

KAREL REISZ

TECNICA
DEL MONTAJE
CINEMATOGRAFICO

Versión castellana
de
EDUARDO DUCAY

taurus



Título original: *The Technique of Film Editing*
Editó en Inglaterra: © Focal Press, Londres.

Esta obra ha sido escrita y recopilada por Karel Reisz, con el asesoramiento del siguiente Comité, designado por la *British Film Academy*:

Thorold Dickinson (Presidente), Reginald Beck, Roy Boulting, Sidney Cole, Robert Hamer, Jack Harris, David Lean, Ernest Lindgren, Harry Miller y Basil Wright.

Introducción de Thorold Dickinson.

Primera edición española: 1960
Segunda edición: 1966
Reimpresiones: 1980, 1986, 1987



© 1960, TAURUS EDICIONES, S. A.
© 1987, ALTEA, TAURUS, ALFAGUARA, S. A.
Príncipe de Vergara, 81, 1.º - 28006 MADRID
ISBN: 84-306-9576-1
Depósito Legal: M. 11.382-1987
PRINTED IN SPAIN

D. F. (3) - 03406

INTRODUCCION

Son muchos los países en que aún no existen centros dedicados a la enseñanza de los diversos oficios cinematográficos, y la Gran Bretaña es uno de ellos. Ni siquiera la Academia Británica del Cine tiene entre sus fines primordiales el de atender al aspecto formativo de los futuros técnicos del cinema. Este excelente libro, y las cinematecas que la Academia ha formado y mantiene, constituyen el único incentivo que podemos ofrecer a quienes se sientan capaces de iniciar su propia formación.

Los miembros del Consejo de la A. B. C. hemos hecho examen de la literatura sobre el cinema, desordenada y poco orientativa, publicada hasta hoy, animados por la idea de llenar alguna de las lagunas que los textos hayan dejado sin cubrir. Nos hemos percatado de que algunas técnicas, como el registro de sonido, la decoración o dirección artística, la confección de guiones e incluso la realización propiamente dicha, han sido tratadas de forma articulada, pero esa fundamental aportación que constituye el montaje no ha sido aún objeto de análisis detenido y sistemático. Sólo en las personales teorías de Eisenstein, Pudovkin y algunos otros, se ha tratado este tema, pero siempre en relación con el particular estilo que tales realizaciones hubieron de imprimir a sus obras.

Nuestro primer paso fue consultar con aquellos miembros de la A. B. C. que habitualmente practican el montaje, y encontramos nueve voluntarios dispuestos a reunir sus experiencias en una amplia gama de estilos cinematográficos para colaborar en una introducción objetiva a lo que constituye su oficio.

Pudimos haber elegido también a un profesional para llevar a cabo la compilación del libro; preferimos, sin embargo, a un profano, por entender que aquél podía sentir la natural inclinación hacia el estilo de cine en que se encontrase especializado. Obvio es decir que ese profano, Karel Reisz, había de estar en posesión tanto de una base científica como de la destreza analítica imprescindible para manejar los materiales básicos, muchos de los

cuales no habían sido tratados articuladamente hasta entonces. Y Karel Reisz, haciendo uso de una personal sistematización, eliminando toda fácil impresión subjetiva, se sometió durante meses al agotador trabajo de visionar kilómetros de película en busca de la secuencia adecuada, analizándola en la moviola, anotando cada detalle y midiendo hasta el último plano.

Esta suma de entusiasmos ha dado por resultado un libro dividido en tres secciones. La primera y la tercera tienen carácter general; la segunda se compone, en cambio, de una serie de ejemplos concretos, cada uno de los cuales ha sido atendido especialmente por él o los especialistas adecuados. El conjunto quizá pueda considerarse como un manual, que abren y cierran un prólogo y un epílogo.

* * *

Antes de seguir adelante quiero decir algo sobre la forma en que se utilizan las palabras montaje y montador. Es evidente que la responsabilidad del montaje en una película recae sobre un cierto número de personas: el guionista, el director, el montador, el ingeniero de sonido, etc. Creo que hasta ahora se ha descuidado la diferenciación entre sus funciones respectivas. Pues bien: cuando se emplea la palabra montador no nos referimos simplemente a un técnico que trabaja en la sala de montaje, sino a la persona—quienquiera que pueda ser—responsable de que el aspecto del montaje que se trata de discutir cobre una forma determinada. Y la mayor parte del libro se refiere, como es lógico, no sólo al trabajo del montador como tal, sino a todo el proceso del montaje, que en general supone una responsabilidad mucho más amplia.

* * *

Quiero insistir en que no se ha tratado de escribir un libro sobre teoría del montaje. Para tal fin no hubiese convenido sumar los esfuerzos de nueve realizadores cinematográficos, algunos de los cuales son incluso escépticos sobre el valor de la teoría por sí sola. Como antes he dicho, creímos poder obtener del equipo un rendimiento máximo dejando que cada cual supervisara el capítulo referente al género de su dedicación. El grueso del libro está, por consiguiente, en la Sección II, constituida por una serie de ejemplos prácticos que analizan sus propios montadores o directores. La generalización a que tales casos prácticos nos lleva se encuentra resumida en la Sección III.

La división de capítulos en la Sección II puede que resulte un tanto arbitraria. No es posible dividir todos los problemas cinematográficos del

montaje en una serie de compartimentos estancos, y conviene aclarar que nuestra intención no ha sido ésa. Los distintos capítulos representan, en todo caso, una clasificación genérica, la que a su vez puede agrupar los problemas de montaje que cada género plantea.

Creemos, por ejemplo, que la claridad expositiva en el relato cinematográfico es necesaria siempre. Sin embargo, hemos relegado el comentario de este problema del montaje al epígrafe "Films educativos", por estimar que es en este tipo de cine donde la lucidez resulta absolutamente imprescindible. Del mismo modo, el capítulo "Noticiarios" trata de problemas específicamente técnicos del montaje, y el de "Secuencias dialogadas", los de ajuste y medida de planos. Confiamos sinceramente en que el conjunto de materias tratadas, y la estructuración de que han sido objeto, constituye un libro fácilmente comprensible y orientativo.

Hemos hecho uso de cierta flexibilidad en la elección de los ejemplos prácticos. Los capítulos son de extensión desigual simplemente porque algunos problemas del montaje son más complejos que otros, e incluso porque la contribución del montador al total de la obra es más importante, por ejemplo, en un film de montaje que en un noticiario.

A veces hemos creído más interesante citar los propios comentarios del montador, toda vez que se trata de problemas sujetos a la interpretación y al criterio personal; en algunos casos, estos comentarios han sido totalmente incorporados al texto. Estas ligeras "injusticias" vienen dadas por la propia naturaleza de cada material, y dar a todos un trato igualitario hubiera supuesto romper nuestra propia unidad de criterio.

Una última palabra acerca de los ejemplos prácticos. A excepción de aquellos casos en que se hace constar especialmente, la planificación no procede de los guiones que dieron lugar a su rodaje, sino que ha sido desglosada con todo detalle de las secuencias ya terminadas y con una forma definitiva. Presentan en general problemas típicos (por eso precisamente han sido escogidos) y corresponden en lo posible a películas que han gozado de amplia exhibición (1). El haber sido elegidas no supone que tomemos partido—en pro ni en contra—hacia los films de que proceden: hemos buscado los ejemplos, buenos o malos, que pudieran ser más útiles a nuestra exposición.

Me temo que muchos de los posibles lectores de esta obra serán de los que normalmente no puedan adquirir libros de su precio. Ante la necesidad de editar un libro realmente documentado e informativo sobre un tema de

(1) El prologuista se refiere, naturalmente, a su país. Algunos de los films aquí citados no han sido exhibidos en España, lo cual no supone, a nuestro juicio, merma en la comprensión o en su valor representativo. (N. del T.)

tal amplitud como este del montaje, decidimos no escatimar nada que pudiera tener interés en texto o ilustraciones. Sugiero que en ciertos casos se forme una pequeña asociación de amigos para comprarlo entre todos, así como que los cineclubs ayuden a su difusión adquiriendo algunos ejemplares que luego pueden poner a la disposición de sus socios.

Este no es libro de una sola lectura. Para una total apreciación de su contenido aconsejo, a quienes tengan a su alcance los medios necesarios, el examen unipersonal de películas o fragmentos de ellas en una moviola.

He dicho antes que el montaje era algo fundamental dentro del proceso de confección del film. Los profesionales y técnicos del cine comprenderán, sin duda, el significado de estas palabras, puesto que, a mi juicio, la importancia del montaje rebasa incluso el terreno artístico, alcanzando también a la realidad física, económica y financiera del cinema.

THOROLD DICKINSON.

De la Academia Británica del Cine.

AGRADECIMIENTOS

Los conocimientos, ideas y opiniones que constituyen las siguientes páginas corresponden a los miembros del Consejo de la Academia Británica del Cine. La contribución específica de cada uno de estos miembros ha tenido lugar en la siguiente forma: Reginald Beck, en las primeras fases de la concepción del libro; Roy Boulting, en el capítulo 2 y la secuencia de *Brighton Rock*; Sidney Cole, en los capítulos de historia y teoría y en el capítulo de cine cómico y comedias de humor; Jack Harris, en el capítulo "Secuencias de acción" y los fragmentos de *Cadenas rotas (Great Expectations)*; y *Once a Jolly Swagman*; Robert Hamer proporcionó materiales y datos para la sección histórica; David Lean, en el capítulo "Secuencias dialogadas" y en fragmentos de *Cadenas rotas* y *The Passionate Friends*; Ernest Lindgren, en las secciones histórica y teórica, así como autorizando que buena parte de la disquisición sobre temas teóricos tuviera por base los argumentos con que se exponen en su libro *El arte del cine*, e igualmente que se reprodujeran muchas de las definiciones que aparecen en el Glosario de esta misma obra; Harry Miller, en el capítulo "Montaje sonoro" y la secuencia de *Larga es la noche (Odd man out)*; Basil Wright, en todos los capítulos en que se habla del documental y en los fragmentos de *Night Mail*, *Diary for Timothy* y *Song of Ceylon*; Thorold Dickinson, como presidente, en todas las etapas del trabajo para la confección de este libro.

Otras personas que han prestado su ayuda al Consejo: Geoffrey Foot, contribuyendo al análisis del fragmento de *The Passionate Friends* y asesorando pacientemente sobre los mil detalles del trabajo en la sala de montaje; R. K. Neilson Baxter, que supervisó el capítulo de "Cine educativo"; G. T. Cummins y N. Roper, que invirtieron muchas horas ayudándome en el análisis de *The Peaceful Years* y aportaron trabajos escritos; Paul Rotha, que dio su asesoramiento sobre *The World is Rich*; Wolfgang Wilhelm, que me asesoró igualmente sobre problemas de composición del diálogo; J. B. Holmes, que dio interesantes informaciones sobre su película *Merchant Seamen*, y R. Q. McNaughton, que me proporcionó el análisis y planificación de secuencias de *Merchant Seamen* y *Night Mail*.

Desde Estados Unidos nos prestó ayuda Viola Lawrence (sobre *La dama de Shanghai*) y James Newcon (sobre *La pareja invisible se divierte*). El largo estudio de Helen van Dongen sobre el montaje de *Louisiana Story* se publica íntegro: justo es decir que seguramente hemos contraído con ella nuestra mayor deuda.

El Dr. Rachel Low puso a nuestro servicio sus conocimientos de la historia del cine; Julia Coppard prestó valiosa ayuda en la preparación del manuscrito. El Dr. Roger Hanvell, miembro de la Academia Británica del Cine, y A. Kraszna-Krausz nos prestaron ayuda, simpatía y... paciencia.

También deseo hacer constar mi agradecimiento a las siguientes personas y entidades: Norah Traylen y Harold Brown, del Instituto Británico del Cine, por su magnífica ayuda en la preparación de las ilustraciones fotográficas; al equipo catalogador de la *National Film Library*, por dejarme utilizar su moviola; a las casas productoras y distribuidoras que han autorizado la utilización del material fotográfico y la reproducción de los diálogos de sus películas, y a los autores y editores que me han permitido citar pasajes de sus obras.

K. R.

PRIMERA PARTE

HISTORIA DEL MONTAJE

EL MONTAJE EN EL CINE MUDO

“Repetiré una vez más que el montaje es la fuerza creadora de la realidad fílmica, y que la naturaleza sólo aporta la materia con que formarla. Esa, precisamente, es la relación entre montaje y cine” (1). Así escribía en 1928 uno de los realizadores más notables del cinema. Su conclusión se formulaba tras examinar los *films* más destacados producidos en los primeros treinta años de existencia del cine, y puede resumirse diciendo que el proceso del montaje—la selección, medida y orden de unos planos dados para constituir una continuidad cinematográfica—recibía con ello la consideración de fase crucial en la realización de un *film*. Hoy sería difícil hablar de modo tan concluyente. Los realizadores contemporáneos han dado entrada a nuevos elementos—la interpretación, los diálogos—, elevando su importancia hasta un punto verdaderamente incompatible con el aserto de Pudovkin. El cine sonoro había de relegar toda una tradición de yuxtaposición visual expresiva característica de las mejores producciones mudas. Y el que lea este libro podrá apreciar que uno de nuestros argumentos básicos es precisamente el de que tal olvido constituye una de las grandes pérdidas del cinema.

La historia del cine mudo corrobora en todo momento la idea de Pudovkin, y el desarrollo creciente en la expresividad del medio cinematográfico, desde las simples imágenes iniciales de los hermanos Lumière hasta las elaboradas concepciones de los años veinte, fue consecuencia de un desarrollo paralelo en la técnica del montaje. Si el Pudovkin de 1928 era capaz de expresar ideas y emociones infinitamente más complejas que los Lumière de hacía treinta años, se debía, entre otras cosas, al descubrimiento de métodos de montaje, cuya eficacia le ponía en condiciones de afrontar tal empresa.

La historia del cine mudo nos ofrece hoy día una documentación tan precisa que resulta innecesario repetir otra vez hechos sobradamente co-

(1) *Film Technique*, por V. I. PUDOVKIN. Londres, Newnes, 1929, pág. 16. (No hay edición española de esta obra.)

nocidos; el cuánto, el quién o el cómo se utilizó por vez primera determinado recurso de montaje son cuestiones que dejaremos para el historiadore. A nosotros nos concierne la significación de ese nuevo recurso, la causa que dio lugar a su aparición y su valor según el uso que actualmente se haga de él. Las breves notas históricas que siguen no tienen por objeto resumir las investigaciones del historiadore, sino establecer un lógico punto de partida para estudiar el arte del montaje.

Los principios de la continuidad cinematográfica

Los hermanos Lumière realizaron sus primeros *films* según el procedimiento más sencillo: escogiendo un tema que a su juicio pudiera tener interés, situando la cámara frente al sujeto, y dando vueltas a la manivela hasta que el rollo de película quedaba impresionado en su totalidad. Cualquier suceso trivial—*La comida del bebé*, *Barco saliendo del puerto*—era suficiente para su propósito de impresionar cosas, sucesos, personas, en movimiento. Para ellos, la cámara fotográfica tenía una sola ventaja sobre la cámara fotográfica: captar el movimiento. Sin embargo, lo esencial de una película como *Barco saliendo del puerto* puede expresarse en una imagen estática.

Aunque la mayor parte de sus *films* se basaban en tan simple concepto, uno de ellos prueba ya cierto control de la acción y, por tanto, de los hechos impresionados.

En *El regalo regado* impresionaron por vez primera una escena cómica, según un pequeño argumento que acusa intención por parte del realizadore. Un muchacho pone el pie en la manga con que un jardinero está regando el jardín; el jardinero, desconcertado por el repentino corte en la salida del agua, mira la boca; el chico quita el pie, y el jardinero recibe una ducha. Tanto el suceso como la forma en que estaba presentada la acción acusaban una intencionalidad y un propósito de captar el interés del espectador.

Las películas de Georges Méliès se admiran hoy por sus ingeniosos juegos de ilusionismo y su encanto anacrónico. Pero en su época significaron un importante avance sobre todo lo hecho hasta entonces, rompiendo el molde que encerraba el argumento en los estrechos límites de un solo plano. Su segunda película larga, *La Cenicienta* (1899), tenía 140 metros de longitud (las de los hermanos Lumière oscilaban siempre alrededor de los 15 metros) y el argumento estaba desarrollado en veinte cuadros: 1. *Cenicienta en la cocina*; 2. *El Hada, ratones y lacayos*; 3. *La transformación de la rata...*; 20. *El triunfo de la Cenicienta* (1). Cada cuadro tenía en

(1) *An Index to the Creative Work of Georges Méliès*, por GEORGES SADOUL. The British Film Institute, 1947.

común con los *films* de Lumière el que consistía en un incidente simple, registrado en un solo fragmento de película, en un solo plano. Sin embargo, mientras los Lumière se conformaban con un solo accidente, Méliès introducía una serie de episodios. La continuidad de *La Cenicienta* se obtenía por medio de una serie de planos aislados. Los veinte *cuadros*—que no eran más que una especie de diapositivas animadas—cobraban unidad al estar referidos a un mismo personaje, y proyectados correlativamente desarrollaban un argumento bastante más complejo que lo permitido por un solo plano.

Las limitaciones de esta *Cenicienta*, como de todas las siguientes películas de Méliès, son las características de la presentación teatral: cada escena—como cada acto de una pieza—se desarrolla ante un decorado único y hay unidad de tiempo y de lugar; las escenas jamás se inician en un sitio para continuar en otro; la cámara está siempre a la misma distancia de los actores, situada frente al escenario, estática y fuera de la acción, todo lo mismo que si fuese un espectador sentado en la butaca de un teatro. Además, la continuidad de *Cenicienta* descansa exclusivamente sobre el tema; no hay continuidad en la acción de plano a plano, y la relación temporal entre dos planos consecutivos queda indefinida.

Mientras Méliès continuaba durante años produciendo más y más películas en esta misma línea elaborada y teatral, de la que *Cenicienta* es un patrón muy representativo, otros de sus contemporáneos trabajaban sobre bases completamente distintas. El americano Edwin S. Porter, uno de los primeros operadores de Edison, hizo en 1902 *La vida de un bombero americano*. Su idea del cine contrastaba fuertemente con las prácticas aceptadas hasta entonces.

Repasando la colección de viejas películas de Edison en busca de escenas adecuadas como inspiración para un nuevo argumento, Porter encontró gran cantidad de *films* sobre las actividades de los bomberos. En vista de que éste parecía ser un tema que disfrutaba del favor popular, se decidió por él. Pero necesitaba una idea central, un incidente que permitiese mostrar a los bomberos en acción... Porter trazó al fin una línea que llamaría la atención por su novedad: una madre y un niño sorprendidos por el fuego en el interior de un edificio, salvados en el último momento por el equipo de bomberos (2).

Porter trató este tema de una forma sin precedentes. Por vez primera el significado de un plano no tenía un contenido concreto, sino que podía variar según fuera su situación con respecto a los otros. Una descripción del episodio final de *La vida de un bombero americano* bastará para dar idea del revolucionario método de construcción utilizado en este *film*.

(2) *The rise of the American Film*, por LEWIS JACOBS. Harcourt, Brace and Co. Nueva York, 1939, pág. 37.

Escena 7. Llegada al incendio.

En esta maravillosa escena vemos a todo el equipo de incendios... llegando al lugar de la acción. En primer término aparece una casa de verdad envuelta en llamas. Al fondo, por la derecha, vienen a gran velocidad los coches de los bomberos. Se preparan diversos aparatos, se emplazan las máquinas, se apoyan las escaleras en las ventanas y se desenrollan las mangas, que lanzan agua sobre la estructura en llamas. Empieza el gran *climax* de la película.

Encadena al interior de la casa para ver un dormitorio en el que una mujer y un niño están envueltos en llamas y humo sofocante. La mujer va y viene por la habitación, buscando algún hueco por donde escapar. Desesperada, abre la ventana y pide auxilio a la multitud que contempla desde abajo. Por fin, sus fuerzas desfallecen y, medio asfixiada por el humo, cae sobre la cama. En ese momento la puerta salta destrozada por el hacha de un héroe del fuego. Se abalanza dentro de la habitación, arranca las cortinas que están ardiendo, las arroja por la ventana y después hace saltar de cuajo el marco. Luego pide a sus compañeros que dirijan hacia allí una escalera. Esta aparece al instante; el bombero carga a su espalda la postrada mujer y desciende rápidamente.

Encadena al exterior del edificio en llamas. La mujer ha vuelto en sí; viste sólo el camisón con que dormía, y se arrodilla ante el bombero implorando la salvación de su hijo. Se piden voluntarios, pero el mismo que salvó a la madre vuelve a ofrecerse para salvar al niño. Le dan permiso para entrar de nuevo en el ruinoso edificio y otra vez sube por la escalera, entra por la ventana, y tras una angustiosa espera, en la que tememos haya sido vencido por el humo, reaparece con el pequeñuelo entre sus brazos y lo deja, por fin seguro, en el suelo. El niño, ya liberado, corre hacia la madre que lo estrecha en sus brazos, siendo éste el realista y emotivo final de la película (1).

Los hechos que forman el *climax* de *La vida de un bombero americano* están planteados en tres etapas. En el plano inicial se abre un problema dramático que no se resuelve hasta el final. La acción se sucede plano por plano, creando un efecto de continua progresión. En lugar de dividir la acción en tres secciones ligadas por un título—como hubiera hecho Méliès—, Porter se limitó a unir los planos. De este modo se consigue que el espectador participe en un suceso desarrollado ante sus ojos sin solución de continuidad.

Porter pudo así, mediante tal construcción, relatar un incidente largo, físicamente complejo, sin recurrir a la balbuciente continuidad estilo Méliès. Pero el avance derivado del nuevo método suponía algo más que un incremento de fluidez. Por una parte, otorgaba al realizador una casi ilimitada libertad de movimiento al ser posible partir la acción en una serie de unidades pequeñas y manejables. En el *climax* de *La vida de un bombero americano*, Porter combinaba los dos modos de hacer conocidos hasta hoy: la unión de un plano rodado en el estudio con otro procedente de un noticiario, sin aparente ruptura en el fluir de la acción.

(1) LEWIS JACOBS cita este fragmento del catálogo de Edison de 103, en su obra *The Rise of The American Film*.

✧ Otra ventaja fundamental en el método de Porter: el director puede transmitir al espectador una sensación temporal. *La vida de un bombero americano* se inicia con un plano del bombero dormido en una silla, soñando que una mujer y un niño se encuentran encerrados en una casa en llamas (el sueño se presentaba en un *dream balloon*, o "círculo de sueños", como se le llamaba entonces; simplemente, una imagen sobreimpresionada en una "reserva" circular). En el plano siguiente, vemos subir la señal de alarma. Siguen cuatro planos de bomberos corriendo hacia el lugar del siniestro, seguidos a su vez por el *climax* que ya hemos comentado. La operación, que supone un período de tiempo considerable, se comprime a la medida de un rollo de película sin que aparentemente se quiebre la continuidad narrativa; sólo se nos ofrece lo que es verdaderamente significativo, formando un desarrollo continuado, lógico, aceptable. Porter había demostrado que el plano aislado, pieza incompleta de la acción, es la unidad sobre la cual debe construirse el *film*, estableciendo así el principio básico del montaje.

Otra película significativa de Porter fue la titulada *Asalto y robo de un tren*; en ella utilizaba más conscientemente el principio recién descubierto. Es destacable, además, un cambio de plano mucho más intencionado que cualquiera de sus hallazgos anteriores.

Escena 9. *Una bonita escena en el valle.*

Los bandidos descienden por la ladera de una colina, cruzan un riachuelo, montan en sus caballos y se dirigen hacia el desierto.

Escena 10. *Interior de una oficina de telégrafos.*

El telegrafista yace en el suelo atado y amordazado. Consigue ponerse en pie, y apoyándose en la mesa manipula el transmisor con la barbilla, tras lo cual cae exhausto. Su hija entra entonces con la tartera de la comida. Corta la ligadura y vierte sobre su cara un vaso de agua que le hace recobrar el conocimiento. Una vez repuesto de su terrible aventura, corre a dar la alarma.

Escena 11. *Interior de un típico salón de baile del Oeste.*

Vemos hombres y mujeres formando un animado grupo. Descubren a un novato y lo empujan al centro del salón para obligarle a bailar una jiga, mientras se divierten disparando peligrosamente cerca de sus pies. De repente, se abre la puerta y entra el telegrafista. El baile se disuelve. Los hombres cogen sus rifles y salen corriendo (1).

✧ Lo más significativo de este pasaje es su libertad de movimiento. El corte de F a 10 nos lleva de un escenario y unos personajes a otros, del plano de los bandidos escapando, a la oficina donde el telegrafista (que los bandidos amordazaron en la primera escena) yace desesperado. No hay conexión física directa entre los planos: 10 no continúa la acción iniciada

(1) LEWIS JACOBS, *op. cit.* El autor cita del catálogo de Edison de 1904.

en 9. Los dos hechos que presentan 9 y 10 tienen lugar paralelamente y están unidos por una continuidad de ideas.

Este pasaje marca un avance sobre la simple continuidad de acción de *La vida de un bombero americano*. El mismo Porter seguirá cultivando esta clase de acciones paralelas en sus producciones siguientes, pero hasta la época de Griffith tal recurso no habría de encontrar su plena aplicación.

Griffith: el énfasis dramático

Con su sencillo método de acción continuada, Edwin S. Porter descubrió los verdaderos términos de la expresión cinematográfica. Hasta entonces, el cine utilizaba métodos de narración objetivos: sin tomar actitud ante los hechos, la cámara se mantenía estática y a una distancia fija de los actores, y el director carecía de medios para enfatizar un determinado pasaje del relato. Su único recurso era una acentuación en los gestos de los actores.

Doce años después de que Porter realizara su *Asalto y robo de un tren*, D. W. Griffith terminaba su película *El nacimiento de una nación* (*The Birth of a Nation*). El examen de un fragmento de este *film* nos permitirá comparar y ver cómo el primitivo método de Porter para dar continuidad a la acción se convertía en las manos de Griffith en un precioso instrumento, capaz de sutilizar al máximo los matices de la tensión dramática.

EL NACIMIENTO DE UNA NACIÓN

(*The Birth of a Nation*)

Fragmento del rollo 6: El asesino de Lincoln

TÍTULO: *Y entonces, cuando los malos tiempos habían pasado y la paz parecía asegurada..., llegó la noche fatal del 14 de abril de 1865.*

A continuación tiene lugar una breve escena en la que Benjamín Cameron (Henry B. Walthall) se reúne con Elsie Stoneman (Lillian Gish) en casa de sus padres, y los dos juntos salen hacia el teatro. Van a una función de gala a la que asistirá el Presidente Lincoln. La función ha empezado ya.

TÍTULO: *Las ocho y media
Llega el Presidente*

Pies (1)

- 1 P. G. (2). La comitiva de Lincoln termina de subir las escaleras y se dirige al palco presidencial. En primer lugar va el guardia personal de Lincoln. El presidente va en último lugar. 7

(1) Rogamos al lector que consulte la nota que precede al Apéndice II, donde se explican los motivos que nos han impulsado a mantener las medidas en pies y fotogramas, tal como aparecen en la edición original de esta obra.—(N. del T.)

(2) El significado de las notaciones puede consultarse en el Glosario.

- 2 El palco presidencial visto desde la sala. Aparecen en él algunas personas de la comitiva. 4
- 3 P. G. Ante la puerta del palco, el Presidente entrega el sombrero a un ayudante.
- 4 Como 2. El palco presidencial. Lincoln hace su aparición. 5
- 5 P. M. Elsie Stoneman y Ben Cameron sentados entre el público; miran hacia el palco de Lincoln. Empiezan a aplaudir y se ponen en pie.
- 6 Desde el fondo de la sala, hacia el escenario. El palco presidencial está a la derecha. El público, de espaldas a la Cámara, se pone en pie aplaudiendo y vitoreando al Presidente.
- 7 Como 4. El palco presidencial. Lincoln y su esposa saludan al público. 3
- 8 Como 6.
- 9 Como 7. El palco presidencial. El Presidente sigue saludando; luego se sienta.

TÍTULO: *El guardia personal de Lincoln vigila fuera del palco.*

- 10 P. G. El guardia de corps viene por el pasillo y se sienta. Al momento, empieza a frotarse las rodillas impacientemente. 10
- 11 Desde el fondo de la sala, hacia el escenario. La representación sigue su curso. 5
- 12 Como 9. El palco presidencial. Lincoln coge la mano a su esposa. Mira el escenario con interés.
- 13 Como 11. El público deja de aplaudir. 4
- 14 Plano más próximo del escenario. Los actores siguen representando. 10

TÍTULO: *El guardián abandona su puesto para ver la representación.*

- 15 P. G. Como 10. El guardián sigue impaciente. 5
- 16 Como 14. El escenario visto de cerca. 2
- 17 Como 15. El guardián se levanta y deja la silla tras una puerta contigua. 6
- 18 Como 6. Puede verse un palco vacío junto al de Lincoln. El guardián aparece en él. Se sienta.
- 19 Enmarcada en un círculo, visión más cercana de la misma acción 18. El guardián acaba de sentarse. 5

TÍTULO: *Las diez y media*
Acto III, Escena 2.^a

- 20 Vista general del teatro desde el fondo de la sala. Un cache diagonal deja ver solamente el palco de Lincoln. 5
- 21 P. M. Elsie y Ben. Elsie señala algo en dirección a Lincoln. 6

TÍTULO: *John Wilkes Booth*

- 22 La cabeza y los hombros de John Wilkes Booth, enmarcado en un cache circular. 3
- 23 Como 21. Elsie sigue de nuevo el curso de la obra con gran interés. 6
- 24 Como 22. Booth. 2 1/2
- 25 Vista cercana del palco de Lincoln. 5
- 26 Como 22. Booth. 4
- 27 Como 14. Plano corto del escenario. 4
- 28 Como 25. Vista cercana del palco. Lincoln sonríe complacido por la obra. Hace un gesto con los hombros, como si tuviera frío. 8
- 29 Como 22. Booth. Alza la cabeza al mismo tiempo que empieza a levantarse del asiento. 4
- 30 Continuación del 28. Lincoln termina de ponerse la capa. 6
- 31 Como 20. El teatro, desde el fondo de la sala. El cache se abre, descubriendo la totalidad del teatro. 4
- 32 Como 19, con un cache circular. El guardián, absorto en la representación. 1 1/2

33	<i>P. G. Booth aparece por la puerta que hay al fondo del pasillo que da al palco de Lincoln. Se detiene y mira por el ojo de la cerradura al interior del palco. Saca un revólver y se dispone a actuar.</i>	14
34	<i>P. P. del revolver.</i>	3
35	<i>Continuación del 33. Booth se dispone a abrir. Algo se lo impide, pero finalmente entra en el palco.</i>	8
36	<i>Como 25. Plano corto del palco de Lincoln. Booth aparece tras él.</i>	5
37	<i>Como 14. El escenario. La representación sigue su curso.</i>	4
38	<i>Como 36. Booth dispara contra Lincoln por la espalda. Lincoln cae. Booth se lanza fuera del palco y cae de un salto sobre el escenario.</i>	5
39	<i>P. G. Booth en el escenario. Levanta los brazos y grita.</i>	

TÍTULO:

Sic Semper Tyrannis

Este pasaje de *El nacimiento de una nación* es argumentalmente simple: el presidente Lincoln parece víctima de un atentado por el descuido de su guardaespaldas. Porter lo hubiese resuelto en media docena de planos y con absoluta claridad expositiva. A Griffith, sin embargo, le preocupaba algo más que la mera relación de los hechos. La acción se desarrolla en función de unos grupos de personajes: Lincoln y su comitiva, el guardián incluido; Elsie Stoneman y Ben Cameron; el asesino Booth, y los actores que están en el escenario. El corte de un grupo a otro es una transición válida, porque desde el primer momento queda establecido que todos son piezas de un mismo juego. La acción principal (que, en definitiva, tiene lugar entre Lincoln, Booth y el guardián) se quiebra repetidamente sin que haya por ello discontinuidad: los principios de Porter no han sido violados.

Las razones de Porter y Griffith para fragmentar la acción no pueden ser, sin embargo, más diferentes. Cuando Porter pasaba de una a otra imagen, era casi siempre por causas físicas, que impedían acomodar la acción a los límites de un solo plano. En la continuidad de Griffith, la acción pasa de plano a plano en raras ocasiones. El punto de vista cambia, no por razones físicas, sino *dramáticas*, para enseñar al espectador un nuevo detalle de la gran escena que eleva el interés del drama en un momento determinado.

La idea de Griffith sobre el montaje resulta así por completo distinta a la de Porter. El fragmento de *El nacimiento de una nación* que hemos anotado opera sobre el ánimo del espectador de un modo acumulativo, presentando series de detalles. Griffith divide la acción en un número de componentes, que reagrupa luego para construir con ellos una escena. Es una doble ventaja sobre los primitivos métodos de montaje. Permite al realizador, en primer lugar, dar sentido al relato en profundidad: la variedad de detalles permite una pintura más viva y convincente de cada situación que el viejo plano único, representado ante un fondo invariable. Y segundo, el director tiene una posición mucho más ventajosa para guiar las reacciones del espectador, precisamente porque *escoge* tanto los detalles que éste debe ver como el momento más adecuado para mostrarlos.

Un breve análisis del fragmento que hemos citado permitirá ampliar nuestras deducciones.

Los catorce planos iniciales describen la llegada de Lincoln y su recepción en el teatro.

A continuación, un título da la primera noticia del peligro que acecha.

Los cinco planos que siguen permiten hacer una comparación interesante con el sistema de Porter para montar un hecho en continuidad, ya que están referidos a los movimientos del mismo personaje.

El plano 15 nos muestra la impaciencia del guardián.

El plano 16 no presenta lo que el guardián hace a causa de esa impaciencia, sino su causa: el escenario y la representación que desea contemplar.

En los 17, 18 y 19 el guardián se levanta, pasa a un palco y se sienta. Hay una continuidad perfectamente lógica en toda esta secuencia.

El corte de 17 a 18 es obligado al cambiar de lugar la acción cuando el guardián entra en el palco.

Por el contrario, en 18 y 19 se nos ofrece la misma acción. 19 tiene la finalidad de centrar la atención en un detalle de la más amplia imagen anterior. La transición no es físicamente necesaria y responde a exigencias de tipo dramático.

El título que sigue es meramente informativo; 20 y 21 nos confirman que el público sigue ajeno al peligro que acecha.

En los planos posteriores (22 a 30) se reitera la imagen de John Wilkes Booth, amenazadora y estática, en parte para crear una expectativa y en parte para demostrar que Booth permanece mezclado con el público sin ser identificado ni inspirar sospechas.

Por fin, tras recordarnos que el guardián sigue faltando de su puesto (32), vemos que Booth se pone en movimiento (33 a 36).

Aquí, en lugar de polarizar todo en el asesinato, Griffith interrumpe la acción de 36, tomada seguramente en un solo plano hasta 38, para volver a mostrar el escenario (37). Este corte ilustra concisa, pero expresivamente, el progreso de Griffith en los nuevos métodos de montaje.

En efecto, su inserto obedece a razones puramente dramáticas: prolongar artificialmente el *suspense* por unos instantes, subrayando también—de manera indirecta—la absoluta ignorancia de Lincoln respecto a la presencia de Booth.

Hemos dicho que el montaje de Griffith permite un desarrollo dramático más persuasivo y detallado. Dos ejemplos aclararán esta idea:

En el plano 21, Elsie señala hacia el palco de Lincoln; por un momento, parece como si hubiese localizado al asesino; la sospecha, sin embargo,

no prospera; pero esta duda momentánea contribuye a aumentar la expectativa de la escena.

En otra ocasión, Lincoln hace un gesto con los hombros, como si estuviese sentado en una corriente de aire, que supone una cierta premonición de lo que ha de suceder, un presagio de su muerte inminente.

→ El descubrimiento más importante de Griffith descansa, pues, sobre esta idea de que el orden de planos en la secuencia venga dado por las exigencias dramáticas. Allí donde la cámara de Porter hubiese permanecido a una distancia fija (o sea, en plano general), la de Griffith entraba a formar parte de la acción de un modo decidido y positivo. La división de un hecho en pequeños fragmentos para mostrar cada uno según la posición de cámara más adecuada le permitía graduar la intensidad de cada plano, y por tanto controlar su progresión dramática en el conjunto argumental. Y con esto damos fin al análisis de este "montaje paralelo" de cuatro corrientes temáticas en un fragmento de *El nacimiento de una nación*.

Griffith había de aplicar idénticos principios al juego con los primeros planos. Desde sus primeros *films* observaría la limitación que supone el rodaje de escenas completas a una distancia fija de la cámara. Para mostrar las expresiones faciales del actor con un mayor detalle, era preciso acercar la cámara a su rostro. Y así, en cuanto las reacciones emocionales de un intérprete tenían especial interés, Griffith cortaba el plano inicial, pasando a otro más cercano del sujeto; una vez pasada la necesidad de favorecer el trabajo del actor, volvía al plano general, más adecuado para ofrecer una amplia visión de conjunto.

No es cosa de que nos detengamos a analizar el uso de los primeros planos en la obra de Griffith, ya que, en definitiva, se trata de una técnica ampliamente divulgada en nuestros días. Citaremos solamente, de paso, el expresivo empleo que de ellos se hace en la secuencia del juicio de su película *Intolerancia (Intolerance)*: aquellos primeros planos de las manos de La Amada (1), tensas y expectantes, montados con los de un rostro presa de mortal angustia, bastan para transmitirnos toda la impaciencia y estado de ánimo del personaje pendiente del fallo del tribunal.

La introducción de grandes planos generales es otro caso de utilización de imágenes no referidas directamente al argumento y que obedece a finalidades estrictamente dramáticas.

(1) El traductor no puede menos que recordar el proverbial énfasis de muchas denominaciones y pasajes en la obra de Griffith. El simbólico nombre de este personaje (en inglés *The Dear One*) como de otros que el autor cita a continuación, puede que resulte un tanto desmedido para el espectador de hoy, habituado a un cine en que la falta de rótulos explicativos ha desterrado ciertos excesos literarios. Las palabras de Eisenstein que se citan en el siguiente epígrafe de esta misma sección, tienen aplicación a este respecto, y son, a nuestro juicio, clarividentes.

En *El nacimiento de una nación*, las amplias vistas panorámicas del campo de batalla crean una impresión perfecta del desastre nacional al que se entremezcla la historia de dos familias americanas, los Camerons y los Stonemans; es el fondo que da al argumento trascendencia y peso específico propio.

Otra innovación de gran valor son las *retroacciones*. También sería Griffith quien adivinase que la "vuelta atrás", el dejar correr el recuerdo de hechos pasados en la mente del personaje, facilita el mejor desarrollo psicológico. En *Intolerancia*, cuando La Abandonada se dispone a dejar que El Muchacho sea acusado de la muerte de El Mosquetero de los Suburbios, viene a su memoria cierta buena acción de aquél, con que un día se vio favorecida. De la escena presente, Griffith pasa a la pretérita mediante un simple *encadenado*, volviendo de nuevo a la época actual por el mismo recurso.

La continuidad dramática, de idea, tenía fuerza bastante para que esta novedad resultara del todo comprensible.

Los descubrimientos de Griffith fueron una auténtica revolución en el oficio cinematográfico. Merced a sus nuevos métodos de montaje, Griffith pudo prescindir de rodar escenas completas, de una sola vez.

Para Porter, presentar una persecución suponía un complicado trabajo escénico; para Griffith, todo quedaba reducido a tomar planos aislados de perseguidor y perseguido, y sólo cuando las distintas tomas estaban montadas, la secuencia de la persecución adquiría forma y entidad. Ciertas escenas eran antes difíciles, complicadas y costosas; grandes batallas, accidentes, carreras, podían ya realizarse fácilmente gracias al montaje. La matanza de los babilonios en *Intolerancia* está resuelta mediante el juego de planos aislados. A la imagen de un persa disparando el arco, sigue la de un babilonio herido que cae al suelo. El conjunto tiene absoluta fuerza de convicción, mientras que su presentación en un solo plano hubiera resultado harto difícil.

Si bien tales métodos simplificaban problemas escénicos, hacían más difícil el trabajo del actor. Actuar en primer plano exigía un mayor control de la expresión del que hasta entonces fuera preciso. En la época de Porter había que exagerar; ahora, la proximidad de la cámara vendría a imponer una disciplina de sobriedad.

Sin embargo, al mismo tiempo que el trabajo del actor necesitaba mayor precisión, la responsabilidad principal sobre este trabajo pasaba a manos del director. La expectativa que se resuelve con el asesinato de Lincoln (y que se mantiene hasta el corte correspondiente al plano 37) no está basada en el trabajo de los actores, sino en la forma de presentar los hechos. El

director dispone el orden y manera en que el espectador ha de ver los planos, y de su acierto o error dependerá el éxito o el fracaso de la escena. Cuando pasa a un plano corto, la aparición de una gran y detallada imagen indica al espectador que la intensidad dramática ha aumentado. La interpretación de un actor en un plano determinado está condicionada a su situación dentro del contexto general.

El control del elemento temporal también pasa, en los *films* de Griffith, de manos del actor a las del director. El dividir una escena en diferentes componentes plantea al montador una nueva cuestión. ¿Cuánto debe durar cada plano? El examen del fragmento de *El nacimiento de una nación* muestra que la duración de cada plano tiene especial importancia en el conjunto de la escena. La velocidad narrativa se incrementa hacia la culminación, y la tensión dramática aumenta.

Griffith hizo famosas sus secuencias de persecuciones—la técnica de montaje paralelo en la persecución final de una película se llamó durante mucho tiempo en la industria del cine, “salvación en el último minuto de Griffith”—, cuyo secreto era en gran parte la eficacia rítmica del montaje. Los cambios de plano aumentaban de frecuencia hacia el *climax* final, haciendo subir la emoción constantemente.

Los efectos rítmicos de esta especie resultan, por desgracia, muy difíciles de analizar sin referencia directa de la película que trate de comentarse. Habremos de contentarnos, pues, con insistir en la importancia que adquirieron gracias a la obra de Griffith. Y puesto que considerar de un modo detenido los conceptos tiempo y ritmo en la obra de Griffith nos llevaría a puntos que se han de tratar más adelante, dejaremos su discusión y examen hasta el capítulo 14.

Pudovkin: montaje constructivo

El genio de Griffith destaca esencialmente por sus cualidades narrativas; su gran logro es el descubrimiento y aplicación de modos de montaje que aumentan y enriquecen las posibilidades del relato cinematográfico. El director ruso Sergei Eisenstein, en un ensayo titulado *Dickens, Griffith y el cine de hoy* (1), describe cómo redujo Griffith los recursos y convenciones literarios de un novelista (Dickens en este caso) a sus equivalentes cinematográficos. Eisenstein señala que fórmulas como las acciones paralelas, los planos cortos, las retroacciones, y hasta los encadenados, tienen un equivalente literario, y cuanto hizo Griffith fue encontrarlo. Tras analizar el ori-

(1) SERGEI EISENSTEIN, *Teoría y técnica cinematográficas*. Ediciones Rialp. Madrid, 1957.

gen de los métodos de Griffith, Eisenstein pasa a describir su influencia sobre los jóvenes directores soviéticos. Aunque vivamente interesados por Griffith en cuanto descubridor, no dejaron, sin embargo, de advertir sus deficiencias a un importante respecto.

Al paralelismo o alternancia de planos de los americanos (o sea, de Griffith) oponemos nosotros (los jóvenes directores rusos) la unión de ellos para formar un todo: el montaje tropo.

En preceptiva literaria el *tropo* se define así: hecho de emplear palabras en sentido que no es propiamente el que les corresponde, pero que tienen con él alguna conexión; por ejemplo, ingenio *afilado* (en lugar de cuchillo *afilado*).

El cine de Griffith ignora este tipo de figura de montaje. En su obra, los primeros planos crean un ambiente, describen personajes, alternan temas, dan interés a una persecución. Pero Griffith nunca supera un nivel de *representación y objetividad* ni trata de equilibrar *forma y fondo* mediante la yuxtaposición de planos (2).

En otras palabras, que mientras Griffith se daba por satisfecho con relatar según la técnica y el montaje que ya hemos estudiado en un fragmento de *El nacimiento de una nación*, los jóvenes directores rusos creían estar en condiciones de llevar más lejos las posibilidades expresivas del cine. No sólo querían ser narradores mediante un nuevo sistema de montaje, sino que además pretendían obtener de él conclusiones de tipo intelectual.

Esto ya lo había intentado Griffith en *Intolerancia*. Sus cuatro argumentos, cada uno ambientado en época distinta, estaban al servicio de una idea central. Eisenstein reconoce que las cuatro historias están bien contadas, pero la idea central queda, a su juicio, inexpresada. La generalización que Griffith trataba de hacer no podía ser captada por el público porque no estaba expuesta de un modo directo.

Este fracaso, arguye Eisenstein, se debe a que Griffith equivocaba la verdadera naturaleza del montaje.

Como prueba de este error, basta citar el fracaso en la repetida representación de un plano utilizado a manera de estribillo: Lilian Gish meciendo una cuna. Griffith se inspiró en los versos de Walt Whitman:

“... meciendo la cuna eternamente
Unificador del Presente y el Futuro.”

pero no supo interpretarlos de un modo estructural, mediante *la expresividad de su repetición armónica en el montaje*, y siendo así mal podía constituir la cuna una *imagen abstracta del eterno fluir de las épocas*, quedando reducida a la simple imagen de *una cuna*, intento fallido, ridículo y decepcionante para el espectador (1).

Eisenstein llegaba a la conclusión de que ideas generales como ésta de *Intolerancia* sólo podían expresarse, en términos cinematográficos, median-

(1) *Teoría y técnica cinematográficas.*

te sistemas de montaje enteramente distintos, cuya creación consideraba trabajo específico de los jóvenes directores rusos.

Para comprender la singular aportación hecha por los primitivos directores rusos al lenguaje del cine, es necesario decir algo sobre la situación de la industria cinematográfica soviética en la época muda. El mismo Eisenstein describe la ignorancia de cualquier realidad nacional en que estaba el cine prerrevolucionario; las películas que se hacían en la Rusia de aquella época eran en su casi totalidad vulgarísimas producciones comerciales, y la artificiosidad era radicalmente ajena a las ideas de los jóvenes directores revolucionarios, que nunca dieron al cine la consideración de simple entretenimiento, sino de medio para enseñar y hacer propaganda. Los nuevos realizadores tenían una doble misión: instruir a las masas en la historia y teoría de su movimiento político y formar a su vez una generación de jóvenes directores cinematográficos capaces de atender a tales exigencias.

A esta misión doble habrían de corresponder dos logros notables. Primero, establecer la necesidad de expresar ideas por medio del cine para intensificar el conocimiento de una doctrina política. Segundo, desarrollar una teoría del cinema, que Griffith, hombre esencialmente intuitivo y de acción, ni siquiera había esbozado.

La obra teórica escrita de los directores rusos se divide en dos escuelas. Tenemos, por una parte, las concepciones de Pudovkin y Kulechov, publicadas principalmente en el libro del primero *Técnica cinematográfica*; por otra parte, los escritos de Eisenstein, más divagatorios, menos sistemáticos que los de su colega. La teoría de Pudovkin viene a ser como una generalización, razonada y de largo alcance, de la obra de Griffith. Mientras Griffith se contentaba con resolver problemas conforme se le iban presentando, Pudovkin formula una teoría del montaje que puede muy bien considerarse como sistematización de unos principios generales.

La materia prima activa para el trabajo del director son los *fragmentos de película* correspondiente a los diversos puntos de vista en que ha sido dividida la acción. La representación fílmica de la acción impresionada se crea mediante esos fragmentos, y no mediante cosa alguna de otro género. El realizador cinematográfico no opera sobre hechos reales, sucedidos en un espacio y un tiempo real, sino sobre los fragmentos de celuloide en que están impresionados tales hechos.

Este material se encuentra sujeto en el proceso de montaje a la voluntad del director, que puede eliminar cuantos puntos de intervalo estime necesarios para concentrar la acción hasta el más alto grado en un tiempo dado (1).

Una vez establecido el principio de lo que él llamó *montaje constructivo*, Pudovkin pasa a demostrar la forma de su aplicación—y así lo había entendido también Griffith—en el curso de la narración cinematográfica.

(1) V. I. PUDOVKIN, *Film Technique*. Newnes. Londres, 1929.

Si se trata de presentar la caída de un hombre desde el quinto piso de un edificio, el rodaje puede hacerse de la siguiente forma:

Primero se toma el hombre cayendo desde una ventana hasta una red; la red, claro, estará fuera del campo visual de la cámara. Después, tomaremos un plano del mismo hombre cayendo al suelo desde una pequeña altura. Una vez unidos, estos planos dan en la pantalla la impresión deseada. La caída no ha tenido lugar en realidad, pero los dos fragmentos de película crean la impresión requerida. El hecho de una caída real desde una gran altura queda reducido a dos puntos: el principio y el fin. El recorrido intermedio por el aire se ha eliminado. Este modo de hacer no debe calificarse de truco; es un método de representación cinematográfica tan válido como dar un salto de cinco años entre el primero y el segundo acto de una comedia (1).

Hasta aquí, la teoría de Pudovkin no es más que una exposición de lo que Griffith había llevado adelante. De ahora en adelante empezaremos a encontrar divergencias. En lugar de ver la escena en plano general, acentuando la intensidad dramática por medio de los planos próximos, Pudovkin sostiene que esa intensidad puede aumentarse construyendo exclusivamente por medio de detalles significativos. Esta idea supone algo más que un matiz dentro de un mismo método, puesto que según Pudovkin debe influir en la forma de tratar el tema en el momento de escribir el guión.

Escena I. Una carreta campesina marcha a duras penas por un camino enfangado. El conductor, envuelto en una gran bufanda, azuza con desgana al caballo, que avanza con paso cansino. En un rincón del carro, otra figura se protege del fuerte viento con un viejo capote de soldado. Un caminante que viaja en dirección contraria, se para y mira al carro inquisitivamente.

El conductor se vuelve y pregunta:

Título: *¿Falta mucho para Nakhabin?*

El caminante responde señalando a un punto con la mano. El carronato sigue su marcha; el otro hombre lo mira unos momentos y después continúa andando...

Un guión escrito de este modo, ya con una división en escenas e incluso los títulos redactados, constituye la primera etapa de la creación cinematográfica... Obsérvense una serie de detalles concretos que forman parte de la descripción literaria, tales como, por ejemplo, "camino enfangado", "azuza con desgana", "protegiéndose del fuerte viento con un viejo capote de soldado".

Ninguno de esos detalles llegaría al público si fueran meros accidentes dentro del conjunto de la escena según se encuentra descrita. El cine tiene métodos específicos y altamente eficaces para transmitir al espectador cada detalle de un modo aislado (fango, viento, aspecto del conductor y del caminante), mostrándolos uno a uno tal como es dado hacer en una obra literaria; de otro modo, su valor quedaría reducido al de una descripción general: "mal tiempo", "dos hombres en un carro", etc. Este método se llama montaje constructivo (2).

Pudovkin sostiene que, para conseguir una continuidad efectiva, cada plano debe marcar un punto de progresión específica. Menosprecia a los

(1) *Film Technique*, pág. 57.

(2) *Ibid.*, págs. 22 y 23.

directores de *films* que basan el relato en interminables planos generales del actor, que puntúan ocasionalmente con planos de detalles aislados.

Tales planos mejor sería que no se utilizaran. No tienen nada que ver con un montaje creador. Términos como "interpolación" y "corte" son expresiones absurdas, vestigios de antiguas confusiones sobre las posibilidades técnicas del cine. Los detalles que forman parte de una escena orgánicamente... no se pueden interpolar en ella, sino que deben ser la base sobre la cual ésta se construye (1).

Pudovkin llegaba en parte a estas conclusiones gracias a los experimentos de su antecesor y colega Kulechov, y en parte también a su propia experiencia de realizador. Los experimentos de Kulechov pusieron al descubierto que el proceso de montaje es algo más que un recurso para narrar una historia en continuidad; Pudovkin vio que, mediante adecuada yuxtaposición, algunos planos podían adquirir un significado que hasta entonces no habían tenido.

Si, decía Pudovkin, unimos un plano de un actor sonriendo con otro de un revólver amenazando y seguimos con un tercero del mismo actor aterrizado, el personaje dará una impresión de cobardía. Invirtiendo el orden de los planos, el público pensará que la actitud del personaje es heroica. Y así, montando en distinto orden los mismos planos, se obtiene un efecto emocional diferente.

Otra experiencia de Pudovkin y Kulechov consistió en rodar tres primeros planos del actor Mosjukhin para montar con ellos otras tantas secuencias. En la primera, unieron un plano del actor—con expresión natural—a otra imagen de un plato de sopa colocado sobre una mesa; en la segunda, a un plano de un ataúd en cuyo interior se veía el cadáver de una mujer; en la tercera, al de una niña jugando con un muñeco.

El resultado de presentar estas tres combinaciones a un público que no estaba en el secreto fue sencillamente asombroso. Los espectadores quedaron entusiasmados con la interpretación del actor. Elogiaron su gesto de preocupación ante el plato de sopa olvidado, su profundo dolor ante la mujer muerta, la sonrisa feliz con que observaba el juego de la niña. Y no sabían, claro, que en los tres casos tenía la misma expresión (2).

Pudovkin y Kulechov, impresionados por las posibilidades que ofrecía la yuxtaposición de planos, formularon su método en este credo estético:

Desde nuestro punto de vista, las ideas de Kulechov no podían ser más simples. Decía: "En cada arte hay, ante todo, una materia, y luego un método de composición adecuado." El músico maneja sonidos y los compone dentro de un tiempo. El pintor utiliza colores, que combina en un espacio, sobre la superficie de la tela...

Kulechov mantenía que la materia cinematográfica son los fragmentos de película,

(1) *Film Technique*, pág. 23.

(2) *Ibid.*, pág. 140.

y que el método de composición consiste en unirlos descubriendo un orden creador. El arte cinematográfico no consistía en el rodaje de la película, la dirección de los actores, etc. Esto no era más que la preparación del material. El arte del cine empieza cuando el director se pone a unir los diversos fragmentos de película. Según el orden en que se combinan las diferentes piezas, los resultados pueden ser también distintos (1).

Aunque hoy día esto nos parezca llevar casi al absurdo la importancia del montaje, no hay duda de que Pudovkin obtuvo notabilísimos resultados al poner en práctica su teoría. Comparando sus películas mudas con las de Griffith, encontramos las diferencias que sus escritos teóricos permiten intuir. Griffith se expresa a través de los personajes; Pudovkin, por series de detalles y mediante su yuxtaposición. Es un narrador más concentrado en los efectos, pero menos personal en el contenido.

Esta diferencia de estilos en el montaje, y, por consiguiente, de efecto emocional, refleja, ante todo, la distinta intención dramática de los dos directores. Griffith se preocupa, ante todo, del conflicto humano; a Pudovkin le interesa más que el conflicto mismo su alcance e implicaciones. El argumento de los *films* de Pudovkin es, dentro de una longitud similar, más simple que el de las obras de Griffith, dedicándose una gran proporción del tiempo total del *film* a analizar su significación y derivaciones.

En la película de Pudovkin *El fin de San Petersburgo* hay una secuencia donde vemos a los soldados en el frente durante la guerra de 1914-1918. Los combatientes luchan y mueren en unas trincheras cubiertas por el barro. Estos planos están montados paralelamente con otros que ofrecen un brusco contraste: los financieros de la ciudad acuden a la Bolsa dispuestos a beneficiarse del alza de precios. Con este montaje, Pudovkin no sólo consigue hacer hincapié en una idea de tipo político, sino intensificar el efecto emocional de las imágenes guerreras. Cuya fuerza, por otra parte, depende de esa yuxtaposición de ambas acciones, ya que los planos del frente de batalla son casi exclusivamente visiones de conjunto, que no permiten individualizar a ninguno de los combatientes.

En *La madre* encontramos un caso parecido de continuidad cuando el hijo está a punto de ser libertado de su prisión. Pudovkin nos lo describe así:

Traté de captar la atención del espectador por medio de una síntesis plástica en el montaje, prescindiendo de la interpretación del actor. En un momento determinado, el prisionero recibe subrepticamente una nota diciéndole que al día siguiente será liberado. Yo tenía que expresar cinematográficamente la alegría del prisionero. Limitarme a fotografiar un rostro sonriendo hubiera sido muy poco expresivo. De modo que impresioné un plano de sus manos moviéndose con nervosismo, y otro de la parte inferior de su cara con los labios insinuando una sonrisa. Monté esos planos con otras

(1) *Film Technique*, págs. 138, 139.

imágenes—un torrente primaveral, los rayos del sol incidiendo sobre el agua, pájaros saltando al borde de un estanque, un niño sonriendo—y la suma de estos componentes expresaba la alegría del prisionero (1).

Ernest Lindgren analiza con detenimiento este mismo pasaje en *El arte del cine*, señalando, entre otras cosas, que Pudovkin describe la secuencia de manera incompleta y en cierto modo poco justa. A nosotros, sin embargo, nos basta la cita de su realizador para ver cómo pueden expresarse emociones mediante un montaje completo, haciendo innecesaria la intervención del actor.

Los *films* de Pudovkin abundan en pasajes de esta clase; la relación entre los planos es, pues, nada más que de idea o emoción (aunque, como también señala Lindgren, en este caso las imágenes del arroyo, los pájaros, etc., fueron precedidas por un título que decía: “Y afuera, la primavera empieza”). En este sentido, sus películas insinúan ya los recursos de continuidad que Eisenstein habría de introducir y que, como vamos a ver, se alejan definitivamente de los métodos narrativos descubiertos por Griffith.

Eisenstein: montaje intelectual

En las películas mudas de Pudovkin, la situación dramática es siempre centro principal de la atención; los comentarios indirectos al argumento no constituyen nunca un fin en sí mismos y, en definitiva, están al servicio de lo dramático. En los *films* mudos de Eisenstein, particularmente en *Octubre* y *La línea general*, la relación entre tema y comentario varía por completo. Para Eisenstein—y nos estamos refiriendo sólo a sus obras mudas—el argumento no tiene más que una finalidad estructural: es como un andamiaje que sirve para construir un sistema de ideas; sobre todo, le interesan las conclusiones y abstracciones que de los hechos a relatar puedan obtenerse.

Los métodos de Eisenstein para lo que él mismo ha llamado *montaje intelectual* están ampliamente explicados en sus escritos teóricos. Escritos que, traducidos, resultan extremadamente oscuros y difíciles de resumir, pues dependen de una serie de definiciones anejas al método de su autor. Séanos permitido, pues, antes de pasar a la teoría, examinar este cine intelectual de Eisenstein en un pasaje de uno de sus *films* mudos, con objeto de analizar sus diferencias con la técnica de montaje de sus antecesores. Procediendo así seremos fieles a la sistemática de Eisenstein para exponer sus propias teorías, basada siempre en una racionalización del trabajo práctico en sus diversos *films*.

(1) *Film Technique*, pág. XVIII.

OCTUBRE

Rollo 3.º

- 1 a 17 Interior del palacio de Invierno en San Petersburgo. Kerensky, jefe del Gobierno provisional, seguido por dos oficiales, camina lentamente por un gran pasillo del palacio. Empieza a subir la escalera: *montaje paralelo* de una serie de planos de Kerensky subiendo orgullosamente la escalera, con títulos describiendo sus cargos: *Comandante en Jefe, Ministro de la Guerra y Marina*, etc., etc.
- 18 P. C. Una guirnalda en las manos de una estatua del palacio.
- 19 P. G. La estatua entera, sosteniendo la guirnalda.
- 20 P. C. Como 18. La guirnalda.
- 21 *Título: Esperanza del país y de la Revolución.*
- 22 *Cámara baja* hacia otra estatua sosteniendo una guirnalda. (*El ángulo de cámara presenta la guirnalda como si la estatua fuese a depositarla sobre la cabeza de Kerensky.*)
- 23 *Título: Alexander Fedorovitch Kerensky.*
- 24 P. P. El rostro de Kerensky, tenso e inmóvil.
- 25 P. C. Guirnalda en las manos de la estatua.
- 26 Como 24. Kerensky. Su expresión se relaja. Sonríe.
- 27 Como 25. La guirnalda.
- 28 a 39 Kerensky sube ahora las escaleras más de prisa, y es recibido por el majestuoso y ricamente uniformado lacayo del Zar. Kerensky intenta resaltar su dignidad, pero su figura resulta pequeña frente al aspecto imponente del lacayo, quien a su vez le presenta otra fila de lacayos, a los que Kerensky, uno por uno, estrecha la mano. ¡*Vaya demócrata!*
- 40 a 47 Kerensky espera ante la gran puerta ornamentada que da paso a las habitaciones del Zar. Vemos el escudo de armas imperial sobre la puerta. Kerensky espera impaciente que se abran las puertas. Dos lacayos sonrían. Las botas de Kerensky, luego sus manos enguantadas, en *plano corto*, moviéndose con gesto nervioso. Los dos oficiales se encuentran en una situación embarazosa. *Corte* a un pavo real mecánico que forma parte de la ornamentación. Vuelve la cabeza, luego abre su cola en abanico; da vueltas en una especie de danza, mientras sus alas lanzan destellos. Las grandes puertas se abren. Un lacayo sonrío. Kerensky pasa, y otras puertas siguen abriéndose ante él, unas a continuación de otras. (*La acción de abrirse las puertas se repite varias veces, sin que los cambios de plano coordinen su movimiento ni guarden raccord.*) La cabeza del pavo real se detiene y queda mirando, como admirativo homenaje, a la pequeña figura de Kerensky.
- 75 a 79 *Corte* a soldados, marineros y trabajadores bolcheviques, esperando indiferentemente en la cárcel; luego, a Lenin escondido en una zona pantanosa, envuelta en nieblas.
- 80 a 99 Kerensky en las habitaciones particulares del Zar. Planos cortos de filas de vajilla con la "A" zarista sobre cada pieza, incluidos los orinales imperiales. *En las habitaciones de la Zarina, Alejandra Fedorovna*: más planos cortos y vajillas, encajes, borlas, la cama de la Zarina. Kerensky echado en la cama (*tres planos consecutivos desde ángulos distintos*) *Alejandro Fedorovitch*. Más borlas, cortinajes, etc.
- 100 a 105 *En la biblioteca de Nicolás II*. La menuda figura de Kerensky, de pie, ante la gran mesa del Zar. Tres planos más de Kerensky *cada vez más lejos*, subrayando su pequeñez en esta gran habitación de palacio. Kerensky coge del escritorio una hoja de papel.
- 106 *Título: Decreto restableciendo la pena de muerte.*
- 107 P. M. Kerensky sentado ante la mesa, pensativo.
- 108 P. G. Kerensky se inclina sobre la mesa y firma.
- 109 P. P. Un criado en su puesto.
- 110 a 124 Kerensky, la cabeza inclinada, la mano en el pecho al estilo napoleónico, sube lentamente las escaleras. Un criado y uno de los oficiales lo miran.

- P. M. de Kerensky con la cabeza y los brazos cruzados. Estatuilla de Napoleón en la misma actitud. El criado y el oficial saludan. Una fila de copas altas para vino. Otra fila de copas. Una fila de escudillas de latón para los soldados, *dispuestas en igual forma que las copas anteriores.*
- 125 P. C. de Kerensky sentado ante una mesa, sobre la que hay una licorera con cuatro botellas. Kerensky las mira fijamente.
- 126 P. C. Las manos de Kerensky acercan hacia él las botellas.
- 127 P. M. de Kerensky.
- 128 P. C. Las manos de Kerensky.
- 129 P. M. de Kerensky. Mira las botellas.
- 130 P. M. La mano de Kerensky abre un cajón de la mesa y coge un tapón de la licorera en forma de corona.
- 131 P. M. Kerensky alza la corona a la altura de sus ojos.
- 132 G. P. P. La corona.
- 133 P. M. Kerensky pone la corona sobre las botellas.
- 134 G. P. P. La corona, ahora encima de las botellas.
- 135 El silbato de una fábrica lanzando vapor.
- 136 G. P. P. La corona.
- 137 Otra vez el silbato lanzando vapor a toda presión.
- 138 *Título: La revolución en peligro.*
- 139 G. P. P. La corona.
- 140 P. M. Kerensky se arrellana en su asiento para mirar la corona sobre las botellas.
- 141 G. P. P. La corona.
- 142 El silbato humeando.
- 143 a 150 Montaje de planos del silbato con un título repetido varias veces: *El general Kornilov avanza.*
- 151 *Título: Todas las manos a la defensa de Petrogrado.*
- 152 P. G. L. de una fábrica. Hombres (bolcheviques) enarbolando fusiles y banderas, vienen corriendo hacia la Cámara y salen de campo.
- 153 El silbato.
- 154 *Título: Por Dios y por la Patria.*
- 155 *Título: Por...*
- 156 *Título: ... Dios.*
- 157 Cúpula de una iglesia.
- 158 P. C. de un icono muy ornamentado.
- 159 Aguja de un templo. *La Cámara describe una panorámica hacia la derecha de 45 grados.*
- 160 Aguja de un templo (la misma del plano anterior). *Panorámica de 45 grados a la izquierda.*
- 161 a 186 Planos de imágenes religiosas grotescas, templos, Budas, máscaras africanas primitivas, etc.
- 187 *Título: Por...*
- 188 *Título: ... la Patria.*
- 189 a 199 Planos cortos de medallas, uniformes militares, insignias, etc.
- 200 *Título: ¡Viva!*
- 201 Pedestal de una estatua del Zar (en el primer rollo de la película los obreros derriban la estatua). Fragmentos del tronco de la estatua saltan desde el suelo y vienen a colocarse nuevamente sobre el pedestal.
- 202 *Título: ¡Viva!*
- 203 *La misma acción de 201 vista desde otro ángulo.*
- 204 *Título: ¡Viva!*
- 205 a 209 Seis planos breves de las imágenes religiosas vistas anteriormente, destacando en ellas una expresión sonriente.

- 210 a 219 Otros fragmentos de la destruida estatua del Zar que vuelven a ensamblarse. Por fin, vuelven a su sitio el cetro y la cabeza, que vacila pesadamente antes de asentarse de un modo firme.
- 220 a 233 Varios planos de cúpulas de iglesias, *con el mismo movimiento de Cámara que en ocasiones anteriores*. Aguja de una iglesia, boca abajo. Incensarios balanceándose. La cabeza de la estatua del Zar con actitud orgullosa. Un sacerdote levanta una cruz.
- 234 a 259 El general Kornilov, al mando del ejército antirrevolucionario, revista a sus tropas montado a caballo. Una estatua de Napoleón a caballo, señalando con el brazo hacia adelante. Un encuadre similar de Kornilov, que también levanta el brazo. Kerensky sigue sentado en el palacio, con los brazos cruzados y la mirada fija en la corona que culmina sobre la licorera. Una cabeza de Napoleón *mirando hacia la izquierda*. Una cabeza de Napoleón *mirando hacia la derecha*. Las dos cabezas en un mismo encuadre, frente a frente. Dos de los ídolos grotescos vistos antes, también enfrentados. Más planos de Napoleón y otra secuencia de imágenes religiosas.
- 260 Kornilov a caballo da la orden de atacar.
- 261 Un tanque se acerca y pasa sobre una trinchera.
- 262 Kerensky, en el dormitorio de la Zarina, se deja caer en la cama.
- 263 En el suelo, fragmentos dispersos de un busto de Napoleón.

En *Octubre*, Eisenstein trató tanto de relatar un episodio histórico como de explicar la significación y alcance ideológico de un conflicto político. El interés del *film* radica, por otra parte, más en la forma de exponer ideas que en su construcción dramática. Sin duda, el pasaje que hemos citado dista mucho de resultar satisfactorio en cuanto *relato*. Sus diversas incidencias están deshilvanadas y no guardan ese rigor dramático que exige toda historia bien contada; la personalidad de Kerensky no está trazada en una serie de episodios motivados dramáticamente, sino a través de acciones dispersas, cada una de las cuales nos muestra un nuevo aspecto de la vanidad del personaje o de su incapacidad. La relación temporal entre planos y escenas consecutivas queda indefinida, nunca cobramos conciencia de una continuidad en el desarrollo: el cambio de 108 a 109, por ejemplo, nos lleva—sin razón o explicación alguna—del despacho del Zar a una escalera en cualquier otro lugar del palacio. Ni siquiera se intenta justificar el paso de tiempo entre ambos planos, cosa fácil de resolver mediante un encadenado. Todo el rollo abunda en ejemplos como éste, demostrando una falta de interés por parte de Eisenstein en la simple mecánica del relato, que le lleva a prescindir de todo aquello que no sirve directamente a su tesis.

Este desprecio por las mínimas exigencias de la narración—así como la habilidad para crear la ilusión de que algunos hechos transcurren de manera normal—se presenta también bajo otras formas en las películas de Eisenstein. Al igual que la transición 108 a 109 es un salto en el tiempo, en otras ocasiones alarga las escenas dándoles una duración superior a lo normal. En *Octubre*, en la conocida secuencia del alzamiento de los puentes, la acción está fotografiada desde dos puntos de vista: por debajo y por encima del puente. En el montaje se juega con las dos series de planos, y

de este modo se crea un tiempo cinematográfico doble del realmente invertido en la operación. Se trata de un efecto absolutamente elaborado; Eisenstein consiguió de este modo aumentar la importancia del hecho representado, transmitiéndola al espectador mediante este artificio.

Un ejemplo parecido puede encontrarse en el rollo que hemos anotado. La entrada de Kerensky a las habitaciones del Zar se subraya mediante la reiteración de planos de puertas que se abren, sin *raccordar* los cambios de plano, o sea cortando a una fase del movimiento de la puerta ya realizada en el plano inmediatamente anterior. (El problema del *raccord* se trata ampliamente en el capítulo 14.)

Al romper así con los métodos de montaje clásicos, Eisenstein trataba de llevar la fuerza representativa del cine más allá de la simple narración. “El cine formalista se dirige solamente a la *emoción*”, escribía, “mientras que el montaje intelectual da paso al *proceso del pensamiento*” (1). Nadie mejor que él para explicar su propia idea de esta nueva posibilidad en un análisis de la misma secuencia que hemos citado.

Eisenstein describe así su intención en los planos iniciales (1 al 27) del rollo tercero de *Octubre*.

Vamos a examinar la ascensión de Kerensky hasta el poder y la dictadura tras la sublevación de julio de 1917. Los subtítulos indicando sus sucesivos nombramientos (“Dictador”, “Generalísimo”, “Ministro del Ejército y de la Marina”, etc.) dan una nota cómica intercalados con los cinco o seis planos de Kerensky subiendo las escaleras del Palacio de Invierno, *todos exactamente de la misma duración*. Aquí se plantea un conflicto entre la hueca adulación de las denominaciones y el paso monótono con que el personaje sube por unas escaleras siempre iguales. Consecuencia intelectual: ridículo de la absoluta nulidad de Kerensky. Se crea un contrapunto entre la expresión literal y casi estadística de una idea, y la *representación visual* de una determinada persona, incapaz de cumplir obligaciones que aumentan sin cesar. La incongruencia de estos dos factores da lugar a una decisión puramente *intelectual* por parte del espectador, a expensas de esa persona determinada (2).

El planteamiento satírico de la escena se incrementaba mediante otros factores irónicos, como es la continuada presentación de estatuas sosteniendo guirnaldas y coronas que parecían ir a colocar sobre la cabeza de Kerensky. Todo el pasaje es típico de Eisenstein: la inexistencia de un “argumento”—Kerensky, en realidad, no hace otra cosa que subir escaleras—es precisamente lo que permite la serie de comentarios y simbolismos que llenan de significado la secuencia.

El incidente inmediato es relativamente simple; se sigue acumulando ridículo sobre Kerensky en una escena directamente narrativa (28 a 39). Después, en los planos 40 a 47, Eisenstein vuelve a la trayectoria oblicua:

(1) *Teoría y técnica cinematográficas*.

(2) *Ibid.*

Kerensky permanece inmóvil y en pie, y toda la significación de la escena se polariza en una serie de tomas cortas—guantes, botas, cerraduras de puertas, el pavo real—que incrementan el tono irónico más allá de lo posible en una representación objetiva. Luego, tras una visión rápida de los combatientes revolucionarios, el autor vuelve al ataque presentando las nimiedades con que Kerensky se solaza en el palacio del Zar, al tiempo que evidencia su incapacidad para asumir las responsabilidades de un gobernante.

A esto sigue una interpretación satírica de los sueños ambiciosos de Kerensky. Su imagen es comparada con un busto de Napoleón, pero el contraste de una fila de copas de cristal con otra similar agrupación de cazos de soldado viene a menospreciar inmediatamente tan hueca pretensión; la continuidad sugiere cuán temporal y vacío de significado es todo lo que ahora rodea al personaje, deduciéndose la consecuencia de que Kerensky es un figurón sin autoridad ni verdadera fuerza bajo su mando. La imagen de un tapón en forma de corona se convierte en un símbolo de su ambición (136 a 153), alternando con planos del silbato de una fábrica, que a su vez simboliza la fuerza revolucionaria. El conflicto, como puede verse, no se plantea en términos militares o políticos, sino por símbolos de ideologías opuestas. El drama potencial queda resumido en un choque de ideas.

Hasta aquí, y aunque el desarrollo abunda en alusiones marginales, todas las imágenes de función simbólica se han ido tomando de los mismos lugares de acción en que vemos a Kerensky. Pero a partir de este punto, Eisenstein utiliza imágenes de un modo azaroso, sin respetar exigencias de localización argumental. Tras hacer constar que Kornilov representa el peligro militar, desacredita el régimen que con el lema de "Por Dios y por la Patria" se lanzaba al ataque contra los bolcheviques (véase 157 a 186).

Kornilov se lanzó al asalto de Petrogrado "en nombre de Dios y de la Patria". Intenté analizar de un modo racionalista la significación religiosa de este episodio. Para ello combiné en un mismo montaje una serie de imágenes religiosas, desde un magnífico Cristo barroco a un ídolo esquimal. El conflicto estaba en este caso entre el concepto y la simbolización de Dios. En el plano inicial, la idea y su representación parecen acordes en todo, pero estos dos elementos van separándose cada vez que se presenta una nueva imagen. Al mantener la misma denominación de "Dios", las imágenes van siendo a la vez menos acordes con nuestro concepto de Dios y llegamos inevitablemente a una conclusión personal sobre la naturaleza de las deidades en general. Nuevamente, y en esta ocasión, una cadena de imágenes nos llevaba a una consecuencia puramente intelectual, resultante del conflicto entre una idea preconcebida, cuyo descrédito se conseguía de un modo gradual y deliberado (1).

(1) *Teoría y técnica cinematográficas.*

Aquí se prescinde por completo de cualquier estructura narrativa, para montar una continuidad de significación puramente intelectual. Cada transición amplía una idea en vez de continuar la acción del plano anterior: son imágenes que desarrollan un razonamiento, no una acción. Igual método inspira los planos siguientes (189 a 219) al desmenuzar la idea de "Patria" en una serie de viejos entorchados militares y la estatua del Zar resurgiendo de entre sus fragmentos. Las dos corrientes del *film*, hasta ahora separadas, confluyen en un mismo punto al llegar a los planos 220-259, y las figuras de Kornilov y Kerensky quedan reducidas a una escala insignificante; la sátira se concreta al calificarlos de "dos Bonapartes".

El toque final (216 a 263) lo da un recurso (no del todo claro) que Eisenstein describe así:

... el alzamiento de Kornilov pone fin a los sueños bonapartistas de Kerensky. Un tanque de los insurgentes avanza y aplasta un busto de yeso de Napoleón colocado sobre la mesa de Kerensky en el Palacio de Invierno. La yuxtaposición es de significado puramente simbolista (1).

Eisenstein habla después de "liberar la acción de tiempo y espacio definidos" (2), insinuando que la búsqueda insistente de esta trayectoria nos llevaría "a un cine puramente intelectual, libre de sus tradicionales limitaciones, con formas directas para expresar ideas, sistemas y conceptos sin necesidad de transiciones o paráfrasis" (3).

