’un film”, ob. cit. (ver capítulo I, nota 25), p. 63.

*en scène* es el hombre que ve todo, que posee la idea del conjunto y es capaz de manejar hasta en el detalle su descomposición en partes más pequeñas, en la época del parlante concibe su puesta en escena como el encadenamiento razonado de puntos de vista expresivos y significativos, subrayando a cada instante el punto más interesante de la acción, mientras que en el linde de la época muda y en Europa del norte, la concibe como la gestión global de una imagen. La diferencia no es poca. Puede de todas formas ser relativizada puesto que, *découpage* aquí, plano-cuadro allá, tanto uno como otro de los *metteurs en scène* debe de igual modo descomponer mentalmente la escena que muestra, ajustando sus detalles unos a otros y con el conjunto, en síntesis, debe ser un *analista*. Es casi la conclusión a la que llega la obra reciente de David Borwell, bosquejando un panorama de la preocupación por la puesta en escena —en el sentido más profundo, el que se halla ligado a la *escena* y su continuidad— que lo conduce de Feuillade en los años 1910 hasta Hong San-sou y los años 2000. El ejemplo de escenas de banquete, entre otros, resulta esclarecedor: de Griffith, quien no duda en filmar una mesa en su amplitud (un poco como en la escena de *Viridiana* ilustrada anteriormente, capítulo I), a Hawks o Cukor quienes, en *His Girl Friday* (*Luna nueva*) o *The Woman*, deben trapear y sentar a los convidados lado a lado, apretados como arenques y girados hacia la cámara, pasando por Zhang Yi-mou, quien puede darse el derecho, en *Les Fleurs de Shanghai* (*Flores de Shanghai*), de filmar una vasta mesa pero esta vez eligiendo ángulos variados y respetando perfectamente lo natural de la situación.

## CRÍTICA Y ANALÍTICA DE LA PUESTA EN ESCENA

Con estas obras de cineastas que podrían todas ellas llamarse “reflexiones sobre mi oficio”, carecemos verdaderamente de una teoría de la puesta en escena, en el sentido de un cuerpo de doctrina racional que podría, por tanto, aplicarse a la práctica. Los consejos que dan Gad, Dmytryk, incluso Lewis y algunos otros, son a menudo juiciosos y podrían ser útiles por cierto a quien quiera aprender a poner en escena para el cine; pero podrían substituirse, en lo que nos atañe, por otros equivalentes (por ejemplo, los del manifiesto de “Dogma” ya evocados más arriba). No son ellos, en el fondo, más que racionalizaciones aún muy empíricas de notas hechas por varios cineastas acerca de su propio trabajo, como las páginas de *Laterna mágica* (*Linterna mágica*) donde Bergman describe una escena compleja y los numerosos detalles de puesta en escena que ella implica<sup>31</sup>.

<sup>31</sup> *Laterna mágica* (*Linterna mágica*), ob. cit., pp. 204-206.

En los medios y en épocas donde la voluntad teórica fue más marcada es en donde hallamos algunas tentativas aisladas por dar, si no una improbable teoría universal de la puesta en escena, al menos proposiciones abstractas de alcance general, es decir, el inicio de una teoría<sup>32</sup>. De una de estas primeras tentativas da testimonio un pequeño libro, muy célebre (no en Francia, de todos modos, donde jamás fue traducido) de uno de los alumnos de Koulechov, el cineasta Vsevolod Poudovkine. En este libro, conocido en inglés desde 1929 bajo el título *Film Technique*<sup>33</sup>, elabora la noción de “observador exterior”, una personificación del hombre de cámara, insistiendo sobre el carácter intermitente de su intervención sobre la realidad filmada y sobre la convención que permite a esas intermitencias devenir continuidad visual. A partir de una evaluación del cine americano, comprueba y describe un rasgo esencial de la historia del cine en los años diez y veinte: el pasaje de la filmación en plano único y estático a films en varios planos con tomas de puntos de vista variables. Su preocupación es demostrar que la segunda solución es más eficaz que la primera puesto que elimina los tiempos muertos, los huecos inútiles, inevitables en el teatro porque el actor debe tomarse el tiempo de atravesar la escena. En consecuencia, al concentrarse en los momentos significativos, esta forma de construir los relatos filmicos es más eficaz porque es más clara. La atención del espectador se halla guiada, mostrándosele solo lo que es útil que vea para comprender correctamente la acción (concepción económica cuya herencia más lograda y su apogeo se hallan en Hitchcock).

El observador exterior de Poudovkin debe estar presente en los lugares y en los momentos cruciales. Para filmar un acontecimiento inventado, puesto en escena, hay la posibilidad de desplazar el tiempo. Si de lo que se trata es de un acontecimiento real, deberemos padecer su temporalidad, deberemos correr; el ejemplo de la manifestación callejera que el mismo Poudovkin da, lo dice claramente: si comenzamos por filmar desde el techo para tener una vista de conjunto, deberemos rodar por las escaleras rápidamente si no queremos que el desfile ya haya pasado cuando lleguemos a la ventana del

<sup>32</sup> Sobre la cuestión de la capacidad propiamente teórica de los cineastas (o de algunos de ellos), me permito remitir a mi trabajo, *La Théorie des cinéastes*, Paris, Nathan, 2002; A. Collin, 2005.

<sup>33</sup> V. Poudovkin, *Kinoregisseur i kinomaterial*, Moscú, Kinopetchat', 1926; retomado en Poudovkin, *Sobranié sotchínieniy (Œuvres, en tres volúmenes)*, vol. 1, Moscú, Iskousstvo, 1974, pp. 95-129. La edición inglesa (*Pudovkin on Film technique*, 1929) incluye otros diversos pequeños textos de fines de los años veinte; fue varias veces reeditado y, desde 1949, acoplado a *Film Acting* (primera traducción, 1937) del mismo autor.

primer piso para filmarlo de más cerca; y si queremos mezclarnos con la multitud, habrá que correr aún para atraparla. Ya en 1925 Eisenstein había percibido claramente la diferencia entre estas dos situaciones, negándose a dejarse atemorizar por la reivindicación vertoviana del realismo absoluto, oponiendo al cine del hecho profilmico (Vertov y Poudovkin —o su maestro Koulechov— sin dar razón a ninguna de las dos partes) un cine del *hecho en la pantalla*, de la imagen como imagen, un cine y una imagen que intentan deshacerse al menos en parte de la *referencia* obligatoria, o elaborar la puesta, pero no completamente sobre ella. “Como buen impresionista, el *Kinoglaz*, su gentil pequeño bloc de notas en mano (!), corre tras las cosas tal cual son”<sup>34</sup>. El cine de Eisenstein y más tarde el de Godard (que jamás fue un vertoviano bien consecuente) son eso: imágenes que se dicen imágenes y es conveniente abordarlas como tales.

Poudovkin se queda con la puesta en escena como función dramática y como lectura de un acontecimiento, inventado o documentado. Su ficción teórica, el “observador exterior”, no permite dar consejos más concretos que los de autores empíricos citados precedentemente. Intenta sobre todo responder a un temor legítimo en el momento en que es forjada: el temor de que el montaje de planos cada vez más cortos desemboque en un conjunto incoherente de puntos de vista dispersos y que el espectador tenga problemas en reunir los pedazos para percibir una realidad homogénea. La ficción del observador exterior nada dice, pues, más que esto: la sucesión de fragmentos de un film, de sus planos, será comprensible si y solo si cada uno de ellos pudo (o podría) ser tomado desde el punto de vista de un determinado observador imaginario. La regla es simple, demasiado simple: ella reduce la elección de ángulos y distancias de tomas a no ser determinadas más que por cierta verosimilitud, y descuida los parámetros puramente expresivos de la toma (que Poudovkin cineasta conocía, y a los que Gad o Dmytryk hicieron lugar). Es una teorización, pero balbuceante y demasiado limitativa; así pues, deberemos acudir a cineastas más francamente teóricos o analistas para hallar descripciones teóricas menos restrictivas de la puesta en escena. Daré aquí dos ejemplos mayores: el de los cursos de puesta en escena analíticos de Eisenstein y el del análisis a posteriori de ciertas elecciones de puesta en escena (y de elecciones estilísticas) en Murnau, de Éric Rohmer.

<sup>34</sup> S. M. Eisenstein, “Sur la question d'une approche matérialiste de la forme” (1925), trad. por J. Aumont y B. Eisenschitz, *Au-delà des étoiles*, Paris, UGE, 1974, p. 152. (En castellano, *La forma del cine*, Siglo veintiuno).

## Eisenstein, Straub y la puesta en escena analítica: la búsqueda del sentido

Parecerá paradójico el ir a buscar en Eisenstein una concepción de la puesta en escena. La imagen de este cineasta es compleja y contradictoria, su renombre lo obtiene, empero, en principio, de esos films en los que, a la manera de la mayor parte de los jóvenes artistas de su época y su medio, buscaba ante todo desembarazarse del teatro, concibiendo el cine como “puramente” cinematográfico<sup>35</sup>. Al filo de su enseñanza en la Escuela Nacional Superior de Cinematografía de Moscú (el VGIK), y en los años treinta, Eisenstein pone en pie una verdadera teoría de la puesta en escena del cine, distinta de la puesta en escena del teatro pero tomando de ella algunos de sus principios más esenciales. Como traduce su asistente Vladimir Nijny, que estenografió un buen número de sus cursos: “En el cine, el montaje escénico es la ‘causa primera’ de la que proceden los medios de realización específicos de la puesta en escena cinematográfica”<sup>36</sup>. “Causa primera: ella se basta a sí misma y tiene en sí su razón de ser (contrariamente a la causa segunda, que depende de otra causa)”<sup>37</sup>.

El origen didáctico y el tono pedagógico de los textos<sup>38</sup> exageran forzosamente las ideas, tanto más puesto que la enseñanza de Eisenstein, quien hablaba a una época sin magnetófonos, nos llegó únicamente a través de estenogramas de sus cursos, que además fueron publicados en un período donde la prudencia política e ideológica era regla, sin duda, con ciertos arreglos en el “buen” sentido. Pero para el caso, la fórmula es sorprendente: ver la puesta como causa primera es concederle una importancia enorme. Es que también para él el montaje (o puesta en escena –que Eisenstein llama, en ruso, *mizancen* por adaptación fonética del término francés–) implica una enormidad de cosas. En el sistema extremadamente rígido que intenta transmitir a sus estudiantes,

<sup>35</sup> “Eh! De la pureté du langage cinématographique” (1934), trad. por L. y J. Schnitzer, *Cahiers du cinéma*, n° 210, marzo 1969.

<sup>36</sup> V. Nijny, *Mettre en scène*, trad. por J. Aumont, Paris, UGE, coll. “10/18”, 1973, p. 62. Todas las citas de la obra se harán de la misma edición, y daré de ellas solo la página; señalo no obstante que se ha publicado una reedición por Femis y Éditions Yellow Now.

<sup>37</sup> Armand Cuvillier, *Vocabulaire philosophique*, Paris, Armand Colin, 1956.

<sup>38</sup> Además de *Mettre en scène*, existen copiosas transcripciones de cursos de Eisenstein (quien fue profesor durante veinte años, de 1928 hasta su muerte en 1948). El volumen 4, publicado en 1966, de la edición rusa de sus *Obras*, está enteramente dedicado a la estenografía del curso de 1933-1934, revisado y completado por Eisenstein con vistas a un tratado sistemático, *Regissoura*, que jamás vio la luz. Algunos extractos del curso sobre “Le retour du soldat” fueron publicados en los *Cahiers du cinéma*, n° 225. Existe una excelente edición italiana del conjunto, bajo la dirección de Pietro Montani: *La Regia. L'arte della messa in scena*, Venecia, Marsilio, 1989.

no se ubica el más simple gesto ni el primer elemento del decorado sin poseer una idea clara, neta, detallada y completa de la significación de cada uno de los detalles de la acción. La puesta es “causa primera” pero a condición de haber sido ella misma pensada como traducción de todas las significaciones deseadas del acontecimiento representado. Ella es causa *primera* de la representación, pero en el proceso creativo global del film, ella es causa *segunda*, que deriva de un análisis fino y riguroso del guión y de la *interpretación* que de ello resulta. La primera regla dada por Eisenstein a sus estudiantes es que el sentido es primero: no se hace puesta en escena en tanto no se sabe, precisa y expresamente, lo que se *quiere* decir.

### Los elementos

El primer dato de esta concepción de puesta en escena es su carácter literalmente *elemental* por un lado, e *imaginario* por otro. Imaginario porque en cine no se pone nada definitivamente. Coincidiendo con otros (por ejemplo con Astruc, a quien cité más arriba<sup>39</sup>) en que el cine no tiene escena sino espectadores sentados en una sala para observar una pantalla sobre la cual aparece la imagen de un mundo esencialmente mental, Eisenstein ve la puesta como una construcción ella misma mental, imaginaria, ideática si no ideal, a la que habrá de referirse en la realización práctica, pero que nunca encarnará directamente. La realización entre puesta ideal y global por un lado (a la que apunta su enseñanza y que sus estudiantes se abocaron a trabajar), y puesta en escena real para el film es, pues, una relación mediata que debe dar cuenta a la vez de datos dramáticos y formales propios del teatro y propios del cine. Esto aparece claramente en el modo en el que describe los estadios analíticos de un acontecimiento en teatro y en cine: el drama (la unidad más grande) se descompone en actos, cada acto en escenas, cada escena en acciones: este es el dato teatral. En cine, cada acción se descompone aún en “unidades de montaje” (término vago pero que el contexto permite comprender intuitivamente), y cada una de esas unidades en planos (el único dato materialmente, físicamente atestiguado). Del drama al plano, cinco etapas de disección, de descomposición, de análisis, de las que el curso detalla principalmente las tres últimas (de la escena a la acción, de la acción a la unidad de montaje, de esta al plano).

