

## PUESTA EN ESCENA

A diferencia de lo que ocurre con el guión y el montaje, objeto de frecuentes estudios y abordajes desde la técnica y la estética, la puesta en escena se ha mostrado tradicionalmente como la gran postergada – desde la teoría – dentro de las instancias responsables de la realización de una película. Coincidente en gran medida con la operación técnica de rodaje, en la etapa de producción, la puesta en escena – deshaciéndose de todo un lastre que deriva de su origen teatral – no consiste en lo puesto ante la cámara, sino más bien en la construcción que se ejecuta entre lo presente en pantalla y lo completado mediante la percepción activa y la imaginación del espectador. Con lo visto y oído éste completa un mundo en el que las cosas que presencia adquiere un sentido, las imágenes se ligan unas a otras y construyen un universo imaginario. En la puesta en escena confluyen operaciones que involucran los lugares, objetos y personajes vistos en pantalla, la iluminación, el punto de vista adoptado ante ellos por la cámara, el color y la acción desarrollada.

De introducción bastante tardía en la teoría cinematográfica, ligada a la detección de indicios de modernidad en el cine, la atención a la *mise en scène* – internacionalizada o el concepto en su versión original en francés – se orientó a contraponer una forma de estructurar el lenguaje del cine por medio de lo dispuesto en el interior de los planos antes que por su combinatoria. De ese modo, André Bazin atendió a la duración de los acontecimientos en los relatos del neorrealismo o a los usos del plano secuencia, contraponiéndolos a la concepción analítica de los hechos que demostraba del *découpage* clásico a través de su armado por medio del montaje. En ese sentido, su primacía de la puesta en escena como elemento fundador es contraria a la tradicionalmente sustentada no sólo por Eisenstein o Pudovkin sino por la técnica de montaje invisible puesta a punto por Hollywood.

En tiempos más recientes, la apuesta por la puesta en escena se renovó, por ejemplo, a través de la poética de Andrei Tarkovski, donde la apelación a lo que denomina la *figura cinematográfica* recentra el núcleo de la elaboración del lenguaje cinematográfico en lo que ocurre dentro de la extensión de los planos. Acaso su polémica con Eisenstein / Bazin. Y su concepción ha dejado huella más que evidente en su cine, desde *Andrei Rubliov* (1969) hasta *El sacrificio* (1986).

En *El arte cinematográfico* – también aludiendo a una *mise en scène* – Bordwell y Thompson examinan punto por punto estos y otros factores en el armado de la puesta, que no lo es en un lugar real sino virtual, dependiente tanto de lo dispuesto a ver y oír como de la actividad del espectador. Lamentablemente, los autores restringen el concepto al interior de cada plano, con lo que la dimensión de la puesta en escena como algo que atraviesa la ficción de una película – y que hace intervenir de modo decisivo a la memoria, así como cuando comenzamos a ver un film de un género que conocemos y del cual esperamos una cierta legalidad, poseemos ciertas expectativas a confirmar – no queda

contemplada. Pero la apuesta se erige en ese momento fundador en el que las imágenes se tejen y comienzan a significar algo concreto para el espectador, por decisión de alguien que las ha dispuesto en forma deliberada.

Howard Hawks manifestaba su vocación por la primacía de la puesta cuando sostenía (en un gesto que no ocultaba su desdén por cualquier academia) : “Odio el montaje :” Lo que no le impedía estar presente en el montaje de sus películas, ese momento en el que sus montajistas se quejaban de que no les entregaba material suficiente. Toda decisión crucial, para Hawks, pasaba por el rodaje para el cual preparaba hasta el más mínimo detalle, aunque esa preparación no tuviera la forma de guión: así es que films como *Hatari* (1966) parecen ir naciendo, secuencia a secuencia, de la propia puesta, al igual que se ejecutó su africano y accidentado rodaje. John Cassavetes generaba una situación dramática y salía al ruedo con la cámara, en una puesta que se producía al tiempo mismo del registro en una variante que remite a las estructuras de improvisación del *jazz* tanto o más que el ambiente sonoro de su primer largometraje, *Shadows* (1960).