En su teoría del montaje constructivo, Pudovkin afirma que una escena gana en eficacia relatada a través de series de detalles procedentes de su misma acción. Eisenstein se opone plenamente a esta idea. A su juicio, describir mediante simple acumulación de detalles es una de las formas elementales de montaje. En vez de ligar planos en una secuencia de desarrollo continuado y normal, Eisenstein sostenía que la auténtica continuidad cinematográfica debe surgir de una serie de choques; cada transición debería plantear un conflicto entre dos planos, creando así una impresión nueva en la mente del espectador. "Si el montaje pudiera compararse con algo—escribía—, una falange de elementos de montaje, de planos, podría compararse a la serie de explosiones de un motor de combustión interna que mueven una máquina o un tractor: así es como actúa la dinámica del montaje, dando impulso a la obra cinematográfica" (4). Aún más: "La yuxtaposición de dos planos unidos es más una creación que la simple suma de un plano más otro" (5).

(1) *Teoría y técnica cinematográficas.*

(2) *Ibid.*

(3) *Ibid.*

(4) *Ibid.*

(5) *El sentido del cine.*

El dominio de esas "creaciones" por parte del realizador lo explica Eisenstein por analogías entre el cine y las otras artes. Los principios del montaje intelectual quedan establecidos de manera sucinta mediante una comparación con los antiguos jeroglíficos.

... la imagen de agua y la de un ojo equivale a llorar; la imagen de un oído junto a una puerta = escuchar; un perro + una boca = ladrar; una boca + un niño = gritar; una boca + pájaro = cantar; un cuchillo + un corazón = dolor, etcétera, etc. Y todo esto es... ¡montaje! Sí, esto es lo que hacemos en el cine al unir planos que son *representaciones*, de significado único, de contenido neutro... en series de contextura *intelectual* (1).

En el fragmento de *Octubre* que hemos citado hay diversos ejemplos que evidencian este método: "la absoluta nulidad de Kerensky" se describe yuxtaponiendo los planos de su orgullosa ascensión por la escalera del palacio, con títulos ("dictador", "generalísimo", etc.) y con estatuas sosteniendo guirnaldas; su ambición queda contrastada con los planos del busto de Napoleón; el plano del tanque saltando una zanja, seguido por el de Kerensky dejándose caer sobre la cama, expresa la incapacidad de Kerensky como gobernante.

Eisenstein creía que la función del director era desarrollar series de planos—conflictos—, expresando sus ideas mediante las nuevas significaciones así producidas. Sostenía que la continuidad cinematográfica ideal sería aquella en la que cada cambio de plano diera lugar a un nuevo choque. En sus *films* no se encuentra nunca el menor intento de transición suave; la narración progresa mediante una serie de colisiones, como una discusión siempre cambiante y acrecentada.

Eisenstein clasificaba los diversos tipos de conflictos entre imágenes adyacentes, en términos de contraste de composición, escala, profundidad de campo, clave fotográfica, etc. Cada aspecto de la imagen podía alterarse bruscamente en planos adyacentes con objeto de dar lugar al conflicto deseado. En esta descripción de las yuxtaposiciones del pasaje antirreligioso antes citado, la colisión está producida por el contraste de formas en las imágenes fotografiadas.

Para explicar el significado del alzamiento monárquico de Kornilov, me pareció necesario un montaje basado en temas religiosos, ya que el general Kornilov se manifestaba en términos más propios de una Cruzada contra los moros (!) que de una lucha contra los bolcheviques. Así que montamos paralelamente planos de un Cristo barroco (envuelto en un radiante halo luminoso) y de una máscara de Uzume, la Diosa de la Alegría, de forma oval y completamente cerrada. El conflicto entre la forma oval y la estelar producía instantáneamente el efecto de una *llamarada*, de una bomba, de una explosión" (2).

(1) *Teoría y técnica cinematográficas.*

(2) *Ibid.*

Este ejemplo presenta el montaje intelectual de Eisenstein en su máxima complejidad, y al mismo tiempo muestra uno de sus puntos débiles: su frecuente confusión. El conflicto entre estas dos imágenes produce, según la descripción de Eisenstein, “el efecto de una *llamarada*, de una bomba, de una explosión”, y, por consiguiente, explica de modo indirecto el militarismo de Kornilov. Parece obligado preguntarse hasta qué punto tales recursos alcanzan al público de un modo práctico. La “llamarada” es para el espectador puramente plástica y resulta difícil comprender en qué forma puede relacionarse con la “tendencia” del alzamiento de Kornilov. El efecto, que sobre el papel es, sin duda, muy intencionado, fracasa en la pantalla porque resulta abstruso.

Quizá sea éste el ejemplo más extremado de esos puntos oscuros que a menudo presentan las películas de Eisenstein. En la mayor parte de los casos, la dificultad no se debe a que los pasajes de cine intelectual sean incomprensibles, sino a que muchas de las referencias necesarias escapan al espectador en una primera visión, exigiendo una intensificación de estudio y análisis que pocos pueden dedicar a una película. Si esta oscuridad es o no inherente al método de Eisenstein, es difícil juzgarlo. Dentro de ese género realizó solamente dos películas, y puede decirse que el sistema completo de montaje intelectual no pasó nunca de la etapa experimental.

EL MONTAJE EN EL CINE SONORO

Generalidades

“El desarrollo de la técnica cinematográfica... es paralelo en todo lo esencial a los progresos del montaje.” La afirmación de Ernest Lindgren resulta casi un aperogrullada si pensamos solamente en el cine mudo. Hombres como Porter, Griffith y Eisenstein, junto a muchos otros descubridores menores, hicieron evolucionar las técnicas de montaje hasta transformarlas gradualmente, de simple medio para la exposición correcta de unos hechos, en aportación estética de altos vuelos. La historia del cine mudo es la de una lucha para aumentar la capacidad visual del cinema por medio de un montaje cada vez más elaborado y complejo. El deseo de penetrar en problemas intelectuales y emocionales, cada vez más sutiles, forzó a los realizadores a experimentar con recursos nuevos, de mayor poder evocativo, llegándose—al final de la época muda—a estar en posesión de una verdadera gramática del cine.

La llegada del sonido fue causa de una pasajera regresión. Todos los efectos dramáticos iban por algún tiempo a proceder de la banda sonora. A la vez que los teóricos del cine afirmaban que el diálogo sólo hacía disminuir su fuerza expresiva (1), o que el sonido debía formar contrapunto con la imagen (2) y no sincronizarse a ella, los realizadores comerciales se afanaban en la producción de películas *cien por cien habladas*, cuyo éxito, por otra parte, estaba asegurado.

Cuando se vuelve la vista atrás, resulta fácil decir que estos *films* eran un retroceso, pero no hay que ignorar el momento en que se produjeron. La gran mayoría de las películas mudas, en Europa como en Estados Uni-

(1) Véase, por ejemplo, la parte teórica del libro de PAUL ROTH, *The Film Till Now*. Cape. Londres, 1929.

(2) Véase el *Manifiesto* firmado por S. M. Eisenstein, V. I. Pudovkin y G. V. Alexandrov, publicado por vez primera en Moscú en 1928, y que aparece en el libro de EISENSTEIN, *Teoría y técnica cinematográficas*.

dos, llevaban una gran cantidad de títulos con abundante texto. Es lógico, por tanto, que al sonido natural se le acogiera con gran satisfacción. (Utilizamos el adjetivo "natural" con un significado concreto al referirnos a los efectos sonoros. Véase su definición en el Glosario.) No sería razonable, por otra parte, juzgar que los realizadores de las innumerables películas cien por cien habladas hacían uso indebido de un nuevo juguete: esas películas eran el tipo de producto que, aun realizado varios años antes, tampoco hubiese recogido las innovaciones de Griffith, y mucho menos las de Eisenstein, y a las que la crítica responsable jamás hubiera otorgado la menor atención.

Pero las *talkies* cien por cien—o sea las comedias musicales y adaptaciones teatrales cuyo solo atractivo estaba en el diálogo o en las canciones, que convertían la película en cosa estática, mero fondo para unos sonidos—resultaron, una vez que la novedad estuvo asimilada, pobres y monótonas. En gran parte, el problema se debía a una técnica de registro sonoro elemental, que obligaba a mantener inmóvil el micrófono; cualquier escena que sin sonido se hubiera resuelto con varios emplazamientos de cámara o jugando con movimientos de ésta, ahora tenía que limitarse a un solo plano y a una posición fija. Más importante aún: los realizadores de estas películas habladas no observaron que la técnica de coloquio incesante, auditivamente abrumadora, no tenía relación alguna con su propia y diaria experiencia de la vida real.

Si nos abstuvimos de comentar con detalle los primeros años del cine mudo, también lo haremos con esta época inicial del sonoro. Hay para ello las mismas razones, porque ambos son períodos de inestabilidad y técnica rudimentaria que tienen muy escaso interés académico. Por el contrario, la experiencia de los veinte últimos años de cine sonoro resulta inestimable para trazar una teoría consistente sobre el sonido y sus posibilidades como parte integrantes de la obra cinematográfica total.

Refiriéndose a la utilización del sonido en los primitivos *films* hablados, dice Lindgren:

... se impuso un concepto primitivo e ingenuo del realismo que podía brindarnos la sincronización sonoro-visual. Si a la imagen de un perro ladrando le añadimos el sonido correspondiente, el resultado podría ser más real, pero de ninguna forma se aumentará el significado que la imagen por sí sola nos ofrecía. Con frecuencia se utilizaba el diálogo para expresar con palabras cosas que la imagen podía decir por sí sola. La imagen de un padre encolerizado que señala a su hijo la puerta de la casa, no tendrá más sentido porque le agreguemos una frase diciendo: *Vete de aquí, y no vuelvas a pisar este umbral*. Es más, el silencio acentúa en muchas ocasiones el dramatismo de una escena como ésta (1).

(1) *El arte del cine*, por ERNEST LINDGREN. Artola Editor. Madrid, 1954, páginas 121-122.

Estas objeciones se refieren al empleo indebido del sonido cualquiera que sea la imagen, y en tal concepto estamos de acuerdo con ellas. Pero como crítica al empleo general del sonido, parecen un tanto extremadas.

Aunque la imagen del padre expulsando a su hijo tuviera igual expresividad con sonido que sin él, la comparación no tiene significado. El mero hecho de que el personaje diga *algo* (sobre todo si sus palabras son menos violentas de lo que Lindgren supone), aumenta el realismo de la escena. La versión silenciosa, apoyada en la mímica de los personajes, puede que sea igualmente "expresiva", pero en un plano de realidad distinto. En cualquier comparación que hagamos habrá de ser tenido en cuenta el estilo de dirección e interpretativo, así como el valor de la escena con respecto al conjunto de la película. La utilización de unos u otros medios limita el problema de las dos escenas al de dos convenciones artísticas diferentes, sin que valga discutir sobre sus méritos relativos.

El caso del perro que ladra se presta a un razonamiento parecido. Sin duda, el ladrido no enriquece la escena con nuevos elementos informativos, pero de ahí a poder decir que no aumenta el significado de la imagen por sí sola media gran distancia. Dependerá de la calidad del sonido y de la integración del ladrido como parte de una banda sonora general; y quién sabe si el ladrido llegaría a enriquecer el *film* con una nueva significación emocional, aunque ésta fuese ajena a la historia en sí. (Sugerimos consultar en la página 230 el ejemplo de *Larga es la noche*, interesante como ampliación de este punto.) En ambos casos, pues, el sonido no sólo puede dar mayor fuerza de realidad a la obra, sino incrementar su intencionalidad dramática.

Además de esto, el sonido opera un cambio fundamental en la narración. Diálogo y sonido sincronizados permiten al realizador poner en práctica normas de economía imposibles en el cinema mudo. Se pueden describir de modo más directo ambientes y personajes, en términos de semejanza más cercanos a la realidad cotidiana. Una línea de diálogo nos informa en pocos momentos de cosas cuya explicación en cine mudo hubiese requerido un rótulo, o quizá una secuencia que desarrollase aquel punto visualmente; en cualquier caso, lentificar la acción. El diálogo o la banda de sonido permiten insinuar detalles accesorios. Con el sonido, el director dispone de mayor libertad para jugar con los elementos dramáticos, porque las acciones auxiliares—innesarias para el sentido de la historia—se resuelven mucho más fácilmente. Mientras Griffith necesitaba casi siempre—citemos, por ejemplo, *El nacimiento de una nación*—iniciar un *film* con largas escenas explicativas y de planteamiento, el sonido permite entrar en el tema más rápidamente, presentar los personajes en pocos planos, con un

diálogo mínimo. (Esto se hace mucho más evidente en las escenas de transición; el cine mudo exigía casi siempre intercalar un título e iniciar la secuencia siguiente con una larga escena explicativa; ahora, una mera indicación en el diálogo basta para resolverla.)

Estos son, pues, los cambios principales que el sonido ha traído consigo; mayor economía en el relato, que posibilita una mayor complejidad, y mayor grado de realismo, preocupación sentida por la mayoría de los realizadores actuales. Así como los mejores directores del cine mudo tendían a perfeccionamientos estilísticos por medios indirectos—composición visual cada vez más expresiva, efectos de montaje, simbolismos, etc.—, los directores del cine sonoro procuran expresarse de modo directo, en términos de simple naturalismo.

Tales cambios de orientación se evidencian hoy cuando vemos algunas películas mudas. Ante obras como *Intolerancia*, *El acorazado Potemkin* o *El gabinete del Dr. Caligari*—citando tres ejemplos bien diferenciados—, apreciamos que la magnitud de determinados efectos visuales tiene una escala superior a lo real; era necesario que todo nos entrase por los ojos, ya que la claridad expresiva se confiaba únicamente al sentido visual. Decir que esta obligatoriedad de que todo fuera expresado por la imagen hace al cine mudo superior al sonoro, como tomar la actitud contraria y despreciar al cine mudo simplemente por carecer de sonido, es ignorar tanto el valor de la imagen como el del sonido. El cine mudo y el sonoro operaban en estadios representativos distintos; es tonto discutir valores relativos donde no hay más que simples diferencias.

La interrelación de sonido e imagen, la cantidad proporcional de atención que cada uno de los factores debe exigir al espectador en cada determinado momento, son problemas que sólo admiten discusión en términos generales. Películas como *El delator*, de Ford; *Ladrón de bicicletas*, de De Sica; algunas producciones de anteguerra de Carné, dan pruebas de una admirable economía en la utilización del diálogo, característica en obras de auténtica categoría. Pero esto tampoco nos permite dejar sentado que la parquedad en el diálogo es condición imprescindible de una buena película. Cualquier teoría excluyente, que nos lleve a negar *films* como *La loba*, *Citizen Kane*, o las primeras comedias de los Hermanos Marx, debe ser puesta en cuarentena. Más razonable sería decir que aunque en esas películas el diálogo tiene especial importancia, su esencialidad está en las imágenes: *La loba* y *Citizen Kane* son dos de los *films* más interesantes visualmente que han salido de Hollywood en los últimos veinte años; las cejas de Groucho Marx son una contribución visual incalculable a cual-

quiera de sus chistes, y Harpo nunca dice una palabra. La estimación cuantitativa de elementos visuales y auditivos no sirve para nada. Lo importante no es hacer balance, ni establecer proporciones entre cada elemento, sino que la intensidad de componentes visuales que el tema exige sea en todo momento suficiente.

¿Quién monta la película?

Los principios y fundamentos del montaje establecidos por el cine mudo son ahora de general conocimiento. El uso de los primeros planos, encadenados, panorámicas o *travellings* es práctica común en todos los estudios cinematográficos. Estos recursos son ya valor entendido en el repertorio de cualquier realizador, y aunque hoy se hace de ellos un empleo distinto al que tenían en la época muda, su función dramática continúa siendo, al fin y al cabo, la misma.

El sonido y otras innovaciones técnicas han dado lugar a algunos cambios menores: la velocidad del relato, que en tiempos del cine mudo dependía solamente de la longitud de los planos, puede ahora apoyarse en el volumen y las incitaciones de la banda sonora; los pasos de tiempo, antes justificados por medio de títulos, se dan actualmente en muchas ocasiones por el diálogo; viejas rutinas, como el clásico montaje paralelo de paisajes vistos en movimiento y planos del interior de un vagón, para dar a entender que estábamos en un tren en marcha, ya no se practican porque una simple transparencia resuelve el problema en un solo plano. Estas y otras diferencias técnicas existen, sin duda, pero no van más allá del terreno puramente práctico.

Los cambios más importantes en la técnica del montaje provienen, sobre todo, de los cambios de estilo a que dio lugar el sonido. En las dos últimas décadas se ha derivado especialmente hacia el realismo. Esta tendencia se refleja fuertemente en las formas de montaje contemporáneas. Efectos corrientísimos en el cine mudo han caído en desgracia por estar en contradicción con las normas realistas; ya no se usan los *caches* para destacar a un personaje dentro del plano (que el propio Griffith utilizaba con frecuencia) porque se trata de un recurso convencional; las repentinas "vueltas atrás", tal como se presentaban, por ejemplo, en *El nacimiento de una nación*, ahora también se consideran arbitrarias. Sería excesivo decir que tales efectos no hayan de volver nunca a utilizarse, pero es evidente que han sido relegados porque hacen al espectador consciente de la técnica y cortan la ilusión de realidad.

Aspectos del montaje referentes al desarrollo y estructuración argu-

mental han cambiado con el sonido de manera considerable, al no ser necesario presentar visualmente determinadas cosas. En *El nacimiento de una nación*, una madre va al hospital a visitar a su hijo herido; por razones que no son del caso, el hijo espera ser juzgado por un tribunal militar. La madre le promete que irá a ver al presidente Lincoln para solicitar su intercesión. Griffith pasa del plano de la madre en el hospital a otro de Lincoln en su despacho, y tras un breve rótulo explicativo vuelve de nuevo al hospital. El inserto es necesario para que el público entre en el diálogo de los personajes, y, desde luego, así queda resuelto con mucha más elegancia que si se hubiera empleado solamente un texto. En el cine sonoro, como es lógico, semejante montaje explicativo es innecesario, ya que podemos oír las palabras de la madre.

Si hemos de hacer una comparación detallada de ambos tipos de montaje (mudo y sonoro) para establecer sus analogías y sus diferencias, será más práctico considerar el problema en sus cuatro aspectos fundamentales:

El orden de los planos

En la época muda, director y montador (que generalmente eran una misma persona) disfrutaban de una gran libertad. El único factor determinante del orden de planos era la consecución de un desarrollo visual satisfactorio.

Muchas veces se rodaban planos de recurso, por si acaso tenían aplicación a la hora del montaje. Griffith se "sacaba de la manga" muchas de sus películas, impresionando metraje suficiente para poder llevar a cabo sus experiencias. Eisenstein trabajaba el guión más minuciosamente, pero también confiaba la forma definitiva de su obra a la fase final del montaje. Los realizadores alemanes, por otra parte (Carl Mayer es un ejemplo), trataban el guión muy a fondo; pero en todo caso, el cine mudo siempre permitía, tanto en sentido artístico como económico, que incluso las más amplias líneas de continuidad no tomaran forma hasta que el rodaje había concluido. Porque en definitiva, el medio resultaba muy flexible y no existían razones *materiales* que impidieran pasar de cualquier cosa a cualquier otra, y no es muy arriesgado aventurar que Eisenstein, por ejemplo, consiguiera algunas de sus famosas yuxtaposiciones en la propia sala de montaje.

El cine sonoro ha reducido en muy alto grado esa libertad de permutación y experimento: en parte, porque el sonido sincronizado "encadena" los elementos visuales; en parte, porque el coste de producción es tan elevado que no se puede impresionar con desorden y largueza un material cuya utilización resulta incierta. El diálogo es en muchas ocasiones vehículo de elementos informativos que no pueden expresarse de otra forma, y la

imagen correspondiente queda ligada a esas palabras desde el momento mismo en que se ha impresionado. Todo esto no significa—como han sugerido algunos escritores—que las formas de montaje en el cine sonoro hayan de ser menos complejas o expresivas que en la época muda. Sólo quiere decir que actualmente el orden de planos y secuencias tiene que definirse en una fase previa de la producción. Y en este sentido, la responsabilidad del montaje se transfiere en gran medida al guionista.

Selección de encuadres: interés

El principio de usar planos generales, medios o cortos según sean los grados de interés, continúa siendo sustancialmente igual desde los tiempos de Griffith. En nuestra época, el guionista suele indicar la clase de encuadres que a su juicio son más adecuados, y aunque no lo haga, el director tiene siempre una idea clara sobre el tipo de encuadres a usar en cada caso durante el curso de la narración.

Cuando una escena requiere varios emplazamientos de cámara, es frecuente impresionarla completa desde cada uno de ellos para que después el montador los conjugue como a él le parezca más expresivo. No es ésta, sin embargo, la táctica ideal: por mucho material que se impresione sobre una misma escena, si el director no sabe en qué forma va a montarla, no conseguirá nunca esa precisión en los efectos dramáticos que sólo puede dar un rodaje planificado previamente.

Duración de los planos

En la época muda, la tensión de un pasaje determinado se obtenía en razón a la longitud de sus planos. Griffith efectuaba en sus *films* constantes variaciones de cadencia para resaltar los cambios en la tensión dramática; la culminación era casi siempre una secuencia rápida, con dos acciones entrecruzadas, a menudo una persecución. Eisenstein elaboró toda una complicada teoría sobre la duración de los planos, que sobre todo se pone de manifiesto en la secuencia de las escaleras de Odesa de la película *El acorazado Potemkin*; teoría aparte, sin embargo, la duración de planos estaba determinada simplemente por las exigencias de su contenido visual.

En el cine sonoro, la cosa es muy distinta. Ajustando la duración de la imagen a la medida de la banda sonora, puede conseguirse una gama de efectos que a lo mejor no son inherentes al sonido ni a la imagen. El diálogo permite a veces que las palabras del personaje que habla se trasladen a la imagen de un interlocutor que escucha, para mostrar su reacción; se puede también demorar visualmente esta reacción o anticipar con ella lo

que va a suceder; cabe jugar simultáneamente con imagen y sonido, y también es posible establecer entre ellos un contrapunto.

La matización de estos detalles suele dejarse en manos del montador. Es frecuente que ciertos efectos tengan que ajustarse en el último minuto, y resulta difícil prevenirlos antes del rodaje, siendo ésta en muchas ocasiones una de las principales misiones del montador.

Fluidez narrativa

Aunque el cambio de un plano a otro puede compararse con las rápidas transiciones de atención típicas de nuestra vida diaria, esto no significa que *cualquier* cambio de plano pueda pasar desapercibido. En casi todas las películas mudas las transiciones son bruscas y apreciables; en muchos *films* de Griffith el juego de ángulos y encuadres resulta balbuciente, y hace falta paciencia e interés en el espectador para aceptarlo sin irritación. Eisenstein busca deliberadamente el conflicto en la yuxtaposición de planos, lo que elimina de antemano cualquier pretensión de suavidad en las transiciones. Frente a esto, los realizadores alemanes del final de la época muda hicieron gala de una cámara más ágil, tratando de conseguir que la película fuese como una corriente de imágenes suave, continua y regulada. Pabst fue seguramente uno de los primeros realizadores de su tiempo en resolver los cambios de plano por movimientos específicos en la imagen, a fin de que las transiciones pasaran desapercibidas.

La preocupación realista del cine sonoro agudiza en nuestros días este problema de fluidez. La brusquedad en los cortes distrae la atención del espectador y puede destruir la ilusión de estar presenciando una acción continuada e ininterrumpida. La mayor virtud de un montador actual es quizá ésta de conseguir una continuidad sin solución, fluente y suave.

Conviene insistir en que esta división de funciones cuyo conjunto integra el proceso de montaje no supone cuatro etapas distintas, ni siquiera cuatro fases de creación aisladas. No obstante, ayuda a comprender cómo se distribuyen hoy entre montador, director y guionista, las más graves responsabilidades del montaje, y cómo alteró el advenimiento del sonido la responsabilidad del primero con respecto a los otros dos. Citaremos una secuencia de un guión técnico moderno, que vamos a cotejar punto por punto con un desglose detallado de esa secuencia ya realizada. La comparación de las dos columnas ejemplifica esa fusión de responsabilidades entre guionista, director y montador en el cine moderno.

BRIGHTON ROCK (1)

Fragmentos del guión técnico y rollo 7.º de la película

Pinkie Brown (Richard Attenborough), jefe de una banda de malhechores, trata de eliminar a Spicer (Wylie Watson), que posee ciertas pruebas de su intervención en un delito. Pinkie ha intentado que la muerte de Spicer corriese a cargo de una banda rival, pero las cosas salen mal y los acontecimientos se vuelven en contra de Pinkie y Spicer a un tiempo. De todos modos, Pinkie cree que Spicer ha muerto. En la escena que sigue vemos a Pinkie hablando con su abogado, Prewitt (Harcourt Williams), cuando Dallow (William Hartnell), miembro de la banda de Pinkie, entra en escena.

GUIÓN TÉCNICO

PELÍCULA REALIZADA Pies Fgs.

- 34 *P. M. La puerta.*
Se abre y entra Dallow.
Dallow:
¿Qué pasa con Spicer?
La cámara lo sigue en panorámica hasta que Pinkie *entra en campo*.
Pinkie:
Los de Colleoni lo han cazado. Y de poco me pescan también a mí.
Dallow:
Cazado..., pero Spicer está ahora en su habitación. Lo he oído hablar.
- 35 *P. M. C. Pinkie.*
Mira a Dallow con expresión de horror y se levanta lentamente de la cama.

¿Estás soñando?
- 36 *P. M. C. Dallow.*
Dallow:
Te digo que está en su habitación.
- 37 *P. M. C. Pinkie.*
Pinkie se levanta despacio de la cama, abre la puerta y sale al pasillo. La cámara lo sigue en *panorámica* y luego retrocede en *traveling*, saliendo al rellano. La puerta de la habitación de Spicer está abierta, y el aire la mueve con suave vaivén, chirriando levemente. La cámara *se detiene*. Pinkie va hacia la puerta.
1. *P. M. C. Pinkie, de espaldas a Cámara.* Se vuelve. 23
Dallow (continúa):
... en su habitación.
Pinkie:
¿Estás soñando, Dallow?
- Dallow:*
Te digo que lo he visto...
¡AHORA MISMO!
Pinkie reflexiona un momento; luego va hacia la derecha. *Entra música dramática, que aumenta.*
2. *P. M. L. Pinkie.* Dallow a la derecha, en primer término. Pinkie sigue andando hacia la derecha. *La Cámara lo sigue en panorámica hasta la puerta.* 2 5

(1) Director: *John Boulting*. Montador: *Peter Graham-Scott*. Guión técnico y producción: *Roy Boulting*. *Associated British Picture Corporation*, 1947.

38 P. M. La puerta de la habitación de Spicer, desde fuera. *Pinkie entra en cuadro por detrás de Cámara* y se detiene a escuchar, apoyando su mano en la barandilla. Da un paso atrás cuando se oye dentro de la habitación un pequeño ruido. Se aferra con la mano a la barandilla. Mira la barandilla y después la puerta entreabierta. Entra. *La Cámara* mantiene el encuadre, con la puerta moviéndose en el sombrío rincón. Después de entrar Spicer, hay unos momentos de silencio.

3. Rellano ante la habitación de Pinkie. *La Cámara encuadra la puerta*, la barandilla a la izquierda, y otra puerta, la de Spicer, a la derecha. Pinkie sale, se detiene un momento y luego se dirige a la habitación de Spicer.
 4. P. M. Interior. Habitación de Pinkie. Prewitt cuenta el dinero que le ha dado Pinkie.
 5. Como 3. Pinkie se vuelve y mira a la barandilla de la escalera que queda detrás de él. Pone la mano sobre ella y empuja, comprobando que está rota.

La música cesa.

Entra despacio en la habitación de Spicer. Dallow aparece en la puerta de la habitación de Pinkie, y se queda allí, con una mano en el bolsillo de la americana. *La Cámara hace una lenta panorámica* situándose bajo el nivel de la barandilla de la escalera, encuadrando la puerta de Spicer a través de los barrotes, en el centro del fotograma.

Pinkie (off):

¿Así que estamos vivos?

Spicer (off):

¡Me escapé, Pinkie!

Ruido de pasos dentro de la habitación. La puerta suena con un fuerte chirrido; luego, más pasos hasta que Spicer empieza a hablar de prisa.

Spicer (off):

Me marchó, Pinkie. Ya soy viejo. Spicer sale al rellano, de espaldas. Pinkie sale siguiéndole.

Spicer:

No me hagas nada, Pinkie. Te digo que me retiro..., estoy viejo... Hay una posada en Nottingham...

Ahora está junto a la barandilla rota.

Pinkie (en off, desde el cuarto de Spicer):

¿Así que estamos vivos?

Spicer (off):

¡Me escapé, Pinkie!

Mientras se oye hablar a Spicer, la puerta se abre y éste aparece andando de espaldas, hacia la Cámara, seguido por Pinkie. Spicer está aterrado.

Spicer:

Me escapé. Me marchó, Pinkie; me retiro... Ya estoy viejo para estas cosas..., demasiado viejo. Nadie quiere a un viejo. Me iré a Nottingham, con mi primo..., al "Ancora Azul". Sí, allí puedo quedarme todo lo que quiera. Y si me necesitas, ya sabes dónde me tienes, Pinkie...

- 39 *Angulo bajo, desde el hall.*
Pinkie tiene a Spicer de espaldas, contra la barandilla.
Spicer:
... serás siempre bien recibido.
- 40 *P. P. Spicer.*
Aterrado, mira alternativamente a las manos y a los ojos de Pinkie.
- 41 *P. P. Pinkie.*
Levanta despacio su mano vendada.
- 42 *P. P. Spicer.*
Levanta las manos en actitud defensiva.
- 43 *P. P. Pinkie.*
Mira la barandilla.
- 44 *P. P. La barandilla.*
- 45 *P. P. Pinkie.*
Su expresión es resolutiva.
- 46 *P. M. C. Pinkie y Spicer.*
Los dedos de Pinkie se relajan. Levanta las manos hacia Spicer.
- Pinkie:*
Adiós, Spicer.
Con miedo, tranquilizado, alegre e inquieto al mismo tiempo, Spicer tiende una mano temblona.
- 47 *P. P. Los pies de Pinkie.*
El pie izquierdo retrocede y sale disparado con terrible fuerza a la espinilla de Spicer (piernas trucasadas).
- 48 *P. P. Spicer.*
En su cara se dibuja un gesto de angustia y retrocede con un movimiento involuntario.
- 49 *P. P. Pinkie.*
Cabeza y hombros de Spicer entran en cuadro hacia Pinkie. Este, con la mano izquierda, lo empuja hacia la barandilla.
- ... serás siempre bien recibido.
6. *P. P. Pinkie, con expresión amenazadora.* 3
7. *P. P. Spicer, aterrado.* 3
Mira hacia la barandilla de la escalera.
8. *P. P. de Pinkie (como 6).* 2 4
Ha levantado la mano derecha; mira hacia la barandilla sin mover la cabeza.
9. *P. P. La barandilla agrietada.* 1 4
10. *P. P. de Pinkie (como 8).* 1 11
Vuelve a mirar a Spicer.
11. *P. P. de Spicer (como 7) aterrado.* 1 9
- Spicer:*
¡No hagas eso, Pinkie!
12. *P. M. C. Pinkie y Spicer.* 12
Al fondo, entre los dos, está Dallow, hurgándose la boca con un mondadientes. Pinkie deja caer lentamente su mano como si fuera a estrechar la de Spicer.
- Pinkie:*
¿Por qué, Spicer?
Y de repente, aprieta con firmeza la mano de Spicer.
- Pinkie:*
Adiós.
13. *P. C. Las piernas de Pinkie y Spicer.* 10
Repentinamente, el pie de Pinkie golpea con fuerza brutal la espinilla de Spicer.
14. *P. P. Spicer.* 12
Abre la boca y grita con fuerza.
15. *P. M. C. Angulo bajo.* 14
El cuerpo de Spicer entra en cuadro. Pinkie lo empuja violentamente hacia la barandilla.

GUIÓN TÉCNICO		PELÍCULA REALIZADA	Pies	Fgs.
50	<i>P. P. de Spicer. Su rostro llena toda la pantalla. Su boca se abre en un grito; ojos desorbitados. La cara retrocede del empujón.</i>	16. <i>P. P. de Spicer, que cae hacia atrás. Largo alarido de pánico (que continúa en el plano 20).</i>		8
51	<i>P. M. C. Barandilla. Angulo bajo. Spicer rompe la barandilla y cae hacia abajo, pasando ante la Cámara.</i>	17. <i>Encuadrando la barandilla hacia arriba. Spicer, impulsado por el empujón, rompe la barandilla y cae por el hueco de la escalera.</i>	1	1
		18. <i>P. C. Una lámpara de gas. El cuerpo la rompe al caer y sale una llamarada.</i>		11
52	<i>P. G. L. Desde arriba, en picado. El cuerpo de Spicer (trucado) cae. Lo vemos sobre el suelo del hall, extendidos sus brazos y sus piernas. Pinkie se acerca al hueco y mira hacia abajo. Su cabeza asoma por la parte inferior del fotograma.</i>	19. <i>Plano en picado. La cabeza de Pinkie aparece en la parte inferior del fotograma. El cuerpo de Spicer cae.</i>		11
		20. <i>El suelo; encuadre a su nivel. Al fondo, la base de un gran reloj de pesas. El cuerpo de Spicer entra en cuadro y su cabeza queda en Primer Plano, de todo a lado de la pantalla.</i>	1	4

Este pasaje de *Brighton Rock* es notable por dos razones. En primer lugar, porque su efectismo reside sobre todo en el montaje. En segundo, porque el guión guarda mucha semejanza con la forma definitiva en que había de realizarse, demostrando que es posible concebir los efectos de montaje antes del rodaje. La selección de encuadres y el orden de planos no ha sufrido prácticamente alteración ninguna. Los cambios efectuados son muy interesantes, porque arrojan luz sobre las respectivas funciones del escritor, el director y el montador (en la práctica, naturalmente, escritor, director y montador pueden ser la misma persona: la función ejercida por cada uno se considera aquí aisladamente sólo para distinguir el trabajo realizado antes, durante y después del rodaje, en el guión, en el *plateau* o en la sala de montaje respectivamente).

Hay un cierto número de alteraciones menores en el orden de planos, con lo que director y montador pretendieron sin duda mejorar el planteamiento escrito. La escena 36 ha sido suprimida, seguramente por estimar que era más importante ver la reacción de Pinkie a la chasqueante noticia de Dallow, que al propio Dallow—que sólo tiene una misión de mensajero—diciendo su frase. Igualmente, el plano 20 mejora la descripción del guión. Estos cambios, y uno o dos más, hechos durante la realización o en el montaje, son meras cuestiones de detalle.

Las alteraciones más importantes del guión técnico van dirigidas a mejorar la fluidez narrativa. Aparecen en puntos donde la continuidad prevista origina por una u otra razón dificultades de tipo físico. La inserción

del plano de Prewitt (4) obedece seguramente a necesidades del rodaje. Cabe imaginar que los planos 3 y 5 se rodaron en acción continuada: quizá el final de la parte correspondiente a 3 fuera por alguna causa poco satisfactorio (o quizá el principio de 5, o puede también que sucedieran ambas cosas) y las dos tomas habrían de unirse cortando el plano 4.

Adviértase, igualmente, que el emplazamiento de cámara utilizado en el plano 3 es exactamente opuesto al que se indica en el plano 38 del guión técnico. Las razones que motivaron este cambio son algo más complejas. Inmediatamente después del plano 5 vienen una serie de primeros planos; tras un plano muy largo (el plano 5 tiene 83 pies, algo más de 25 metros), estos planos son una sorpresa. Para seguir el orden previsto en el guión técnico hubiera sido necesario *cortar* a un plano de la espalda de Spicer contra la barandilla rota, lo que hubiese debilitado mucho el impacto de los primeros planos rápidos que siguen. Es más, el movimiento de panorámica lleva la atención hacia la puerta de la habitación de Spicer. Oímos voces que salen del interior y el suave movimiento de cámara acentúa visualmente la anticipación. El encuadre usado permitió, finalmente, ver la actitud indiferente de Dallow durante la escena: la conveniencia dramática de este emplazamiento resulta, pues, obvia.

Como quiera que el guión técnico se tiene que escribir antes de que los decorados hayan sido construidos, es evidente que en el rodaje pueden surgir dificultades materiales no previstas por el escritor. El caso del plano 38 (del guión técnico) es característico. La panorámica del plano 5 (de la película) hubiera sido materialmente imposible si la cámara se hubiese emplazado en la dirección indicada en el guión.

La diferencia más significativa entre guión y *film* realizado se pone de manifiesto si observamos la columna que indica las longitudes de plano. Se hace evidente hasta qué punto el factor temporal infunde vida a esa materia inerte que son las imágenes sin montar. La cadencia de planos y los cambios de velocidad en la coordinación de los diversos tiempos, no decidida hasta que llegan a la sala de montaje, son la verdadera base de la eficacia de una escena.

Esto es así particularmente en la secuencia que comentamos, donde a dos períodos de lenta expectativa siguen dos descargas de planos en extremo rápidos. Al plano 5, por ejemplo, se le ha dejado deliberadamente una máxima dimensión temporal; como precedente de una serie de rápidos primeros planos (6-11) en los que el conflicto queda planteado, cumple de modo perfecto su función anticipadora.

Otro plano largo es el 12, que deja un momento de respiro y falsa seguridad a Spicer, del que se sale para entrar en un montaje rapidísimo, febril, que culmina con su caída por el hueco de la escalera; contraste pla-

neado ya parcialmente durante el rodaje, pues el plano 12 es de una deliberada lentitud: lentos son los movimientos de Pinkie, y Dallow, presente al fondo, acusa una misma intencionada parsimonia. Después, el grupo de planos rápidos, todos en la "zona del pie", es a modo de un repentino latigazo dramático.

Analizando cómo está concebida y realizada esta secuencia, vemos que la responsabilidad del montaje no sólo afecta al montador, sino también a guionista y director. Las decisiones fundamentales—orden de planos y encuadres—se encuentran ya previstas en el guión.

La velocidad y fluidez narrativas, trabajo específico del montador, también se tuvieron en cuenta durante el rodaje. Aunque esto sea reducir el problema a términos simplistas—no es posible, claro, afirmar categóricamente qué puntos determinados han sido de estricta responsabilidad del guionista, del director o del montador—nos ofrece una visión certera del proceso general. Y, desde luego, demuestra que el montaje de una película sonora empieza mucho antes de que ésta llegue a manos del montador.

Contribuciones al montaje

Como es lógico, la distribución de responsabilidad en el montaje varía en cada caso y en cada película. Un escritor experto, capaz de visualizar con facilidad, influirá necesariamente con su trabajo literario sobre la forma final del *film*. Un director avezado procurará montar la película con arreglo a su estilo. Cuando ni el guionista ni el director tienen ideas concretas, la responsabilidad principal recae sobre el montador. Todo dependerá a su vez de los métodos de trabajo que se sigan en cada caso, la personalidad y aptitud de los técnicos, etc., pero el planteamiento del problema será distinto en cada película.

En los estudios ingleses el director es el personaje clave dentro de la producción (1). Colabora en el guión técnico y supervisa el montaje. Entre él y el montador se dividen la responsabilidad por la forma definitiva del *film*. En Hollywood suele ser a la inversa. Los escritores preparan un guión más detallado y el director ve su función mucho más limitada, debiendo seguir fielmente lo que está escrito. Además, en América el productor interviene más en cuestiones puramente creativas que en Europa. El productor americano supervisa invariablemente el montaje de la película. Es muy corriente que en esta fase de la realización no se permita al director intervención alguna.

En Hollywood sólo hay media docena de directores que pueden rodar como les viene en gana y que montan la película a su manera, sin que nadie les supervise el

(1) Creemos que esta observación puede hacerse extensiva al cine europeo en general. (N. del T.)

montaje... Nos llevó tres años constituir un Gremio de Directores, y la única petición que hasta ahora hemos hecho es que se nos concedan dos semanas para la preparación de una película de tipo "A" y una para las de tipo "B". Sólo pedimos que se deje a los directores leer el guión de la película que han de realizar y ensamblarla en un primer montaje antes de su presentación a los directores del estudio. Han sido tres años de constante batallar para no conseguir nada... Puede decirse que el 80 por 100 de los directores actuales ruedan las escenas exactamente como se les ordena, sin introducir en ellas alteración alguna, y que al 90 por 100 no se les deja opinar sobre el guión ni sobre el montaje. Es un triste papel para quienes creen que esas cosas son materia de su exclusiva incumbencia (1).

Aunque la carta de Capra describe una situación que ya ha cambiado, no ha sido para mejorar mucho. Algunos de los más destacados realizadores de Hollywood se las han arreglado como han podido para salvar el escollo. Preston Sturges y John Huston escriben y dirigen sus propias películas. Orson Welles se encargó de todo en *Citizen Kane*. El éxito de los *films* realizados por estos directores parece demostrar cumplidamente algo de puro sentido común: que el montaje (ya sea planeado *a priori* en el guión técnico, o supervisado después en la sala de montaje) y la dirección, deben de estar a cargo, o al menos bajo el control, de una sola persona.

¿Y quién debe ser el autor del guión? Hay directores que rinden al máximo cuando escriben sus propios guiones (esto no quiere decir—como es el caso de Sturges—que el director haya de inventar él mismo la historia; puede solamente colaborar en ella o supervisar el guión técnico). Thorold Dickinson ha planteado el caso de modo terminante en favor de este sistema (2). Pero esta teoría no es aplicable a todos los directores. Se dice que John Ford dirige sus películas siguiendo fielmente guiones ajenos (*Grapes of Wrath*, por ejemplo). Para otro lo ideal es formar un dúo director-guionista, que a través de un largo período de colaboración llegue a constituir una complementaria y armoniosa fusión de talentos. Cualquiera que sea la naturaleza precisa de las relaciones productor-director-guionista-montador dentro de cada *film*, debe ser condición esencial que una sola mente conciba, coordine y lleve a cabo la narración en términos fundamentalmente visuales, los términos de armonía y montaje de fragmentos de película visualmente expresivos.

En la práctica, esto quiere decir que el director debería encargarse de todo. El es quien posibilita en el rodaje la continuidad visual, y tiene sin duda una posición ideal para unificar el control de todos los elementos que intervienen en la producción. Esto implica que el montaje se debe de-

(1) De una carta de Frank Capra al *New York Times*, publicada el 2 de abril de 1939. Citada por MARGARET THORP en *America at the Movies*. Yale University Press, 1939, págs. 146-47.

(2) *Sigth and Sound*. Marzo 1950. "El autor y su público".

jar también en sus manos, pues es justo que se le confíe la visualización del material producido con su labor directiva.

Aunque muchos realizadores, si pudieran elegir, desearían tener la plena responsabilidad de sus *films*, puede que otros prefiriesen no encargarse del tratamiento temático inicial. La invención de incidentes y la composición de los diálogos exige aptitudes que no tienen por qué coincidir necesariamente en la persona capacitada para relatar una historia en términos visualmente imaginativos. La colaboración guionista-director, muy frecuente en Europa, quizá sea una buena fórmula.

Un ejemplo concreto nos ayudará a comprender este tipo de colaboración. El crítico francés Jean Mitry escribe sobre la prolongada alianza Marcel Carné-Jacques, y particularmente de la película *Les visiteurs du soir*.

Antes, en películas como *Quai des Brumes*, *Drôle de Drame* o *Le Jour se Lève* (que yo no solamente considero una obra maestra, sino una de las pocas obras maestras del cine francés), cuando Carné y Prévert se empleaban plenamente uniendo la totalidad de sus recursos, y sus guiones eran fruto de una íntima colaboración, Carné tenía máximas atribuciones en el desarrollo argumental, el guión técnico y la construcción general del *film*. Una vez que Carné adaptaba el tema escogido y trazaba las grandes líneas de su desarrollo, Prévert escribía los diálogos y ordenaba los elementos dramáticos dentro de los límites previamente marcados por Carné. Quien, a su vez, atendía siempre a la expresión visual, dejando que el diálogo sólo fuese una apoyatura para reforzar las imágenes y darles la máxima expresividad.

Desde *Les Visiteurs du Soir* las tornas cambiaron. Es Prévert quien inventa el tema, lo desarrolla, escribe la continuidad y a veces desmenuza la acción detalladamente. Carné se limita a poner en el guión las anotaciones técnicas precisas para indicar la planificación y los ángulos de la cámara. Ya no son *films* de Carné con diálogo de Prévert, sino *films* de Prévert dirigidos por Carné. Es un mundo distinto. Dónde Carné puntúa visualmente, Prévert acentúa verbalmente. Sólo deja a la imagen la misión de mostrar, presentar y emplazar los personajes en situaciones muy bien compuestas, sí, pero dominadas por el diálogo. Desde ahora hay un vacío visual que únicamente sirve para identificar personajes descritos desde fuera, de los que no sabemos más que lo que dicen con sus palabras; lo visual es ilustración de una historia planteada y desarrollada verbalmente. El texto pasa a ser el eje, la vida, la estructura del *film*, y lo visual una apoyatura que lo refuerza mostrando las formas que las palabras representan (1).

Mitry nos da una explicación del extraordinario vacío visual de los *films* postbélicos de Marcel Carné. No es que las imágenes sean malas, si es el caso son demasiado bellas (particularmente en *Les Visiteurs du Soir*), pero tienen más de ilustraciones de un relato que de elementos del mismo.

Habrá quien diga que los guiones muy dialogados los escriben los malos guionistas, no los buenos. Pero la experiencia nos demuestra que siempre que se concede al guionista una autoridad excesiva, obligando al di-

(1) *Sight and Sound*, marzo 1950. Citado por THOROLD DICKINSON en el artículo "El autor y su público".

rector a trabajar según normas estrictas, la película tiende al estatismo y a la palabrería. Muchas veces es un problema de acierto en la elección. La gran clase de muchos guionistas de Hollywood permite que guionista y productor puedan ser piezas claves de la película. Pero en un sentido amplio el hecho es, sobre todo, un síntoma significativo del sistema hollywoodense.

Gran parte de los *films* americanos no tienen más objeto que explotar el *sex-appeal* de las estrellas contratadas por los estudios. El guión y la dirección (como el montaje) se ponen al servicio de un intérprete. Se escriben guiones fundamentalmente dialogados para que los especiales atractivos taquilleros de un actor den su máximo rendimiento; si el atractivo es visual, habrá que resaltarlo por medios visuales. Con el montaje pasa lo mismo: ya no se trata de servir a un problema dramático, sino de presentar a los actores en el ángulo más favorable. La consecuencia más inmediata es esa superabundancia de primeros planos que muchas veces destruye el ritmo de la película.

Cualquiera que vaya al cine con frecuencia se puede dar cuenta de que el "sistema de estrellas" reduce muchos *films* a un nivel de mediocridad dramática. Claro que hay excepciones. Muchas películas de la personalísima Greta Garbo, algunos *films* biográficos de Paul Muni, ciertas obras de Marcel Pagnol interpretadas por Raimu, aunque no hagan más que dar solución inteligente al problema de exhibir una estrella, no se puede decir que carezcan de valor. En ellas se sacrifican todos los elementos del verdadero cine sonoro en aras del aspecto interpretativo, centrándose el interés en los virtuosismos de un actor. Con estrellas de la categoría de Greta Garbo surgen a veces grandes películas, pero el mismo sistema conducirá al fracaso aplicado a personalidades menos destacadas. Y, en verdad, no hay más que imaginar *Cristina de Suecia* (*Queen Christina*) sin Greta Garbo, o *El pan y el perdón* (*La femme du boulanger*) sin Raimu, para comprender la endeblez del sistema de estrellas utilizado de un modo sistemático.

Hay otros tipos de película en que también disminuye la función del director: los *films* de Preston Sturges son fruto del diálogo; el secreto de una buena comedia musical está en la coreografía; el decorador es pieza clave en los espectáculos al estilo de De Mille. En estos casos, la personalidad de un técnico se antepone a la del realizador.

No son éstas, sin embargo, películas de tipo realista. Cada una tiene en su género una fórmula especial, unos recursos que nos desvían hacia lo irreal: los personajes grotescos de Sturges, la majestuosa galería de tipos creados por Greta Garbo, la ligereza de un buen *film* musical o los excesos espectaculares de Cecil de Mille, tienen una común artificiosidad. En

ningún caso se presentan los hechos de un modo realista, sino según las particulares convenciones de cada género o estilo.

En cambio, la pretensión de autenticidad lleva implícita la existencia de una personalidad rectora. Las grandes películas de la época sonora —*Grapes of Wrath*, *Le jour se lève*, *Ladrón de bicicletas*—son todas “obras de director”. Son historias contadas por medio de la imagen, en función de la “coreografía” y el montaje de elementos visuales. La principal aportación creadora (aunque proceda de cualquiera de las personas citadas en los títulos como guionista, director o productor) es de expresión visual. El diálogo, los decorados y la interpretación están supeditados a esa intención primordial.

Estilos especiales de montaje

Con el sonido, el cine iba a hacerse más completo. Los elementos auditivos darían lugar a una concentración del relato en favor de lo puramente argumental y en detrimento de cualquier otra forma indirecta del comentario o descripción.

Los mejores directores de la época muda preferían las historias simples, sobre las que gustaban llevar a cabo un trabajo de elaboración, sirviéndose de símbolos y acciones secundarias significativas. Los directores del cine sonoro preferirían técnicas narrativas de mayor envergadura. Hoy se hace un cine más directo, más cercano a los gustos del público medio. Un ritmo más vivo, con mayor agilidad dramática, se estima ahora la clave del éxito y constituye, pues, la tendencia general. Hoy día no sería posible realizar películas del nivel emocional e intelectual de *La Tierra* (Dovjenko), de *Octubre* o incluso *Intolerancia*, porque no encontrarían respaldo comercial. (Claro que ninguno de estos *films* se produjo en su momento según las fórmulas habituales. Griffith financió *Intolerancia* en mayor parte, y la industria del cine soviético nunca tuvo base comercial. Los costes de producción actuales, incomparablemente más altos que en la época muda, exigirían a cualquier empresa de las citadas un planteamiento comercial para poder llegar a la pantalla.)

Aparte de las concluyentes razones comerciales, que relegarían todo lo que no fuese narración pura y directa, el sonido traía nuevos problemas técnicos. Hemos visto que el uso del sonido no implica la necesidad de que el montaje sea menos complejo o expresivo. Pero esto sólo es cierto cuando se habla de secuencias de tipo marcadamente narrativo, en las que cada plano continúa la acción de su predecesor. Cuando la continuidad de imágenes es menos directa y hay razones físicas que se oponen a la yuxtaposición visual, el sonido puede constituir un obstáculo insuperable. Dos ejemplos mostrarán claramente esta distinción.

Imaginemos una escena sencilla. Un hombre viene por el pasillo de un hotel. Se oyen sus pisadas. Llega a la puerta de una habitación y la abre. Oímos el ruido de la cerradura. Cuando la puerta está entreabierta, pasamos a otro plano desde dentro de la habitación, continuando la acción anterior. El hombre cierra la puerta tras él y oímos este sonido. Se acerca a otro personaje que estaba dentro de la habitación y vemos y oímos una escena dialogada. Mientras hablan, cortamos a un plano de los dos, y luego vamos alternando planos de cada interlocutor, dando siempre preferencia al que habla. Después vemos la reacción del que escucha mientras el otro habla fuera de campo, o está de espaldas a la cámara, etc., etc. Esta es una típica secuencia narrativa, en la que cada plano continúa físicamente la acción anterior. Y es claro que el montaje no presenta grandes problemas, aunque la velocidad de los cambios de plano hubiera de ser mayor.

Veamos otro ejemplo de montaje sin continuidad física de acción, en el que varios hechos materialmente independientes entran a formar parte de una misma secuencia.

El gran pianista alcanza el punto del Concierto de Tchaikowski en el Albert Hall. En un palco está el príncipe heredero de Ruritania. Mientras tanto, en el palco inferior un revolucionario ajusta la mecha de una bomba. En un taxi, Rose Rowntree corre hacia el teatro; Rose es una muchacha inglesa enamorada del príncipe, no por ser príncipe, sino por él mismo. Se ha enterado de la conspiración y trata de llegar a tiempo de evitar lo peor. En una película muda el *climax* de la secuencia se hubiera presentado así: manos del pianista, el príncipe, mecha ardiendo, taxi tomando curvas como una exhalación, alternando estos planos a velocidad cada vez mayor. El ojo, habituado a estas imágenes, las identifica en una fracción de segundo, y la unidad visual—a pesar de los contrastes entre ellas—se mantendría gracias a lo que hay de común en sus movimiento respectivos: manos deslizándose sobre el teclado, llama recorriendo la mecha, taxi avanzando hacia la cámara. Pero si imaginamos estos mismos contrastes en términos auditivos—la música del piano, el crepitar de la mecha, el motor del taxi—, observaremos que en el caso de que pudieran resultar expresivos, necesitarían un espacio cuando menos diez veces mayor.

En este tipo de montaje, un pie, medio pie, o incluso menos, puede tener inteligibilidad visual, pero no auditiva. Los sonidos no pueden formar una unidad significativa como sucede con el movimiento de las imágenes. En un sonido uniforme sólo cabe intentar acelerar los cambios de plano. El *tempo* musical puede ser más rápido, el ruido del motor se puede convertir en un rugido, pero no es posible pasar de uno a otro con velocidad cada vez mayor, como se puede hacer con las imágenes, porque el resultado acabaría siendo una mezcla irreconocible de sonidos que no querría decir nada. El modo más lógico de realizar esta secuencia en términos sonoros sería que la única música del concierto permaneciese constantemente sobre las imágenes, adaptando éstas a su ritmo con un criterio naturalista, y buscar la coincidencia entre el *climax* visual y el musical (1).

(1) "The Cinema", 1950. Penguin Books, Londres, 1950. La cita es del ensayo *La décima musa hace inventario*, por ANTONY ASQUITH.

En este ejemplo, cada corte nos lleva a una parte de la acción separada físicamente de la que hemos visto en el plano anterior: no hay entre las imágenes adyacentes más que una relación emocional. Como dice Asquith, en este tipo de secuencias no tendría significado alguno jugar con los sonidos naturales. Hay que usar una banda sonora continua, integrada por sonidos de *una sola especie*, y así es como se suele hacer. Una persecución en coche, otro ejemplo típico de montaje paralelo, suele ilustrarse con el con-sabido zumbido de motores y el quejido constante de sirenas. En otras secuencias de este tipo se prescinde del sonido natural, recurriendo a una banda musical “de fondo” cuyo *climax* coincide con el de las imágenes. (Si la secuencia descrita por Asquith transcurriera en un teatro en vez de en una sala de conciertos, habría que usar un fondo musical objetivo—o cualquier otro sonido continuo—en sustitución de ese concierto de piano que cumple la doble función de acompañamiento de fondo y sonido natural.)

Hay otro tipo de montaje distinto, también inconciliable con el sonido natural. Así vimos cómo Griffith, y en mayor escala los directores rusos, practicaban lo que Pudovkin llamó “montaje de relación”. Hemos citado igualmente algún ejemplo (la secuencia de la Bolsa en *El fin de San Petersburgo*). El método se basa en amalgamar una serie de imágenes sin relación física entre ellas, para llegar a ciertas conclusiones intelectuales o emotivas. Muchas veces se intercalan planos sueltos, completamente ajenos al argumento (por ejemplo, las imágenes religiosas chinas en la secuencia de *Octubre* antes citada). El problema sonoro es igual en casos como éste que en el episodio descrito por Asquith. Problema insoluble, porque una banda compuesta de fragmentos de sonido natural, que habrían de tener muy exigua longitud, carecería de significado.

Los realizadores de las primeras películas sonoras intentaron en alguna ocasión jugar con simbolismos, reiterando una imagen para hacerle cobrar un significado excepcional. Por ejemplo, en *Blackmail* (1929), de Alfred Hitchcock, veíamos repetidamente un cuadro (el payaso riendo) que pretendía tener una función simbólica. En *Calles de la ciudad* (*City Streets*, 1931), Mamoulian se detenía insistentemente en una ornamentación de temas felinos en el dormitorio de una mujer para subrayar su carácter celoso; los pájaros volando sobre una cárcel simbolizan la libertad; el apagarse una cerilla, la muerte de un personaje. Mamoulian ya había utilizado recursos similares en *Aplauso* (*Applause*), pero le fueron duramente criticados.

Uno de los momentos más certeros de *Aplauso* es cuando el amante de la actriz en decadencia le dice que está acabada, vieja, fea. La cámara busca unos instantes en el rostro de Helen Morgan, se desplaza suavemente para encuadrar un retrato de su espléndida época juvenil y vuelve de nuevo al punto de partida. El movimiento de

cámara, asociado al tono de amargura de su voz, hace subir de punto la emoción. En otro momento vemos a la hija de la bailarina sirviéndose un vaso de agua; la música funde suavemente y encadena a un plano de su madre que, tras un movimiento similar, se lleva a los labios un vaso de veneno. Aunque todo esto sean hoy recursos archisabidos, en los días iniciales del sonido resultaban completamente originales (1).

El comentario final es injusto. Es poco generoso desprestigiar determinados efectos sólo porque hayan caído en desuso. Ahora se estila un relato más directo, más lineal; los simbolismos de este tipo han sido relegados, porque “frenan” la película, y casi todo el mundo los considera como una complicación innecesaria. Al hablar de “recursos archisabidos” Jacobs se refiere al público contemporáneo, que después de muchos años de ver un cine directamente narrativo ha perdido la receptividad para estas alusiones marginales, símbolos o cualesquiera otros refinamientos subjetivos.

El sonido significó, por tanto, una mayor concentración del realismo narrativo, descartando los métodos de alusión visual indirecta característicos de la época muda. Pero es muy importante dejar sentado que se trata, más que nada, de una libre elección, ya que el medio sonoro no supone obligadamente ciertas limitaciones.

No hay ninguna razón para que el *film* sonoro tenga que prescindir de expresiones plásticas como las de Mamoulian. Cuando una película sonora se concibe sobre bases simbólicas, sea por gusto, por criterio personal o por exigencias del tema, no surgen problemas excepcionales de continuidad. El juego visual con los motivos ornamentales de un decorado, a través de los cuales se intenta definir psicológicamente un personaje (los gatos de *Calles de la ciudad*, expresión de los celos de una mujer), puede ser erróneo en un caso concreto, pero por eso el recurso no pierde licitud. Ahora bien: su introducción en el curso de una estructura narrativa realista desconcierta al espectador, situado en un plano de visión que excluye tales métodos. Es como si de repente le obligasen a ver con otros ojos. Estos “toques” de Mamoulian nunca llegan a ser parte de un todo—como dice Jacobs—dentro de la línea general del *film*. Y la unidad estilística esencial pierde firmeza y concreción.

En el cine de estos últimos años es difícil encontrar ejemplos expresivos y personales, en los que se valore esta clase de recursos. *The Queen of Spades* (*La reina de espadas*), película basada en el cuento de Pushkin, es uno de los pocos que podemos citar. En este *film*, la imagen de una tela de araña, el roce de tejidos de un vestido femenino, tienen una función simbólica. Cuando la joven condesa que ha “vendido su alma” corre a su

(1) *The Rise of the American Film*, por LEWIS JACOBS. Nueva York, Harcourt, Brace & Co. 1939, págs. 470-1.

habitación y se postra ante una imagen de la Virgen, hay un soplo de viento que apaga las velas y deja la habitación a oscuras; es como si la Virgen rechazara su plegaria. En *La reina de espadas* estas cosas son aceptables porque el *film*, en concepción y estilo, responde a tales simbolismos. El tema, los decorados, la iluminación (absolutamente irreal), los personajes, constituyen un mundo en el que lo simbólico es normal; de este modo, los símbolos no son "aditamentos" de la historia, sino que forman parte de ella. *La reina de espadas* es la mejor prueba de que el cine sonoro permite este tipo de evocaciones, siempre que no contradigan la unidad estilística del *film*.

Todos los efectos comentados hasta ahora provienen de los mismos puntos en que está localizada la acción. Los comentarios subjetivos o marginales fluyen de un modo normal, seleccionando entre los elementos visuales que sirven de fondo. Ernest Lindgren afirma que la introducción de un símbolo está justificada cuando forma parte del ambiente visual en que transcurre el *film*. No hay que olvidar nunca, sin embargo, que los rusos hicieron magníficos hallazgos contrastando elementos visuales ajenos a la historia propiamente dicha, sin relación física alguna con los demás elementos del *film*. En la secuencia de *Octubre* que vimos antes, se satirizan las ceremonias religiosas mezclando en desorden cúpulas inclinadas, iconos, ídolos africanos, imágenes egipcias y chinas. La serie de planos no está ligada por ninguna clase de razón material, sino por un concepto abstracto.

Desde luego, no vale la pena discutir la posibilidad de montar estos planos con sonidos naturales. La secuencia se compone de elementos heterogéneos temporal y espacialmente; el sonido real no haría más que acentuar su diversidad.

Parece como si llegáramos a la conclusión de que el medio sonoro no es adecuado para esta clase de montaje ideológico. Sin embargo, esto no es lo cierto. El que Eisenstein nunca asimilara por completo el sonido en su obra, sólo prueba una limitación personal. Los documentalistas británicos de los años treinta—especialmente Basil Wright y Humphrey Jennings—demostrarían que los métodos eisensteinianos podían tener correspondencia sonora. Ciertos personajes de *Song of Ceylon* (*film* del que se analiza una secuencia en la pág. 140) vendrían a probar que el cine de ideas puede ganar profundidad y riqueza en función creadora del sonido. Wright desarrollaría las concepciones de Eisenstein sobre el montaje de relación—montaje al servicio de una idea, sin tener en cuenta la unidad de tiempo o espacio entre planos adyacentes—elaborando una continuidad sonora muy compleja, alternando contrastes y combinaciones de sonido e imagen.

Los experimentos de Wright, de Jennings, los de Pare Lorentz en *The City (La ciudad)*, no tuvieron continuadores. Pero tampoco esto prueba nada, a no ser que las posibilidades de acción en el campo del documental se han visto muy disminuidas, que faltan subvenciones, medios para que otros realizadores puedan trabajar libremente. En este terreno aún está casi todo por hacer.

En la parte de este libro dedicada al documental, tratamos de analizar las posibilidades del montaje de relación. Por ahora, diremos solamente que en este tipo de cine el montador parece recobrar la importancia que tuviera en la época muda. Los métodos de Wright (y en otro sentido, los de Flaherty) confían gran parte del proceso creador al trabajo en la sala de montaje. La calidad de obras como *Louisiana Story* o *Song of Ceylon* nos hace lamentar que tales métodos de producción sean hoy practicables en raras ocasiones. Como hemos explicado, hay razones de tipo económico que exigen una previsión más cuidadosa del trabajo. Si algún día esas razones dejan de imponerse, descubriremos que una amplia temática ofrece al cine sonoro, aún intangibles, sus mejores posibilidades. Por ahora no podemos más que anticipar esperanzados lo que serán las obras de algún futuro director que pueda trabajar en el cine sonoro con la libertad de un Griffith, un Eisenstein o un Dovjenko.

SEGUNDA PARTE

EL MONTAJE EN LA PRACTICA

SECUENCIAS DE ACCION

La posibilidad de reproducir el movimiento, unida a la de cambiar la acción instantáneamente de un lugar a otro, sigue siendo uno de los atractivos primordiales del cine. En su torno se han creado muchos estilos y maneras de hacer. Los *films* del Oeste—casi tan viejos como el cine mismo—, las películas de *gangsters*, duras y “sociológicas”, de los años treinta, los *films* policíacos semidocumentales de postguerra, las más elaboradas producciones de intriga de un Hitchcock o de un Lang, tienen su punto fuerte en una serie de momentos espectaculares, rápidos y emocionantes. Luchas, peleas, movimiento al fin, son y serán un perenne elemento de popularidad.

El incremento de esta popularidad estuvo ligado en el cine mudo a los avances del montaje. Resulta característico que los primeros *films* en que aparece el montaje, aun en su forma más rudimentaria, fueran las famosas persecuciones de Porter. Con el montaje de acciones paralelas, Griffith daría a la acción una nueva magnitud, graduando la duración de los planos para mostrar alternativamente la ventaja del perseguido o los progresos del perseguidor. Más adelante se introduciría un plano estático—generalmente la imagen de un observador—jugando como elemento de reacción, puntuando los planos de movimiento y acentuando así su efecto. Esta manera de contar se ha conservado prácticamente sin alteración hasta nuestros días.

Las acciones paralelas ofrecen al director un recurso ideal para plantear conflictos de tipo físico. El paso alternativo del hombre perseguido al hombre que persigue, permite mantener constantemente en el público la impresión de continuidad. Sin embargo, esta ventaja crea problemas al montador más difíciles en cierto modo que los del relato directo, en el que cada plano continúa simplemente la acción de su antecesor. En primer lugar, hay la dificultad elemental de mantener al espectador claramente informado de lo que está pasando. En muchos casos, el perseguidor va muy

retrasado con respecto a su víctima, y por tanto es preciso que los cambios de plano muestren lugares visualmente bien diferenciados. Lo más importante en tales ocasiones es no confundir al espectador sobre la relación geográfica entre las dos corrientes de la acción. Se cae muchas veces en la tentación de cortar una secuencia de acción con demasiada rapidez a fin de hacerla más emocionante: si esto es causa de confusión en el espectador sobre los detalles físicos de la escena, el montador habrá echado a perder su bienintencionado trabajo.

Un último problema es el de expresar la varia fortuna de los contendientes. Esto es sobre todo una cuestión de tiempo: hay que dar variedad a la conjugación de los planos para reflejar la tensión cambiante, retardar aquí o acelerar allá para transferir la emoción de perseguidor a perseguido, o viceversa. Mas todos estos problemas están ligados tan íntimamente a los requerimientos dramáticos de cada secuencia particularmente considerada, que una discusión teórica sería demasiado vaga e inútil. Examinemos un ejemplo práctico:

LA CIUDAD DESNUDA (1)
(*Naked City*)

Fragmento del rollo 10

Tras una larga búsqueda, el detective Halloran captura a Garza (el asesino) en su propio departamento. Mientras lo interroga, Garza consigue distraerlo un momento, lo golpea y escapa, sin darse cuenta de que el detective no ha llegado a perder el conocimiento. Inmediatamente, Halloran avisa a la comisaría. Y mientras Garza inicia su huida, el teniente Dan Muldoon se pone en movimiento.

Vemos a Garza subir las escaleras del ferrocarril subterráneo. Cuando llega arriba, mira a su alrededor para comprobar si alguien le persigue. Inadvertidamente tropieza con un ciego que aparece tras una esquina. Un gran perro de Alsacia que acompaña al ciego se lanza contra él.

El comentador que intervenía en diversos momentos de la película era su productor, Mark Hellinger (2).

Pies Fgs.

Comentador (con tono de amable consejero):

¡Vamos, Garza, no tiene importancia! ¡Sigue adelante!

1 P. M. L. El perro ha atrapado a Garza por el brazo izquierdo. Este corre intentando soltarse.

Música dramática rápida.

2 2

(1) *La ciudad desnuda* (*Naked City*). Director: Jules Dassin. Montador: Paul Weatherwax. Universal-International, 1948.

(2) El autor se refiere a la versión original en lengua inglesa. (*N. del T.*)

		Pies	Fgs.
2	<i>P. M. Garza de espaldas. Mientras lucha con el perro, busca el revólver con la mano derecha.</i>		
	<i>Comentador:</i>	5	2
	¡No pierdas la cabeza!		
	¡No pierdas la cabeza!		
	<i>Sigue la música.</i>		
3	<i>P. M. L. El teniente Muldoon sentado en su coche, con la puerta abierta. De pie vemos al detective Halloran y otros.</i>		
	<i>Teniente Muldoon:</i>	10	
	... en un barrio tan populoso.		
	... te diré lo que vamos a hacer...		
	<i>Se oye una fuerte detonación.</i>		
4	<i>Angulo bajo. Una ancha calle con una estación de ferrocarril al fondo. Halloran y su ayudante entran en campo corriendo, y se alejan de cámara. El coche sigue.</i>		
	<i>Sigue la música.</i>	16	8
	<i>Silbatos de la policía.</i>		
5	<i>Un largo puente. Garza corre hacia Cámara. Hay un niño pequeño ante él. La madre se abalanza hacia el niño y lo aparta un instante antes de que pase Garza, que sale por derecha de Cámara.</i>		
	<i>Coche que acelera.</i>		
	<i>Sigue la música.</i>	6	13
6	<i>Angulo alto, hacia la parte superior de las escaleras del subterráneo. Arriba, parado y sin saber hacia dónde ir, está el ciego. Halloran y su ayudante suben corriendo hacia él.</i>		
	<i>Sigue la música.</i>		
7	<i>P. G. Un niño ayuda al ciego. A la derecha está el perro muerto; al fondo, el puente. Los dos detectives entran en cuadro por la parte inferior del fotograma. Halloran se detiene para mirar al perro.</i>		
	<i>Sigue la música.</i>	5	10
8	<i>P. M. C. Halloran mira hacia el puente tratando de localizar a Garza.</i>		
	<i>Sigue la música.</i>	2	8
9	<i>El puente; punto de vista de Halloran. Garza corre alejándose de Cámara en G. P. G.</i>		
	<i>Sigue la música.</i>	3	4
10	<i>Como 8. Halloran se vuelve hacia su ayudante; habla y corre rebasando la Cámara en seguimiento de Garza.</i>		
	<i>Halloran (a su ayudante):</i>	3	14
	¡Es Garza!		
11	<i>En picado, desde la parte superior de las escaleras. El teniente Muldoon y dos ayudantes entran en campo por la parte inferior.</i>		
	<i>Ayudante de Halloram (off):</i>	4	9
	¡Dan! ¡Es Garza!		
	<i>Sigue la música.</i>		
12	<i>El ayudante de Halloran en lo alto de las escaleras. Encuadre desde la parte media de éstas.</i>		
	<i>Ayudante de Halloram (gritando):</i>	3	8
	¡Halloran lo sigue; van hacia el final de Brooklyn!		
13	<i>P. M. L. Muldoon y sus ayudantes al principio de la escalera.</i>		
	<i>Muldoon (a gritos):</i>	8	2

- Muldoon se vuelve a sus ayudantes y habla. Suben las escaleras, *rebasando la Cámara*. Muldoon y otros ayudantes corren hacia el coche.
- 14 *Como 5*. El puente, pero otro lugar más avanzado. Garza corre hacia Cámara y sale de campo. *Sigue la música.* 8 12
- 15 *Como 14*, pero ya cerca del final del puente. Halloran corre hacia Cámara y sale de campo. La madre con el niño está de pie, a la derecha. *Sigue la música.* 5 1
- 16 P. M. Muldoon y un guardia. Al fondo, cabina de teléfonos. El guardia va hacia el teléfono. Muldoon corre y sale por izquierda. *Muldoon:* ¡Llama a la radio! 5 13
¡Di que manden un coche al final de Brooklyn!
- 17 P. M. El coche de Muldoon. El ayudante de Muldoon entra en el coche. Hay dos guardias en pie detrás del coche. Otros dos guardias frente al coche. Muldoon entre en el coche y éste se pone en marcha y sale hacia la derecha. *La Cámara lo sigue en panorámica* hasta que dobla la esquina. *Muldoon:* ¡Vosotros, adentro! 15 6
¡Y vosotros dos, cubrid esta parte!
Sirenas.
- 18 P. M. Garza corriendo hacia la cámara. *Esta se mueve en "travelling" frente a él, manteniendo el encuadre.* 2 7
- 19 P. M. Halloran corre hacia cámara. *"Travelling" manteniendo el encuadre.* 3 8
- 20 *Como 18*. Garza corre hacia Cámara. 4 5
- 21 Interior del coche en marcha. Muldoon va sentado junto al conductor. *La Cámara al fondo del coche*, encuadrando en la dirección del movimiento del vehículo a través del puente. 3 2
- 22 Paso elevado. Garza entra en campo corriendo por la parte superior izquierda del fotograma, y se dirige hacia las escaleras. 9 7
- 23 *Como 19*. Halloran corriendo hacia Cámara, que se mueve ante él. 2 11
- 24 *Como 21*. Interior del coche en marcha. *Muldoon (volviéndose hacia los guardias que van en la parte de atrás):* 8
Fijaos en esa torre que hay

allí, a la izquierda. Cuando pasemos, os bajáis. Allí esperaréis a Garza.

Guardia:

Está bien.

25	Garza baja las escaleras al otro lado del paso elevado.	5	14
26	<i>P. M. C.</i> Garza trepa por una verja y antes de saltar al otro lado mira hacia abajo.	1	13
27	<i>Punto de vista de Garza.</i> Abajo, el coche de Muldoon se ha detenido.	5	3
28	<i>Como 26.</i> Garza ha visto el coche e intenta ocultarse tras la verja.	2	3
29	<i>P. M.</i> El coche. Salen dos guardias.	1	12
30	<i>Como 28.</i> Garza no puede dominar el miedo y dispara.	2	3
31	<i>Como 29.</i> Los guardias apoyan una rodilla en tierra y tiran hacia Garza. Luego corren hacia el paso elevado.	6	1
32	Garza empieza a subir escaleras de nuevo, pero se detiene al ver a alguien en dirección opuesta.	4	2
33	<i>Desde el otro lado</i> de las vías del ferrocarril. Vemos aproximarse a Halloran. Cuando casi iba a cruzar las vías, irrumpe un tren a gran velocidad, <i>cruzando la pantalla de izquierda a derecha</i> , volviendo a separar a Halloran y Garza.	3	10

Ruido de un disparo.

Intentemos seguir las posiciones relativas a Garza y sus perseguidores a través de la secuencia, con objeto de ver cómo ha procedido el montador para conseguir una continuidad lúcida.

Hasta la mitad del plano 3 ninguna de las partes tiene conciencia de la situación de la otra.

Esto se confirma en el plano 4, al ver a Halloran corriendo hacia la estación de ferrocarril, mientras en 5 Garza está ya en el puente. Se fija la posición de Garza de un modo específico mediante la presencia de la madre que corre para apartar al niño.

Los tres planos siguientes (6 a 8) presentan a Halloran corriendo en la dirección del disparo, y nos llevan hasta el final de las escaleras, sitio exacto en que vimos a Garza al principio de la acción.

En 9, Halloran ve a Garza; se establece el contacto. Avisa a Muldoon y la persecución empieza.

Garza sigue corriendo (14) y vemos que durante el tiempo transcurrido ha adelantado un trecho.

El plano siguiente (15) sitúa a Halloran en un punto que fija su posición relativa con Garza; pasa ante la mujer y el niño que vimos en 5 (nótase que el emplazamiento de cámara es igual en 5 y 15). O sea, que mientras Muldoon daba instrucciones, Halloran ha llegado al punto en que Garza inició la carrera durante el plano 3.

Volvemos a Muldoon (16-17) y oímos que tratará de cortar el paso a Garza en otro lugar.

Mientras tanto, en 18 vemos que Garza está muy fatigado.

Halloran lo sigue (19) y gana terreno. (Las dos fotografías pueden prestarse a confusión. 18 está tomada del principio del plano y 19 casi del final. En realidad, los dos hombres no están tan cerca como estas imágenes pueden dar a entender.)

En 20 vemos que Garza ha advertido la presencia de Halloran e intenta hacer su último esfuerzo.

Se corta otra vez la acción principal. 21 nos informa de los movimientos de Muldoon, y al cambiar a 22 vemos que Garza ha tenido tiempo para llegar al paso elevado.

En este punto el montador ha alterado ligeramente la verdadera continuidad de los hechos. El plano 23 nos muestra a Halloran apenas alejado del punto en que estaba en 19, menos de lo que la duración de los planos 20 a 22 debería haberle permitido. El objeto de esta libertad—que no se advierte en una primera visión—es dar a entender que Garza ha vuelto a alejarse de Halloran.