El ejemplo elegido por Eisenstein en su curso más célebre es una anécdota con fundamentos históricos: la emboscada tendida por el ejército napoleónico

<sup>39</sup> Capítulo I, nota 76.

al general haitiano Dessalines, jefe de los independentistas. Invitado a una cena de aparato, intentaron arrestarlo y deportarlo pero fue prevenido por una doméstica y logró escapar saltando por una ventana. Sobre esta base muy aventurera (cercana a los films de capa y espada americanos que Eisenstein siempre había adorado), el colectivo de estudiantes, guiados por su profesor, comienza por nutrir ese breve dato dramático. Así, será forjado un nuevo personaje a partir de la constatación de ciertas funciones a ocupar (acechar el arribo de Dessalines; introducirlo en la habitación, quitarle el sable con el pretexto de la etiqueta). Este estadio de aumentación es la ocasión para Eisenstein de recordar ciertos principios de naturaleza expresiva en los que se halla interesado (volveré a ello en un instante). Señalo por el momento la obligación de verosimilitud y de organicidad a la que está enteramente sujeto. Se pueden agregar personajes, diálogos, desplazamientos, gestos a la sinopsis, pero a condición de que sean congruentes con la situación, la época, el contexto, etc., y sobre todo, a condición de que siga siendo dramáticamente posible: que los actores puedan realizarlo sin artificio ni contorsiones.

La consecuencia más pregnante de este método es relativizar considerablemente las elecciones particulares, sometiéndolas globalmente a una idea de la escena. Por ejemplo, en el episodio Dessalines, para subrayar ciertos momentos juzgados significativos nos veremos llevados tanto a desarrollar personajes, incluso a agregarlos como acabo de decir, como a modificar la arquitectura, valorizar los accesorios (o inventar nuevos si se revelan funcionales), y aun a precisar la caracterización de tal o cual actor o extra. El trabajo al que se libra Eisenstein con sus estudiantes —preparación de una puesta en escena ideal pensada en principio para el teatro<sup>40</sup>— es un trabajo de fino análisis que desciende al nivel más íntimo de las acciones que componen la acción de conjunto, para obtener de ello las consecuencias prácticas. Esto es particularmente sensible en lo que concierne a la actuación; Eisenstein no adhiere a la versión caricatural del actor como cuerpo plegable a voluntad que Koulechov defendía a comienzos de los años veinte; pero conserva de esos años el viejo ideal de la “biomecánica” que pone en exergo la capacidad del cuerpo para adoptar toda suerte de posiciones “interesantes”, a riesgo de resultar casi contorsionadas (alcanza con ver *Iván el terrible* —y especialmente su segunda parte— para tener de ello un ejemplo concreto). Es lo que en otro curso, Eisenstein bautiza “*mise en geste*” (en francés en el texto)<sup>41</sup> que consiste en analizar un gesto dramático —para el caso, el momento

<sup>40</sup> Según Nijny, el episodio Dessalines fue efectivamente montado por los estudiantes del VGIK sobre la pequeña escena del teatro con el que contaba ese instituto, al término del semestre, pero quedó como ejercicio con fines didácticos.

<sup>41</sup> “Questions de mise en scène: ‘Mise en jeu’ et ‘mise en geste’. Deux micro-études de

de *El idiota* en el que Rogokin eleva su brazo armado con un puñal sobre el príncipe Michkin, y en el que este cae, víctima de una crisis de epilepsia. Se trata entonces, apoyándose en esquemas, de prever en el menor detalle cada instante de la acción: ¿dónde se halla el cuchillo inicialmente?, ¿cómo lo saca Rogokin, en qué dirección va su antebrazo?, ¿según qué ángulo la mano del príncipe se posa sobre su brazo?, etc.

El analitismo no tiene fin: hallamos exactamente los mismos problemas en otro capítulo de *Mettre en scène* que relata un curso de varias semanas sobre la filmación del episodio del asesinato en *Crimen y castigo*. Siempre pedagógico, Eisenstein impone a sus estudiantes una terrible obligación: elegir un encuadre fijo y atenerse a él —sin movimiento de aparatos, sin montaje— durante toda la escena. Obligación ante todo didáctica, destinada a forzar la atención de los estudiantes sobre las posibilidades del encuadre mismo, independientemente de su puesta en relación con los otros encuadres y, a diferencia del ejercicio teatral sobre Dessalines, para demostrarles especialmente que el encuadre de un plano de film no es el equivalente exacto de un montaje sobre la escena (por el hecho de que los espectadores de teatro no ven, todos, exactamente lo mismo): se puede calcular más y mejor en el cine<sup>42</sup>.

Pero también síntoma del carácter indetenible del análisis: el plano es en efecto la unidad más pequeña a la que hemos llegado; pero ahora se trata de ir aún más lejos, de descomponer el plano en partes, de pautar la puesta en escena en detalles aún más finos. Es cierto que para Eisenstein se trata de encontrar los equivalentes del *découpage* en un plano no desglosado, lo que a veces se llama “montaje en el plano”, y que él llama más acertadamente “montaje latente”<sup>43</sup>. Todo su esfuerzo va pues a fabricar (idealmente, puesto que ello jamás fue realizado y era probablemente irrealizable) un plano “montado”, articulado, desglosado según la misma lógica que una secuencia de planos. No es menos cierto que esto se hace en el interior de una unidad de rodaje que se llama plano, y que el trabajo de descomposición de un plano puede reproducirse, en principio, sobre no importa qué plano, aun mucho más corto (ver, una vez más, *Iván el terrible*<sup>44</sup>).

Poner en escena es pues en principio un proceso de descomposición, abstracto, intelectual, que desglosa la acción en pequeños fragmentos tratados

*L'Idiot* de Dostoievski, et du scénario de K. Vinogradskaia”, en Eisenstein, *Le Mouvement de l'art*, trad. por A Zouboff, Éd. du Cerf, 1986, p. 179.

<sup>42</sup> El señalamiento, junto con otros apasionantes ejemplos, es de David Bordwell, *Figures Traced in Light*, ob. cit., pp. 60-62.

<sup>43</sup> *Mettre en scène*, p. 253.

<sup>44</sup> Me permito remitir a mis propias descripciones de la secuencia del asesinato de Anastasia: ver J. A., *Montage Eisenstein* (1979), Éd. Images Modernes, 2005.

seguidamente uno por uno. Nos hallamos en una lógica absolutamente clásica: partiendo de una idea de conjunto (una interpretación) de la escena y su significación, la transformamos en una secuencia de pequeñas unidades; cada una de esas pequeñas unidades se define por uno o dos rasgos salientes; su combinación se hace posible por el hecho de que derivan todas de la misma concepción inicial. Cada unidad debe respetar el sentido de la unidad superior a la que pertenece: la unidad de montaje refleja el sentido de la escena, la escena el sentido del acto, el acto el sentido de la pieza<sup>45</sup>. Y, si descendemos aún en el desglose, el plano debe ser congruente con otros planos de la unidad de montaje, y con cada gesto, *mise en geste*, de tal suerte que participe en la construcción de un plano coherente.

Se ve el motivo por el cual ubiqué a Eisenstein en un lugar aparte: como sus colegas Gad, Dmytryk y demás, somete la puesta en escena al guión y exige que cada decisión sea justificada por la significación y la expresión que ella va a producir o a encarnar. Pero el nivel de descomposición analítica a la que arriba es incomparable, el fantasma directriz es que *todo* puede calcularse, incluso lo incalculable (especialmente las posiciones, mímicas, gestos de actores que están sujetos, en ese cálculo, a un tratamiento extraño cuyo testimonio son los films del mismo Eisenstein<sup>46</sup>). Y sobre todo, si el análisis es infinito, no es solo en razón del temperamento del cineasta sino porque está convencido de que todo, en última instancia, se enlaza con una interpretación del guión que es la *buen*a: él dispone de la verdad (o de su equivalente dogmático) y, en consecuencia, existe una cierta lógica muy fuerte de sus decisiones que permite el cálculo integral de la puesta en escena. Difícil ir más lejos.

### La composición

Imaginaria y elemental, la puesta en escena enseñada por Eisenstein es pues también, y por sobre todo, una puesta en escena *expresiva*. Se trata, en efecto, de dar forma visible a una secuencia dramática haciendo actuar a los

<sup>45</sup> Cf. pp. 154-156.

<sup>46</sup> Existen varios testimonios de actores de *Iván el terrible* especialmente, que van todos en el mismo sentido: las consignas que les daba Eisenstein no eran ni psicológicas ni dramáticas sino puramente figurativas. Uno (Kadotchnikov) cuenta que, en la escena del coronamiento, Eisenstein ordenó en voz alta: "¡ojos a la derecha! ¡ojos a la izquierda!", otro (Kouznetsov) tiene este señalamiento general muy justo: "Mostraba qué había que hacer y muy hábilmente. Pero siempre referido, en primer lugar, a la línea del movimiento, la línea del gesto. La línea, él la sentía, podía mostrarla" (Michaïl Kouznetsov, entrevista, en *Iskousstvo Kino*, 1968, n° 1, pp. 133-138).

actores en un decorado de manera tan precisamente conforme como posible al texto del drama; pero también se trata, principalmente, de proponer una *significación* de ese drama. Esto último no es en efecto gratuito; que sea una obra de arte y de literatura (como los fragmentos de *El idiota* o de *Crimen y castigo*) que se obtenga de la historia (como el episodio de Dessalines), o que sea un simple relato genérico (como el "retorno del soldado", quien regresando del frente encuentra a su mujer con un niño de otro hombre), se representa para comunicar a su espectador una cierta idea —de la historia, de la naturaleza humana, de la política, del mundo donde vive. Todo, en la puesta en escena, debe ir en el mismo sentido: hacer conocer al destinatario del espectáculo, pieza de teatro o film, el sentimiento del realizador acerca del drama. En su vocabulario, inspirado en una versión sintetizada de la dialéctica hegeliana, Eisenstein designa como "conflicto motor" el corazón del drama, su sentido profundo (para el espectador contemporáneo, es decir, soviético); la puesta en escena tiene pues como horizonte la traducción más límpida y menos ambigua posible de ese sentido. "Una puesta no es correcta si no manifiesta las tendencias de los personajes en su relación con el conflicto motor"<sup>47</sup>, afirma respecto del arreglo del episodio de Dessalines, una historia, es verdad, cuyo sentido en el contexto no es para nada ambiguo: el general negro es un héroe, los militares franceses son los malos de la historia, y no se molesta por los matices. Tampoco la puesta (y el esbozo de desglose en planos) al que el grupo arriba brilla por su sutileza. Se trata, en cada fracción de cada gesto y con cada nueva postura o desplazamiento, de significar la misma y monótona verdad: el héroe es heroico, los otros son débiles, hipócritas y condenados por la historia.

El sistema sería insoportablemente asfixiante (y de hecho fue a menudo percibido como tal por los que no soportan *Iván el terrible*, como Michel Mourlet<sup>48</sup>), y la búsqueda de la claridad expresiva aparecería en el fondo como siendo de una muy grande ingenuidad (¿cuál es el acontecimiento, aun y sobre todo histórico, que tiene una única interpretación posible?), si tal principio no hubiese sido desarrollado por Eisenstein en un sentido teórico, potencialmente mucho más rico. Hay, en la larga discusión sobre el episodio Dessalines, preceptos de un formalismo casi absurdo, como esa idea, retomada durante toda la etapa teatral de la puesta en escena (la que se despliega en un espacio cerrado y único), de que cada zona de la escena, cada "zona de actuación" debe hallarse afectada a una significación y solo a una<sup>49</sup>. Se piensa casi literalmente

<sup>47</sup> *Mettre en scène*, p. 69.

<sup>48</sup> Mourlet, "Controverse autor d'Eisenstein", *Sur un art ignoré*, pp. 193-199.

<sup>49</sup> "Si hacemos en principio actuar en [la zona 1] la conspiración contra Dessalines, ella debe conservar la función y permanecer ligada en lo que sigue a la idea de conspiración.

en la teoría wagneriana del *leitmotiv*, que deja oír el motivo de cada personaje o de cada idea en el momento en que ese personaje o esa idea se presentan en el drama, y en lo que decía irónicamente Debussy:

“Considerere que esos personajes [de Wagner] no aparezcan jamás sin ser acompañados por su condenado *leitmotiv*; ¡e incluso hay quienes lo cantan! Lo cual recuerda la dulce locura de alguien que, ofreciéndole su carta de visita, ¡le cantara el contenido!”<sup>50</sup>.

De igual manera, se tiene a menudo la impresión, en la puesta en escena de Dessalines (o en los otros ejercicios de Eisenstein), que cada elemento de la puesta en escena —personajes, zonas de la escena, tipos de encuadre, distancia, color de los trajes<sup>51</sup>, gestos, reboleo de ojos, etc.— es una suerte de “carta de visita” por la cual el actor nos declama mudamente pero con grandes frases retóricas, el sentido y, en cierto modo, la *identidad* de su acción.

Sucede lo mismo con el encuadre, como lo demuestra abundantemente la filmación de punto de vista único del homicidio del usurero por Raskolnikov. Buscando desde el comienzo mismo del ejercicio determinar ese encuadre único, Eisenstein propone de paso, como algo casi evidente, la idea de que debe ser expresivo; habiendo eliminado el encuadre neutro, de frente, se felicita: “la acción se desarrollaba entonces ante el espectador sin decir la menor cosa sobre la actitud del realizador hacia ella”; en cambio “una filmación en ligero picado está por completo adaptada al carácter de la escena<sup>52</sup>, entre otras cosas, porque traduce metafóricamente la impresión de encierro que se desprende de una frase de Dostoiévski: “Todas las ventanas estaban en ella cerradas, a pesar del tórrido calor”. Metáfora: la palabra es descuidada. Es de ello exactamente de lo que se trata con esas puestas en escena, puestas en encuadre, puestas en gesto más analíticas unas que otras: se trata de construir una gigantesca metáfora que traduzca en imagen (visual, ocasionalmente también auditiva) el sentimiento profundo que el realizador desea comunicar a propósito de la escena representada. Eisenstein no termina de designar ese doble gesto,

Así pues, si otras acciones explicativas [ligadas a la conspiración] son necesarias, ellas deben desarrollarse en la zona 1”. Luego de un momento, “a todos los temas debe atribuírseles un lugar correspondiente”. *Mettre en scène*, pp. 86 y 88.

<sup>50</sup> Claude Debussy, “Impressions sur la *Tétralogie* à Londres” (1903), retomado en *Monsieur Croche et autres écrits*, Gallimard, 1971, 1987, coll. “L’imaginaire”, p. 180.