Buñuel o Hitchcock, por su parte, pensaban la puesta en el papel, de modo tan meticuloso que en la etapa de producción había pocas o nulas novedades, adquiriendo ésta un trámite casi rutinario. El segundo - según el testimonio bazniano, luego de asistir a la producción de *Para atrapar al ladrón* (1955) - se aburría soberanamente en el rodaje. Por su parte, Buñuel supo exclamar cuando terminó la quinta versión del guión de *El fantasma de la libertad* (1973), que estaba tan bonita que daba lástima filmarla. Ambos, dotados de una proverbial capacidad de previsualización, ya habían rodado el film, aunque para sí mismos; lo que restaba era hacérselo ver a otros. Y este aspecto remite a una dimensión crucial de la *mise en scène*: a diferencia de su ascendiente teatral, donde personajes, decorados, objetos y luces están físicamente delante del espectador y a cierta distancia fija, con un punto de vista inalterable, en el cine todo ese universo cambia fluidamente de un plano a otro, e incluso en el interior de cada plano. Queda a cargo del espectador construir ese lugar virtual: la puesta en escena, en el cine, es en verdad una puesta en *otra escena*, de arquitectura imaginaria, provista en última instancia por cada sujeto que asiste a la proyección. Lo dado a ver y oír, muchas veces, no son sino pistas de lo que debe completar cada uno por su cuenta en una actividad permanente. La de la puesta es un lugar que rechaza cualquier idea de pasividad en el espectador.

Como es sabido, los Lumière no fueron maestros en el guión, y ni siquiera sospecharon el montaje. En este sentido, para muchos, no fueron cineastas,. En su primer film, *La salida de la fábrica* (1895), tomaron a sus operarios cuando partían para el almuerzo. La idea era tomar la salida completa, en forma simétrica, con los primeros al comienzo y los rezagados antes de que terminase el breve film de menos de un minuto. Aparentemente, los obreros no tenían mucho apetito, o la *belle époque* manifestaba más parsimonia en los almuerzos. La cuestión es que se les

acabó la película antes de que todos hubieran salido de cuadro y tuvieron que repetirla. En la segunda oportunidad, la puerta se abre, sale íntegro el pelotón y luego se cierra. Fin de la cinta. Resultado: una salida no trunca sino cabal, como correspondía a la primera película de la historia del cinematógrafo.

Lo que había hecho Louis Lumière, al encomendarles a sus operarios que imprimieron mayor velocidad en la salida, fue la primera maniobra de puesta en escena. Y si atendemos a la premisa básica de la *Nouvelle Vague* de que “el cine es el arte de la puesta en escena”, la acción lo instala sin duda alguna en el lugar del primer cineasta digno de ese nombre.

### **PUNTO DE VISTA**

El término posee en el cine múltiples acepciones, y su amplitud semántica se presta normalmente a confusiones, dado que puede ser considerado en un sentido literal, como el sitio desde donde se ejerce la visión de un espacio, o utilizado en forma metafórica, aludiendo a lo ideológico o lo relativo a la narración en el film. Jacques Aumont ha expuesto varios sentidos diferentes a los que uno puede aludir con esta expresión en el campo del cine.

1) En un sentido lato, está aquel del punto de vista óptico que obedeció a los pintores renacentistas, pero que en el caso del cine agrega al efecto de superficie y al sentido de profundidad - propios de la plástica occidental desde entonces - las características de convertirse, por medio del montaje, en la condición de ser múltiple y variable de plano a plano. Así, por ejemplo, puede predicarse que el punto de vista de *Festín desnudo* (1992) de Cronenberg se instala casi rozando los rostros de los personajes, a muy corta distancia y propiciando la claustrofobia característica de ese film. En sentido diametralmente opuesto. Eric Rohmer experimentó en la desconcertante *Perceval le galois* (1977) puntos de vista extremadamente alejados y frontales respecto de la acción de sus caballerescos personajes, remedando el estilo y la iconografía de las miniaturas medievales.

2) También se habla de punto de vista en relación con la narrativa, por el cual se piensa en el lugar desde donde se asiste a la acción; desde qué personaje - cerca o incluso desde el interior de su misma mirada, como en el caso de la cámara subjetiva - asistimos a lo que ocurre en el fin. Así uno puede señalar que *Shane* (1953), de George Stevens, está narrada desde el punto de vista de un niño de 12 años, en idéntica estrategia a la que remiten los defensores de *La vida sin Zoe* (1989), el episodio coppoliano de *Historias de Nueva York*, para justificar su sospechosa ingenuidad.

3) Pero además, puede hacerse referencia a un punto de vista - en otro sentido metafórico, como cuando se hace referencia (en una expresión cara a la política de autores) a una visión del mundo - para aludir a la posición, la actitud intelectual, afectiva, ética o política que manifiesta una película. De esa manera uno podrá admitir que *Los hijos de Fierro* (1976) de Fernando Solanas alegoriza los episodios de la vuelta de Martín Fierro