Nuevo corte a Muldoon, que da paso a un cambio en el conflicto: ahora todo sucede entre Garza y los hombres de Muldoon, puesto que Halloran se ha quedado atrás. El tiroteo se presenta en un juego de plano y contraplano, de 26 a 31.

Hasta que, en 23, Garza se da cuenta de que los guardias son un obstáculo insuperable y decide volver sobre sus pasos. Pero ve a Halloran tras él (33) y se percata de que está acorralado.

Así que: Garza es descubierto en 9; en 14-15 lleva una gran delantera; en 18-19 casi lo alcanza Halloran; en 20 hace un nuevo esfuerzo; en 22-23 vemos que su esfuerzo le ha permitido distanciarse de nuevo. A esto sigue el rápido intercambio de disparos (24-31), y finalmente la presencia de Halloran en el plano 33 nos indica que Garza ya no puede escapar. Durante toda la secuencia, el sentido geográfico está perfectamente conjugado con las diversas incidencias de la persecución.

Los cortes de plano subrayan los cambios de tensión. El plano 3 tiene

10 pies: la persecución aún no ha comenzado, y el disparo de revólver coge a los guardias desprevenidos en un momento de calma. Se plantea una persecución larga y fatigosa, sin incidentes especialmente notorios. Los planos 5, 14 y 15 son relativamente largos: se insiste sobre todo en el desesperado esfuerzo de Garza por ganar terreno. Después, los cortes se hacen más rápidos cuando Halloran empieza a adelantarse, adquiriendo una ventaja momentánea. Al final se aceleran los cambios, llegándose a un *climax* en el tiroteo.

Vale la pena comentar los métodos seguidos por el montador para obtener el efecto de velocidad y excitación. En la primera parte de la película ss nos describe a Garza como personaje astuto y cruel, y la persecución final está planteada más como una "lucha de cerebros" que como combate a tiro limpio. El montador ha adoptado la técnica que mejor convenía al argumento; el pasaje no está cortado de un modo demasiado rápido, pero va saltando con gran agilidad entre las tres partes que intervienen en la lucha, con objeto de presentar una acción inteligente y coordinada entre los dos contingentes de policía que actúan unidos contra el criminal.

Es digno de mención, por ejemplo, que a partir de 13 todos los planos suponen un cambio de lugar; ninguno continúa una acción anterior. Este desplazamiento constante del centro de atención crea una impresión de rapidez sin que el montaje—a excepción de la parte final—sea particularmente rápido.

Un alarde meritorio en el montaje de esta secuencia, comparada con tantas otras escenas de acción, es la total ausencia de planos generales de localización, en los que vemos al mismo tiempo a las distintas partes que en ella toman parte, así como de "planos de reacción" para mostrarnos observadores estáticos. Un gran cuidado en los detalles de localización, utilizados con gran inteligencia para situar cada personaje en posiciones relativas bien caracterizadas, hace innecesarios los planos generales de situación. Por otra parte, el montador no ha necesitado hacer uso de planos mostrando la reacción de otras personas, porque los tres grupos que intervienen en la persecución resuelven siempre el problema de cambiar de plano a un elemento activo.

Sin embargo, ambos recursos son no solamente lícitos, sino en muchas ocasiones indispensables en secuencias de acción. Estudiemos su empleo en otro ejemplo.

ERASE UN GRAN CAMPEON (1)

(Once a Jolly Swagman)

Fragmento del rollo 11

Bill Fox (Dirk Bogarde) era campeón de motorismo antes de la guerra. Al ser desmovilizado, su esposa le pide que abandone las pistas y busque un trabajo regular. Riñen, y Bill decide intentar la vuelta a su actividad anterior. Tommy Possey (Bonar Colleano) organiza una prueba con Chick, actual campeón, para contrastar la forma en que se encuentra Bill. Antes de esta secuencia hemos visto que Chick está completamente tranquilo, mientras Bill da pruebas de un gran nervosismo.

Pies Fgs.

- | | |
|--|---|
| <p>1 P. G. de Bill, Chick, Tommy y un mecánico (Taffy), viniendo hacia las motos, que están en primer término.
Se detienen en P. M., frente a Cámara.</p> <p>Tommy echa una moneda al aire.</p> <p>Tommy mira la moneda.</p> | <p><i>Música: la marcha de los corredores, oída ya en otros momentos del "film".</i></p> <p>39 6</p> <p><i>Tommy:</i>
Hagamos bien las cosas. Lo echaremos a suertes. ¿De acuerdo?</p> <p><i>Bill:</i>
Cara.</p> <p><i>Tommy:</i>
Cruz.</p> <p><i>Chick:</i>
Yo voy por fuera.</p> <p><i>Tommy (a Taffy, fuera del campo):</i>
Tú das la señal, ¿eh, Taffy?</p> |
| <p>2 P. G. C. Bill, Tommy y Chick.</p> <p>Los mecánicos empujan la máquina de Chick.</p> <p>Tommy empuja la moto de Bill hasta que arranca. <i>La Cámara hace panorámica hasta que Bill sale de campo.</i></p> | <p><i>Tommy:</i> 28 7
Ten cuidado, hijo. Es un gran corredor.</p> <p><i>Bill:</i>
De acuerdo, Tommy. Me portaré bien.</p> <p><i>Chick:</i>
¡Vamos!
<i>Cesa la música.</i>
<i>Empieza ruido de motores.</i></p> <p><i>Bill:</i>
Empezamos cuando quieras.</p> <p><i>Tommy:</i>
De acuerdo.</p> |
| <p>3 P. G. Taffy corre hacia Cámara y se detiene. Cerca de él, Bill y Chick toman sus posiciones.</p> | <p>17 1</p> |
| <p>4 P. M. C. Taffy levanta un pañuelo para dar la señal.</p> | <p>2 12</p> |
| <p>5 P. M. Bill y Chick miran a Taffy,</p> | <p>4 3</p> |

(1) Director: Jac Lee. Montador: Jack Harris. Producción Wessex, 1948.

	que está fuera de cuadro. Bill mira a Chick para ver si está preparado.		
6	P. P. del pañuelo en la mano de Taffy.	2	2
7	P. P. de Bill.	1	12
8	P. C. del pañuelo que baja.		15
9	P. G. Chick y Bill toman la salida. La rueda delantera de Chick se levanta al acelerar.	<i>Aumenta repentinamente el ruido de motores.</i>	2 2
10	P. G. Bill y Chick corriendo hacia Cámara, que hace panorámica para seguirlos, hasta que salen de campo por la izquierda.	10	12
11	P. M. Tommy observa la carrera.	3	4
12	P. G. Chick y Bill. La cámara "paneá" a la izquierda, al tiempo que ellos toman una curva. Bill lleva una ligera ventaja.	8	10
13	P. M. Bill y Chick avanzando hacia Cámara, que los precede en Travelling. Chick se adelanta un poco.	7	11
14	P. G. C. Chick y Bill en una curva. Panorámica de izquierda a derecha. Chick adelanta un poco.	11	11
15	P. G. Chick y Bill. Chick se adelanta a Bill. Panorámica a P. M. de Tommy.	9	
16	P. P. de Bill. Cámara en Traveling manteniendo el encuadre.	<i>Se inicia la música.</i>	3 3
17	P. P. de Chick. Cámara como en 16.	3	6
18	P. G. Bill y Chick. Cámara hace panorámica de izquierda a derecha siguiéndoles en la curva. Chick lleva ligera ventaja.	8	
19	P. M. de Chick. Viene hacia Cámara.	4	3
20	P. M. de Bill. Viene hacia Cámara.	3	1
21	Como 19. Su moto se inclina al entrar en una curva.	4	
22	G. P. G. Chick y Bill vienen hacia Cámara. Pasan ante el punto de partida. Salen de cuadro por la derecha. Chick va delante.	6	12
23	P. P. de Tommy, que mira muy impaciente.	1	10

	Pies	Fgs.
24 P. G. de Bill y Chick; <i>la Cámara</i> <i>paneá</i> siguiendo su entrada en la ventaja.	5	5
25 P. G. de Bill. <i>La Cámara lo precede en Travelling.</i>	2	7
26 P. P. de Chick. <i>La Cámara lo precede en Travelling.</i>	2	12
27 <i>Como 25.</i> Bill.	2	11
28 P. G. Bill y Chick salen de una curva y vienen hacia <i>Cámara</i> . Van casi igualados.	4	13
29 P. P. de Tommy. Se quita la pipa de la boca. Está nervioso.	1	9
30 P. G. de Chick y Bill; <i>pasan ante Cámara de izquierda a derecha</i> , casi igualados.	4	7
31 G. P. G. Chick y Bill <i>acercándose a Cámara desde lejos</i> . Al llegar a la meta Bill pasa a Chick.	4	6
		<i>Cesa la música.</i>
32 P. G. C. Tommy se lleva la pipa a los labios y salta a la pista. Está satisfecho.	7	7
33 P. G. Chick y Bill vienen <i>hacia Cámara</i> . Chick sale de campo por la derecha y Bill se detiene en P. M. Queda <i>frente a Cámara</i> , se quita las gafas y respira hondo.	23	5
		<i>Aplausos del público (imaginados por Bill). Cesa el ruido de los motores. Entra la música.</i>

Desde mi punto de vista de montador (1), me encontré en esta secuencia con una gran ventaja y un montón de inconvenientes. En casi todas las carreras o luchas de este tipo el público suele tener un conocimiento anticipado de lo que va a pasar si el argumento tiene que seguir su curso. En este caso, el mismo personaje es quien duda sobre el resultado de una carrera en la que se juega su regreso al deporte. Si gana, recobrará su antigua calificación, así como su medio de vida; pero, en cambio, perderá a su esposa. Seguramente una parte del público espera por eso mismo que pierda. Esta incertidumbre facilitaba el mantenimiento de una expectativa.

Las dificultades abundaban. Antes de esto había habido ya en la película cuatro carreras de motos, así que resultaba preciso introducir ciertas variantes. No era fácil dar entrada a muchos planos mostrando la reacción de otras personas (planos-reacción) porque sólo había dos espectadores, igual que eran sólo dos los competidores en la carrera. Esto limitaba la elección de planos. Finalmente, diversas razones nos impidieron jugar en la secuencia con tantos planos como hubiéramos deseado.

La secuencia se inicia con una especie de eco musical de la marcha de los corredores. Esto lo hicimos para acentuar el contraste de la absoluta falta de público con las otras carreras vistas anteriormente, coreadas por una multitud de espectadores. Otras diferencias visuales nos las daba la actitud indolente de los mecánicos—antes

(1) Notas por JACK HARRIS.

pletóricos de actividad—, el pañuelo utilizado como señal de partida en lugar del sistema automático de otras veces. En fin, esto eran ventajas. La dificultad estaba en la carrera en sí.

Tan exiguo material hacía indispensable concentrarse en planos de la carrera, utilizando algunos planos: reacción de Tommy. Tampoco podíamos dejar que un corredor se alejase demasiado de otro: Bill iba a ganar, pero, al fin y al cabo, el campeón era Chick y dejarle tomar ventajas excesivas hubiera resultado absurdo. Los planos medios y largos eran necesarios para mostrar la batalla por el primer puesto, y los primeros planos para hacer ver el estado de ánimo de los corredores: la seguridad de Chick en su victoria, y las dudas de Bill, que no recupera la confianza en sí mismo hasta haber conquistado el primer lugar.

Al igual que en *La ciudad desnuda* se tiene buen cuidado en esta secuencia de informar al espectador claramente y en todo momento de la situación de la carrera y el lugar preciso de los que toman parte en ella. Aquí, sin embargo, el problema es menor: no se trata de una persecución complicada; basta con mantener la emoción por sí misma. Lo cual se consigue, en parte, gracias a los grandes planos generales y, en parte, mediante los planos de reacciones, hábilmente utilizados.

Los tres planos anteriores a la iniciación de la carrera son de una liberada lentitud. En el plano 1, los tres hombres caminan en silencio hacia la cámara: la música evoca los viejos tiempos de Bill, y su nerviosismo ante la posibilidad de renovarlos.

2 y 3 son también planos largos, y los preparativos se hacen con parsimonia.

Después de esta introducción lenta, el grupo de planos 4-9 deja libre curso a la tensión hasta ahora contenida. Es el momento en que los nervios de Bill sufren la peor prueba y constituye un primer *climax* dentro de la secuencia.

Durante la carrera, los planos de acción (10, 12-15, 18, 22, 24) son de una duración relativamente larga. El final de la prueba, como señala Jack Harris, no podía tener espectacularidad porque estaría en contradicción con el propio sentido de la historia. De acuerdo con esto, la razón de los cambios de plano no experimenta un incremento apreciable.

En tal sentido, la secuencia difiere mucho de las que antes citamos de *La ciudad desnuda*, donde lo argumental impone un aumento de tensión. El final de la carrera está resuelto en planos largos, con una visión objetiva de los corredores hasta que llegan a la línea de meta. No se intenta forzar un *climax*. El último plano de la secuencia expresa en cierto modo el final de una emoción física: en plano general (33), Bill disminuye la marcha mientras va acercándose a la cámara hasta llegar a un plano medio que pinta la solución de su problema. En el plano 31 puede decirse que la carrera está resuelta, y la reacción de Tommy en el 32—sa-

biendo que sus simpatías están al lado de Bill—ya no deja lugar a dudas. Este es un punto importante en el curso dramático de la historia, porque el momento de calma ofrece un contraste muy real, y permite dar entrada de un modo natural a un efecto de sonido subjetivo ligado a la imagen de Bill. Este efecto de sonido imaginario podía haber entrado antes, durante la carrera; pero con menos eficacia, ya que se hubiera mezclado con el ruido de los motores. (Jack Harris comenta: “La música que se inicia en el plano 16 obedece a un propósito deliberado, que es disminuir el realismo de la carrera, preparando el ánimo del espectador para las ovaciones imaginarias que Bill oirá luego.”)

Durante esta secuencia el montador cambia cinco veces a planos de Tommy. Puede parecer que estos planos estáticos son inadecuados durante una acción que ante todo debe tener movilidad, interés y emoción. Sin embargo, cumplen varias funciones de importancia.

En primer lugar, es preciso hacer ver que los corredores dan cuatro vueltas a la pista. Ver en realidad esas cuatro vueltas sería de una innecesaria monotonía. Los planos de reacción (o, en su lugar, los primeros planos de Bill y Chick) ayudan a salvar lagunas de tiempo entre planos de la carrera misma. Dejamos la carrera, vamos a otro tema, volvemos a ella, en un tiempo menor del necesario para recorrer un espacio determinado, pero el espectador advierte solamente que la carrera ha seguido su curso. De este modo el montador puede acortar la duración de la carrera; el público no lo nota y cree que la ha vista en su totalidad (obsérvense, por ejemplo, 22 y 24. Ambos planos muestran a los corredores en la misma parte de la pista. El plano inserto (23), hace creer al público que mientras han estado viendo a Tommy, los corredores han dado una vuelta completa).

Además, los planos de reacción estáticos cortan el rápido movimiento de la acción, y aumentan su fuerza por contraste. Si una secuencia de este tipo se compusiera exclusivamente de planos generales, el movimiento y la velocidad perderían importancia por la poca variedad de las imágenes. Es precisamente esa *variedad* la que acentúa la impresión de rapidez.

El último propósito de los planos de reacción es guiar las emociones del espectador. Los cambios de expresión facial de Tommy dan la clave de lo que está pasando y son un factor importante para conseguir la emoción deseada.

Como en el caso anterior, todos los cambios de esta secuencia nos llevan a un fragmento de acción paralela o una imagen que contrasta fuertemente con la del plano precedente. De 12 a 15 los planos describen una acción continuada, pero siempre nos ofrecen ángulos de visión absolutamente distintos: 12 es un plano general con panorámica de izquierda a derecha; 13 es un plano medio con movimiento de *travelling*; en 14 el

movimiento va también de izquierda a derecha, y la cámara sigue a los corredores hasta que éstos se alejan; 15 tiene movimiento izquierda-derecha para terminar encuadrando a Tommy en una panorámica rápida. Vemos cuatro planos de una misma acción, pero desde ángulos y distancias bien diferentes. La sensación de velocidad y la tensión se obtienen así mejor que si los cortes estuvieran graduados con mayor suavidad visual.

Un examen del metraje no nos dirá gran cosa sobre el ritmo del montaje en la secuencia. Observaremos que los planos cortos, cercanos al sujeto, son de duración bastante inferior a los generales. Esto se debe a que un plano corto es de comprensión inmediata, y su significado se agota en breve espacio de tiempo. Por su parte, y en este caso, los planos generales llevan implícita una parte de acción y movimiento, lo que supone una fuente de interés constante.

Esto es algo que se debe tener siempre en cuenta al montar secuencias de acción. El metro y medio de un plano estático, de reacción (por ejemplo, el número 11, de Tommy) o en *travelling* para mantener el personaje en plano corto (como en 25, 26 y 27), resulta para el espectador mucho más largo que el metro y medio de un plano general de dos motocicletas cruzando la pantalla. Las medidas absolutas de los planos sólo son significativas con relación a lo que representan.

Las dos secuencias citadas son muy representativas de problemas específicos de montaje en cuanto armonía de acción y movimiento. Los puntos más importantes se pueden resumir de la forma siguiente:

- 1) El espectador ha de tener constantemente una idea clara de acción; por ejemplo, las acciones paralelas no deben producir confusión.
- 2) Hay que dar variedad al ritmo del montaje para que la tensión dramática varíe igualmente.
- 3) Es conveniente cambiar a planos estáticos de personajes no activos cuando sea posible introducirlos, con objeto de salvar problemas de tiempo entre planos adyacentes y para encauzar el impacto emocional sobre el público.
- 4) La variedad visual y la ilusión de movimiento continuado pueden incrementarse mediante acciones paralelas y cambios de ángulo dentro del mismo fragmento de acción.

Como se verá, es difícil prevenir la aplicación de cualquiera de estos puntos antes de llegar a la sala de montaje. Esto no quiere decir que las grandes líneas de la continuidad no sean previsibles. El director tiene que visualizar las cosas durante el rodaje con arreglo a un orden lógico dentro de la secuencia. Pero aún si se rueda pensando en el montaje, es preciso

hacerlo con un criterio amplio, para luego poder elegir. Los mejores efectos son producto de la matización cuidadosa de tiempo y el buen orden de planos; el montador necesita material suficiente para atender a los menores detalles. Es más, los cambios radicales sobre un plan inicial de montaje suelen descubrir posibilidades nuevas. Para llevar a cabo un buen trabajo hay que contar con un metraje suficiente, so pena de perder buenas oportunidades.

A veces no es posible rodar según un orden preconcebido. En época de guerra el director—u operador de noticiario—tiene que limitarse a rodar como puede y según van pasando las cosas. Con material abundante, el montador puede conseguir una buena secuencia, en la que no falte el sentido cinematográfico. Pero por mucho que el rodaje haya sido preparado, estudiado y planeado, la principal responsabilidad, el interés de una secuencia de acción, la precisión de efectos, el ritmo, corresponden exclusivamente al montador. La continuidad definitiva y la medida de los planos **son incógnitas que no pueden despejarse** antes de llegar a la sala de montaje. >

Este tipo de secuencias deja al montador mucha más libertad que las escenas dialogadas, en que predomina el trabajo del actor. Lo visual se pone en estos casos al servicio de lo verbal, y el montador no puede hacer más que cumplir con imágenes el imperativo de las palabras. Las imágenes están ya ligadas desde el momento del rodaje: no cabe otra cosa que elegir unos pocos planos para cambiar siempre al de mayor efecto dramático. En secuencias de acción, sin embargo, las imágenes son un vehículo argumental; el montador juega con ellas como auténticos elementos narrativos. Por eso tiene aquí una máxima función creadora, porque es en el montaje donde los planos adquieren significado. Libre de las trabas del diálogo, el montador actúa con la misma libertad que tenía en la época del cine mudo. Aún hoy día, por mucho que haya conseguido el director, es el montador quien hace o deshace una secuencia de acción. >

SECUENCIAS DIALOGADAS

Montar bien una escena dialogada pone al director y montador ante el problema más pequeño y más grande al mismo tiempo. Si el diálogo es bueno, la escena es fácil de montar, porque en realidad el montaje importa poco. Las palabras son el todo, y al director le basta con que el énfasis dramático se le dé cuando le corresponde. Pero si el director no quiere fiarlo todo a las palabras y trata de enriquecer la escena con elementos visuales, el problema se hace más difícil.

Examinemos el primer caso. Las escenas dialogadas se ruedan casi siempre de esta forma: dos personajes hablando en plano general o medio, que nos da el sentido de situación; la cámara se acerca a ellos o pasa por corte a un plano más próximo, en el mismo eje visual del anterior; finalmente se van alternando una serie de planos aislados de los interlocutores—casi siempre con referencia en la imagen de un hombre del otro—que dicen su frase o escuchan a su oponente. En el punto de mayor interés suelen usarse primeros planos, y es también normal que la cámara haga un movimiento de retroceso al terminar la escena.

Hasta aquí, el sistema es válido. Las palabras cobran la importancia que realmente tienen, sin que lo visual *distriga* o perturbe. Los encuadres de un actor con referencia—un hombro—del que está enfrente a él, tienen la ventaja de que el público nunca pierde la noción de que en la escena se plantea un conflicto entre dos personajes. Los primeros planos permiten mostrar al actor de frente o de perfil, como sucede cuando los vemos en un mismo plano, uno frente al otro, y además satisfacen al público, que gusta de ver muy cerca a sus estrellas preferidas.

Hay dos razones aún para que este método sea considerado totalmente válido. En primer lugar, una escena dialogada suele ser estática: importa lo que *dicen* los personajes, no lo que *hacen*. El juego de primeros planos, cortos y medios, proporciona cierto movimiento y variedad visual, evitando el estatismo a que daría lugar su presentación en plano único.

En segundol lugar, el montador tiene mucha libertad para cortar la escena de diversas maneras, según sean las conveniencias dramáticas. Hay que encontrar el punto exacto para pasar del plano de situación a los más cortos; la duración de cada plano y la relación en el juego de éstos permite infinitas posibilidades para matizar la escena. A veces no conviene cortar la imagen en el mismo punto que el diálogo, dejando que éste continúe sobre un personaje que ya no habla, sino escucha. (Frecuentemente tiene más importancia ver la reacción de un personaje ante la frase de otro que sus mismas palabras.) El montador controla mediante éste y otros parecidos recursos el sentido dramático de la escena. En muchas ocasiones este juego visual nos descubre matices y posibilidades que no corresponden al diálogo propiamente dicho.

He aquí un ejemplo escogido al azar:

LA PAREJA INVISIBLE SE DIVIERTE (1)

(*Topper returns*)

Fragmento del rollo 2

Película de la serie de la pareja invisible. Humor negro al servicio de un tema fantástico.

La hija mayor acaba de llegar a América, siendo cariñosamente recibida por su padre, al que no conocía. Le hace preguntas sobre la muerte de su madre. Hasta aquí las cosas han ido transcurriendo dentro del mayor cariño y cordialidad. El médico, que se encuentra allí, ha advertido antes a la joven que no conviene excitar a su padre, porque está gravemente enfermo.

Pies

1 P. M. C. El padre. Termina la frase con gran nervosismo.

Padre:

19

Mi socio era un hombre llamado Walter Harburg. Un día le estaba enseñando las minas a tu madre, cuando de repente hubo un terremoto, la galería se hundió, y...

Doctor (en off, con voz gravemente autoritaria):

Ya ha hablado usted bastante... 3

2 P. M. C. El doctor.

... señor Carrington.

3 P. G. C. El padre, la hija y el doctor.

Doctor (sigue amablemente):

Siento interrumpirle, pero no hay que fatigar a su padre.

Por la simple lectura de este diálogo entendemos que un hombre de cierta edad, enfermo y muy rico, cuenta una historia bastante catastrófica, hasta que el médico le llama la atención y le recuerda que no debe

(1) Director: *Roy del Ruth*. Montador: *James Newcom*. *United Artists, 1941*.

excitarse. Sin embargo, la forma en que está montada la secuencia nos descubre algunas otras cosas.

La frase "ya ha hablado usted bastante" está dicha en *off*; la hija ha estado antes hablando con el padre, y aunque sabemos que el doctor ha entrado en la habitación, lo vemos en ella por primera vez. Cuando, repentinamente (sobre el plano 1) se oye su voz, es como una sorpresa que crea un algo misterioso en torno al personaje. El espectador se da cuenta entonces de que el doctor ha estado todo el rato en la habitación, escuchando sin decir una palabra, y que sólo interviene cuando el otro llega a un cierto punto de su narración. Así que, aun no habiendo nada raro en las palabras del doctor—la joven nada sospecha—, se insinúa algo al espectador sobre su persona, precisamente por el montaje de los planos.

Si el plano 2 no se hubiera utilizado, cortando de 1 a 3, la acción resultaría absolutamente directa; el doctor, simplemente, se interesa por su paciente. Si la frase inicial ("¡Ya ha hablado usted bastante, señor Carington!") se hubiera dicho en 3, no habría sorpresa porque el espectador hubiese advertido la presencia del doctor antes de oír sus palabras. Obsérvese que las frases del diálogo son en realidad completamente normales, y la hija las oye sin acusar la menor extrañeza; lo que da a la secuencia un tono misterioso es precisamente el montaje. (Y esto es lo que se pretendía; más adelante vemos que el padre y el doctor son unos impostores.)

Sería absurdo pretender que la totalidad de este efecto corresponde al orden de los planos. La iluminación es misteriosa y los actores coadyuvan perfectamente a crear este ambiente—el tono de voz del doctor, por ejemplo, se dulcifica en el plano 3. Lo que pretendemos demostrar es que otro orden de planos hubiese hecho la secuencia incolora y sin efecto alguno de misterio. La presentación del doctor *a posteriori* de haberse oído su voz equivale a dar un salto sobre lo que la hija advierte, e incluso el ángulo de cámara refuerza la sospecha. Después de esto la escena sigue en un estilo objetivo. La sospecha está ya en el aire, y de momento eso es suficiente; la actitud del doctor es por lo demás lógica y normal.

Este ejemplo nos hace comprender la importancia de regular los elementos de la acción del modo más preciso, y que el simple desplazamiento de unas líneas de diálogo puede marcar un punto bien definido dramáticamente. Podrían citarse muchos otros ejemplos, mas no por esto deduciríamos principios de aplicación universal. El montador trabaja siempre sobre casos concretos, y no es posible extenderse en generalizaciones.

Este juego de plano y contraplano no es, de ninguna forma, la solución ideal para una escena dialogada. En muchos casos el resultado carece

de impacto visual y la secuencia gana poco, al ser realizada, con respecto a su forma original escrita. La fórmula es de aplicación muy general precisamente porque los guionistas casi nunca hacen indicaciones en estos casos sobre la posible acción visual y porque, además, es un expediente cómodo: el director no tiene más que rodar la escena desde cinco o seis emplazamientos, y luego dejar que el montador se las arregle lo mejor posible.

Hemos hablado del guionista, y es él quien tiene en su mano la mayor parte del problema. Si una escena ha de ser completa, debe tener tanto interés verbal como *visual*, lo que supone su estudio cuidadoso en el guión. Cuando el escritor se limite a resolver la escena en términos exclusivamente coloquiales, el director tendrá que improvisar, buscando alguna forma de darle movilidad e interés, y es posible que no lo consiga. El problema está en que al requerir la acción *visual* tanto esfuerzo creador como el diálogo, es necesario que haya sido igualmente estudiada y preestablecida. Cuando eso no sucede, muchos directores se limitan a cubrir la totalidad de los diálogos en una determinada cantidad de encuadres. Puede que este material, una vez montado, constituya una pieza dramáticamente eficaz. Pero cuando se trabaja de este modo, lo más corriente es que la escena pierda interés y vida.

En estos problemas de las escenas dialogadas la audacia suele dar casi siempre resultado positivo.

Antes de entrar en la cuestión más a fondo, veamos un ejemplo.

AMIGOS APASIONADOS (1)

(The passionate friends)

Fragmento del rollo 5

Howard Justin (Claude Rains), banquero rico e influyente, hace un viaje de negocios a Alemania. Durante su ausencia, su esposa, Mary (Ann Todd), encuentra a Steven Stratton (Trevor Howard), de quien en tiempos estuvo enamorada. Y de este encuentro renace el antiguo idilio. Howard vuelve de Alemania antes de lo que Mary suponía. Mary dice a Howard que esa noche tiene que ir al teatro con Steven. Más tarde, Howard se da cuenta de que Mary ha olvidado en casa las entradas del teatro. Las coge y acude a la puerta del local, pero Steven y Mary no llegan. Compra un programa en la puerta y cuando vuelve a casa lo pone cuidadosamente sobre una mesa, en el centro de la habitación. Cuando vuelven Steven y Mary, Howard insiste en que éste pase a tomar una copa. El otro acepta, y mientras Mary está en el piso de arriba cambiándose de ropa, Howard habla con Steven de su viaje a Ale-

(1) Director: *David Lean*. Montador: *Geoffrey Foot*. Producción *Cineguild*, 1948.

mania, insistiendo en conceptos y palabras sobre la traición, el sentimentalismo, etc., que son alusiones indirectas y sarcásticas al idilio de Steven con su mujer. Y entonces entra Mary.

Pies Fgs.

- | | | | | |
|---|---|---|----|----|
| 1 | <p><i>P. G. C.</i> Puerta entreabierta, a la derecha. Mary entre y la <i>cámara</i> le sigue en <i>panorámica</i> hasta que Howard (sirviendo una bebida, al fondo) y Steven, de pie, a la izquierda, <i>entran en cuadro</i>. Mary se quita la capa y va hacia una radiogramola que hay al fondo, a la derecha. Howard avanza con el vaso en la mano. <i>La cámara hace panorámica a izquierda para mantener en cuadro</i> a Howard y Steven. Mary queda <i>fuera de campo</i>, a la derecha.</p> <p>Howard coge un encendedor y da fuego a Steven.*</p> | <p><i>Howard:</i>
¿Os habéis divertido?
<i>Mary:</i>
Sí. Mucho.</p> <p><i>Howard:</i>
Tenga un cigarrillo, Stratton.</p> <p><i>Steven:</i>
Gracias.
<i>Howard:</i>
¿Dónde habéis cenado?</p> | | |
| 2 | <p><i>P. G. C.</i> Mary de pie ante la radio, <i>de espaldas a cámara</i>. Al oír la pregunta de Howard se vuelve bruscamente y deja caer la tapa del gramófono.</p> <p>Avanza hacia una mesa sobre la que hay un ramo de flores y se pone a arreglarlas.</p> | <p><i>Mary</i> (a Howard, que está fuera de campo):
En ese restaurante francés..., el del camarero loco.</p> <p>Yo no sé por qué siguen trayendo lirios. Ya he dicho que no quiero verlos. Es una flor puntiaguda y antipática.</p> | 14 | 5 |
| 3 | <p><i>P. M.</i> de Steven y Howard. Howard se vuelve para <i>alejarse de la cámara</i>. <i>Esta le sigue en "travelling"</i>.</p> | <p><i>Howard</i> (a Mary):
Y el espectáculo, ¿qué tal?</p> | 11 | 7 |
| 4 | <p><i>P. M. C.</i> Marq.</p> | <p><i>Mary</i> (a Howard):
¡Oh, muy bien!</p> | 3 | 1 |
| 5 | <p><i>P. M. C.</i> Howard. Se vuelve hacia ella (que está <i>fuera de campo</i>) y sonrío irónicamente.</p> | <p><i>Howard:</i>
¿Tenfais buen sitio?</p> | 3 | 14 |
| 6 | <p><i>P. P.</i> Mary mira azarada y <i>sale de campo por la derecha</i>.</p> | <p><i>Mary:</i>
Sí.</p> | 5 | 1 |
| 7 | <p><i>P. M.</i> Steven y Howard. Howard avanza hacia la derecha, <i>precedido por la cámara en "travelling"</i>. Mary <i>entra en campo por la derecha</i>, y Howard la lleva hasta el sofá.</p> | <p><i>Howard:</i>
Siéntate. Voy a darte una copa.
<i>Mary:</i>
No me sirvas mucho.
<i>Howard</i> (en <i>off</i>, a Steven, que está fuera de campo):
Como le iba diciendo cuando entró Mary, lo que más me asombra de los alemanes es su patética fe en ellos mismos.</p> | 28 | 7 |

		Pies	Fgs.
8	<i>P. M.</i> de Steven. Se sienta.	<i>Steven:</i> ¿Por qué patética?	2 14
9	<i>P. M. C.</i> Mary. Al fondo, las manos de Howard.	<i>Howard</i> (en <i>off</i> , a Steven): La creencia del músculo en su propia fuerza es siempre patética, ¿no le parece?	9 3
10	<i>P. P.</i> El programa del teatro está junto a una caja de cigarrillos, sobre la mesa. La mano de Mary abre la caja. Pero cuando iba a sacar un cigarrillo, se detiene.		4 7
11	<i>G. P. P.</i> Mary.		3 6
12	<i>P. P.</i> Howard mira a Mary fuera de campo.	<i>Howard</i> (a Mary): ¿Hielo?	2 7
13	<i>P. M. C.</i> Mary. Está a punto de levantarse. Al fondo se ven las manos de Howard preparando las bebidas. Hacen a Mary una seña para que siga sentada.	<i>Howard</i> (<i>off</i>): No te levantes.	5 10
14	<i>P. M.</i> de Howard, ángulo alto. La cámara lo sigue en panorámica mientras da la vuelta al sofá hasta que Mary entra en campo y Howard le ofrece la bebida. Mary le mira fijamente, pero no se levanta. Howard pone el vaso sobre la mesa, encima del programa del teatro. La cámara pica hacia su mano.		24 4
15	<i>P. M.</i> Steven mira sin comprender.	<i>Howard:</i> Aquí.	3 9
16	<i>P. G.</i> Howard y Mary, y Steven en primer término, a la derecha de espaldas a cámara. Howard, con la pitillera en la mano, avanza un poco hacia Steven y se detiene.		61 8

Saca un cigarrillo de la pitillera y avanza un poco más hacia Steven. Howard rebasa a Steven por la izquierda, se vuelve y mira a Steven y Mary alternativamente, conforme habla.

Howard enciende un cigarrillo.

Howard:
Personalmente, Stratton, creo que la mente teutónica sufre algún desarreglo que se manifiesta en cuanto alcanza cierto poderío; una especie de histerismo romántico...

... quizá lo de romántico no sea cierto, pero estoy seguro en lo del histerismo...

...que convierte un pueblo de individuos sobrios, inteligentes y hasta sentimentales, en una muchedumbre amenazadora...

... una muchedumbre, capaz de creer que una gran mentira es una gran verdad.

Steven se levanta.

Mary se levanta.

Mary:
Es tarde, Steven.

Howard:
Déjale que termine su
whisky.

Mary:
Steven, márchate.

Howard:
Pero, querida, ¿has per-
dido el juicio?

Steven:
¿Qué pasa, Mary?

Mary:
Howard sabe que no hemos
ido al teatro.

17 P. M. C. Howard y Steven que es-
tá a la derecha, *de espaldas a cá-
mara*.

18 P. M. C. Seteven y Howard, que
está a la izquierda, *de espaldas a
cámara*.

Steven:
Ya comprendo... Siento mu-
cho que esto termine así,
pero es mejor que sepa us-
ted toda la verdad.

3

Howard se nos presenta como un hombre inteligente, comprensivo, que trata de ser razonable con su esposa. Cuando descubre sus relaciones secretas con Steven, le pone una trampa: el programa de teatro. Howard quiere evitar tanto una escena violenta como una fría revelación. Los tres personajes dominan constantemente sus modales y actitudes, no hay un grito ni un gesto descompuesto. Howard, con calma, dominando la situación constantemente, va llevando las cosas hacia su terreno en una especie de juego del gato y el ratón con Steven y Mary. En esta secuencia se trata de expresar, a través del diálogo y de la acción, la hostilidad creciente entre unos personajes que nunca pierden el control de sus nervios.

La escena empieza de un modo natural: Howard hace una serie de preguntas aparentemente rutinarias. Sin embargo, el público sabe que esas preguntas están precisa y cuidadosamente calculadas para arrinconar a Mary y obligarla a declarar su mentira. A las preguntas de Howard sobre el teatro, Mary responde con evasivas e intenta cambiar de tema.

Estas evasivas las apoya con actos: en 1, después de decir "Sí, mucho" se vuelve hacia la radio; en 2 responde con otra evasiva y va hacia un ramo de flores en un nuevo intento de eludir el tema; en 4 empieza a sospechar que Howard sabe algo y da una contestación ambigua, sin moverse; en 6 la respuesta es casi hostil y Mary sale de cuadro nerviosa, sin tratar ya de cambiar de conversación: su movimiento es esta vez toda una huída.

En estos cuatro planos de Mary se nos describe todo un cambio de actitud. Al principio, cree que puede eludir las preguntas de Howard y escapar de una situación embarazosa. Luego (4) advierte que la insistencia de Howard es sospechosa. Finalmente, aunque la conversación sigue transcurriendo de modo natural—Steven aún no se ha dado cuenta de nada—se mueve impaciente, convencida de que su marido está enterado de lo que pasa.

Los movimientos del actor acentúan en cada caso una hostilidad potencial. Howard está tranquilo, demasiado tranquilo: distribuye bebidas, enciende cigarrillos, sonrío. Mientras tanto, Mary va nerviosa de un lado a otro, se detiene, vuelve a andar; cuando Howard pregunta sobre el restaurante, deja caer con ruido la tapa del gramófono para llamar la atención de Steven. Contesta en seguida, porque tiene miedo de que Steven no esté prevenido y el engaño quede descubierto.

En 3 Howard se aleja de la cámara con las manos en los bolsillos; se vuelve para esconder una sonrisa, y el público, que está enterado de su ida al teatro, sabe lo que esta sonrisa significa.

El primer plano de Mary (6) nos indica que la revelación es inminente.

Después, en 7, Howard obliga a sentarse a Mary de un modo casi intencionado, para hacerle ver el programa del teatro. La acción de este plano tiende a resaltar la intención de Howard: la cámara se mueve siguiéndolo, mientras, con innecesaria cortesía, conduce a Mary hasta el sofá. Luego encuadra a Mary, pero al fondo seguiremos viendo las manos de Howard preparando bebidas.

En los siguientes planos de Mary (9-13) continúan viéndose las manos de Howard que se mueven de un modo natural, despreocupado, en contraste con la rígida postura de Mary, simbolizando en cierto modo la calculada maniobra de Howard.

Howard sabe ya que la mujer verá el programa más tarde o más temprano y cambia de tema deliberadamente. Al llegar a este punto sus palabras—“patética fe en ellos mismos, creencia del músculo en su propia fuerza”—aluden indirectamente a Steven, y Mary (9) empieza a comprender su auténtico sentido.

Entonces llega el *climax*: de repente, Mary ve el programa. Su mano se detiene antes de coger el cigarrillo, y un gran primer plano de su rostro nos muestra su reacción. En estos planos 10 y 11 culmina ese juego del ratón y el gato que Howard está llevando a cabo, y transcurren en absoluto silencio.

Howard sigue siendo dueño de la situación: esperaba que esto sucediera y no pierde por ello la ventaja. Su irónica pregunta—“¿Hielo?”—pone en la victoria una nota de burla. Aquí tiene máxima importancia la

medida y duración de los planos; *10* y *11* no tienen diálogo, es una pausa que deja ver la reacción de Mary. El corte de Howard es un poco brusco y la imagen permanece en la pantalla el tiempo justo para mostrar su expresión. Es como una puñalada final.

Ahora que Mary sabe, la posición de Howard es aún de más dominio: un gesto de sus manos (que se ven detrás de Mary en *13*) basta para ordenarle que permanezca sentada, dando la impresión de que ella ha pasado a ser un muñeco obediente.

Pero sabemos que el juego no ha terminado aún. Volvemos a los planos largos; el número *14* no tiene diálogo y tensa la situación todavía más. La cámara sigue a Howard alrededor de la mesa y termina sobre su hombro picando hacia Mary, acentuando la ventaja de su marido. Es entonces cuando Howard remata el triunfo con un gesto, y pone el vaso de Mary encima del programa.

Obtenida la victoria sobre Mary, Howard se vuelve ahora hacia el culpable Steven. Hasta este momento Steven no se ha dado cuenta de casi nada (*15*) y Howard va a caer sobre una nueva víctima. Va hacia él, saca un pitillo, habla, lo enciende. Sabe que Mary y Steven están entre sus manos. Es un plano muy largo en el que las cosas van graduándose por sí mismas hasta llegar a la revelación final.

Durante este tiempo Steven está aún desconcertado por lo que pasa y se siente rígido e inmóvil. Hasta que Mary le dice que Howard está al corriente de lo que han hecho por la tarde, y los planos opuestos de los dos hombres (*17-18*) nos indican que el juego ha terminado.

Todas estas acotaciones visuales se refieren a la situación de los actores y la dirección de sus movimientos. Además de esto, la cámara acentúa esas líneas interpretativas. Por ejemplo, del plano 9 en adelante Mary está encuadrada en picado y Howard en ángulo bajo, para dar a entender que Mary está a la defensiva. El movimiento de cámara en 7 destaca el de Howard conduciendo a Mary hasta el lugar desde el cual verá el programa.

Del mismo modo, el tamaño de las imágenes varía en función de su finalidad con respecto al montaje. Cuando el tono es amistoso y cordial vemos la acción en plano general. Pero conforme Mary va cayendo bajo las preguntas de Howard, la cámara se acerca a ella (*4* y *6*). Cuando Howard cambia de tema por unos momentos, la cámara vuelve a alejarse (final de *7* y *9*).

Tras estos momentos de falsa seguridad, irrumpe súbitamente en la pantalla un gran primer plano: estamos en el *climax*. En cada caso, el grado de acercamiento a Mary indica el grado de tensión dramática. De igual modo, cuando Howard se lanza al ataque contra Steven, la acción

vuelve a iniciarse en plano general, contrastando la severidad de Howard con la rígida actitud de Steven y Mary. Hasta que, cuando Steven comprende lo que pasa, los dos planos cortos rompen definitivamente las barreras de la cortesía.

De paso, es interesante comentar la intervención de la música. Al principio de la escena vemos que Mary se dirige a la radiogramola y la pone en marcha. El disco es una suave melodía suramericana, que subraya las situaciones sin interferir la acción. De todos modos, la música se utiliza para un efecto concreto, posterior al fragmento que hemos citado. Una vez que Howard descubre a Steven, se vuelve hacia la radiogramola y la para. El repentino silencio—hay un cierto número de segundos en los que nadie dice nada—sube de punto la tensión hasta que Howard termina por perder la calma y expulsa a Steven de su casa.

De interés más general es el orden en que se presentan los hechos. Prácticamente no hay nada en la secuencia que no se nos diga por anticipado. Hemos visto a Howard colocar deliberadamente el programa del teatro y quedamos advertidos, por tanto, de lo que va a pasar. El interés de la escena no está en sus elementos sorpresivos, sino en las reacciones de los personajes. Si el espectador no supiera que el programa estaba encima de la mesa, se quedaría perplejo como Steven; la primera aparición del programa ante Mary constituiría una sorpresa a la que no hubiera precedido expectativa alguna. Esta inversión del orden de los hechos es un recurso ciertamente muy usado: basta advertir al espectador de lo que va a suceder (en este caso la escena en que Howard coloca el programa) y la atención se polariza entonces en las reacciones de los personajes.

Hasta aquí hemos descrito una situación dramática corriente, de la que se ha obtenido una buena secuencia gracias al trabajo de elaboración. Muchas de las acciones visuales (y buena parte del diálogo) son, desde el punto de vista argumental, casi completamente innecesarios. Pero es precisamente esta acumulación de pequeños detalles, unida a un montaje muy intencionado, lo que da por resultado esa buena secuencia.

Naturalmente, ciertos refinamientos de exposición psicológica no son necesarios e incluso deseables en todo género de escenas. En muchas ocasiones el montaje de una secuencia dialogada no supone más problemas que favorecer a un actor, generalmente a la estrella de turno. La cuestión se reduce casi siempre a elegir las tomas en que ésta aparece más atractiva, y dejar que el diálogo siga su camino a lo largo de los contraplanos. Parece como si este tipo de montaje fuera a su vez una técnica exclusiva del cine comercial; desde luego, es así. Pero esta técnica llegó, en algunos de los primeros *films* sonoros de Greta Garbo, a un grado de verdadero refinamiento artístico. En *Cristina de Suecia*—una película que es Greta Gar-

bo y nada más—parece como si el montador no hubiera tenido más misión que poner todos sus recursos en favor de la actriz, desechando cualquier consideración de tipo dramático. Los cortes son imperceptibles y flúidos; la cámara gira alrededor de ella en una progresión de planos cada vez más próximos. Cuando se deja paso a un contraplano es casi siempre para unir un plano de la estrella con otro siguiente más favorecedor. Y en este sentido el montador contribuye también de un modo sustancial a la mayor brillantez del trabajo interpretativo, lo que, en definitiva, es intención primordial de la película.

• Aparte de estas consideraciones, no cabe duda de que el montador debe cuidar también el aspecto interpretativo del *film*. El simple descarte de las tomas malas basta a veces para convertir una interpretación mediana en otra, si no buena, discreta. Y esto es en realidad una mera operación negativa, que puede ser aún más eficaz si se pone especial atención en destacar el trabajo del actor y procurar su lucimiento.

• De una interpretación pueden suprimirse unas cosas, afinar otras, alargar pausas, ajustar reacciones. Se puede, en fin, convertir algo que es materia bruta en pieza dramática de efecto puro. Pero en las escenas dialogadas surgen problemas especiales: hay que respetar el trabajo del actor. En escenas de acción, el montador decide la longitud de los planos en función del ritmo más adecuado. Con el diálogo, es el actor quien impone a los planos la duración y longitud determinadas. Para imprimir mayor velocidad a una secuencia hay que abreviar las pausas y suprimir metros en los momentos que no llevan diálogo. Es un recurso normal, sobre todo si el realizador no ha mantenido un criterio sobre este asunto durante el rodaje. Pero las interferencias de esta clase son, por lo general, más perjudiciales que otra cosa. Si la interpretación es buena y no se sale de sus justos límites, es mejor abstenerse de cortarla, porque se corre el peligro de alterar su ritmo natural. Los momentos que preceden y siguen a las palabras del actor son también parte de su interpretación, y eliminarlos equivale a forzar la marcha del engranaje dramático.

Es difícil tratar este tema en términos generales. Cada caso es uno y diferente, y la gesticulación particular del actor es la que autoriza o impide esas correcciones mínimas. En películas interpretadas por actores de tanta categoría como Katherine Hepburn, Bette Davis o Charles Chaplin, tenemos buenos ejemplos de respeto hacia una interpretación bien medida. El mismo Chaplin parece confiar por completo en su propio sentido temporal, relegando al montador a la función de empalmar trozos de película intangibles y suficientes por sí mismos.

Muchas películas actuales descansan casi exclusivamente sobre el diá-

logo. Pero hay un viejo y curioso fenómeno, según el cual las escenas dialogadas están casi siempre realizadas con mucho más descuido que las de acción o descriptivas. Nos ha sido muy difícil encontrar un ejemplo de montaje de secuencia dialogada para citarlo en este capítulo. Por una secuencia de este tipo bien realizada se podrían encontrar en incontable número pasajes descriptivos visualmente elocuentes. Muchas escenas dialogadas que nos dejaron excelente recuerdo no resisten un examen detenido; siempre se acaba descubriendo que todo está confiado a las palabras y que el tratamiento visual es insignificante. Cientos de secuencias realizadas según el juego habitual de plano y contraplano se podrían escuchar con los ojos cerrados, sin merma alguna de su fuerza dramática.

SECUENCIAS COMICAS

Teorizar sobre la risa es un trabajo ingrato. Un buen chiste elude toda clasificación por su misma incongruencia. Cuando intentamos analizar los componentes de una situación cómica, vemos que ésta se desintegra y pierde toda su gracia. Por fortuna no nos corresponde desmenuzar tales factores y sólo trataremos de explicar cómo se debe presentar el hecho cómico para producir la mayor cantidad de carcajadas. Por buena que sea la idea inicial, un desarrollo inadecuado la puede destruir completamente.

Naturalmente, desde el primer momento se verá que hay notables diferencias entre el montaje de una película seria y una cómica. En el primer caso, el director trata de presentar la realidad en su visión más auténtica y directa. Lo cómico supone en cambio una visión absurda y distorsionada. El montaje de una película seria ha de conformar una corriente de imágenes flúida, y de no ser así—siempre que no sea por razones específicas—se distrae la atención del espectador, que debe poner una gran dosis de credulidad para dejarse convencer por lo que está sucediendo en la pantalla. Pero en una película cómica no hay que convencer al espectador de nada: sólo se trata de hacerle reír. Si hay un cambio de plano incorrecto, una falta de *raccord* o cualquier otra cosa que vaya en contra de la lógica, poco importa. En las mejores películas cómicas el montador es muy poco piadoso con la realidad y sólo se preocupa de concentrar el máximo de humor en cada situación.

Desde el cine sonoro, lo cómico ha ido convirtiéndose casi exclusivamente en una sucesión de chistes. Actores como Bop Hope o Danny Kaye, por ejemplo, se confían a lo verbal en gran escala. Y como sus giros y expresiones cómicas obedecen a un sentido puramente personal, el montador tiene que adaptar el ritmo de la película a ese sentido y a la oportunidad de las situaciones. O sea que la acción debe transcurrir con presteza. El argumento no suele ser en este tipo de películas más que un marco para el lucimiento de las gracias de un actor. Es preciso que la acción tenga

un desarrollo muy sintético para que las situaciones cómicas se sucedan rápidamente.

◁ Además de llevar la acción a un ritmo adecuado, hay que dejar espacios lo suficientemente largos para que el público pueda reír sin que la acción quede gravemente interferida; de otro modo se perderían buenos efectos cómicos. Aunque, claro, es mejor que se pierda un buen chiste porque las carcajadas del público lo hagan inaudible, que dejar entre ellos espacios demasiado largos; vale más pecar por exceso que por defecto: fatalmente habrán de perderse algunos, y no hay que olvidar que la risa también procede de un estado de ánimo. Una broma mediocre será bien recibida si la precede un torrente de carcajadas, pero si el público se está aburriendo no producirá ni una sonrisa.

◁ La función del montador en este resbaladizo y difícil terreno del humor es ciertamente humilde y se limita a realizar una acumulación de efectos cómicos. Cuanto mayor sentido de la medida tiene el actor, menor es la contribución del montaje al efecto cómico. Pero si la película está planteada en términos visuales, sucede exactamente lo contrario: director y montador adquieren entonces mucha mayor responsabilidad. Al fin y al cabo, el número de situaciones cómicas que se pueden expresar estrictamente por la imagen es limitado. Más o menos, todo gira en torno al tema de los golpes o los ataques a la dignidad, cuya mayor o menor gracia depende de la forma de su presentación. La consabida tarta de crema lanzada contra un personaje puede resultar tanto perfectamente estúpida como divertida, porque la comicidad de un hecho de este tipo depende de la dirección y del montaje.

David Lean explica cómo se puede realizar la situación cómica más vieja del cine:

Imaginemos dos planos:

1. *Laurel y Hardy vienen corriendo por una calle en plano general. Después de 15 segundos más o menos, Hardy resbala y cae al suelo.*
2. *Primer plano de una piel de plátano en el suelo. Unos momentos después, el pie de Hardy entra en campo, la pisa y resbala.*

¿Dónde cortamos al primer plano de la piel de plátano? Olvidémonos de la ortodoxia en los cambios de plano... Considerando el problema de este modo, lo mejor sería cortar el plano de la piel de plátano cuando el pie entra en cuadro, manteniéndolo hasta que está a medio resbalar, para pasar luego al plano medio de Hardy cayendo al suelo. Este montaje es correcto, y puede que la caída de Hardy produzca hilaridad en el público, pero mucho menos que si montamos la escena de otra manera. Una vieja máxima del cine cómico nos dará la solución: *di lo que vas a hacer, hazlo, y di que lo has hecho.* Presentemos los mismos hechos de un modo distinto:

1. *Plano corto de Laurel y Hardy corriendo por la calle.*
2. *Primer plano de una piel de plátano en el suelo.* (Esto le dice al público lo que vamos a hacer, y empieza a reírse.)
3. *Plano corto de Laurel y Hardy que siguen corriendo.* (El público se ríe más.) *Se mantiene el plano varios segundos, hasta que Hardy cae al suelo.* (Lo extraño es que el público nos premiará con una carcajada. Y habiendo dicho lo que íbamos a hacer, habiéndolo hecho seguidamente, ¿cómo decir que ya lo hemos hecho?)
4. *Primer plano de Laurel haciendo un gesto de desprecio y desesperación.* (El público se volverá a reír.) (1).

¿Por qué es más divertida esta segunda versión que la primera?

El placer y la diversión a costa de la desgracia ajena (especialmente si se trata de un personaje gordo) es una reacción universal. No es única fuente de humor, pero sí una de las que nunca fallan. Sabiendo que el espectador va a divertirse por la caída de Hardy, el montaje anticipa lo que va a pasar en el plano 2. Así el espectador va por delante de los hechos y tiene un burlón sentimiento de superioridad. Naturalmente, Hardy parece aún más infeliz porque ellos (los espectadores) saben que va a pisar una piel de plátano, mientras él (*¡qué tonto!*) no lo sabe. Este sentimiento de superioridad aumenta la diversión, y también se puede aprovechar: unos segundos de anticipación en el plano 3 dejan saborear un poco más la escena. Después, el gesto de Laurel (4) es una especie de recriminación que acaba de ridiculizar a Hardy.

El orden de planos, como observa David Lean, no es ideal si se piensa en una continuidad correcta. Pero los tres cortes separan otros tantos puntos humorísticos que van revelando aspectos nuevos y cada vez más divertidos de la situación. El hecho de que los cortes no sean visualmente correctos pierde toda importancia.

El montaje de esta escena bien puede considerarse patrón de cualquiera otra de las clásicas, a base de resbalones, caídas o golpes. Es la forma más simple de presentar un suceso cómico, pero también la más segura. En la práctica el montaje puede ser mucho más complejo, pero en lo esencial no habrá gran diferencia. Veamos un caso concreto.

LA PAREJA INVISIBLE SE DIVIERTE (2)

(*Topper returns*)

Fragmento del rollo 9

Una película de la serie de la pareja invisible. Humor negro al servicio de un tema fantástico. La escena transcurre en una casa de campo vieja y misteriosa, llena de puertas ocultas y estanterías que dan a pasadizos secretos. En la biblioteca hay una

(1) *Working for the films.* Recopilación de OSWELL BLAKESTON. Focal Press, 1947, pág. 29. La cita es del artículo "Dirección cinematográfica", por DAVID LEAN.

(2) Director: *Roy del Ruth.* Montador: *James Newcom.* *United Artists, 1941.*

silla que deja caer a quien se sienta en ella por una trampa en el suelo, abierta sobre un pozo que da al mar.

Mister Topper (Roland Young), hombre simpático y despistado, se encuentra complicado, muy en contra de sus deseos, en un misterio que inútilmente trata de aclarar. Su esposa (Billie Burke) es una dama encantadora, pero aún más despistada que su marido, e incapaz de apreciar la gravedad de la situación. Eddie (Rochester) es un criado negro que está aterrado con todo lo que sucede.

Pies Fgs.

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 1 | Interior. La biblioteca. Mr. Topper entra por el fondo, a la izquierda, y se acerca a su esposa, que está en primer término. Al fondo, a la izquierda, está Eddie, de pie. | Mrs. Topper:
Bueno..., ¿dónde está ella?
Mr. Topper:
¿Dónde está... quién? | 9 3 |
| 2 | P. M. C. Mr. y Mrs. Topper. | Mrs. Topper:
Tú ya me entiendes. Esa chica.
Mr. Topper:
Pero si aquí no hay ninguna chica.
Mrs. Topper:
¡Vaya si la hay! Os he oído hablando en esa habitación. | 10 7 |
| 3 | Como 1. Eddie avanza hasta una silla. Mr. y Mrs. Topper están de espaldas a él. | Eddie:
Perdóneme, zeñó Toppe; pero é muy tarde y pueden discutir en casa.
Mr. Topper:
No interrumpas, Edward.
Eddie:
¡Zí, zeñó!
Cuando la silla empieza a inclinarse, Mrs. Topper dice:
La verdad, Cosme, nunca hubiese creído que fueras a engañarme después de veinte años de matrimonio. Recuerdo que en Atlantic City, durante nuestra luna de miel, me prometiste que nunca mirarías a otra mujer. | 20 8 |
| | Eddie se sienta. La silla se inclina hacia atrás y él cae al pozo. La silla vuelve luego a su posición primitiva. | | |
| 4 | Desde la boca del pozo vemos a Eddie cayendo al vacío. | Eddie:
¡Zeñó To-o-o-o-per! | 1 15 |
| 5 | Eddie llega al fondo del pozo. | Caída al agua | 4 10 |
| 6 | Una foca aplaude con las aletas y ladra con alegría. | Alaridos de la foca. | |
| | Después de esto viene otra escena, de 60 metros de longitud, en que el héroe de la película lucha con un hombre enmascarado hasta que consigue rescatar a la heroína. Luego, volvemos a la biblioteca. | | |
| 7 | P. M. C. Mr. y Mrs. Topper. Mr. Topper va hasta la silla y empieza a sentarse. | Mr. Topper:
Clara, por favor..., he pasado una noche infame.
Eddie (off):
¡Espere, jefe! | 6 2 |

- | | | | | |
|----|---|--|----|----|
| 8 | P. M. Eddie está en la puerta de la biblioteca completamente mojado. <i>La Cámara lo sigue en panorámica</i> mientras se acerca al matrimonio Topper y quedan los tres <i>en cuadro</i> . | Eddie:
¡No ze ziente en eza silla, por el amó de Dió! ¡No ze ziente en eza zilla! | 16 | 7 |
| | | Mrs. Topper:
¡Edward, deja ya de interrumpirnos!
Estás mojado. ¿Es que llueve? Pero... ¡qué tonta! Aunque lloviera, ¿cómo ibas a mojarte si has estado todo el tiempo aquí? | | |
| 9 | P. M. C. Mr. y Mrs. Topper. | ...y aquí dentro no llueve; o, de llover, habrá sido hace rato. | 4 | 2 |
| 10 | Como 8. P. M. de Eddie.

Mr. Topper va otra vez a sentarse.

Mr. Topper se vuelve a levantar. | Mr. Topper:
Amigo mío, me canso de estar de pie.
Eddie:
Eza zilla é terrible, traidora y engañosa, jefe. Se lo dice la vó de la experiencia.
Mr. Topper:
Pero ¿de QUE estás hablando? | 13 | 2 |
| 11 | P. M. Eddie. | Eddie:
Uzté ze zienta, patrón, y empiezan loz líoz. | 3 | 4 |
| 12 | Como 9. Mr. y Mrs. Topper. | Mr. Topper:
Vamos, no digas tonterías.
Eddie:
Nada de tonterfáz. Yo hablo en zerio. | 4 | 15 |
| 13 | P. M. L. de Mr. y Mrs. Topper y Eddie. Eddie va hacia la silla y se sienta.

La silla vuelve a volcarse como antes. | Eddie:
Mire, jefe. Me ziento en la zilla... azí. Cruzo laz piernaz... azí, por ejemplo. Me inclino p'atrás... ¡Allá va! | 16 | 12 |
| 14 | P. M. Mr. y Mrs. Topper se han quedado mirando la silla. | Mrs. Topper:
Qué modo tan estúpido de marcharse de la habitación. ¿Para qué quiere las puertas? | 4 | 6 |
| 15 | Como 4. Eddie cayendo. | Eddie:
¡Mr. To-o-pper! | 1 | 13 |
| 16 | Como 5. Eddie cae al agua. | <i>Caída al agua.</i> | 3 | 5 |
| 17 | P. M. Mr. y Mrs. Topper. | Mrs. Topper (imperturbable):
Te decía que... | | |

Hemos reproducido este pasaje en su totalidad porque se trata de una sola incidencia cómica en la que la dirección escénica y el montaje hacen de la silla el centro de atención.

El señor y la señora Topper tienen una disputa conyugal. (Topper se ha visto en una situación comprometida con una joven, y su esposa está en guardia). Así, mientras a Eddie le suceden calamidades sin cuento, los Topper siguen discutiendo sin enterarse de nada: esto, como luego veremos, es importante para reforzar el efecto cómico. El plano 2 tiene la finalidad de establecer la situación de Topper y su esposa, que están de espaldas a la silla y, por lo tanto, no pueden verla. Sin dejar estos dos puntos previamente definidos, la acción posterior no tendría sentido.

La caída de la silla está presentada de la siguiente forma: en el plano 3 Eddie va a sentarse, y como el espectador sabe lo que va a suceder, su ánimo se dispone a la risa (recordemos la piel de plátano). Cuando la silla empieza a inclinarse, la señora Topper inicia otra disquisición sobre la infidelidad de su esposo. Le oímos hablar durante seis segundos (tres metros). Cuando cambia el plano, la silla ha basculado ya por completo y vemos a Eddie en plena caída. Así es como el montador ha obtenido tres notas cómicas donde en principio no había más que una.

El espectador ríe, en primer lugar, cuando advierte que la silla va a entrar en acción; luego, al ver a la señora Topper hablando sin cesar, completamente ajena a lo que va a ocurrir; finalmente, con la caída del pobre y olvidado Eddie. El realismo no aparece por ninguna parte. La transición correcta hubiera sido cortar de la silla inclinándose al plano 4. Pero así hubiese tenido menos gracia.

Después de esto viene un pasaje que a nuestro juicio no vale la pena citar, para volver luego a repetir punto por punto la escena anterior. Esta vez el espectador sabe lo que va a suceder y la escena está vista con un marcado tono de farsa. (Nótese, por ejemplo, que el despiste de la señora Topper aumenta en los planos 8 y 9, y que se acorta la longitud de los planos para dar a la escena mayor rapidez.)

Una situación de los hechos también similar a la escena anterior completa la reducción al absurdo. La silla se vuelve a inclinar y el plano 14 demora otra vez la caída de Eddie. Como en el primer caso, la interpolación de un plano cortando la acción principal en su punto culminante sirve para obtener tres notas cómicas donde solamente había una. De paso, la intervención de la señora Topper da también a la escena un giro nuevo. Sabemos que antes no vio la caída de Eddie y esperamos que habiéndola visto esta vez *reaccione* como es lógico en un caso así. Pero se limita a decir: "¡Qué modo tan estúpido de marcharse de la habitación!; ¿para qué quiere las puertas?"

Es curioso ver cómo se repite dos veces la misma situación cómica, con un mismo ciclo de incidentes y con sólo variaciones mínimas. Pero la segunda vez produce más hilaridad que la primera. La reiteración es un recurso clásico de lo cómico; lo que una vez tiene gracia, sigue teniéndola a

la segunda. Cuando la víctima vuelve a caer en la misma trampa, nos parece aún más tonta que antes y, en consecuencia, nos reímos más.

En el plano 6 tenemos otro ejemplo de reiteración en el mecanismo cómico. Eddie se ha caído antes al agua en otra secuencia. Cuando intenta trepar para salir de su baño forzado, una foca que hay en las rocas le pone una aleta en la frente, lo empuja y vuelve a echarlo al agua. Este episodio antecede a la secuencia citada, y desde entonces se ha venido reiterando a manera de breves alusiones cada cinco minutos aproximadamente. Cuando vemos al pobre Eddie *en tierra firme*, pensamos en el tiempo que le habrá costado salir del agua. El plano 6 habla por sí solo: no hace falta más para decir al espectador que la lucha va a empezar de nuevo. Esta nota de humor se puede introducir gracias al montaje. Un simple plano de la foca en determinado momento basta para que el espectador imagine lo que se avecina.

En *La ciudad desnuda* hay un momento parecido a éste. Una gran cantidad de policías busca al asesino por todos los medios en un barrio de Nueva York. Entran en las casas, en las tiendas, paran a la gente por la calle, enseñando a todo el mundo una fotografía del criminal para conseguir identificarlo. Por fin, un policía da con él y empieza la persecución. En el momento más emocionante, viene lo inesperado: un guardia con aire cansino detiene en una calle a los viandantes y sigue preguntando concienzudamente: "Por favor, ¿ha visto usted a este hombre?" Posiblemente este plano se rodó como parte de la secuencia anterior y es probable que se le descartara. Introducido en un lugar que no le corresponde, pone en la acción una nota de humor.

En *The Set-up* (1) había un efecto de este tipo muy cuidadosamente elaborado que pone una nota irónica en el curso de una acción planteada en términos perfectamente serios. Durante un combate de boxeo vamos viendo las reacciones de una serie de espectadores que están cerca del ring: un ciego al que su acompañante cuenta lo que va pasando, un joven de aire estúpido que sigue el combate accionando con los puños, una señora muy peripuesta que no cesa de gritar "¡Mátalo!", y por último un hombre gordo que come sin cesar. En el primer *round* lo vemos comer un *perro caliente*, en el segundo un pastel, cacahuets en el tercero y en el último bebiendo una limonada. Parece como si sus mandíbulas estuvieran sincronizadas con el combate, en el que se encuentra tan absorto que no puede dejar de masticar. Pero lo mejor es la ofensiva sensación de continuidad que consigue darnos el montaje, de manera que empieza a comer en el primer *round*, y *sigue* en el segundo, y *sigue* en el tercero hasta que esa limonada final es como un gran lavado de su repleto estómago.

(1) *The Set-up* (*El tongo*). Producción R. K. O. de 1949, dirigida por ROBERT WISE. (N. de la T.)

Estos dos últimos ejemplos son casos típicos de montaje. El policía aburrido de *La ciudad desnuda* o el espectador glotón de *The Set-up* no constituyen en sí mismos una nota de humor, pero producen efecto cómico por su situación dentro del contexto. En ambos casos, el montaje, introduciendo un plano contra la corriente general de la historia, deja curso a una observación irónica. No será inútil intentar un análisis de este tipo de recursos. Veamos una anécdota de fuente literaria.

Una mujer de luto lloraba ante una tumba: "Consuélese, señora—le dijo un desconocido—. La misericordia de Dios es infinita. Después de su marido, alguien habrá que pueda hacerla feliz."

"Lo había—respondió sollozando la mujer—, lo había, pero ésta es su tumba" (1).

Aquí se crea una falsa impresión para destruirla inmediatamente. Se sugiere que la mujer está llorando por la muerte de su marido, y cuando el lector empieza a sentirse compenetrado con su dolor, viene una desilusión inesperada y cómica. Es un viejo sistema con el que existen infinidad de chistes. El guardia de *La ciudad desnuda* equivale a un chiste de este género. Su introducción en plena cacería del asesino es un contrasentido inesperado, como una observación marginal sobre el peligro de interpretar la ley al pie de la letra y convertir en rutina lo que debe ser interpretación inteligente. Ese hombre no vive en la realidad, y el contraste con ella es divertido. Si este plano lo viésemos antes de saber la eficiencia de los otros policías, no tendría nada de particular. El montaje le da un valor sorpresivo.

En *El tercer hombre* (*The Third Man*) hay toda una secuencia elaborada sobre un efecto de este tipo, aunque desarrollado con más amplitud. Un taxista de mala catadura rapta a Joseph Cotten y lo lleva a un misterioso caserón. Pensamos que se trata de una maniobra de peligrosos traficantes del mercado negro y, en consecuencia, tememos lo peor. Pero en realidad el taxista lleva a Joseph Cotten a un círculo literario para obligarle a dar una conferencia. Un incidente casi exactamente igual lo hay en el *film* de Alfred Hitckock *Treinta y nueve escalones* (*Thirty-nine Steps*), cuando Robert Donat huye de sus perseguidores para acabar tomando parte en un mitin político. En ambos casos la broma está construída sobre un contraste: cuanto más peligroso sea el rapto, más divertido será el rescate.

En este episodio, el montaje es completamente distinto del que vimos en el caso del resbalón por una piel de plátano. Oliver Hardy corre y el montaje *anticipa* lo que va a suceder. En *El tercer hombre* el método es dife-

(1) *Fábulas fantásticas*, de Ambrose Bierce. *Jonathan Cape, Traveller's Library, 1927, pág. 244. Citado por EISENETEIN en The Film Sense para estudiar los principios del montaje.*

rente. No sólo no sabemos lo que va a pasar, sino que nos lo ocultan deliberadamente. Son dos sistemas bien diferenciados para obtener un efecto cómico: el primero de *anticipación*, y el segundo de *sorpresa*.

En el primer caso nos reímos de la tontería de Oliver Hardy. La risa va *en contra suya*, y se anticipan los hechos para que el espectador se divierta todavía más. En *El tercer hombre* se trata de gastarle al público una broma, de *tomarle el pelo*, por así decir. Ahora somos *nosotros* quienes creemos que va a suceder algo terrible, y la situación cómica está basada en esa revelación que constituye todo un engaño para el espectador. En ambos casos, el director y el montador han comprendido la naturaleza del motivo humorístico y han obrado en consecuencia.

SECUENCIAS DE MONTAJE

A la palabra *montaje* se le han dado tantos sentidos y aplicaciones que es necesaria una definición. En principio no designaba más que el proceso mecánico y artesano de unir unos fragmentos de película. Los primeros realizadores soviéticos le dieron un sentido creador, mientras que en Francia su significación es más restringida (1). En los estudios ingleses y americanos el término *secuencia de montaje* tiene un significado específico y limitado: se refiere a una rápida sucesión de planos breves, unidos a veces por encadenados, cortinillas o cualquier otra clase de efectos ópticos, que se utiliza para expresar pasos de tiempo, cambios de lugar o transiciones de distinta especie. Aquí nos referimos a este tipo de secuencias (2).

La genealogía de la palabra testimonia que las modernas *secuencias de montaje* tienen su origen en los experimentos iniciales de los directores soviéticos, evolucionando hasta su forma actual. Lo único común que hay entre ésta y aquélla concepción del montaje es que en ambas se hace uso de breves fragmentos de película que no tienen conexión entre sí. Pero ahí terminan sus afinidades: los rusos se expresaban por medio de la yuxtaposición y el contraste, mientras que las actuales secuencias de montaje acumulan el efecto de una serie de planos. El mecanismo expresivo del montaje soviético puede sintetizarse de esta forma: contraste del plano A con el plano B (de esta yuxtaposición nace un concepto nuevo), que a su vez contrasta con el C, etc... La moderna secuencia de montaje opera de este modo: el plano A, más el plano B, más el plano C... más el plano X, expresan las fases de una transición comprendida entre A y X. Este planteamiento anula la posibilidad de bruscos contrastes y yuxtaposiciones, que

(1) Esta digresión no tiene mucho sentido para el lector español. En los países anglosajones se utiliza la palabra *editing*—de editar o compaginar—, y es así cómo pueden establecerse diferencias de matiz con respecto a *montaje*. En España, como en otros países, la palabra *montaje* es de aplicación general, y se refiere tanto a los procesos mecánicos como creadores. (N. del T.)

(2) La descripción que hace el autor también corresponde con lo que aquí se llama "secuencia de montaje" o simplemente "montaje de planos". (N. del T.)

no sólo serían inexpresivos, sino darían lugar a graves confusiones. Además el empleo de los encadenados termina de descartarlos definitivamente.

Con esto sólo pretendemos demostrar que no hay más similitudes entre el montaje ruso y las modernas secuencias de montaje que esa coincidencia en el uso de planos cortos en rápida sucesión.

Las secuencias de montaje cumplen en el cine actual una finalidad marginal y sirven para dar cuenta de hechos cuya exposición completa se haría pesada, o que, aun siendo necesarios en la continuidad del *film*, no merecen un tratamiento detallado.

Veamos un ejemplo. En una de las escenas finales de la película de Carol Reed *El tercer hombre*, el mayor Calloway (Trevor Howard) intenta convencer a Holly Martins (Joseph Cotten) de que la Policía sabe que su amigo Harry Lime (Orson Welles) es un criminal. Martins se resiste a creerlo, y Calloway tiene que presentar una serie de pruebas concluyentes. Un proceso narrativo normal hubiera obligado a introducir en este punto de la historia una larga secuencia explicativa. Pero el *film* está llegando al *climax* y tal secuencia iría en contra de las exigencias dramáticas. Una breve secuencia de montaje resuelve el problema: planos de documentos, de huellas dactilares, de diversos objetos, dan a entender que Martins se va plegando a la evidencia y comprendiendo la culpabilidad de Harry Lime. De este modo el ritmo de la acción sólo experimenta un aminoramiento momentáneo.

Este ejemplo caracteriza la función de las secuencias de montaje en el cine moderno. No tienen contenido emocional, y contribuyen a mantener la fluidez narrativa, al mismo tiempo que son vehículo de informaciones y presentan hechos imprescindibles para la exposición del argumento.

Los detalles concretos de las secuencias de montaje no suelen determinarse hasta que la producción de la película llega a su fin, porque es entonces cuando se puede saber realmente los puntos que se tienen que aclarar. El guionista se limita a hacer indicaciones de este tipo: "Encadena a 75. Montaje de planos presentando los defectos de la huelga general en el país." El montador desarrolla entonces el tema indicado en el guión. Hace una selección de planos entre el material rodado a tales fines o busca en archivo las tomas que considera necesarias. Al montar la secuencia tiene que preocuparse de que sea rápida, que cada imagen permanezca en la pantalla el tiempo imprescindible para que el espectador la comprenda. Lo único que importa es que *los defectos de la huelga general en el país* queden establecidos de un modo conveniente. La insistencia en cualquier detalle accesorio—por ejemplo, los soldados conduciendo autobuses—es una interferencia que aparta la atención del espectador del tema principal.

El aspecto mecánico de una secuencia de montaje no tiene nada de par-

ticular. El montador se limita a ordenar los planos en una sucesión agradable de ver, y marca los encadenados, las cortinillas o sobreimpresiones. Lo importante es que el conjunto tenga sentido y claridad, y esos detalles son cuestión de gusto personal. >

< Dos cosas que se deben evitar. En primer lugar, la retórica. Una secuencia de montaje opera en un plano de realidad diferente al que es propio del *film*, cumple en la historia una función auxiliar, de recurso; tiene que ser rápida y concisa. Una secuencia de montaje que se alarga innecesariamente se hace pesada, pierde convicción y destruye el efecto para el que fue creada. >

< En segundo lugar, la secuencia de montaje se tiene que concebir como un todo. Casi siempre hay una música de fondo general que une todas las imágenes con un mismo acompañamiento sonoro y subraya el ritmo. Es importante que no haya sonido de tipo realista—diálogos, por ejemplo—que en el curso de una serie de imágenes ligadas generalmente por sobreimpresiones puede crear confusión. >

De todo lo dicho se deduce que estas secuencias deben usarse por motivos puramente prácticos y siguiendo un criterio restrictivo. La introducción de un pasaje rápido, impresionista, en el que obligamos al espectador a ver la acción desde una gran distancia, resta autenticidad al relato y le imprime un giro diferente y menos personal.

Este paso de la narración realista a la del montaje aparece con mucha frecuencia en los *films* de guerra, tanto ingleses como americanos. Es corriente ver escenas de montaje en películas con personajes de ficción, avances de tropas, lanzamiento en masa de paracaidistas, el desarrollo de una ofensiva. Casi siempre la tensión dramática culmina en un punto que lleva los hechos del plano personal al general. La película de Edward Dmytryk *La patrulla del coronel Jackson (Back to Bataan)* es un buen ejemplo. Hay un grupo de hombres encargados de una misión especial. Una vez cumplida, vemos una secuencia de montaje con planos de lucha, explosiones, etc., sobreimpresionados en un mapa del campo de batalla, para dar a entender que la contienda se ha extendido a toda la isla. El salto repentino del plano personal a un montaje periodístico traslada los hechos, sin duda alguna, a una escala más importante. Pero también resta emoción humana, truncada por un frío *anticlimax*.