<sup>51</sup> En el episodio Dessalines, no falta el juego de oposición negro/blanco, que no es de la mayor fineza, aun teniendo en cuenta el personaje del eclesiástico que organiza la cena y al cual se propuso vestir de rojo. *Mettre en scène*, pp. 129-130.

<sup>52</sup> *Mettre en scène*, pp. 189 y 190.

analítico e interpretativo en el que consiste la puesta en escena según él, y de forjar nuevos nombres para ello, tales como *mise en jeu*, que aparece furtivamente en el curso sobre *El idiota* para designar la “transposición del juego de motivos en acción real”<sup>53</sup>.

Entre lógica de la acción por un lado y lógica del sentido por otro, la puesta en escena tal como la enseña Eisenstein se halla, como se evidencia, doblemente limitada. Debe cuidarse de respetar los posibles (los verosímiles) del acontecimiento, y de no proponer nada que no esté justificado en términos de funcionalidad como en términos de contenido; pero por otra parte, debe velar por expresar, a cada instante y en cada uno de sus elementos, un sentido único que intenta declinar lo mejor posible. Ello casi no deja margen, no digo incluso a la improvisación, sino a la fluidez. No obstante, el cuidado del ritmo, del dinamismo, de la gestión de encadenamientos tampoco deja de abrirse paso —difícilmente— en medio de esa obsesión por el control. Repetidamente y en varios de los ejercicios que propone, Eisenstein explica a sus estudiantes que es posible obtener un efecto análogo desplegándolos en el espacio (en términos de recorrido, de gestos, de lugares) o tratándolos temporalmente (en términos de velocidad, de *ralentis* y aceleraciones). Por ejemplo, para expresar la duda del usurero, le dice a un estudiante que propone manifestarla a través de un trayecto sinuoso:

“¿Ha reflexionado que esa línea zigzagueante puede usted realizarla de varias formas diferentes? Puede efectivamente encarnarla en una línea curva, pero puede también expresarla por el ritmo de la actuación y el desplazamiento”<sup>54</sup>.

### *La construcción, el cálculo, el control*

Los cursos de puesta en escena de Eisenstein no eran probablemente cursos de puesta en escena. En todo caso, no solamente. Los aprendices de realizador se instruían en ellos acerca de la precisión, del cuidado de no hacer sandeces y de no violar lo verosímil, de justificar sus decisiones prácticas refiriéndolas a una idea de conjunto, todos principios sanos que cualquier realizador competente aprobaría. Pero la descomposición del espectáculo hasta esos átomos primeros, la exigencia de coherencia absoluta que hace referir todo a un esquema único, el bloqueo del conjunto, dan de la actividad del *metteur en scène* una imagen rígida que excluye toda improvisación y toda espontaneidad y no puede evidentemente

<sup>53</sup> “Mise en jeu et mise en geste”, ob. cit., p. 184.

<sup>54</sup> *Mettre en scène*, p. 217.



convenir más que a un pequeño número de films y de cineastas. Eisenstein señaló algunos casos concretos de puesta en obra de tales principios analíticos, en particular a propósito de *Iván el terrible*<sup>55</sup>, y es posible percibir la similitud entre ciertos requisitos que impone a sus ejercicios y ciertas elecciones operadas en films, incluso en los de autores que se hallan lejos de su concepción de la maestría (ver el ejemplo de *Faces [Rostros]* más abajo).

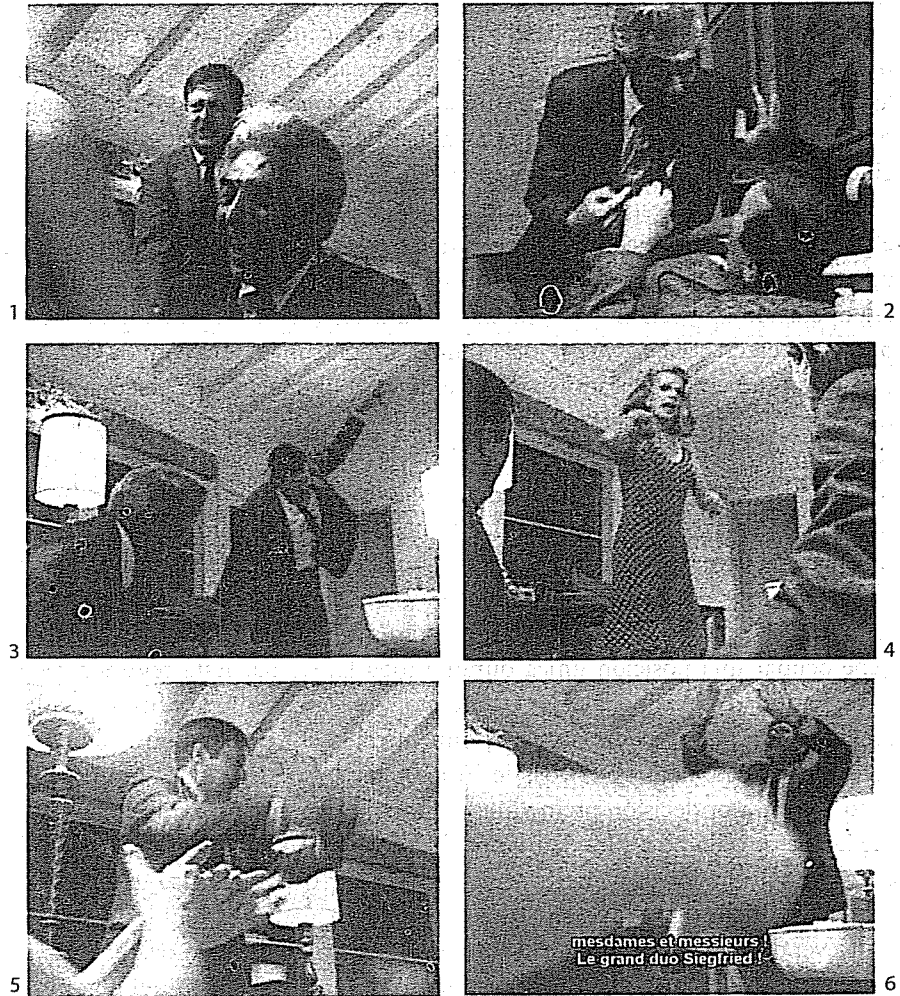
Ahora bien, uno de los ejemplos más sorprendentes de esta práctica de la puesta en escena nos fue dado por Jean-Marie Straub, quien describe de manera detallada y particularmente límpida la construcción de una escena de su film *La muerte de Empédocles* (1987). Se trata de un largo pasaje de la obra de Hölderlin donde Empédocles llega cerca de un banco, recoge un cuchillo que estaba clavado en el piso, medita, luego conversa sentado sobre el banco con su discípulo Pausanias que había llegado entre tanto, luego es repentinamente confrontado con un tribunal improvisado compuesto por dos representantes del estado y representantes del pueblo. En un lugar único, comportando por todo elemento de decorado un banco de piedra adosado a un pequeño muro y algunos fragmentos de columnas esparcidos, arbustos y vegetación baja, comienza por definir los lugares y los movimientos, o más bien por “calarlos”. Las posiciones y los gestos, en efecto, fueron previamente determinados “en cámara” como dice Straub, sobre la base de un atento estudio del texto (ver anteriormente, capítulo I, nota 25):

“[los actores] debían descubrir el espacio real al término de repeticiones en las que todos los movimientos habían sido descubiertos en un espacio que frecuentemente era exiguo en relación con el espacio real y que, de todos modos, era casi siempre un espacio cerrado, mientras todo el film fue rodado en un espacio a cielo abierto”<sup>56</sup>.

Este primer tiempo de la puesta en escena es de esencia expresamente teatral. Consiste en ajustar a los actores –cuya función esencial es servir al texto diciéndolo de modo premeditado– con la “escenografía” de un lugar natural, no fabricado, pero elegido por prestarse correctamente a la puesta buscada y sobre todo a la esencia de la escena: la confrontación entre el filósofo promotor de disturbios y sus jueces. El cálculo es constante, Straub explica que buscó –y halló– “el número de pasos para separarse del banco cuando la escena bascula y arriban los acusadores”, “la distancia de los [acusadores]

<sup>55</sup> Ver por ejemplo “Extrait d’un course sur la musique et la couleur dans *Ivan le Terrible*” (1947), trad. por A. Robel, en Eisenstein, *Au delà des étoiles*, UGE, coll. “10/18”, 1974.

<sup>56</sup> Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, “Conception d’un film”, en *Confrontations. Mardis de la Femis*, FEMIS, 1990, p. 64.



La puesta en escena con punto de vista único  
(John Cassavetes, *Faces [Rostros]*, 1968)

Focal muy corto, como en el ejercicio sobre *Crimen y castigo*, y simples panorámicas para seguir largamente la acción, de cerca (arriba) o de lejos (en el medio). La actuación sobre los bordes del encuadre es constante, dejando entrar y salir a los personajes, enteros o por pedazos (en el medio, abajo).



respecto de las columnas”, la “distancia respetable (teatralmente suficiente y no obstante psicológicamente justa) para que [el sacerdote y el arconte] puedan hablarse y responderse” (pp. 57-58), etc. Los emplazamientos se determinan casi al centímetro y, por supuesto, durante la escena completa los actores se hallan todos presentes, incluso cuando el encuadre los excluye e impide verlos (un principio que también algunos realizadores hollywoodenses habían ocasionalmente aplicado<sup>57</sup> y al que Straub estaba ferozmente atado, siendo su cine ante todo un cine de la “presencia real”).

Sobre la base de esta puesta teatral —como en las lecciones de Eisenstein—, el cineasta intentó aplicar el *découpage* que había hecho de esa larga escena, en una treintena de planos y según casi una docena de encuadres diferentes. En esa operación aparecía más netamente el carácter calculado y deliberado de la puesta en escena. El *découpage* aísla tanto a un personaje solo como a dos, tres o el grupo de cinco acusadores (el sacerdote, el arconte y tres personajes que representan la “partida del pueblo” del texto de Hölderlin). Straub se impone tres reglas diversamente motivadas. Por un lado, la cámara no debe atravesar la línea de la mirada entre Empédocles y el arconte (que son los dos personajes situados más a la izquierda sobre el plano de la escena); para Straub, ello se debía al hecho de que, si la cámara se ubicaba muy por fuera del campo de la confrontación, algunos planos habrían comportado miradas hacia un espacio “inexistente”, y así pues, “el espacio no habría sido respetado” (p. 55). Por otra parte, la cámara debe ocupar una posición única durante toda la escena. Esta segunda regla, cuya gratuidad es reconocida por el cineasta<sup>58</sup>, es la más exigida y Straub explica largamente sus consecuencias, especialmente el hecho de que hubo que filmar con una larga gama de objetivos, de 16 a 100 mm, para lograrlo. En fin, siendo todo el film, por decisión premeditada, filmado “a una altura conservada, que fue la que otro llamó altura de hombre”<sup>59</sup>, dicha escena también debía serlo, lo cual sumó limitaciones y tuvo especialmente y por consecuencia que se ve muy poco cielo, incluso ninguno en absoluto, en los encuadres obtenidos.

Leyendo a Straub, se tiene la impresión de un gigantesco despotismo de la puesta en escena. El respeto cuasireligioso de la integridad del lugar (que indujo al cineasta a prohibir al equipo del film pisotear la hierba) y las plazas de los actores una vez fijadas, puede comprenderse como la transposición directa,

<sup>57</sup> Cf. Dmytryk, ob. cit., p. 66.

<sup>58</sup> “Había que encontrar un punto de vista que conviniese a la escena de cinco y de dos y que conviniese igualmente... no ‘había’, pero lo intentamos por lo mismo que, cuando jugamos al ajedrez, buscamos jugar a fondo...” (Straub, ob. cit., p. 59).

<sup>59</sup> p. 60. Referencia hecha al artículo de Jacques Rivette, “Génie de Howard Hawks” (citado más arriba, capítulo I, nota 59), donde se define así el estilo de Hawks.

en exteriores, de una cierta ética teatral: Straub se niega por principio —en última instancia, de orden moral— a trampear con las ubicaciones y el decorado, ardid habitual en cine y atestiguado por numerosos ejemplos. La elección de la “altura de hombre” puede también comprenderse en igual sentido: puesto que el origen (incluso la esencia) teatral del texto es confesado e incluso subrayado, sería incongruente usar el arsenal retórico de los picados, contrapicados y otros ángulos de vista expresivos. El toque verdaderamente straubiano es la última regla, el punto de vista único para toda la escena: carece de toda significación, dramática o expresiva, salvo el placer (“intentamos en cada film entretenernos de un modo diferente”, p. 63) del cineasta. Pensamos evidentemente, frente a esta limitación que multiplicó los problemas y obligó a innumerables ajustes, en la obligación del punto de vista único en el ejercicio sobre *Crimen y castigo* en Eisenstein. Lo que fue imaginado como dificultad didáctica por el profesor (obligar a los estudiantes a superar un hándicap inicial) devino, en el rodaje del film de Straub, un principio interesante por sí mismo.

Por supuesto, ante los ojos del cineasta, este problema, sus limitaciones y principios no hallaban su fin en sí mismos. pues ello resultaría en una concepción formalista del cine que Straub roza pero a la que no adhiere. Las reglas “corresponden a un film” (p. 63): se hallan, subterránea y aun misteriosamente, pero de un modo sólido, en relación con el texto del film, o sea, con su tema. La rigidez del cuerpo de reglas sobre las que se funda la puesta en escena del episodio del destierro de Empédocles puede juzgarse congruente y rigurosa con el acontecimiento (que conducirá a la muerte del filósofo), y con la sombría belleza del texto de Hölderlin. Pero por supuesto, otro cineasta adaptando el mismo texto —suponiendo que hubiera otro que tuviese semejante proyecto— podría muy bien fundar su puesta en escena sobre muy otros presupuestos. Lo que aquí me importa es la racionalidad y la lucidez de la elección: una vez elegido el lugar (en función de la acción), las ubicaciones se desprenden de él; el *découpage* se realiza en función de las articulaciones del texto (según el análisis, bien personal, del cineasta) y sobre la base de la obligación suplementaria de la unicidad del punto de filmación; las consecuencias se examinan una a una, y las soluciones se encuentran intencionalmente de modo por completo lógico.