Por esta razón, las transiciones mediante secuencias de montaje han ido cayendo en desuso. Los realizadores actuales prescinden siempre que pueden de las clásicas imágenes—hojas secas, calendarios, ruedas de tren u otros tópicos—y procuran apurar la economía de medios expresivos. Esas locomotoras, vías, ruedas, etc., que desplazan la acción de un lugar a otro, en el fondo son innecesarias. Basta con cualquier detalle, un encadenado, un simple plano de situación. < Los pasos de tiempo—tantas veces simboli-

zados en unas hojas de calendario—se pueden dar mediante alusiones del diálogo, corte directo a otro escena, o cambio de vestuario. >

> Se ha abusado de las secuencias de montaje, pero es muy raro ver escenas planteadas en guión, de forma que el montaje tenga una función dramática. Hay una amplia gama de situaciones que pueden ceñirse a esquemas de montaje, que incluso no se pueden exponer de otra forma. > He aquí un ejemplo ciertamente muy poco ortodoxo.

EL CIUDADANO KANE (1) (*Citizen Kane*)

Biografía póstuma del magnate de la prensa Charles Foster Kane (Orson Welles). El *film* empieza con la muerte de Kane. Un productor de noticiarios cinematográficos envía varios operadores a entrevistar algunos amigos del difunto. Vamos viendo una serie de acciones retrospectivas que corresponden a los distintos relatos de estos personajes. Y de este modo se nos van dando a lo largo del *film* las líneas principales de la vida de Kane.

El fragmento que citamos corresponde a las evocaciones de Jedediah Leyland (Joseph Cotten), el amigo más antiguo de Kane. Cuenta la historia de su primer matrimonio con Emily (Ruth Warrick), sobrina del Presidente de los Estados Unidos.

(El personaje llamado Bernstein, a quien se alude en este pasaje, es el editor del periódico de Kane *The Enquirer* (El indiscreto), y no corresponde al nivel social de Emily.)

Pies Fgs.

Leyland ha estado contando al reportero varios episodios de la vida juvenil de Kane.

Leyland:

Después de los dos primeros meses empezaron a no verse más que a la hora del desayuno.

Era un matrimonio como... cualquier otro.

Empieza música lenta y sentimental.

43

- 1 P. M. Leyland (muy viejo), sentado en la galería del hospital. Viste una bata de seda. *La Cámara está emplazada sobre el hombro derecho del reportero.*

Encadenado lento a:

- 2 P. G. Emily (Mrs. Kane) sentada a la mesa. Kane entra en campo por la izquierda y le presenta el plato parodiando a un camarero. Luego se inclina y le da un beso en la frente. *La Cámara va acercándose durante todo el plano.* Kane se sienta en su silla al final de la mesa, a la izquierda.

Kane:

Estás muy guapa.

Emily:

¡No puede ser!

Kane:

Sí puede ser. Estás muy, muy, muy guapa.

Emily:

En mi vida había ido a seis fiestas en una noche.

(1) Director: Orson Welles. Montador: Robert Wise. Producción R. K. O., 1941.

- Ahora están en P. M. Se miran en silencio unos momentos.
- 3 P. M. Emily.
- 4 P. M. Kane.
- 5 Como 3. Emily sonríe agradecida.
- 6 Como 4. Kane.
- 7 Como 3. Emily.
- 8 Como 4. Kane.
- 9 Filage sobre unas ventanas, durante el cual encadenan 8 y 9.
- 10 P. M. Emily (lleva un traje distinto que en el plano anterior).
- 11 P. M. Kane (vestuario distinto al de los planos anteriores). Enciende la pipa. Está algo irritado.
- 12 Como 10. Emily.
- 13 Como 11. Kane tira la cerilla.
- Kane:
Extraordinariamente guapa.
- Emily:
Nunca me habían dado estas horas sin acostarme.
- Kane:
Cuestión de costumbre.
- Emily:
 Qu  pensarán los criados!
- Kane:
Pensarán que nos hemos divertido.
- Emily:
Cariño...
- Kane:
 Qu ?
... no s  por qué tienes que marcharte al periódico.
- Kane:
No te debías haber casado con un periodista; somos peores que los marinos.
Te quiero con toda mi alma.
- Emily: 4 15
Pero, Charlie, hasta los periodistas tienen que dormir.
- Kane: 5 11
Llamar  a Mr. Berstein y le dir  que aplace todos mis compromisos hasta mediodía. 2 8
- Kane: 1 12
 Qu  hora es?
- Emily: 4 8
No s ... muy tarde.
- Kane: 6 7
 Oh, no!  Es temprano!
- Emily:
(Suspira.) Charles...
(Habla de un modo lento y cansino, de manera que la frase de 10 parece continuar la de este plano.)
- Música alegre y rápida asciende. 1 4
- Emily (continuación del plano 8): 6
...  sabes hasta qué hora te estuve esperando anoche...
... después de decirme que te ibas al periódico unos minutos? 3 6
 Qu  haces en el periódico toda la noche? 2 1
- Kane:
Emily..., querida mía; tu 9 5

		Pies	Fgs.
	único rival es <i>The Enquirer</i> .		
	<i>Emily</i> : A veces pienso...		
14	<i>Como 9</i> , fundiendo en negro el plano 13 y abriendo el 15.	<i>Música rápida y dramática en ascenso.</i>	2
15	<i>P. M. Emily</i> . Otro vestuario distinto al anterior.	<i>Emily</i> (continúa la frase de 13): ... que preferiría un rival de carne y hueso.	1 10
16	<i>P. M. Kane</i> . Vestuario distinto al anterior.	<i>Kane</i> : ... no es para tanto. El periódico no me ocupa tanto tiempo.	3 11
17	<i>P. M. Como 15. Emily</i> .	<i>Emily</i> : No es por el tiempo. ¡Es por lo que publicas! ¡Atacar al... Presidente!	5 11
18	<i>Como 16. P. M. de Kane</i> .	<i>Kane</i> : El tío John.	2 11
19	<i>Como 15. Emily</i> .	<i>Emily</i> : Estoy hablando del Presidente de los Estados Unidos...	3 15
20	<i>Como 16. Kane</i> .	<i>Kane</i> : Y yo del tío John... ... un cabezota que deja la administración del país en manos de una pandilla de granujas.	7 12
21	<i>Como 15. Emily</i> .	<i>Emily</i> : ¡Charles!	
		<i>Kane</i> : El escándalo del petróleo...	5 3
		<i>Emily</i> : Eso le incumbe al Presidente, Charles, ¡no a ti!	
22	<i>Como 16. Kane</i> .	<i>Kane</i> : Corregiremos el error uno de estos días.	5 12
23	<i>Filage, como 9, durante el cual encadenan 22 y 24.</i>	<i>Emily</i> : Tu dichoso Mr. Bernstein le envió ayer al niño...	1 6
		<i>Música dramática asciende.</i> <i>Emily</i> (continúa del plano 23): ... una verdadera atrocidad; Charles, no quiero verlo... junto a mi hijo.	9 7
25	<i>P. M. Kane</i> , con vestuario distinto al de los planos anteriores. Está comiendo y levanta un momento los ojos para mirar a Emily.	<i>Kane</i> : Mr. Bernstein puede venir siempre que quiera.	9 8

		Pies	Fgs.
26	Como 24. Emily.	<i>Emily:</i> ¿Tengo que soportarlo por obligación?	2 8
27	Como 25. Kane.	<i>Kane</i> (con firmeza): Sí.	3 9
28	Filage como en 9, durante el cual encadenan 27 y 29.	<i>Emily</i> (casi llorando): Charles... <i>Música asciende.</i>	2 2
29	P. M. Emily, con vestuario distinto al de los planos anteriores.	<i>Emily</i> (continuación del 28): .. ¿qué pensará la gente?	1 15
30	P. M. Kane, con vestuario distinto al de los planos anteriores.	<i>Kane</i> (brutalmente): ¡Pensaré lo que quiera!	5 11
31	Filage como en 9, durante el cual encadenan 30 y 32. 29 abre.	<i>Música suave, pero disonante.</i>	2
32	P. M. Emily, con vestuario distinto al de los planos anteriores, leyendo un periódico. Mira un momento hacia Kane y luego vuelve al periódico.	<i>Sigue música.</i>	6 5
33	P. M. Kane, con vestuario distinto al de los planos anteriores, lee un periódico. Levanta los ojos un instante y luego vuelve a la lectura. <i>La Cámara retrocede hasta que Emily entra en cuadro, continuando el movimiento hasta encuadrar a los dos en P. G. como al principio del plano 2. Encadenado lento.</i>	<i>Sigue música.</i>	14 6
34	P. M. Leyland sentado en la galería del hospital, como le vimos en el plano 1.	<i>Emily:</i> <i>Reportero</i> (off): ¿Usted cree que la quiso en algún momento?	

Asistimos al enfriamiento gradual de unas relaciones. Leyland cuenta el primer matrimonio de Kane en una serie de escenas que conducen de modo inexorable a una ruptura definitiva. Los episodios sueltos constituyen una progresión, de la que nace toda una secuencia. Cada episodio aislado (9-14, por ejemplo), dice muy poca cosa. Sin embargo, lo que hace el conjunto de una claridad meridiana es esa progresión desde el amor apasionado hasta la más fría hostilidad.

Técnicamente hay muchos puntos de atención. Es evidente la intención de que cada incidente guarde relación con los demás. El montaje forma con ellos un todo unificado. En cada transición de una escena a otra hay un *filage*, un rápido desplazamiento de la cámara de personaje a personaje. Es una variante del juego habitual de plano y contraplano. Las palabras de Emily, que permanecen durante estas transiciones, subrayan la impresión de continuo enfriamiento de las relaciones entre su esposo y ella.

Al mismo tiempo, se busca la mayor concisión de medios expresivos. Los estados de ánimo cambiantes, manifestados por un diálogo que va haciéndose cada vez más hostil; la longitud de las escenas, cada vez más cortas, porque el desayuno va siendo para Kane una situación más molesta cada día; la música, que subraya el tono de las escenas con notas graves, discordantes, sugiriendo la escondida cólera y la discordia cada vez mayor; la interpretación, finalmente, expresa con toda elocuencia el paso de amor a hostilidad.

Diálogo, longitud de planos, música e interpretación (el vestuario incluso) cumplen una misma finalidad de expresar el contraste en las relaciones de los personajes. La economía de los medios no puede ser mayor. (Nótese, por ejemplo, que los pasos del tiempo se reducen a un *filage* de un segundo de duración y a un cambio de vestuario.) En menos de 65 metros se resuelve un complejo problema expositivo de modo muy preciso y seguro.

Esto es posible gracias a una preparación concienzuda del guión (¡la simple elección del desayuno como situación general de todas las escenas, es un verdadero acierto!). No hay nada en el orden y relación de escenas que se haya dejado al azar—como sucede a menudo en las secuencias de montaje que no han sido previamente estudiadas—y el pasaje tiene ya en el guión entidad propia.

También, contra lo que es normal en secuencias de montaje al servicio de la conformidad, vemos que este fragmento tiene una sorprendente fuerza dramática. Se hace uso de una fórmula establecida porque en realidad es la más adecuada en este caso. Sería difícil, en efecto, imaginar una solución más sobria para exponer un conflicto entre dos personajes. Pero aun siendo preciso resolver la situación en una serie de pinceladas sueltas, hay que encontrar las razones de tipo dramático que llevaron a utilizar esta forma cinematográfica.

Cabe objetar que la secuencia es artificiosa y que no tiene la fuerza de convicción de un relato directo. Pero no olvidemos que se trata de una evocación, de los recuerdos personales de Leyland, que da una versión de los hechos parcial, intencionada y subjetiva. Todo está en función de una tercera persona, y su ángulo de visión justifica el tono deformado y casi caricaturesco. Hay, pues, razones de tipo dramático para presentar los hechos según una forma de montaje simplificada. Como es natural, las impresiones subjetivas de Leyland pintan el matrimonio de Kane con trazos muy exagerados.

También encontraremos secuencias de montaje basadas en un estado de ánimo en películas tan diversas como *Pygmalion* y *Un día en Nueva York* (*On the Town*). Merece la pena detenernos en ellas brevemente. Liza Doolittle (Wendy Hiller) emprende en *Pygmalion* un curso intensivo de foné-

tica. Un rápido montaje de discos de gramófono, metrónomos y otros instrumentos expresa su confusión y su extrañeza. La secuencia tiene un tono de irrealidad justificada porque en ese momento vemos por los ojos de Liza.

Al principio de *Un día en Nueva York* bajan de un barco tres marineros, con permiso de veinticuatro horas, pensando, naturalmente, en divertirse por todo lo alto. Los personajes cantan y bailan contemplando admirados diversos lugares de la ciudad. Es una secuencia de montaje en la que no queda lugar alguno para el *realismo*. La rápida sucesión de imágenes es el fondo más adecuada para expresar una alegría de vivir que se transmitirá a todo el *film*, resumida en el estribillo de los tres marineros: *New York, New York, is a wonderful town!*

Estas tres secuencias de *Citizen Kane*, *Pygmalion* y *Un día en Nueva York* nos muestran el uso de las secuencias de montaje para fines dramáticos diversos. Existen abundantes posibilidades aún sin explorar, pero debe haber siempre el móvil de tipo dramático que permita desplazar al espectador a un plano de visión diferente, más artificioso. En cada caso, pues —y para decirlo con otras palabras—, la introducción de una secuencia de este tipo ha de guardar estrecha relación con su contenido. No vale decidir que unos determinados hechos son adecuados para presentarlos en unos cuantos *flashes*: el contenido dramático de la situación tiene que armonizar con esa forma de montaje. Sin esta armonía de forma y contenido, la secuencia servirá, en el mejor de los casos, a modo de recurso para salvar un bache narrativo, y quizá ni aun así esté justificada.

DOCUMENTAL INFORMATIVO

“La capacidad de un artista... (por ejemplo, el director)... se pone a prueba en el tratamiento del tema, la dirección de los actores en diálogos y movimientos, la composición de las escenas, los emplazamientos y movimientos de cámara; para todo esto cuenta con la colaboración de guionistas, operadores, directores artísticos, maquilladores, técnicos de sonido y de los mismos actores, hasta que llega el momento de poner en orden las escenas en la sala de montaje” (1). Así resume Paul Rotha el proceso creador que tiene lugar en la realización de una película de ficción. Quizá esté todo muy simplificado: el *tratamiento del tema* es un enunciado que implica diversas funciones; la ordenación de planos que el director previene en el rodaje y que luego lleva a cabo el montador, supone—lo es de hecho—una actitud más positiva en lo referente al montaje de lo que Rotha permite entender. Pero, en líneas generales, la descripción es justa.

Para el realizador de documentales cambia la escala de valores. “El material impresionado no tiene para él ningún significado antes del proceso del montaje; la creación cinematográfica se fundamenta en los estímulos físicos y mentales que surgen del montaje. La función de la cámara, sus movimientos y ángulos de visión, la velocidad con que se suceden los hechos y la apariencia que adquieren ante ella cosas y personas, están sometidas a su adecuación en el montaje” (2). >

Estamos, pues, ante un planteamiento del cine totalmente distinto, según el cual el cine es el montaje. Tiene importancia observar que esta diferencia no se debe al capricho de una escuela de realizadores enfrentada con otra, sino que proviene de una fundamental divergencia de propósitos. Un *film* de ficción—y esto puede servir como distinción de principio entre dos géneros de cine—trata de relatar una *historia*; en el cine documental hay que hacer exposición de un tema. Y todas las diferenciaciones que ha-

(1) Paul Rotha: *Documentary Film*. Faber, Londres, 1936, pág. 76.

(2) *Ibid.*, pág. 77.

yan de establecerse entre sus métodos particulares proviene de esta distinta intencionalidad.

La distinción es necesariamente vaga. Es cierto que muchos documentales tienen argumento, y que muchos *films* de ficción acusan marcadas influencias documentalistas. Lo que hay que ver es la intención última de la película, más que la materia temática en sí misma. Así, *Nanook, el esquimal (Nanook of the North)* se puede considerar documental, porque su *argumento* no es más que una dramatización de la vida de los esquimales. Y, por otra parte, una película como *Scott of the Antarctic* (1) es absolutamente ficción, porque relata las aventuras de varios personajes en la Antártida y no es un ensayo sobre las exploraciones antárticas.

Para el realizador de documentales todo esto es a un tiempo ventaja y desventaja. Muchas películas de ficción no tienen otro mérito que entretejer al público con nimiedades sin importancia, pero que bastan para retener la atención. Un buen tema hace olvidar defectos de interpretación y de presentación en general. En el documental, esto no es posible. Hay que renovarse constantemente, conseguir que el público se compenetre con el tema y se entregue a la película; aunque este tema no tenga en sí especiales motivos de interés, la originalidad de las asociaciones visuales y un montaje adecuado puede conseguir mucho. En el documental, el tema es nada más que un punto de partida que pide, que exige, una interpretación. Los méritos del *film* dependen del tratamiento, porque el tema no tiene por sí solo elementos de diversión. Hay muchos casos de temas simplísimos que han servido de base para documentales de gran éxito. >

Pero todo lo que el documentalista pierde al no contar con un esquema argumental, lo gana en libertad para expresarse con originalidad y a su manera. No se tiene que sujetar a la estricta cronología de unos hechos y puede presentar las cosas según el orden y el ritmo que escoja libremente. Las imágenes no están ligadas a una banda de diálogos inflexible, el sonido pasa a ser en sus manos un elemento dócil y creador. Y algo más importante: tiene más libertad de interpretación que un director de *films* de ficción porque es esa interpretación del tema—el montaje—lo que habrá de darle vida y entidad.

Por estas razones (y por la esencial razón de que los *films* documentales cuentan con presupuestos más bajos que los de ficción, y, por tanto con equipos más reducidos) el director de documentales se hace cargo de la producción de un modo mucho más completo. La interpretación del tema es una cuestión personal, y separar las funciones de guionista, director y montador perjudicaría la unidad del *film*. No tendría sentido poner

(1) *Scott of the Antarctic*. Director, Charles Frennd. Producción Ealing, 1948. (N. de la T.)

el montaje en manos de una segunda persona—como se hace en Hollywood con las películas comerciales—, puesto que montaje y dirección son aquí dos etapas de un mismo proceso creador. >

• El director de documentales tiene que ser su propio montador. Solo así puede expresar los últimos matices de un tema cuyo curso es una corriente de imágenes y sonidos: en este cine los actores no cuentan como vehículo expresivo. Es muy importante que las grandes líneas del montaje hayan sido previstas en la realización; más importante que en los *films* de argumento.

◁ Hasta que llega la hora de empezar a montar, no acaba de comprenderse la importancia de que la cámara cumpla una función de análisis y la necesidad de una cuidadosa observación preliminar. Porque si el tema no ha sido comprendido “desde dentro” será difícil infundirle vida. El montaje no dará movimiento a planos que en sí mismos no lo tengan. No hay recurso capaz de dar contenido plástico o poético a una secuencia, si no se supo verlo y transmitirlo a las imágenes durante el rodaje. La película se hace en el montaje, pero si la materia prima no tiene vida propia, nada podrá ya dársela. El montaje no se limita a una fase de trabajo. Hay que tenerlo en cuenta en todas las etapas de la producción—guión, fotografía, acceso a la realidad— hasta que termina de tomar forma con el sonido (1). >

• Esta necesidad de contar con *una materia bruta* idónea y capaz se demuestra del modo más convincente en los documentales de mayor simplicidad formal: los reportajes informativos.

◁ El buen reportaje es un documental sobre hechos concretos, presentados de un modo natural y sin entrar en explicaciones sobre sus causas o consecuencias. Es un tipo de *film* muy divulgado, característico, por ejemplo, de la serie mensual *This Modern Age* (2), que responde generalmente a una finalidad informativa, sin específica intención de propaganda. Lo que importa son los hechos, que el director tiene que presentar con la mayor autenticidad posible. >

◁ A primera vista no hay nada más sencillo que presentar los hechos tal cual son. Vamos a ver, sin embargo, que para dar una impresión convincente de un hecho real se necesita un montaje a veces muy elaborado. No hay motivo para que un suceso que tiene emoción en la realidad, también haya de tenerla impresionado en celuloide. >

Supongamos, por ejemplo, un partido de fútbol. Si el director coge una cámara y lo rueda completo desde la posición de un espectador en las gradas, será difícil conseguir nada interesante. Para que tenga eficacia como pieza de cine, habrá que mostrar el juego desde varios emplazamientos, buscando en cada caso la posición ideal para ver cada una de sus

(1) *Documentary Film*, por Paul Rotha. Londres, Faber, 1936.

(2) *This Modern Age* (*Esta edad moderna*) es una serie de reportajes inglesa, en el estilo de la americana *La marcha del tiempo*.—(N. del T.)

fases. Hay que seleccionar los momentos más significativos y montarlos de forma que tengamos una impresión de juego más o menos continuada.

Si, en otro caso, se trata de *filmar* el lanzamiento de un cohete, el proceso será completamente distinto. Por muy favorable que sea el emplazamiento, un solo plano no significa nada: antes de que el espectador empiece a darse cuenta de lo que está pasando, todo habrá terminado. Hay que reconstruir la escena, presentar los momentos anteriores al hecho principal, accionando el operador el botón que transmite el impulso decisivo, etcétera, antes de llegar al disparo. De una u otra forma, hay que crear una expectativa que culmina en un hecho concreto, para transmitir toda su emoción.

Estos dos ejemplos demuestran de manera elemental que los factores de tiempo son esenciales para que un hecho tenga vida y naturalidad en la pantalla. En el primer caso hay que condensar el juego y abreviarlo a una duración muy inferior a la real. En el segundo, alargarlo con respecto a su verdadera duración. Ninguna de estas escenas o cualquiera otra de su misma simplicidad requiere material especialmente ensayado, pero el solo uso de planos naturales tampoco basta para conseguir una apariencia de realidad. Para que tengan fuerza de convicción es imprescindible una intención selectiva en el montaje. Esto, y no otra cosa, es lo que dará la naturalidad y el realismo deseados.

Para concretar ideas, estudiaremos un ejemplo. Se trata de un reportaje donde a la buena dirección, muy parca en medios expresivos, se aúna un montaje eficaz, de lo cual resulta una secuencia sencilla, pero emocionante.

MERCHANT SEAMEN (1)

(*Marinos mercantes*)

Fragmento del rollo 3

Durante la guerra, los convoyes de barcos tenían que sortear campos de minas y defenderse contra los submarinos. Al principio de la película un submarino hunde el barco en que navega un grupo de marinos a los que vemos ahora a bordo de otra nave. El fragmento aquí citado se refiere al hundimiento de un submarino por los mismos personajes que al principio fueron víctimas de la acción enemiga. ("Nipper", el miembro más joven de la tripulación, es el primer artillero.)

Se avista el submarino, y el capitán da instrucciones a los servidores de las piezas. Al sonar la alarma, varios hombres están jugando a las cartas. Hay un gramófono funcionando. Antecedentes a estos varios planos de hombres acudiendo a sus puestos en cubierta.

(1) Director: J. B. Holmes. Montador: R. Q. McNaughton. Producción Crown Film Unit, 1941.

	Pies	Fgs.
<i>Primera salva</i>		
1 <i>P. C.</i> de un gramófono en marcha.	<i>Música del gramófono (marcha militar).</i>	1 6
2 "Nipper" <i>entra en campo</i> , corriendo por la izquierda, y empieza a girar el cañón en la dirección del submarino.	<i>Cesa la música del gramófono.</i>	2
3 Pasa un servidor llevando una granada. El Jefe de pieza viene <i>hacia Cámara</i> y mira por sus gemelos de campaña en dirección al submarino.		3 10
4 <i>P. G.</i> La sombra del submarino debajo del agua, vista a través de los gemelos (<i>cache</i> binocular).	<i>Jefe de pieza:</i> Enemigo a la vista.	6 9
5 <i>P. M. C.</i> El Jefe de pieza observando por los gemelos.	<i>Jefe de pieza:</i> Orientación 090.	2 10
6 "Nipper" orienta el cañón con arreglo a las instrucciones.	<i>"Nipper":</i> Orientación 090.	3
7 <i>P. C.</i> La base del cañón que gira hasta el ángulo ordenado.	<i>Jefe de pieza:</i> Preparen puntería...	2 6
8 <i>Como 5.</i> El Jefe de pieza mirando por los gemelos.	... alcance 010.	2
9 <i>P. M. C.</i> "Nipper" y el telemetrista.	<i>Telemetrista:</i> Alcance 010.	1 9
10 <i>P. P.</i> "Nipper" comprueba la puntería.	<i>"Nipper":</i> Puntería preparada.	2
11 <i>Como 9.</i> "Nipper" y el telemetrista.	<i>Jefe de pieza:</i> Desviación 08 izquierda.	
12 <i>P. C.</i> La parte trasera del cañón.	<i>Telemetrista:</i> Desviación 08 izquierda.	2 7
13 <i>Como 10.</i> "Nipper" corrige la puntería.	Alzas en posición	1 8
14 <i>P. M.</i> El apuntador mirando por el visor.	<i>"Nipper":</i> Puntería lista.	1 3
15 <i>P. P.</i> El telemetrista.	<i>Apuntador:</i> Pieza preparada.	1
16 <i>Como 5. P. M. C.</i> del Jefe de pieza mirando por los gemelos.	<i>Telemetrista:</i> En posición.	12
17 <i>P. P.</i> La culata del arma. Una mano <i>entra en campo</i> y cierra la recámara.	<i>Comandante:</i> ¿Preparados?	1 14
18 <i>P. G. G.</i> Parte trasera del cañón.	<i>Servidor de cierre:</i> ¡Preparado!	1 9
19 <i>Como 5.</i> El Jefe de pieza.	<i>Jefe de pieza:</i> ¡Dispáren!	10
20 <i>Como 15.</i> El telemetrista.	<i>Telemetrista:</i> ¡Fuego!	10
21 <i>Como 14.</i> El apuntador observa por el visor.		9
22 <i>Como 18.</i> El cañón retrocede.	<i>Explosión.</i>	1 7

		Pies	Fgs.
23	El mar. La granada explota a lo lejos.		3
<i>Segunda salva</i>			
24-29	Se repite la acción de preparar el tiro, aunque un poco más rápidamente, con dominio de grandes primeros planos.		
30	Como 23. Explosión en el agua.	2	9
<i>Tercera salva</i>			
31	Dos marineros (ya vistos en secuencias anteriores, asomados a la borda).	<i>Primer marinero:</i> ¡Otra vez! ¡Y te digo que por aquí no hay ningún submarino! <i>Se oye una nueva explosión.</i>	5 1
<i>Cuarta salva</i>			
32	<i>Plano corto</i> , frontal de los dos hombres.	<i>Marinero segundo:</i> No seas bruto: tenemos un submarino a la derecha.	5 1
33	Como 23. Explota otra granada sobre el agua.	<i>Nueva explosión.</i>	3 1
<i>Quinta salva</i>			
34-38	Otra secuencia con la preparación del disparo. <i>Planos cortos</i> de manos manejando el cañón.	<i>Voces dando órdenes (off).</i>	7 13
39	Oficiales observando.	<i>Telemetrista (off):</i> ¡Fuego!	2 1
40	P. G. Submarino saliendo a la superficie.	<i>Explosión.</i>	1 5
41	P. G. Explosión sobre el agua.	<i>Explosión.</i>	1
42	Como 40.	<i>Explosión.</i>	2
43	Como 41.	<i>Explosión.</i>	3
44	Como 40.	<i>Explosión.</i>	1
45	Explosión a lo lejos.	<i>Explosión.</i>	1
46	Como 40.	<i>Explosión.</i>	1
47	Como 45.	<i>Explosión.</i>	2 9
48	El Comandante a la derecha. A la izquierda varios marineros.	<i>Comandante:</i> Comprobación de tiro. <i>Telemetrista:</i> Comprobación de tiro.	2 15
49-50	Los marineros se ponen en movimiento.	<i>Se inicia música suave.</i>	2 7
51	El Comandante frente a Cámara.	<i>Comandante:</i> ¡Alto el fuego! <i>Continúa la música.</i>	1 10

Merchant Seamen es una película producida durante la guerra con objeto de hacer comprender a los marinos mercantes la importancia de saber

defenderse contra los submarinos. Siendo este *film* dirigido a un público concreto, es esencial describir los acontecimientos con mucha fidelidad, para que el espectador tenga de ellos una impresión justa. Por eso vemos al cañón hacer muchos disparos antes de hundir al submarino, porque así sucede en la realidad. El montaje de la secuencia se supedita a esta necesidad de reproducir los hechos del modo más aproximado y convincente.

El ciclo de operaciones que preceden al disparo se presenta tres veces y queda implícito en otras dos ocasiones. O sea, que se reitera cinco veces una misma acción, insistencia imprescindible si se tiene en cuenta la finalidad informativa del *film*. Por otra parte, la secuencia debe llegar a una culminación, a un *climax*. Esta exigencia dramática se cumple presentando las operaciones de distinta manera en cada uno de los cinco disparos.

Primera salva. Los planos 3 a 23 corresponden al primer ciclo de operaciones. De la escena lenta anterior pasamos repentinamente a la batalla. Es una brusca ruptura del ritmo, perfectamente lógica porque el ataque se presenta siempre de improviso. Este contraste subraya la rapidez con que se llevan a término las maniobras. La primera operación la vemos con todo detalle, oímos todas las órdenes y vemos en cada caso a las personas que las efectúan.

Como dijimos al comentar las secuencias de acción, es imprescindible que el espectador sepa en todo momento lo que está pasando. Por eso vemos punto por punto la preparación del primer disparo. Naturalmente, una sola explicación no basta para exponer el proceso de manera que el espectador se familiarice con todas sus fases, pero sí da una impresión de indudable realidad.

La longitud de los planos se adecúa al ritmo vivo, entrecortado, de la maniobra. Los cortes tienen lugar una fracción de segundo—uno o dos fotogramas *antes*—de que el personaje haya terminado de hablar. Por ejemplo, el corte de 4 a 5 *pisa* un poco la última palabra del comandante (su frase es “Enemigo a la vista”) adelantando el cambio a otro personaje, eslabón de una acción en cadena. En toda la secuencia se ha mantenido este mismo criterio. Sólo en uno o dos casos (7 a 11, por ejemplo) oímos palabras de un personaje sobre la imagen de otro que ejecuta sus órdenes. Se corta entonces desde la última palabra de la frase. En el plano 11, por ejemplo, el corte es a partir de *izquierda*.

Además de esto se incrementa el ritmo, apurando el espacio anterior a la frase de cada personaje; la longitud de los planos se va acortando hasta llegar a 15.

18 y 17 son una breve pausa cuando ya todo está dispuesto para el disparo; 18, 19 y 20 tienen la máxima concisión y brevedad. Las expresiones “¡Preparado!”, “¡Disparen!”, “¡Fuego!” se suceden sin pausa alguna y

las imágenes tienen en la pantalla la duración imprescindible que exigen las palabras en la banda sonora.

El plano 23 responde a un nuevo criterio; ahora se trata de dar una impresión de ansiedad y espera. Tras un período de montaje muy rápido, los tres pies (0,91 metros) de este plano constituyen un apreciable espacio de tiempo.

Segunda salva. En los planos 24 a 29 vemos por segunda vez la preparación del disparo. El espectador está ya familiarizado con estas maniobras, y basta con mostrarlas parcialmente. Se trata, pues, de una versión abreviada de la serie de operaciones.

El plano del mar (23) justifica que al volver al barco encontremos ya a los artilleros en plena preparación del segundo disparo. Esta vez se destacan visualmente las reacciones de los personajes (casi siempre en planos estáticos) y apenas hay diálogo; la secuencia de órdenes gana así velocidad. De nuevo, como en el plano 23, el 30 marca con mayor longitud una pausa de espera y ansiedad.

Salvas tercera y cuarta. Al llegar a este punto pasamos a ver dos personajes secundarios, ajenos a la acción principal. El primero es Digger, un australiano escéptico que se hace notar en las primeras secuencias de la película por su desconfianza hacia los cañones de pequeño calibre. Su reaparición en este momento es como un "mensaje" marginal. Pero esta acción secundaria tiene sobre todo la misión de dar lugar a dos nuevos disparos que se dejan escuchar durante el diálogo de los dos hombres. La escena de estos dos personajes es lenta y relativamente larga, lo bastante para que resulte aceptable la explosión de dos nuevas granadas. Finalmente, este corte acentúa por contraste el ritmo febril en que transcurrirá la quinta salva (34 a 38), que hundirá al submarino. Es un momento de calma antes de la explosión de actividad final, que imprime mayor eficacia al *climax*.

Quinta salva. El plano 39 (como los 23 y 30) deja unos momentos de expectativa mientras la granada surca el aire.

Luego, el ciclo de operaciones se repite (en 34 y 39) a un ritmo rapidísimo; esta vez todo se reduce a primeros planos de manos manipulando febrilmente en el cañón, creando una impresión de actividad incontenible. Las órdenes se oyen en *off* y van sucediéndose muy de prisa.

Un último corte a observadores pasivos, y el submarino empieza a emerger. El plano permanece en la pantalla el tiempo justo para que el espectador tenga noción de lo que pasa, seguido por otro de la explosión. Pasados estos momentos, se aminora la velocidad (comparados con 40-46, los planos 47-49 parecen lentos y tranquilos) y entra una música suave.

Examinando este pasaje en su totalidad, veremos que se han tomado considerables libertades en la duración de las cinco operaciones con el cañón. Vemos cinco veces, de cinco maneras distintas, a cinco velocidades diferentes, un proceso prácticamente siempre igual, pero el efecto final es de completa autenticidad. Y no sólo esto, sino que la emoción es muy parecida a la que puede experimentarse viviendo realmente una situación similar. No tiene la emoción artificial de una secuencia elaborada, el sensacionalismo falso de una "salvación en el último minuto", sino la de un hecho normal. Alargar, acortar, adaptar, en fin, permite que la emoción aflore del modo más comprensible y persuasivo. <La impresión de realidad se consigue mediante un cuidadoso juego de tiempos y longitudes.>

La explosión que pone punto final a la secuencia no es verdaderamente la de un submarino; los planos del submarino saliendo a la superficie se rodaron aparte de los demás que componen este pasaje. El montador se encontró con el problema de presentar la voladura de un submarino sin disponer del plano correspondiente a semejante hecho. El resultado no es perfecto, pero tiene suficiente impresión de autenticidad.

Autenticidad debida en gran parte a la cuidadosa construcción general de la secuencia. Todo está dirigido hacia una culminación y el espectador siente algo que va a suceder. En el plano 39 se ven por vez primera varias personas que observan el mar desde el barco. Este plano pone al espectador sobre aviso. Después, por breve tiempo, el submarino empieza a emerger; esto también viene a aumentar la impresión de que se avecina el momento decisivo.

Llegamos a la explosión mediante un rápido montaje alternativo de planos del submarino y un gran cono de agua producido por una carga de profundidad. Hay un caos: la torreta del submarino está a la izquierda del fotograma y el cono de agua a la derecha. Casi antes de que el espectador se dé cuenta de nada, la pantalla se llena con una tremenda columna de agua (se trata, en realidad, de un plano corto de la explosión de una carga de profundidad) que nos indica la explosión del submarino. El efecto se subraya con el fortísimo sonido de una explosión de categoría muy superior a todas las oídas hasta ese momento.

No queremos decir en modo alguno que este montaje sea el ideal para resolver escenas de este tipo. Sin embargo, el efecto que nos ofrece esta secuencia es muy convincente, a pesar de no presentar en ningún plano la explosión de un submarino verdadero.

Quizá valga la pena detenerse para ver lo que dice Pudovkin sobre una experiencia semejante:

Necesitaba rodar una gran explosión. Para conseguir un efecto perfecto dispuse una gran carga de dinamita bajo tierra y la hice explotar. La explosión fue verdade-

ramente colosal..., pero cinematográficamente no sirvió de nada. En la pantalla no tenía vida, era un movimiento lento y sin ninguna grandiosidad. Después de muchos ensayos y experimentos, conseguí la explosión requerida... Sin usar ni un metro de la escena rodada en primer lugar. Un pebetero me proporcionó densas nubes de humo. El efecto del estallido lo conseguí montando planos cortos de llamaradas de magnesio en rítmica alternancia de luz y oscuridad. En medio de todo esto corté a un plano—rodado hacía tiempo—de las aguas de un río, que me pareció adecuado por sus tonalidades de luces y sombras. Y de este modo fue surgiendo gradualmente el efecto visual. En la pantalla, la explosión resultaba absolutamente auténtica, aunque ninguna de sus partes integrantes procedía de una explosión verdadera (1).

¿Y por qué es necesario—cabe preguntar—deformar el curso normal de los hechos, usando incluso medios artificiales para reproducir la realidad? La respuesta es doble.

Primero, porque un buen reportaje muestra sólo los aspectos significativos de un hecho y no tiene que ser absoluto o literal. Segundo—y ésta es la causa de que la explosión de Pudovkin fuera más real que la verdadera—, porque cada hecho tiene su propio *pulso* y produce reacciones emocionales que el realizador cinematográfico debe captar, y que son la clave de su autenticidad, aunque algunos detalles no correspondan exactamente a lo verdadero. El secreto de la secuencia de *Merchant Seamen* es una impresión de fría pero apresurada eficiencia, expresada en términos de montaje rápido. Los cambios de tensión emocional, cuando el submarino sale a la superficie y la situación va haciéndose cada vez más peligrosa, se tienen que expresar también por el montaje, por sus variaciones de medida, por sus constantes desplazamientos de emoción. Nada de esto se encuentra implícito en el material impresionado cuando, aún intacto, llega a la sala de montaje.

(1) *Film Technique*, por V. I. PUDOVKIN. Londres, Newnes, 1933, pág. XVI.

DOCUMENTAL IMAGINATIVO

El reportaje cinematográfico que hemos estudiado trata la apariencia de los hechos, igual que un reportaje periodístico selecciona los aspectos más importantes de una situación determinada, y los describe literalmente con claridad. Este cine directamente informativo no tiene profundidad estética de visión: su relación con el documental creador es tan ligera como la de un artículo periodístico con un buen pasaje de prosa literaria o de poesía.

La gran estimación ganada por el documental como género se debe a obras que han ido más allá de la observación superficial para darnos los tonos emotivos y la significación de temas reales. Las películas de Dovjenko, Flaherty, Ivens o Wright, dentro de sus estilos e intencionalidad bien diferenciada, son ejemplos de esta profundización en la realidad. Su diverso sentido y sus radicales diferencias no nos interesan en este estudio, sino los problemas estéticos que se presentan en su producción. Así, por ejemplo, aunque *Louisiana Story*, de Flaherty, sea una obra del todo diferente a *Spanish Earth (Tierra de España)*, de Joris Ivens (1), sus problemas puramente estéticos y creadores resultan esencialmente similares.

Sustituyamos el cuento de hadas de *Louisiana Story* por un drama de la vida real; cambiemos el caimán por las balas, el mapache por los jóvenes soldados republicanos del film de Joris Ivens *The Spanish Earth*, y podremos comparar problemas. Al final de la secuencia de la lucha entre caimán y mapache, el director estaba en libertad de decidir si el mapache había de morir o seguir vivo. Al final de *The Spanish Earth* el soldado ya no podía volver a reunirse con su madre y sus amigos: lo habían matado. No es que hubiera muerto en el guión, sino que una verdadera bala había puesto fin a su vida. El director no podía volver a rodar hechos pasados, ni realizar dos películas distintas para supeditarse a un final indeterminado. Así que dirección y montaje hubieron de ser flexibles para adaptarse a las exigencias de la realidad. Pero una vez fijada la línea argumental, los problemas esenciales del montaje son iguales en ambos films (2).

(1) *The Spanish Earth. Producción de Contemporary Historians, Inc. 1937. Dirección: Joris Ivens. Comentario: Ernest Hemingway. Montaje: Helen van Dongen.—(N. del T.)*

(2) Notas por HELEN VAN DONGEN.

Por razón de unidad limitaremos el estudio del montaje en el documental imaginativo a una obra de Robert Flaherty. Sus películas han tenido amplia difusión y en cierto modo son muy representativas del género. Al restringirnos de este modo no pretendemos que Flaherty sea el único exponente, ni siquiera el de máximo interés.

↙ En la interpretación imaginativa de un hecho real hay que preservar, sobre todo, la espontaneidad del hecho mismo. ↘ Muy consciente de esta exigencia, Flaherty planteaba sus *films* en el guión en términos completamente vagos. Partía de una línea argumental muy ligera y flexible, que daba la unidad de la película, pero nunca trabajó con nada que tan siquiera se pudiera parecer a un guión técnico. Los detalles, y en muchos casos las grandes líneas de la narración, los determinaban solamente la calidad del material impresionado y nunca tomaban forma antes de llegar a la sala de montaje.

En *Louisiana Story* (1) no había guión técnico con desglose de escenas ni situación de las mismas en el *film*. Sólo teníamos una narración visualizada cinematográficamente, cuya finalidad principal era informativa. Por ejemplo, la secuencia inicial decía así:

"Nos adentramos en la región Bayou de la Baja Louisiana. Es la época de las avenidas, y la región está medio inundada. Atravesamos un bosque anegado, cuyas ramas colgantes nos rodean por todas partes. Hay muchos pájaros salvajes, que vuelan o se posan en el agua. Sentimos el hechizo de esta vida salvaje y el misterio de la inmensidad que se abre ante nosotros..."

Para realizar esta secuencia se rodó una enorme cantidad de material, no sólo durante el tiempo específicamente dedicado a ella, sino cada vez que se presentaba la oportunidad de captar detalles anecdóticos o descriptivos, útiles para ambientar y dar una noción geográfica del país. (Se impresionaron cerca de 70.000 metros de material, para llegar a una longitud final de 2.650 metros.) Puede decirse que rodamos cuanto podía tener relación con el tema. Como la vegetación de las marismas, nuestras imágenes se multiplicaban. Teníamos caimanes en casi todas las situaciones imaginables: en sus nidos, revolcándose al sol o asomando sus feas cabezas en el agua estancada; pájaros raros y magníficos subidos a las copas de los árboles, en las ramas, asomando entre las encharcadas azucenas; serpientes trepadoras, hojas de loto reflejándose en el agua, rocío sobre las flores, mariposas jugando sobre el agua, arañas tejiendo su tela, musgo colgando de robles gigantescos, peces, liebres, corzos, mofetas y muchos más.

Tanto y tan variado material, todo bajo el título general de *introducción*, todo cubriendo el tema *ambiente de selva y marisma*, presenta para el montaje las previsibles dificultades. En una primera visión parece completamente incoherente. De entre todo este lío, ¿cómo deducir el tema principal?

El montador no tiene un guión técnico que le indique de modo taxativo: "Abre con primer plano de una hoja de loto reflejada en el agua, seguido por un caimán trepando por un árbol..." No había más que una descripción ambiental y unos sentimientos que expresar. ("Sentimos el hechizo de esta vida salvaje y el misterio de la inmensidad que se abre ante nosotros...")

(1) Notas por HELEN VAN DONGEN.

El montador tiene que descubrir el esquema del realizador, sirviéndose de las siguientes guías:

1) la exigencia de reflejar el ambiente misterioso de unas tierras vírgenes;
2) conseguir un tono de lirismo que armonice con el resto de la película, sabiendo que estas tierras vírgenes van a ser presentadas a través de los ojos exaltados de un muchacho de doce años (el montador tiene que evitar en esta secuencia las desviaciones épicas y la descripción pintoresquista);

3) aunque todos los planos tengan ya cualidades inherentes a esa región inexplorada y misteriosa, son aún neutros por su contenido, y así seguirán siendo en tanto no se relacionen con otros planos, cuyo conjunto es el que tendrá vida y más significación;

4) por último, pero no menos importante, las proyecciones y discusiones con el director.

El factor dominante en la selección de las escenas debe ser el contenido emocional, su íntimo significado. Una vez conseguidos los valores ambientales y poéticos de la secuencia, equilibrando forma y contenido, surgirán por sí solos la métrica y el ritmo.

He aquí ahora la secuencia inicial en su forma definitiva:

LOUISIANA STORY (1)

(Un cuento de Louisiana)

Esta película es "el relato de ciertas aventuras de un muchacho, Cajun, en las marismas de Petit Anse Bayou, en Louisiana".

Primera secuencia

		Pies
1	<i>Abre de negro, muy despacio</i> (ocho pies). Durante esta apertura la <i>Cámara asciende en Panorámica</i> lenta hasta encuadrar una enorme hoja de loto reflejada en el agua. La hoja y algunos parches de fango son como manchas negras sobre la superficie del agua, en la que se reflejan también blancas nubes. Se deslizan algunas sabandijas.	13
	<i>Se inicia la música.</i>	
2	P. G. La oscura silueta de un caimán nadando lentamente; sigue el reflejo de nubes en el agua.	11
3	La superficie del agua, sobre la que se reflejan varias hojas de loto y algunas ramas, sobre una de las cuales hay un pájaro. <i>La Cámara asciende</i> hasta encuadrar todo lo que hemos visto reflejado.	8
4	Superficie encharcada cubierta de lirios de agua. Hojas de loto. Un caimán se encarama lentamente sobre una rama de ciprés.	12

(1) Director: *Robert Flaherty*. Montador y productor asociado: *Helen van Dongen*. *Robert Flaherty Productions*, 1948.

	Pies
5 P. P. Hoja de loto sobre la cual se dibuja la sombra de unas ramas que no vemos. En primer término, sobre la hoja, gotas de rocío.	3
6 P. P. Gota de rocío sobre la hoja.	3
7 P. G. C. Un hermoso pájaro encaramado a la rama de un árbol.	8
8 P. G. del bosque inundado. Los árboles se levantan sobre el agua oscura; desde sus ramas cae el musgo colgante. (<i>El plano está tomado sobre una almadía que se desplaza lentamente, mientras la Cámara hace también una lenta Panorámica en dirección opuesta, creando así un efecto tridimensional.</i>) Después de aproximadamente 25 pies, descubrimos muy lejos, entre los árboles, a un muchacho que viene en una piragua, a la que impulsa con un canaleta. Aparece y desaparece según va cambiando su posición con respecto a los grandes árboles de primer término.	72
9 Bosque. Musgo colgando en primer término. <i>La Cámara avanza a través del musgo, como si pasara por una cortina japonesa.</i>	17
10 P. C. Ondas sobre el agua, producidas por el remo del chico.	6
11 P. M. C. El muchacho en la canoa, <i>de espaldas a Cámara.</i> Va con cuidado, deteniéndose de vez en cuando para mirar a su alrededor.	41
	<p><i>Locutor:</i></p> <p>¡Su nombre es Alejandro... Napoleón... Ulises... Latour...!</p> <p>Sabe que las sirenas de cabello verde llegan hasta estas aguas desde el mar. Algunas veces las burbujas denuncian su presencia en el agua.</p>
12 P. C. Rompen varias burbujas sobre la superficie del agua, agitando las menudas hojas que hay sobre ella.	10
13 El muchacho se inclina para pasar por un túnel de musgo colgante. Rema alejándose de Cámara.	15
14 Bosque. El muchacho es una menuda figura entre los grandes robles. Rema <i>en dirección a la Cámara.</i>	12
15 El muchacho más cerca ahora, pasa de izquierda a derecha y <i>sale de campo.</i>	13
16 Arboles rodeados de agua. La luz del sol penetra reflejándose en la	6

- superficie. El suave vaivén del agua refleja la luz alternativamente sobre los árboles.
- 17 La superficie del agua con algunas ramas muy bajas reflejándose sobre ella al mismo tiempo que la luz del sol. 5
- 18 Un pez bajo el agua, muy cerca de la superficie, pasa y se aleja. 4
- 19 P. M. El chico en la canoa. Se inclina para pasar bajo el musgo colgante, y aparta con la mano una enorme hoja de loto. 15
- 20 P. C. Un caimán levanta lentamente la cabeza. 9
- 21 P. M. El muchacho sigue impulsando la canoa, con el canaete. Mira a su alrededor, pero no ve al caimán, que está fuera de cuadro. 13
- 22 Superficie oscura de la marisma. Sólo se ve el reflejo de algunos troncos. 5
- 23 P. G. C. El muchacho, parcialmente oculto por las ramas, se aleja. 9
- 24 P. G. La piragua alejándose lentamente de Cámara. 7
- 25 P. C. Una culebra moviéndose rápidamente se aleja de Cámara. 7
- 26 P. M. El muchacho en la piragua, frente a Cámara. Mira a su alrededor, escucha y toca un saquito de sal que lleva en la cintura. 13
- 27 P. C. de burbujas que estallan en la superficie del agua, rompiendo su quietud. *Cesa la música.*
Locutor: 5
- 28 Como 26. El muchacho mira debajo de la camisa. ... ni otra cosa que guarda debajo de la camisa. 37
- 29 El chico sonríe y rema nuevamente hacia la Cámara. *La música inicia un nuevo tema: "el tema del chico".*
- 30 P. C. Un mapache encaramado a una rama. *La música asciende.* 33

Esta es la apacible introducción de un cuento, presentación lírica de las bellezas de la región Bayou y de los misterios que contiene (1). La visión de Flaherty es poética y meditada, deteniéndose para admirar cualquier detalle y volver luego los ojos en su torno. Estos lugares permanecen aún ajenos al tráfago de la civilización y el montaje armoniza con esa tranquilidad prescindiendo de los cortes bruscos y los cambios de escena repentinos.

(1) Notas por HELEN VAN DONGEN.

Tomemos como ejemplo específico el plano 8. La aparición del muchacho en la marisma es un plano de 62 pies en el que vamos siguiendo sus movimiento desde lejos. Si hubiéramos interpolado a este plano cualquier detalle, por muy bello que fuese, interrumpiendo su tranquilo discurrir, se hubiera destruido la sensación de misterio y poesía que la imagen por sí sola nos transmite.

Los detalles de la introducción constituyen todo un planteamiento. Vemos una gran hoja de forma fantástica y extraña, ajena a nuestra vida diaria, las sombras de empenachados ramajes, la silueta de un caimán, una gota de rocío acariciada por los rayos del sol..., todo esto constituye una narración plástica, imagen de un país misterioso. Sólo después de haber visto esos detalles se nos revela que estamos en una selva a su vez misteriosa también, que crece en plena marisma. Los grandes robles tienen barbas de musgo. Y es entonces cuando, por vez primera, descubrimos lejana una figura humana, un muchacho navegando en su canoa por estas aguas silenciosas.

Este muchacho viene a nosotros lleno de igual misterio que los pájaros o las flores de loto. Su nombre no es extraño, porque llamarse aquí Alejandro Napoleón Ulises Latour no es más que ser consecuente con los lugares en que lo conocemos. Cuando no inclinamos con él para atravesar una cortina de musgo—como si apartáramos los flecos de un transparente japonés—penetramos en un reino encantado, aceptando la existencia de sirenas y la necesidad de llevar amuletos para defenderse de los hombres lobos y demás invisibles enemigos de un mundo imaginario.

Esta composición ambiental es consecuencia de la yuxtaposición de planos. Si hubiéramos abierto la secuencia con un largo y continuado plano de los barbudos robles (justificado como *orientación* para situarnos en el futuro escenario del *film*, nos faltaría preparación para apreciar y comprender su encanto y su misterio, y sería simplemente una excusa para presentar al muchacho remando en la canoa. Esas imágenes iniciales, pospuestas al plano anterior, no harían más que ilustrar el paso del muchacho entre los árboles. La forma adoptada en el *film* nos prepara emocionalmente para apreciar las calidades del bosque. Los detalles precedentes, su belleza y calidad misteriosa, han despertado nuestra curiosidad y nos inducen a seguir impacientemente al muchacho para participar de sus descubrimientos.

La elección de escenas y su continuidad no fueron decididas *a priori*. Dentro de la finalidad que perseguía la secuencia inicial, influyeron en su selección y orden diversos factores:

- 1) *el tema propio de cada escena*;
- 2) *el movimiento espacial* de cada imagen, que no es un factor dominante, sino que opera a través de otros factores;
- 3) *la tonalidad*. Con esto me refiero al color de una escena, a sus matices en la escala del blanco y negro. Este color puede contribuir a formar una atmósfera en combinación con otros factores. (Por ejemplo, un plano brillante puede crear una impresión de medio día o representar un momento feliz. La luminosidad combinada con reflejos plateados crea un ambiente mágico. El gris indica la proximidad de la noche, y si el día es nublado, anuncia lluvia. El gris también tiene un valor emocional y presagia desgracias inminentes);
- 4) *el contenido emocional*, que es el factor dominante y de máxima importancia.

Es importante recordar que todos estos factores tienen que ser vistos, juzgados y utilizados *conjuntamente*, porque es la estimación *colectiva* de todos estos elementos, de todos sus puntos de atracción, lo que dará por resultado una feliz yuxtaposición de escenas.

Para poner de manifiesto la importancia relativa de cada factor y la complejidad de relaciones entre cada escena, analizaremos, por ejemplo, las dos primeras escenas de la introducción. Prestemos atención por el momento sólo al *movimiento espacial*.

Tras una apertura de negro muy lenta (128 fotogramas) vemos una enorme hoja de loto moviéndose perezosamente. Detrás de la hoja hay movimiento de agua casi imperceptible, producido por pequeños insectos que se deslizan en la superficie. En la escena 2 hay un caimán nadando lentamente, que agita el agua con una ligera ondulación.

Si analizamos sólo el *movimiento* en ambas escenas, encontramos que la ascensión de la cámara coincide con el movimiento ondulante de la hoja, también lento, que a su vez concuerda con los perezosos movimientos del caimán en el plano 2.

Resaltar así la continuidad *mecánica* sin mencionar los restantes factores equivale a darle una significación desproporcionada. En realidad, estos movimientos apenas se aprecian en la película; sin embargo, forman parte de una llamada general de atención en esos dos planos y pertenecen al ambiente y al contenido emocional.

Si examinamos la *tonalidad* veremos que las imágenes de los dos planos son silueteadas, contrastando el blanco brillante de las nubes y el negro oscuro de las manchas de fango. En una escena tenemos el reflejo negro de la hoja de loto, en la siguiente la forma negra del caimán. Ambas escenas presentan un día radiante y soleado en un paraje de gran belleza. Pero esto tampoco querría decir nada si no estuviera en íntima relación con los otros factores.

El *contenido emocional* es una impresión que dimana conjuntamente del tema, los movimientos lentos y perezosos, la radiante luz solar, los reflejos y las formas recortadas. Cada plano, *considerado aisladamente*, presenta un hecho determinado, una acción o un movimiento, y tiene un poder asociativo limitado. Sólo cuando se leen esas asociaciones aisladas en su yuxtaposición presente, tal como se combinan ahora, nace un concepto nuevo. Sus distintos factores crean una sensación de irrealidad. Los dos planos unidos nos hablan de *indolencia subtropical*, que con su aura de misterio y magia cobrará amplia presencia en las escenas siguientes.

Volvamos un momento a la clasificación de factores establecida antes de analizar estas dos escenas iniciales. Antes de ensamblar ninguna imagen, ambas escenas se encontraban seguramente en puntos muy distantes en los rollos de película aún sin ordenar por el montador. La continuidad final es el resultado de un largo período de cambios y permutaciones, combinando cada elemento no una, sino varias veces, hasta llegar a un resultado satisfactorio en principio. Una vez conseguida la estructura adecuada, las escenas empiezan a hablar por sí solas. Cuanto más cerca está de esa estructura, el montador va leyendo mejor en las escenas. Y una vez obtenida la continuidad definitiva, es posible analizar paso a paso los factores que hacen a dos o más imágenes reclamar su unión para dar lugar a una nueva forma.

Creo que no hay otro modo de estudiar el problema, aun en el caso de que todo estuviera previsto en la concepción inicial. Antes de discutir el análisis de Helen van Dongen sobre el montaje de este fragmento, conviene decir algo sobre la amplia intención de la película en su conjunto. Flaherty no trató de realizar un *film* informativo: aunque el autor trabaja sobre una materia prima natural, sólo lo hace en la medida que le permite expresar un clima emocional. El tema de cada plano sólo interesa por cuanto acentúe e ilumine un estado de ánimo preestablecido. Las características de un lugar son un mero punto de partida a cuyo través se expresa

el clima emocional de las escenas. Lo que más importa en el plano inicial, por ejemplo, es la sensación de tranquilidad que nos transmite, y no que lo representado sea una hoja de loto. Un plano distinto—un animal dormido, una rama meciéndose sobre el agua, el reflejo del sol en una orilla—hubiese podido tener la misma significación emocional.

Esta fundamental intencionalidad artística—expresar sensaciones y emociones más que unos hechos o características determinadas—se acusa en la forma del montaje. La explicación de Helen van Dongen se parece muy poco a nuestros análisis anteriores. En las secuencias de cine de ficción y documental informativo estudiadas con anterioridad, el significado de los planos dimana en mayor parte de su propio poder representativo, y la misión del montador es establecer entre ellos una serie de transiciones expresivas plano por plano, dramáticamente, con fluidez. Aquí, sin embargo, nos encontramos ante una escala de valores completamente distinta.

El tema de cada plano, lo representativo, tiene importancia secundaria y no hay continuidad directa de acción de imagen a imagen. En consecuencia, se dice muy poco sobre las transiciones de tipo mecánico: cada corte incrementa o modifica un estado de ánimo, sin aportar nada nuevo a la continuidad de unos hechos. De este modo lo importante es crear a lo largo de los distintos planos un mundo de sugerencias líricas, y las transiciones simplemente mecánicas pasan a tener importancia secundaria.

Así como el montador habitual se preocupa especialísimamente de dar a la secuencia un *tempo* adecuado al contenido dramático, Helen van Dongen apenas alude a casos particulares en que la duración de los planos constituya un problema. Aquí hay muy pocos planos que tengan una función informativa y el montador no está sujeto a otra norma que la de dar a cada imagen la longitud que requiera en función de unas determinadas sugerencias poéticas.

Si esto supone que el montador quiera dar a un plano longitud desusada, ¿qué se lo impide? El plano 8, por ejemplo, en el que se presenta un personaje, tiene 72 pies (más de 20 metros). Esta presentación larga y premiosa convierte al personaje en un detalle más del bosque: es como un pájaro o un caimán. Una introducción brusca lo hubiera hecho ajeno a ese mundo encantado, destruyendo el esquema emocional desarrollado hasta ese momento. (Todo esto no supone quitar importancia al juego correcto de longitudes de plano ni a la fluidez narrativa, tan indispensables como pueda ser el dibujo para un pintor. Medida y fluidez son requisitos esenciales del montaje creador, aunque por sí mismos no constituyan un factor estético.)

Relegados a un término de menor importancia estos factores, encontramos dos fases principales en el montaje de este tipo de secuencias ima-

ginativas. En primer lugar, la selección del material. Desde un punto de vista práctico, este trabajo exige mucho tiempo y buena memoria. En este punto se inicia el proceso creador, y es necesario, por lo tanto, un alto grado de experiencia y de agudeza de visión para captar los íntimos matices expresivos de cada plano, así como buen juicio artístico. En general puede decirse que los planos destinados a expresar un estado anímico no tienen por qué reflejarlo considerados individualmente. En la secuencia inicial de *Louisiana Story* se hace una evocación ambiental por medio de un complejo de imágenes, que incluye primeros planos de flores y pájaros, la imagen amenazadora del caimán o la presencia inquietante de una culebra. Aisladamente, esos planos sólo expresan, en el mejor de los casos, una fracción del proceso descriptivo general, mientras que de su unión surge esa sensación de bosque encantado que nos subyuga desde el primer momento.

Poco más de provecho cabe decir sobre esto. Lo que aquí se discuten son factores tan dependientes del criterio estético de cada artista, que sumirnos en una forzada discusión teórica no nos llevaría a parte alguna.

A esta primera tarea selectiva sigue en importancia la ordenación de planos formando una serie de yuxtaposiciones expresivas. Para crear una atmósfera determinada elegiremos, por ejemplo, la imagen de una gota de rocío, un pájaro y un rayo del sol.

Pero ¿qué orden hemos de dar a estas imágenes, y qué relación debe haber entre ellas? Algunas veces será mejor que cada imagen acentúe el efecto de la anterior (como sucede en los seis primeros planos de este *film*), pero en otras serán más convenientes los contrastes (como en los planos 24, 25 y 26). Helen van Dongen destaca la importancia de este punto explicándonos cómo un orden distinto—partiendo de una vista general del bosque como plano de situación—hubiese convertido esta secuencia en una especie de documental turístico. Llegamos, pues, de nuevo a la misma conclusión: el orden de los planos está condicionado a la íntima finalidad evocativa. A partir de aquí, la decisión en cuestiones de detalle queda por completo en manos del artista.

La secuencia que hemos estudiado apenas tiene contenido argumental ni elementos informativos de presentación *obligada*. El montador no tiene que sujetarse a una forzosa continuidad de hechos y puede concentrar la selección de imágenes para mejor servicio de la intención poética. Pero como este género de *films* tampoco se limita a pasajes puramente líricos, veamos otra secuencia de la misma película en la que el montador tiene que recrear un ambiente y unos hechos *determinados*.

LOUISIANA STORY
(Un cuento de Louisiana)

Fragmento del rollo 4

Por primera vez en la película vemos en esta secuencia los trabajos de sondeo petrolífero. La operación consta de las siguientes fases: se introduce en tierra un tubo de acero que lleva en su extremo un mecanismo rotatorio al que se ajusta un taladro. A este tubo se acopla otro que llega hasta la coronación de una torre metálica (*derrick*) de más de treinta metros de altura.

Esta operación la realiza un hombre desde lo alto de la torre. La parte del tubo que sobresale del suelo se sujeta al otro mediante cadenas y una abrazadera de torsión. Cuando las dos tuberías están firmemente acopladas, se deja caer sobre ellas una carga desde lo alto de la torre, operación repetida muchas veces, hasta que los tubos alcanzan una profundidad adecuada. Después, toda la tubería gira accionada por un motor, y permanece así durante horas: ésta es la operación de perforar propiamente dicha. Quienes ponen la tubería en posición y colocan las cadenas son los "malditos" (*roughnecks*). Trabajan sobre el terreno, y a su nivel.

El "torrero" (*derrick-man*) permanece en lo alto de la torre: su misión consiste en colocar los tubos en posición y sujetarlos a la carga que cae sobre ellos, haciéndolos penetrar en el suelo.

El "perforador" (*driller*) vigila los movimientos de la conexión y la acción ascendente y descendente de las pesas. Es quien dirige las operaciones.

Para nuestro análisis hemos dividido esta larga secuencia en seis grupos, de los que sólo anotamos con todo detalle los tres últimos.

Grupo A

Atardecer. Se coloca un nuevo taladro al extremo del tubo. El "perforador" manipula los mandos y se introducen las tuberías en el suelo. Vemos todas estas operaciones desde el nivel del terreno. Planos intercalados de gabarras que pasan cargadas de petróleo y del muchacho que se acerca en su canoa. Los ruidos del trabajo contrastan la calma que acompaña a los planos del chico, sobre los cuales se oye solamente el latido remoto de la perforadora.

Pies

160

Grupo B

Atardecer. Vemos el trabajo en el *derrick* en planos generales. Unas veces, las tuberías relucen desde lejos; otras, vemos la torre desde el nivel del suelo; luego, desde su altura, los hombres que trabajan allá abajo. Planos insertos del muchacho acercándose en la canoa. Conforme la secuencia va avanzando oímos con más fuerza los rui-

180

dos del *derrick* sobre la imagen del muchacho, indicándonos su aproximación al lugar de trabajo.

Grupo C

Noche. El muchacho llega. Mira con temor. Vemos por sus ojos varios planos del trabajo. El perforador le hace una seña para que se ponga a su lado y pueda ver mejor.

100

Grupo D

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | Plano corto de la espalda y el brazo de un "maldito" que sujeta el tubo. Cuando las dos partes de tubo se encajan con un fuerte golpe, espalda y brazo retroceden, y otro brazo <i>entra en cuadro</i> colocando la gran cadena alrededor del tubo. | <i>Gran estruendo de máquinas en toda esta secuencia.</i> 9 |
| 2 | <i>P. M.</i> El perforador oprime un pedal; la cadena aparece <i>a derecha de cuadro</i> y muy en primer término. Después de varios fuertes tirones, queda vibrando levemente. | 9 1/2 |
| 3 | <i>P. M. C.</i> Un "maldito" desenrollando la cadena del tubo. Casi pierde el extremo, y crispa las facciones por el esfuerzo. | 4 |
| 4 | <i>P. M. C.</i> El perforador mira hacia arriba con la mano sobre la palanca. | 1 1/2 |
| 5 | <i>Angulo alto</i> , encuadrando la parte superior de la torre; la polea con el tubo desciende, sube de nuevo y vuelve a caer. <i>Corte a:</i> | 2 1/2 |
| 6 | <i>Raccord. P. G. C.</i> El perforador y el muchacho están juntos, y siguen con los ojos el movimiento del tubo. El primero prueba la presión del freno de pie; el otro está completamente absorto. | 3 |
| 7 | <i>Angulo alto.</i> El tubo desciende. | 2 1/2 |
| 8 | <i>Desde el suelo:</i> previo un movimiento ascendente, el tubo cae y queda sujeto. El movimiento termina, pues, con la introducción de la tubería en el pozo. Vemos un brazo y dos manos que sueltan la sujeción. | 5 1/2 |
| 9 | <i>P. M.</i> El chico mira al perforador y luego hacia las pesas que suben, <i>fuera de campo</i> . Detrás del muchacho vemos el cable enrollándose. | 1 1/2 |

	Pies
10 <i>Angulo alto.</i> La polea continúa ascendiendo, y se detiene casi a la altura del torrero.	5 1/2
11 <i>P. M.</i> El perforador mira hacia arriba, y luego para abajo, comprobando el buen funcionamiento de las máquinas. Después mira hacia arriba nuevamente.	4
12 <i>P. M.</i> Espalda y brazo de un "maldito", que tiemblan por el esfuerzo. La cadena está desajustada. El "maldito" consigue sacar el tubo; la cadena también sale e intenta fijarla.	8
13 <i>P. P.</i> El perforador. Por sus movimientos comprendemos que está oprimiendo el pedal que fija la cadena. La cadena se agita, y la <i>Cámara hace Panorámica</i> para encuadrar al muchacho. En primer término sigue azotando la cadena. El muchacho está asustado y mira con temor.	14 1/2
14 <i>P. P.</i> Las contraídas fracciones del "maldito" indican su terrible esfuerzo para dominar la cadena.	2 1/2
15 <i>P. M.</i> El perforador continúa intentando dominar la cadena, que sigue agitándose bruscamente. El chico cierra los ojos y se tapa la cara con el antebrazo para protegerse.	4 1/2
16 <i>P. M.</i> "Maldito" tratando de desenredar la cadena. (La sensación de peligro denunciada por el muchacho en el plano anterior continúa también en éste.)	2
17 <i>P. C.</i> El tubo pasa por la argolla de freno.	8
18 <i>P. M. C.</i> El perforador sigue con los ojos la marcha del tubo, puestas las manos en las palancas de freno.	2
19 <i>P. C.</i> El freno se cierra. <i>Entra en campo</i> una pierna, y unas manos se disponen a soltar la argolla, mientras la <i>Cámara inicia una Panorámica ascendente.</i>	6
20 <i>P. M.</i> El movimiento ascendente del plano anterior se continúa acompañando al perforador, que se levanta y mira hacia arriba. La <i>Cámara hace luego Panorámica a la derecha</i> , descubriendo al muchacho, que mira también en la misma dirección. Tras él se ve el cable desenrollándose. Mira des-	22

pués hacia el hombre, que está fuera de campo. La Cámara desciende y simultáneamente *entran en campo* un brazo del perforador y la palanca de freno. Cuando la Cámara *se detiene*, la mano acciona la palanca, descubriendo los pies del muchacho, cuyos movimientos siguen denotando excitación.

Grupo E

- | | | |
|----|---|--------|
| 21 | <i>Desde algo más lejos que los planos anteriores.</i> Los dos tubos acoplados de nuevo. Dos "malditos" vuelven a colocar la cadena y ponen otra vez la abrazadera en posición. | 55 |
| 22 | <i>P. M.</i> El perforador vuelve a tensar la cadena. | 9 1/2 |
| 23 | <i>Continuación de 21.</i> Un "maldito" sujeta bien la cadena para que no resbale. En primer término, sigue moviéndose la gran argolla para acoplar los dos tubos. | 13 1/2 |
| 24 | <i>P. M. L.</i> Los dos "malditos" concentran su atención, respectivamente, en cadena y tubos. En primer término, la argolla, que aún continúa vibrando. | 11 1/2 |

El chirrido de máquinas va disminuyendo.

Silencio.

Grupo F

- | | | |
|----|--|--------|
| 25 | Vista general del lugar de las operaciones. En primer término los dos "malditos" hacen descender la gran abrazadera, pudiendo ver al fondo al perforador y al muchacho. El perforador levanta una palanca, da vuelta a un interruptor y el tubo se introduce en el pozo. La mano de un "maldito" aparece en primer término, presta a intervenir. El muchacho mira a todas partes. El tubo continúa descendiendo. | 13 |
| 26 | <i>P. M.</i> El perforador. Baja la palanca, y después se inclina hacia el muchacho y sonríe. | 4 1/2 |
| 27 | <i>P. P.</i> Un "maldito" con las facciones contraídas aún, pero menos que antes. | 1 |
| 28 | <i>P. M.</i> El perforador sigue sonriendo al muchacho, que está fuera de campo. | 4 |
| 29 | <i>Como 25.</i> El tubo desciende. Al fondo, el muchacho, ya sentado y tranquilo. | 13 1/2 |

	Pies
30 P. M. El muchacho y el perforador. Este mira hacia lo alto y el muchacho le imita sonriendo. Tras él, el cable se desenrolla. El muchacho señala hacia lo alto y dice algo al perforador que le contesta, pero no oímos nada a causa del ruido.	3 1/2
31 P. C. <i>Angulo alto</i> . La polea desciende oscilando, sin llevar carga alguna, y por fin se detiene.	14 1/2
32 P. M. El muchacho y el perforador, que señala hacia lo alto. Sonríen y miran. Luego, el perforador da un último vistazo a sus aparatos, asegurándose de que todo está en orden.	10 1/2
33 P. G. El torrero baja por las escalerillas metálicas.	15

En este tipo de secuencias (1) no se puede prescindir del orden lógico en la cronología de las operaciones. Si se produce la confusión en el proceso técnico, el público no lo comprende y deja de apreciar su significación. Pero no es esto lo más importante, ni el posible formalismo dinámico de las grandes máquinas, pues tales elementos mecánicos hay que supeditarlos al contenido emocional.

¿Cuál es ese contenido emocional, y cómo separar sus diversos elementos?

En esta secuencia había que tener en cuenta sobre todo un elemento negativo, pero de gran importancia: evitar el tono didáctico. No se trataba de una película técnica y no había lugar para desviaciones de este tipo. Teníamos que "observar hombres y máquinas en pleno trabajo".

He aquí los elementos positivos:

1) *Admiración* por la inteligencia de estos hombres y su compenetración con las máquinas, hasta el punto de que sus movimientos y acciones parecen en algunos momentos una especie de *superballet*.

2) *Peligro*. Al menor descuido puede ocurrir un desastre. Por ejemplo, si al "maldito" que maneja la cadena se le escapase de entre las manos, podría decapitar a alguno de sus compañeros.

3) *Miedo*. Por parte del chico, cuyas relaciones con la técnica se han limitado hasta entonces al manejo de un rifle herrumbroso y a la visión ocasional de un barco pasando ante la choza de sus padres.

4) *Emoción y misterio*. Hombres y máquinas trabajando tienen a los ojos del muchacho un algo mágico, que él acepta tan confiadamente como su propio mundo, mitad imaginario y mitad real.

¿Cómo elegir las escenas que mejor caracterizan estos elementos, ya sea combinados o aisladamente?

La continuidad de las escenas no depende exclusivamente de la naturaleza exterior de las imágenes ni de los detalles específicos de movimiento rítmico-espacial. En vez de esto, se basa en el "sentimiento" total de los planos, que resulta a su vez de los elementos inherentes a cada uno de ellos. Aparte de su valor general, un plano puede tener la dominante "peligro", otro la dominante "miedo" y otros las de "mis-

(1) Notas por HELEN VAN DONGEN.

terio" o "inteligencia y fuerza". Cada imagen estará bajo el signo de una de estas dominantes o de varias al mismo tiempo. Estos elementos dominantes, más el carácter exterior del plano, más su contenido emocional, más el sonido, forman verdaderas unidades y tienen igual significación en la elección de planos y en su continuidad.

Es imposible analizar escena por escena esta secuencia del sondeo, puesto que su continuidad está basada en el cálculo colectivo de los elementos integrantes de todos los planos. El proceso de su concepción no se puede reducir a unas observaciones rítmicas o aparentes. Tampoco cabe hacer un análisis abstracto, olvidando que la secuencia liga con escenas anteriores y siguientes. Además de los factores mencionados, su forma y contenido están también en función de las anteriores ocasiones en que hemos visto el tren de sondeo, influyendo a su vez en posteriores momentos en que hayamos de volver a verlo.

Al entrar de lleno a describir las operaciones de sondeo, tenemos ya creado un cierto estado de ánimo en secuencias anteriores. Para ponernos en antecedentes hemos de retroceder un poco. La torre de sondeo se ve por primera vez en la película recortada contra el horizonte lejano y moviéndose lentamente. La música interrumpe el tema del muchacho e inicia un majestuoso coral. Ni el personaje ni el público saben de qué se trata; aquello es algo nuevo y extraordinario. Hay en el aire una nota de expectativa, porque ya antes hemos visto gentes extrañas, máquinas y tractores invadir las marismas. Al marcharse dejaron solamente una estaca clavada en el suelo, cuyo significado nadie conoce (después sabremos que es una señal para fijar exactamente el punto elegido para los sondeos, y que la torre metálica se desplaza para situarse en ese punto).

Luego, conforme nos vamos acercando, vemos sólo la airosa estructura de la torre metálica, la actividad de los remolcadores que la llevan hasta su emplazamiento y los pecios que flotan sobre las aguas. Finalmente nos concentramos en la señal del punto de sondeo y el reflejo de la torre sobre el agua, dejando que se graben en la mente estas dos últimas imágenes. Es como una promesa. En la otra secuencia nos acercamos con el niño cautelosamente al tren de sondeo. La torre está emplazada y la señal ha desaparecido. Grandes nubes de vapor flotan sobre la estructura de acero, y oímos por primera vez el zumbido de las potentes bombas, los latidos del *derrick*. (Siempre que las máquinas están funcionando se oye este latido. Es como un síntoma de vida. Cuando ese pulso se altera para acabar deteniéndose, como sucederá en una secuencia posterior, es señal de que se avecina un desastre.)

En lugar de ver inmediatamente las operaciones de sondeo, conocemos primero a algunos personajes que reciben cordialmente al muchacho. Por las preguntas que le hacen—dónde vive, cómo ha pescado un pez tan grande, etc.—entramos en contacto con ellos, apreciamos su calidad humana y, a través del niño, nos hacemos sus amigos.

Hasta ahora no se ha dado ninguna previa explicación sobre el sondeo, pero tampoco se nos oculta: quedamos invitados, con el niño, para presenciar el trabajo, aunque en principio esa invitación se posponga para otro momento.

Las calidades humanas del perforador y el fogonero juegan un papel importante porque establecen las primeras bases de unas relaciones francas y cordiales.

Cuando entramos en el recinto del sondeo por vez primera, empezamos siendo meros observadores. En el primer grupo de escenas (A) vemos la colocación de un taladro que sustituye a otro, roto a fuerza de uso. Estas imágenes van intercaladas con planos de gabarras y del chico aproximándose. También vemos al perforador

accionar una palanca que hará entrar el taladro y los tubos en el pozo. Vemos las operaciones fraccionadas en muchos planos distintos (en la película resultan más largas que en la realidad) y de este modo nos familiarizamos con un movimiento espacial: los tubos tienen que profundizar cada vez más.

A pesar de los cortes del tren de sondeo a las gabarras y al muchacho, hay una suave transición de atardecer a noche. También esto permite contrastar la técnica moderna con el ambiente rústico, tan ajeno a la mecanización. El contraste se acentúa por los bruscos cambios de sonido, que pasa repentinamente de fuerte a suave. Este juego de contrastes entre la alta mecanización y la región semidesierta y misteriosa pesará en nuestro subconsciente durante toda la secuencia.

En el siguiente grupo de escenas (B) el niño se acerca más al tren de sondeo. Vemos todo *desde fuera*: las enormes tuberías, la polea que sube y baja, el torrero asomado peligrosamente, allá arriba. En ciertos momentos pasamos al *interior* (aunque el muchacho no ha entrado aún) para ver las operaciones desde diversos ángulos.

Desde el exterior, la gran torre de acero puede verse iluminada como un gigantesco árbol de Navidad; los tubos colgantes y fantasmales suben y bajan suspendidos de la gran polea. Los elementos "peligro", "miedo" y "misterio" están ya presentes, y su importancia será cada vez mayor en posteriores secuencias. Aún no se ha visto mucho sobre este trabajo, pero sí lo bastante para comprender que los *hombres* regulan todos los movimientos.

En el siguiente grupo de imágenes (C) vemos la llegada del muchacho. En los primeros momentos se queda al fondo, contemplando todas aquellas novedades con asombro y temor. Finalmente, pasa cuando le invitan a entrar.

El elemento "temor", insinuado en la secuencia precedente, se confirma en ésta, abriéndose nuevas posibilidades. La escena tiene su acento, para el chico que mira, en los *hombres* y en sus *trabajos*. No hay intento alguno de analizar didácticamente las operaciones. Cada plano muestra un detalle específico: la suma total no supone un conocimiento exacto del proceso técnico, sino más bien primera noticia de cómo se dividen el trabajo esos hombres. El elemento humano pasa a primer término. Las fantásticas maniobras que hemos visto en el grupo B están reguladas por las manipulaciones del perforador, su seguridad y acierto para pisar el freno y tensar la cadena, por los reflejos rapidísimos de los dos "malditos" y del torrero. No se pasa bruscamente de un mundo mágico a un mundo real. Al contrario, el asombro y la admiración crecen cuando vemos que todo esto es obra de unos hombres.

En el siguiente grupo de escenas (D) el niño se sitúa al lado del perforador y se encuentra en una peligrosa proximidad a las operaciones. En estas escenas vamos sintiéndonos—siempre a través del niño—cada vez más subyugados por el espectáculo de la inteligencia, la fuerza y el sentido de coordinación necesarios para manejar el tren de sondeo.

La magnitud sobrehumana del esfuerzo exigido por este trabajo se evidencia particularmente en los planos 1 al 12, cuando vemos estremecerse la espalda y el brazo de un "maldito" al mismo tiempo que se oye un fantástico estampido. Es asombroso. ¿Cómo puede resistir *un solo* hombre tan tremendo peso? El golpe brutal de la cadena resuena con cristalino martilleo.

Pero la "fuerza" no es elemento exclusivo de estos planos. Se mantiene, mezclándose con los demás componentes, hasta el final, y no pasará de nuevo a primer término; en otras ocasiones está implícita en la banda sonora.

El "peligro", presente a partir de su aparición en el grupo B, vuelve a destacarse en las escenas 13-14-15-16. Los calculados movimientos del perforador (que pisa el pedal para tensar la cadena), juntamente con las facciones crispadas del "maldito"

que trata de sujetarla, dejan ver el peligro muy a las claras; si la cadena se escapa, alguien será decapitado. El muchacho expresa el temor en su rostro, continúa expresado en el rostro contraído del hombre que intenta dominar la cadena, y sigue en el nuevo plano del muchacho, que acaba por levantar el brazo para protegerse la cara.

El elemento "emoción" domina en el plano 6, en que vemos reunidos al perforador y al muchacho, que sigue con atención el movimiento descendente del tubo, pero queda pronto reemplazado por el elemento "peligro"; la emoción, el nervosismo, vuelve a dominar en el plano 20, a partir del cual tiene presencia destacada, aunque siempre en compañía de uno o de varios de los demás elementos.

"Inteligencia y coordinación" constituyen la nota dominante del plano 11, en el que vemos nuevamente al perforador. Es notable la coordinación de movimientos entre los dos "malditos" en el plano 12, así como en el conjunto de planos 14-15-16-17-18-19. El ensamblaje de las pesadas tuberías en el instante crítico, la arriesgada sujeción de una cadena indómita (parece como si hubiera que encadenar al mismo demonio), la colocación de la pesada abrazadera, todo con una precisión de segundos, nos recuerda a esos acróbatas que cogen el trapecio al vuelo, y cuanto más difícil es un trabajo lo realizan con mayor apariencia de naturalidad y sencillez. El esfuerzo pasa a segundo término en los planos donde vemos solamente máquinas, pero al subir la polea sabemos que allí todo sucede porque *los hombres así lo quieren*. La consecuencia de esta combinación de elementos es que los hombres dominan a las máquinas.

La total oscuridad de la noche nos recuerda que estamos en una región misteriosa y desértica, aún virgen de mecanización.

Las cuatro escenas siguientes (grupo E) forman un nuevo bloque bajo el concepto "fuerza y energía". Ahora vemos las operaciones a una distancia ligeramente superior. Se presenta el esfuerzo combinado de hombres y máquinas: es de notar la imagen en que los dos "malditos" sujetan con toda su alma, uno las cadenas y el otro la tubería; en la banda sonora el ruido aumenta de un modo terrible.

La "emoción" se encuentra aquí presente. Vemos por los ojos del muchacho que ya no tiene miedo.

En el grupo final (F) "emoción" y "misterio" son los dos elementos más característicos. En el plano 25 vemos al muchacho por vez primera, los hombres y las operaciones en pleno desarrollo, *todo en una escena* cuyo conjunto somos ya capaces de apreciar emocionalmente. Es como si se levantara un telón descubriendo cosas hasta ahora parcialmente ocultas: la emoción de un esfuerzo combinado—habilidad y fuerza—y el asombro que el niño experimenta ante todo esto.

Sonreiremos con el perforador en los planos 26 y 28, y el plano 30 nos transmitirá la misma emoción que siente el niño. Finalmente, nos sentiremos satisfechos y tranquilos cuando, en el plano 31, la polea queda inmóvil.

Si los planos 25 y 29 se hubiesen colocado al principio de la secuencia, para explicar al público cómo se hace un sondeo, ésta hubiera tenido un gran valor educativo, pero el valor emocional de sus elementos quedaría inédito.

Planos como estos 25 y 29 pueden calificarse de verdaderas piedras de toque. Lo importante es encontrar su emplazamiento ideal, ya que en principio se les puede poner en cualquier parte, porque son *necesarios*. Tienen cualidades propias y amplísimas, y por eso mismo es tan difícil dar con el punto exacto, expresivo y conveniente. Uno intenta ponerlos en todas partes hasta encontrar la yuxtaposición que apura al máximo su valor expresivo.

Hasta ahora hemos hablado muy poco de la banda sonora. Sería inútil referirse al sonido de un plano determinado, pues esto nada dice sobre la función del so-

nido en la secuencia, que no es de simple acompañamiento ni de apoyatura para suplir deficiencias de la imagen. Si a esta secuencia del sondeo le suprimiéramos el sonido, las imágenes seguirían teniendo elocuencia propia. Los elementos "miedo", "peligro", etc., son inherentes a la representación visual. Pero se perderían otros elementos aportados por el sonido.

Esta secuencia se concibió desde un principio sobre la base de que el sonido *tuviera el mismo significado que la imagen*, y con él procedí a la misma clasificación de elementos. Pero los elementos auditivos no actúan *al mismo tiempo* que los visuales. Imagen y sonido tienen hasta cierto punto una forma propia, cuya suma produce una nueva entidad. De este modo, la banda sonora no sólo es un complemento armónico, sino parte integrante, inseparable, de la imagen. Imagen y sonido están tan íntimamente unidos que operan uno en función del otro. No hay separación entre el *veo* de la imagen y el *oigo* del sonido. En vez de esto, para hablar del total así formado, habrá que decir *siento* o *percibo*.

Puede parecer que el sonido está siempre en sincronía con la imagen, con arreglo a un criterio naturalista, pero no es así. En las operaciones de sondeo hay muchas cosas que suceden simultáneamente, y mientras la imagen presenta una sola operación, la banda sonora:

- 1) reproduce el sonido de esa operación,
- 2) reproduce ese sonido *más* (mediante una mezcla) el de otra que tiene lugar simultáneamente,
- 3) sólo reproduce el sonido de una operación, realizada fuera del campo visual.

Casi siempre que oímos un primer plano sonoro existe al mismo tiempo un ruido general, correspondiente al efecto conjunto de los trabajos de sondeo. A veces, este sonido general, y otros secundarios, quedan muy en último término. En este sentido es más expresivo un sonido solo destacando sobre un fondo silencioso, que mezclado con una infinidad de ruidos menores. (Por ejemplo, el tintineo de la cadena contra las tuberías.) Esta graduación del sonido en el curso de una actividad cada vez mayor intensifica el impacto emocional.

Resumiendo diré, finalmente, que este trabajo no puede plantearse de manera exclusivamente teórica o intelectual. No cabe prevenir, por ejemplo, que entre las escenas 1 y 2 haya que sugerir *esto* o *aquello* entre las 2 y 3. Hay que manosear mucho el material hasta llegar a ese punto en que el efecto emocional empieza a definirse. Tampoco deben preocupar demasiado las transiciones de tipo mecánico: a fin de cuentas, desempeñan una función menor en la composición y unidad de la secuencia. Lo que da fuerza emocional a una secuencia es la certera selección de planos y el buen desarrollo expositivo, base fundamental del buen relato.

EL DOCUMENTAL DE IDEAS

En el capítulo primero hemos analizado algunas secuencias de la película de Eisenstein *Octubre*, viendo cómo se resolvía en el cine mudo el problema de la expresión intelectual. Los *films* mudos de Eisenstein eran de gran simplicidad temática, y su mayor interés está en esa preocupación especulativa que constituye una de las notas más originales de la obra de su autor. Eisenstein procuraba distribuir el tiempo cinematográfico (en *Octubre* y *La línea general*, sobre todo) de modo que le permitiese éstas, por así decir, cadencias intelectuales, con las que tan íntimamente relacionaba sus métodos de montaje. Eisenstein tomaba una serie de imágenes sin conexión física alguna, para unir las con arreglo a una concepción intelectual; no planteaba hechos, sino ideas. Como también vimos, una de las dificultades de este método es que, no habiendo en tales pasajes contenido dramático propiamente dicho, es difícil que lleguen a integrarse en el curso de la narración cinematográfica.

El mismo Eisenstein comprendió las dificultades, y en muchos casos imposibilidades, de este método de expresión. En 1928 escribía: “Los problemas planteados por los temas nuevos son cada día más complejos. Las tentativas para resolverlos por medios exclusivamente *visuales* suponen formas de montaje demasiado complicadas, que nos puede llevar a un formalismo hermético y reaccionario” (1).

Eisenstein daba la bienvenida al sonido, estimando que su ejemplo en contrapunto—“como un nuevo elemento del montaje, independiente de la expresión visual”—enriquecería las posibilidades del cine. Por desgracia, las circunstancias que impidieron la terminación de *¡Que viva México!*, impidieron que Eisenstein llevara sus teorías a la práctica. En otros realizadores encontraremos más tarde el eco de sus influencias.

(1) *Teoría y técnica cinematográficas*, por S. M. EISENSTEIN. La cita corresponde al “Manifiesto del sonido”, que se incluye en esta obra, firmado por Eisenstein, Pudovkin y Alexandrov.

El fragmento del rollo 3 de *Song of Ceylon*, citado seguidamente (1), nos permite estudiar la función del montaje tanto sobre una base dialéctica como emotiva, en la que imágenes y ritmo se condicionan a una banda sonora cuidadosamente elaborada, todo al servicio de una idea central o de unos puntos de vista, sin hacer uso de recursos narrativos normales. *Este fragmento no debe considerarse aisladamente, sino en relación con pasajes subsiguientes*, pues forma parte del desarrollo lógico que constituye la película toda.

Encontramos en él consecuencias de los rollos 1 y 2, y a su vez plantea problemas que repercutirán en el 4. Teniendo siempre esto muy en cuenta, podemos dividir la secuencia en sus principales elementos.

Primero: ¿Qué se dice? En términos generales se dice (expresa o implícitamente) que en la vida de Ceilán hay una gran influencia de la mecanización, las costumbres y el comercio occidentales; que, sin embargo, esa influencia es menos profunda de lo que las apariencias permiten creer, y que los beneficios de la civilización occidental son también menores de lo generalmente aceptado.

Segundo: ¿Cómo se dice? Elementos dispares de imagen y sonido, que adquieren coherencia por el montaje, pero sólo en cuanto *elementos de esa secuencia*.

Es difícil encontrar un fragmento de la película que se preste al análisis, porque toda ella está planteada sobre el efecto acumulativo de imagen y sonido. Dondequiera que se intenta dar un corte, se trunca el mecanismo expositivo. Sin embargo, he aquí una breve secuencia de apertura que apenas pierde intencionalidad considerada aisladamente.

SONG OF CEYLON (La canción de Ceilán)

Fragmento del rollo 3

Un título que dice: *Las voces del comercio*. Después se oye el silbato de una locomotora y el sordo jadeo del vapor a presión. Abre de negro y vemos la jungla desde el tren en marcha. Varios planos: una mujer que camina siguiendo la vía; luego, una estación. Por medio de un encadenado lento pasamos a ver un árbol que cae empujado por un elefante. El ruido de la locomotora va aminorándose, mientras el elefante sigue empujando el árbol (el ruido de la locomotora es un efecto realizado en estudio, con objeto de sincronizarlo a los movimientos del animal). La locomotora casi se detiene mientras aumenta el ruido del árbol, que se desgaja y cae. Una vez en el suelo suena un enorme gong (motivo reiterado a lo largo del *film*), cuyas vibraciones permanecen hasta el plano siguiente: el elefante y su conductor pasan sobre el árbol caído.

Casi al mismo tiempo, entra una voz monótona: "Nuevas tierras, nuevas carreteras, nuevos edificios, nuevas comunicaciones, nueva utilidad de los recursos naturales..." Mientras tanto, cambia la escena de una fila de elefantes subiendo por una ladera, cargados cada uno con un bloque de granito. Su trompeteo (registrado artificialmente en estudio) está intercalado con ruido de máquinas de escribir.

Encadena a plano general de un cocotero, por donde vemos a un muchacho que viene hacia la cámara; se oyen tres voces distintas, intercaladas rápidamente unas con otras, dictando cartas comerciales. El mu-

(1) Notas por BASIL WRIGHT.

chacho llega al pie de un árbol y levanta las manos para rezar al dios del cocotero antes de empezar a trepar. En ese momento, las tres voces coinciden, dictando el final de la carta: "Su seguro servidor..." El muchacho inicia la ascensión, y entonces entra una música, oída ya en el rollo 2, cuando las gentes del pueblo se reúnen para la oración. Casi al mismo tiempo...

Esta descripción, aun siendo superficial e incompleta, basta para hacerse una idea de la técnica empleada. La yuxtaposición de imagen y sonido está lograda de tal forma, que cada uno de estos factores da lugar a un concepto nuevo, inexistente si los consideramos por separado. En muchos momentos no hay entre ellos relación material alguna, sino el impacto simultáneo de la banda de sonido con la de imagen, que—como en el caso del muchacho rezando y las voces que dicen "su seguro servidor"—produce insospechadas consecuencias, que si no son perfectamente asimiladas por el espectador, son al menos *sentidas*. El montaje no sigue ninguna continuidad de acción (y menos el sonido): la continuidad está en el constante fluir de ideas y emociones.

Aunque *Song of Ceylon* tiene calidades poéticas poco comunes, es discutible la aplicación universal del método. Se podrían repetir aquí cuantas objeciones hicimos al sistema de Eisenstein. Las más íntimas intenciones de *Song of Ceylon* escapan a una primera visión, y esto no se debe a fallos de dirección, sino a la propia complejidad del planteamiento. Porque, ciertamente, se necesita un espectador con la sensibilidad bien afinada para captar plenamente el sentido del *film*. Sin que esto sea una crítica adversa al método de montaje, no es fácil que muchos realizadores intenten empresas de este tipo: (por desgracia, películas minoritarias como ésta son un lujo cada vez menos frecuente.)

Pero una nueva duda relacionada con esta independencia del sonido respecto de la imagen, tal como se presenta en la obra de Wright, pone en tela de juicio la extensión del método.

El tema de *Song of Ceylon* es, en esencia, la propia dualidad de Ceilán: por una parte está la influencia occidental, y por otra, unos modos de vida tradicionales. Obsérvese que el tema resulta especialmente adecuado para un tratamiento de este tipo, y Wright utiliza—de un modo no siempre convincente—imagen y sonido para evocar los dos aspectos de la vida del país. En el rollo 3 vemos las viejas formas de vida cingalesas, que el sonido relaciona con la dominación europea, hasta el punto que parece guiar la vida de los nativos. Una tal unidad física sólo se puede conseguir poniendo en paralelo el ritmo de imagen y sonido. (El ejemplo más evidente está en la sincronía entre el ruido de la locomotora y el movimiento del elefante, absolutamente deliberada.) Considerando las especiales circunstancias te-

máticas de *Song of Ceylon*, llegamos a la conclusión de que ciertas sutilezas de montaje son de aplicación limitada, mientras que una continuidad de tipo clásico (utilizada en muchos pasajes de este mismo *film*) es de alcance mucho más general.

He aquí una secuencia de otra película en la que también se expresa un complejo de ideas y emociones, pero con mucha mayor simplicidad.

DIARY FOR TIMOTHY (1)

(Diario para Timothy)

Fragmento del rollo 3

Ensayo cinematográfico sobre la guerra y sus consecuencias para el pueblo inglés. La película es a modo de un diario destinado a un niño nacido durante la guerra. El comentario (escrito por E. M. Forster y recitado por Michael Redgrave) se dirige al niño, explicando el sentido de las distintas escenas del *film*. Tras un plano del niño, Timothy, vemos varios momentos de la vida en distintas partes del país, terminando con la explosión de una mina en una playa.

Encadena a:		Pies
1 Las ramas de un árbol desnudas. <i>La Cámara pica</i> , encuadrando a un barrendero recogiendo hojas secas en un parque de Londres.	<i>Locutor:</i> Suponte que vienes a Londres. En otoño, Londres es una ciudad agradable y tranquila.	10
2 Hombres cavando una zanja. Hay niebla.	... pero te encontrarás cosas insólitas; una buenas, otras malas...	6 1/2
3 Fachada del teatro Haymarket, anunciando la representación de <i>Hamlet</i> porque nunca se sabe lo que puede pasar... <i>Encadena suavemente la voz del sepulturero.</i> <i>Sepulturero:</i> De todos los días del año, viene a serlo el día en que nuestro rey Hamlet venció a Fortinbrás.	7 1/2
4 Interior del teatro. En el escenario, Hamlet y el sepulturero.	<i>Hamlet:</i> ¿Cuánto hace de eso? <i>Sepulturero:</i> ¿Qué, no lo sabéis? No hay tonto que no lo sepa: el mismo día en que nació Hamlet el mozo...	10 1/2
5 El escenario, desde el fondo de la sala.	... el que se ha vuelto loco y lo han mandado a Inglaterra. <i>Hamlet:</i> ¡Ah, ya!, y ¿por qué lo mandan a Inglaterra?	18 1/2

(1) Director: *Humphrey Jennings*. Montador: *Alan Osbiston*. Producción *Crown Film Unit*, 1945.

6 Una taberna. P. M. de un hombre sentado ante una mesa, sobre la que hay una taza de té.

7 La taberna. La *Cámara un poco más lejos* que en el plano anterior, encuadrando también al otro interlocutor.

8 P. M. Hamlet en escena.

9 Como 7. La taberna. La casa vibra a causa de una gran explosión. Se vuelca la taza que está sobre la mesa.

10 P. C. Hamlet con la calavera en la mano.

11 Exterior. Hombre apartando escombros después de la explosión.

Sepulturero:

Toma, porque estaba loco; allá volverá a su seso, y, si no, allá no importa gran cosa.

Risas.

Las risas funden lentamente. 36

Hombre:

Este es el punto de lanzamiento y este otro un objetivo situado a 200 millas; pues bueno, disparando en un ángulo de 45 grados, con una elevación de 60 millas y a una velocidad de 300 millas por hora...

... ¿cuánto tarda un chisme de éstos en llegar al objetivo? ¿Lo sabes? 11

Hamlet:

No tengo idea. 34

Sepulturero:

Mala peste al loco bellaco, que me echó una vez una botella de vino del Rhin por la cabeza. Este cráneo, señor, fue de Yorick, el bufón del rey.

Hamlet:

¿Este?

Sepulturero:

El mismo.

Hamlet:

A ver acá. ¡Ay, pobre Yorick!

Hombre:

Tuve que ir andando hasta mi casa. 17

Gran explosión.

Hamlet:

Aquí pendían los labios que tantas veces besé. ¿Dónde están ahora tus chistes, tus cabriolas, tus canciones, tus relámpagos de buen humor que ponían la mesa en regocijo? Ni uno, ya, que imite tus muecas. Desquijarado sin remedio, ¿eh? Id ahora al camarín de mi señora y decidle que aunque se pinte de una pulgada de espesor, a este favor ha de venir. Haz que se ría con esto (1). 47

(1) Los versos de *Hamlet* están tomados de la traducción de don Salvador de Madariaga. (N. del T.)

No es fácil analizar con detenimiento todas y cada una de las muchas sutilezas contenidas en este pasaje, cuya estructura responde a la necesidad de expresar un complejo de ideas y emociones que no podrían sintetizarse de otro modo. La descripción verbal es insuficiente para comprender del todo su significado.

El montaje paralelo de distintas escenas crea impresiones difíciles de explicar con palabras, pues suponen para el espectador algo más que la presentación simultánea de diversas acciones: las imágenes se funden, creando una forma nueva, como sólo el cine puede hacer. El fragmento citado es, en fin, tan cinematográfico, que la descripción de lo que en él se expresa no basta para hacer comprender la forma de expresión propiamente dicha. Analicemos, pues, esa forma, sin prestar atención al contenido.

Diary for Timothy es un amplio fresco de la Inglaterra bélica. En la secuencia citada existen dos acciones distintas: en una, un ingenuo estratega de café habla sobre cuestiones de balística moderna; en la otra vemos a Hamlet durante una representación del drama shakespeariano. Por un lado, tenemos el clima de guerra unido a un cierto desprecio por el peligro; por otro, el marcado interés popular por cuestiones literarias y artísticas, característico en los años de la última contienda. La intención de Jennings es, sin duda, relacionar ambas acciones, estableciendo entre ellas una mutua dependencia.

Bajo esta relación superficial hay otros motivos que ligan estrechamente las dos acciones. La alusión del sepulturero a Inglaterra (“¿Y por qué lo mandan a Inglaterra?” “Toma, porque estaba loco; allá volverá a su seso y, si no, allá no importa gran cosa”) es, evidentemente, una apostilla a la escena de la taberna.

Las fases de Hamlet en el plano 10 son un dolorido comentario a cuanto vemos en los planos 9 y 11. El autor del *film* se expresa por boca de Hamlet.

Para unificar emocionalmente ambas acciones se crea una relación verbal entre los planos. Por ejemplo, en el paso del plano 7 (“¿Lo sabes?”) al plano 8, parece como si Hamlet respondiese a la pregunta del personaje en la taberna.

Igualmente, el cambio de 8 a 9 (“¡Ay, pobre Yorick!”... “Tuve que volver andando hasta mi casa”) produce una continuidad verbal, insistiendo además en una nota de ironía característica a lo largo del *film*.

La unidad entre ambas acciones se completa mediante ciertos elementos de transición, que en algunos momentos saltan sobre los cortes para cubrir dos planos. No sólo, pues, el diálogo; el sonido actúa como elemento unificador en la transición 5-6 (en ambos planos oímos las mismas risas), o en 9-10 (la explosión continúa sobre el plano de Hamlet). De

forma que la unión entre escenas es tan absoluta que el conjunto constituye una sola línea, compleja, pero continuada. En contraposición al montaje de Eisenstein, los cortes no marcan progresión específica alguna, sino que obran a manera de impulso general, que conduce el film hacia sus diversas consecuencias.

Diary for Timothy es un film de ideas como *Song of Ceylon*, pero entre las dos obras existen radicales diferencias de forma. En el film de Jennings no hay colisión o conflicto entre planos, sino una deliberada pretensión de fluidez y suavidad en las transiciones. El sonido no es independiente de la imagen; corresponde siempre a lo que vemos en la pantalla, y los efectos se obtienen por el montaje de unas escenas con otras. De todos modos, Jennings acostumbraba a utilizar también locución además del sonido directo. En *Family Portrait*, por ejemplo, ensayo muy personal sobre la capacidad realizadora del pueblo británico, se mantiene el comentario a lo largo de toda la película. Se trata de un film muy complejo, y hubiera sido imposible expresar tantas ideas solamente por medio de imágenes. El comentario no es descriptivo, sino especulativo, y amplía conceptos referentes a la significación de las imágenes. En cierto modo, la banda sonora es tan rica como la de Wright, pero según fórmulas verbales. Hay algunas asociaciones visuales—Jennings tenía para ellas especial agudeza—que resultarían completamente oscuras si el comentario no diera al menos una pista sobre su intención. Palabras e imágenes se entremezclan y dominan alternativamente.

Parece como si Jennings hubiese llegado a la conclusión de que la imagen no puede expresar por sí sola ideas de cierta complejidad. Cuando hay que plantear un sistema de ideas es imprescindible la palabra. Eisenstein decía “que las formas de montaje demasiado complicadas nos pueden llevar a un formalismo incomprensible”; aquí se evita ese peligro conduciendo al espectador mediante un comentario escueto y sugeridor. Porque los comentarios de Jennings nunca son descriptivos. Las escasas palabras que anteceden al pasaje citado (que en este sentido no es un buen ejemplo) no dicen lo que va a suceder, sino que dan al espectador un punto de partida para que haga sus propias consideraciones. En los films de Jennings el comentario generaliza y las imágenes particularizan. Quizá de entre todas sus películas sea en *Words for Battle* donde esto se pone de manifiesto más claramente: las imágenes de la vida diaria de un país en guerra van acompañadas exclusivamente por una serie de citas de poetas ingleses.

Si este cine de tipo intelectual se sigue cultivando en el futuro, será más en la línea de Jennings que en la de Eisenstein. El montaje intelectual del realizador soviético queda ya muy lejos de lo que ahora se hace. Por otra parte, entre el cine de Eisenstein y el de Jennings existen apreciables dife-

ferencias de nivel. (Esto no es menosprecio hacia las obras de Eisenstein, destinadas a un público mucho más amplio y menos cultivado, aunque algunas partes de *Octubre* o *La línea general* nos parezcan inaceptables.) La larga secuencia de montaje con que se ridiculizan en *Octubre* las ceremonias religiosas o las reiterativas imágenes que pintan la vanidad de Kerensky exponen ideas relativamente simples. Los *films* de Jennings persiguen objetivos más ambiciosos en el plano intelectual y son, sin embargo, más directos y asimilables. La síntesis de Jennings—simplificación del montaje apoyándose en las sugerencias verbales del comentario—es una solución ideal para un tipo de película de ideas comercialmente posible. >

141, 144, 146

EL SONIDO EN EL CINE DOCUMENTAL

El sonido no tiene en *Song of Ceylon* una función realista. Basil Wright hace de él vehículo de ideas, que comenta las imágenes más que darles una dimensión real.

En el film de Pare Lorentz *The Plough that Broke the Plains* (*El arado roturó las llanuras*) tenemos un caso parecido. En esta película hay una secuencia que describe la situación del campo americano durante los años 1914-1918. Vemos una serie de planos de las faenas agrícolas, mientras suenan marchas militares, pasos de soldados, disparos. El comentario alude, en fin, a un desfile militar. Esto quiere decir, por una parte, que la rutina de la vida del campo sigue su curso mientras los hombres parten hacia el frente, y, por otra, que también en la agricultura se ha establecido una disciplina militar. El comentario no hace, sin embargo, alusión directa: se encarga de decirlo el contraste de imagen y sonido.

Este tipo de audacias son poco frecuentes en el cine de ficción, pero constituyen en el documental un recurso clásico. Los primeros documentalistas ingleses polarizaron su atención en las posibilidades del sonido, aguzando la inventiva para experimentar siempre que se presentaba una oportunidad. En esto supieron ir más lejos que sus colegas del cine comercial. En parte, puede que para el documental esto sea incluso necesario, dadas las limitaciones económicas que casi siempre impiden trasladar un equipo de registro sonoro de un punto a otro de un país, por muy preciso que sea en algunas ocasiones. Sin embargo, Rotha dice que "la banda sonora... constituye un obstáculo difícil de salvar. Distrae la atención, altera el aspecto natural de las cosas e impide que el documentalista se compenetre plenamente con el tema" (1). De manera que muchas veces la tentación del sonido directo no llega a presentarse.

Hay, sin embargo, una razón más importante para justificar cierto tipo de experiencias sonoras en el documental. Razón que se encuentra en la

(1) *Documentary Film*, por PAUL ROTH, Londres, Faber, 1936, pág. 208.

frecuente necesidad de elaborar una continuidad visual con imágenes que no están vinculadas a un tema común, que no tienen relación física entre ellas. En estos casos el empleo del sonido directo no sólo ofrece insuperables dificultades técnicas, sino que carece de función verdadera. >

Sin embargo, en secuencias de continuidad visual más directa, el sonido natural puede reportar grandes ventajas. En un *film* que describe situaciones humanas, con un contenido emocional, el principal problema está en hacer entrar al espectador en situación. En una obra de ficción el director cuenta con soluciones dramáticas, que incluyen la intervención de los actores. El realizador de documentales no trabaja sobre situaciones planteadas dramáticamente, y tiene que buscar otros caminos. El sonido, sincrónico o asincrónico, entra ahora en juego. >

Lo mejor para dar riqueza auditiva a una película es, naturalmente, una banda sonora que corresponda a la imagen y se sincronice con ella. Pero cuando no es accesible este ideal, una solución interesante es oír cosas que no están en la pantalla, porque suponemos que suceden fuera de campo, a la vuelta de la esquina. > Por ejemplo, para "sonorizar" una calle vacía de Manchester a primera hora de la mañana yo emplearía el característico ruido de herraduras y ruedas de carro resonando sobre el empedrado. Es asombroso cómo planos sin valor especial cobran vida en la pantalla mediante recursos de este tipo (1). >

El *film* de Humphrey Jennings *Listen to Britain* (*Escuchad a Inglaterra*) recrea el ambiente de Londres durante los años de guerra mediante asociaciones sonoras. Aparte de su gran brillantez formal, esta película es muy importante porque constituye un verdadero descubrimiento del valor anímico de los sonidos naturales. Sería casi imposible un análisis detenido de la banda sonora de *Listen to Britain*. Sus efectos sonoros son demasiado complejos, y su eficacia depende en gran parte de su calidad de registro. Además, la impresión del sonido sobre el espectador es menos directa que la de la imagen y, por tanto, más difícil de describir. Como ha dicho Ken Cameron, "la influencia emocional del sonido depende más de las asociaciones de ideas a que da lugar... que del sonido en sí". > Por ejemplo, los disparos de un cañón antiaéreo, y la correspondiente imagen del cielo tachonado de explosiones, producirán al público de Chicago una reacción emotiva más débil que al de Londres, para quien tienen más poder de evocación, ya que, en definitiva, ha vivido una guerra" (2). Aconsejamos al lector que vea (y oiga) *Listen to Britain* si quiere hacerse verdaderamente cargo de cuál es el valor del sonido en la obra de Jennings.

< En el cine de ficción el director imprime a cada escena el *tempo* y velocidad más indicados, que el montaje definirá en un ritmo adecuado. En el

(1) *Sound and the Documentary Film*, por KEN CAMERON. Pitman, 1948, pág. 8.

(2) *Ibid.*, pág. 8.

documental abundan muchas veces los planos estáticos, sin ritmo propio, que no hacen al montaje aportación dinámica de ninguna clase. Son planos que se pueden integrar en un ritmo, pero nunca contribuir a él. (En el fragmento de *Merchant Seamen* hemos visto un plano del mar en calma dentro de una secuencia muy rápida y movida.) El sonido—directo o descriptivo—puede desempeñar una función muy importante en esto de dar ritmo y movimiento a planos estáticos. He aquí un ejemplo bien conocido, en el que los sonidos naturales no son más que una simple ilustración:

NIGHT MAIL (1)

(*Correo nocturno*)

Fragmento del rollo 3

Documental imaginativo sobre el tren nocturno Londres-Escocia del Norte.

Este pasaje corresponde a una secuencia en la que vemos el paso del tren a través de Escocia. En primer lugar, hay dos panorámicas lentas, presentando los pasajes montuosos por donde cruza el tren momentos antes del amanecer.

		Pies Fgs.
1. Paisaje montañoso. Empieza a amanecer. <i>La Cámara hace Panorámica lenta</i> descubriendo el tren que cruza por un valle.	<i>Ruido del viento. Locutor 1.º:</i> Aquí está el correo cruzando fronteras, portador del cheque y del giro postal, cartas para el rico, cartas para el pobre... <i>Se inicia suavemente música lenta y rítmica.</i>	24
2. P. G. El tren atraviesa el valle.	... para la tienda de la esquina, para la chica de enfrente. Ya sube hasta Beattock, el repecho es duro, la pendiente tira, pero llegará a su hora. <i>Sobre la última línea del comentario la música asciende repentinamente.</i>	11
3. P. M. Conductor y fogonero echando a la caldera paladas de carbón.	<i>Sigue la música: constante, rítmica, como sincronizada con los pistones de la locomotora.</i>	9 7
4. P. C. La caldera. Una pala entra y echa carbón.	<i>Sigue la música.</i>	6
5. Como 3. Fogonero y conductor.	<i>Sigue la música.</i>	3 6
6. P. C. Manos con pala moviéndose hacia la caldera.	<i>Sigue la música.</i>	1 14

(1) Directores: Basil Wright y Harry Watt. Montador: R. Q. McNaughton. Dirección de sonido: Cavalcanti, W. H. Auden y Benjamin Britten. Producción de G. P. O. Film Unit, 1935.

		Pies	Fgs.
7	<i>P. P.</i> El conductor de la locomotora vigila los mandos.		
		3	3
8	Parte anterior de la locomotora vista desde la cabina del conductor.		
		3	8
9	<i>P. G.</i> El tren, precedido por la Cámara en movimiento, que lo mantiene en cuadro a la izquierda.		
		12	3
10	<i>P. C.</i> Ruedas de la locomotora.		
		2	12
11	Arboles que pasan, vistos desde el tren.		
		1	12
12	Parte delantera de la locomotora; desde la izquierda de la cabina del conductor. El tren pasa bajo un puente.		
		7	14
13	Cámara sobre la locomotora, frente a la cabina del conductor y, por tanto, a la dirección de marcha del tren.		
		10	10
14	<i>Panorámica</i> lenta sobre nubes. Amanece.		
		12	2
15	<i>P. C.</i> El conductor se levanta la gorra y se limpia la frente con un pañuelo. <i>Encadena:</i>		
		5	7
16	Claraboya de la cabina del conductor. <i>Panorámica a la izquierda</i> , encuadrando el paisaje que pasa. <i>Encadena:</i>		
		15	5
17	<i>P. G.</i> Hornos y chimeneas. <i>Encadena:</i>		
		6	6
18.	<i>P. G.</i> Valle y colinas al fondo. <i>Encadena:</i>		
		5	14
19	Casa de campo en un valle. <i>Encadena:</i>		
		3	11
20	Valle con colinas al fondo.		
		3	8
21	<i>P. C.</i> Ruedas de la locomotora. Los pistones se mueven rápidamente.		
		4	5
	<i>Sigue la música.</i>		
	<i>Música funde.</i>		
	... cruza los campos, atraviesa páramos...		
	... lanzando bocanadas de humo inmaculado; trepida ruidoso mientras atraviesa		
	millas y más millas de prados tranquilos, cuya hierba mece una brisa suave.		
	Los pájaros se vuelven...		
	... para ver su marcha,		
	el uniforme y hermético rostro de los vagones,		
	los perros pastores no alteran su ruta,		
	y siguen durmiendo, la cabeza entre las patas.		
	En las granjas vecinas nadie se despierta,		
	más quizá una jarra trepida un momento.		
	<i>La música se hace más lenta.</i>		
	<i>Música sigue lenta.</i>		
	El día empieza...		
	... la subida acaba.		
	<i>La música sigue hasta el final del plano 20.</i>		
	<i>Locutor 2.º:</i>		
	Ya baja hacia Glasgow, se acerca a los cargos y remolcadores, hacia una llanura poblada de grúas, hacia hornos tripudados...		
	... grandes chimeneas plantadas en el llano: ajedrez gigante.		
	Toda Escocia espera.		
	Los valles oscuros, las rías profundas,		
	los hombres, ansían noticias.		
	<i>Locutor 1.º:</i>		
	de los bancos, y cartas románticas del no-Cartas de cumplido, cartas vio a la novia...		

Esta secuencia (1) es el único pasaje de la película que no fue previamente planificado. El pasaje tenía reservado su lugar en el *film*, pero no tomó forma hasta el momento de cortar el copión. Parte del rodaje se hizo según previas localizaciones, pero algunos planos se impresionaron después de que los versos de Auden se concretaran en el poema definitivo. En general, puede decirse que el ritmo y la yuxtaposición de imágenes se supeditaron a las palabras y a la música (aunque esto pueda ser una afirmación equívoca, puesto que la forma total se debió a la íntima colaboración entre Watt, Auden, McNaughton, Britten, Cavalcanti y yo; quizá fuera más exacto decir que la secuencia es producto de un trabajo en equipo, realizado simultáneamente sobre la música, el texto y la imagen). Ciertamente, esta vez no andábamos a ciegas, puesto que teníamos la anterior experiencia de *Coal Face* (*El rostro del carbón*) como base de trabajo.

Poco más o menos, el proceso de elaboración fue como sigue: 1. Discusión del comentario, composición y registro, utilizando (en la parte del locutor 1.º) un metrónomo, con objeto de asegurar la regularidad de dicción en los períodos rítmicos. 2. Corte de la película con arreglo a las medidas de la locución registrada. 3. Britten compuso la partitura después de ver proyección, registrando la música al mismo tiempo que escuchaba los versos por auricular. 4. Ajuste del montaje con objeto de sincronizar imagen, palabras y música.

El fragmento citado contiene cuatro fases distintas, cada una con su propio *motivo*:

1) Planos 1-13: "*La pendiente tira*". El tema de esta parte del *film* es el esfuerzo del tren para remontar el punto más elevado del viaje. Cada imagen incrementa la descripción de este esfuerzo. Los pistones van marcando el compás del movimiento.

En los planos 1 y 2 el comentario establece un ritmo. El tren lanza regularmente bocanadas de humo; esta imagen, unida a las palabras, crea un concepto que a partir de ahora será familiar al espectador: los dos planos iniciales pueden así dejarse correr durante un tiempo relativamente largo sin merma de sus calidades rítmicas.

Los planos siguientes (3-7) no tienen compás propio, que se produce mediante simple aceleración de los cortes y por una dominante de frases musicales.

De 8 a 13 vuelve el comentario, cuyo efecto acentúan esta vez los cortes de plano.

2) Planos 13-15: "*La subida acaba*". Es éste un momento de transición, en el que se relaja el esfuerzo de la difícil subida. El plano 15 es un signo visual: el conductor se echa hacia atrás la gorra y se toma un instante de reposo. Pero el efecto de relajación más definido está en el ritmo, quebrado con respecto al de los planos anteriores. Las palabras "El día

(1) Notas por BASIL WRIGHT.

empieza, la subida acaba" están fuera de compás, la música se hace más tranquila: el esfuerzo de los planos iniciales cede suavemente.

3) Planos 15-20: "*Toda Escocia espera*". Pasaje descriptivo. Se suprime cualquier clase de compás que pudieran sugerir los cortes de plano, sustituyéndolos por encadenados; el verso pasa a ser directamente descriptivo y el tren deja por un momento de constituir el centro de atención. El *tempo* es tranquilo, expectante, contemplativo.

4) Plano 21: "*Cartas...cartas...cartas...*". El ritmo cambia repentinamente. Después de la calma anterior, un corte nos pasa bruscamente al rápido girar de las ruedas y el comentario se hace otra vez cortado y maquina. Se nos da a entender que el tren, terminada la relajación del esfuerzo anterior, se lanza otra vez a plena marcha hacia el valle que se abre ante él.

Hemos hecho objeto de análisis detenido este pasaje de *Night Mail* porque en él aparecen casi todos los tipos de recursos sonoros actualmente posibles. Aquí se demuestra el grado de complejidad que requiere una buena banda de sonido para tener la mayor fuerza expresiva. Además, es interesante notar que las variaciones rítmicas (siempre en función del sonido) *explican* el sentido de la secuencia: el ritmo rápido, acelerado del plano 21 y siguientes, por ejemplo, dice al público que el tren baja la pendiente a toda marcha, sin que se haga a esto la menor alusión en el comentario. (El control del ritmo es aquí el factor decisivo para dar sentido cinematográfico a las imágenes.)

El orden de trabajo adoptado en este caso—consistente en montar la imagen *después* que el sonido—es inverso al normal. Las ventajas son evidentes: lo importante es ante todo asegurar un ritmo, y lógicamente hay que *fijar* un compás (o sea, registrar la banda sonora) antes de establecer la continuidad visual. Esto no significa que tal método sea siempre preferible al orden clásico: cada realizador puede elegir según el caso y el problema. Pero el hecho de que en esta ocasión fuera conveniente y lógico *componer a priori* la banda de sonido, prueba que el sonido había pasado a ser más que un simple acompañamiento de la imagen; y, en efecto, ambos tienen igual y complementaria importancia.

El documental tiende más cada día a convertirse en un estilo de cine directamente propagandístico; sus productores imponen, por lo general, un "mensaje" bien definido. Desgraciadamente, esto implica que los realizadores han de dar cada vez mayor importancia al comentario, que pasa a ser expresión sustancial. Las imágenes quedan relegadas a explicar o adornar aquellos conceptos más demostrables plásticamente que en palabras. El resultado es, en el mejor de los casos, un panfleto oficial gratamente ilustrado o un folleto de propaganda comercial montado con ingenio. Desde un pun-

to de vista estético, estos *films* no tienen valor, aunque en algunos casos se pretenda lo contrario.

Esto significa la pérdida de una buena oportunidad. El documentalista tiene una posición ideal para experimentar las posibilidades del sonido. Dejar a un lado esta posibilidad para recurrir a un comentario continuado, por bien escrito que esté, es abandonar uno de los campos más interesantes, y sólo a medias explorado, del cine moderno: el sonido como elemento de creación. >

FILMS EDUCATIVOS

En un *film* documental o de ficción, el montador tiene que describir un ambiente o dramatizar unos hechos. En el montaje de películas educativas estas consideraciones pierden todo sentido. Se trata de *films* destinados a enseñar, y todo lo que necesitan es claridad y lógica expositiva, indispensables para penetrar en el público.

El montaje de un *film* educativo se puede determinar en gran parte sobre el guión. En esta fase previa tiene que dejarse establecida una corriente de ideas lógica y fluida, destacando dentro del mecanismo expositivo aquellos aspectos de mayor interés. Lo que no quede resuelto en el guión, nunca podrá dar en la pantalla resultados satisfactorios. Más que en ninguna otra clase de películas, se requiere aquí una absoluta precisión expositiva. Una vez escrito el guión, la continuidad se puede enriquecer mediante una dirección juiciosa, con los emplazamientos y movimientos de cámara más adecuados al tema, etc. Si el guión y la dirección están tratados inteligentemente, la labor del montador es muy simple y se limita a unir los planos en el orden previsto y darles la longitud exigida por el comentario. No vale separar las funciones de guión, dirección y montaje, porque en este caso son partes de un mismo proceso. Una dirección brillante o un montaje sutil no remedian nunca los posibles errores de concepto.

En general, el montaje de *films* educativos debe ser pausado y persuasivo. Hay que desechar los bruscos cambios de plano porque producen confusión en el público. En un *film* de ficción, los cambios repentinos cumplen generalmente funciones sorprendidas, y en tal sentido están justificados; en un *film* educativo, este tipo de recursos es casi siempre imprudente, porque *implica* una confusión momentánea que aparta del tema la atención del espectador.

Hay que hacer una distinción entre películas instructivas y de enseñanza. Sus diferencias son equivalentes a las que pueda haber entre un instructor y un maestro. Los *films* instructivos suelen tratar de máquinas, técnicas

manuales y normas de trabajo; tanto si se destina a aprendices de un determinado oficio o a un público más general, el orden de escenas viene dado en una u otra medida por el curso habitual de un proceso práctico. El montaje tiene que exponer la naturaleza y el orden de unos hechos con la mayor claridad y concisión posibles. Los *films* de enseñanza, por otra parte, tratan de materias menos tangibles: sus temas más caracterizados van desde ideas o teorías generales, hasta complicados principios de ciencia o estética. La lógica sustituye a la comunidad de acción tal como habitualmente entendemos en montaje, cuyos problemas son en este caso completamente distintos.

La primera norma de una buena película instructiva es evitar el confu-sionismo sobre la relación de cada plano con los que le preceden y le si-guen. Debe haber siempre puntos de identificación que guíen insensible-mente a los ojos. En la práctica, esto significa que cada nuevo punto de vista debe obedecer a una determinada acción o a movimientos de la cá-mara. Si esto no es posible, hay que buscar intencionadamente algo que justifique un movimiento. Lo ideal es, sin embargo, una acción natural—por ejemplo, un personaje que mira hacia lo alto para cortar a un plano de un avión en vuelo—, porque es así como los cambios resultan absolutamente lógicos e inevitables. Un recurso parecido son las panorámicas o movimien-tos de acercamiento hacia un objeto, centrando la atención sobre él para pasar después al plano corto de un detalle (parte de una gran maquinaria, por ejemplo), del que habremos establecido así una relación geográfica con respecto al conjunto.

Estas convenciones siguen siendo válidas si se trabaja con gráficos o modelos, cosa que los animadores olvidan con mucha frecuencia. Los grá-ficos deben usarse, por norma, únicamente cuando no se puede explicar claramente un punto por medio de la imagen real. En los gráficos es muy importante establecer con precisión a qué aspecto de la imagen se refieren. Esto se resuelve casi siempre mediante encadenados, aunque hay otros mu-chos recursos que se pueden aplicar en este caso. Los “modelos animados” responden a necesidades parecidas; son muy útiles para presentar el func-ionamiento interno de máquinas que no se puedan fotografiar. En muchos *films* instructivos es costumbre presentar modelos de máquinas en corte seccional (cuya presentación se hace encadenando con la máquina auténtica en posición exactamente igual a la del modelo) para luego ir descomponi-endo la sección en sus diversas partes. En estos casos, lo normal es man-tener fijo el encuadre para que se pueda apreciar en todo momento la relación de las partes con respecto al conjunto. Esto no es más que un ejemplo, pero que ofrece orientaciones provechosas sobre las normas de continuidad a adoptar cuando se requiere una claridad expositiva total.

Son objeto de concretar estas ideas sobre desarrollo y recursos visuales a que nos referimos, he aquí un ejemplo interesante, tomado de una película muda, que expone, solamente en imágenes, un complicado proceso.

CASTING IN STEEL AT WILSON'S FORGE (1)
(*Moldeo de acero en la forja Wilson*)

Fragmento del rollo 2

La primera parte de esta película describe la preparación de moldes para ruedas de vagoneta, hasta ver una fila de moldes preparados para recibir el acero fundido. La segunda parte está dedicada a la preparación del acero. La tercera parte trata de las operaciones de vaciado y acabado, a partir del momento en que el acero es vertido en los moldes. La película es totalmente muda.

TÍTULO	SEGUNDA PARTE: FUNDIDO Y CONVERSIÓN	Pies
<i>Abre de negro.</i>		
1	Exterior de la fundición. P. C. Base de un horno de cubilote. Bajo el conducto de salida hay un caldero que está colgado del brazo de una grúa. Un hornero destapa con un garfio el orificio de salida.	24
2	P. C. del canalón, encuadrando en primer término la parte superior del caldero. El hornero se aparta y, sirviéndose de un largo atizador, acaba de destapar el orificio (el hornero ha quedado <i>fuera de cuadro</i>). El hierro fundido empieza a caer al caldero.	23
3	<i>Como 1.</i> P. C. de la base del horno. El metal derretido cayendo al caldero. <i>Entra en campo</i> una pértiga de hierro con un pegote de arcilla en su extremo. La barra queda posada sobre el travesaño del caldero.	9
4	<i>Como 2.</i> El caldero casi lleno de metal fundido, que sigue cayendo por el canalón. La barra anterior aplica la arcilla al agujero de salida, hasta que el metal deja de salir.	12
5	P. M. <i>Como 3.</i> La base del horno. Se retira la pértiga y entra en campo el hornero, que retira las escorias del caldero con un cucharón. <i>Entra en cuadro</i> su compañero <i>por detrás de Cámara</i> .	20
6	P. M. El hornero tira la escoria al suelo. <i>La Cámara hace Panorámica</i> encuadrando las escorias, que se "matan" echándolas encima una palada de arena. <i>La Cámara hace Panorámica de nuevo</i> , volviendo a su posición primitiva.	17
7	P. M. <i>Como 5.</i> La base del horno. El hornero termina de quitar las escorias y deja el cucharón.	4
8	P. G. Un convertidor Bessemer, detrás del caldero. El convertidor está en posición horizontal. La grúa (fuera de campo) levanta el caldero y lo acerca a la boca del convertidor. El hornero y su compañero suben a las plataformas que hay a cada lado, y el caldero queda entre los dos. El hornero empieza a accionar el volante y el caldero se inclina.	30
9	P. M. <i>lateral</i> , del convertidor Bessemer. El hornero sigue accionando el volante, y el contenido del caldero va cayendo en el convertidor.	36
10	P. G. <i>Como 8.</i> El metal fundido acaba de caer y la grúa retira el caldero boca abajo. El hornero y su acompañante bajan de la plataforma y se apartan.	28
11	P. G. <i>ángulo alto</i> . El convertidor Bessemer va enderezándose hasta llegar a su posición casi normal y empieza a lanzar bocanadas de humo e impurezas. Saltan algunas partículas de metal fundido.	44

Encadena a:

(1) Director y montador: R. K. Neilson Baxter. *Producción Basic Film Unit para el Ministerio de Educación de Gran Bretaña, 1947.*

	Pies
12 <i>Gráfico. P. G.</i> de un convertidor Bessemer en posición <i>aproximadamente igual a la escena anterior</i> . Tras unos momentos, <i>encadena a sección vertical</i> del convertidor. Vemos pasar el aire por un conducto lateral, saliendo por las tuberías para atravesar el metal derretido, de cuya superficie salen llamas y humo.	18
13 <i>Gráfico. P. C.</i> del conducto de aire. Pasa la palabra "Aire".	10
14 <i>Gráfico. Como 11. P. G.</i> del convertidor Bessemer. La misma animación. <i>Funde en negro. Abre de negro.</i>	16
15 Exterior de la fundición. <i>P. M.</i> del perito químico, que mira hacia lo alto. <i>La Cámara hace Panorámica</i> encuadrando la parte superior del convertidor, de donde surge una gran llamarada.	16
16 <i>P. M.</i> del químico, que se quita los anteojos y hace una señal a los hombres que están manejando el torno. Estos empiezan a hacerlo girar.	10
17 <i>P. G. ángulo alto.</i> El convertidor vuelve a la posición horizontal.	22
18 <i>P. G.</i> El convertidor Bessemer visto de frente, en posición horizontal. La humareda ha cesado.	8
19 <i>P. G. ángulo alto</i> del convertidor Bessemer. Llegan dos fundidores con un caldero pequeño, que colocan sobre un soporte debajo del convertidor para que el metal pueda salir con facilidad. Los fundidores se apartan para evitar las salpicaduras. Una vez lleno el caldero, el convertidor se levanta de nuevo, los dos fundidores vuelven, y un tercero coloca sobre el caldero una cubierta antideslumbrante.	31
20 <i>Como 18. P. C.</i> del Bessemer. El tercer fundidor termina de cubrir el caldero. Cogen el caldero por las agarraduras del soporte y se lo llevan hacia la fundición. <i>Cierra en negro.</i>	18

En el primer plano se sitúan el horno y el conducto de la salida del hiego fundido, con relación al caldero que ha de recibir la colada. Al fondo, un operario inicia la acción de abrir el orificio de salida; esto nos lleva hasta el segundo plano, para ver de frente la caída del metal. Los dos planos ligan perfectamente: en ambos vemos el mismo aparato y el mismo operario.

En realidad, el caldero tarda bastante más tiempo en llenarse de lo que aquí vemos, pero no hay necesidad de mantener el tiempo real. El emplazamiento de cámara del plano 3 nos impide ver el interior del caldero, de modo que en 4 aceptamos de buen grado que la acción toque a su fin, si bien hemos visto realizarse en pocos minutos una operación que en la realidad dura más tiempo.

La posición de la pértiga relaciona los planos 4 y 5, plano este último en el que vemos al hornero quitando algo de la superficie del metal fundido.

La acción se continúa en 6; unos movimientos de cámara destacan la "muerte" de las escorias.

La cámara encuadra de nuevo al hornero, cuya acción vemos terminar en el plano 7.

El plano 8 marca el principio de la segunda manipulación para verter

la colada del caldero en el convertidor. La cámara está emplazada en un ángulo ligeramente lateral, mostrando la situación exacta de aquél con respecto a éste. La grúa que mueve el caldero no tiene función operante y, por tanto, se la deja fuera de cuadro.

En el plano 9 continúa el movimiento iniciado en 8. El emplazamiento de cámara asegura una clara visión de lo que está pasando. En 10 sigue la operación, hasta terminar con la retirada del caldero.

Al final de 10 el convertidor queda solo en el centro del fotograma, y el paso a 11 tiene por objeto mostrar sus movimientos con la mayor claridad.

En este punto es necesario ver qué sucede dentro del convertidor, para lo cual se recurre a un gráfico. La transición se efectúa por medio de un fundido encadenado, al objeto de no perder el punto de referencia. De este gráfico pasamos luego a otro de sección vertical, que se continúa por un detalle (13) que explica la entrada de aire por un conducto interior y su paso a través del convertidor.

La secuencia de gráficos se mantiene por algún tiempo, ya que el proceso de conversión es bastante largo. Asimismo, el fundido en negro con que cierra deja entender que hay un paso de tiempo entre 14 y 15.

En 15, el movimiento de cámara explica que el perito químico vigila la boca del convertidor.

En 16, un gesto suyo nos indica que el proceso ha terminado, y los hombres empiezan a accionar el torno para cambiar la posición del convertidor.

Las secuencias de esta acción aparecen en el plano siguiente (17) y en la visión frontal del convertidor, en 18, la humareda ha cesado.

Para ver la salida del metal se utiliza un nuevo emplazamiento de cámara (19); en 20 se continúa la acción, viéndose luego cubrir el caldero, lo cual marca el final de las operaciones.

Esta prolija descripción del montaje de toda una secuencia tiene por objeto ver que *todos los* cortes se realizan en un determinado momento de la acción o en función de un movimiento de cámara. En un *film* instructivo es absolutamente necesaria la claridad, y hemos creído oportuno este análisis detallado para comprender cómo se obtiene. Obsérvese también el cuidado con que el realizador dosifica los emplazamientos de cámara, a fin de no complicar la presentación visual. Los siete planos iniciales, por ejemplo, proceden solamente de tres tomas distintas, y, por tanto, de tres emplazamientos.

Este fragmento de *Moldeo de acero en la Forja Wilson* representa la forma más sencilla de película instructiva. Es un *film* dirigido a un público general, y las operaciones no están analizadas con mucho detalle. El tema

es, además, completamente simple, y basta contemplar las operaciones en el orden normal seguido en la práctica. No todos los temas son tan elementales como éste. A veces es preciso reiterar la presentación de un mismo detalle desde muchos puntos de vista, y entonces hay que recurrir al comentario para informar al público exactamente sobre la marcha de las operaciones que está viendo.

En todo caso, el comentario siempre es de gran utilidad. Una pequeña referencia basta para centrar la atención y llevarla por los derroteros deseados. Pero nunca debe suplantar a la imagen y decir cosas que ésta pueda expresar con mayor claridad, o utilizársele para subsanar errores de rodaje. Cualquier instructor puede corroborar que la demostración práctica es siempre más conveniente que una compleja explicación verbal. En los *films* instructivos hay que buscar siempre una corriente de imágenes simples, lúcidas y claras, como en este ejemplo que hemos analizado.

Hay muchas más técnicas en la realización de películas instructivas, pero no es posible enumerarlas con detalle por que dependen tanto del tema como del público a que cada caso van dirigidas esas películas. Lo que diferencia sus problemas de montaje es la naturaleza de la continuidad cinematográfica. en un *film* instrutivo la continuidad no viene dada por la acción, sino por la exposición de ideas. A veces, por ejemplo, conviene ilustrar un principio general presentando una serie de casos aislados. Entonces no hay lugar a continuidad visual de ninguna clase y las consideraciones habituales a este respecto pierden su validez. Dentro de las posibilidades, el montador tiene que limitarse a ligar planos del modo más correcto, midiendo el comentario de manera que ayude a justificar los cambios de plano. El problema, sin embargo, es menor de lo que puede parecer a primera vista, porque si las ideas llevan una progresión lógica, polarizan la atención y hacen que pasen desapercibidas incorrecciones de tipo mecánico.

Si el guión está bien estudiado y el rodaje es normal, el montador no tiene más que dar a cada plano su justa medida. A veces, ciertas alteraciones permiten una mayor claridad expositiva, y cuando el montador advierte una posibilidad de este tipo, puede y debe sugerir el cambio; por ejemplo, reordenar los planos con arreglo a su tonalidad fotográfica o al movimiento interno; es frecuente también que una determinada yuxtaposición de planos produzca interferencias visuales, que se traducen en interpretación errónea de los hechos por parte del espectador. (He aquí un caso, recogido tras una proyección de la película *Hydraulics*. Después de ver la película se hicieron a los alumnos varias preguntas. Una de ellas era ésta: "¿Qué sostiene a un aeroplano en el aire?". La existencia en el *film* de un plano de un avión en vuelo confundió la atención de varios espectadores, llevándolos

por derroteros completamente ajenos a los temas de hidráulica desarrollados en la pantalla). En estas ocasiones hay que estudiar con gran atención el imprevisto problema de montaje. El cine permite la presentación consecutiva de una serie de fenómenos aislados, pero hay que tener el mayor cuidado para que ninguno de ellos cobre una excesiva importancia, pues esto puede apartar la atención de los demás.

En los *films* destinados a la enseñanza se plantean a veces ideas muy complejas, por lo que casi siempre es preciso el comentario hablado. El comentario se prepara al mismo tiempo que el guión técnico, y luego se corrige y ajusta con arreglo a la longitud de los planos, ya que cada frase se tiene que decir en el momento exacto, sobre unas imágenes determinadas. Como vamos a ver en el ejemplo siguiente, esta correlación entre palabras e imágenes es esencial para obtener la máxima claridad.

Por otra parte, no es conveniente que el comentario cubra la totalidad de la película. Las pausas dejan un momento de reposo al espectador y permiten que vaya calando en su mente la explicación. La función del comentario es, sobre todo, guiar las ideas del espectador y *no* repetir con palabras lo que el público está viendo en la pantalla.

En el ejemplo que citamos a continuación, el comentario tiene una intervención continuada, con objeto de ayudar a realizar ciertas deducciones al espectador; aunque no incurre nunca en lo descriptivo, va dando a cada plano una significación general, partiendo del caso particular representado en la pantalla.

HYDRAULICS (1)

(Principios de hidráulica)

La secuencia citada pertenece a la introducción de una película sobre principios de hidráulica. Los principios que se explican en el *film* son:

- 1) Los líquidos cambian de forma.
- 2) Los líquidos carecen casi completamente de elasticidad.

El *film* presenta luego algunas aplicaciones de estos principios.

		Pies
1	<i>P. G.</i> ángulo alto. El mar. Olas rompiendo contra las rocas.	14
	<i>Locutor:</i> Los líquidos cambian de forma fácilmente...	
2	<i>Desde el nivel del mar.</i> Una gran ola viene hacia Cámara y llena completamente la pantalla.	7
	... adaptándose a la forma...	
3.	<i>P. C.</i> Un lavabo con los grifos abiertos. <i>Entran en campo</i> unas manos y los cierran.	8
	... de los sólidos. El agua contenida en un lavabo tiene la forma del lavabo...	
4	<i>P. C.</i> Superficie del agua en el la-	10
	... y se ciñe completamente	

(1) Director: *Ralph Elton*. Montador: *R. K. Neilson-Baxter*. Producción *Petroleum Film Board*, 1941.

		Pies
	vabo. Las manos <i>entran en campo</i> y empiezan a lavarse.	
5	<i>P. C.</i> Jarra llena de cerveza, con un vaso a su lado. Una mano <i>entra en cuadro</i> y levanta la jarra. <i>La Cámara mantiene en cuadro</i> la jarra, que la mano inclina dejando caer un chorro de cerveza en el vaso, hasta que lo llena. <i>La Cámara</i> sigue la trayectoria de la cerveza.	21
6	Manga de riego. <i>La Cámara</i> se desplaza sobre ella, descubriendo a un hombre que riega las ruedas de un camión.	9
7	<i>P. C.</i> La mano del hombre lavando una rueda.	4
8	<i>P. G.</i> Tres muchachos a la orilla de un río, debajo de un puente. Uno se tira al agua y otro le sigue.	8
9	<i>P. M.</i> Uno de los muchachos anteriores nadando.	1 1/2
10	<i>P. M.</i> Los muchachos nadando; se acercan a la orilla y hacen señas a alguien.	5
11	<i>P. G. ángulo alto.</i> Un hombre se tira al agua desde un trampolín, y cae de plano, dándose una "panzada".	4
12	<i>P. M.</i> En el puente, un muchacho riéndose.	2
13	<i>P. C.</i> El hombre se frota el estómago después de la caída. <i>Encadena:</i>	5
14	<i>P. C.</i> de una botella de laboratorio, de cierre a presión, llena de agua.	12
15	<i>P. P.</i> de la boca de la botella. <i>Entra</i> en cuadro una mano con un corcho e intenta taparla.	13
16	<i>P. M.</i> Un hombre mueve la palanca de un tubo de presión que atraviesa el corcho y entra en la botella.	4
17	<i>P. C.</i> de la mano accionando la palanca.	5
18	<i>P. C.</i> del tubo de presión. <i>La Cámara</i> hace panorámica sobre él hasta encuadrar el corcho, que ahora cierra la botella.	4 1/2
19	<i>Como 17.</i> La mano vuelve a accionar el mando.	3
20	<i>Como 18.</i> La botella hace explosión.	
	a las manos sumergidas en ella.	
	La cerveza tiene forma de jarra cuando está en una jarra, y luego adquiere la forma del vaso que la contiene.	
	Como los líquidos pueden tomar la forma de una tubería, se les puede trasladar de un punto a otro.	
	Parece, por tanto, que los sólidos...	
	... dominan a los líquidos.	
	<i>Chapoteo de agua.</i> Pero los líquidos...	
	... no son elásticos.	
	Si llenamos una botella de agua completamente...	
	... no se puede cerrar con el tapón.	
	Si tratamos de comprimir el líquido de la botella...	
	... el líquido no cede.	
	Lo que cede... es la botella. <i>Ruido de cristales rotos.</i>	

No tendría objeto un análisis detenido de esta secuencia, que es muy simple y directa. Nos limitaremos a hacer un breve comentario:

El principio de la secuencia es lento—los planos 1 y 2 son relativamente largos—con objeto de que el público pueda “entrar en situación” y penetrarse con el tema. La presentación de las olas cumple además otra función: mostrar la fuerza de los líquidos en movimiento y decir que no tienen forma determinada.

Cada vez que el comentario alude a un nuevo punto, coincide con su presentación en imagen. La palabra “sólidos” corresponde exactamente con el principio del plano 3, igual que “los líquidos no son elásticos” coincide con la caída del hombre al agua (11-13).

Los planos 3 y 4 introducen dos aspectos de una nueva idea: el plano 3, que los líquidos se adaptan a la forma de los sólidos; y el 4, que les dejan paso. Ambas ideas se suceden lógicamente, estando relacionadas visualmente por la imagen de un mismo lavabo.

El movimiento de cámara en el plano 5 confirma que los líquidos se adaptan a la forma de la vasija que los contiene. Si la operación se hubiese presentado en un plano estático, manteniendo siempre la jarra y el vaso en una misma imagen, la idea del cambio de forma no hubiese quedado tan clara. Lo mismo pasa en el plano 6.

Después del plano 13 el encadenado nos advierte un planteamiento nuevo. Abandonamos los ejemplos particulares, cotidianos, para confirmar la serie de afirmaciones empíricas mediante un experimento de laboratorio. De paso, el encadenado deja un momento libre a las risas que pudieran seguir al plano 13.

En los planos 31 y 14 se necesita comentario, porque sin él el público no obtendría conclusión alguna de la imagen.

La secuencia 16-20 quizá parezca superflua, porque el experimento podía sin duda haber sido presentado en un solo plano. Sin embargo, el montaje le da mayor fuerza de convicción y autenticidad. Los planos 17 y 18 tienen la finalidad de mostrar en qué forma se ejerce la presión; el 19 es un pequeño golpe de efecto, una ligera expectativa para plantear la oposición entre dos fuerzas, hasta que la explosión de la botella indica que una de ellas ha cedido.

Obsérvense las pausas en el comentario (planos 8, 10, 13-14), cuya finalidad es dejar que vaya penetrando la explicación en el espectador.

El montaje presenta algunos puntos destacables, por cuanto facilitan una mayor claridad. La misma estructura de la secuencia responde a esta necesidad. La primera idea—“los líquidos cambian de forma”—está desmenuzada en una serie de casos cotidianos (1-10); los planos 8 a 10 no son una buena ilustración de la idea “los sólidos dominan a los líquidos”, pero

conducen de un modo muy lógico a la caída que explica la segunda idea. Puede que la inelasticidad del agua sea un concepto nuevo para un sector del público, y hace falta una representación muy gráfica. Los planos 3-11 son, pues, un prolegómeno de esa inelasticidad, que queda demostrada sin lugar a dudas (12-13). Al mismo tiempo, la idea está introducida de un modo natural, sin solución de continuidad en los argumentos. Después de todo lo cual ya se puede pasar a un laboratorio para confirmar con dos nuevos ejemplos (14-15 y 16-20) cuanto llevamos visto.

Cabe objetar que tan detenido estudio de esta secuencia es excesivo con relación a la pequeñez de los detalles comentados. Pero lo que se necesita en las películas educativas es, precisamente, un desarrollo minucioso y detallado. Lo más importante es que *todo* esté claro, porque si cualquier punto de una explicación no se comprende, el espectador obtendrá, quizá, una impresión conceptual, pero nunca conocimientos claros, concisos y probados.

Digamos algo, por último, sobre la duración de los planos. Lo ideal es que la película no resulte corta ni se haga pesada o reiterativa. El peligro existe, sin embargo, porque la longitud de los planos tiende a aumentar en función directa a la complejidad del tema. Sobre todo, y en contraposición con lo que suele pasar en los *films* de ficción, la película va haciéndose más lenta hacia el final; esto es casi siempre inevitable. De todos modos, no se puede generalizar. El problema de la duración es también cuestión de experiencia y observación cuidadosa de casos anteriores.

NOTICIARIOS

El noticiario es un equivalente cinematográfico de la prensa. Se publica dos veces por semana (1) y nos ofrece una representación en imágenes de hechos y sucesos de actualidad. El conjunto debe tener agilidad, interés y un buen promedio informativo, además de ser ameno y entretenido.

Muchas noticias que se publican en primera página de los periódicos carecen de valor cinematográfico. La abdicación de un rey, un discurso político, un asesinato, no proporcionan una buena representación *visual*; son buenas noticias para leer, precisamente porque constituyen una novedad para el lector del periódico. El noticiario no tiene esa ventaja: esos hechos llegarán a la pantalla con retraso, porque en ese sentido la prensa siempre se puede anticipar. Esto no quiere decir que el noticiario necesite la sorpresa, pero sí que tiene exigencias de interés visual y que implican un mínimo de novedad.

Muchas veces constituyen buena noticia cinematográfica aspectos parciales o personales de sucesos ya publicados en prensa, mejor que esos sucesos en sí mismos. Al espectador del noticiario le gusta ver, por ejemplo, en una conferencia internacional de hombres de gobierno, las sonrisas y los apretones de manos, más que saber lo que han dicho esos hombres, que si le interesa ya habrá leído en los periódicos. Un noticiario de las carreras de Ascot tiene que dedicar tanto espacio a la moda como a la carrera propiamente dicha, porque el espectador interesado ya sabe el resultado de la prueba, pero aún no ha visto las últimas creaciones en materia de vestuario femenino. En esta selección de detalles inéditos—"el aspecto humano"—es donde se pone a prueba la habilidad del director de un noticiario.

El primer trabajo del director de un noticiario es seleccionar entre las noticias de la semana las que tengan más interés visual. Cada número del noticiario—cada rollo—puede tener de una a diez noticias, y es muy importante dar al conjunto ese equilibrio que captará el interés del espectador.

(1) El autor se refiere, naturalmente, a su país. (N. del T.)

Decididos los temas, el director reúne al equipo—operador, montador, escritor y técnico de sonido—para discutir en líneas generales cómo hay que tratar cada uno de los puntos seleccionados.

El noticiario se debe preparar con el mayor cuidado posible para ahorrar tiempo, metros de material y coordinar el trabajo de las distintas personas que intervienen en él. Si el operador no recibe instrucciones previas, puede que ruede un material inservible o, cuando menos, inadecuado; esto supondrá al montador mayor esfuerzo para conseguir un resultado inferior al previsto y, en definitiva, pérdida de tiempo—factor importantísimo—, además de malgastar una oportunidad. El rodaje de una gran competición hípica o un partido de fútbol no se puede repetir. Naturalmente, el director del noticiario debe reunir un grupo de operadores capaz de dar al suceso un desarrollo visual sobre el terreno. El material que se obtiene de un rodaje no planeado previamente, casi nunca sirve para nada.

En cuanto el negativo entra en la sala de montaje, el factor dominante es la prisa. Los técnicos de un noticiario hacen cosas que a cualquier otro técnico cinematográfico le parecerían disparatadas. A veces hay que ver directamente el negativo, en parte para ahorrar tiempo, y también para ahorrar metros de positivo. El director y el montador deciden el metraje aproximado que se va a dedicar a cada noticia, y el negativo entra inmediatamente en montaje.

El montador tiene que destacar los puntos de mayor interés, dentro de una continuidad cinematográfica razonable. Distribuye el tiempo entre las modas, las apuestas y la carrera propiamente dicha. Muchas veces no hay manera de ligar el *raccord* entre dos planos y hay que salvar la transición intercalando un plano de recurso. El montador sabe que la película llegará al público acompañada de una banda sonora “agresiva”, que en muchos casos es un buen auxilio para salvar ciertas faltas de fluidez visual.

También hay que dar forma a la noticia. La cronología de los hechos impone un orden del que no nos podemos desviar. El montador tiene que plantear cada situación con la mayor concisión posible, tratando los hechos con arreglo a un concepto dramático. En siete u ocho minutos, el público presencia media docena de noticias sin ninguna relación entre ellas, y las transiciones de una a otra tienen que ser muy rápidas. Desde luego, el título que precede a cada noticia es una ayuda, pero aun así en el montaje de noticiarios es casi una norma empezar con cosas de poca importancia, dejando que el comentario prepare el terreno a las imágenes venideras. Una vez hecho el planteamiento, el montador tiene que estructurar la secuencia con relación a un *climax*. Por ejemplo, nada tiene de particular ver un caballo que cruza la línea de llegada adelantando a sus perseguidores, si no hemos

descrito previamente la lucha por alcanzar la victoria. Muchos noticiarios incurren en este tipo de defectos, que los hacen aburridos y sin interés.

Montada la imagen, interviene el montador de sonido para seleccionar las bandas de música y efectos. Si existe algún sonido de especial importancia, habrá sido registrado oportunamente por el equipo encargado de este trabajo. (Hay que tener en cuenta que interesan, más que el realismo, la sencillez y claridad de la banda sonora, por lo que no se acostumbra a registrar con más de un equipo.) De no haber ningún sonido especial, se rueda solamente imagen, y los efectos necesarios se toman de archivo. Generalmente no hacen falta sonidos naturales determinados, entre otras cosas porque con el comentario quedan relegados a segundo término y pasan a constituir un fondo poco destacado.

La música tiene una función relativamente subsidiaria. Como el tiempo impone un ritmo de trabajo muy rápido, el montador de sonido suele limitarse a buscar un acompañamiento musical que subraye y ambiente la noticia, acompañamiento que también procede del archivo. El archivo musical está formado por una serie de discos catalogados según epígrafes generalizadores, como "lento y majestuoso", "furia africana", "hambre e inundación", o "marcha deportiva". Se elige la pieza más apropiada de la colección, que pasará a formar parte de la banda sonora en sincronización con la película. Si se necesita, por ejemplo, un final fuerte y contundente, el montador lo hace coincidir con el *climax* de la secuencia. Los cambios de tema musical suelen hacerse en los momentos en que interviene la voz del locutor y la música está registrada a bajo volumen.

A veces se emplean hasta media docena de bandas en una misma noticia, con objeto de subrayar diferentes momentos de la misma. En el noticiario, la música desempeña una función ilustrativa, y en algunos casos interesa la variedad sonora cuando no interviene la voz del locutor. Como las repentinas variaciones de volumen sonoro son muy desconcertantes para el público, el montador de sonido debe compensar en todo momento el volumen de la música y el del comentario. Es preferible que la banda de música permanezca a lo largo de todo el *film*, aunque en muchos momentos pase a último término.

El comentario se escribe al mismo tiempo que las bandas de música y efectos están siendo elaborados. El texto debe dar una interpretación de las imágenes acorde con esa intención inicialmente fijada por el director.

Un noticiario tiene poca continuidad visual, y es preciso que la locución subraye ese sentido que las imágenes expresarán sólo parcialmente. De hecho, el noticiario es el tipo de película que más necesita apoyarse en la palabra. El modo de decir de un locutor, el dinamismo que su voz im-

prime a la película, son parte esencial en la reacción del público. El comentario necesita una amplia gama de variaciones de dicción. Según va la voz, parece que van las cosas en la pantalla, porque ejerce una especie de sugestión que no deja reposo al espectador.

Ya escrito el comentario, el locutor lo lee en una cabina desde la que puede verse la pantalla. La voz se registra al mismo tiempo que la música y los efectos, y las mezclas se hacen, por tanto, directamente. Dentro de esto, las normas por que se guía el registro de sonido en un noticiario son muy simples: cuando hay comentario, la música pasa a fondo, y cuando no hay voz, música y efectos suben de volumen.

Echemos un vistazo al producto terminado.

NOTICIARIO PATHE

LAS CARRERAS DE ASCOT (1)

Títulos de Pathé.			Pies	Fgs.
1	Multitud en una tribuna. <i>Título en sobreimpresión:</i> "Dancaster. Miles de espectadores en la prueba St. Leger." <i>Título funde.</i>	<i>Se inicia música.</i> <i>Música cambia a otra más vigorosa y animada.</i> <i>Música funde y cambia a marcha deportiva.</i>	9	10
2	<i>P. G. ángulo alto.</i> Una gran multitud frente a la Cámara.	<i>Locutor:</i> Con un tiempo magnífico se celebra la última gran prueba de la temporada...	6	15
3	<i>P. G.</i> Movimiento de espectadores en la tribuna.	... la carrera St. Leger, la más antigua y la más rica de Gran Bretaña. Miles de personas...	4	9
4	<i>P. M.</i> Una señorita joven mira el programa y luego habla con sus vecinos.	... se congregan en el hipódromo de Doncaster. El comentario general...	4	12
5	<i>P. M.</i> El <i>jockey</i> Johnny Longden hablando con su esposa.	... es la presentación en la carrera del americano Johnny Longden...	5	4
6	<i>P. C.</i> de Johnny Longden.	... que corre en Inglaterra por primera vez.	3	8
7	<i>P. G. ángulo alto.</i> La multitud; al fondo, la pista.	<i>Música asciende.</i>	5	12
8	<i>P. C.</i> Un corredor de apuestas.	<i>Música continúa.</i>	3	3
9	<i>P. M.</i> Apostantes repasando sus tarjetas.	<i>Música funde.</i>	2	8
10	<i>P. G.</i> Sube el marcador.	<i>Locutor:</i> Por primera vez en muchos años, el vencedor del Derby...	4	1

(1) Montador: N. Roper. Pathé Newsreel, 1950.