### Rohmer y el análisis de la puesta en escena: en busca de la forma

Muy diferente es el trabajo de Éric Rohmer, quien no propone un método personal de puesta en escena ni definición alguna propia de esta noción, pero

analiza su efectación en un film de un cineasta al que admira particularmente, *Fausto* de F. W. Murnau (1926). La elección está determinada por el carácter particularmente refrenado del estilo del cineasta, el de determinar cada una de sus imágenes e incluso cada detalle de cada una de sus imágenes:

“La impresión primera que procuran sus obras es la de una animación de la superficie entera de la pantalla en sus menores detalles, en cada instante de la proyección. Por lo tanto, la de un dominio absoluto de todos los elementos que contribuyen a la expresión plástica [...]”<sup>60</sup>.

El film seleccionado es para Rohmer uno de esos en los que Murnau, dependiendo en menor grado de su guionista, fue él mismo en plenamente conciente: “Jamás una obra cinematográfica ha especulado tan poco con el azar”<sup>61</sup>. No obstante y si bien la postulación es análoga, la reivindicación del manejo del menor detalle no posee aquí, lo veremos, el mismo alcance ni sentido que en Eisenstein.

El análisis de Rohmer es bien claro: la organización del espacio (esto es, la puesta en escena a la vez en el sentido del montaje, de la significación y del efecto que ella produce) comporta tres aspectos principales que bautiza con el nombre de pictórico, arquitectónico y filmico. No nos dejemos ilusionar por el vocabulario: no es una tesis en torno de la correspondencia de las artes entre sí y ante todo no busca probar que el cine “desciende” de la pintura, ni tampoco intenta una legitimidad cultural (dos tesis que, por lo demás, no carecían de defensores en la época del mudo); en cuanto a la arquitectura, está aún más lejana en la consideración y no se halla presente más que a través de la historia de los estilos. En el fondo, se trata de presentar de manera atrapante una descripción del trabajo de este gran cineasta y *metteur en scène* que incluye una preocupación por la escenografía (a la vez practicable, expresiva y estilísticamente precisa), un sentido agudo de la imagen como superficie compuesta cromáticamente, y seguramente la organización de una y otra (y de la acción dramática) por el sesgo del punto de vista variable y móvil (*découpage*, montaje, encuadre). Nada fundamentalmente nuevo, se ve y el segundo capítulo, el que describe el espacio “arquitectónico”, no es más que un relevo meticuloso de los elementos del decorado, de los accesorios e incluso de las vestimentas (que *a priori* tienen poco que ver con la

<sup>60</sup> É. Rohmer, *L'Organisation de l'espace dans le "Faust" de Murnau*, UGE, coll. “10/18”, 1977, p. 9.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 10.

arquitectura), en la doble preocupación por evaluar su carga realista y su valor expresivo.

Tratar a un cineasta, aunque sea de la época muda, de pintor, es al menos paradójico y provocador, cuando no peyorativo. Designando en el trabajo de Murnau un dominio que destaca lo pictórico, Rohmer desarrolla una tesis bastante singular. Se trata de mostrar que si la imagen de Murnau es lo bastante rica, lo bastante densa y dotada de presencia por “elevarse hasta la pintura” (p. 32), no es porque el cineasta haya hecho un pastiche de cuadros célebres ni haya querido imitar el estilo de algunos pintores —a quienes sin embargo recuerda— sino a fuerza de una investigación plástica constante que tiene por objeto empujar hasta un límite superior lo dado de la realidad. Amor del realismo que, por hallarse Murnau atento a la belleza plástica de las imágenes, no puede más que acabar reencontrando estilos y formas pictóricas. Murnau quiere convencernos, dice Rohmer, de la realidad de eso que vemos, de su plena realidad y aun de su presencia; y es la “organización del espacio”, el cuidado meticuloso, incluso maniaco, destinado a dotar de carnadura visual a cada rincón de la imagen, lo que produce dicha presencia y da la impresión, por ello mismo, de un film en el presente. En términos de puesta en escena proporciona una serie de metáforas en torno a la mano del cineasta, más o menos comparada e incluso por momentos confundida con aquella, demiúrgica, del pintor: comparando, como tres *metteurs en scène* del presente y de la presencia, a Murnau, Renoir y Rossellini, Rohmer ve en ellos “una clara afinidad de ‘mano’”<sup>62</sup>.

Lo más original de este análisis es la parte consagrada al montaje y al *découpage*. Por supuesto, la puesta en escena es a la vez la organización del espacio y del tiempo, pero de manera disimétrica, y uno y otro no desempeñan el mismo papel en nuestra aprehensión de la representación como realista. En particular, si bien es muy usual desglosar el espacio según puntos de vista diferentes preservando eventualmente la continuidad temporal, es excepcional que un film solo desglose el tiempo, y no el espacio (filmando desde un punto de vista fijo, pero con elipsis)<sup>63</sup>. Ahora bien, aunque el film de Murnau sea rico en elipsis y en saltos temporales, es ante todo un film que se preocupa por el punto de vista espacial: “en sus films, las relaciones espaciales priman

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 43 (nota 28). Hervé Joubert-Laurencin examina de manera interesante el retorno, en los films de Rohmer, de ciertos estilemas de Murnau (especialmente los esquemas dinámicos que analiza el ensayo de Rohmer). Ver H. J.-L., “Une trouble affinité de main: Rohmer y Murnau”, en J. Aumont, dir., *Pour un cinéma comparé. Influences et répétitions*, Cinémathèque française, 1996, pp. 77-94.

<sup>63</sup> Rohmer, p. 94.

sobre las temporales<sup>64</sup> y, en consecuencia, no hay ley temporal previsible en su cine hecho de sorpresas y de apariciones, y especialmente de apariciones *en el interior de un plano*: “Un plano de Murnau no se presenta como la revelación de algo sino como campo abierto a esa revelación, fragmento de espacio vacío que el acontecimiento se apresta a llenar, sea repentinamente, [...] sea poco a poco<sup>65</sup>. Arte de la imagen presente, de la imagen plena, de la imagen que no busca ni la elipsis ni la sugestión, sino que muestra y *da a ver*.”

De igual modo, su puesta en escena reposa sobre la búsqueda de una expresividad propia de la imagen por vía de sus caracteres formales profundos. Rohmer postula la presencia subterránea, en *Fausto* y en general en Murnau, de esquemas abstractos –contracción/expansión, convergencia/divergencia, atracción/repulsión– que informan el plano y la puesta en escena, o mejor, que *son* la puesta en escena. Poner en escena, en efecto, según tal concepción, es hacer jugar los elementos de cada plano –decorado, personajes y sus desplazamientos, materia visual, carnadura pictórica– de manera que se hallen incluidos en un gran esquema de conjunto, portador de una cierta “substancia emocional<sup>66</sup>. Por la importancia concedida a la maestría del realizador, no nos hallamos lejos de Eisenstein y de sus cálculos previsores. Pero el cálculo de Murnau tal como lo restituye Rohmer en todo caso, no es cálculo del sentido; él no se funda en la metáfora: cree en la expresión visual directa, en la figurabilidad del sentido, en su devenir-figura. Hay en la imagen una reserva de potencia de emoción y de sentido que el film va a movilizar, sin que ello tome la forma de una descomposición analítica trazo por trazo sino, por el contrario, sintéticamente (incluso si el analista intenta su enumeración o descripción detallada).

Menos aún que Eisenstein en sus lecciones, pretende dar Rohmer indicaciones a un futuro *metteur en scène*. Por lo demás, el film que analiza y su visión de las demás obras de Murnau son demasiado particulares para poder desprender de ellas principios generales de puesta en escena. De todos modos cité este texto porque al tiempo que permanece expresamente sobre el terreno de la crítica y el análisis y sin pretender jamás un alcance práctico, sugiere que cuando un cineasta, Murnau por ejemplo, hace verdaderamente su trabajo de *metteur en scène*, ello lo conduce necesariamente a plantearse y a resolver problemas de *imagen*. El valor de la versión rohmeriana del cine de Murnau

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 102. Esta idea de la puesta en escena como arte de la “aparición” evoca evidentemente la fórmula de Alexandre Astruc que cité más arriba (cap. I, nota 76): “el arte de la puesta en escena es un arte del surgimiento; hace aparecer”.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 121.

es llamar la atención sobre el hecho de que un cineasta, al poner en escena, produce también él una imagen. Sin duda, en la concepción industrial de la época de Murnau, tal como lo atestigua Gad de modo excelente, se esperaba que el *metteur en scène* se ocupara de una cierta cualidad de “cuadro” de cada uno de sus planos, pero en el sentido temporal del teatro mucho más que en cualquier sentido plástico o pictórico. Respecto de la “belleza pictórica sobre la pantalla” que había analizado Victor Freeburg, ella no es más que el sentimiento muy vago de analogías entre algunos planos y los cuadros de género de fines del siglo XIX. Lo que dice Rohmer va mucho más lejos: existe un modo de poner en escena, en cine, que se separa radicalmente del teatro al tiempo que apunta a la misma gestión del espacio y del tiempo, impregnando cada plano de una carga plástica tan fuerte que la imagen se pone a vivir su vida propia. Eisenstein reclamaba que todo átomo del film fuera informado por una interpretación global del guión; Rohmer nos da el retrato de un cineasta que buscó –según él– informar cada molécula de cada plano por una fuerza figurativa. Puede que la simetría entre las dos proposiciones sea un tanto forzada (al menos respecto de sus muy desiguales desarrollos): ambas representan, no obstante, dos polos contemplados en las consideraciones más básicas de toda preocupación de un *metteur en scène*, mencionadas anteriormente: hacer escenas que tengan un sentido, hacer imágenes que tengan presencia, y en unas como en otras hallar la expresividad.

## PUESTA EN ESCENA Y PUESTA EN FICCIÓN

### La ficción como construcción de la puesta en escena

Las vistas Lumière, muy revisadas desde 1995, fueron descritas a menudo como comportando mucho más cálculo, premeditación y “puesta en escena” que lo que ellas admitirían. Reflexionando sobre las dos versiones de la *Sortie d'usine*<sup>67</sup>, André Labarthe dice:

“El film comienza en el instante en que la puerta se abre. Los obreros y obreras salen, la puerta se cierra nuevamente, por último, apenas. Pues la

<sup>67</sup> Existen, en realidad, al menos tres versiones de la *Sortie d'usine*. La segunda y la tercera corresponden a la descripción de la “segunda” por Labarthe, y fueron manifiestamente puestas en escena, no solamente en lo que atañe a su ritmo y duración, sino igualmente por varios detalles de la “acción”; en particular, volvemos a hallar en ambas el mismo incidente –una bicicleta que su conductor deja casi caer–, y otros pequeños gags, visiblemente premeditados.

cinta se termina antes de que la puerta esté completamente cerrada. Algunos meses más tarde, los hermanos Lumière ruedan el film nuevamente. Esta vez, cuando los obreros salen, la puerta tiene el tiempo de cerrarse completamente. [...] En este segundo film, la cámara está ubicada en el mismo lugar que en el primer film. Lo cual significa que los hermanos Lumière se hallaban satisfechos del ángulo de la toma y consideraban que habían dominado el espacio [...] ¿Por qué, en el segundo film, obreros y obreras pudieron salir de la fábrica con el tiempo suficiente para que la puerta pudiera cerrarse? Sin duda porque tuvieron cuarenta segundos para dejar la fábrica. Veo en esta *intervención* el germen de todo el cine por venir [...] Operando sobre los actores de la escena, lo que acaban de inventar los hermanos Lumière es la puesta en escena cinematográfica con sus tres puntos de anclaje: *espacio, tiempo, azar* [s. m.]<sup>68</sup>.

Si dejamos de lado la idea de que habría tres puntos de anclaje, cuando dicho análisis destaca dos (el control y el azar) referenciados por otros dos (el espacio y el tiempo), lo cierto es que, de una a otra versión, vemos a un cineasta (bicéfalo si Auguste Lumière se junta con su hermano Louis) plantearse no solamente problemas de puesta en escena (¿dónde poner la cámara para ver lo mejor posible? ¿Cuándo comenzar el plano / la escena? ¿Cuándo detenerse? ¿Cómo pautar el ritmo del conjunto para que un solo plano, de duración predeterminada, contenga toda una escena?), sino también descubriendo la diferencia fundamental entre dos formas de filmar una misma escena. Puesto que de las dos versiones que describe Labarthe, hay una (la primera) que da la impresión de haber sido tomada de lo vivido, sin intervención sobre el acontecimiento, sin que nada se decida de antemano, mientras que la otra da la impresión del cálculo, la impresión de que se ha preformado (o pretensado, como se dice del hormigón) el acontecimiento para que decante en un molde de punto de vista-duración. La primera comunica la ilusión de que a cada instante todo puede suceder, que el acontecimiento puede devenir otro, que la salida de los personajes no es actuada. La segunda, al menos retrospectivamente, nos dice que todo fue deliberado, actuado de antemano, que allí nada podría cambiarse. Dicho aún de otro modo, la segunda versión nos dice la verdad de la puesta en escena (que no es más que cálculo, voluntad de limitar el acontecimiento y de preverlo), cuando la primera nos dice la verdad del rodaje (que no es más que accidente, obediencia a lo que adviene y no es posible prever). Si gustamos de los mitos podemos ver allí, respectivamente, el origen del documental y del film de ficción.

<sup>68</sup> "Des images nous regardent", entrevista con André Labarthe, por Jean-Louis Comolli, *Images documentaires*, n° 31, "La place du spectateur", 2° trimestre 1998, pp. 19-20.