		Pies	Fgs.
11	<i>P. G., ángulo alto de la pista.</i>	... no ha concurrido a Le- ger, y hasta una autoridad en materia de carreras de caballos como el Aga Khan...	5 6
12	<i>P. M. C. del Aga Khan.</i>	... no sabe a qué atenerse. Gordon Richards, vence- dor de esta carrera en va- rias ocasiones...	6 5
13	<i>P. G. Gordon Richards viene ha- cia la Cámara, se acerca hasta P. C. y sale de cuadro por la de- recha.</i>	... atrae gran parte del di- nero, pero la verdad es que cualquiera de los dieciséis participantes puede llevar- se el premio. Como Royal Forest...	10
14	<i>P. G., ángulo alto del cercado donde se están reuniendo los ca- ballos.</i>	... no corre, Gordon monta a Karagatao...	3 6
15	<i>P. G. C. El caballo número 15 es conducido de derecha a izquierda.</i>	... mientras que su oponen- te americano...	2 13
16	<i>P. M. Johnny Longden está sien- do ayudado a montar.</i>	... Johnny Longden, mon- ta sobre Mont Chatelain.	3 11
17	<i>P. G. Johnny Longden cabalgan- do hacia Cámara, que hace Pano- rámica y se detiene para encua- drar su pierna en el centro del fotograma.</i>	Observen un detalle típi- camente americano: el es- tribo corto. <i>La música asciende.</i>	5 14
18	<i>P. C. La pierna de Johnny Long- den con el pie en el estribo.</i>	<i>Música continúa.</i>	4 5
19	<i>P. G. La multitud desde el fondo de la tribuna.</i>	<i>Música continúa.</i>	3 4
20	<i>P. G. Los caballos en la pista, preparándose para comenzar la ca- rrera.</i>	<i>Música continúa.</i>	3 6
21	<i>P. C. Espectadores mirando con gemelos.</i>	<i>Música continúa.</i>	4 12
22	<i>P. G. Los caballos dispuestos ante la línea de salida. Empieza la ca- rrera y Cámara hace Panorámica a izquierda mientras los caballos se van alejando.</i>	<i>Música funde y cambia a otra rápida y rítmica. Gritos del público. Locutor:</i> ¡Allá van todos, dispues- tos a luchar por el premio más importante de la tem- porada! Royal Empire, Mu- sidora y Lone Eagle, se destacan en primer lugar...	22 2
23	<i>P. C. La princesa Margarita mi- rando la carrera con prismáticos.</i>	... la princesa Margarita sigue atentamente la ca- rrera...	3 1
24	<i>P. G. Grupo de caballos corrien- do de derecha a izquierda. La Cá- mara se desplaza en sentido late- ral, manteniendo en cuadro a los que van en cabeza.</i>	... a los tres cuartos de milla, Royal Empire conti- núa en cabeza, y a Lone Eagle lo siguen muy de cerca Mildmay II y Musi- dora.	18 7

		Pies	Fgs.
25	P. M. C. de un espectador.		
26	P. G. Caballos viniendo hacia la Cámara, situada al lado derecho de la pista. Los caballos toman la curva, y al aproximarse a la Cámara ésta hace Panorámica a la derecha, mientras los caballos pasan de izquierda a derecha.		
27	P. M. del Aga Khan.		
28	P. G., ángulo alto. Los caballos pasan de izquierda a derecha. La Cámara hace Panorámica a la derecha, encuadrando al vencedor, que cruza la meta.		
29	P. M. C. del Aga Khan.		
30	P. G. ángulo alto. Michael Beary conducido al estrado del vencedor. La Cámara lo sigue en Panorámica lenta, hasta que se le ve desmontar.		
31	P. C. Cabeza del caballo ganador.		
32	P. G. ángulo alto. Un corredor pagando las apuestas.		
33	P. G. La gente empieza a salir.		
34	Título de la noticia siguiente.		
	<i>Continúa la música.</i>	2	3
	<i>Locutor (más de prisa):</i>	19	10
	En la curva, Royal Empire sigue en cabeza, pero con muy poca ventaja. Lone Eagle gana terreno, bien montado por Bill Carr. Pero la ventaja de Lone Eagle es pasajera, porque cuando sólo falta una vuelta ¡cambia otra vez el líder!		
	Ridgewood se adelanta, y el jockey...	3	
	... Michael Beary gana la carrera, quedando vencedor por tres largos. Dust Devil, favorito del Aga Khan, llegó el segundo.	13	12
	<i>La música asciende, cambiando a una alegre marcha deportiva.</i>	4	5
	El triunfo de Ridgewood es un triunfo para el veterano jockey...		
	... Michael Beary, que guarda su edad en secreto, aunque los aficionados dicen que tiene...	8	3
	... medio siglo más que su caballo. Y sólo hay un corredor que se queja...	7	3
	... un corredor de apuestas, porque con los boletos a 100 contra 7, los que se ríen son los apostantes.	6	2
	<i>Música funde.</i>	5	9

Los cuatro planos primeros de esta secuencia nos sitúan en el escenario y dejan tiempo al locutor para preparar la acción subsiguiente. La música, que sonaba con fuerza durante el título para despertar la atención de los espectadores, disminuye de volumen en cuanto empieza el comentario y cambia por un fondo descriptivo en armonía con el ambiente alegre de una tarde de carreras.

Los planos de Jonny Longden (5-6) nos ofrecen el primer detalle. La presencia del campeón americano tiene mucho interés para los aficionados; además, como el jockey viste ropa de calle, advertimos que la carrera no ha empezado aún.

El planteamiento queda así completo: estamos en un hipódromo, la

carrera no ha empezado aún y conocemos a uno de los personajes principales.

En el plano 7 vemos la pista por vez primera, lo que hace presentir la proximidad de la carrera.

Al subir el tablero marcador (10) se acentúa esa proximidad, y nuestros ojos miran instintivamente a la pista (11).

Ultimos preparativos. Planos rápidos del Aga Khan—pintoresco personaje que siempre tiene interés anecdótico—, Gordon Richards y Johnny Longden (12-18). El lugar de acción es ahora el *paddock*, el cercado donde los corredores se preparan para la salida.

En 18 se resalta un detalle del equipo del jockey americano. Su anterior presentación resulta, pues, muy útil: si el público no lo hubiese visto ya, este punto obligaría a una larga explicación, completamente inadecuada cuando la carrera está a punto de comenzar.

En el plano 20 vemos a los caballos en la pista. El corte a un plano del público es necesario como justificación temporal: los caballos han pasado del cercado a la pista.

Un nuevo corte al público (21) permite una transición muy natural al plano 22: los caballos empiezan a correr. Esos dos planos del público (19 y 21) ayudan a crear un ambiente de expectativa, que se convertirá poco después, una vez empezada la carrera, en franca excitación.

Por el mismo motivo no hay comentario en los últimos planos. Cuando la voz del locutor dice “¡Allá van!”, es como una brusca ruptura de tensión que hace ese momento mucho más emocionante que si el comentario no se hubiese interrumpido.

Sólo vemos cuatro planos de la carrera (22, 24, 26, 28), pero su longitud es mucho mayor que la de todos los demás. Son planos de acción pura, que nada ganarían fragmentándolos para hacer con ellos un montaje más complejo. Aquí está la razón de ser de la secuencia, y por tanto su longitud tiene justificación; el comentario sube de punto la emoción. El locutor habla de un modo rápido y nervioso. La música cambia a un ritmo vivo, galopante, y cuando el comentario le permite pasar a primer término (plano 25) refuerza la acción subrayando rítmicamente el movimiento de los caballos.

Los cuatro planos de acción están ligados por medio de planos del público o de espectadores aislados (23, 25, 27), justificando así los pasos de tiempo entre las diversas fases de la carrera. En el plano 24, por ejemplo, vemos la acción en movimiento de derecha a izquierda, mientras que en el 26 la dirección es opuesta. La unión directa de ambos planos sería físicamente incorrecta, pero la transición es perfecta sirviéndose del Aga Khan (25).

La música, que se escucha en el plano 29 como fondo del comentario, cambia de nuevo a un tema más apacible. La carrera ha terminado, vemos al jinete y al caballo vencedores, y tras una broma sobre las apuestas, la multitud empezando a dispersarse pone punto final a la secuencia.

Este ejemplo es un verdadero tópico de noticiario, pero ofrece problemas característicos en cualquier tipo de suceso. La construcción es cuidadosa, y los planos incidentales anecdóticos se integran bien en el desarrollo de la carrera, formando con ellos un todo completo. Poco importa que el plano del Aga Khan (12) esté rodado en realidad tres días antes de celebrarse la prueba de St. Leger, así como que la carrera que vemos no sea verdaderamente la primera de esa tarde, y que, desde luego, estén omitidas tantas cosas entre la llegada de los jockeys (5, 6) y la carrera propiamente dicha. Lo más importante es imprimir al relato la mayor rapidez posible; un análisis cuidadoso demostrará que todo se ha supeditado a ese fin.

Antes de comenzar la carrera no pasa casi nada interesante; ningún plano dura más de seis segundos; la mayoría, sólo dos o tres. El constante salto de la acción principal a temas secundarios obedece, como ya hemos dicho, a razones de fluidez narrativa. Pero hay una razón cinematográfica más íntima: los insertos, casi siempre muy breves, imprimen a la secuencia un ritmo rápido, nervioso, cortante. La banda sonora está constantemente "viva" y a volumen mucho más alto del normal en cualquier otro tipo de película. Además, un comentario muy ágil completa el ritmo urgente de la acción.

Esta secuencia es representativa del tipo de noticia que permite en cierta medida una exposición dramática. Pero éste no es siempre el caso. Hay otros temas que se tienen que plantear en otros términos, y que exigen una interpretación más subjetiva. Puede que el hecho principal sea simple y breve, insuficiente para constituir por sí solo una noticia. En este caso el problema del director es encontrar un tema subsidiario que asociar al principal, formando con él un todo armónico. En cierto modo, es el mismo problema del documentalista, obligado a describir un proceso real sin especiales atractivos visuales; hay que darle interés de un modo u otro.

Veamos un ejemplo: hace unos años los periódicos publicaron la noticia de que un contratista de obras del país de Gales utilizaba helicópteros para transportar cemento a una inaccesible región montañosa, donde se estaba construyendo una presa. El verdadero protagonista de la noticia era el helicóptero, pero por entonces los helicópteros venían apareciendo muy a menudo en los noticiarios, y, por tanto, su posible espectacularidad estaba muy disminuida. El director del noticiario envió a un operador con instrucciones concretas. Había que montar una trama alrededor del hecho principal, describir las razones que hacían necesario el helicóptero, y su con-

tribución al trabajo de cada día, presentando sus vuelos como parte de un hecho normal y no como una maravilla aeronáutica. Vimos, pues, una serie de planos de las montañas galesas con su profunda desolación, sus tortuosos caminos, sus pastores ajenos al progreso. Un pastor miraba al cielo: el helicóptero. La presa, el trabajo, los hombres... Todo dentro de una misma secuencia y, como una cosa más, el helicóptero dejando caer sacos de cemento desde el aire, sin aterrizar. Todo un desarrollo descriptivo para explicar el sentido de un nuevo medio de transporte; el comentario respondía también esa misma finalidad, y así, en lugar de ofrecer al público una simple noticia objetiva, se le daba la interpretación social y humana de un hecho en toda su trascendencia.

Por último, mencionaremos un tipo de noticiario completamente distinto. Si el noticiario quiere sobrevivir a la competencia de los servicios informativos de la televisión, cada vez más perfeccionados, tiene que crear un estilo nuevo. La simple técnica de registrar una realidad tiene que dejar paso a una visión interpretativa, que tarde o temprano ha de imponerse.

En la actualidad, la limitación de tiempo, que apenas deja presentar todas las noticias, no permite una interpretación elaborada. El director de un noticiario puede en muy pocas ocasiones—como cuando muere un hombre famoso, o en la conmemoración de ciertos acontecimientos—preparar un resumen interpretativo de los hechos. Sin embargo, en todo noticiario va formándose un archivo, que con el tiempo adquiere un gran valor histórico. No nos extendemos en consideraciones porque en realidad los problemas que surgen de este tema están tratados ya en el capítulo dedicado al cine documental o desarrollados en el que sigue a éste.

Al comparar la función del montador en el cine de ficción y en el noticiario, vemos que sus diferencias proceden, sobre todo, de las condiciones de trabajo y no de la finalidad esencial.

El montador de noticiarios trabaja con un metraje dado, en el que no se puede añadir nada porque nada se puede repetir. No hay tiempo para hacer un primer montaje, ni de discutir después con un equipo. Sus cualidades principales deben ser la rapidez de visión y la capacidad para improvisar salvando deficiencias del material. Es decir, un conocimiento profundo de la *técnica* del montaje. Para la interpretación artística hay pocas ocasiones, porque el noticiario no las necesita. En este sentido, es más difícil montar documentales o *films de argumento*, que exigen saber captar los más sutiles matices de cada plano, antes de dar un solo corte al material, además de dominar la técnica del montaje. Con esto no tratamos de disminuir al montador de noticiarios. Se trata de una función distinta.

Al igual que no se encuentran imágenes poéticas en las columnas de un periódico, no le pedimos al noticiario una interpretación estática de los

hechos. El montaje tiene que dar interés a lo esencial, dejando paso a lo accesorio en cuanto permita un mayor dinamismo y vivacidad narrativa. No es lo mismo presenciar un combate de boxeo, con todos sus períodos de preparación e inactividad, que descubrir la emoción de esa misma lucha en un noticiario. La comparación entre el hecho real y representado expresa muy a las claras la función de la técnica del montaje y su eficacia expresiva en la información cinematográfica.

FILMS DE MONTAJE (1)

Estoy convencido (y un día u otro he de hacer la prueba) de que con media docena de planos distintos por su naturaleza y por su tema se pueden hacer una serie de combinaciones perfectamente coherentes si van acompañadas del adecuado comentario (2).

La realización de películas de montaje trae al terreno práctico este concepto experimental. Se trata de dar lógica y sentido a un material procedente de noticiarios u otras fuentes similares, que en su momento fue impresionado para fines muy distintos a los ahora perseguidos por el realizador, quien habrá de elaborar su obra sin ninguna de las ventajas que supone el guión (prescindiendo, pues, de actores, planificación, etc.), teniendo que apoyarse solamente en el montaje y en la expresividad de un comentario hablado.

La producción de este tipo de películas sólo es posible gracias a la conservación sistemática de noticiarios y documentales, práctica obligada de productores y filmotecas de todos los países. Los primeros ejemplos de películas de archivo aparecen en Inglaterra después de la guerra de 1914-1918, realizadas con noticiarios de la pasada contienda. Las posibilidades del método serían comprendidas inmediatamente en otros muchos países. El director ruso Dziga Vertov llevó a cabo sus primeras experiencias en 1923 (el "cine-ojo", el "cine-calendario"), ampliadas en los primeros días del sonido con intentos más ambiciosos: *Entusiasmo* (1931) y *Tres canciones de Lenin* (1934). Los americanos han creado un estilo propio, vigoroso y polémico, en este género de compilaciones, iniciado con éxitos como *Cry*

(1) La terminología española carece de una expresión concreta con que denominar el tipo de películas comentado en este capítulo. Las expresiones usadas con más frecuencia, aunque resulten imprecisas de sentido, son las de *film de montaje* o *film de archivo*. En la traducción de este capítulo hacemos uso indistintamente de las dos. El término inglés (*compilation film*) es muy adecuado, pero su traducción daría lugar en nuestro idioma a un neologismo que no nos consideramos autorizados para introducir. (*N. de la T.*)

(2) Notas por PETER BAYLIS.

of the World (1932), de Louis de Rochemont, y *This is America* (1933), de Seldes y Ullman, y llevado a la máxima perfección en las películas de *La marcha del tiempo* y la serie de *films* realizados por Frank Capra durante la última guerra con el título *Por qué luchamos*. Los alemanes utilizaron también este sistema en algunos documentales propagandísticos de gran envergadura, como *Bautismo de fuego* (1940) y *Victoria en el Oeste* (1941).

➤ Estos *films* evidencian grandes posibilidades para interpretar sucesos históricos de primera magnitud. El material espontáneo y directo de noticiarios y reportajes se convierte, en manos competentes y escrupulosas, en fiel reflejo de unos hechos pasados. Pero hay que hacer constar que la autenticidad del material utilizado no garantiza la veracidad de la obra realizada con él. En ese proceso de reconstitución histórica, llevado a cabo por medio del montaje y del comentario, el plano más inerte puede adquirir una significación imprevista. Es un método que se presta para la falsificación de hechos históricos, porque los planos adquieren nuevo significado en ese proceso de selección y montaje. ➤

En algunas películas de propaganda nazi hay ejemplos sorprendentes de esta indebida aplicación de las imágenes. En *Victoria en el Oeste* hay una serie de planos que también aparecen en *Divide y vencerás* (1943), tercer *film* de la serie *Por qué luchamos*, realizada por Frank Capra. En el *film* alemán los planos correspondientes al éxodo de los refugiados franceses simbolizan la victoria del ejército germano; en *Divide y vencerás* sirven para inspirar compasión y simpatía hacia el país vencido. El realizador de un *film* de archivo debe tener, pues, una constante honestidad de propósitos, y sin ella la obra carecerá de la imprescindible autenticidad.

Estas películas tienen que elaborarse sobre un cierto tipo de material. No es posible, por ejemplo, utilizar *films* de ficción, porque en ello todo se supedita a unos determinados personajes. En cambio, puede hacerse lo que Baylis llama "composiciones documentales", como *True Glory* (*La verdadera gloria*) o *Desert Victory* (*Victoria en el desierto*), películas de gran complejidad temática, que admiten comparación con documentales realizados expresamente según un guión sobre el mismo tema.

Hablar de películas de archivo es lo mismo que hablar de "composición documental" (1). Tanto da que el material proceda de un archivo como que esté rodado sobre un guión: esto es lo accidental. Ante todo, se trata de hacer un relato en imágenes, no polarizado en ciertos personajes, sino en función de una comunidad o un país.

La primera tarea del compilador es visionar la mayor cantidad de material a su alcance y hacer una selección de los planos a utilizar. Natural-

(1) Notas por PETER BAYLIS.

mente, en esta fase hay que tener ya una idea de lo que se pretende, para evitar verse envuelto en miles de metros de material superfluo, que además de dificultar extraordinariamente la labor serán causa de inútiles gastos de película positiva.

Después de hacer una selección de conjunto (1) hay que examinar cuidadosamente el contenido y el valor cinematográfico de cada plano. A primera vista puede que esto resulte un poco raro: al fin y al cabo, ¿cuál es—por ejemplo—el contenido cinematográfico de una casa? Desde luego, nada más que una casa. Pero ese contenido puede superar su limitación representativa. Esa casa quizá puede ser símbolo de la riqueza o la pobreza, según sea su aspecto exterior. El contenido cinematográfico puede estar, además, en otros factores. A lo mejor, esa casa representa una determinada estación, si la vemos en función de una circunstancia climática: nieve, lluvia, sol. Esto es una reducción al absurdo, pero sirve para establecer un principio. Cuanto más profundo es el contenido cinematográfico de un plano, resulta más difícil de captar, y al montador también le es más difícil, por tanto, situarlo en el emplazamiento correcto. Durante el montaje de algunas recopilaciones históricas he tenido planos *rodando* por la mesa tiempo y tiempo, porque yo tenía la sensación de que había *algo* en ellos y siempre he terminado por dedicarles atención detenida hasta que he logrado descubrir su secreto.

Al final, como sucede en un rompecabezas, cada plano va situándose en el punto más adecuado con respecto a su contenido cinematográfico. Siempre que me ocupo de una película de este tipo, se me ocurre esta analogía con el rompecabeza, porque si la selección inicial está bien hecha, es asombroso cómo va integrándose en un orden propio dentro de la obra.

El problema crucial para un compilador es dar con el lugar adecuado para cada plano según su contenido cinematográfico. La significación del plano está en función de un contexto general, y según sea éste podrá obtenerse la impresión deseada. Por ejemplo, el plano de la casa citado antes simbolizará opulencia integrado en el curso de una secuencia que ataque los derroches inútiles de la clase adinerada; si describimos un estilo arquitectónico, si va unido a otra serie de ejemplos que tengan la misma finalidad, nunca tendrá el mismo contenido emocional que en el ejemplo anterior.

A pesar de todo, hay que matizar cuidadosamente la interpretación de este principio. El hecho de que el plano de la casa pueda tener una determinada significación no quiere decir que *cualquier* plano sirva igualmente. Para expresarse de una manera clara, directa, incisiva, se necesita el plano ideal. No hay duda de que una serie de planos representando las grandes líneas de la secuencia, acompañados del correspondiente comentario, bastan para formar un todo expresivo, pero el arte del realizador está en dar con el plano justo y adecuado. Si hay que condenar al rico simbolizándolo en la imagen de una casa, mejor es que el plano tenga contenido en sí mis-

(1) Notas por PETER BAYLIS.

mo que dársele en el curso del relato, porque la "casa opulenta" aporta algo al efecto total, mientras que un plano neutro sólo tendrá significado en virtud de una asociación de ideas.

Una vez que el montador ha hecho la selección inicial, establece un primer orden. Entonces interviene el guionista, que a partir de ese momento tendrá con él una estrecha colaboración. En los *films* de montaje tiene mucha importancia el comentario, las inflexiones de voz, la manera de decir. Sólo con ese contacto permanente entre montador y guionista se pueden agotar las posibilidades expresivas. Si (insistiendo en el ejemplo) presentamos una serie de planos de lujosas mansiones como ataque a una clase social, puede que esas mismas imágenes sirvan para hablar de "los buenos tiempos" en que la riqueza tenía gracia y dignidad, y los ricos sentido de sus auténticas responsabilidades. La reacción emocional del público será completamente distinta en cada caso.

Pero es falso creer que unas mismas imágenes pueden tener igual eficacia en secuencias distintas; lo visual debe ofrecernos una emoción propia, que difícilmente se manifieste en sentidos opuestos. De modo que, aun siendo el comentario un decisivo factor de estímulo para las reacciones del público, pierde eficacia si no está debidamente apoyado por la imagen. Sobre esto veremos más adelante un ejemplo concreto.

Una razón más en favor de esa íntima colaboración entre montador y guionista es que éste puede prestar a veces una ayuda de tipo *técnico*. La continuidad temporal y el ritmo se definen en los *films* de argumento (cuando menos, en cierta medida y en algunos casos) por medio de encadenados y fundidos. Aquí basta en muchas ocasiones con una insinuación del comentario.

En los *films* de montaje no existe continuidad en el orden visual tal como se entiende en las obras de ficción (1). Basta que el comentario diga "las Navidades siguientes" para pasar, por corte directo, a las Navidades siguientes. En las transiciones de tiempo casi siempre son necesarios encadenados y fundidos. En muchas ocasiones, por la significación histórica de las imágenes, por falta de metraje o de calidad fotográfica, los fundidos son un recurso inútil. En este género de *films* no hay patrón temporal, y a menudo basta con una frase o un giro verbal para descubrir la significación de un grupo de planos y elevarlos a la categoría de secuencia.

El montador y el guionista tienen que obrar de pleno acuerdo, equilibrando las exigencias visuales con la intención del comentario. Deben compenetrarse y comprender mutuamente sus posibilidades y limitaciones. El guionista ve una secuencia con un primer montaje y sugiere un estilo de comentario: nacen las líneas principales. El comentario debe de escribirse teniendo siempre presentes las imágenes. Si el comentario exige la

(1) Notas por PETER BAYLIS.

inclusión de nuevos planos, hay que buscar el material preciso y ajustar definitivamente el montaje hasta ligar una continuidad firme, armonizando todos los elementos del *film*. En esta fase final es cuando hay que quitar unos fotogramas de aquí, ponerlos allá—operación, como más adelante veremos, de suma importancia.

En la secuencia citada seguidamente, el montaje tiene una finalidad descriptiva.

THE PEACEFUL YEARS (1)

(Años pacíficos)

Fragmento del rollo 2

Montaje de noticiarios de la época de entreguerras. Antecedan al fragmento citado diversos planos de sucesos en Rusia, Italia y Alemania alrededor de 1921. Hay un locutor principal (Emlyn Williams) que comenta los hechos de un modo serio, pero comunicativo, y un segundo (James Hayter), que habla con acento *cockney* (2), en tono desgarrado y escéptico.

Pies Fgs.

1	P. G. C. Un <i>speaker</i> hablando sobre una plataforma en Trafalgar Square, a <i>derecha de cuadro</i> . La Cámara hace <i>Panorámica hacia la izquierda</i> , encuadrando a una gran multitud que escucha con atención.	Voces de gente. <i>Locutor principal:</i> Y en la Inglaterra victoriosa, los hechos demostraban que en la guerra moderna vencedor y vencido sufren las mismas consecuencias. <i>Locutor cockney:</i> Mucha gente tenía soluciones; lo de siempre. Pero cada uno decía una cosa distinta. ¡Salarios altos!	27 12
2	P. G. Otro <i>speaker</i> , a la izquierda, hablando a una gran multitud.	¡Salarios bajos! ¡Más horas!	3 14
3	P. G., <i>ángulo alto</i> . Una manifestación. En primer término dos hombres con una pancarta.	¡Menos horas! Y lo único que no faltaba eran...	5 4
4	Estación del ferrocarril completamente desierta.	... huelgas. No funcionaba ni un mal tren. <i>Funde el sonido de voces.</i>	61 1
5	P. G. Gente esperando ante una estación de ferrocarril cerrada. Un hombre con las manos en los bolsillos pasa despacio, de derecha a izquierda.	<i>Entra música suave.</i> La gente esperaba horas y horas delante de las estaciones.	6 10
6	P. G. Un autobús. Una gran cola de gente se extiende hacia la izquierda. La Cámara se desplaza en	Autobuses, ni por caridad ... ni por dinero. Yo lo intenté todo. ¡Menudas co-	23 12

(1) Productor y montador: Peter Baylis. Guionista: Jack Howells. Producción Associated British Pathé, 1948.

(2) Como es bien sabido, se llama *cockney* a los habitantes de algunos barrios populares de Londres y a su entonación y manera de hablar. Ciertos giros y matices son intraducibles, y nos hemos limitado a buscar equivalencias de sentido. (N. del T.)

- travelling* lateral a lo largo de la cola. Pasan taxis *frente* a Cámara.
- 7 P. C. de un hombre-*sandwich* anunciando una línea aérea. Eso sí, había aeroplanos... 4 9
- 8 P. G. C. Un coche, y al fondo un avión. Tres hombres salen del automóvil y suben al avión. Tras ellos sube también un perro. ... pero esos cacharros no se han hecho para mí..., y con la pinta que tienen, me parece que no le hacían gracia a nadie. De todos modos, yo nunca tuve que ir más allá de Brixton. Por si fuera poco, nos quedamos también sin autobuses... 16 9
- 9 Trasera de un camión. Guardias ayudando a la gente a subir. ... y hubo que montar en camiones. 6 9
- 10 P. G. C. Un camión lleno de gente. La epidemia fue aumentando... 3
- 11 P. G. C. Trasera de un camión. Gente subiendo por una escalera. ... y de Golders Green se extendió a Old Kent Road. 2 6
- 12 P. G. C. Trasera de un camión que empieza a alejarse de la Cámara. Se descubre al fondo la estación de Golders Green. Llegó hasta Liverpool, y los portuarios salieron a la calle. 6 1
- 13 P. G. Muelles desiertos. *Panorámica lenta hacia la izquierda.* Cerraron las tiendas, y el Gobierno echó mano del Ejército. 8 4
- 14 P. G. Gente frente a tiendas cerradas. Pasa *frente a la Cámara* un coche de caballos. En fin, se puso todo muy desagradable. 6 10
- 15 P. G. C. Dos soldados, *de espaldas a la Cámara*, frente a una gran multitud. Con huelgas o *sin ellas*, había mucha gente sin trabajo. 6 9
- 16 P. G. Tanques y vehículos militares. *En primer término, de espaldas a la Cámara*, dos soldados de vigilancia apoyados en una barandilla. *Después de "... sin trabajo", la música asciende repentinamente.* 6 8
- 17 *Título a toda pantalla:*
1.750.000 parados.

El montaje de esta secuencia no es difícil, porque los planos tienen una cierta homogeneidad. La finalidad perseguida—captar el clima social de un país en una determinada circunstancia histórica—se obtiene fácilmente por medio de una serie de toques incidentales. Los tres primeros planos dejan sentado claramente el problema del paro. El plano 1 es suficientemente largo y hubiera bastado con él, de no tener que incluir los 2 y 3 por una razón determinada.

Después de escribir el comentario (1) nos pareció que las frases "*Salarios altos, salarios bajos, Más horas, menos horas*" requerían una planificación más rítmica,

(1) Notas por JACK HOWELLS.

que equilibrase imagen y conceptos. Los tres primeros planos de la secuencia están montados de la forma siguiente: "Salarios altos" coincide con el final del plano 1, "Salarios bajos" va sobre el plano 2, "Mas horas" entra también al final de este plano, y "Menos horas" en el momento de cortar al plano 3. Todo esto parecerá un poco elemental, pero el cuidado de estos detalles es lo que distingue una presentación deslavazada de una continuidad expresiva y no exenta de estilo.

Este es un ejemplo muy simple de colaboración entre montador y guionista. La medida de los planos da una mayor precisión a las frases, puntuadas, por así decir, en cada uno de los cortes. Esa misma precisión la encontraremos a lo largo de toda la secuencia gracias a la exacta sincronización de palabras e imágenes, dando una sensación de naturalidad y fluidez, tras la que se esconde una labor de montaje inteligente y concienzuda.

El comentario hace algo más que dar cuenta de unos hechos: crea un personaje, un *cockney*, que opina sobre la situación con mucha claridad.

Me pareció (1) que un comentario explicativo sobre la depresión resultaría pesado, supera el marco general de la huelga (y seguramente esos planos se rodaron en siones: la reacción animosa y valiente de la gente baja. A nuestro juicio, el locutor *cockney* satisfacía esa necesidad. La referencia a los transportes aéreos, por ejemplo, supera el marco general de la huelga (y seguramente esos planos se rodaron en época posterior), pero nos pareció conveniente dar esa pincelada, que era todo un signo de los tiempos. Podíamos haber reservado esos planos para otra secuencia sobre los progresos de la aviación, pero convenía subrayar las irónicas observaciones de un hombre del pueblo sobre las crisis: "Eso sí, había aeroplanos. Pero esos cacharros no se han hecho para mí... y con la pinta que tienen, me parece que no le hacían gracia a nadie."

Toda esta secuencia está centrada en la cuestión del paro obrero; a nuestro juicio, el gran problema estaba en presentar al público con la mayor concisión las consecuencias de una situación nacional. Unas palabras dichas de manera casual, un repentino crescendo musical y un texto —1.750.000 PARADOS—dieron la fórmula definitiva. El brusco paso a un título y la rápida transición sonora tienen más fuerza que una descripción hablada.

Este pasaje ofrece problemas de montaje relativamente simples. Al fin y al cabo se trata de hacer una descripción fluida y natural, dando al mismo tiempo un cierto contenido emocional por medio de una coordinación de imagen y palabras. Sin embargo, en este género de *films* se pueden conseguir efectos más complejos cuando la secuencia tiene su propia "trama", con sentido dramático propio.

(1) Notas por JACK HOWELLS.

THE PEACEFUL YEARS

(Años pacíficos)

Fragmento del rollo 4

Precede a esta secuencia otra en la que vemos demostraciones de masas en Clyde, Jarrow y Gales del Sur, donde el problema del paro adquirió la máxima gravedad el año 1931. Hay varios locutores, con la entonación característica de esas regiones en cada caso. El locutor *cockney* sigue interviniendo en otros momentos.

		Pies Fgs.
1	P. G. C. Puerta del número 10 de Downing Street.	<i>Funde el ruido de la multitud.</i> 6 <i>Locutor cockney:</i> En el número 10...
2	P. G. Cinco ministros del nuevo gabinete bajan, las escaleras del jardín.	... el jardín seguía hecho una hermosura. 6 3
3	P. G. Varios ministros en el jardín. Se ofrecen cigarros unos a otros y hablan muy sonrientes.	El nuevo gobierno lo formaron juntos socialistas y <i>tories</i> . Una buena cosa, porque como ya los habíamos probado por separado... 10 15
4	P. M. Ramsay MacDonald fumando y hablando con otros.	... sólo nos faltaba esta nueva receta, y la receta se llamó... 6 3
5	Grupo de ministros sentados ante los fotógrafos.	... gobierno <i>nacional</i> . ¡La verdad es que casi nadie tenía idea de lo que quería decir eso de gobierno nacional! 9 8
6	P. G. Baldwin pronunciando un discurso desde un estrado.	<i>Baldwin</i> (el eco de su voz resuena en la gran sala): Un gobierno nacional... es un gran ideal... <i>Mientras Baldwin sigue hablando, su voz funde con la de Grace Fields cantando una canción que dice: "Yo sólo miro el lado bueno..."</i>
7	Aquí empieza una breve secuencia de gente divirtiéndose en la playa de Brighton, etc.	

Las dos notas irónicas sostenidas en este pasaje suponen un montaje muy inteligente. Y como la intención está perfectamente clara, mejor será ver cómo se consigue esa aparente y difícil sencillez.

Tuvimos la suerte de encontrar un discurso de Baldwin con sonido sincrónico (1). Después de verlo llegamos a la conclusión de que "tenfa algo". Su manera de decir "un gobierno nacional es un gran ideal..." resultaba tan pomposa, que nos pareció

(1) Notas por JACK HOWELLS.

podía dar lugar a una buena nota irónica. Pero esto suponía una preparación cuidadosa. He aquí el orden de escenas hasta llegar a ella:

- 1) Una voz con acento escocés comenta amargamente las circunstancias reinantes en la cuenca del Clyde.
- 2) Una voz femenina hace parecidas observaciones sobre Jarrow.
- 3) Un galés, haciendo alarde del humor característico de los oriundos de esta región, habla del sur de Gales. Su comentario termina así: "Los hombres echaron a andar y se fueron a Londres. ¿Y por qué no? Al fin y al cabo, no había nada que hacer. Yo también fui. Llegamos hasta Hyde Park..., ¡más lejos no podíamos ir!" (Planos de los manifestantes en Hyde Park, que al mismo tiempo nos sitúan geográficamente en Londres.) "Y allí nos encontramos con que había dimitido el gobierno."
- 4) En este punto, transición al pasaje anteriormente citado.

Repito, pues, que para llegar a ese punto hacía falta una preparación cuidadosa, la cual también había de tener su propio interés. El paso al discurso de Baldwin se hace inmediatamente después de la frase "¡La verdad es que casi nadie tenía idea de lo que quería decir eso de gobierno nacional!" Así se consigue, en primer lugar, destacar las palabras de Baldwin; después, comentar directamente estas palabras, y, finalmente, mantener la fluidez narrativa con un toque de humor.

Cuando decidimos el emplazamiento del discurso de Baldwin dentro del *film*, nos encontramos con que los planos que habían de ir tras él eran (por razones que no hacen al caso) escenas de aire libre, luminosas y alegres. El corte brusco de Baldwin a estas imágenes podía hacer creer que esa alegría se debía a él. Y nosotros, francamente, estábamos muy lejos de pensar tal cosa. Esta era, pues, una primera dificultad. La segunda, que el discurso de Baldwin representaba un interior de noche, mientras los planos siguientes eran exteriores soleados. La transición directa hubiera resultado, por tanto, muy poco ortodoxa.

La experiencia nos ha enseñado en estas ocasiones a no renunciar a la idea, buscando una tercera solución; a menudo sucede que una vez resuelta la dificultad se consiguen cosas superiores a lo pensado en principio. Fue entonces cuando reparé en que la canción *Looking on the Bright Side* (*Mirando el lado bueno*) podía servir de nexo entre las dos escenas, dándoles además un cierto simbolismo. Al estudiar la letra de la canción, me di cuenta de que resultaba divertido dejar correr la música mientras Baldwin continuaba hablando (cosa obligada, por otra parte, por razones mecánicas), produciéndose así un inesperado contrapunto satírico. Por ejemplo, Baldwin gesticula y Gracie Fields canta: "Saco el pecho, confío en el futuro y miro el lado bueno de la vida" (1). Incluso aunque parte del público no captara los finos matices satíricos, la canción cumplía a las mil maravillas como nexo entre los planos de noche y los de día.

En el fragmento citado hay dos ejemplos de utilización de comentario en lenguaje popular dignos de ser observados. Yo tengo por norma *no emplear nunca* en el comentario escrito figuras o metáforas que se encuentren implícitas en la imagen. Por ejemplo, sería tonto decir en el plano 2: "*pero el gobierno no se preocupaba*". Creo que cuando vemos a los ministros entretenidos y satisfechos, es mejor decir: "En el número diez, el jardín seguía hecho una hermosura." Es un detalle sin importancia, pero eficaz. Igualmente se habla de "receta" en el plano 4, a sabiendas de que la expresión es familiar.

(1) *Sticking out my chest, hoping for the best, looking on the Bright Side of Life.*

No hay *racord* o continuidad visual entre los tres planos culminantes de esta secuencia. El paso es directo de Downing Street (exterior, día) al discurso de Baldwin (interior, noche) y a la playa de Brighton (exterior, día) gracias a simples insinuaciones del comentario. La frase "Yo miro el lado bueno" (1) facilita el paso de noche a día. En el primero de los pasajes citados de este *film* hay un caso parecido de transición verbal entre los planos 12 y 13. Una frase nos traslada de Londres a Liverpool. Sólo hay en total dos ejemplos de este tipo entre las dos secuencias, pero un estudio cuidadoso de las mismas nos hará ver que el comentario subraya muchas transiciones.

El comentario no tiene siempre tanta importancia en los *films* de montaje como en los casos vistos hasta ahora. En *The Peaceful Years* hay una gran cantidad de incidentes diversos sólo relacionados por una circunstancia histórica, y para darles unidad es necesario que la voz del locutor vaya guiando la atención de los espectadores. Pero cuando el tema es de por sí más unitario, se puede—y tiene más eficacia cinematográfica—renunciar al texto y dejar expresarse a las imágenes. El siguiente fragmento de *The World is Rich* nos lo demuestra.

THE WORLD IS RICH (2)

(Mundo de abundancia)

Fragmento del rollo 1

Película sobre la situación alimenticia del mundo, recopilada entre cientos de noticiarios, documentales y *films* educativos, y una pequeña parte de material rodado exprofeso. El fragmento que citamos corresponde a la secuencia inicial.

Abre de negro.

Pies

- 1 Vista general de un gran campo de trigo con las espigas mecidas suavemente por el viento.

Se inicia música.

17

Encadena:

- 2 P. G. Un gran rebaño cruzando lentamente una llanura, alejándose de la Cámara.
- 3 P. G. una cosechadora avanzando hacia la Cámara. Esta hace *Panorámica lenta hacia la izquierda*, descubriendo una fila de cosechadoras que se mueven paralelamente a la primera.

9

12

(1) Hay un juego de palabras intraducibles. *Bright* quiere decir "luminoso" o "brillante", pero su traducción literaria a nuestro idioma es en este caso "bueno" o "agradable". (N. del T.)

(2) Director y montador: Paul Rotha. Director y montador asociado: Michael Orrom. Guión: Arthur Calder-Marshall. Producción Films of Fact para el Ministerio de Información Británico.

	Pies Fgs.
4 <i>Vista general</i> de un cercado lleno de cabezas de ganado. Muchos bueyes con magnífico aspecto, formando un apretado panorama.	4
5 <i>P. C.</i> de una gran red circular saliendo del agua. Está llena de peces. <i>Panorámica hacia la izquierda</i> , viendo cómo viene a situarse dentro de un barco.	5
6 <i>P. C.</i> Una artesa en la que caen desperdicios. Aparecen dos cerdos que meten el hocico ansiosamente en la comida.	5
7 <i>P. C.</i> Un trabajador africano comiéndose una gran majorca de maíz.	3
8 <i>P. C.</i> Un cesto lleno de uvas. <i>La Cámara</i> asciende encuadrando una mujer que se carga el cesto a la espalda.	3
9 <i>P. C.</i> Un negro africano arrancando grandes frutas de un árbol.	4
10 <i>P. G. C.</i> , ángulo alto de tres bueyes gordos y lustrosos tumbados en un prado.	3 1/2
11 <i>P. G.</i> , <i>ángulo alto</i> . Una vaquería moderna, limpia y mecanizada. Vacas ordeñadas por sistema eléctrico. Varios empleados vigilan de pie.	6
12 <i>P. M.</i> Un cocinero con una fuente humeante; pasa junto a varios estantes llenos de víveres.	6
13 <i>P. M.</i> Un pastelero coloca dos grandes tartas sobre una bandeja que hay delante del horno.	2 1/2
14 Un matadero. Están despellejando varias reses.	2 1/2
15 <i>Como 13.</i>	3 1/2
16 Un restaurante de lujo. Dos camareros con las bandejas llenas de comida pasan delante de las mesas.	5 1/2
17 <i>P. M.</i> Un comensal relamiéndose con glotonería mientras el camarero sirve su plato.	7 1/2
18 <i>P. P.</i> Otro comensal. <i>La Cámara encuadra</i> su plato, luego <i>hace Panorámica</i> a otro plato, y después <i>asciende</i> , para encuadrar a otra persona que come con muy buen apetito.	10
19 <i>P. C.</i> Un pollo asado. Entra en cuadro un cuchillo y comienza a cortar por la pechuga.	4

Locutor A:
Sí...

	Pies
20 P. C. Un plato de <i>pudding</i> . La <i>Cámara asciende</i> encuadrando a una mujer que come con la boca demasiado llena.	7 1/2
21 P. M. Una joven con una bata elegante, acostada en un diván y leyendo una revista de modas. Sin apartar la mirada, extiende la mano y coge un bombón de una caja que tiene a su lado.	8
22 P. C. Una copa de vino. <i>Entra en cuadro</i> la boca de una botella de champán y empieza a llenar la copa.	3
<i>Encadena:</i>	
23 P. C. Un cubo de basura. <i>Angulo alto</i> , viendo unas manos que levantan la tapa y dejan caer el contenido de un plato lleno de comida.	5 1/2
24 P. G. C. Un lechero vertiendo en la fregadera un cántaro de leche.	3
25 P. C. La leche sale por el desagadero.	6 1/2
<i>Encadena:</i>	
26 P. G. Una llanura desierta. El viento levanta nubes de polvo.	12
27 P. G. Un buey flaco y escuálido se mueve lentamente por un campo seco y desolado.	5
28 <i>Plano picado</i> de tres labriegos recogiendo unas pocas majorcas de maíz.	6
29 P. G. C. Una anciana revolviendo entre unas cenizas, en busca de algo que comer.	6
30 Calle en la India. Una joven sale de una casa y tira al suelo un paquete con restos de comida. Inmediatamente se lanza sobre él un grupo de niños.	5 1/2
31 <i>Plano muy próximo</i> de los niños. Luchan por la comida y cada uno se retira con lo que puede. Uno queda <i>en cuadro</i> : ha encontrado un pedacito de carne reseca y se la come ansiosamente.	20
32 Una muchedumbre en la India. Todos enarbolan recipientes vacíos pidiendo comida.	4
33 P. G. C. Una anciana india gesticula, pidiendo comida.	5
34 G. P. G. Una manifestación de hambrientos en la India.	8
... el mundo es rico.	7 1/2
<i>Locutor B:</i>	3
Tan rico, que muchos tienen más de lo que necesitan.	
Pero, ¿y los demás?	6 1/2
<i>Locutor C:</i>	
Actualmente, uno de cada tres seres humanos...	6
... está en peligro de morir de hambre...	6
... o de las enfermedades consiguientes.	5 1/2
<i>Locutor D:</i>	5
¿Por qué ?	
¿Qué razón hay?	8

Los autores de *The World is Rich* visionaron más de 250.000 metros de película para encontrar el material adecuado. He aquí una referencia de los *films* de que proceden algunos planos de la secuencia citada: 1, 6 y 8, del documental americano *Harvest for Tomorrow* (*Cosechas para el mañana*); 2 y 3, de la película de Robert Flaherty *The Land* (*La tierra*); 4, 12, 13, 15 y 16, de un número de *La marcha del tiempo*; el 7, de un documental sobre las colonias inglesas; 11 y 14, del documental americano *Minnesota Document*; los planos 17 a 23 se rodaron especialmente.

El criterio selectivo fue que cada plano tuviera un contenido visual propio, para que no hubiera necesidad de comentario. Las imágenes tenían que ser, por tanto, comunicativas, directas y concretas. En el plano 1, por ejemplo, vemos un gran campo de trigo. El encuadre está hecho desde altura, sin dejar ver la línea del horizonte (que podría dar un carácter paisajista). Todos los demás planos tienen esta misma calidad directa, porque la fuerza de toda la secuencia está precisamente en hacer innecesarias las asociaciones de ideas.

En el fragmento citado se plantea la situación alimenticia del mundo, presentando las dos caras del problema cuyo análisis constituye el objeto del *film*. Nótese que el comentario sólo interviene para subrayar ciertos efectos, pero cada nueva fase temática queda primero establecida visualmente.

Los catorce planos iniciales desarrollan la idea que titula el *film*: se trata de mostrar las riquezas del mundo. Tanto las imágenes como el ritmo están puestos al servicio de una idea. Vemos la producción, preparación y consumo de los alimentos, dando una sensación de abundancia y buen vivir. Los tres planos primeros son largos y están ligados por medio de encadenados; el principio del *film* nos da, por tanto, la requerida sensación de tranquilidad y bienestar.

La transición de los planos siguientes (4-11) tiene especial justificación teórica. Cada plano dura lo que exige la acción, y el cambio llega cuando el montador lo cree oportuno. Es ésta una cuestión de juicio personal. Hay que decir, sin embargo, que estos planos proceden de una selección anterior, en la que se habían considerado muy especialmente sus posibles calidades rítmicas. Los planos de apertura son lentos, contemplativos, y tienen en su diversidad esta cualidad común. Las clásicas imágenes de muchos *films* de acción (como *Río Rojo* o *The Overlanders*), a base de estampidas y carreras del ganado, tendrían el mismo contenido representativo que el plano 4, pero no producirían este ritmo pacífico y tranquilo.

Comparando los planos 10 y 11 descubrimos otro nuevo factor de influencia sobre su longitud: el movimiento. Un plano estático necesita relativamente poco tiempo de permanencia en la pantalla (véase el 10), mien-

tras que los planos con movimiento (como el *11*) requirieren un tiempo proporcionalmente mayor. Cuando el montador trabaja con material procedente de otras películas, encuentra a veces grandes dificultades para ajustar la longitud de los planos. La longitud original del plano *32*, por ejemplo, resultaba corta para esta película, y hubo que alargarlo mediante un proceso de laboratorio.

Los planos *12* a *15* introducen un nuevo aspecto del tema: la preparación de los alimentos. Se destaca principalmente la importancia de la limpieza y la higiene. *13* y *15* subrayan el carácter mecanizado de la producción en gran escala.

El siguiente grupo de planos (*16-22*) es un nuevo paso en el desarrollo temático: el consumo de alimentos. En el plano *19* (cuchillo trinchando un pollo) el comentario concreta una idea implícita en las imágenes. "Sí —dice—. El mundo es rico." De aquí en adelante las cosas van cambiando poco a poco. Se alude al egoísmo de la minoría; el plano *21* insinúa que esa impresión de buen vivir que hasta ahora estamos percibiendo, supone también la inconsciencia de un sector social. Con lo cual, nos acercamos a una nueva fase.

El plano de la copa (*22*) encadena a un encuadre parecido de un cubo de basura. La transición a primera vista es imperceptible, liga dos ideas, representadas en la mente del espectador por dos imágenes; la conclusión es que una mala distribución de alimentos da lugar al despilfarro. Los tres planos que simbolizan ese derroche de alimentos llevan la idea "el mundo es rico" a su conclusión extrema; el espectador está ya dispuesto a entrar en el reverso del problema.

Este reverso es la pobreza y depauperación de "uno de cada tres seres humanos". Los planos son de una gran fuerza visual. La llanura desierta (*26*), el ganado hambriento (*27*), la mujer buscando restos de comida (*29*) son distintos aspectos de un mismo tema. El comentario da generalidad y trascendencia a esta serie de imágenes puestas bajo un signo común. Después de contrastar la riqueza y la pobreza, el bienestar y el hambre, la secuencia termina preguntando por las causas del problema. Y lo que el comentario plantea de un modo conceptual, queda definitivamente autorizado en los tres planos finales por los gestos de la muchedumbre hambrienta.

Tras esta unión expresiva de palabras e imágenes se esconde una colaboración muy estrecha entre guionista y montador. El efecto conjunto sonoro-visual da a la imagen en muchas ocasiones un alcance inesperado. La colaboración es, por tanto, de interés capital. En el fragmento citado, el comentario destaca las diferentes fases de la argumentación, y en algunos momentos acentúa los contrastes. La pregunta de *25* advierte los contras-

tes entre ricos y pobres que se verán después. La transición de 25 a 26 tiene, pues, una justificación verbal.

⟨ El montador equilibra la duración del texto y el contenido de las imágenes, y conjuga la duración de los planos según el ritmo de la secuencia a que pertenecen. ⟩ En general se observará que cuando hay cambios de planos en el curso de un párrafo continuado se hacen coincidir con alguna ruptura natural en el ritmo de las palabras, generalmente en finales de frases.

La música da a las imágenes una dimensión superior. La partitura de Clifton Parker ilustra e interpreta los diversos temas desarrollados en el *film*. Las escenas de lujo van acompañadas por los "Blues del mercado negro", repetidos luego en otros momentos del *film*. Hay un tema, "hambre", que se oye por vez primera al terminar el fragmento citado, reiterado a lo largo de toda la película. En este sentido, la música es un factor de fluidez narrativa que asegura la unidad emocional, que de otro modo quedaría debilitada entre la diversidad de material recopilado. ⟩

TERCERA PARTE

PRINCIPIOS DEL MONTAJE

EL MONTAJE DEL FILM

Generalidades

... si me situó en el centro de una determinada escena, tanto mi atención como mi mirada se sienten atraídas en diversas direcciones.

Doblo la esquina de cualquier calle y encuentro un golfillo, que creyendo no ser visto, se dispone a lanzar una piedra contra una tentadora ventana. Si la tira, *mi mirada se vuelve instintivamente hacia la ventana* para ver los efectos del golpe. Al momento, *vuelvo a mirar al chiquillo* para observar su reacción. Tal vez se percató de mi presencia y adopta un aire burlón; luego, mira hacia otro sitio, cambia de expresión, y sale tan a prisa como se lo permiten sus piernas. *Me vuelvo para descubrir* el motivo de esta carrera repentina y veo que un policía acaba de doblar la esquina...

La justificación psicológica más elemental del montaje, considerado como método para representar el mundo físico que nos rodea, estriba en la posibilidad de reproducir un proceso mental por el cual una imagen visual sucede a otra, conforme nuestra atención se detiene en uno u otro punto. Si interpretamos esto por medio de la imagen cinematográfica, que reproduce el movimiento, llegaremos a obtener una reproducción tan auténtica como la vida misma, en tanto que el montaje reproduce nuestra normal *manera de ver* (1). >

Este párrafo de Ernest Lindgren ofrece una justificación teórica del montaje. Nos explica cómo los cambios de plano son, no sólo el método más correcto, sino el de más adecuación psicológica para expresar el paso de nuestra atención de una imagen a otra. Nuestro cerebro está, por así decir, "cortando" constantemente a distintos puntos, que son otras tantas imágenes, y por lo tanto el cambio brusco de objeto representado es la traducción justa de la experiencia vivida. >

Sin embargo, esta argumentación teórica hay que interpretarla con cuidado. El ejemplo en que está basada implica un estatismo del observador: las imágenes cambian alterando la dirección de la mirada, pero siempre desde un mismo emplazamiento. Normalmente, el montador tiene que ar-

(1) *El arte del cine*, por ERNEST LINDGREN. Artola, editor. Madrid, 1954, página 72. El subrayado es del autor.

monizar cambios realizados en condiciones bien distintas. Es corriente pasar de un plano de un objeto a otro más cercano o más distante de ese mismo objeto, cambiando, por ejemplo, de un plano medio a un primer plano o un plano general. En este caso, el corte supone un cambio instantáneo de *posición* que en la vida real es físicamente imposible. Sin embargo, cuando el montador hace una transición de este tipo, no se toma ninguna libertad indebida, sino que interpreta un proceso mental diferente del que estamos estudiando.

Para mayor claridad, recurramos a un ejemplo. A mi derecha, y a poca distancia, hay una estantería llena de libros. Si vuelvo la cabeza para verlos, tendré una visión imprecisa del conjunto. Mis ojos se deslizan sobre una fila de volúmenes, hasta que uno, un libro rojo, me llama la atención. Concentro la mirada en el libro y trato de descifrar el título desde donde estoy: he perdido la noción del conjunto y ahora atrae mi interés *un solo* libro. Por fin consigo leer el título y vuelvo la mirada hacia la mesa. Durante este período de tiempo he percibido tres imágenes significativas: primero, la impresión general de la librería; segundo, un detalle de esa impresión anterior, el libro rojo; tercero, la imagen aislada de mi mesa, hacia la que he vuelto la mirada.

Para llevar esta escena a la pantalla no basta la impresión general—en este caso un plano de toda la librería—, dejando que el espectador deduzca los detalles; habrá que destacarlos mediante un artificio. En el instante justo será preciso cortar del plano general al primer plano del libro rojo. Esto no es reproducir exactamente las condiciones físicas de mi propia experiencia, sino interpretar un proceso mental. El espectador identificará inmediatamente la realidad psicológica de esta forma de presentación, y aceptará el corte a un plano de detalle sin tener conciencia del falseamiento.

El primer caso, ejemplo de Lindgren, justifica los cortes que cambian la dirección de la cámara dentro de una posición fija; el segundo, los cambios de posición con relación al objeto, pero no los cambios de dirección.

Las posibilidades, desde luego, no terminan aquí. Lo más corriente es tener que cortar a planos que no sólo suponen nuevos emplazamientos de cámara, sino también puntos de vista distintos de los precedentes.

Las escenas dialogadas, por ejemplo, suelen consistir en un grupo de planos cortos. Se pasa de un plano de B tomado desde el hombro de A, al ángulo inverso: plano de A desde el hombro de B, cambiando tanto la dirección como el emplazamiento de la cámara. Fácilmente se comprenderá que en la vida real no puede suceder semejante cosa. Si se compara el tratamiento fílmico con la vida real, nunca habrá justificación teórica de esta planificación.

No es frecuente relatar una historia exclusivamente en función de un

solo personaje. Por el contrario, el realizador, que interpreta las distintas situaciones de una historia, nos las va mostrando del modo dramáticamente más eficaz en cada caso. Nunca vemos una escena dialogada, para insistir en un ejemplo conocido, a través de los ojos de uno solo de los personajes que intervienen en ella; eso significaría dejar quieta la cámara sobre un plano de su oponente. Tampoco vemos la escena por los ojos de un personaje pasivo, físicamente presente: todos los cortes serían desde un mismo emplazamiento de la cámara. El director nos da una visión *ideal* de la escena, situando la cámara en cada caso en la posición más favorable para ver la parte o partes de la acción con mayor significado dramático. El director pasa a ser como un observador ubicuo, que toma en cada caso el punto de vista más favorable para el espectador. El realizador selecciona las imágenes más expresivas, olvidando que nadie pueda ver una escena en la vida real de esa manera.

Con esto, el director no hace más que ejercer sus elementales derechos de artista; a saber: seleccionar aspectos particulares de una situación dada, presentándolos del modo que considera más adecuado con arreglo a su idea. Así que en muchas ocasiones no hay relación alguna entre ciertos recursos de montaje y nuestra verdadera percepción visual, porque director y montador no reproducen el mundo físico tal como lo vemos normalmente. El espectador, por otra parte, nunca espera que el cine reproduzca sus experiencias de la vida real, igual que no pide a la novela que sea siempre un relato subjetivo, como un diario. El espectador acepta instintivamente el derecho del artista a seleccionar y estilizar, a desmenuzar la acción en fragmentos que le otorguen mayor fuerza dramática de la que tendría presentada con arreglo a nuestra percepción normal.

Y hasta aquí nos trae la justificación teórica del montaje. Los cambios de plano repentinos reproducen el mecanismo mental por el que nuestra atención se desplaza de un objeto a otro en la vida real. Esta es su justificación mecánica. Los cambios de punto de vista, que no admiten parangón con nuestra forma de percepción externa, son un derecho del artista que debemos aceptar como principio.

Fluidez narrativa: el «raccord»

Hay dos etapas previas antes de poder dar por terminado el trabajo de montaje en una secuencia o en un *film*. En primer lugar, una inicial ordenación de planos en la que el sentido cinematográfico general sea válido y las transiciones mecánicas correctas. En segundo lugar, el ajuste de esa continuidad hasta hacerla adecuada tanto dramática como físicamente. Algunos autores dividen estas dos funciones, llamando a la primera *cortar*

u *ordenar*, y a la segunda *montaje propiamente dicho*; pero los términos se usan comúnmente de un modo general, de manera que la distinción confunde más que aclara. En todo caso, creemos conveniente estudiar por separado las dos fases del trabajo, porque presentan problemas diferentes.

La costumbre de establecer un orden aproximado obedece a la necesidad de llegar a una continuidad comprensible y fluida. Hemos hablado en varias ocasiones de *fluidéz* y *raccord* refiriéndonos a los cambios de plano, y es hora de que ampliemos el concepto. (*Raccorder* (1) quiere decir unir dos planos de manera que el paso de uno a otro no dé lugar a una falta de coordinación entre ambos, que rompería la ilusión de estar viendo una acción continuada.) Para poner un ejemplo extremado, haciendo una verdadera reducción al absurdo, imaginemos el paso de un plano general de un actor, de pie, junto a una mesa, a un plano medio del mismo actor sentado en un sillón. La transición es a todas luces inaceptable: el espectador advertirá inmediatamente que la acción no tiene continuidad y la ilusión se habrá destruido.

Este ejemplo basta para evidenciar que la fluidez está sujeta a unos ciertos principios mecánicos. A continuación iremos tratando de ellos, e intentaremos dejarlos establecidos. Pero, como veremos después, todas las "reglas" de *raccord* están sujetas a la más amplia disciplina *dramática*, en contraposición a las exigencias *mecánicas*, hasta el punto de que nunca deben considerarse de validez universal.

Cómo se ligan acciones consecutivas

La norma más elemental de una buena continuidad es ligar la acción de dos planos consecutivos. Durante el rodaje, el director, ayudado por la *script*, se preocupa de que cuando una escena tiene más de un plano no varíen el *atrezzo* y las posiciones de los actores. Si en un plano general de la habitación vemos que hay fuego encendido en la chimenea, y en el siguiente está apagado, el cambio de plano producirá una impresión falsa. Lo que hay que hacer es vigilar la permanencia de todos los detalles en cada plano.

Un aspecto más difícil del problema es que las acciones y movimientos consecutivos se continúen de un plano a otro. Si un actor inicia un movimiento—por ejemplo, abrir una puerta—en un plano, el siguiente debe empezar en el punto en que terminó el anterior. Si el montador une los planos de forma que parte de la acción se realice en los dos planos, producirá un efecto antinatural. Igualmente, si suprime una parte de la acción—por ejemplo, cortando el plano en que está la puerta a medio abrir para iniciar

(1) Este barbarismo es de uso muy común en nuestro país. Una traducción adecuada (la expresión es francesa) podría ser *ajustar*. (N. del T.)

el otro con la puerta ya cerrada—, habrá un salto en la continuidad y la transición no tendrá *raccord*.

Veamos un ejemplo. Un hombre sentado ante una mesa, sobre la que hay una copa de vino. Se adelanta, coge la copa con la mano derecha, se la lleva a los labios y bebe. Supongamos—tal como se explica en la *Figura 1*—que esta acción se ha rodado desde tres ángulos distintos, y consideremos las distintas maneras de pasar de uno a otro.

Si se trata de pasar del plano general corto al plano medio, el montador puede hacer dos cosas. Iniciar la acción en plano general, y en algún punto del movimiento del brazo para coger la copa (adelantando o retirándose) cortar al plano medio, o cortar en el momento en que la mano alcanza la copa, de modo que aparezca en el segundo plano el movimiento *completo* de retirar la mano. Sin querer dogmatizar sobre el asunto, diremos que normalmente es preferible utilizar el segundo método. Presentando un movimiento determinado en plano general y otro en plano medio, el corte no interrumpe un movimiento continuado, sino que acentúa la acción en el instante de inmovilidad. Se crea la impresión de ver de distinto modo dos fases de movimiento diferentes: no se interrumpe el curso de la acción hasta que ésta cesa por decisión propia.

Otro momento adecuado puede ser exactamente antes de que el actor inicie el movimiento, lo que ofrece el tercero, y posiblemente el mejor, de los puntos de corte. Antes de mover el brazo habrá seguramente una expresión facial—posiblemente una mirada a la copa—que denotará la intención. Si el corte se hace precisamente en ese punto—o sea, antes de que se empiece a mover la mano—, será seguramente ajustado, por coincidir con el momento en que abandona el reposo y entra en actividad. Antes del corte, el actor está quieto; cuando toma la decisión de mover la mano, se anticipa al espectador lo que va a suceder, pudiendo verse el efecto de la anterior resolución en el plano siguiente.

Esta precisión en el corte resulta especialmente adecuada cuando la transición es de primer plano a un plano medio. En el momento en que el personaje inicia el movimiento de aproximación, el espectador *quiere ver* la consecuencia, y necesita el paso del plano corto al medio. De por sí, el corte sólo supondría una ampliación de la imagen suficiente para que el acto de coger la copa (que no podría verse en primer plano) resulte visible.

Si se trata de hacer lo contrario, es decir, pasar de un plano medio a un primer plano, conviene cortar *en movimiento*. La mayor parte de la acción se puede dejar en el plano medio, demorando el corte al primer plano hasta que casi ha terminado y la mano con la copa empieza a entrar en cuadro. En un caso así conviene ligar la acción de ambos planos. La mano sirve como punto de enlace entre los dos planos. Es evidente que

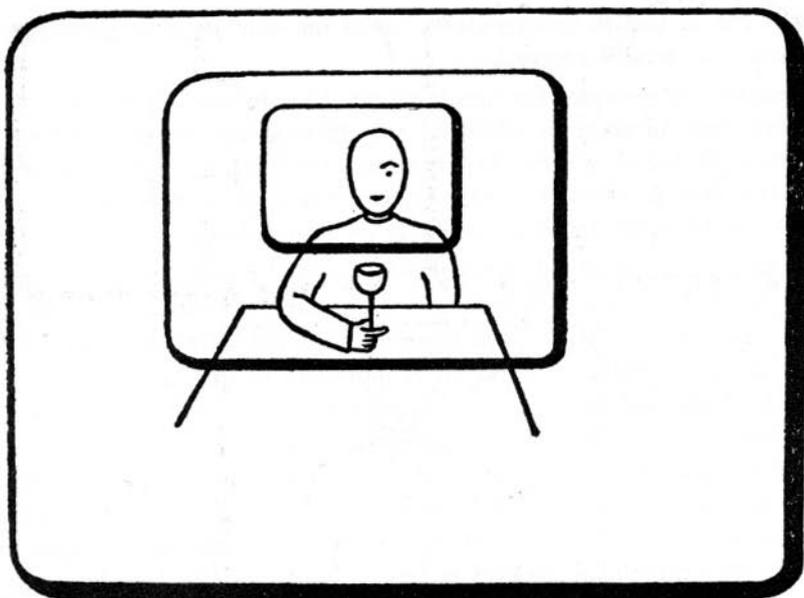


Figura 1. Los tres ángulos: primer plano, plano medio y plano general. En el texto se explica cómo pasar de un modo a otro.

conviene cortar en el punto indicado por una razón expresiva, ya que antes de ese momento el primer plano no tiene plena significación.

Resulta, pues, más conveniente cortar al final o al principio de una acción, o ajustarse a una acción no visible en el emplazamiento anterior, que interrumpir el curso de un movimiento. Pero hay que recalcar mucho que esto no es así *siempre*. Por ahora nos estamos limitando a describir las diversas posibilidades mecánicas, sin tener en cuenta conveniencias de orden dramático.

Salto proporcional de ángulos y distancias

En la *Figura 2* vemos la posible progresión de un plano de figura a dos planos más cortos. Es fácil ver que entre *a* y *b* hay muy poca diferencia de tamaño y la composición de los dos planos es casi la misma. En consecuencia, la transición *a-b* no es buena. El espectador advertirá sólo un cambio de tamaño en la imagen, tan ligero que le produce una cierta incomodidad visual. No hay contraste entre las dos imágenes para dar lugar a una transición suave. El corte *a-c* es muy distinto: estos planos son absolutamente diferentes de composición y el cambio de distancia con relación al objeto no ofrece dudas. Tendremos, pues, una transición suave.

La *Figura 3* presenta un ejemplo parecido. El corte *a-b* también supone un cambio de tamaño insuficiente para una buena transición mecánica. Si

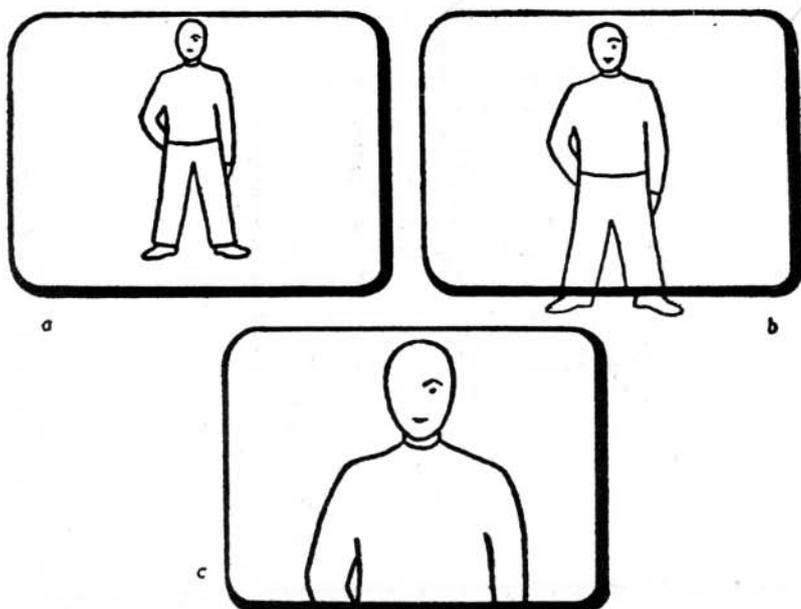


Figura 2. No hay suficiente contraste entre *a* y *b* para una buena transición; conviene cortar de *a* a *c*.

se quiere cambiar a un plano más próximo, tendrá que ser a un emplazamiento *considerablemente* más cercano, o sea, el *c*.

Además de esta razón mecánica hay otra consideración que impide, en ambos casos, la transición *a-b*. Cada corte—y en esto ninguna insistencia será excesiva—debe obedecer a algo. Tiene que haber una razón para desplazar la atención del espectador de un punto a otro. En el corte *a-b* la transición es tan leve que aunque exista una razón dramática no vale la pena tomarla en consideración. No hay intención dramática alguna que pueda evidenciarse pasando de un plano general corto (*Figura 2a*) a otro ligeramente más cercano, cortando al personaje por los tobillos (*Figura 2b*). El espectador no advertirá nada importante, y el corte le resultará incómodo.

Cuanto va dicho sobre los cambios de *tamaño* es aplicable a los cambios de ángulo. En la *Figura 4* vemos en planta varios emplazamientos de cámara en una transición de planos medios a cortos. En el gráfico hay un personaje frente a la cámara, de pie ante un objeto fijo, una lámpara, por ejemplo. Tenemos que pasar del emplazamiento número *I* a un primer plano. Cortando de *I* a *II* tenemos un primer plano en que la lámpara tiene la misma posición con respecto al personaje que en la imagen anterior. El paso es bueno y el acercamiento al personaje está conseguido. Si utilizáramos el plano *IIb*, tomado desde un ángulo distinto, sucederá con la imagen

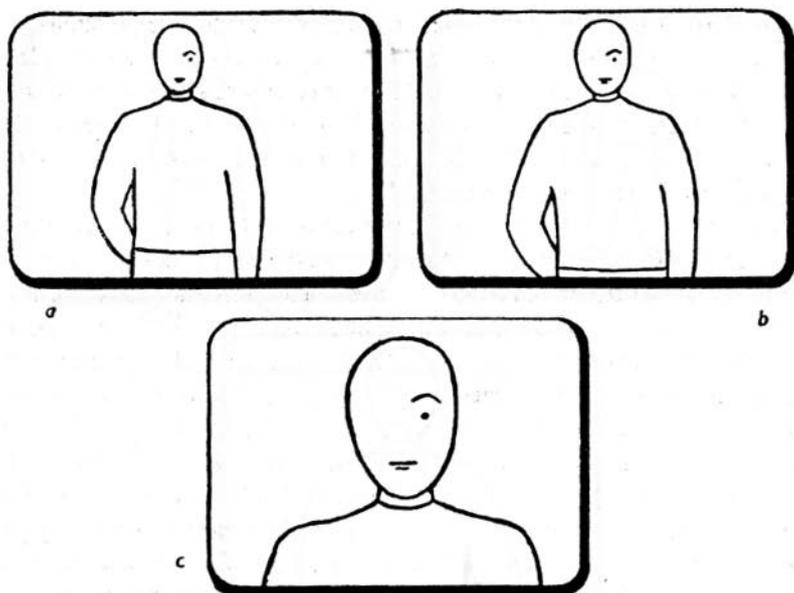


Figura 3. El corte de *a* a *b* es un cambio de tamaño imperceptible; hay que pasar a un plano más próximo, como el *c*.

lo que vemos en el dibujo: la lámpara cambia de posición con respecto al actor. En consecuencia, el espectador tendrá la impresión de que la lámpara ha dado repentinamente un salto a la izquierda. (En la práctica esto se evita “trucando” la posición de la lámpara.) Por tanto, el espectador se dará cuenta del cambio, y la transición no será suave.

Si el montador necesita pasar por algún motivo a un plano tomado desde distinto ángulo, el cambio tendrá que ser más acusado. Un cambio de posición de 90° nos da una imagen completamente diferente, sin que haya lugar a confusiones. El rostro del actor se verá de frente y no de perfil, y al espectador no le extrañará ver el fondo en otra posición respecto a la cabeza del personaje. >

Sentido direccional

Al hablar de las escenas bélicas de *El nacimiento de una nación* dijimos que Griffith había tenido el mayor cuidado en presentar cada una de las partes contendientes siempre en una misma dirección. Con esto se consigue una verdadera lucidez narrativa porque el espectador distingue inmediatamente las tropas que avanzan de izquierda a derecha de las que disparan de derecha a izquierda. Siempre que se presentan en la pantalla dos fuerzas opuestas, que han de entrar en contacto en un momento dado, tiene que

estar bien claro el sentido direccional. En los fragmentos de películas analizados en la parte anterior de este libro hemos visto cómo, en los planos cortos de personajes dialogando, se sitúan éstos alternativamente a la derecha y a la izquierda (véanse los planos 17 y 18 en el fragmento de *The Passionate Friends*, lámina VII, y la serie de planos cortos en la secuencia de montaje de *Citizen Kane*, lámina VIII).

En la *Figura 5* está representado prácticamente el problema de las direcciones de plano y contraplano. En el *I* vemos a los personajes *A* y *B* uno frente a otro. Si necesitamos dos planos cortos tomados desde el hombro de cada uno de los personajes, surge el problema de los emplazamientos de cámara. Situando la cámara en *Ila*, *B* sigue mirando de izquierda a derecha, igual que en el plano medio. Si pasamos a *Iib*, *B* mira de derecha a izquierda, y la transición *no* es buena porque se ha invertido la dirección de la mirada con respecto al plano inicial. Se puede aplicar idéntico argumento al plano corto de *A*: hay que rodarlo desde la posición *IIIa* del gráfico. Un caso práctico muy claro nos lo ofrece la secuencia de tres planos de *La pareja invisible se divierte* citada en la página 82. Los planos cortos están tomados tan cerca del actor, que el hombro del oponente no entra en cuadro; pero se observará que los personajes miran en la misma dirección tanto en el plano medio como en el corto.

La necesidad de guardar claramente el sentido direccional no se limita a los emplazamientos de cámara. Si los actores salen y entran en cuadro hay que mantener también la dirección de sus movimientos. En la *Figura 6* tenemos un ejemplo. Si el actor sale de campo por la derecha, es lógico que en el siguiente entre por la izquierda; o sea, que el corte de *I* a *Ila* es correcto. No es posible pasar a *Iib* porque implicaría un cambio repentino de 180 grados en la dirección del actor. Si, por exigencias de la acción, el personaje tiene que volver sobre sus pasos, hay que *mostrarlo*, o, cuando menos, dejarlo implícito. Veamos la *Figura 7*. En *a* el personaje anda de izquierda a derecha y sale de cuadro; en *b* se vuelve; es normal, por tanto, que en *c* reaparezca por la derecha. Si se omite el plano *b*, el público se hace un lío, porque no espera que la acción cambie de sentido.

Estas sencillas normas hay que entenderlas con ciertas reservas. Lo normal es cortar las escenas en la forma indicada, pero más adelante veremos que en estas reglas, como en todas, no falta la excepción, justificada por determinadas exigencias dramáticas.

Claridad narrativa

Aparte de estos problemas de ajuste de movimientos, hay que tener en cuenta muchas cosas para obtener la imprescindible claridad narrativa. En general, cuando iniciamos una secuencia en un nuevo decorado, se debe

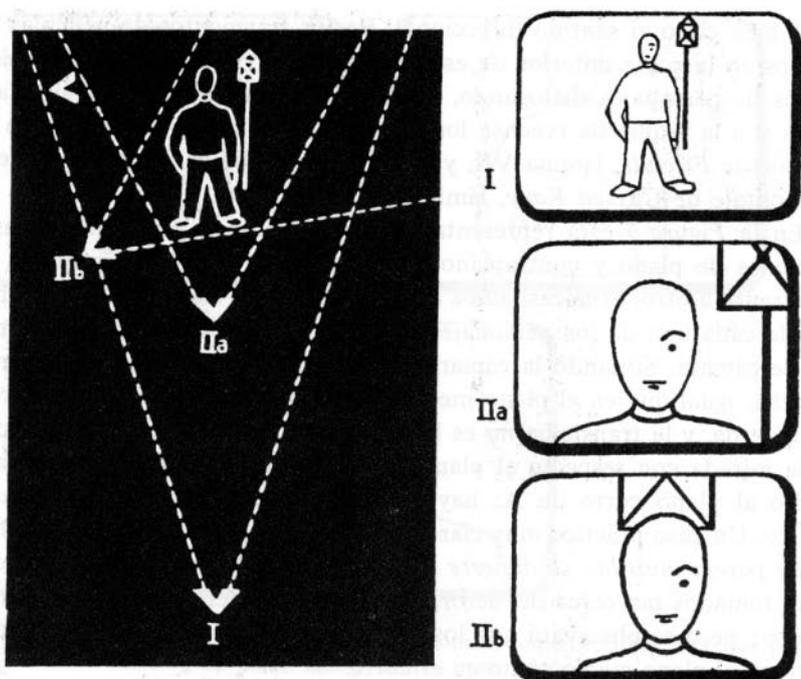


Figura 4. I y IIa están en la misma dirección. En IIb hay un ligero cambio de ángulo. Conviene hacer la transición sobre ángulos iguales o bien diferenciados.

establecer la relación geográfica entre el lugar de acción y los personajes. Los planos cortos forman parte del desarrollo posterior y en ellos se elevan personajes y objetos a la categoría de entidades individuales pertenecientes a ese lugar ya conocido. Hay, sin embargo, muchas excepciones. A veces el director empieza la secuencia intencionadamente por un plano de detalle, descubriendo después su relación con el decorado. La secuencia inicial de *Louisiana Story* (páginas 123-125) es uno de estos casos. Recordemos que en ella se trata de crear un aura de misterio en torno a la marisma y no de iniciar un pasaje de acción. Hasta si la secuencia empieza con un plano de detalle, conviene enseñar en algún momento el decorado en que está situado.