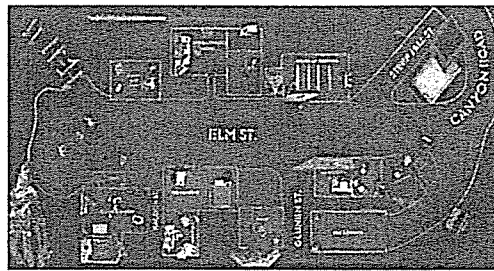
Es sabido que, inmediatamente después de la guerra, Jean-Paul Sartre descubrió *Citizen Kane* y tuvo hacia el film, en principio, una reacción muy vivazmente crítica. Entre las razones que expuso para explicar sus reticencias estaba esta: en el film de Welles se tiene demasiado la impresión de que "la suerte está echada"<sup>69</sup>, mientras que en el cine, se debe tener a cada instante la impresión contraria, que *la suerte no está echada*, que todo es aún posible. Al comentar este episodio, Dominique Chateau tuvo el buen criterio de subrayar que el mismo Sartre venía de escribir el guión de un film titulado, precisamente, *Les jeux son faits*<sup>70</sup> (*La suerte está echada*). Pero ello no es para nada lo mismo: es posible concebir de un modo correcto una historia de destino, de fatalidad o de lógica social en la que un personaje esté condenado a su suerte, pero contada de tal modo que a cada instante nada aparezca como necesario; es incluso el abecé del film comprometido mostrar un personaje lanzado a vencer las fuerzas que lo oprimen y dar a cada instante el sentimiento de que su derrota no ha llegado aún. Mientras que el relato de *Citizen Kane* (no particularmente la historia que cuenta), confesamente teleológico, no nos ofrece dicha posibilidad desde el momento en que, ya en el comienzo del film, somos confrontados al enigma de la bola de vidrio, a la agonía del magnate de la prensa y a su biografía resumida en las noticias.

Lo señalé más arriba (al final del capítulo II), la diferencia mayor entre documental y film de ficción es que, en el primero, el cineasta no puede anticiparse a lo que filma; en el segundo, por el contrario, el resultado se halla escrito anticipadamente. La puesta en escena, desde este punto de vista, es el arte de disimular la presciencia del cineasta para hacerlo pasar como descubriendo el acontecimiento poco a poco. Un film nos dio de ello la demostración casi demasiado didáctica, pero impresionante. Para contar la historia —mezcla de diversos elementos de *Americana*<sup>71</sup> cinematográficas— de un burgo perdido que es presa de la locura y del crimen colectivo, y la venganza de la inocencia por parte de los más criminales de los criminales, Lars von Trier imaginó situar toda la acción de *Dogville* (2002) sobre un vasto escenario de actuación sumergido en las tinieblas de un ciclorama negro que lo envuelve y sobre el que se ve dibujado, como en un juego de mesa de tamaño natural, el plano del pueblo. Los personajes entran y salen de sus casas por puertas invisibles (que cierran cuidadosamente pero que ocasionalmente oímos golpear); se

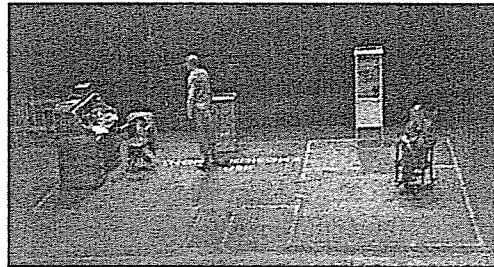
<sup>69</sup> *L'Écran française*, 1° de agosto 1945; retomado en Roger Leenhardt, *Chroniques du cinéma*, Éd. Cahiers du cinéma, 1986, pp. 113-116.

<sup>70</sup> D. Chateau, *Sartre et le cinéma*, Séguier, 2005, pp. 56-57.

<sup>71</sup> *Americana*: en castellano en el original. Dícese de lo que iconográficamente pasa por ser típicamente norteamericano. [N. de la T.].



1



2



3



4

#### El estudio como escena (Lars von Trier, *Dogville*, 2002)

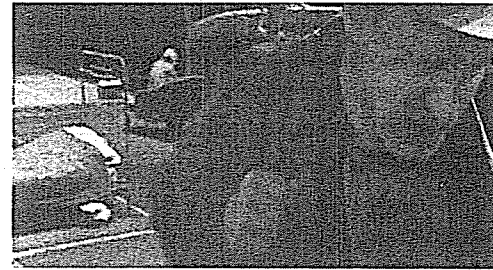
El film comienza por un plano del pueblo, trazado sobre el suelo del estudio y filmado en vertical. Luego, "entramos" en el decorado, donde todos los empalmes, los movimientos de aparato, los encuadres devienen posibles...



1



2



3



4

#### El estudio como escena (Lars von Trier, *Dogville*, 2002) (continuación)



hallan disimulados a las miradas de sus vecinos por muros invisibles (pues el espectador percibe permanentemente a todos los habitantes del pueblo en sus ocupaciones, en sus casas o “fuera” de ellas). A veces incluso emplean accesorios invisibles (el perro, etiquetado *dog*, las legumbres en la olla, significadas a través de dos círculos de tiza sobre el suelo). En esta escenografía, von Trier realiza su film exactamente como lo hubiese podido realizar en un decorado plenamente naturalista con muros revestidos de *shingles*<sup>72</sup> (de especie y fecha adecuados), accesorios patentados, polvo sobre la ruta, zanahorias y ensaladas verdaderas. Su cámara, la mayor parte del tiempo cargada a sus espaldas, parece obtener un placer maligno en dar vueltas y más vueltas siguiendo a los personajes; su montaje se destaca por enlazar de manera inesperada, sin reglas preestablecidas y según la sola necesidad de conservar en la imagen al personaje que conduce la acción en ese momento: en fin, paradójicamente e incluso escandalosamente, filma como si realizara un film de “Dogma”<sup>73</sup> (la crítica le ha reprochado suficientemente ese *desaire* con su propio credo).

Hay sin duda una buena parte de provocación y de ironía en tales elecciones. Pero esa mezcla incongruente de dos extremos —el del estudio, cuya convención es aquí no solo premeditada sino exasperada; el de la filmación pseudodocumental con sus tramas y sus traqueteos destinados a dar cuenta de la experiencia real de la mirada— diseña casi exactamente, me parece, el lugar de la puesta en escena como un quiasmo entre uno y otro. Calculada, limitada, diseñada, y aquí literalmente inscripta en el suelo, la puesta en escena debe también darse el halo del capricho, engalanarse con el prestigio de la espontaneidad, ofrecerse como arte de administrar lo imprevisible, los comportamientos humanos.

Ahora bien, es eso mismo lo que hace de ella una empresa de fabricación de ficción si la ficción se define a través de un contrato con el receptor de la obra (por lo tanto, para un film, un contrato con el espectador). En una época —coincidente con el fin del clasicismo hollywoodense y las “nouvelles vagues” mundiales— en que la crítica se ocupó principalmente de deshacer (de “deconstruir”) los contratos habituales de la empresa de ficción, se discutió mucho en torno a la capacidad del espectador de films de no dejarse engañar por el espectáculo que se le ofrece, de permanecer vigilante en cierta forma, de no ceder a la ilusión de que aquello que ve es la realidad. Toda la corriente semiopsicoanalítica, Christian Metz a la cabeza, retomó la frase devenida casi slogan, de Octave Mannoni para describir la negación de la realidad: “ya lo sé,

<sup>72</sup> Suerte de teja o pedazo de madera de forma cuadrada u oblonga que se emplea para cubrir los techos y las paredes de las casas. [N. de la T.].

<sup>73</sup> Ver el capítulo II, *in fine*. No se prohíbe observar que *Dogville* hace eco al *Dogma*.

pero aun así”<sup>74</sup>. Entiéndase, yo sé bien que eso que está frente a mí no es más que proyección sobre una pantalla, pero aun así, dejo que me lleven a creer que frente a mí hay un mundo con personas reales que poseen emociones como usted y yo, y que son presa de una historia propia. Existieron corrientes críticas que, no sin dogmatismo tal vez, exigieron que el film cesara de engañar de tal modo a su espectador, y declarándose a favor de films que integrasen en su relato elementos del acto narrativo (o alusiones a la existencia del narrador), devinieron “materialistas”.

Sin duda fue errado percibir de este modo los términos de la cuestión, asignando así, unilateralmente, la empresa de la ficción a una función engañosa, ilusionista. En particular, a menudo se señaló después que jamás ningún espectador fue totalmente engañado por un espectáculo, y la “negación”, si puede ser descripta como un cómodo clivaje psíquico entre la parte de mí que sabe y la que desea olvidar que sabe, jamás supone, en cualquier caso, que deje yo de saber lo que me ocurre. Es posible que ciertos espectadores se hayan asustado de la locomotora de los hermanos Lumière, pero ello responde más a un mecanismo general de la ilusión (el que hace, por ejemplo, que nos capture temporalmente un *trompe-l'œil* pictórico), que a un engaño definitivo. Hoy parece casi evidente, pero a partir de esas críticas discusiones alrededor de los años setenta, el cine comenzó a ofrecer numerosas obras que jugaron, de manera a veces sabia, a veces lúdica, a veces de manera muy teórica, con la idea de la presencia de un film que se está haciendo en el film mostrado. De *Cinématographe* de Michel Baulez a los films producidos bajo la égida de la revista *Cinétique*, de los cartones separadores de *Week-end*, de Godard (1967) “un film para la chatarra”, hasta los films de Bertrand Blier en los que el distanciamiento irónico es casi permanente (vean *Notre Histoire* [*Nuestra historia*]; o *Trop belle pour toi*, [*Demasiado bella para ti*]), del distanciamiento del teatro de Syberberg y de Schroeter a los films de Oliveira o a *Zatoichi* de Takeshi Kitano (2003), la lista es larga en obras que ponen bajo nuestros ojos el dispositivo mismo de la ficción, como lo hace a su manera von Trier en *Dogville*.

La puesta en escena ordinaria no posee, y no busca, tal función de distanciamiento. Pero participa del mismo recorrido: presentar, al mismo tiempo que la historia, un punto de vista sobre esta; al mismo tiempo que el relato, los índices de desarrollo del relato; en fin, incluso si se pretende transparente,

<sup>74</sup> Ch. Metz, *Le Signifiant imaginaire*, UGE, coll. “10/18”, 1977, p. 98 y s., O. Mannoni, “L’illusion comique ou le theater du point de vue de l’imaginaire”, en *Clefs pour l’imaginaire ou l’Autre Scène*, Paris, Seuil, 1960. La fórmula “ya lo sé, pero aun así” provee el título para otro ensayo de la misma colección. (En castellano, “La ilusión cómica o el teatro desde el punto de vista de lo imaginario”, en *Claves para lo imaginario*, Amorrortu).

comporta siempre las marcas de la existencia del narrador. Los films que lo exhiben, como *Dogville*, no hacen más que llevar al límite su naturaleza y demostrar que, inversamente, no existe distanciamiento absoluto. Von Trier pudo por cierto esmerarse en mostrarnos en una vertical el plano de su estudio, pero desde que la cámara comienza a seguir a un personaje ya no nos es posible deshacernos por completo de la sensación de entrar en un mundo irreal, pero lo bastante coherente para existir independientemente de nosotros.

La puesta en escena es pues, ni más ni menos, esa herramienta que permite construir, partiendo de elementos del mundo (aunque sean ciento por ciento teatrales), la presentación convincente de una historia que nos permite recibirla con placer, comprenderla, y asignarle un estatus ontológico bien particular (el del fingimiento lúdico<sup>75</sup> o ficción). ¿Definición frustrante? Sí y no. En contra tiene su aparente evidencia; pero insiste justamente sobre el engaño que puede constituir tal evidencia, y el necesario y permanente retorno de la conciencia de fabricación como parte del contrato que el espectador debe establecer con el film.

### Puesta en escena y estructura

La puesta en escena sería, en suma, la “lengua” del cine: su forma espontánea de representar los mundos posibles, y, al mismo tiempo, el ejercicio mismo del arte. De ahí que la puesta en escena puede ponerse en primer plano, exhibirse, volver sobre sí misma. Pero también significa que es una herramienta formal que no fabrica solamente imágenes creíbles del mundo, sucesiones de eventos de ficción, sino que produce también algo como estructuras más o menos abstractas. En una época en la que la idea de estructura era más vivaz que hoy, Noël Burch no se equivocó al subrayar que aun en los films que se hacían principalmente con montaje —obliterando a veces casi totalmente la libertad del rodaje— había siempre una dialéctica virtual entre planos y montaje de planos, entre escena y estructura. Plano general / plano corto, plano fijo / plano móvil, plano largo / plano cerrado, proximidad / distancia, neto / fluido, *high key* / *low key*: las principales elecciones que se ofrecen al *metteur en scène* tienen inmediatas consecuencias sobre el universo diegético, sobre los sentimientos que serán sugeridos, sobre nuestras reacciones, pero también son un parámetro de otras tantas estructuras posibles.

Sea el ejemplo, tomado justamente de Burch, del plano largo de la conversación sobre el amor, la miseria, la vida, que puntúa, un poco después de

promediar el mismo, el film *Los bajos fondos* de Kurosawa (1957). Como la mayoría de las escenas del film, esta es de una teatralidad agobiante. Pero a diferencia de las escenas que la rodean, más desglosadas, en ella la cámara registra todo desde un punto de estación fija que dura algo más de ocho minutos. Los personajes, dispuestos sutilmente para ocupar el espacio del encuadre (especialmente el que, recostado sobre una especie de reborde en el fondo del plano, se levantaba de repente hacia el final para gesticular a su vez), volviéndose unos hacia otros, levantándose, persiguiéndose, saliendo del campo y entrando nuevamente, bajo el ojo glotón de la cámara que solo debía girar ligeramente de tiempo en tiempo para no perder nada de ese condensado de histeria. Desde el punto de vista de cierta pertinencia formal, la de las amplitudes de planos, tiene razón Burch al decir que ese plano “contrasta vivamente con la textura fragmentada del resto del film, constituyendo de este modo un pivote dramático y estructural”<sup>76</sup>. Pero desde otro punto de vista, puede que menos estrictamente formal, que considerara la interpretación desde el punto de vista de la cámara, ese plano-escena no desentonaría en absoluto en un film donde la construcción de cada escena, o casi, reposara justamente en la institución de un punto (o una zona) de estación privilegiado(a) para la cámara que se sostiene sin desprenderse de allí. Dicho de otro modo, desde el punto de vista de una estructura formal del film que estaría determinada a partir de sus elecciones de montaje, hay aquí, seguramente, ruptura de ritmo; pero desde el punto de vista de una estructura de los puntos de vista y más ampliamente de una “estructura” de la puesta en escena, no hay ruptura sino mayor continuidad en la relación entre el ojo *voyeur*/pasivo de la cámara y el *show* expresionista e histérico de los personajes. Influenciado por Eisenstein, Noël Burch se limita sobre todo a describir estructuras de montaje. La puesta en escena propone un juego —a menudo más sutil y más difícil de percibir— sobre parámetros menos tajantes que el empalme tales como el ángulo, la distancia, el escalonamiento de planos en la imagen, la luz y sus graduaciones, la amplitud y la velocidad de los gestos. Ella sugiere, pues, otras estructuraciones del film, menos rígidas, menos cuantificables probablemente, pero también sensibles, en todo caso cuando sus principios son coherentes y constantes, como es el caso en Kurosawa.

La obsesión de la estructura y de la estructuración comenzó muy tempranamente en la historia del cine. Se manifestó en principio bajo diversas formas

<sup>75</sup> Sobre esta definición de la ficción, ver Jean Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction?*, Paris, Éd. du Seuil, 1999.

<sup>76</sup> Noël Burch, *To the Distant Observer, Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press, 1979, p. 304.



que compartían, no obstante, un común tropismo para la organización plástica e incluso gráfica de la composición del encuadre (permitiendo a la crítica de los años cuarenta y cincuenta fustigar al cine mudo a causa de su amor por “la pintura”). Paso rápidamente por las tentativas de copiar la estética del expresionismo pictórico de ciertos films alemanes de comienzos de los años veinte, modo de estructuración de la imagen que desemboca ciertamente en formas simples y contundentes, pero cuya naturaleza misma de imitación se limitaba a efectos de superficie<sup>77</sup>. Más convincentes (y menos pictóricas) fueron las tentativas, en el seno de la escuela soviética, por aislar las reglas del encuadre y de la composición del encuadre que eran específicamente cinematográficas, todas ellas concernientes prioritariamente a la superficie del encuadre. Además de Eisenstein, del cual vimos el giro que tomaron sus ideas en los años treinta, el caso más notable es el de Lev Koulechov, cineasta, teórico y maestro<sup>78</sup>. Experimentador en múltiples dominios de la puesta en escena y del “lenguaje” cinematográficos, Koulechov hizo varios descubrimientos interesantes en materia de montaje, comenzando por el famoso efecto que lleva su nombre<sup>79</sup>; pero su trabajo personal apuntó tanto o más al cuadro y al encuadre y no cesó hasta ya tarde en su carrera de preconizar una concepción fuertemente estilizada y organizada del encuadre<sup>80</sup>. En la época muda, retomó y adaptó para la pantalla las ideas de Delsarte<sup>81</sup> —popularizadas en Rusia por el príncipe Volkonski—, y su taller comprendía, a comienzos de los años veinte, una enseñanza de la interpretación de actores a medio camino de la gimnasia rítmica y la acrobacia; el objetivo era enseñar al cuerpo a plegarse en todos los sentidos a la vez para expresar todo y, por sobre todo, para conformarse a las direcciones dominantes en el interior del encuadre. El resultado se ve, por ejemplo, en *Dura Lex* (1924), con la ocupación de diagonales, de líneas quebradas, de grafismos diversos por parte de los cuerpos y los miembros de los actores (y de la actriz, la formidable Khokhlova).

Cuando cuarenta años más tarde e interesado en sus “estructuras”, Noël Burch propone un acercamiento formalista al cine, piensa menos en fenómenos

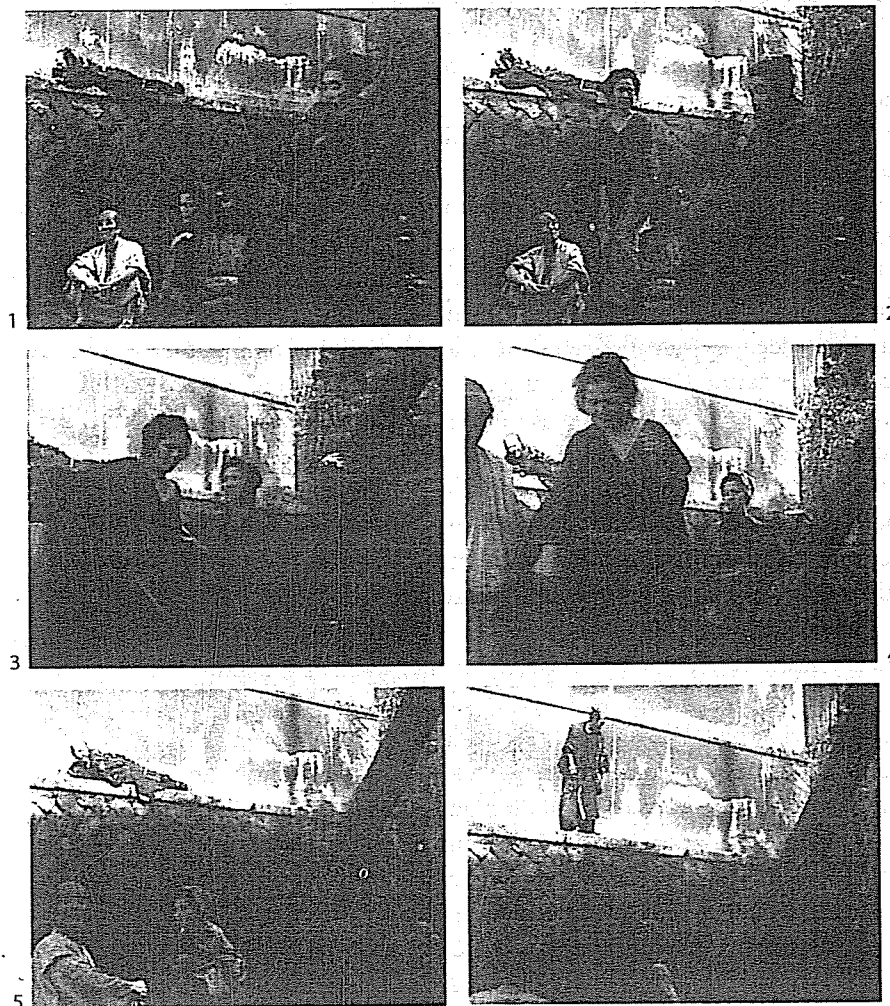
<sup>77</sup> Para una discusión de esa corriente cinematográfica llamada “expresionista”, ver J. Aumont y B. Benoliel (dir.), *Le cinéma expressionniste. De Caligari à Tim Burton*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2008.

<sup>78</sup> Fue sin duda el primer maestro de realización del mundo, ya en 1918, y se ubica en el origen de la fundación de la gran escuela profesional rusa, el VGIK.

<sup>79</sup> Ver *Iris*, vol. 4, n° 1, “L’effet Koulechov”, 1986.

<sup>80</sup> Ver su pequeño libro didáctico, *Kadr i montaj (Cuadro y montaje)*, Moscú, Iskousstvo, 1961.

<sup>81</sup> Ver capítulo I, nota 16.



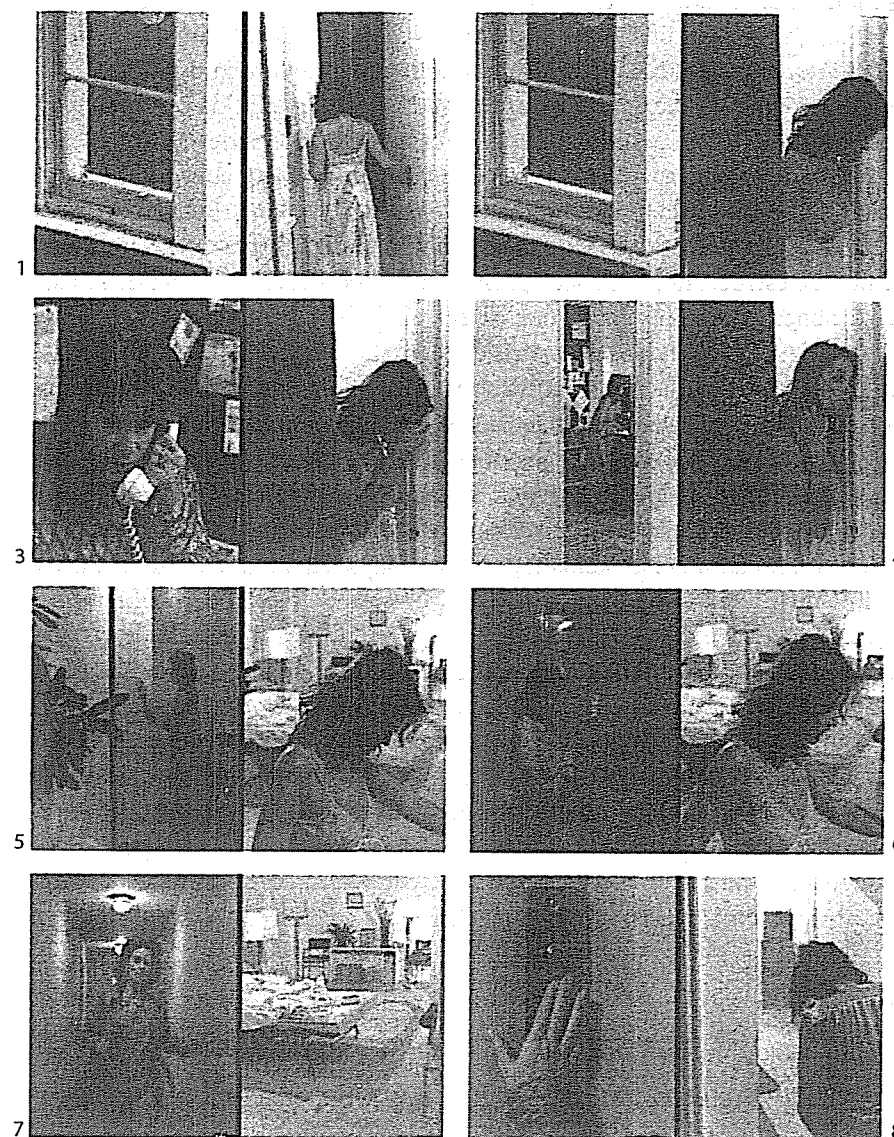
Puesta en escena de plano largo y estático  
(Akira Kurosawa, *Los bajos fondos*, 1957)

Encuadre casi fijo durante ocho minutos, con algunos pocos reencuadres en algunos casos muy rápidos para seguir a los personajes, y una escenografía cambiante según las convenciones del encuadre y de la luz.

de composición en la superficie del encuadre que en una especie de composición musical en el tiempo, que concierne pues a la sucesión, al encadenamiento y a las relaciones de planos. La comparación del cine con la música no es nueva; se hallaba en las reivindicaciones del cine como arte original, en particular en Francia en los años veinte; además, la música había jugado un papel de modelo expreso para la teoría del montaje "polifónico" de Eisenstein. La idea de Burch no es tan precisa como la de Eisenstein pero es del mismo orden: una estética o una analítica del cine pueden tomar de la música, polifónica o no, la idea de las relaciones inmateriales entre elementos materiales, la idea de un cálculo de dichas relaciones y la idea de su efecto sobre el espectador. Existieron films que se reivindicaron como "estructurales", como los de Hollis Frampton, Paul Sharits o Peter Gidal. La mayor parte del tiempo, dicho epíteto —inspirado sin duda por el auge del estructuralismo en las ciencias humanas y, por rebote, en la crítica de cine— significó, en primer lugar, que estaban montados de manera extremadamente calculada en función de un pequeño número de parámetros (como los *flicker-films* de Sharits, que agenciaban breves pedazos de film de los cuales algunos eran monocromos y otros retomaban un material representativo voluntariamente empobrecido y simplificado). No obstante, la idea de estructura puede valer, *a priori*, para cualquier film. Como hace pensar la hipótesis de Eisenstein en su análisis de la puesta en escena dramática, se puede estructurar un film de múltiples maneras, incluso a través de los gestos de la puesta en escena.

El repertorio de posibilidades no es ilimitado pero es suficientemente vasto. Ideas viejas, abandonadas o aparentemente agotadas, pueden ser retomadas, reactualizadas y, en el pasaje, modificadas para cambiar su valor estructurante. La polivisión de Abel Gance, imaginada por su inventor para *Napoléon* (1926), conoció dos nuevas vidas. Primero, en los años cincuenta, cuando el Cinerama propuso reexplotar la idea de pantalla gigante, muy amplia y sobre todo envolvente, en la cual el espectador estaba inmediatamente inmerso. Luego, a fines de los años sesenta, cuando el auge de la *split screen* se extendió en los films hollywoodenses, esa "pantalla rota" fue empleada casi siempre para substituir al *découpage* o al montaje, presentando al mismo tiempo dos momentos correlativos de una acción. Cuando en uno de sus primeros films, *Sisters* (*Hermanas*) (1973), retoma este principio, Brian de Palma lo simplifica poniendo en evidencia de este modo su naturaleza de equivalente del montaje y, por lo tanto, de herramienta de la puesta en escena.

Viendo por la ventana que un hombre es asesinado en el departamento de enfrente, la heroína, una periodista, telefona a la policía, luego se pone un vestido y sale de su casa para dirigirse al lugar; al mismo tiempo, Danielle, la joven homicida inconsciente, se despierta, percibe las huellas de sangre sobre la alfombra y descubre el cadáver. La contemporaneidad estricta de esas dos acciones habría sido expresada, en un film de los años treinta o cuarenta, a



*Découpage en planos y découpage del encuadre*  
(Brian de Palma, *Sisters* [*Hermanas*], 1973)

Cada mitad del encuadre vive su vida, con complejos movimientos de cámara o montaje cortado; el montaje de esos dos montajes es la puesta en escena de esta secuencia.

través de un montaje alternado; De Palma efectúa una especie de *collage* de ese montaje alternado presentando los dos términos de la alternancia conjuntamente, en ambas mitades de la pantalla. Cada mitad de pantalla tiene su propio *découpage*, con sus registros de mirada o de movimiento y, a veces, de bien largos movimientos de cámara (cargada, sobre la espalda o sobre *dolly*); el efecto global es, pues, el de ofrecer al espectador dos series a la vez, cada una con su propia estructuración por montaje y encuadre y con, además, una estructura de conjunto que es producto de ambas.