Llevando este principio a otro terreno, diremos que cuando se utiliza un primer plano conviene anticipar con un plano más amplio la situación del objeto con respecto a lo que le rodea. La secuencia de *The Passionate Friends* (página 84) es en este sentido un ejemplo muy interesante.

Antes del pasaje citado hay una conversación entre Howard y Stevens, desarrollada en una serie de planos cortos. En el plano I entra May, que pasa a ocupar una determinada posición en el decorado, y volvemos a ver la totalidad de la escena. Luego, cuando empieza el juego de planos cortos,

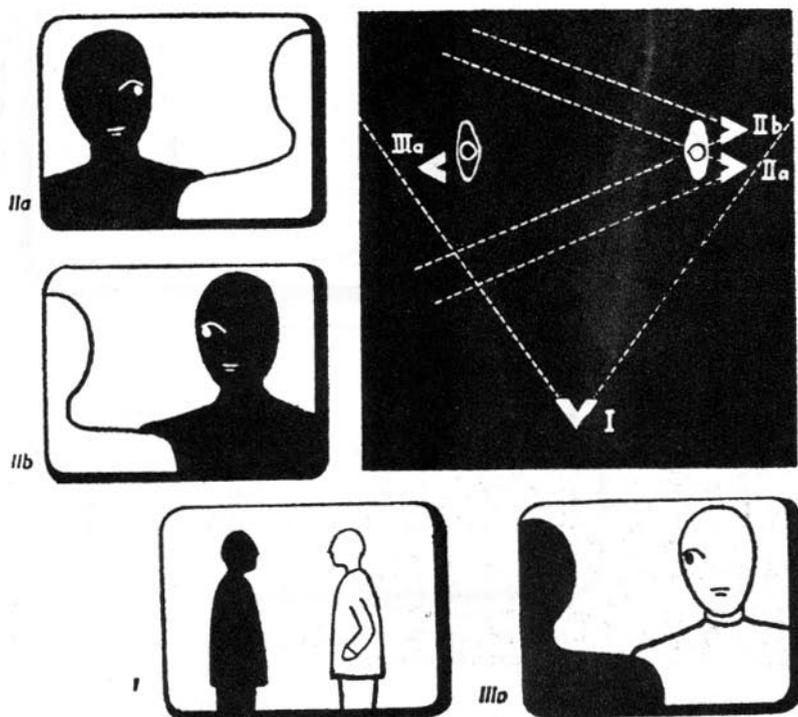


Figura 5. Los cortes de I a IIa y de I a IIIa son claros; el corte de I a IIb puede ser confuso.

tenemos una noción espacial concreta de la situación de cada personaje. Cada vez que un actor cambia de lugar, la cámara hace un ligero retroceso para dejar ver su movimiento. Por último, cuando al final de la escena Howard se dirige a Stevens, volvemos a ver un plano de situación, que permite conocer las nuevas posiciones de los actores.

Raccord de luz

Durante el rodaje, el operador cuida de mantener una calidad fotográfica constante en toda la película. A su vez, el montador debe evitar la unión de planos con diferente clave luminosa. Los cambios bruscos de tonalidad fotográfica hacen notar las transiciones, produciendo el efecto de una mala transición mecánica.

Gracias al control del operador durante el rodaje, y luego sobre el tiraje de copias, el problema de la tonalidad fotográfica suele carecer de importancia. En los *films* documentales o de archivo, donde el material procede de fuentes muy diversas y se debe a muchos operadores distintos, la cosa

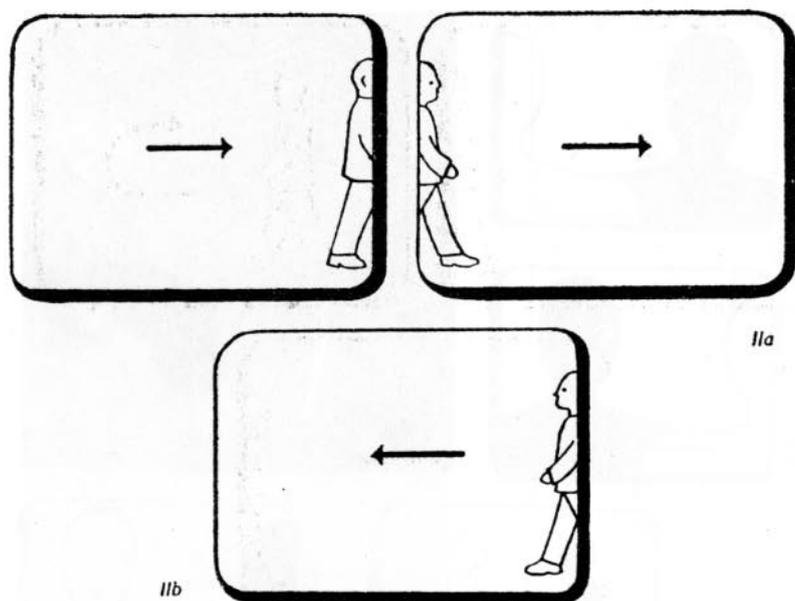


Figura 6. El corte de I a IIa mantiene la misma dirección; el corte de I a IIb la invierte y es confuso.

puede ser grave. El montaje de películas en color también presenta a veces grandes problemas para lograr los valores tonales de planos adyacentes. De todos modos, esto afecta particularmente al director artístico, al operador y a los técnicos de color, escapando casi siempre a las atribuciones del montador.

El sonido y los cambios de plano

En muchas ocasiones el sonido da solución a cambios de plano mecánicamente incorrectos. En el capítulo siguiente se estudia esta posibilidad.

Hasta aquí solamente hemos hecho consideraciones negativas, hablando de los errores que se deben evitar para conseguir una exposición fluida y materialmente lúcida. Vamos a dirigir ahora nuestra atención a aspectos del montaje más positivos, para ver la forma de posibilitar la continuidad dramática.

Insistíamos en la necesidad de que los cortes obedezcan a razones concretas; no tendría objeto transferir la atención del espectador de una imagen a otra, si las dos expresan lo mismo. Y esto no es una norma gratuita: las exigencias de tipo dramático justifican los cambios de plano, pero los cortes que no responden a esa necesidad alteran la marcha normal del relato. O sea, que el ajuste mecánico no basta para justificar el cambio de plano. Un mismo corte—el paso de un plano medio a primer plano, por

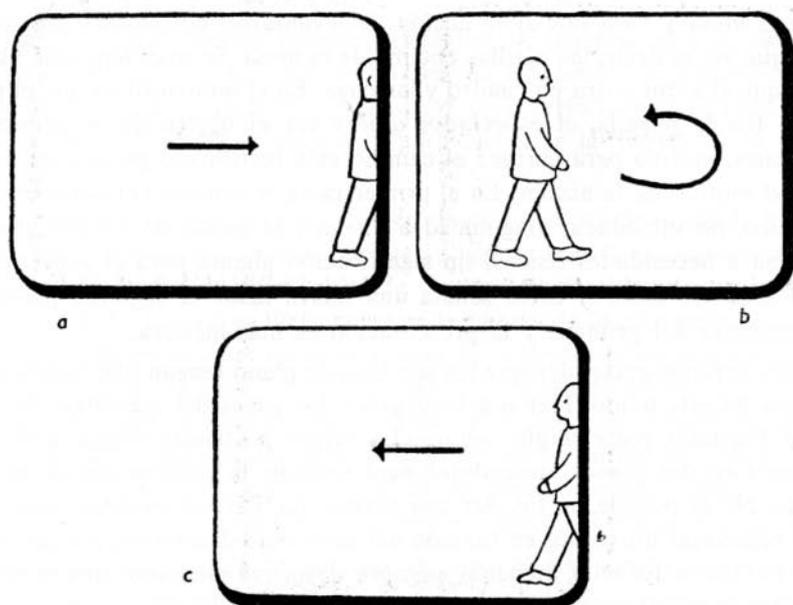


Figura 7. Si se trata de que el personaje cambie de dirección, es imprescindible el plano b; el corte a-c es impracticable.

ejemplo—tendrá plena efectividad cuando signifique una progresión en el desarrollo dramático. Imaginemos una transición sin más finalidad que ver al actor decir en gran primer plano: “por favor, dos terrores de azúcar”. Esto daría importancia desmesurada a una frase incidental, y el cambio, por tanto, no expresaría nada. En otras palabras, es un paso incorrecto.

De modo que, aunque hayan de tenerse siempre en cuenta las reglas mecánicas del montaje, las últimas decisiones en materia de cambios de plano están en función de problemas dramáticos, hasta el punto de que cambios de planos incorrectos pueden ser normales cuando responden a una finalidad de orden dramático.

Veamos un ejemplo. Un hombre está sentado en un sillón. Tiene un cigarrillo entre los labios y se busca las cerillas en los bolsillos. Echa un vistazo a su alrededor hasta que sus ojos se detienen en un punto: las cerillas están encima de la mesa. Hay dos modos completamente diferentes de cortar esta escena. Cabe presentar en un solo plano la acción del sillón, ligando con otro que presente el movimiento posterior, siguiendo al personaje en panorámica hasta la mesa. La transición mecánica es correcta y la acción queda clara.

Veamos ahora otra manera de montar esta escena. El primero de los planos puede quedar igual. Pero cuando el personaje advierte que hay algo

sobre la mesa y va a iniciar la acción de levantarse, cortamos a un plano de lo que ve, es decir, las cerillas encima de la mesa. Se mantiene este plano hasta que el actor entra en cuadro y las coge. En el momento en que el personaje fija la mirada, el espectador *quiere* ver el objeto de su atención. Hay, pues, motivo para cortar: el cambio está justificado porque pasamos a ver *el motivo* de la acción. En el primer caso, el cambio era simplemente mecánico, no introducía ninguna idea nueva y la unión de los dos planos obedecía a necesidades físicas, sin significación alguna para el espectador. En el segundo caso, el corte señala una nueva fase: el segundo plano *es consecuencia* del primero y la presentación es más incisiva.

Sería erróneo pretender que los cambios de plano tengan que justificarse siempre de este modo. Hay muchos casos—los pasos del personaje de uno a otro decorado, por ejemplo—en que las exigencias físicas obligan a dividir la escena en dos planos, uniéndolos para restituir la continuidad de movimiento. No es posible, en fin, dar una norma fija. Pero es evidente que conviene relacionar los planos en función del contenido dramático, porque obliga al público a tener la atención siempre despierta mediante una serie de sorpresas y revelaciones.

El segundo tipo de montaje supone todavía otra ventaja. Imaginemos que el actor debe dar, por ejemplo, diez pasos para ir desde el sillón a la caja de cerillas. Si presentamos el movimiento completo, hay que ver todo su recorrido. En el segundo caso no vemos al personaje porque pasamos de la acción de levantarse al plano de las cerillas. Se puede mantener el plano 2 unos momentos y hacer entrar inmediatamente al actor. Como el espectador está pendiente de la acción, no advertirá el engaño. El montador está, por tanto, en condiciones de reducir el tiempo invertido por el actor en su recorrido. En otras palabras: es posible montar la escena de modo que destaquen solamente los hechos significativos, reduciendo al mínimo el movimiento físico.

Se puede aquilatar más este recurso cuando el personaje pasa de un lugar a otro. Por ejemplo: *A* y *B* hablan en la calle delante de la casa del primero. El guión señala que, después de despedirse, hay una escena entre *A* y su esposa, en el tercer piso de la casa. Si la transición de una a otra escena hubiera de responder al verdadero desarrollo de los hechos, tendríamos que ver cómo entraba *A* en la casa, luego en el ascensor, apretaba el botón, salía, abría la puerta del piso y pasaba al interior. Sólo entonces puede tener lugar la escena en cuestión. Sin embargo, a no ser necesario mostrar algún detalle del recorrido, se puede prescindir de él totalmente. El problema se reduce a salvar de algún modo el espacio de tiempo entre la escena de la calle y la del piso.

Esto se consigue de varias maneras. Cuando vemos a los personajes en

la calle, la cámara puede permanecer sobre *B*, dejando que *A* salga de campo en dirección a su casa, y después de mantener unos momentos el plano *B*, pasar directamente al piso de *A* para verlo entrar. El período de tiempo invertido en *B* es suficiente para justificar la llegada de *A* al tercer piso.

La escena se puede montar también de este otro modo. Cuando los personajes se separan, *A* puede decir que su esposa le está esperando en casa. Esta alusión verbal justifica el corte directo al interior en que la mujer está esperando. Luego, es lícito cortar a la puerta de la casa para ver la entrada de *A*. El espectador no se extrañará de su llegada unos momentos después de verlo en la calle: el tiempo que hemos estado viendo a su esposa parece suficiente para que *A* llegue hasta el tercer piso. Obsérvese que la continuidad física no es correcta, pero no importa, porque el orden de los hechos tiene una significación dramática. Al mencionar a la esposa, es lógico cortar a un plano suyo, del cual es también lógico pasar a la entrada de *A*.

En cada caso, la idea de un plano da lugar al siguiente y la continuidad dramática es lo bastante fuerte para enmascarar ante el espectador ciertas inexactitudes físicas.

La posibilidad de acortar (o alargar) la duración de los hechos es un importante factor de la velocidad narrativa. En los casos que hemos mencionado, el acortamiento de intervalos se consigue dejando fuera de campo visual la parte de acción que se trata de abreviar. Sin embargo, todavía es posible otra cosa: condensar el tiempo real uniendo planos cuya acción parece ostensiblemente continua, aunque en realidad se omita una parte del movimiento.

Vemos, por ejemplo, un personaje que se aleja de la cámara dirigiéndose hacia unas escaleras. La cámara está detrás del actor. Cuando éste llega al primer peldaño pasamos a un plano corto lateral; el punto de unión deberá estar en el plano siguiente, en el momento en que pone el pie en ese primer peldaño (*Figura 8*, planos *a* y *b*).

Pero en la práctica esto no es necesario. Durante el primero de los planos hay un momento en que al espectador le parece que, una vez llegue el personaje al pie de las escaleras (y hacia ellas se dirige) ascenderá inmediatamente los dos o tres primeros peldaños. En un caso así se puede cortar el plano *b* antes de que el personaje haya empezado a subir en el plano *a*, o sea, en el punto señalado en el gráfico con una "x". No importa que el corte sea incorrecto mientras el espectador no lo advierta, y hay las máximas posibilidades de que sea así. La idea de que va a subir en el plano primero es evidente, y se realiza en el segundo. La sensación es tan fuerte, que la discrepancia mecánica no tiene importancia. Y por si este ejemplo resulta

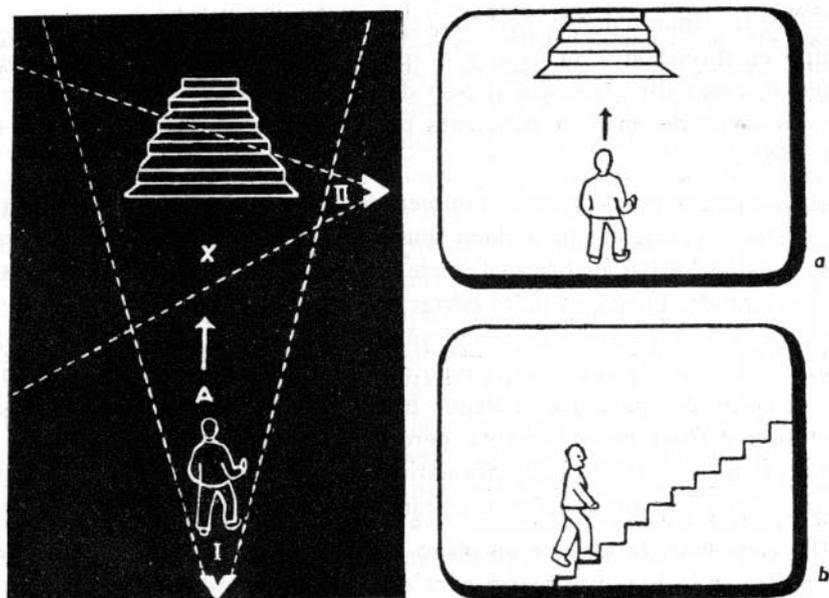


Figura 8. El corte a-b es aceptable porque tiene continuidad de acción, aunque una parte quede omitida.

un poco difícil de aceptar, he aquí otros dos, producto de la experiencia personal de Sidney Cole :

En la película *They Came to a City* (*Vinieron a la ciudad*)... hay una escena en la que Frances Rowe decide volver a la ciudad en lugar de quedarse a vivir con su madre, anciana y enferma (1). Así que se despide de ella y le dice adiós, dejándola envuelta en lágrimas. El *climax* de la secuencia es un plano de la madre (Terry Lewis) alejándose de la cámara, sola, derrotada.

A la hora del montaje nos encontramos con que por la naturaleza física del decorado, que daba lugar a un problema de *raccord*, había un plano intermedio entre el corto de Terry Lewis llorando y el general en que se la veía alejarse. En el plano primero estaba sobre una plataforma; en el último había bajado ya los dos escalones que la separaban del suelo y empezado a alejarse. Como es lógico, esos dos escalones los bajaba en el plano intermedio. Físicamente considerada, la cosa no podía ser más simple. Por desgracia, este segundo plano era reiterativo para la tensión dramática y emocional.

Michael Truman (el montador) y yo no sabíamos qué hacer. Se podía quitar el plano intermedio y encadenar el 1 con el 3. Pero esto destruía el efecto dramático, ya que, como se sabe, este tipo de transiciones ópticas hacen pensar al público en pasos de tiempo o cambio de lugar.

En todo caso, aquel arreglo no satisfacía nuestro prurito profesional. Pero entre 1 y 3 no se podía insertar nada con justificación dramática o emocional. Así que,

(1) *Film Editing*, por SIDNEY COLE. Folleto publicado por el British Film Institute, 1944.

armados de valor y tijeras, eliminamos el dichoso plano, pasando de 1 a 3 por corte directo. Topográficamente hablando, le hicimos dar al personaje un salto de diez metros, ignorando detalles como una puerta... y los dos escalones. Pero conservamos el sentido dramático de la escena.

Ningún profesional ni estudioso me ha dicho nada sobre este corte. La música de fondo nos ayudó sin duda para hacerlo pasar desapercibido. Pero creo que en similares circunstancias es lícito cortar de esta manera, aun si no hay sonido para enmascarar la incorrección.

La secuencia final de *My Learned Friend* (Mi docto amigo) tiene lugar en el cuarto de la maquinaria del Big Ben. Will Hay y Claude Hulbert se encierran allí para escapar de un loco (Mervyn Johns) que les persigue con una pica de alabardero. Los dos perseguidos abren otra puerta que hay en el recinto y salen a una azotea en la que no encuentran posible escapatoria; están en la base del gran reloj y, allá abajo, el tráfico callejero continúa ininterrumpido e indiferente.

La gracia de esta escena dependía de que el público supiera por anticipado la situación de los personajes. La planificación respondía a ese propósito, pasándose de un plano interior en el que se ve la salida de los personajes, a un gran plano general del exterior, con la parte superior de la torre, a cuyo parapeto se acercan dos figuras diminutas. El plano siguiente tenía que ser por fuerza un encuadre próximo, mostrando la llegada de los personajes y su reacción ante eso que el público ya sabía. Este era, por así decir, el punto culminante de la escena.

Nos encontramos con el problema siguiente. En primer lugar, la acción del interior tenía que verse completa porque había que mostrar la intención de los personajes. La acción del exterior era muy breve, porque los personajes tenían que recorrer muy poca distancia. El paso al plano corto en el momento preciso reducía tanto la dimensión del anterior que apenas quedaba tiempo para verlo. Sugerí al montador no alterar la longitud de los planos primero y tercero, y mantener el segundo el tiempo necesario para poderlo ver. "Eso significa—me dijo—que realizan dos veces la misma acción." "Eso mismo", le respondí. "Los vemos salir en el plano 1 y el 2 empieza con la puerta cerrada, repitiendo la acción de abrir y viéndose otra vez la salida desde el exterior." Así lo hicimos. La diferencia de tamaño entre las dos imágenes era tan grande que el ojo no tenía tiempo de establecer la relación espacial entre ambos decorados. La acción se repetía íntegramente, pero el efecto de *raccord* era total.

Los dos ejemplos citados son altamente significativos. En el primero se omite una parte de la acción. En el segundo se duplica (cosa muy corriente en las películas cómicas). Sin embargo, ambos casos tienen una eficacia narrativa común, porque las ideas fluyen sin solución de continuidad. Llegamos, pues, a la conclusión de que las transiciones mecánicas son de importancia secundaria para la calidad del montaje. Lo fundamental es que el relato siga su curso plano por plano, que no falle esa serie de yuxtaposiciones intencionales que, al fin y al cabo, dan al *film* forma y contenido. En la actualidad hay cierta tendencia entre los montadores a extremar la preocupación por los detalles mecánicos hasta el punto de relegar las mejores posibilidades del montaje. Esto es consecuencia de un celo profesional mal entendido. El *raccord* y los bellos cortes no constituyen un fin en sí mismos, sino un medio al servicio del relato.

El factor temporal

La posibilidad de alargar o acortar la duración de los hechos cinematográficos permite a director y montador un juego matizado del factor temporal. Hemos visto cómo se ligan fases distintas de una misma acción y cómo se abrevian otras, acelerando su acontecer más allá de lo real. Pero este dominio del tiempo, posible gracias al montaje, tiene aplicaciones de mayor importancia que la supresión de intervalos innecesarios. El realizador entra en posesión de un medio para unir acciones consecutivas, graduando la presentación de las mismas en el momento de mayor adecuación dramática. Y esto se aplica tanto a la dosificación de los hechos dentro del *film* como a la medida temporal de los planos.

Con objeto de tener una noción clara de las ventajas derivadas de esa graduación temporal de los planos, sería útil considerar dos fragmentos de una película en la que no existe tal posibilidad. Deduciendo la pérdida de eficacia dramática que se observa al prescindir del factor montaje, tendremos una noción clara de su auténtico valor.

Citamos a continuación dos fragmentos de la película de Alfred Hitchcock *Rope (La sogá)*. Este *film* es un experimento que consiste en prescindir por completo de los cambios de plano; a tal efecto, la acción tiene lugar ante una cámara en continuo movimiento.

1) Dos compañeros de universidad, Brandon (John Dall) y Phillip (Farley Granger) asesinan a su condiscípulo David Kentley. Para alardear ante sí mismos de la perfección del crimen, organizan esa misma noche una reunión a la que invitan a su antiguo profesor Rupert Cadell (James Stewart) y a los padres de la víctima. Durante la reunión, simulan esperar la llegada de David, a quien dicen haber invitado también y por cuyo retraso fingen estar muy extrañados. Pero Rupert se da cuenta de que pasa algo—los jóvenes están nerviosos—y empieza a sospechar. Y, en efecto, cuando la doncella le entrega el sombrero para marcharse, encuentra la primera pista del delito.

En un plano medio, vemos que la doncella coge el sombrero y se lo da a Rupert. Este, distraído, se lo pone, pero advierte que no es el suyo, porque le está pequeño. Se lo quita, lo vuelve (1a) y algo le llama la atención. Mientras Rupert vuelve el sombrero, la Cámara se acerca lentamente encuadrándolo en plano corto (1b), revelando que en el interior lleva marcadas unas iniciales: las del joven asesinado. (Con objeto de dejar acercarse a la Cámara, Rupert tiene que ladear el sombrero y esperar durante un período de tres segundos y medio—cinco pies de película—hasta que ésta termina de avanzar.) Luego, después de que el espectador ha identificado las iniciales, la Cámara retrocede lentamente para mostrar de nuevo la expresión de Rupert (1c), que súbitamente comprende lo sucedido.

2) Al final de la película, Rupert vuelve al piso de los dos amigos para hacerles unas preguntas sobre la desaparición de David. Lleva en el bolsillo la sogá con que sospecha que éstos estrangularon a su amigo, y va dispuesto a hacerles confesar.

Rupert está en pie, de espaldas a los jóvenes. La Cámara presenta un primer plano del bolsillo de Rupert (2a). Este habla de un asesinato en términos generales, sin referirse a detalles concretos, pero dando a entender que está enterado de lo sucedido. De repente,

se vuelve hacia los dos amigos, enseñando la soga (2b) como prueba final de que sabe quién mató a David. Mientras habla, la Cámara hace *panorámica lenta a la derecha*, pasando sobre un rincón de la habitación (2c) y un letrero de neón que se ve a través de la ventana (2d), hasta que encuadra por fin a los dos muchachos, que reaccionan ante la acusación (2e). Pasan 10 pies hasta que los personajes entran en cuadro y otros 5 pies hasta que la Cámara llega al encuadre final.

Los dos fragmentos adolecen de la misma premiosidad, debida a la falta de cortes. En el primero, la situación pierde toda su fuerza por estar mal graduada. En cuanto vemos a Rupert mirando el interior del sombrero, lo más importante es descubrir la causa de su atención. En una película normal, el montador cortaría directamente a un primer plano de las iniciales, para explicar el repentino interés de Rupert. La segunda imagen es consecuencia inmediata de la primera y el relato sería de este modo más claro e incisivo. Tal como está presentado, hay un intervalo carente de sentido, desde el momento en que Rupert ve las iniciales hasta que puede verlas el espectador. El movimiento de cámara no llena ese vacío, porque sólo sirve para retardar el efecto dramático con un recurso que en este caso no significa nada y que además es inadecuado desde un punto de vista psicológico. Lo que importa de la escena es el plano de Rupert (o sea, la imagen anterior al movimiento de cámara) y el primer plano de las iniciales (o sea, la imagen posterior a ese mismo movimiento). La unión de ambas imágenes mediante un movimiento de cámara intermedio no satisface finalidad alguna.

El mismo razonamiento se puede aplicar a lo que viene después. Una vez vistas las iniciales, lo que interesa es ver la reacción de Rupert. En una película normal, una cosa nos llevaría directamente a la otra, con una relación dramática de causa a efecto. El lento retroceso de la cámara no hace más que destruir el efecto dramático.

En el segundo ejemplo, el proceso es igual. En el instante mismo en que se vuelve Rupert, los dos muchachos saben lo que les va a decir. Después de ver a Rupert sólo importa verlos a ellos. Si la película estuviera montada normalmente, el plano inmediato sería el de la reacción de los muchachos (2e) para que el espectador viese al momento el efecto del plano anterior. La imagen 2b plantea una pregunta—"¿cómo reaccionan?"—a lo que se responde en 2e. Lo más lógico es cortar, por tanto, de una imagen a otra. Desde que vemos la soga hasta que vemos la reacción de los personajes, hay un espacio muerto.

Se puede objetar que el plano de reacción está demorado intencionalmente para mantener la expectativa. Esto podría justificar la escena, pero aun habiendo sido ésa la intención, cabe preguntarse si no es posible retardar el plano con otro tipo de recursos. En la panorámica descrita por la

cámara vamos viendo una serie de objetos que no tienen importancia alguna. El rótulo de neón—de buen efecto plástico, pero que no tiene significación concreta—no aumenta en nada la tensión. La demora del plano de reacción se consigue presentando al público unas imágenes que no tienen nada que ver con el asunto: el conflicto dramático queda truncado.

Si el director no hubiera estado esclavizado por una forma determinada, hubiese podido retrasar el plano de reacción por medio del montaje. El plano de Rupert se puede mantener cuanto sea preciso; el corte a los muchachos puede hacerse una vez agotada la expectativa. Esta otra forma es mejor a todas luces; así, el espectador vería constantemente algo que pertenece al conflicto. Manteniendo el plano de Rupert, el *suspense* estaría mucho más conseguido. El espectador presenciaria con mayor ansiedad este juego del gato y el ratón que tiene lugar en la pantalla.

Al comparar la técnica utilizada en *Rope* con las formas habituales de montaje, obtenemos varias consecuencias. Cabe determinar, por ejemplo, el momento adecuado para presentar la reacción de los dos jóvenes ajustando, probando distintas medidas y duraciones en el juego de plano y contraplano. El montador puede afinar los efectos sin estar atenazado por esa imposibilidad física que implica el complicado movimiento de cámara. Con una planificación diversa y normal, el montador tiene absoluta libertad. En *Rope* hay una falta de precisión dramática general; con un rodaje distinto, el desarrollo dramático sería definido y seguro.

A lo largo del *film*, el sistema produce el mal efecto consiguiente. Los metros perdidos para alejarnos o acercarnos a un objeto son un verdadero despilfarro de tiempo. El resultado es una pérdida general de ritmo, que arruina el interés de la obra.

Aparte del problema temporal de cada plano, es de extrema importancia la medida de un hecho con relación al resto de la secuencia en que va incluido. En el capítulo referente al cine cómico vimos cómo se puede subrayar un efecto cómico anticipando los acontecimientos—presentación del personaje contra el que va a estrellarse una tarta de crema—o haciendo objeto de la broma al propio espectador. En la secuencia de *La pareja invisible se divierte* la solución cómica tiene lugar bastante después de haber anunciado lo que va a suceder, y el efecto del *gag* está precisamente en esta inversión del orden normal de los hechos. En el pasaje de *El tercer hombre*, también comentado, se sigue el sistema contrario, logrando un efecto cómico de otro tipo.

En situaciones dramáticas serias se plantea parecida disyuntiva. En el pasaje de *The Passionate Friends*, el espectador sabe de antemano que Mary verá el programa del teatro. Se crea una situación expectante al demorar su reacción, que se manifiesta cuando la secuencia llega al *climax*. El or-

den de los hechos es igual precisamente al empleado en el ejemplo de *La pareja invisible se divierte*. Otra forma de presentar un acontecimiento importante es jugar con el factor sorpresa. He aquí un ejemplo.

CADENAS ROTAS (1)

(*Great Expectations*)

Fragmento del rollo 1

Principio del *film*. Sólo antecede a esta secuencia la imagen de un libro, sobre la que se oye la voz de un locutor diciendo que el muchacho del plano 1 se llama Pip.

		Pies Fgs.
1	Exterior. El estuario del Támesis. El sol se pone. <i>G. P. G.</i> Un muchacho de pocos años—Pip—corre de izquierda a derecha por la margen del estuario. <i>La Cámara se desplaza en travelling, y hace Panorámica</i> cuando Pip, que ha llegado a una curva del camino, empieza a acercarse. Al borde del camino, a <i>derecha de Cámara</i> , hay una horca, que Pip mira temeroso al pasar. Sigue corriendo y sale de <i>cuadro por la derecha</i> .	<i>Ruido de viento silbante y fantasmal.</i> 38
	<i>Encadena:</i>	
2	Exterior. Cementerio. <i>P. G. C.</i> Pip, con un ramillete de acebo en la mano derecha. Salta un muro de piedra semidestruido y <i>la Cámara hace Panorámica</i> siguiéndolo mientras pasa entre lápidas y tumbas. <i>La Panorámica</i> continúa hasta que llega a una tumba ante la cual se arrodilla.	<i>Sigue el viento.</i> 31
3	<i>P. M.</i> de Pip arrodillado ante la tumba. Aparta un ramo de flores marchitas y planta las ramas de acebo delante de la lápida.	<i>Sigue el viento.</i> 21 5
4	<i>P. M. C.</i> Pip arrodillado ante la tumba. <i>Se vuelve hacia la Cámara</i> y mira con nerviosismo.	<i>Crujido de ramas.</i> <i>El viento aumenta.</i> 10 11
5	<i>P. G.</i> , punto de vista de Pip. Las ramas peladas de un árbol. El viento las agita, y a Pip le parecen unas manos huesudas tendidas hacia él.	<i>Ruido de viento y crujido de ramas.</i> 6 3
6	<i>P. M. C.</i> Pip sigue mirando, <i>como en 4</i> .	5 9
7	<i>P. M.</i> , <i>subjetivo de Pip</i> . El tronco de un viejo árbol. Aspecto siniestro, sugiriendo un extraño rostro.	<i>Crujido de ramas.</i> 4 10

(1) Director: *David Lean*. Montador: *Jack Harris*. Producción *Cineguild*, 1949.

- | | | |
|-----------------------------|---|------|
| 8 | <i>P. M.</i> Pip se levanta y corre de derecha a izquierda, en dirección a la tapia. <i>La Cámara lo sigue en Panorámica, quedando estática</i> cuando se acerca, hasta dar en las manos de un hombre gigantesco, sucio, extraño, terrible. La ropa y los grilletos dejan ver a las claras que se trata de un fugitivo de presidio. | 6 12 |
| <i>Fuerte grito de Pip.</i> | | |
| 9 | <i>P. P.</i> Pip. Abre la boca para gritar, pero una mano grande y sucia se la tapa, haciéndole callar. | 1 11 |
| 10 | <i>P. P.</i> del presidiario. Cara sucia y hostil, pelo rapado. Mira malignamente a Pip. | 3 9 |
| | <i>Presidiario:</i>
¡Cállate, diablillo, si no quieres que te corte el gaznate! | |

El número 1 es un plano de situación, pero tiene una tremenda fuerza descriptiva (1). La luz—ni día, ni noche—es propicia, y la horca pone en el escenario una nota siniestra. La lejanía acentúa la pequeñez del niño, único ser viviente en este desolado lugar.

En el plano siguiente (2), vemos que Pip entra en el cementerio; por primera vez percibimos sus rasgos, y se confirman nuestras sospechas de que está asustado. La escena sigue siendo siniestra, pero un poco más grotesca; la cámara se mantiene a la altura de Pip, con lo cual las tumbas parecen algo mayores que en la realidad.

Durante todo este tiempo venimos oyendo el viento que aúlla y silba en un tono obsesivo y agudo. Al final del plano 3 entra repentinamente un nuevo sonido: comienzan extraños crujidos y chirridos.

En 4 vemos a Pip que mira alrededor con inquietud. Sus ojos se detienen (5) en las ramas secas, extrañas y agoreras, de un árbol que cruje movido por el viento: estamos viendo por los ojos del niño.

Volvemos a Pip (6), que nos lleva a otro árbol (7), cuyo tronco parece un cuerpo mutilado.

El pequeño no puede resistir este ambiente inquietante, fantasmal, lleno de alusiones sobrenaturales. Corre, huye, pero cuando ya va a salir del cementerio, algo terrible—terriblemente vivo—le cierra el paso. Pip lanza un grito repentino, antes de que nosotros mismos sepamos el porqué. Le vemos gritar en primer plano (9).

Sólo entonces vemos que ha caído en manos de un hombre gigantesco y amenazador; éste habla por vez primera, con una voz áspera y cortante. Esta secuencia fue cuidadosamente planificada antes del rodaje, aunque el director tomó algunos planos de recurso. Lo más difícil fue resolver la aparición repentina del presidiario. Por fin se hizo durante la panorámica, siguiendo el movimiento del niño.

En montaje, el mayor problema fue dar con el fotograma exacto en que interrumpir la panorámica para pasar a plano corto del niño. Se trataba de hacer saber al público que Pip había caído en las manos de un hombre—cuyo aspecto era muy poco tranquilizador—, pero sin dejarle adquirir una noción concreta del tipo de persona recién aparecida. Como dato curioso diré que hay 14 fotogramas desde la aparición del presidiario hasta el plano del niño. El grito de Pip empieza cuatro fotogramas antes del cambio de plano, en el preciso momento en que el nuevo personaje va a hurtarse a las miradas del público.

(1) Notas por JACK HARRIS.

Este es, pues, un caso en que se trata de coger al público desprevenido, presentando al personaje por sorpresa. Se observará que para sorprender no basta introducir un elemento de improviso, sino que hace falta una preparación anterior. Ante todo, la sensación de misterio, el peligro, están en el aire. Pip no empieza a correr hasta después de una imagen definitivamente espantable (7). La huida alivia una tensión que ya no se podía mantener. El montaje se encarga de hacernos sentir durante unos momentos que ha pasado el peligro, y así nos coge desprevenidos. Si el director hubiese querido plantear un *suspense*, el montaje hubiera sido distinto. Habría un plano de Magwitch espionando a Pip, como advertencia de lo que iba a suceder. De ese modo el niño sería el único sorprendido, y la reacción emocional del público, de expectante ansiedad por los acontecimientos venideros. Para nosotros, lo más interesante es comprobar que tanto avisando al espectador de lo que va a pasar, como si se le quiere sorprender, tiene que preceder una preparación adecuada. Cuando se trata de crear una expectativa, hay que saber qué es lo que se espera. Si se intenta una sorpresa, hay que prevenir—por así decir—negativamente: se debe desorientar al espectador apartándole del objeto que actuará como elemento sorpresivo.

Esta disyuntiva de anticipar o sorprender se le presenta al montador—en sentido general—cada vez que hay que cambiar a un plano de detalle. La duda surge siempre en el momento de presentar un hecho importante—por ejemplo, un personaje que se va a envenenar—en torno al problema de cortar al primer plano *antes* o *después* del punto culminante. Si pasamos a un plano corto *antes* que el personaje ingiera el veneno, la presencia de ese plano basta para anticipar el *climax* y producir un sentimiento de expectación. Cambiando al primer plano cuando el personaje se lleva el vaso a los labios, se obtiene una sorpresa. En el ejemplo que hemos visto el montador mantiene el elemento de sorpresa sólo unos momentos (catorce fotogramas), retirándolo nuevamente para jugar aún con la incertidumbre y el *suspense* antes de la revelación final.

Velocidad y ritmo

En el análisis de la persecución final de *La ciudad desnuda*, vimos que los cambios de tensión dramática los producía la alternancia en la longitud de planos. Director y montador gradúan la velocidad de la escena por medio de recursos mecánicos para graduar la velocidad narrativa.

Las variaciones de velocidad sólo tienen significación en cuanto intensifican o aminoran el interés del espectador. En toda digresión sobre este

tema es muy importante distinguir entre la velocidad mecánica—obtenida por el sencillo método de incrementar los cambios de plano—y la velocidad surgida del propio argumento. Puede haber secuencias muy rápidas, pero sin interés—la persecución final de tanto *western* de segunda clase—y lentas pero emocionantes, como las famosas escenas de *suspense* de Alfred Hitchcock. Por rápida que fuera la sucesión de hechos en el pasaje de *La ciudad desnuda*, por apremiante que fuese la banda sonora, sin un buen planteamiento dramático anterior no tendría el menor interés para el espectador.

Cortando una secuencia con mucha rapidez sólo se obtiene una impresión superficial de velocidad en la acción. Haciendo que las imágenes se sucedan cada vez a mayor velocidad, se crea un efecto de emoción progresivo, que a veces puede traducirse en un aumento del interés. Pero hay que tener siempre muy en cuenta que el aumento de cadencia en los cortes tiene que estar en función del contenido de los planos. Muchas veces se aumenta esa cadencia con respecto a la longitud absoluta de los planos, reduciéndolos arbitrariamente. Una secuencia compuesta por planos de dos metros puede parecer en ciertas condiciones más lenta que otra cuyos planos tengan doble longitud. Cada imagen tiene su propio contenido argumental, que hay que considerar por separado. Hay imágenes que agotan su expresividad en un breve espacio de tiempo, mientras que otras necesitan más; esto debe tenerse muy en cuenta para evitar confusionismos en la sucesión de cortes. Porque, aun si se pretende captar la atención del espectador con un aumento de velocidad, los planos tienen que permanecer en la pantalla el tiempo indispensable para que resulten comprensibles.

El inserto de una carta, por ejemplo, tiene que mantenerse en la pantalla el tiempo indispensable para poder leerla. Este tiempo tiene una expresión concreta, y mantener el plano menos de lo debido equivale a omitir elementos informativos. Por el contrario, mantenerlo más equivale a aburrir innecesariamente a los espectadores, obligados a esperar el plano siguiente. Un plano de un personaje corriendo de un lugar a otro se tiene que ver completo para que el público pueda enterarse de lo que pasa y comprender la acción. Cortar antes de que el personaje haya llegado a su destino, aunque sea para incrementar la velocidad de la secuencia, sería una omisión inadmisible. El inserto de un objeto estático—por ejemplo, primer plano de un revólver en la mano de un asesino—sólo proporciona una información elemental; en este caso, que el asesino tiene el revólver en la mano. Unos segundos bastan para que el plano alcance su máxima expresividad.

Un gran plano general de acción tiene que mantenerse en la pantalla un espacio de tiempo considerable para que el espectador pueda identificar

lo que sucede; un primer plano exige menos atención y se comprende más rápidamente. En consecuencia—y estamos hablando en términos generales, sin pretender dar normas concretas—, es lícito que los primeros planos sean más cortos que los planos generales.

Una vez considerados el tamaño y el contenido del plano, hay que tener en cuenta otro factor: su significado con respecto a la narración general. Un plano que presenta algo nuevo e inesperado, debe ser más largo que otro cuyo objeto resulte familiar al espectador. Más adelante volveremos sobre este punto. De momento, nos limitaremos a decir que cada plano necesita una duración mínima para ser comprensible. Ese mínimo lo determinan en cada caso el tamaño del plano, el contenido, el movimiento, su situación dentro del contexto. Esto no quiere decir que se pueda calcular de un modo preciso el tiempo “crítico” del plano, ni que ese tiempo mínimo constituya una norma estricta. Pero por muy rápido que haya de ser el *tempo* de la secuencia, el montador no puede olvidar nunca las características de cada plano.

Cortar los planos a una longitud mínima no es la única forma de dar una impresión de velocidad. En general, es mejor introducir *variaciones* de velocidad que imprimir una velocidad máxima constante. En el fragmento de *Merchant Seamen* antes citado, los cambios de velocidad son constantes, a pesar de que toda la secuencia responde a una común exigencia de rapidez en las maniobras y operaciones presentadas en ella. Los pasajes más rápidos contrastan deliberadamente con momentos más lentos, y son precisamente estos cambios los que acentúan la sensación de prisa y urgencia generales. Si toda la secuencia estuviera montada sobre el mismo patrón, el conjunto resultaría monótono y el *climax* no tendría fuerza alguna. Sin el contraste con las escenas anteriores no tendríamos ese ritmo apremiante: la *aceleración* de un movimiento normal produce un efecto de actividad mucho mayor que la sucesión de planos con rapidez máxima y constante. Para confirmar este principio no hay más que volver sobre la secuencia de *Once a Jolly Swagman* y recordar los deliberados cambios de ritmo en la de *Brighton Rock*.

El efecto de los cambios de velocidad está en función del tipo de yuxtaposiciones de planos. Generalmente esta velocidad se extrema en las secuencias de montaje paralelo, donde hay dos corrientes de acción. En estos casos el espectador se identifica fácilmente con la forma narrativa, y *espera* el corte de perseguidor a perseguido. Cada cambio de plano marca un punto en la acción, y como el público lo asimila en seguida, se puede extremar la rapidez. Por el contrario, si los cambios de plano dan entrada a imágenes inéditas, divergentes, hay que dejar más tiempo para que el espectador se compenetre con ellas. El plano general largo de Will Hay y

Claude Hulbert en la película *My Learned Friend* (pág. 207) es interesante a este respecto. Cuando el tamaño de la imagen aumenta considerablemente, se plantea el problema de darle un mayor tiempo de permanencia en la pantalla.

La secuencia de *Once a Jolly Swagman* es un caso de aplicación positiva de este principio. En ella vimos cómo se puede fragmentar un plano utilizando sus diferentes partes como fases de un movimiento continuado. Esto da al espectador una impresión de rapidez progresiva que le obliga a concentrar la atención en la pantalla.

Aquí no termina el problema de presentar los hechos a la velocidad justa y adecuada, ya que además de graduar la velocidad de los cambios de plano en la secuencia, (el montador también tiene que hacer las transiciones más convenientes en sentido temporal. En la práctica, el problema consiste en resolver la unión de escenas consecutivas por medio de encadenados, fundidos o cortes directos. Lo más corriente es unir las secuencias por medio de un encadenado. Este efecto óptico sirve para romper la continuidad, marcando los límites de escenas adyacentes. Los años de uso han hecho del encadenado la forma más común de expresar pasos de tiempo, hasta el punto de resultar peligroso su empleo para otra finalidad. Por tanto, se suelen emplear siempre para indicar un paso de tiempo entre dos escenas. Los encadenados también se usan en las retroacciones, para dar saltos de tiempo y contar en pretérito. Cuando esta evocación va acompañada por cambios sustanciales en la imagen—de aspecto de los personajes, de lugar, de ambiente—no hay temor a posibles confusiones del espectador.

Sin embargo, el encadenado no es siempre aconsejable como nexo de unión entre dos acciones consecutivas. En la sección anterior teníamos el caso de una escena con dos personajes hablando en la calle, ante la casa de uno de ellos, en cuyo tercer piso tenía lugar la escena siguiente. Recuérdese que el problema de transición se resolvía ligando las dos escenas por el diálogo. Un planteamiento distinto quizá exigiera un encadenado o un fundido.

Desde un punto de vista dramático, sin embargo, ambas transiciones tendrían distinta función. El encadenado supone discontinuidad; da la impresión de que acaba una escena y otra empieza. Si las escenas están ligadas por corte directo, la acción no se interrumpe de manera aparente, la secuencia continúa, la corriente dramática no se quiebra. No se puede decir qué método es mejor sin considerar antes el problema dramático y su posible adecuación al caso. De todos modos, el empleo sistemático de los encadenados como nexo entre secuencias, tan divulgado en el cine contemporáneo, produce efectos equívocos en muchas ocasiones. El encadenado

implica una pausa dramática, no siempre aconsejable cuando se necesita una acción incesante.

En las retroacciones del *film* de David Lean *The Passionate Friends* hay dos buenos ejemplos de unión entre secuencias por medios estrictamente dramáticos. En dos ocasiones (en la página 239 hablamos de una de ellas) se da un “salto atrás” mediante un simple corte, consiguiendo que la acción así evocada se integre en la secuencia de que forma parte, en una misma continuidad dramática. Si esa misma escena estuviera separada por dos encadenados, la sensación de continuidad quedaría truncada.

La elección entre el encadenado o el corte directo depende también del factor velocidad. En la película de Frank Capra *State of the Union* (*El Estado de la Unión*) hay muchas transiciones por corte directo. Frank Capra, como se sabe, supervisa muy directamente el montaje de sus películas. En muchos momentos de este *film* las escenas cómicas se cortan precisamente en el punto culminante. Cuando el espectador está aún riendo, se le sorprende con una nueva escena, a la que hemos pasado por un simple corte. La impresión es de velocidad trepidante: el espectador no tiene un momento de reposo.

A veces, cuando las dos imágenes permanecen unos momentos juntas en la pantalla cobrando una determinada significación dramática, los encadenados cumplen funciones de más alcance que las estudiadas hasta ahora. Por ejemplo, en la secuencia de *Citizen Kane* (páginas 105 a 108) hay una superposición dramática al encadenar la imagen de Leyland—moviendo la cabeza sentenciosamente—con la de Kane y su esposa.

El uso de los fundidos es una cuestión más delicada. Un fundido supone una pausa de mayor categoría: rompe el curso narrativo entre la acción precedente y la que le sigue. En estos casos los fundidos son de una claridad meridiana. Sin embargo, algunos realizadores se oponen al uso de los fundidos porque dicen que son un espacio muerto y que, por tanto, no quiere decir nada. No vale la pena tomar partido en esta cuestión. Lo cierto es que un fundido bien utilizado produce una pausa necesaria para reflexionar y asimilar el *climax* dramático. En tal sentido se puede jugar con ellos intencionadamente para hacer una especie de punto y aparte a la escena consecutiva.

Para la unión de escenas consecutivas existen otros recursos ópticos. En vez de encadenados se pueden utilizar cortinillas, y el “ojo de gato” resulta en ocasiones más expresivo que un fundido. Pero en la actualidad estos recursos están en desuso, aunque nada se opone a que en el futuro puedan volver a generalizarse. Se trata, en definitiva, de convenciones refrendadas por la aceptación común; de momento los cineístas prefieren efectos menos artificiosos, o sea, fundidos en vez de “ojos de gato”, y encadenados en lugar de cortinillas.

Y con esto damos por terminado el problema temporal de los cortes, tanto en lo referente a efectos dramáticos concretos como a la velocidad general de la secuencia. Ahora trataremos de ese indefinible factor llamado ritmo, que impone al montador una disciplina temporal mucho más rígida.

El problema de cortar los planos con arreglo a un patrón rítmico es cuestión que depende de variaciones de longitud mínimas, a veces casi imperceptibles. Es difícil hablar en términos generales, porque la longitud del plano está relacionada estrechamente con su contenido, y las calidades rítmicas sólo se pueden apreciar sobre pasajes de cierta longitud. De todos modos, las faltas de ritmo resultan siempre evidentes y notorias, así como el buen efecto rítmico parece natural y no da idea del esfuerzo invertido en su consecución. Discutíamos en otra parte de este mismo capítulo las ventajas de cortar en movimiento o en las pausas de acción. Como se recordará, llegamos a la conclusión de que generalmente era preferible cortar en momentos de quietud. Empezamos a pisar en terreno muy resbaladizo, ya que el problema de los cortes rítmicos es cuestión sobre todo de gusto personal. No obstante, traeremos otra vez a colación las razones que nos hacían preferir los cortes en momentos de quietud.

Dijimos que el montador debe cuidar el ritmo de la interpretación. Los cortes en movimiento rompen la continuidad visual, y alteran el ritmo interpretativo. Veamos de nuevo el ejemplo que pusimos antes. El personaje se inclina, coge una copa y se la lleva a los labios; el movimiento tiene dos fases: una para inclinarse hacia adelante, otra para echarse hacia atrás. Al principio y al final hay un momento de quietud, que subraya el ritmo de la interpretación. Pero cortando *durante* el movimiento se deforma el ritmo de la acción y se le hace visualmente artificioso.

Es difícil precisar por qué tiene tanta importancia el ritmo de la acción. Se debe, en parte, a que el corte es más imperceptible si responde a una motivación visual. Pero en la práctica, y cualquiera que sea la razón, la ventaja es evidente. Una secuencia montada al desgaire, cortando el ritmo de la acción dentro de los planos, queda deslavazada y acusa faltas de oficio verdaderamente características.

El peligro de falsear el ritmo de la acción se manifiesta también de otra manera. En el capítulo sobre secuencias dialogadas vimos que la escena adquiere un ritmo más vivo suprimiendo las pausas. Esto tiene, sin embargo, sus riesgos. El buen actor tiene un sentido temporal muy desarrollado y juega con las pausas haciendo de ellas un factor interpretativo; cortarlas equivale a falsear la interpretación, originando en ella el debilitamiento consiguiente. Lo que es válido para las escenas dialogadas, lo es también en escenas de otro género. El director matiza el juego escénico durante el rodaje, imprimiendo el ritmo y velocidad que estima más ade-

cuado. Este debe ser el factor determinante del ritmo. El montador puede afinar la presentación visual y dar a la escena mayor brillantez. El ritmo de la acción, el ritmo interno de los planos, irá surgiendo por sí mismo. Nada se gana quitando unos fotogramas de este o aquel plano, porque si una secuencia está interpretada con lentitud, seguirá siendo lenta. >

< Con esto no queremos decir que el ritmo sea un concepto negativo, dependiente del actor, cuyo trabajo haya de respetar el montador a toda costa. En las escenas eminentemente visuales, el director suele rodar toda la acción desde una diversidad de ángulos, con objeto de establecer un ritmo *a posteriori* en la sala de montaje. >

En la película de Howard Hawks *Río Rojo (Red River)*, un grupo de hombres emprende un viaje de miles de kilómetros con objeto de trasladar el ganado a los puntos de venta. El viaje empieza al amanecer; una panorámica larga, muy lenta, nos presenta las reses descansando dentro de los cercados. Hay un ambiente de tranquilidad y expectación. Por fin, el jefe de la expedición da la orden de marcha. Corre la voz, y de repente vemos un primer plano de un vaquero; el caballo se alza y la cara del hombre se mueve en la pantalla gritando "¡Yupiii!". Sigue a éste una rápida sucesión de planos similares, de otros hombres. Después, un corte a plano general del ganado que se pone lentamente en marcha. La música inicia un tema conocido: el viaje empieza. La escena está tan bien medida que es difícil describirla con palabras. La rápida sucesión de primeros planos es como una llamada, una especie de apertura simbólica del largo viaje. El acierto está en romper el ritmo monótono de los planos generales con la serie de primeros planos. La nota emocional así conseguida dista mucho de encontrarse implícita en la escena propiamente dicha, y se debe a un esquema rítmico del montaje.

Selección de planos

Si queremos resumir una teoría del montaje, habría que basarla en las líneas siguientes, tomando una situación dramática sencilla y haciendo inventario de todas sus posibles formas de expresión. En este análisis teórico habríamos de tener en cuenta la parte que corresponde a la interpretación, los diálogos, los decorados, el sonido y la música. Limitarnos a analizar los problemas de montaje sería un mal sistema, porque una misma escena interpretada por dos actores distintos, iluminada por diferentes operadores, o con ligeras diferencias de diálogo, puede también montarse de diferente modo. El problema de selección implicaría, por tanto, un análisis detallado de todas las demás aportaciones creadoras en la realización cinematográfica. Esta es la causa de que nuestra exposición de secuencias en la segunda parte de esta obra se refiera tanto a los problemas que se

presentan sobre el terreno—o sea, la elección de imágenes adecuadas—como a los privativos de la sala de montaje. En tal sentido, creemos que la mayor parte de los problemas selectivos han sido planteados ya en ejemplos prácticos. Sin embargo, en los ejemplos anteriores se tiende a destacar los valores de diálogo e interpretativos.

Nos toca ahora detenernos en algunos ejemplos característicos, en los que la elección de imágenes es punto crucial del problema creador. En ellos la selección de planos y su subsiguiente yuxtaposición sirve para expresar ideas y emociones que de otro modo serían inexpresables. Vamos a considerar un fragmento de cine puro, en el que el montaje es la película.

THE QUEEN OF SPADES (1)

(*La reina de espadas*)

Fragmento del rollo 8

San Petersburgo, 1806. Herman (Anton Walbrook), pobre, pero ambicioso oficial de Ingenieros, se ha enterado de que la condesa Ranyevskaya sabe un secreto mágico para ganar a las cartas y decide descubrirlo a toda costa. A tal efecto, corteja a Lizaveta, joven doncella de la condesa, para tener acceso a su casa. En una secuencia anterior hemos visto a Lizaveta y a la condesa en la Opera (la condesa usa bastón y lleva una larga capa de pieles, que le arrastra por el suelo). Herman ha conseguido verse a solas con Lizaveta en el teatro y concertado una visita a la casa de la condesa. Cuando, por fin, a altas horas de la noche, Herman entra en la habitación de la condesa, ésta muere de la impresión al tener que recordar su pacto con el diablo. Herman vuelve al cuartel sin el secreto.

		Pies	Fgs.
1	<p><i>P. P. Herman leyendo un libro en cuya portada dice: "La muerte confiesa sus secretos". Bebe. La Cámara retrocede y encuadra la mano de Herman dejando el vaso. Coge la botella y lo llena. La Cámara asciende (dolly) al levantar Herman la botella, encuadrándolo en P. M. C. Después, deja la botella.</i></p> <p><i>Encadena:</i></p>		39 8
	<p style="text-align: right;"><i>Empieza música.</i></p> <p style="text-align: right;"><i>Herman (en voz baja):</i> "La muerte confiesa sus secretos".</p> <p style="text-align: right;"><i>Música funde.</i></p>		
2	<p><i>P. P. Herman en la cama, despierto. Abre los ojos y mira a su alrededor, tratando de localizar el ruido.</i></p>		24 3
3	<p><i>P. C. Las cortinas se mueven, y las sombras oscilan sobre ellas.</i></p>		4 4
4	<p><i>P. M. C. Herman de espaldas. Va hacia las ventanas, corre las cortinas y abre.</i></p>		28 2
	<p style="text-align: right;"><i>Repiqueteo.</i></p>		

(1) Director: *Thorold Dickinson*. Montador: *Hazel Wilkinson*. Guión: *Rodney Akland* y *Arthur Boys*, basado en un cuento de *PUSHKIN*. Producción *World Screenplays*, 1948.

	Pies	Fgs.
5 P. M. de Herman. Se asoma a la ventana, cierra otra vez y vuelve hacia el interior de la habitación. Está perplejo: da un paso, se detiene, escucha, y por fin <i>sale de campo</i> .	43	11
6 P. M. C. Herman se para delante de la puerta y escucha. Abre y mira al pasillo. No hay nadie. El viento mueve una puerta que se golpea con fuerza.	17	7
7 P. M. C. Herman mira la puerta.		
8 P. G. El corredor, vacío. <i>La Cámara hace Panorámica</i> , encuadrando a Herman que escucha. Corre las cortinas, cierra la puerta y se apoya contra ella. <i>Avanza y sale de cuadro</i> . La puerta vuelve a abrirse de repente, las cortinas se retuercen agitadas por el viento.	10	2
9 P. M. C. Herman observa los efectos del viento, que entra por todas partes.	31	15
10 Mesa con vaso y botella. <i>Plano angulado</i> .		
11 De la chimenea sale una nube de polvo.	10	2
12 La lámpara movida por viento.		
13 La lámpara se balancea. Al fondo, las cortinas continúan agitándose.	31	15
14 La cama. El viento agita los mapas que hay colgados en la pared.		
15 El viento arranca los mapas.	10	2
16 Caen la mesa y la botella.		
17 La lámpara se balancea. Al fondo, las cortinas.	1	8
18 La ventana. <i>La Cámara retrocede</i> al mismo tiempo que mapas y papeles forman un remolino con las agitadas cortinas.	1	8
19 P. M. Herman en el centro de la habitación. La lámpara se balancea sobre su cabeza. Las cortinas se agitan <i>ante la Cámara</i> .	1	8
20 P. M. Herman, de espaldas a Cámara. Las cortinas se han quedado quietas.	3	
21 P. G. G. Herman. Mira el desorden reinante en torno suyo, y empieza a retroceder lentamente. <i>La cámara inicia travelling de avance</i> . Al oír el bastón, Herman retrocede hacia la ventana. Luego se sienta en la silla, y <i>la Cámara</i>	9	3
	5	7
	6	8
	124	7

Repiqueteo.

Golpear de una puerta a intervalos irregulares.

Golpes de la puerta.

Repiqueteo del bastón.

Repiqueteo y roce de un vestido.

Portazo.

Viento. (Sigue hasta el plano 9.)

Cesa el viento.

Repiqueteo y roce del vestido.

se acerca hasta encuadrarlo en Primer Plano. Cierra los ojos al hacerse más fuerte el repiqueteo del bastón y el roce de la capa de la condesa. Herman abre los ojos.

Vuelve a cerrar los ojos.

Herman abre los ojos y mira a su alrededor. *La Cámara hace Panorámica hasta encuadrar una espada que hay colgada en la pared.*

A nuestro modo de ver, esta secuencia es muy representativa como expresión de un estado de ánimo. Todo el pasaje, hasta el final del plano 20, es una preparación del 21. Una serie de imágenes de escasa significación consideradas aisladamente (en especial los planos 10 a 18) se integran en una secuencia homogénea. Los distintos planos de detalle evocan una serie de presencias que confluyen en una aparición sobrenatural. Obsérvese que aun tratándose de planos angulados, que aumentan gradualmente el tono de irrealidad, ninguna imagen tiene un significado total. La fuerza de la secuencia está en la sucesiva acumulación de una serie de detalles.

En el pasaje que reproducimos a continuación encontramos un concepto del montaje absolutamente distinto.

LA DAMA DE SHANGHAI (1)

(The Lady from Shanghai)

Fragmento del rollo 2

O'Hara (Orson Welles), un marino irlandés duro y sentimental, se ve obligado a intervenir en una pelea en defensa de Mrs. Bannister (Rita Hayworth) en circunstancias sospechosas, que a él le parece han sido planeadas por la dama. Mrs. Bannister invita a O'Hara a un viaje de placer en el yate de su esposo; pero el marino rechaza la invitación. Al día siguiente, Mr. Bannister (Everett Sloane), un abogado cojo que se presenta como "el mejor criminalista del mundo", trata de enrolar a O'Hara a través de una agencia de colocaciones, pero esta vez O'Hara vuelve a negarse. Bannister invita a O'Hara y a otros marineros a tomar una copa, y luego se finge borracho y simula un desmayo.

El narrador es el propio O'Hara, que va relatando toda la película.

(1) Director: Orson Welles. Montador: Viola Lawrence. Producción Columbia, 1948.

<i>Encadena:</i>		Pies	Fgs.
1	Exterior, puerto. Una motora <i>pasa de derecha a izquierda.</i>	<i>O'Hara</i> (off): Naturalmente, alguien tenía que llevar a su casa a míster Bannister. A mi modo de ver...	15
<i>Encadena:</i>			
2	La motora viene hacia la <i>Cámara.</i>	... no se podía dejar al hombre tirado en un bar... la culpa fue mía...	8
3	La motora <i>cruza el fotograma</i> , y pasa entre dos lanchas amarradas.	... por no darme cuenta de que yo estaba más indenfeso que un ratón.	7
4	<i>P. C.</i> Un perro, con las patas apoyadas en la borda, ladra furiosamente a los recién llegados.	<i>Ladridos.</i>	3 2
5	<i>P. M. C.</i> Mrs. Bannister mira hacia la motora.	<i>Mr. Bannister</i> (off): Es usted muy amable, Michael...	3
6	<i>Desde el yate.</i> O'Hara y un marinero suben a Bannister. Mrs. Bannister está <i>en primer término, a la derecha</i> , de pie y con las manos en los bolsillos.	<i>Cesan los ladridos.</i> <i>Bannister:</i> ... no se puede hacer más por un borracho.	

Imaginando la secuencia sin el plano 4 se comprende mejor su intencionalidad. Suprimiendo ese plano, la escena es muy simple: dos marineros suben al barco un borracho. Pero el plano del perro es como una advertencia: Michael va a caer en una trampa. La impasibilidad de mistress Bannister resulta más notoria en contraste con el plano 4, y el espectador transfiere a ella inconscientemente parte de la irracional ferocidad del animal. (Al final de su película *Citizen Kane*, Orson Welles utiliza un recurso parecido con la imagen de un periquito chillón.)

En este caso, el efecto se consigue mediante un elemento ajeno a la historia. El perro sólo vuelve a aparecer en otro plano, y no tiene ninguna importancia dentro de la película. El plano 4 es como una alusión repentina, que da a la escena—por un contraste implícito—un sentido dramático que de otro modo no tendría.

Este tipo de efectos son una cuestión de gusto personal; en este caso la imagen es quizá un tanto aparatosa con relación a la simplicidad de la escena. No obstante, nosotros sólo pretendemos demostrar que este tipo de contrastes visuales directos pueden ser sumamente útiles en algunas ocasiones.

Otro tipo de composición—y no creemos que sea fácil encontrar ejemplo más distinto al de *La dama de Shanghai*—es la secuencia final de la película de John Ford *Tobacco Road* (*El camino del tabaco*). Jeeter (Charles Grapevin) y Ada (Elizabeth Patterson) tienen que volver a una granja

miserable porque han sido desahuciados de su hogar. Ford consigue aquí un tono de tragedia lento y meditado. Las seis imágenes finales (véanse ilustraciones en la lámina XVII) son muy parecidas, pero el factor emotivo está en esa reiteración, a un tiempo que las figuras se alejan y van empequeñeciéndose.

Los tres pasajes que hemos citado ejemplifican distintos tipos de composiciones de montaje. El primero, mediante la impresión cumulativa de una serie de imágenes aisladas; el segundo, por contraste; el tercero, por la reiteración. De todos modos, la clasificación es parcial. El director se expresa en cada caso por medio de la imagen, en función de su valor dramático. Lo importante es el hecho de que la selección de imágenes constituye una fase creadora que va adaptándose a las exigencias dramáticas del momento. Estos fragmentos de *Queen of Spades*, *La dama de Shanghai* y *Tobacco Road* representan, sobre todo, tres posibilidades dentro de una gran variedad de esquemas de montaje. Considéreseles, bien en sentido puramente teórico, o en el aspecto empírico, generalmente más afín al temperamento creador. En todo caso, los tres ejemplos nos permiten apreciar la maravillosa elocuencia de un medio expresivo, cuya fuerza creadora se apoya en un proceso típicamente cinematográfico: la selección y montaje de imágenes.

15

MONTAJE SONORO

Generalidades

En el capítulo anterior hemos justificado el proceso del montaje con relación a los sucesivos y repentinos cambios de atención que experimentamos en nuestra vida diaria.

Si mientras leo este libro entra una persona en la habitación, levanto repentinamente los ojos y los dirijo a la puerta. Aunque mis ojos pasan por una serie de puntos intermedios, no soy consciente de lo que veo, y, por tanto, no advierto esos puntos porque no me interesan. Este proceso nos permite establecer la conclusión de que la forma más adecuada de reproducir el mecanismo de nuestra visión es el corte directo, y no la panorámica.

Los sonidos los percibimos de otro modo. Al contrario que el ojo, el oído es sensible a estímulos procedentes de *cualquier* dirección, siempre que tales estímulos tengan suficiente fuerza. Podemos oír sonidos que nos lleguen simultáneamente en distintas direcciones. Cuando un nuevo sonido penetra en nuestro campo auditivo, no desplaza a los otros, sino que pasa a formar parte del conjunto que estamos percibiendo. Sería artificioso cortar de una banda de sonido a otra, porque el sonido natural da al cine una nota de realismo que así quedaría disminuída. Hay que seguir, por tanto, otro sistema.

Continuando nuestra comparación entre sonido e imagen, estudiemos el mecanismo de visión. Como ya dijimos, el ojo no selecciona, en cuanto percibe todo lo situado en su campo de visión. Pero esa percepción no tiene siempre la misma claridad. Mientras escribo, concentro la atención sobre el papel, y aunque en mi campo visual hay una serie de objetos—un cenicero, una goma, mi mano izquierda—no tengo de ellos percepción consciente, y no tendré ese conocimiento consciente mientras no haga un esfuerzo mental deliberado o atraiga mi atención un movimiento físico. Si, por ejemplo, una mano se pone a escribir sin hacer ruido alguno en la parte

superior del papel, adquiero inmediatamente consciencia de un movimiento hacia el cual dirigiré la mirada. Esa mano pasa a ser ahora el nuevo centro de mi atención. Esta es la razón por la cual el director sitúa la acción en el centro del fotograma, ordenando el resto de los elementos que aparecen en el campo de visión cinematográfica (o sea, la pantalla) con una cierta simetría en torno al punto principal de atención.

En sentido de profundidad se observa un efecto similar. Si estoy de pie en el cruce de dos caminos mirando un poste indicador, el paisaje de fondo está dentro de mi campo visual, pero no tengo consciencia plena porque lo veo desenfocado. Cuando algo me obliga a llevar la mirada en esa dirección—un pájaro que pasa, por ejemplo—enfoco los ojos a un punto más distante. Por eso el operador fotografía la escena dentro de una distancia focal limitada, y así es como consigue centrar la atención del espectador en unos objetos determinados. El fondo quedará fuera de foco, igual que si observásemos la escena en la realidad.

Con el sonido experimentamos una reacción muy parecida. En este momento hay a mi alrededor un determinado número de sonidos—el tic-tac de un despertador, la radio en una habitación vecina—que no percibo hasta que hago un esfuerzo deliberado para oírlos. Del mismo modo que permanecía ajeno al paisaje que se extiende más allá del poste indicador, lo soy ahora al ruido del reloj. Es corriente la experiencia de no oír ningún sonido cuando nos concentramos por completo en alguna cosa. Por otra parte, si el despertador empieza a sonar repentinamente, me llama la atención el repentino *cambio* de sonido tanto en especie como en volumen, igual que el inesperado *movimiento* de un pájaro me hacía cambiar de dirección la mirada.

Para que el sonido constituya un acompañamiento realista de la imagen hay que reproducir en la banda sonora el proceso mecánico de nuestra audición. No es preciso registrar de un modo objetivo todos los sonidos que acompañan los distintos aspectos visuales de la vida real. Así como no acuso el tic-tac del reloj mientras estoy pensando en otra cosa, el espectador no exige (ni tan siquiera advierte) el sonido del reloj en la pantalla, siempre que no constituya un centro de atención. En otras palabras, sólo hay que incorporar a la banda sonora sonidos con un significado concreto.

Para la aplicación de este principio hay, sin embargo, los límites naturales. Cuando dos personajes hablan en el interior de un coche en movimiento, es conveniente oír el zumbido del motor para mantener la sensación de que estamos verdaderamente en el interior de un coche. Si ese sonido falta al empezar la escena, el público notará algo anormal. A partir del momento en que los personajes empiezan a dialogar, el ruido del motor ya no es preciso, porque se polariza el interés en el diálogo; en consecuen-

cia, hay un fundido sonoro. Esto no supone tomarse libertades con respecto a la presentación natural de los hechos; en la vida real, en una situación parecida, el ruido del motor pierde importancia y dejamos de percibirlo. Sin embargo, no se puede cortar repentinamente la banda de ruidos y pasar a la banda de diálogos; nuestra mente es muy sensible a los cambios repentinos de sonido; el corte llamaría la atención, haciéndose notar y perdiéndose toda posible naturalidad. Lo que se hace en lugar de esto es bajar gradualmente el volumen de sonido, hasta dejarlo en un punto mínimo.

Este simple ejemplo servirá para establecer las naturales diferencias en el tratamiento cinematográfico de sonido e imagen. Los cambios de especie y volumen—a no ser en sonidos aislados, como las palabras—tienen que hacerse por medio de encadenados o fundidos sonoros, y no por corte. Como quiera que estas transiciones sonoras son similares al proceso mental de nuestro subconsciente, deben graduarse bien para que pasen inadvertidas al público. Técnicamente se registra un determinado número de bandas sonoras, para después registrarlas a distintos volúmenes y hacer las transiciones imperceptibles; el ingeniero de sonido está así en condiciones de controlar constantemente el volumen de cada una de ellas por separado.

Hasta aquí sólo hemos hablado de sonidos cuyas fuentes están visibles en la pantalla, es decir, de sonidos sincrónicos. Sin embargo, nuestros oídos reciben sonidos provenientes de todas las direcciones, sin que haya de tenerse en cuenta para nada la dirección de nuestro campo visual. Normalmente casi nunca dejamos de oír los sonidos cuyas fuentes son ajenas a nuestra visión. Para reproducir la realidad del modo más fiel, los sonidos no sincrónicos tienen que aparecer en la banda sonora juntamente con los sincrónicos. Y aún diremos que los sonidos asincrónicos son en cierto sentido los más importantes. Cuando voy andando carretera adelante y viene un coche en dirección contraria, el sonido del motor no añade nada a mi conocimiento del mundo exterior. Si el coche viene por detrás, lo oigo antes de verlo. En este caso, el sonido despierta mi atención sobre un hecho inédito: el paso de un coche. He aquí cómo puede tener el sonido asincrónico mayor significado que el sincrónico.

El proceso mental subconsciente por el que dirigimos nuestra atención hacia determinados sonidos dentro de un ámbito sonoro general, al mismo tiempo que desoímos otros, demuestra una inclinación en favor de los sonidos no sincrónicos. Pudovkin nos ofrece un ejemplo que confirma nuestra afirmación.

... un grito que viene de la calle me interrumpe en la lectura de este libro; estoy frente a una ventana. Me asomo y al principio veo sólo el tráfico callejero con su constante movimiento. Pero no oigo el ruido de coches y autobuses, sino que sigue

resonando en mis oídos ese grito que me ha llamado la atención. Por fin, localizo la procedencia del grito: en la calle hay un grupo de gente parada, y algunas personas levantan del suelo a un hombre herido *que no se mueve*. Mientras observo el accidente, voy percibiendo el ruido del tráfico, del que se destaca cada vez con más fuerza la sirena de una ambulancia. Entonces me fijo en la ropa del herido: lleva un traje como uno que tiene mi hermano, quien, por cierto, tiene que venir a las dos. La angustia se apodera de mí, pienso en la posibilidad de que mi hermano haya sufrido un accidente mortal; en ese momento *cesan todos los sonidos* y en mi mundo sensible sólo existe el silencio. ¿Serán ya las dos? Miro el reloj, en el preciso instante que suenan las campanadas. *Este es el primer sonido sincronizado con un movimiento* que oigo desde que sonó el grito en la calle (1).

Se puede objetar que Pudovkin nos presenta un ejemplo muy ingenioso, pensado especialmente para confirmar su teoría. Sin embargo, no hay duda de que es una experiencia muy corriente ésta de no percibir sonidos sincrónicos—normalmente no me doy cuenta del ruido que hace mi pluma al deslizarse sobre el papel—, así como de que apreciamos mejor los asíncronos, porque advierten de algo que no vemos y que quizá nos *esforzamos* en oír.

Se va viendo más clara la finalidad de esta larga digresión. Para el estudio de la banda sonora como factor de creación es muy importante tener en cuenta estos principios generales. Naturalmente, la estricta fidelidad a unos cánones nos llevaría, en el mejor de los casos, a una simple copia de la realidad. ¿Dónde empieza, por tanto, la libertad de interpretación del realizador y el montador?

El director nos ofrece una interpretación personal de los hechos en imágenes y sonidos; naturalmente, un artista prefiere siempre agotar las posibilidades expresivas—dentro de unos límites lógicos—antes que dar una visión cotidiana de la realidad, con su misma monotonía y vulgaridad. La técnica sonora le permite considerables libertades, dentro de una amplia gama de recursos.

Volvamos al reloj, visible en la pantalla. Dijimos que si la acción tiene suficiente interés, no es *necesario* que se oiga su sonido. Pero en otras ocasiones *se tiene* que oír. Cuando el director tiene que expresar el estado de ánimo de un personaje, que espera ansiosamente una noticia, el tic-tac del reloj pone una nota más en esa expectativa. También se puede oír al principio de la escena y fundir después; cabe igualmente mezclar el tic-tac con otros sonidos no sincrónicos, para que se oigan todos simultáneamente. El director dispone, en fin, de un amplio repertorio de sonidos naturales que pueden actuar como factor dramático.

Una buena banda sonora no es un aditamento, sino que se integra en el conjunto del *film*. De entre los muchos ejemplos que podrían citarse, re-

(1) *Film Technique*, por V. I. PUDOVKIN. Londres, Newnes, 1933, págs. 157-8.

cordaremos uno de *Sólo se vive una vez (You Only Live Once)*, de Fritz Lang. Una joven (Sylvia Sidney) está sentada delante de un piano abierto, en el que apoya la espalda. Su marido (Henry Fonda) va a ser ejecutado a las once de la noche. Cuando el reloj señala la hora en punto, se levanta del taburete y apoya inconscientemente la mano sobre el teclado; en el silencio de la habitación resuena una nota sorda discordante, presagio de un final cruel e inútil. Un efecto de esta especie exige una concepción visual determinada. La elección de la fábrica de harinas como escenario del atraco de *Larga es la noche (Odd Man Out)* responde a la misma finalidad.