No debe sin duda subestimarse la posibilidad de la estructura fílmica. El término de estructura permanece preso aún en la evocación de una de sus actualizaciones y de sus límites, el que Eisenstein hubo inventado en 1929 con su loca tipología de los modos de montaje, del métrico o tonal al armónico<sup>82</sup>. La idea era ciertamente que la estructura no puede conformarse con ser mensurable (métrica, simples relaciones de extensiones de planos), sino que debe comprenderse y experimentarse en función también de los contenidos, de las tonalidades, de los "armónicos" de lo que muestra. Solo que si se quiere calcular un film en función de sus armónicos, no existe para ello absolutamente ninguna regla de cálculo. La metáfora eisensteiniana, así como aquellas también muy débiles e igualmente fundadas sobre un vocabulario musical de Noël Burch, abren pues la puerta a la sugerencia de una estructuración fílmica que sería de esencia musical, pero sin dar de ella ninguna lógica efectiva. En lo que hace a la parte de la puesta en escena en tales veleidades de estructuración, ella es por cierto importante e incluso tal vez determinante, pero aún menos calculable que el resto. Si el plano-secuencia de Kurosawa (o su lejano modelo de la cocina de *The Magnificent Ambersons*) nos da el sentimiento de estar fuertemente compuesto, de poseer un despliegue temporal netamente pautado y calculado, ello se debe sin duda a una puesta en escena precisa que nada deja a la improvisación. Pero es la estructura misma la que se deduce de la puesta en escena, y no a la inversa.

### La parte del azar

Estructura, construcción, cálculo: las puestas en escena definidas hasta en el menor detalle y aún mucho más, modelos teóricos que nos dieron de ellas Eisenstein y Rohmer, sugieren que la puesta en escena podría ser una disciplina científica. Bastaría con ser paciente y analizar todo hasta la última de las ramificaciones del árbol de los posibles, o bien tener una especie de

<sup>82</sup> S. M. Eisenstein, "La Quatrième dimension au cinéma" (1929), trad. por J. Aumont, *Cahiers du cinéma*, n° 270, septiembre-octubre 1976.

ciencia infusa que permitiera dominar de una vez toda la superficie de la imagen, administrando cada centímetro cuadrado al modo de la pintura. Estos modelos hablan de la utopía de toda teoría de la puesta en escena, teoría que apunta siempre, casi por definición, a afirmar un control. Pero no son más que modelos; cuando Eisenstein realiza *Iván el terrible*, aplica sus propias reglas de sobredeterminación semántico-expresivas permanentes, y su film no es legible más que por un analista que dedica su tiempo a reconstruir los caminos por los cuales se construyó la puesta en escena y sus estructuras<sup>83</sup>; cuando Rohmer describe *Fausto*, ve solo y por doquier la mano del cineasta, pero sus esquemas de lectura no son más accesibles al simple espectador del film.

Es tiempo pues de decir nuevamente que la puesta en escena, en efecto, comporta siempre, sino un aspecto aleatorio, al menos un desvelo por el accidente. Los libros, técnicos y voluntariamente prácticos de Gad y Dmytryk poseen esta superioridad sobre los dos cineastas teóricos, pues jamás olvidan que la puesta en escena no se hace sobre un papel o mentalmente sino en la realidad, y que dicha realidad hace que el cineasta tropiece con elementos sobre los cuales el control es, cuanto mucho, incierto (en primer término, el actor). Cuando André Labarthe señala que, de una versión a la siguiente de la *Sortie d'usine*, Lumière rectificó algo, no dice otra cosa que esto: en la primera versión hubo un pequeño accidente (los obreros no salieron lo bastante rápido como para tener el tiempo de cerrar la puerta antes del final del rollo de película<sup>84</sup>); en la segunda se obvió este accidente calculando mejor el ritmo de la salida (posiblemente, tal vez, quién sabe, cronometrándola o haciendo una repetición de ella). Los desplazamientos de obreros y obreras fueron pues convenientemente determinados; pero ello no significa que la "puesta en escena" evite el azar: ella no alcanza a las mímicas, a las miradas, a los gestos especialmente, que permanecen siempre susceptibles de sorprendernos como sorprendieron a Lumière.

La gran mayoría de los cineastas, al menos de los que trabajan en la industria, se hallan prioritariamente preocupados por el control y el cálculo. Si el *studio system* hollywoodense prevé la posibilidad de repeticiones con los actores, es ciertamente para permitir al realizador afinar sus ideas de puesta en escena confrontándolas a la prueba de los cuerpos y los decorados efectivos,

<sup>83</sup> Ver el despliegue magistral de la génesis de algunos de los principales aspectos de ese film en Yuri Tsyvian, *Ivan the Terrible*, Londres, British Film Institute, coll. "BFI Film Classics", 2002 (o, del mismo autor, el film incluido en el DVD de *Ivan the Terrible*, New York, The Criterion Collection, 2001).

<sup>84</sup> Un "accidente" todavía frecuente cuando Urban Gad escribía su libro en 1919; como dije más arriba, incita al realizador a no dejarse sorprender, justamente, por los finales de bobinas.

pero también para evitar los derrapes, para limitar lo imprevisto, para que el resultado obtenido se acerque lo más posible al resultado esperado. Es el sentido de la actitud de Hitchcock, resistiéndose ostensiblemente a mirar en el visor de la cámara, pretendiendo no ocuparse del montaje, al ser el film enteramente predefinido por el *découpage* (y a partir de mediados de los años cincuenta, por el *storyboard*), y con una definición tan rigurosa que no dejaba a los ojos del cineasta margen alguno de improvisación a los actores que, por lo tanto y en principio, no podían introducir el menor accidente.

Naturalmente, la versión hitchcockiana del control al igual que su versión eisensteniana, es en gran parte mítica. En realidad, incluso Hitchcock estaba bien sujeto a lo que podían y querían darle sus actores (prueba de ello es que siempre se mostró capaz de hacer grandes distinciones entre sus actores según se adecuaban o no a su proyecto). De manera general, el actor es sin duda la principal, en todo caso la más constante, fuente de accidentes en la puesta en escena. Sin llegar incluso hasta la posibilidad de que se equivoque o no sea competente (que monte mal a caballo o no sepa pelearse con la espada, por ejemplo), no es raro que un actor interprete una escena, o un momento de una escena (o tal vez un papel entero) de una manera que no encuadra muy bien en la concepción general de la puesta en escena (digamos, Sean Connery en *Marnie* [1964], para quedarnos en Hitchcock).

Es uno de los aspectos más interesantes y al mismo tiempo más paradójales de la segunda versión de la idea de puesta en escena (la de Mourlet y los rossellinianos): en lugar de valorizar unilateralmente la capacidad de control que ella autoriza, esta concepción cultiva y aprecia de igual modo el control y otra cualidad, en principio contradictoria, como la capacidad de renunciar a todo control para acoger lo que se presenta. Ello es patente en los films de Rossellini con Ingrid Bergman, que imagina guiones mínimos, casi esqueléticos, sobre los que los actores, y en primer término la actriz, incorporan suficiente presencia personal para vestir de carne ese esqueleto y hacer de él un organismo viviente, un film. La dialéctica entre dominio y azar es aquí del orden del ardid: el cineasta parece no intervenir, o muy poco, o estar incluso ausente del rodaje<sup>85</sup>, y no obstante, nada se hace que no haya en cierta forma previsto, o más bien, que no haya previsto cómo podría acogerlo y servirse de ello integrándolo a su proyecto. Más paradójicamente, la idea de la espera

<sup>85</sup> Ver las anécdotas bastante convergentes que dan cuenta de esas frecuentes y prolongadas ausencias del rodaje, para *Paisà* (cf. Thomas Meder, ob. cit., capítulo II, nota 3) como para *Voyage en Italie (Tè querré sempre)* (ver los extractos de memorias de George Sanders reproducidos en Alain Bergala, *Voyage en Italie*, de Roberto Rossellini, Crisnée [Bélgica], Yellow Now, coll. "Long métrage", 1990).

de lo inesperado está también en el corazón de la concepción de Mourlet; en efecto, lo que espera el cinéfilo macmahoniano es ser fascinado por una verdadera aparición, la de un cuerpo "sublime" en su gloria de imagen absoluta y perfecta. Ahora bien, ello no podría ser el resultado de un cálculo y si a los ojos de Mourlet tal es el caso en los films de Preminger, es que estos supieron *capturar* la belleza, el encanto o la gracia de sus actores.

Tanto en un caso como en el otro, y más allá del abismo entre estilos y personalidades, tenemos por cierto una idea de la puesta en escena como captura de lo real. El cineasta se halla en el rodaje como en una emboscada. Su arte consiste en captar los momentos de vértigo, de gracia, de sublimidad, esos en los que repentinamente emerge un sentimiento de *verdad*; por ello, el arte de la puesta en escena sería el de determinar las condiciones de dicha captura, sea a través de un dispositivo de redes aparentemente laxas, pero cuya misma flexibilidad hace imposible escapar de él (caso Rossellini), sea por una relación más autoritaria, en la que el espacio devuelto a la espontaneidad y al ser natural del actor será tan reducido, que cada acontecimiento producido tendrá en él una resonancia extrema.

Una y otra de esas concepciones se vuelven a hallar abundantemente en las ideas de la Nouvelle Vague (además de reencontrarlas siempre en los films). En Jacques Rivette como en Jean-Luc Godard, se llegó a films donde el guión y los encuadres previos de la puesta en escena estaban reducidos a casi nada. Así el film fue el resultado de circunstancias en parte imprevistas y voluntariamente imprevisibles del rodaje, durante el cual el cineasta y sus actores reaccionan unos frente a los otros. Para *L'Amour fou*, Rivette parte de un dato de guión de algunas páginas, un simple boceto; palmos enteros del film, tales como el episodio del perro recogido por Claire o la destrucción del apartamento, son improvisaciones y se siente claramente, en varias ocasiones en el film, que el diálogo se debe a los actores que lo inventan sobre la marcha (por ejemplo, cuando frente a la demanda de su compañero que le pide poner un disco en el tocadiscos, Jean-Pierre Kalfon propone con gracia: "¿este?, ¿o aquel?, ¿aquel?"; señalando siempre el mismo, provocando la risa, luego la molestia y finalmente el mal humor del compañero). En *Out 1*, el principio se llevó aún más lejos, pues ningún diálogo fue escrito de antemano y el relato de ese film de más de diez horas, estaba contenido en una página. De igual modo y en la mayor parte de sus films de los años sesenta, Godard improvisa una enorme parte de las escenas, proporcionando a los actores los diálogos a último momento e impulsándolos a producir ellos mismos una parte de los diálogos (como en la escena de la fotografía del *Petit Soldat [El soldadito]*).

Con el desarrollo del documental y la generalización de técnicas ligeras de realización (desde fines de los años cincuenta y aún más desde hace una



quincena de años, con la aparición de las cámaras digitales), los films tuvieron la posibilidad de integrar fácilmente la idea del encuentro<sup>86</sup>, del descubrimiento, del accidente, del azar. En el cine francófono, los emprendimientos como los de Robert Guédiguian o los hermanos Dardenne, bastante sistemáticos, explotaron en beneficio de ficciones naturalistas bastante convencionales la impresión, fácilmente producida, de la ausencia de premeditación. No obstante, la cámara mirona que no se aleja un paso de Rosetta en el film homónimo de los Dardenne (1999), tiene con la libertad de la cámara móvil de los años sesenta en Jean Rouch, Pierre Perrault o Robert Drew, solo una relación puramente formal: la heroína del film es una actriz, los acontecimientos descritos por el film fueron escritos con antelación, “la suerte está echada” de antemano; ofrecer ese relato bajo el tono de un documental no es más que una recurso retórico como cualquier otro. Cámara móvil por cámara móvil, es dable preferir la franqueza del juego de la cámara a la espalda y de la Louma<sup>87</sup> en *Chungking Express* (Wong Kar-wai, 1994) por ejemplo, donde el formalismo sostenido en su uso, próximo a algunas extravagancias de la “cámara desencadenada” de la época muda, no pretende ser un documento y declara francamente, por el contrario, su valor formal y figurativo. En el fondo, todo sucede como si la liberación de la cámara, su movilidad cada vez más absoluta y cada vez más sencilla—gracias al aligeramiento de los materiales y a la invención de prótesis sofisticadas—tuviera cada vez menos que ver con la actitud de “recolector de realidad” del documentarista, y no fuera más que una opción formal entre otras. La puesta en escena, en suma, habría integrado lo que la amenazaba potencialmente: la gestión de lo inesperado, de lo incontrolable, de lo irreductible. En este sentido también, *Dogville*, viniendo de los desencadenamientos de cámaras de *La celebración*, *Los idiotas* y de otros films de Dogma, es cabalmente un emblema: menos se trata de acoger la incertidumbre que de acecharla, luego guiarla, en fin, manejarla, como a todo el resto.

Quedan aún, evidentemente, cineastas que cultivan el arte más sutil de dejar lo real advenir e intentar captar su resonancia. Toda la obra de Abbas Kiarostami, o casi toda, se sitúa en una zona de *intercambio* entre realidad y ficción, donde los humanos interpretan “su propio papel” (según la expresión convenida) en las historias que son en parte las suyas y en parte las inventadas

<sup>86</sup> Sobre el tema del encuentro, ver Philippe Arnaud, “...son aile indubitable en moi”. *Où l'on suit quelques variations sur la rencontre au cinéma*, Crisnée, Yellow Now, coll. “De parti pris”, 1996, y J. Aumont (dir.), *La rencontre. Au cinéma, toujours l'inattendu arrive*, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

<sup>87</sup> Soporte móvil y telecomandado para tomas en el espacio, con una cámara fijada en el extremo de un brazo telescópico montado sobre una plataforma. [N. de la T.].

por el cineasta. *Close up* (1990), el más teórico, incluso dialéctico, de todos sus films, se halla clavado entre el relato, desde el exterior y cronológico, del proceso a un impostor, e intervenciones directas del cineasta y sus herramientas (cámara, micro), dirigiéndose a los mismos personajes pero esta vez como actores. Igual clavaje, aún más complicado por el hecho de que los personajes interpretan un papel un tanto desplazado respecto de sus propias vidas, se vuelve a hallar, por ejemplo, en la joven pareja de *Y la vida continúa* (1991). Ya en el jardinero de *El sabor de las cerezas* (1997), se torna difícil decidir si él está allí como M. Bagheri o como ayudante en una historia de búsqueda imposible. Pero en todos sus films hay algo que es cierto: Kiarostami es quien decide. Puede muy bien no reparar en medios y agregar a sus relatos todo lo que él cree que pueda alimentarlos; sus elementos accidentales no están dados bajo una forma bruta sino, por el contrario, ya trabajados, ya prensados para hacerles liberar su jugo ficcional (desde este punto de vista, es el contrario exacto de los cineastas que esperaban el azar pero se cuidaban bien de tocarlo, tal como Rivette hizo de ello la insuperable teoría).

La puesta en escena en los años treinta era una disciplina de hierro derivada del respeto absoluto exigido por un texto; era posible, en ciertas circunstancias, retocar el texto, pero la puesta en escena quedaba en segundo plano. El advenimiento, en los años cincuenta, de formas cinematográficas en las que se hacía la economía del tiempo de la puesta en escena propiamente hablando, la evolución hacia la mayor ligereza por un lado, la mayor sofisticación por otro y los medios técnicos transformaron profundamente la marcha de lo que seguimos llamando “puesta en escena”. Ha llegado a ser raro que se repita antes de rodar—lo que no significa que la improvisación reine sobre el estudio, sino que los cineastas ya no desean construir una puesta en escena y pulirla según el modo antiguo; se trata de poner en escena hoy— en un cine donde el montaje tiene un papel cada vez mayor y donde el rodaje en estudio no es más obligatorio. Es más frecuente reaccionar ante el encuentro entre los actores, un decorado y una situación dramática. Es haber aprendido a utilizar el azar.

## CONCLUSIÓN

### ¿ES EL FIN DE LA PUESTA EN ESCENA?

Resumo rápidamente las tesis de lo que precede: en cine, la expresión "puesta en escena" proviene en principio de un estado fechado del teatro; el *metteur en scène* de cine se recluyó por largo tiempo en el remedo de gestos de su predecesor y de ello resultó una concepción de la realización de films que ponía exageradamente el acento en el deseo de control y de conformidad a un texto que, expresamente o no, siempre precedió al film. Fue precisa la conjunción de una profunda mutación en las condiciones de las tomas y de una crítica consagrada intensamente a dar al cineasta una verdadera condición de creador. (paradójicamente inspirada en la imagen del escritor y de su esfuerzo demiúrgico solitario), para que la puesta en escena llegara a considerarse como un gesto autónomo; el fracaso de este programa estético dejó al *metteur en scène* y a la puesta en escena libres de toda atadura, pero también huérfanos de todo proyecto. Un cineasta sigue siendo hoy, si lo desea, un *metteur en scène*: pero solo en un sentido técnico, residual, que no informa ningún proyecto artístico particular; y si la puesta en escena aparece en filigrana en los documentales es porque devino omnipresente hasta en los momentos que, por su naturaleza, deberían excluirla.

No dejo de observar que el plan que seguí para examinar las tres principales disposiciones de sentido en torno a dicha noción, podría parecer un sobrevuelo histórico, uno más y, como tantos otros, organizado alrededor del momento clave de la posguerra y del cambio radical que ella indujo en el pensamiento del cine. Por otra parte, ¿no he contribuido a ello al hablar expresamente de un "primero", luego de un "segundo" cine, dejando entender que asistiríamos al nacimiento de un tercero? Primero, un cine inseguro de sí mismo que birla al teatro el corazón de su dispositivo espectacular y su técnica esencial, la puesta en escena como montaje y fabricación de cuadros, una puesta en escena donde el actor es solo una pieza móvil que se desplaza a merced de cálculos y de promesas de ganancia. Luego, un

cine seguro de sí, consciente de haber hallado una forma original de representar al hombre (y accesoriamente al mundo); una concepción del cine tan orgullosa que se permite conservar la “puesta en escena” como slogan, pero redefiniéndola por completo; un “segundo cine” convencido de ser el último, de haber alcanzado el fin de la historia y que solo debería perfeccionarse, en lo sucesivo, por iguales caminos. Y luego, el porvenir de esta ilusión: de desengaño en metamorfosis, el cine olvidando sus raíces teatrales, renunciando a ser el habla del mundo, flirtea nuevamente con la imagen (una imagen mientras tanto desembarazada de la pintura), integrando el video, lo digital, y abandona los valores que la puesta en escena en la primera y segunda época había encarnado<sup>1</sup>.

Es muy posible escribir la historia de este modo. Sé bien que esta es solo una variante de los modos de pensar más habituales, desde las historias formales explícitas a la Bordwell, hasta las historias ideológicas, aun cuando hayan sido negadas como tales, a la Deleuze, o las sentimentales (siempre, por definición, historia de una pérdida), a la Godard. La puesta en escena sería ese valor antiguo perteneciente a la historia y a los orígenes culturales del cine, y nada más que eso. No habría, por cierto, desaparecido sin resto y todavía hallaremos de ella las huellas degeneradas, desnaturalizadas, hasta en el último de los *shows* televisivos, en los que debe decidirse, a pesar de todo, la ubicación de las marionetas humanas y la de las cámaras. Pero en fin, en lo esencial, ella pertenecería a la larga lista de las artes u oficios perdidos, con la pintura representativa, el arte de recitar alejandrinos o la interpretación musical al servicio de la música.

No obstante, la tesis inversa, sin ser más evidente, es al menos más excitante. Es muy cierto —como dice, con nostalgia apabullante, el libro conmovedor de David Bordwell— que pocos cineastas son aún capaces, en la actualidad, de pautar un plano con la sutileza, la complejidad y el poder emocional discreto que fueron los de los grandes autores de la era de autores (los Mizoguchi, los Renoir, los Ford, los Dreyer), y aun, con la ciencia y la habilidad de los grandes pioneros (los Griffith, los Feuillade, los Evgueni Bauer). En un sentido, la obra de Godard no habrá sido más que la obstinada demostración de esta queja: ya no sé hacer una puesta en escena. La obra de Fassbinder no habrá sido más que esta ironía: hago todo lo que quiero y cuando quiero, pero ya no quiero hacerlo más, en todo caso, porque ya lo hice en demasía. Y la obra de Cassavetes habría consistido en concentrar de tal modo la puesta en escena en las manos de un autor que hace todo —desde el guión hasta la cámara y el montaje— que ya no tendría poder propio. En un medio siglo e incluso menos, el cine habría vivido el equivalente de la revolución que hizo que la pintura

<sup>1</sup> Retomé en cierto modo la crítica de este modo de hacer la historia del cine en *Moderne? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Cahiers du cinéma, 2007.

probara el *acmé* del poder de la representación (impresionismo), luego el poder estructurante de sus convenciones (de Cézanne al cubismo), para no ver ya una salida más que en la sensación, en la idea o en el gesto. No hubo cine abstracto<sup>2</sup>, y la sensación, la idea, el gesto en cine tuvieron definiciones menos radicales sin duda pero no menos audaces que en la pintura. A su manera, la de un arte industrial, el cine habría comenzado a aunar la historia de las demás artes.

Tomo dos ejemplos de los films que se ven en París en el momento en que escribo este libro (fines del 2005). El veterano Clint Eastwood, quien hace tiempo parece haber aceptado encarnar la persistencia del clasicismo estilístico hollywoodense, da con *Million Dollar Baby* un film muy dramatizado (incluso melodramático en su segunda parte), y al mismo tiempo un film de acción, usando un recurso probado (el box); su *découpage*, sus planos, su puesta en escena respetan todos los principios clásicos: coherencia, perfecta legibilidad de causas y consecuencias, verosimilitud de comportamientos e incluso —principio jamás reivindicado pero siempre caro al cine norteamericano— representatividad de los personajes que encarnan una franja de la América real de hoy. De modo inverso en *L'Intrus (El intruso)*, Claire Denis relata una historia de la cual es imposible saber qué partes son “reales”, qué partes soñadas o fantásticas; el film multiplica las elipsis, jamás señaladas como tales y de duración variable, dificultando y tornando aleatoria la comprensión del relato (varios detalles quedan sin aclarar); en fin, nada de puesta en escena en el sentido de emplazamiento del plano como cuadro: los planos son en su mayoría detalles —caras en planos muy grandes llevándose la mayor parte—, impidiendo, casi de modo permanente, que puedan restablecerse mentalmente las relaciones espacio-temporales entre los personajes y los planos. Tanto uno como otro de estos films, de estéticas antinómicas, utilizaron la misma herramienta: el *découpage*. Este permite a *Million Dollar Baby* ajustar de un modo canónico las resonancias de una imagen bastante negra a las de un guión que no evita los sentimientos; permite a *L'Intrus (El intruso)*, de un modo más abstracto y más “literariamente” conservar, a pesar de la dispersión de lugares, a pesar de la ilegibilidad de ciertas relaciones, a pesar de la violencia con la que los encuadres cortan lo visible, un mínimo de lógica sin la cual el relato sería decididamente un desperdicio.

La puesta en escena ya no reina en los films tal como reinaba en 1919, en 1939, en 1959. Los problemas continúan planteándose, análogos sin ser idénticos: del mismo modo que la pintura, desembarazada de la carga de representar el mundo (o jamás librada al poder de hacerlo), se inventa otros cometidos en materia de composición, de pincelada o de materiales, el cineasta, liberado de la necesidad de referir las escenas a una “escena *princeps*”, se desprende de otras reglas y

<sup>2</sup> Pienso en el cine tal como se define por su difusión social mayoritaria, pues por otra parte, entiéndase bien, existen numerosos films abstractos desde hace tiempo.



compromisos. Hubo un tiempo en el que halló en la literatura el modelo, durante la pequeña veintena de años que transcurrieron desde el momento en que *Citizen Kane* pudo compararse con *Dós Passos y recíprocamente*, hasta los intercambios conscientes, programados, menos sorprendentes en el fondo, entre *nouveau roman* y *nouveau cinéma* (apogeo: *L'Année dernière à Marienbad* [*Hace un año en Marienbad*]). Seguidamente, luego del rechazo del teatro, del rápido agotamiento de la vena "literalizante", luego de los impasses patentes del recurso a la pintura, el cine se halló "solo", como dice Godard. "Solo el cine" tiene el poder de "embalsamar el tiempo" (parafraseando a Bazin), pero el cine, cuando está solo, debe inventar todo. Sus invenciones de imagen son innumerables pero difíciles (cuántas son solo plagios o rememoraciones inconscientes, cuántas consecuencia incontrolada de invenciones de ingenieros). En materia de puesta en escena, ya no inventa.

En el cine tal como lo vemos después de treinta o cuarenta años —con el agotamiento de la idea modernista— la profecía de Astruc se confirma: el cine devino realmente el equivalente de la literatura, pero en el momento en que la literatura dejó de existir bajo la forma en que la pensaba Astruc. La puesta en escena, en el último cine, se rarificó como gestión de *escenas*; permanece en tanto gesto de escritura: la puesta en escena es lo que queda cuando del teatro se ha olvidado todo. Puedo insistir aquí en la oposición, no obstante muy canónica, entre puesta en escena y montaje (se halla en el corazón de las ideas de Bazin, de Mourlet, y Bordwell las reactualiza a su manera). Hoy resulta patente el triunfo decidido del montaje, pero en la concepción que de él tenían los productores de Hollywood para quienes el montaje era el último estadio de su control sobre los films, a pesar del *metteur en scène* y, si era preciso, *contra él*. "Salvaremos eso en el montaje": la fórmula de la que Godard se burlaba en uno de sus artículos de joven crítico, se volvió más solapada: "veremos eso en el montaje". Los films más normalizados se tornaron sucesiones de pequeños choques de montaje con la esperanza de hacer "ver" o "sentir" alguna cosa (sin saber bien qué), como la música popular devino exclusivamente una seguidilla indefinida de pequeños choques sensoriales. La *gran forma* es aquello que solo encontramos excepcionalmente. La puesta en escena, después de haber sido el plagio más o menos inspirado del gesto teatral, el equivalente, si no el análogo, de la postura creadora y genial por excelencia, la del *poeta*, habría devenido al fin, en forma más modesta pero siempre esencial; la última posibilidad, para el cineasta, de ser *inventor de formas*. Que aparezca hoy en día como irremediabilmente vinculada con nociones que hicieron época (en el doble sentido de la expresión)<sup>3</sup> —arte, modernidad y su conjunción en "arte moderno"—, resulta por demás evidente. Pero esa es otra historia.

<sup>3</sup> En el original "qui ont fait leur temps", literalmente: haber cumplido el tiempo de / estar fuera de uso. [N. de la T.].

## ÍNDICE

INTRODUCCIÓN. ¿DIJERON PUESTA EN ESCENA? .....	5
CAPÍTULO I. LA HERENCIA DEL TEATRO: LA PUESTA EN ESCENA,	
EL TEXTO Y EL LUGAR .....	13
<i>Metteur en scène</i> , cineasta, realizador, autor .....	13
El teatro filmado .....	13
El <i>metteur en scène</i> .....	14
La herencia del teatro: el verbo y el lugar .....	17
Lo verbal en lo filmico .....	17
Al comienzo era el texto .....	17
Paliativos mudos: la pantomima .....	20
La logorrea .....	23
La dicción .....	25
La escena filmica: el cubo, el bastidor, la profundidad .....	28
La caja escénica: el punto de vista obligado .....	28
La caja escénica: aberturas laterales, aberturas de fondo .....	29
El principio de "ver todo" .....	33
La herencia de la literatura: el guión .....	35
Guión, adaptación, <i>découpage</i> (preeminencia del guión) .....	35
El guión como economía .....	35
El origen literario del guión .....	40
El conflicto entre imagen y guión .....	42
El <i>découpage</i> como solución .....	46
Arte del relato y puesta en escena .....	47