De los efectos sonoros se encargan el director y el montador de sonido; si este aspecto del *film* se tiene en cuenta desde las etapas iniciales de su preparación, se obtendrán mejores resultados. De todos modos, el montador de sonido tiene reservada una misión importante en el registro de las distintas bandas. Como él es quien conoce las exigencias dramáticas de cada secuencia, se le confía la selección cualitativa de efectos. Si se necesita, por ejemplo, el sonido de un claxon, el montador no puede limitarse a echar mano de un efecto de archivo. Hay que buscar el sonido que responda exactamente a las necesidades de la escena. He aquí tres escenas distintas en las que interviene el sonido de un claxon:

- 1) Como parte de un ambiente de fondo general.
- 2) En una escena de comedia. Un niño se encarama al asiento delantero del coche de su padre y aprieta el claxon repetidas veces, originando las molestias consiguientes.
- 3) Como desesperada advertencia final de un conductor, a punto de atropellar a un niño.

Es difícil describir con palabras las diferencias de calidad sonora, aunque sean fácilmente reconocibles al oído. En general, puede decirse que en la primera escena convendrían toques de claxon lejanos, irregulares, alternativamente cortos y largos; en la segunda, toques más largos y más fuertes, con aguda y molesta insistencia; en la tercera, un toque único, fuerte y apremiante, indicando la gravedad del peligro. En cada caso el sonido sería perfectamente verosímil y contribuiría a aumentar la fuerza dramática de la escena.

Análisis de una banda sonora

En estos últimos capítulos, referentes sobre todo a los aspectos visuales del montaje, hemos llegado a la conclusión de que el ritmo y, en cierta medida el volumen de la banda sonora, afectan a la velocidad general de la secuencia. Antes de entrar en generalizaciones sobre este aspecto del montaje sonoro, veámoslo en la práctica, sobre una secuencia de *Larga es la noche*.

LARGA ES LA NOCHE (1)

(*Odd Man Out*)

Fragmento del rollo 2

Johnny McQueen (James Mason), jefe de una organización revolucionaria clandestina, que ha estado escondido durante seis meses en la casa de un amigo, organiza un atraco a una fábrica de harinas de la ciudad para allegar fondos a la organización. A causa del prolongado encierro sufre un mareo durante el atraco, y esta indecisión momentánea hace fracasar el golpe. Los compañeros de Johnny son Pat, que lleva el coche; Nolan y Murphy. Antes de la secuencia que citamos hay otra en la que Pat recoge a Johnny, Nolan y Murphy para ir hacia la fábrica de harinas.

		Pies
1-2	Johnny, Nolan y Murphy salen del coche y suben las escaleras de las oficinas de la fábrica.	9
3	Vemos entrar a los tres hombres a través del cristal de un ventanal de la oficina.	11
4-5	Dos planos de Nolan, Murphy y Johnny viniendo hacia la Cámara por los pasillos del edificio.	24
6-17	Los tres hombres entran en la sección de contabilidad y obligan a los empleados a seguir sentados y en sus puestos. Johnny va hacia la caja fuerte, que está abierta, coge fajos de billetes y los va metiendo en un maletín. Hay un tabique divisorio de cristal, tras el cual se ven algunas obreras de la fábrica ocupadas en su trabajo. Durante estos planos, Nolan se encarga de no dejar a los empleados acercarse al tabique. Para ello sisea en algunas ocasiones. Hay muy poco diálogo.	75
18	En el exterior, Pat espera en el coche. Mira fuera de cuadro.	7
19	<i>Punto de vista de Pat:</i> dos personas van hacia las oficinas. <i>La Cámara hace Panorámica</i> encuadrando el timbre de alarma que hay en el exterior.	8
20	P. C. Pat mira nervioso a su alrededor.	5

(1) Director: Carol Reed. Montador: Fergus McDonell. Montador de sonido: Harry Miller. Producción Two Cities, 1946.

		Pies
21	<i>Punto de vista de Pat:</i> el carro de un carbonero viene despacio hacia la Cámara. Se detiene junto a la acera cerrándole la salida.	3
22-24	Pat mirando el carro con ansiedad.	10
25-28	En las oficinas. Johnny mete en el maletín los últimos fajos de billetes; los otros dos hombres van acercándose a la puerta, dispuestos a salir. Nolan hace un par de señales a sus compañeros para indicarles que salgan de prisa.	34
29	Los tres hombres salen por la puerta y corren por el pasillo, alejándose de la Cámara.	15
30	Los hombres salen corriendo a otro pasillo. Varias personas salen a su encuentro e intentan cortarles el paso.	9
31-52	Nolan y Murphy bajan corriendo la escalera de las oficinas. Johnny les sigue, pero de repente se detiene mareado. Nolan y Pat lo llaman a gritos. El cajero sale tras Johnny con un revólver y le cierra el paso. Luchan y caen los dos por el suelo. El cajero le dispara a Johnny en un hombro. Johnny consigue sacar su pistola y dispara al cajero. Nolan y Murphy salen del coche y corren en ayuda de Johnny.	50
53	<i>P. C.</i> Pat sentado al volante.	3
54	Murphy y Nolan ayudan a Johnny.	6
55	<i>P. G. C.</i> Murphy sube al coche, que se pone en movimiento. Nolan entra después, y Johnny monta en el estribo con dificultad.	6
	"¡Carbonero!" <i>Continúa el ruido del motor del coche.</i>	
	<i>Cesa el ruido de cascots. Continúa el ruido del motor.</i>	
	<i>Ruido del motor.</i>	
	<i>Ruido de máquinas como antes. Roce de los billetes dentro del maletín.</i>	
	<i>Ruido de pasos apresurados sobre el sonido de la maquinaria; empieza a sonar, repentino y chillón, un timbre de alarma.</i>	
	<i>Como 29.</i>	
	<i>Varias personas (gritando):</i> ¡Alto! ¡Alto! ¿Dónde van ustedes? Les digo que...	
	<i>Cesa el ruido de la maquinaria. Cambia la calidad del timbre de alarma al salir los hombres al exterior.</i>	
	<i>Pat,</i> "n: ¡Johnny! ¡Vamos, vamos! ¡Johnny! ¡Corre...! ¿En qué piensas?	
	<i>Cajero:</i> ¡Deténgase! ¿Quién es usted? <i>Se oyen claramente todos los ruidos correspondientes a la caída y a la lucha de los dos hombres. Un disparo.</i>	
	<i>Otro disparo.</i>	
	<i>Nolan:</i> Tráelo al coche en seguida. <i>Se sigue oyendo a lo largo de toda esta escena el timbre de alarma y el ruido del motor del coche. (Banda A.)</i>	
	<i>Pat:</i> Ayúdale. Cógelo del brazo; de prisa. <i>Siguen timbre de alarma y motor.</i>	
	<i>Sigue timbre de alarma.</i> <i>El ruido del motor aumenta (Banda B). Pasos de los hombres andando hacia el coche.</i>	
	<i>Sigue timbre de alarma. Aumenta la aceleración del coche (Banda C) conforme éste empieza a alejarse.</i>	

- 56-64 Planos alternativos de la calle y cortos de Pat y Nolan dentro del coche en marcha. Johnny no está dentro del coche todavía; Nolan y Murphy intentan hacerle entrar. El coche pasa entre la acera y el carro de carbón con un viraje brusco, y Pat dobla la esquina muy rápidamente. Nolan y Murphy no consiguen introducir a Johnny dentro del coche. *El ruido del motor, muy alto, desciende un poco. Sobre los planos cortos del interior del coche se oye un primer plano del motor (Banda D) que contrasta el cambio al exterior.* Murphy: Espérate, a ver si lo metemos. Chillidos de neumáticos; trepidación cuando entra en la parte empedrada. Patinazo muy fuerte al volver la esquina (Banda E). Murphy: Está desmayado; se va a resbalar. 11
- 65 P. C. Johnny intenta en vano sujetarse al capot del coche y cae para atrás. *Sigue el ruido del motor.* Nolan: Cuidado, que se cae. Murphy: Sujétalo. 1 1/2
- 66 Desde el coche en marcha, la Cámara hace Panorámica siguiendo a Johnny, que cae al suelo dando vueltas y queda en el centro del fotograma, viéndose cada vez más lejos. *Sigue el ruido del motor. La caída de Johnny es subrayada por un fuerte acorde musical.* 7
- 67-69 Nolan y Murphy se dan cuenta y gritan a Pat para que pare. *Sigue la música. Continúa el ruido del motor. Gritos de Nolan y Murphy.* 5
- 70 El coche entra en cuadro y frena en seco, quedando en Plano Corto. *Sigue la música. Frenazo brusco (Banda F).* 2
- 71 P. M. C. La Cámara rectifica de izquierda a derecha, viéndose que el coche aún no ha acabado de detenerse. Pat queda en cuadro. Se vuelve hacia Nolan y Murphy. *Sigue la música. Termina el ruido del frenazo. Se hace el silencio, pero a lo lejos continúa sonando el timbre de alarma.* Pat: Quedándonos aquí no hay escape posible. 4
- 72-92 Los tres hombres están indecisos. Retroceden, tratando de recoger a Johnny. Este se levanta y empieza a andar, pero un perro se lanza contra él. Johnny corre y se mete por una calle desierta, pasa junto a un niño, y llega ante una serie de refugios antiaéreos abandonados. Entra en uno de ellos. *Sigue la música. Gritos y voces de Pat, Nolan y Murphy.* 90
- 93 Interior del refugio. Johnny, agotado, entra y se deja caer en un banco que flanquea el muro del lado derecho. Apoya unos momentos la cabeza en la pared. Luego, cae al suelo desplomado. La Cámara *Al levantarse Johnny empiezan los ladridos del perro.* Música empieza a descender. *El ladrido se aleja. La música funde. Grujidos de cristales rotos, en el suelo, pisados por Johnny. Fuerte jadeo.* 45

Panorámica a lo largo de un brazo, dejando ver la sangre que corre hasta la mano.

Sólo se oye la respiración lenta de Johnny y el timbre de alarma muy distante.

Encadena.

Esta secuencia tiene un tono absolutamente realista; los personajes son seres humanos cuyos errores les costarán muy caros, teniendo para ellos trágicas consecuencias. No se glorifica la crueldad ni se acumulan casualidades a favor de los personajes, como sucede en casi todas las películas de gánsters. A pesar de lo cual, la emoción no falta. El realismo impide, de todos modos, la utilización de efectismos sonoros. Todo en el sonido es natural, y su contribución dramática es producto de una elaboración muy cuidadosa, de una constante variedad de temas y combinaciones auditivas.

El diálogo, muy parco, no es nunca explicativo y sirve de apoyatura a lo visual. Las palabras de Pat cuando Johnny está en las escaleras, por ejemplo, son de un tono apremiante y no dicen nada que no esté implícito en las imágenes. En este sentido los diálogos son uno más entre los diversos efectos sonoros, y al no constituir un vehículo informativo, no lentifican la acción.

El *film* abarca un plazo de doce horas. Desde que Johnny sale de su escondite por vez primera, se oyen a intervalos regulares las campanadas de un reloj ciudadano. El público tiene siempre una sensación de paso de tiempo, del breve plazo que expira con la muerte de Johnny. Al principio de la secuencia las campanadas también expresan parcialmente el aislamiento y la soledad del personaje en su primera salida a la calle después de varios meses de encierro.

Cuando los hombres llegan a la fábrica de harinas se oye el ruido de las molturadoras, sordo y monótono como un latido. Este sonido fue registrado en una auténtica fábrica de harinas; su calidad y fuerza de convicción son notables, así como su adecuación dramática. Es posible que en el guión no se concretara el tipo de oficinas en que se comete el robo, y que la fábrica de harinas fuese elegida posteriormente como localización más adecuada por sus posibilidades sonoras.

En los pasillos que conducen a las oficinas, resuenan las pisadas de los personajes (4-5), destacándose sobre el fondo de ruido de maquinaria. Esta banda sonora fue registrada tomando pasos sobre un suelo formado por planchas de madera. El sonido tiene así una calidad distinta que, sin ser normal, no hace dudar de su autenticidad. Conforme los tres hombres van acercándose a su objetivo, las pisadas se van oyendo con más volumen—al final del plano 5 suenan de un modo exageradamente fuerte—extremando los momentos de tensión antes del robo.

Al principio del plano 5 los personajes están más lejos de la cámara

que al final del plano 4; en términos exactamente naturalistas, el volumen de sonido tendría que ser menor. Sin embargo, sucede todo lo contrario, con objeto de crear un *anteclimax* precedente del hecho principal. El tratamiento sonoro obedece a una concepción general, sirve a un efecto dramático determinado y, por tanto, el director hace caso omiso de ciertas exigencias de la perspectiva sonora natural. Es éste un buen ejemplo del tipo de libertades permisibles en el realismo sonoro, siempre que estén justificadas por una necesidad dramática primordial.

Durante el robo (6-17 y 25-28) no hay prácticamente ningún diálogo; es un pasaje lleno de tensión, el ruido de la maquinaria aumenta de volumen y adquiere un significado especial. Las obreras, ajenas a lo que está pasando, siguen su trabajo, pero hay el peligro de que cualquiera de ellas mire al otro lado y dé la voz de alarma. Al mismo tiempo, el sordo trepidar de las máquinas establece un compás temporal, la espera se hace más angustiosa, el robo más arriesgado. El tiempo pasa de un modo mecánico, el rítmico latir de las molturadoras subjetiva la secuencia, como si viésemos todo a través de los personajes. Oímos con toda claridad los pequeños ruidos incidentales—los billetes, los movimientos de los personajes—que subrayan por una parte el nervosismo de Johnny y por otra la expectante vigilancia de los empleados. Los siseos de Nolan acentúan la sensación de peligro.

Afuera, Pat espera impaciente (18-24). Cambia el centro de tensión. En contraste con los nerviosos movimientos de Johnny, Pat está inmovilizado, esperando impaciente con el motor en marcha. Es un personaje hipersensible, que sospecha de todo lo que pasa. La banda sonora es, por lo tanto, subjetiva. Al oír la voz de una joven que sube tranquilamente por las escaleras, Pat aprieta instintivamente el acelerador y mira en aquella dirección (19). Con el motor a más revoluciones (18) se siente más seguro, más convencido de que todo va bien; es el clásico ademán del hombre que espera entrar en acción de un momento a otro. Al mismo tiempo, los ruidos circundantes se oyen a un volumen exagerado, puesto que Pat, temiendo que el zumbido del motor pueda infundir sospechas, tiene en ese momento una especial sensibilidad sonora.

En el plano 20 suenan por vez primera cascos de caballo que tiran de un carro de carbón, y una voz que grita “¡Carbonero!”. Esta banda se registró en una calle flanqueada de altos edificios, y el eco consiguiente tiene algo de presagio.

Pat ve que el carro de carbón le cierra el paso (21). Esto le produce la natural inquietud (22-24), subrayada por el insistente zumbido del motor, al cual no había concedido hasta ese momento especial importancia.

Cuando los tres hombres inician la retirada (29-30) el sonido aumenta

de volumen. Pocos segundos después de haber dejado las oficinas, empieza a sonar un timbre de alarma agudo y penetrante. La banda sonora tiene en esta escena una excepcional calidad dramática. Al salir al exterior dejamos de oír el ruido de maquinaria y el timbre de alarma cambia de tono. Durante la lucha entre Johnny y el cajero, se oyen todos los pequeños ruidos incidentales. La lucha no tiene en la imagen ninguna espectacularidad, desarrollándose en una serie de planos cortos, cuya fuerza de convicción incrementa el sonido de manera notable. El motor del coche y el timbre de alarma son un contrapunto que mantiene la tensión dramática.

Al ponerse en marcha el coche, el timbre de alarma baja de volumen. La banda sonora es en estos momentos de una excepcional precisión, que se debe a la mezcla de seis bandas distintas, en las que se había registrado cada uno de los efectos por separado. A saber: motor en marcha (A), motor en marcha a más revoluciones (B), marcha acelerada (C), primeros planos sonoros en el interior del coche en movimiento (D), patinar de neumáticos (E), y frenazo (F). En general, estos planos tienen un volumen de sonido muy alto, que acentúa la sensación de peligro constante. En este aspecto juega un papel especial el patinazo de los neumáticos (E).

Al caer Johnny (66), la música empieza. Estamos en el punto culminante de la secuencia. Hasta aquí no se ha hecho más que preparar una situación. Con este plano la situación queda planteada y se inicia una larga y trágica persecución. El significado de la caída de Johnny escapa a los límites de esta secuencia: el *film* empieza verdaderamente en este momento y es natural que la música intervenga para subrayarlo, si bien no es posible evitar cierta artificiosidad dramática. En escenas anteriores la música tiene muy escasa intervención; con un fondo musical continuado, la música pasaría en este momento inadvertida.

Un perro ladra y sigue a Johnny, que acaba de levantarse. Es una alusión a la caza de que va a ser objeto a lo largo del *film*, y que empieza en ese instante. El perro sigue a Johnny, que se mete por una callejuela. Los ladridos se mezclan con la música.

La secuencia termina con la escena del refugio (93); Johnny escapa momentáneamente a la persecución. La música cesa, la acción se hace más lenta (el plano 93 es mucho más largo que cualquiera de los anteriores). Sólo vemos a Johnny exhausto y derrotado, arrastrándose hacia el interior del refugio. Sus pisadas producen un crujir de cristales rotos, que agudiza la angustia del personaje en su búsqueda de un escondite seguro. Cuando cae al suelo solamente queda el sonido de una respiración entrecortada y, muy lejos, el timbre de alarma, como una señal de la recién inaugurada cacería.

Vemos, pues, cómo se incrementa la fuerza expresiva de la secuencia

al unificar sus elementos visuales y auditivos. La fábrica de harinas, el perro, los fragmentos de cristal en el suelo, son detalles que tienen una importancia visual muy relativa, que en nada afectan a lo esencial del tema y se pueden sustituir fácilmente por otras cosas. Pero sus posibilidades sonoras les dan un valor singular. En la huída de Johnny por la desierta callejuela, no tiene interés *ver* que le persigue un perro. Es un detalle admisible, sin mayor importancia visual; son los ladridos los que dan a esta escena una apoyatura sonora de primer orden.

Insistiremos en la importancia que tiene la *calidad* de los efectos sonoros. No es difícil encontrar en archivo el ruido de cascos de caballo, que se oyen cuando el carro del carbonero se coloca delante de Pat (20). Pero el sonido registrado expofeso puede responder a una intención y ser algo más que un efecto ambiental. En este caso el eco es una especie de augurio plenamente significativo.

Nuestra insistencia en el aspecto cualitativo del sonido nos lleva todavía a hacer un último comentario. En los planos (4-5) de los tres hombres dirigiéndose a las oficinas, las pisadas tienen resonancia. Director y montador debieron pensar que no teniendo esas pisadas ninguna función dramática concreta, convenía darles una calidad distinta a lo normal, con objeto de mantener la atención de los espectadores. Y así, el aumento gradual de volumen sonoro constituye una especie de *climax* antes de la escena del robo propiamente dicha. ¿Hasta qué punto es lícito este tipo de recursos?

El compositor Antony Hopkins ha escrito, refiriéndose a la banda sonora de la película *Queen of Spades*:

... no tengo más que cerrar los ojos para oír deslizarse el mirriñaque de Edith Evans sobre el suelo de mármol de la Opera, así como el repiqueteo de su bastón. Y supongo que no me equivoco diciendo que Thorold Dickinson no hubiera utilizado semejante efecto sonoro en esta escena de no serle necesario jugar con él en una escena posterior. Edith Evans se habría movido con un acompañamiento sonoro más discreto, menos acentuado. ¿Por qué? Cuando oí este sonido por primera vez no sabía que se hubiera de reiterar posteriormente, pero su belleza me sugestionó de manera inmediata (1).

Y esto nos trae al punto que queríamos considerar. ¿Es conveniente que la banda sonora ejerza su propia sugestión? Hay momentos en que la banda sonora puede distraer la atención del público. El espectador estará pendiente del sonido que, de no tener una función dramática determinada, irá en detrimento de la acción. Pero en cuanto el sonido tiene significado propio, sus calidades no sólo son justificables, sino extremadamente

(1) *Sight and Sound*, diciembre de 1949.

valiosas. Las pisadas de *Larga es la noche* y las almidonadas crinolinas de *Queen of Spades* constituyen un factor dramático que justifica su presencia y calidad desusadas.

El sonido y el montaje del film

En los capítulos dedicados al montaje de noticias y documentales nos referimos a la importancia de la banda sonora como medio para graduar la velocidad narrativa. La locución juega en los noticiarios un papel decisivo, imprimiendo a los hechos un ritmo que muchas veces no tienen en realidad. Al hablar de secuencias de *films* de ficción, vimos también que la banda sonora acelera o lentifica la velocidad del relato. Examinemos otra vez la secuencia de *Larga es la noche* con objeto de ver prácticamente cómo ejerce el sonido esta función.

En la escena del robo, los tres personajes se esfuerzan por llevar a cabo sus planes "contra reloj". Los cambios de plano se suceden con rapidez, acentuando la sensación de prisa e impaciencia. Los personajes, sin embargo, se dan cuenta de que están empleando demasiado tiempo y éste es su enemigo más peligroso. El rítmico sonido de las máquinas pone en la escena un compás de lentitud, que expresa algo que está en el ánimo de los personajes. En los planos de Pat, las cosas van todavía más despacio: el ruido de las herraduras, las pisadas, las voces, hacen la espera intolerablemente larga. Al salir los tres hombres, la banda sonora, por razones lógicas, se acelera; en realidad no se hace más que elevar el volumen de sonido con respecto a las escenas anteriores. Finalmente, cuando Johnny entra en el refugio, el sonido "se detiene". Todos los ruidos desaparecen, excepto la respiración regular de Johnny, que expresa una sensación de momentánea tranquilidad.

En muchas ocasiones el sonido se contrapone a la imagen. Este es, en cierto modo, el caso del atraco de *Larga es la noche*, donde el tono apremiante de la acción se opone al ruido de las máquinas, sordo, monótono, regular. Imagen y sonido, por lo tanto, actúan en sentido diverso. Lo auditivo es un contrapunto de lo visual, no un incremento. Este mismo método puede aplicarse a situaciones de tipo emocional. En la película de Lauder y Gilliat *Millions Like Us* (*Millones como nosotras*) se dice en una escena que el marido de Patricia Roc ha muerto en el frente. La acción cambia a la cantina de una fábrica de municiones, donde todo el mundo canta con alegría. La cámara sigue constantemente a Patricia Roc, pero las canciones y la música no se dejan de oír en ningún momento. Casi toda la fuerza de la escena está en ese contraste.

Este tipo de contrapuntos de imagen y sonido se tienen que dosificar

cuidadosamente; hay el peligro de la artificiosidad, de que el contraste sea demasiado rebuscado. Los dos ejemplos citados bastan para comprender que el sonido no tiene siempre que responder a la acción, como un espejo refleja las imágenes, sino que puede actuar por contraste. Aquí nos encontramos con un viejo problema: evitar que el espectador advierta la utilización intencionada del recurso. Si eso llegara a suceder, también comprendería que Patricia Roc no tiene nada que hacer en ese lugar lleno de alegría, y que todo es un truco sensiblero. En un plano ideal, al espectador no se le tiene que dejar ocasión de considerar imagen y sonido por separado; el *film* debe constituir un todo en el que afinidades y contrastes sirvan a una intención común.

Falta hablar de la parte desempeñada por el sonido en la mecánica del montaje. Gracias a una banda de sonido continuada, se pueden integrar una serie de imágenes aisladas formando una continuidad. Las llamadas secuencias de montaje, por ejemplo, toman forma gracias a la música. Si la transición entre dos secuencias va acompañada de una banda sonora continua y fluida, el sonido las une y el paso de una a otra resulta imperceptible. El sonido puede incluso hacer que parezca físicamente correcto un cambio de plano. He aquí un ejemplo hipotético.

Uno de los recursos más importantes del cine sonoro, sobre todo en escenas dialogadas, es relacionar los cambios de plano por medio de la continuidad sonora. El corte simultáneo de imagen y sonido es la excepción, no la regla. Permittedme aclarar este concepto con un ejemplo sencillo. El galán dice la siguiente frase: "¿Es que no me comprendes? ¡Te amo!" El corte simultáneo de imagen y sonido sería un corte paralelo. Sin embargo, en la práctica no es corriente proceder de este modo. Yo cortarían en un punto del diálogo, no importa cuál. Probablemente, después de "...no me comprendes", pasaría a una imagen de la dama, continuando la declaración del galán sobre este plano hasta ver decir a ella muy mimosa: "¡Oh, George!" (1).

En las secuencias dialogadas, este tipo de traslación sonora no sólo es conveniente por razones dramáticas, sino por esenciales motivos de continuidad y fluidez narrativas; muchas veces hay que establecer un juego visual por medio de planos estáticos de actores, sin que en la imagen haya movimiento que justifique las transiciones visuales. En tales casos el sonido puede resolver muchos problemas.

A veces un sonido destacado, oído en el momento preciso del corte, produce un efecto similar. Por ejemplo, hay que cortar un plano de un hombre saliendo por una puerta a otro del mismo hombre, entrando en la habitación contigua, que cierra la puerta. Si no hay buen *raccord* entre los dos planos, o cualquier razón de otro tipo nos impide hacer el cambio en

(1) *Film Editing*, por SIDNEY COLE. Folleto publicado por el British Film Institute, 1944.

el momento conveniente, cortaremos cuando el personaje acciona el pica-
porte, y este sonido, oído en ese momento con precisión y brillantez, des-
plaza un instante la atención del espectador. La inexactitud puede así pasar
desapercibida. Un ejemplo—aunque intencionado—de este tipo de recursos
tan comunes, lo tenemos en el *film* de David Lean *The Passionate Friends*.
Mary Justin (Ann Todd) va en un coche conducido por chófer. De un pla-
no suyo pasamos a ver una retroacción de algo que ella recuerda en esos
momentos. Damos un salto en el tiempo, y la acción cambia de lugar, tras-
ladándonos a una considerable distancia. Un momento antes de terminar
la evocación, se oye de nuevo el patinar de los neumáticos. Este sonido nos
vuelve al plano de Mary en el coche. Sin él, la transición resultaría oscura
y poco convincente. El ruido da la impresión de que los pensamientos de
Mary han vuelto al presente, y la ruptura de continuidad adquiere signifi-
cación dramática.

En un libro sobre montaje escrito en nuestros días parece obligado ter-
minar con un ejemplo concreto, demostrativo de la integración de sonido
dentro de la comunidad en una película moderna y de cómo se condicio-
nan a él las formas de montaje. Cuando un historiador futuro investigue los
primeros veinte años de cinema sonoro, llegará a la conclusión de que el
sonido ha constituido una rémora para la elocuencia visual del cine. Pio-
neros y creadores del montaje como Eisenstein y Griffith apenas pudieron
iniciarse en el cine sonoro, lo que sin duda se debe más a causas externas
(el elevado coste de las películas sonoras, por ejemplo) que a incapacidad
personal o limitaciones del nuevo medio expresivo. Hasta los contados efec-
tos de sonidos estudiados en las últimas páginas de este libro denuncian
fértiles campos de experimentación, todavía en gran parte inexplorados.

APENDICE I

EL TRABAJO EN LA SALA DE MONTAJE

Las operaciones mecánicas que se realizan en la sala de montaje son relativamente simples. Al contrario que el operador o el ingeniero de sonido, el montador no necesita conocimientos técnicos especiales para el manejo de sus instrumentos. Son herramientas de manejo sencillo y que cumplen funciones puramente mecánicas. Este breve resumen informativo sobre el proceso normal de trabajo en la sala de montaje pretende sólo documentar al lector no técnico sobre el orden y manera en que el montador realiza habitualmente su trabajo. No es, pues, una guía del trabajo práctico, sino una exposición de sus aspectos más importantes.

Sincronización del copión

Cuando llega del laboratorio a la sala de montaje la copia positiva del material rodado el día anterior (llamado generalmente "copión"), el primer trabajo es sincronizar las bandas de imagen y sonido. Es una labor de pura rutina, de la que generalmente se encarga un ayudante del montador o, en los grandes estudios, el personal dedicado exclusivamente a ello. El copión llega a la sala de montaje en rollos completos, cada uno de los cuales contiene diversas tomas de distintos planos o escenas. Lo primero es dividir el rollo en fragmentos correspondientes a la parte de imagen o sonido de una toma completa.

Durante el rodaje se impresiona siempre al principio de cada toma una pizarra en la que aparece el número que le corresponde según el guión técnico; esta pizarra lleva una tablilla (la "claqueta") que, golpeada con fuerza, produce el consiguiente ruido, que también se registra. En la banda sonora este golpe produce una fuerte modulación, que corresponde al momento en que, en la imagen, se ve la claqueta cerrada. Esos puntos se marcan sobre el celuloide y las dos bandas se colocan paralelamente en el sincronizador. Se sigue el mismo procedimiento para cada toma, y la serie

de tomas sincronizadas se unen por medio de grapas. Ahora los dos rollos, uno de imagen y otro de sonido, empalmados provisionalmente con grapas, se unen superponiendo las dos películas.

Este rollo se proyecta para comprobar la sincronización. Si están bien, se pasan los dos rollos separados por una máquina numeradora que los numera en el margen a intervalos de un pie. Se imprimen los mismos números en ambas bandas, quedando por tanto marcados los fotogramas con un mismo número de identificación.

El director y el montador ven el copión sincronizado en la sala de montaje y eligen las tomas a utilizar en el montaje.

Antes de reanudar su trabajo, el montador vuelve a separar las distintas tomas, archivando las que han sido desechadas por si pudieran tener alguna utilidad.

El montaje del film

El montador emplea para ver la película un instrumento denominado generalmente *Moviola*, que es su nombre industrial. (Hay también *Acmiola*, *Editola*, etc., pero el primero de los nombres citados es el que tiene más amplia aplicación genérica.)

Se trata de una visionadora personal, con cabezas independientes de imagen y sonido, que permite preparar con facilidad las dos bandas para ver y oír cómodamente. El montador no tiene más que poner la película en los rodillos dentados y colocar la lente en posición. Para controlar el paso de película hay un pedal, y por medio de un conmutador la película va para adelante o para atrás. Casi todas las moviolas llevan un motor de velocidad variable, y hay otro pedal para cambiar de velocidad. El montador puede ver la película más despacio cuando necesita hacer un examen detenido de la imagen, y acelerar al llegar a un punto que requiere menor atención, llegando esta aceleración hasta tres veces la de la proyección normal. Casi todas las moviolas llevan también un volante con transmisión al eje rotatorio. Este volante permite detener el movimiento de la película en un fotograma determinado. Cuando la película está inmóvil, se emplea el volante para adelantar o retroceder algunos fotogramas.

Una vez decidido el punto de corte, se marca el fotograma con un lápiz grasoso y se corta la película con tijeras. Cuando hay montada una cantidad de película apreciable, el ayudante de montaje une en la empalmadora los diversos fragmentos y la secuencia queda lista para una primera visión.

El tiempo de montaje está en función de una cantidad de material a utilizar. Normalmente, el montador da una primera forma a la secuencia tan pronto tiene material suficiente. En esta fase se suelen dejar

los planos más largos de lo necesario, concentrando el esfuerzo en el orden de planos y en la preparación de efectos que posteriormente serán ajustados y medidos. No es todavía el momento de tomar decisiones definitivas, porque todo depende de cómo vayan las otras partes de la película. Las precisiones finales del montaje son generalmente consecuencia de comentarios y cambios de impresiones entre director y productor. Después de repetidas proyecciones, va surgiendo la continuidad definitiva. En ciertos casos excepcionales, el montador de sonido o el compositor piden al montador que alargue o abrevie la longitud de un plano por razones técnicas determinadas. Normalmente, es el montador quien tiene la última palabra y los técnicos de sonido tienen que acomodar a ella sus exigencias.

Trucajes

El montador decide encadenados, fundidos, cortinillas y demás trucajes ópticos e indica su emplazamiento y la longitud que considera adecuada, enviando instrucciones concretas al laboratorio.

Montaje de sonido

El montador de sonido (1) entra en funciones una vez terminado el trabajo en la sala de montaje. Comprueba la sincronización de imagen y sonido y la calidad del registro en todos los momentos del *film*. Si un pasaje del diálogo no es satisfactorio, se vuelve a registrar. Este proceso implica que los actores tienen que repetir el diálogo en sincronización con la imagen, y se le llama postsincronización o *doblaje*. El doblaje no se usa solamente para rectificar grabaciones defectuosas. Muchas secuencias de exteriores, por ejemplo, se doblan totalmente, porque es difícil registrar sonido al aire libre. En muchos estudios de Hollywood el doblaje se ha convertido en práctica corriente. La justificación de este recurso es dejar concentrarse al actor durante el rodaje en la expresión facial, relegando para después el problema del diálogo.

Una vez que el diálogo es conforme, el montador de sonido consulta al montador, al director y al compositor. Todos juntos, estudian los efectos sonoros, y el músico empieza a componer la partitura.

Entre tanto el montador de sonido se preocupa de registrar efectos adicionales y luego de preparar las bandas. Esta preparación consiste en montar las distintas bandas sonoras, intercalándoles trozos de película sin impresionar, para que los efectos sonoros sincronicen con la imagen. Puede

(1) El montaje de sonido no suele estar en nuestro país a cargo de un técnico especializado. Sus funciones se asimilan a las del montaje en general. (N. del T.)

haber hasta una docena de bandas diferentes. Como mínimo, hay una banda de diálogos, una de música y las bandas de efectos que sean necesarias según la complejidad de la banda sonora de que se trate.

Una vez preparadas las bandas de sonido, registrada la música, sólo falta el registro de sonido final ("mezcla"). La película se proyecta en la pantalla al tiempo que las distintas bandas se pasan también en sincronización. Para esto se utiliza un equipo especial, que permite graduar el volumen de cada banda sonora. De este modo, se va corrigiendo el volumen de sonido con relación a la imagen. La película se proyecta varias veces y los técnicos a cargo del "mezclador" ensayan el tiempo y el volumen en que tiene que intervenir cada banda. Hay que preparar unas cartas indicando los puntos que exigen un determinado ajuste. Cuando se ha hecho un ensayo satisfactorio, se vuelve a proyectar la película y el sonido resultante de la mezcla de las diversas bandas queda registrado en una sola, que se usará en la versión definitiva del *film*.

Sólo falta que los empleados del laboratorio corten el negativo de imagen y lo monten del mismo modo que el montador ha cortado el positivo. De este negativo, y del negativo de sonido, se obtiene la primera copia *standard*, lista para su proyección ante el público.

APENDICE II

Como sin duda ya sabe el lector, en el cine mudo la velocidad de proyección *standard* era de 16 fotogramas por segundo. La implantación del cine sonoro obligó, por determinadas exigencias de la técnica, a un aumento de la velocidad de proyección, estableciéndose la de 24 fotogramas por segundo. Los 16 fotogramas del cine mudo equivalen—utilizando una medida de longitud habitual en los países anglosajones—exactamente a *un pie*. Los 24 fotogramas del cine sonoro suponen exactamente *pie y medio*.

He aquí que nuestro famoso sistema métrico decimal resulta en evidente desventaja en estas cuestiones de medida cinematográfica. 16 fotogramas equivalen a 0,3048 *metros*, 24 fotogramas, a 0,4572 *metros*. Un metro de película tiene 52 fotogramas... y pico. Un metro de película supone, en tiempo de proyección, dos segundos... y pico. Para acercarnos a una medida *exacta*, hay que recurrir ¡a las diezmilésimas! Claro que el lector puede decir: ¿Y para qué se necesita una medida *exacta*?

Evidentemente, al traducir este libro hubiera sido fácil reducir a metros las medidas expresadas en pies y fotogramas en la edición original. Nos encontraríamos con que, por ejemplo, 10 *pies* equivalen a 3,04 *metros* (despreciando las fracciones) o que 16 *pies* y 8 *fotogramas* equivalen a 5,02 *metros* (ídem). Insistimos en que la expresión en metros no es exacta, pero podemos olvidar este aspecto del problema para advertir algo peor: la expresión en metros *no es clara*. Al dar la medida de los planos en las diversas secuencias de películas citadas a lo largo del libro, el autor ha pretendido ofrecer al lector un dato que le permita reconstruirlas mentalmente con la mayor fidelidad. La medida de un plano en pies permite deducir fácilmente *su duración*. En un libro como éste, elaborado sobre bases absolutamente empíricas, creemos que este tipo de informaciones complementarias tienen una importancia capital.

Midiendo en pies, es fácil deducir el tiempo *con exactitud*. A la velocidad del cine mudo (sólo se reproduce con medidas una secuencia de película muda, la de *El nacimiento de una nación*), un pie es un segundo.

A la del cine sonoro, en un segundo pasan pie y medio de película por la ventanilla del proyector. El cálculo es, pues, fácil y simple, y no creemos que resulte tan sencillo con las medidas expresadas en metros. Esta es, en fin, la causa por la que hemos decidido respetar las medidas en pies.

Finalmente, hay otro motivo. El profesional—y es de esperar que este libro interese a más de uno—está habituado a las medidas en pies. El pie es en realidad un patrón internacional de medida de película. La numeración de fotogramas en el negativo responde siempre a medidas en pies (el metro, como hemos dicho, no tiene un número exacto de fotogramas), y, por tanto, conservar este sistema no producirá molestia alguna a este tipo de lectores.

En cuanto a los lectores no profesionales—que sin duda serán mayoría—seriamente interesados en el estudio de este aspecto del cinema, les conviene habituarse al cálculo en pies y fotogramas si quieren entrar a fondo en la cuestión. Aparte de que, pasada la molestia inicial de “pensar” en un sistema de medidas distinto, las ventajas y comodidades que ofrece resultan evidentes.

Incluimos a continuación una serie de tablas para la reducción de pies a metros, tiempos, fotogramas, etc. Con ellas resulta muy sencillo convertir cualquier medida a los términos que se desee. Aunque la edición inglesa no las incluye—en parte, por las facilidades de la medida en pies a que nos hemos estado refiriendo—creemos que completan la obra y en alguna ocasión podrán ser de utilidad al lector.

Todas estas tablas están referidas a película de formato normal de 35 mm. de anchura. Los formatos *sub-standard* (16, 9, 5 y 8 mm.) tienen en realidad escasa significación industrial o profesional, sobre todo a estos efectos de montaje.

TABLA PIES-METROS

PIES	METROS	PIES	METROS	PIES	METROS	PIES	METROS
1	0,3048	26	7,9248	51	15,5448	76	23,1648
2	0,6096	27	8,2296	52	15,8496	77	23,4696
3	0,9144	28	8,5344	53	16,1544	78	23,7744
4	1,2192	29	8,8392	54	16,4592	79	24,0792
5	1,5240	30	9,1440	55	16,7640	80	24,3840
6	1,8288	31	9,4488	56	17,0688	81	24,6888
7	2,1336	32	9,7536	57	17,3736	82	24,9936
8	2,4384	33	10,0584	58	17,6784	83	25,2984
9	2,7432	34	10,3632	59	17,9832	84	25,6032
10	3,0480	35	10,6680	60	18,2880	85	25,9080
11	3,3528	36	10,9728	61	18,5928	86	26,2128
12	3,6576	37	11,2776	62	18,8976	87	26,5176
13	3,9624	38	11,5824	63	19,2024	88	26,8224
14	4,2672	39	11,8872	64	19,5072	89	27,1272
15	4,5720	40	12,1920	65	19,8120	90	27,4320
16	4,8768	41	12,4968	66	20,1168	91	27,7368
17	5,1816	42	12,8016	67	20,4216	92	28,0416
18	5,4864	43	13,1064	68	20,7264	93	28,3464
19	5,7912	44	13,4112	69	21,0312	94	28,6512
20	6,0960	45	13,7160	70	21,3360	95	28,9560
21	6,4008	46	14,0208	71	21,6408	96	29,2608
22	6,7056	47	14,3256	72	21,9456	97	29,5656
23	7,0104	48	14,6304	73	22,2504	98	29,8704
24	7,3152	49	14,9352	74	22,5552	99	30,1752
25	7,6200	50	15,2400	75	22,8600	100	30,4800
						1000	304,8000

TABLA SEGUNDOS-PIES-FOTOGRAMAS-METROS

De 0 a 59 segundos

SEG.	PIES	FOT.	METROS	SEG.	PIES	FOT.	METROS
0	0	0	0	30	45	720	13,71
1	1,5	24	0,45	31	46,5	744	14,17
2	3	48	0,91	32	48	768	14,63
3	4,5	72	1,37	33	49,5	792	15,08
4	6	96	1,82	34	51	816	15,54
5	7,5	120	2,28	35	52,5	840	16,00
6	9	144	2,74	36	54	864	16,45
7	10,5	168	3,20	37	55,5	888	16,91
8	12	192	3,65	38	57	912	17,37
9	13,5	216	4,11	39	58,5	936	17,83
10	15	240	4,57	40	60	960	18,28
11	16,5	264	5,02	41	61,5	984	18,74
12	18	288	5,48	42	63	1008	19,20
13	19,5	312	5,94	43	64,5	1032	19,65
14	21	336	6,40	44	66	1056	20,11
15	22,5	360	6,85	45	67,5	1080	20,57
16	24	384	7,31	46	69	1104	21,03
17	25,5	408	7,77	47	70,5	1128	21,48
18	27	432	8,22	48	72	1152	21,94
19	28,5	456	8,68	49	73,5	1176	22,40
20	30	480	9,14	50	75	1200	22,86
21	31,5	504	9,60	51	76,5	1224	23,31
22	33	528	10,05	52	78	1248	23,77
23	34,5	552	10,51	53	79,5	1272	24,23
24	36	576	10,97	54	81	1296	24,68
25	37,5	600	11,43	55	82,5	1320	25,14
26	39	624	11,88	56	84	1344	25,60
27	40,5	648	12,34	57	85,5	1368	26,06
28	42	672	12,80	58	87	1392	26,51
29	43,5	696	13,25	59	88,5	1416	27,07

De 60 segundos a 1 minuto 59 segundos

SEG.	PIES	FOT.	METROS	SEG.	PIES	FOT.	METROS
0	90	1440	27,43	30	135	2160	41,14
1	91,5	1464	27,88	31	136,5	2184	41,60
2	93	1488	28,34	32	138	2208	42,06
3	94,5	1512	28,80	33	139,5	2232	42,51
4	96	1536	29,26	34	141	2256	43,07
5	97,5	1560	29,71	35	142,5	2280	43,43
6	99	1584	30,17	36	144	2304	43,89
7	100,5	1608	30,63	37	145,5	2328	44,34
8	102	1632	31,08	38	147	2352	44,80
9	103,5	1656	31,54	39	148,5	2376	45,26
10	105	1680	32,00	40	150	2400	45,72
11	106,5	1704	32,46	41	151,5	2424	46,17
12	108	1728	32,91	42	153	2448	46,63
13	109,5	1752	33,37	43	154,5	2472	47,09
14	111	1776	33,83	44	156	2496	47,54
15	112,5	1800	34,29	45	157,5	2520	48,00
16	114	1824	34,74	46	159	2544	48,46
17	115,5	1848	35,20	47	160,5	2568	48,92
18	117	1872	35,66	48	162	2592	49,37
19	118,5	1896	36,11	49	163,5	2616	49,83
20	120	1920	36,57	50	165	2640	50,29
21	121,5	1944	37,03	51	166,5	2664	50,74
22	123	1968	37,49	52	168	2688	51,20
23	124,5	1992	37,94	53	169,5	2712	51,66
24	126	2016	38,40	54	171	2736	52,12
25	127,5	2040	38,86	55	172,5	2760	52,57
26	129	2064	39,31	56	174	2784	53,03
27	130,5	2088	39,77	57	175,5	2808	53,49
28	132	2112	40,23	58	177	2832	53,94
29	133,5	2136	40,69	59	178,5	2856	54,40

De 1 minuto 59 segundos a 2 minutos 59 segundos

SEG.	PIES	FOT.	METROS	SEG.	PIES	FOT.	METROS
0	180	2880	54,86	30	225	3600	68,58
1	181,5	2904	55,32	31	226,5	3624	69,03
2	183	2928	55,77	32	228	3648	69,49
3	184,5	2952	56,23	33	229,5	3672	69,95
4	186	2976	56,69	34	231	3696	70,40
5	187,5	3000	57,15	35	232,5	3720	70,86
6	189	3024	57,60	36	234	3744	71,32
7	190,5	3048	58,06	37	235,5	3768	71,78
8	192	3072	58,52	38	237	3792	72,23
9	193,5	3096	59,07	39	238,5	3816	72,69
10	195	3120	59,43	40	240	3840	73,15
11	196,5	3144	59,89	41	241,5	3864	73,60
12	198	3168	60,35	42	243	3888	74,06
13	199,5	3192	60,80	43	244,5	3912	74,52
14	201	3216	61,26	44	246	3936	74,98
15	202,5	3240	61,72	45	247,5	3960	75,43
16	204	3264	62,17	46	249	3984	75,89
17	205,5	3288	62,63	47	250,5	4008	76,35
18	207	3312	63,09	48	252	4032	76,80
19	208,5	3336	63,55	49	253,5	4056	77,26
20	210	3360	64,00	50	255	4080	77,72
21	211,5	3384	64,46	51	256,5	4104	78,18
22	213	3408	64,92	52	258	4128	78,63
23	214,5	3432	65,37	53	259,5	4152	79,09
24	216	3456	65,83	54	261	4176	79,55
25	217,5	3480	66,29	55	262,5	4200	80,01
26	219	3504	66,75	56	264	4224	80,46
27	220,5	3528	67,20	57	265,5	4248	80,92
28	222	3552	67,66	58	267	4272	81,38
29	223,5	3576	68,12	59	268,5	4296	81,83

TABLA FOTOGRAMAS-MILIMETROS

Fotogramas...	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15
Milímetros ...	19	38	57	76	95	114	133	152	171	190	209	228	247	266	285
Fotogramas...	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Milímetros ...	304	323	342	361	380	399	418	437	456	475	491	513	532	551	570
Fotogramas...	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45
Milímetros ...	589	608	627	646	665	684	703	722	741	760	779	798	817	836	855
Fotogramas...	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60
Milímetros ...	874	893	912	931	950	969	988	1007	1026	1045	1064	1083	1102	1121	1140

TABLA METROS/TIEMPO = 24 fotogramas = 1 segundo = 0,4572 metros

Seg.	0 min.	1 min.	2 min.	3 min.	4 min.	5 min.	6 min.	7 min.	8 min.	9 min.	10 min.
0	0,0	27,43	54,86	82,29	109,72	137,16	164,59	192,02	219,45	246,88	274,32
2	0,91	28,44	55,77	83,21	110,64	138,07	165,50	192,93	220,37	247,80	275,23
4	1,82	29,26	56,69	84,12	111,55	138,98	166,42	193,85	221,28	248,71	276,14
6	2,74	30,17	57,60	85,03	112,47	139,90	167,33	194,76	222,19	249,63	277,06
8	3,65	31,08	58,52	85,95	113,38	140,81	168,24	195,68	223,11	250,54	277,97
10	4,57	32,00	59,43	86,86	114,30	141,73	169,16	196,59	224,02	251,46	278,89
12	5,48	32,91	60,35	87,78	115,21	142,64	170,07	197,51	224,94	252,37	279,80
14	6,40	33,83	61,26	88,69	116,21	143,56	170,99	198,42	225,85	253,28	280,72
16	7,31	34,74	62,17	89,61	117,04	144,47	171,90	199,33	226,77	254,20	281,63
18	8,22	35,66	63,09	90,52	117,95	145,38	172,82	200,25	227,68	255,11	282,54
20	9,14	36,57	64,00	91,44	118,87	146,30	173,73	201,16	228,60	256,03	283,46
22	10,05	37,49	64,92	92,35	119,78	147,21	174,65	202,08	229,51	256,94	284,37
24	11,07	38,40	65,83	93,26	120,70	148,13	175,56	202,99	230,42	257,86	285,29
26	11,88	39,31	66,75	94,18	121,61	149,04	176,47	203,91	231,34	258,77	286,20
28	12,80	40,23	67,66	95,09	122,52	149,96	177,39	204,82	232,25	259,68	287,12
30	13,71	41,14	68,58	96,01	123,44	150,87	178,30	205,74	233,17	260,60	288,03
32	14,63	42,05	69,49	96,92	124,35	151,79	179,22	206,65	234,08	261,51	288,95
34	15,54	43,07	70,40	97,84	125,27	152,70	180,13	207,56	235,00	262,43	289,86
36	16,45	43,89	71,32	98,75	126,18	153,61	181,05	208,48	235,91	263,34	290,77
38	17,37	44,80	72,23	99,66	127,10	154,53	181,96	209,39	236,82	264,26	291,69
40	18,28	45,72	73,15	100,58	128,01	155,44	182,88	210,31	237,74	265,17	292,60
42	19,20	46,63	74,06	101,49	128,93	156,36	183,79	211,22	238,65	266,09	293,52
44	20,11	47,54	74,98	102,41	129,84	157,27	184,70	212,14	239,57	267,00	294,43
46	21,03	48,46	75,89	103,32	130,75	158,19	185,62	213,05	240,48	267,91	295,35
48	21,94	49,37	76,80	104,24	131,67	159,10	186,53	213,96	241,40	268,83	296,26
50	22,86	50,29	77,72	105,15	132,58	159,02	187,45	214,88	242,31	269,74	297,18
52	23,77	51,20	78,53	106,07	133,50	160,93	188,36	215,79	243,23	270,66	298,09
54	24,68	52,12	79,55	106,98	134,41	161,84	189,28	216,71	244,14	271,57	299,00
56	25,60	53,03	80,46	107,89	135,33	162,76	190,19	217,62	245,05	272,49	299,92
58	26,51	53,94	81,32	108,81	136,24	163,67	191,10	218,54	245,97	273,40	300,83

BIBLIOGRAFIA ESENCIAL

LIBROS:

- ARNHEIM, Rudolf: *Film*. Faber, Londres, 1933.
- CAMERON, Ken: *Sound and Documentary Film*. Pitman, Londres, 1947.
- EISENSTEIN, S. M.: *The Film Sense*. Faber, Londres, 1934. (Traducción española: *El sentido del cine*, publicada por Ediciones La Rija, Buenos Aires.)
- EISENSTEIN, S. M.: *Film Form*. Denis Dobson, Londres, 1951. (Traducción española: *Teoría y técnica cinematográficas*, publicada por Ediciones Rialp, Madrid, 1957.)
- GASKILL, A. L., y ENGLANDER, D. A.: *Pictorial Continuity*. Duell, Sloan & Pearce, Nueva York, 1947.
- JACOBS, Lewis: *The Rise of the American Film*. Harcourt, Brace & Co., Nueva York, 1947.
- LINDGREN, Ernest: *The Art of the Film*. Londres, Allen & Unwin, 1948. (Traducción española: *El arte del cine*, publicada por Artola, editor, Madrid, 1954.)
- NILSEN, Vladimir: *The Cinema as a Graphic Art*. Newnes, Londres, 1936.
- PUDOVKIN, V. I.: *Film Technique*. Newnes, Londres, 1933.
- ROTHA, Paul: *Documentary Film*. Faber, Londres, 1936.
- ROTHA, Paul (con Richard Griffith): *The Film Till Now*. Vision Press, Londres, 1949.

FOLLETOS Y ARTICULOS:

- ASQUITH, Anthony: "The Tenth Muse Climbs Parnassus"; en *Penguin Film Review*, número 1.
- ASQUITH, Anthony: "The Tenth Muse Takes Stock"; en *Cinema 1950*, Pelican Books.
- BAUCHENS, Anne: "Cutting the Film"; en *We Make the Movies*, recopilado por Nancy Naumberg, Faber, 1938.
- BOOTH, Margaret: "The Cutter"; en *Behind the Screen*, recopilado por Stephen Watts, Barker, 1938.
- COLE, Sidney: "Film Editor"; en *Working for the Films*, recopilado por Oswell Blakston, Focal Press, 1947.
- COLE, Sidney: "Film Editing"; British Film Institute, 1944.
- FREND, Charles: "Cutting Room Practice"; en *British Kinematography*, vol. 8, número 3, 1945.
- HITCHCOCK, Alfred: "Direction"; en *Footnotes to the Film*, recopilado por Charles Davy, Lovat Dickson, 1938.
- HITCHCOCK, Alfred: "Film Production Technique"; *British Kinematography*, vol. 14, número 1, 1949.
- LEAN, David: "Film Director"; en *Working for the Films*, recopilado por Oswell Blakeston, Focal Press, 1947.
- STEWART, Hugh: "The Function of Editing in Film Making"; *British Kinematography*, vol. 13, núm. 6, 1948.

GLOSARIO

- A** ACCIONES PARALELAS.—Forma de montaje que presenta alternativamente el desarrollo simultáneo de dos o más escenas.
- ACETONA.—Disolvente celulósico utilizado para unir fragmentos de película.
- ANGULO DE CAMARA.—Posición de la cámara con respecto al sujeto que se ha de fotografiar. El ángulo de la cámara equivale a la posición de un espectador y se le llama, según sea su nivel, *ángulo alto* o *ángulo bajo*.
- APERTURA DE NEGRO.—Principio de plano, pasando gradualmente de oscuridad total a plena luminosidad.
- B** BANDA DE EFECTOS.—Banda sobre la que se graban los sonidos de una película que no son ni música ni diálogo.
- BANDA SONORA.—Estrecha banda a lo largo de un margen de los fotogramas, en la que está registrado fotográficamente el sonido.
- BOBINADORA.—Dispositivo para enrollar la película.
- C** CIERRE EN NEGRO.—Proceso inverso a la *Apertura de Negro*.
- CLAQUETA.—Pizarra con un listón de madera que gira sobre bisagra, pudiendo cerrarse de golpe con fuerte ruido. La pizarra lleva el número del plano y de la toma, y el ruido produce en la banda sonora una modulación muy acusada. Con estas indicaciones, el montador identifica las tomas de imagen y sonido.
- COLA.—Trozo de película sin impresionar, que se coloca al principio de un rollo para poder enhebrarlo en el proyector o en la moviola.
- COMENTARIO.—Locución hablada que sirve de acompañamiento explicativo en ciertos *films*.
- CONTRATIPO.—Negativo impresionado sobre imágenes de una copia positiva; negativo que no es el original. (Ver también *Lavender*.)
- COPIA.—Copia positiva de una película.
- COPIA STANDARD.—Copia positiva de una película a la que están ya incorporados y sincronizados la imagen y el sonido.
- COPION.—Positivo de imagen utilizado para el montaje.
- COPION MONTADO.—Se llama así al resultado del primer ensamblaje que el montador efectúa con los planos de la película, ordenándolos según su cronología dramática, sin cortar ni alterar aún ninguna escena según su forma de rodaje original. Véase también *Ordenar*.)
- CORTINILLA.—Efecto óptico por el cual una imagen aparece *barriendo* longitudinalmente a la anterior.
- D** DOBLAJE.—Postsincronización de los diálogos de un *film*, o sincronización de diálogos en otro idioma.
- DOLLY.—Vehículo sobre el cual se emplaza la cámara y el operador. Es una especie de grúa en miniatura.
- DOLLY-SHOT.—Plano en el que se efectúa cualquiera de los movimientos de cámara característicos de la *Dolly*.

- E** EFECTOS ESPECIALES.—Todo género de efectos introducidos en la imagen con posterioridad al rodaje. Trucajes por *caches*, aberraciones, etc.
EMPALMAR.—Acto de unir fragmentos de película.
ENCADENADO.—Combinación de *Apertura de negro* y *Cierre en negro*, en la que desaparece gradualmente una imagen, siendo sustituida al mismo tiempo por otra.
- F** FOTOGRAMA.—Se llama así a una fotografía aislada de todas las que van impresionadas sobre película cinematográfica transparente.
- G** GRAN PRIMER PLANO (*abreviatura*, G. P. G.).—Plano tomado situando la cámara muy cerca (real u ópticamente) del sujeto a impresionar. En relación al rostro humano, será solamente una parte de éste.
- I** IMPRESORA OPTICA.—Aparato que fotografía sobre una película las imágenes de otra, y que consiste en una combinación de lentes. Se usa para hacer reducciones de formato, para efectos especiales y trucajes.
- L** LAVENDER.—Copia positiva obtenida del negativo original sobre películas de grano muy fino, que permite contratipar un negativo de buena calidad.
- M** METRAJE.—Cantidad de película medida en metros.
MEZCLA.—Combinación de diferentes bandas de sonido, para obtener una definitiva a la que se incorporan todas.
MEZCLADOR.—Aparato de registro de sonido en el que se realizan las mezclas.
MONTAJE DE RELACION.—Montaje de planos que dan lugar a una asociación de ideas.
MOVIMIENTO ACELERADO.—Cualquier movimiento que aparezca en la pantalla a una velocidad superior a la real.
MOVIMIENTO DE GRUA.—Plano tomado con la cámara en movimiento sobre una grúa construida especialmente para estos fines.
MOVIMIENTO RETARDADO.—Movimiento presentado cinematográficamente a una velocidad inferior a la real.
MOVIOLA.—Nombre industrial, de aplicación general, de un aparato que se utiliza durante el montaje para visionar la película individualmente.
- N** **NARRATAGE**.—Forma narrativa de algunas películas de argumento. Es un relato en primera persona.
NEGATIVO DE IMAGEN.—Película negativa de imagen, sin la banda sonora.
NEGATIVO DE SONIDO.—Película que contiene el negativo de la banda sonora, pero sin la imagen.
NUMEROS.—Número de plano y toma que se escriben en la *claqueta*. Números de los planos en el guión técnico.
- O** **ORDENAR**.—Proceso inicial del montaje, consistente en unir los planos en un orden provisional.
- P** **PANORAMICA**.—Movimiento de cámara consistente en el giro del aparato sobre su eje vertical. Plano tomado con la cámara en Panorámica.
PLANO DE ARCHIVO.—Plano que no se ha rodado especialmente para la película, sino que se toma de cualquier *film* realizado con anterioridad. Plano rodado sin una aplicación inmediata, en previsión de su futuro uso.
PLANO DE FIGURA.—Plano en el que se ve completo a un personaje u objeto.
PLANO DE RECURSO.—Plano intercalado en una escena con objeto de salvar algún defecto de continuidad o falta de *raccord*.
PLANO DE SITUACIÓN.—Plano general con el que usualmente se inicia la escena, en el que se da a conocer la totalidad del escenario, dejando estable-

cida la relación existente entre los personajes y detalles que luego intervendrán en la acción.

PLANO GENERAL (*abreviatura*, P. G.).—Plano tomado con la cámara a una considerable distancia del sujeto.

PLANO MAESTRO.—Se llama así también al *plano de situación*.

PLANO MEDIO (*abreviatura*, P. M.).—Con relación a la figura humana, es un encuadre que toma la imagen del sujeto desde la cabeza a la cintura.

PLANO MEDIO CORTO (*abreviatura*, P. M. C.).—Plano cuyo tamaño oscila entre el de un Primer Plano y un Plano Medio.

PLAY-BACK.—Reproducción de una banda sonora para sincronizar con ella una determinada acción. Es en cierto modo el proceso inverso del *doblaje*. Técnica seguida habitualmente para impresionar escenas en que uno o algunos de los personajes interpretan una canción.

PRIMER PLANO (*abreviatura*, P. P.).—Con relación a la figura humana, un plano del rostro, las manos o cualquier otro detalle.

PLANO TRUCADO.—Plano en el que se excluye una parte del escenario, para montar a continuación el resto de una escena, cuyo efecto dramático se funda en el montaje de ambos planos. Por ejemplo: un hombre que cae desde mucha altura, sin que veamos la red que le protege antes de llegar al suelo, montado con un Plano Corto de ese mismo hombre que acaba de caer.

"PROYECCION".—Se llama así, por lo general, a la copia positiva que el laboratorio envía diariamente durante la época del rodaje y que corresponde al material impresionado en el día anterior.

R **RE-RECORDING**.—Registro de una banda sonora ya registrada. El término se aplica también a las mezclas.

RESERVA.—Zona del fotograma dejada sin impresionar con objeto de rodar otra vez sobre ella, ocultando entonces la que antes se utilizó.

RE-TAKE.—Repetición de una toma de doblaje. (Véase *Take*.)

RETROACCION.—Secuencia en que se evoca una acción pasada. Se emplea para recordar determinados hechos a los espectadores o como relato subjetivo de un personaje. En la gramática del cinema es el tiempo pretérito.

RACCORD.—Perfecto ajuste de movimientos y detalles que afectan a la continuidad entre distintos planos. Puede hablarse igualmente de *raccord de luz*, *raccord psicológico*, *raccord de velocidad*, etc.

S **SECRETARIA (O) DE RODAJE**.—Técnico a quien corresponde anotar toda clase de detalles durante el rodaje de cada plano, para evitar que cualquier distracción pueda alterar la continuidad (de movimientos, situación, objetos, etcétera) en el paso de un plano a otro. Es, pues, el responsable del *raccord*.

SCRIPT GIRL.—(Véase *Secretaria (o) de Rodaje*.)

SEÑAL.—Marca que se hace en el ángulo superior derecho de algunos fotogramas a final de rollo, que indica al proyccionista el momento en que debe cambiar de aparato.

"SIN FIN".—Fragmento de película en el que se empalman el final y el principio, para poder pasarlo por el proyector cuantas veces se desee y sin interrupción. (Se suele emplear este sistema en el doblaje de películas, para que los actores puedan ensayar la sincronización del diálogo.)

SINCRONIZADOR.—Aparato que facilita el trabajo mecánico de sincronizar. **SINCRONIZAR**.—Acoplar en montaje la banda sonora con relación a la imagen y sus movimientos, de manera que el sonido coincida exactamente con éstos. Generalmente, se trata de hacer coincidir el sonido con sus fuentes de procedencia, visibles en la pantalla.

SOBREIMPRESION.—Exposición múltiple de una serie de fotogramas sobre los que se impresionan dos o más imágenes distintas.

SONIDO DESCRIPTIVO.—Sonido cuya fuente no aparece visible en la pantalla. Por ejemplo, las palabras de un actor cuya presencia ha quedado visualmente establecida, tintineo de una campanilla que aparece en la pantalla, o cuya existencia conocemos. Se trata de una clasificación conceptual.

- T** **TAKE** (véase *Sin fin*).—Fragmento de película preparado para la sincronización en el doblaje.
- TITULO DE TRANSICION**.—Título con el que se trata de mantener la continuidad entre secuencias: *cinco años después*, etc.
- TOMA**.—Película impresionada correspondiente a un plano. (En el rodaje, es normal hacer varias "tomas" de cada plano.)
- TRANSPARENCIA**.—Proyección de un *film* sobre pantalla translúcida, desde el lado contrario al que ocupa el espectador (el espectador, en esta ocasión, es la cámara). Se emplea para tener un fondo móvil en determinadas escenas, que serían más difíciles de rodar en los verdaderos lugares de acción. Un ejemplo típico son las escenas en que vemos el paisaje exterior desde el interior de un vagón de ferrocarril en marcha.
- TRAVELLING**.—Imagen obtenida por el desplazamiento de la cámara a través de un terreno o decorado.
- TRAVELLING**.—Aparato empleado para rodar planos en que se necesita un desplazamiento de cámara. Consiste simplemente en un sistema de carriles y una plataforma con ruedas, en la que se sitúan la cámara y su operador.
- TRUCAJES OPTICOS**.—Todo género de efectos ópticos realizados en laboratorio y que requieren el uso de una impresión óptica: cortinillas, fundidos, encadenados, etc.
- W** **WILD TRACK**.—Toma de sonido efectuada independientemente de la acción a fin de incorporarla después a la banda sonora, y que no exige, por tanto, sincronización precisa.

INDICE DE LA OBRA

<i>INTRODUCCION</i>	7
<i>AGRADECIMIENTOS</i>	11

Primera parte

HISTORIA DEL MONTAJE

1.—El montaje en el cine mudo	15
2.—El montaje en el cine sonoro	41

Segunda parte

EL MONTAJE EN LA PRACTICA

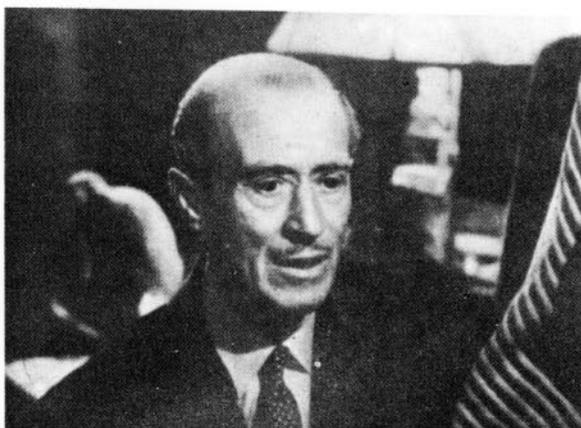
3.—Secuencias de acción	67
4.—Secuencias dialogadas	81
5.—Secuencias cómicas	93
6.—Secuencias de montaje	102
7.—Documental informativo	111
8.—Documental imaginativo	121
9.—El documental de ideas	139
10.—El sonido en el cine documental	147
11.—Films educativos	154
12.—Noticiarios	164
13.—Films de montaje	174

Tercera parte

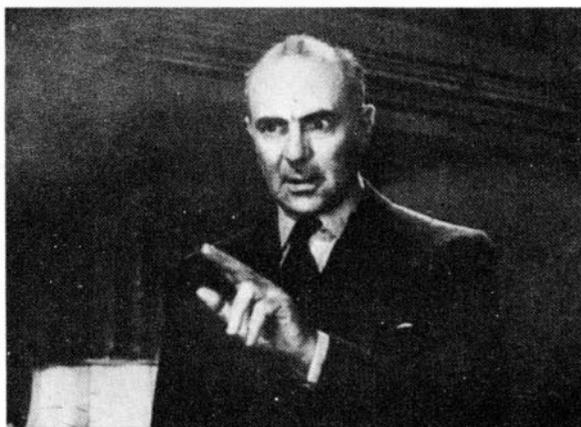
PRINCIPIOS DEL MONTAJE

14.—El montaje del film	191
15.—Montaje sonoro	225
APÉNDICE I: EL TRABAJO EN LA SALA DE MONTAJE	241
APÉNDICE II y TABLAS de equivalencias	247
BIBLIOGRAFIA ESENCIAL	252
GLOSARIO	253

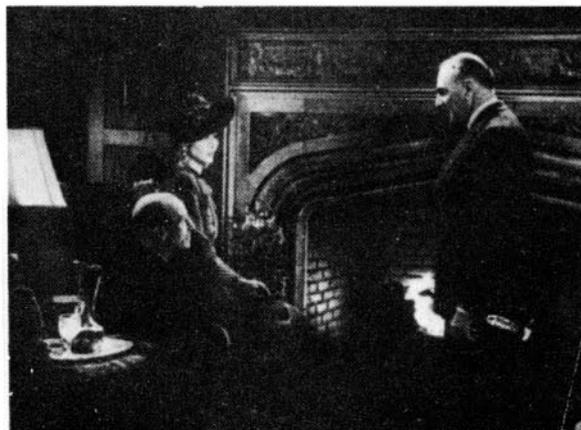
ESTE LIBRO SE TERMINO DE IMPRIMIR EN LOS
TALLERES GRAFICOS DE ROGAR, S. A., EN
FUENLABRADA (MADRID), EN EL MES DE
MAYO DE 1987



1



2



3



1a



1b



1c



1d



2



3



4



5



6



7a



7b



8



9



10



11



12



13



14a



14b



15



16a



16b



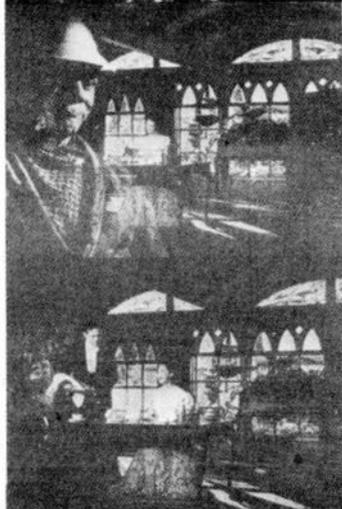
17



18



1



2



3 (5, 7) 10 (12)



4 (6, 8) 11 (13)



9a



9b

9c





5 (8, 16, 19)



15 (20)



6



17



7



18



9 (11)



32



10 (13)

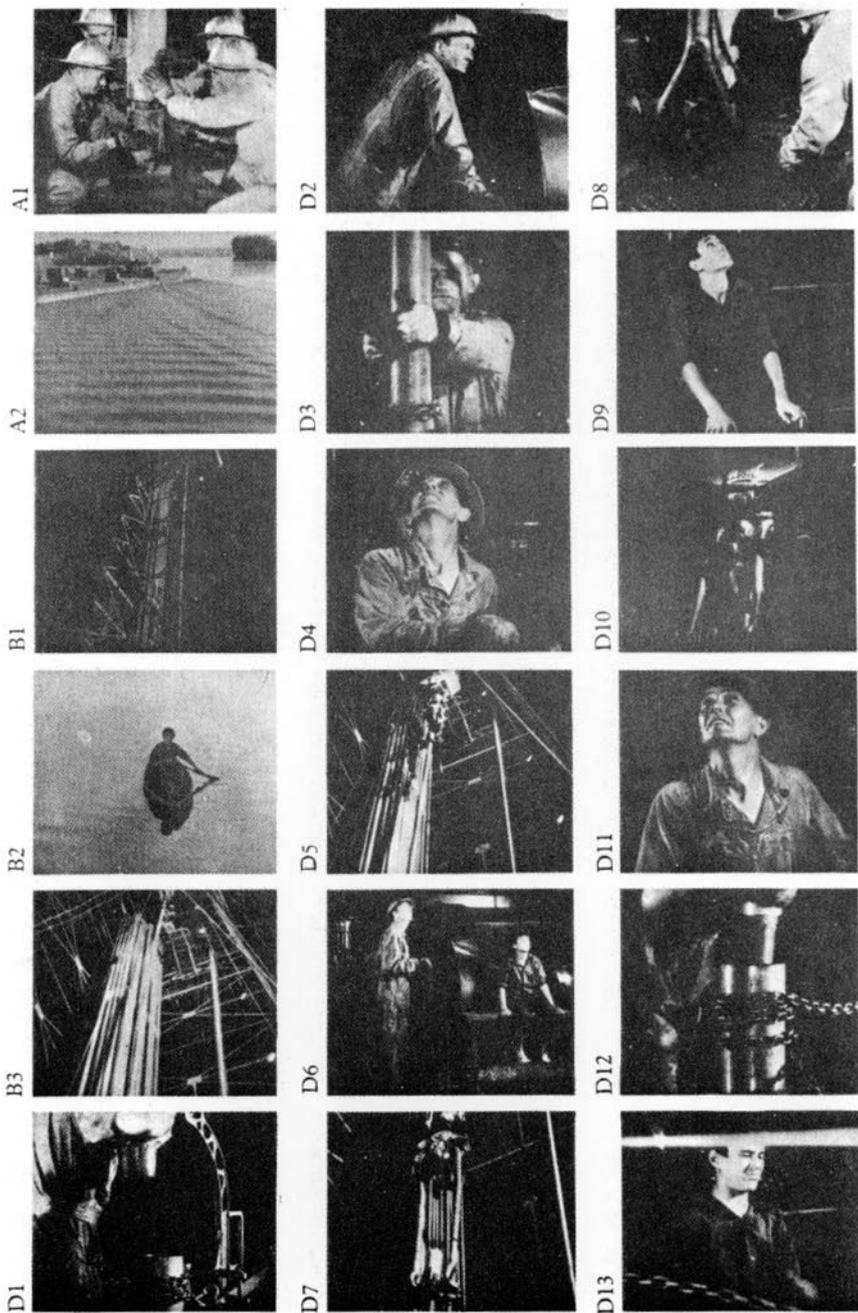
40 (42, 44, 46)



14 (21)

41 (43)







D14



D15



D16



D17



D18



D19



D20a



D20b



D20c



E21



E22



E23



E24



F25



F26



F27



F28



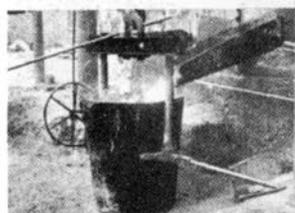
F29



1



2



3



4



5



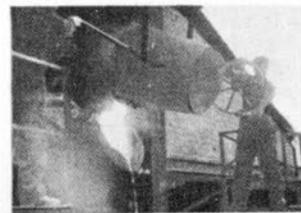
6



7



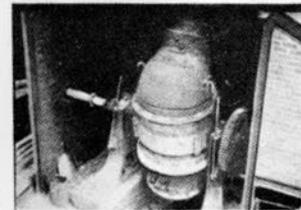
8



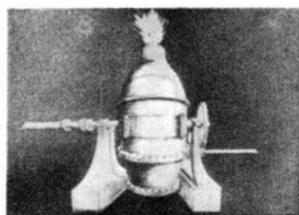
9



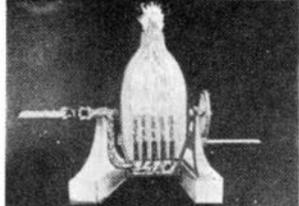
10



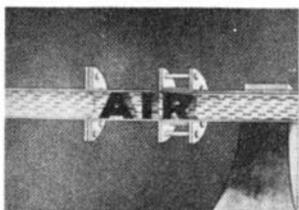
11



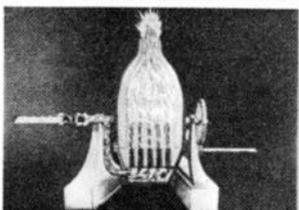
12a



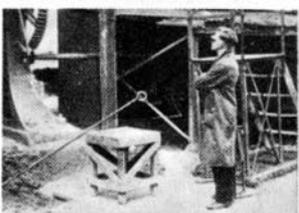
12b



13



14



15a



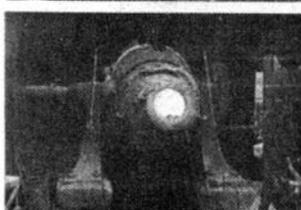
15b



16



17



18



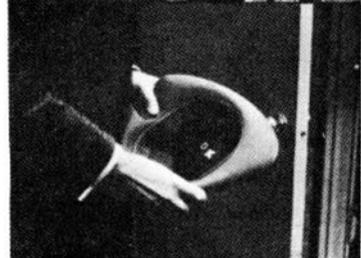
19



20



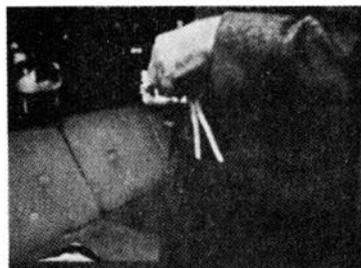
1a



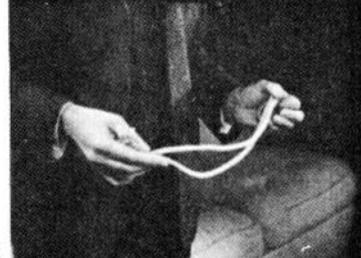
1b



1c



2a



2b



2c



2d



2e



1a



1b



2



3



4



5



6



7



8a



8b



9

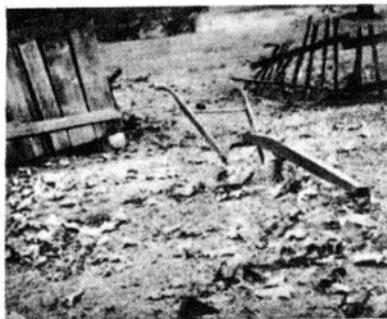
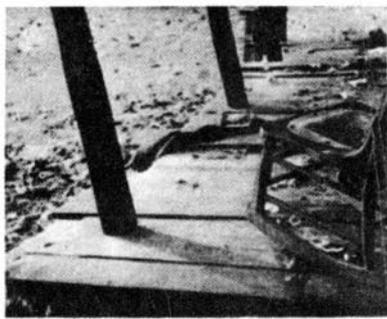


10

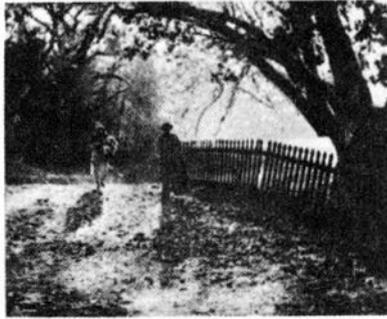




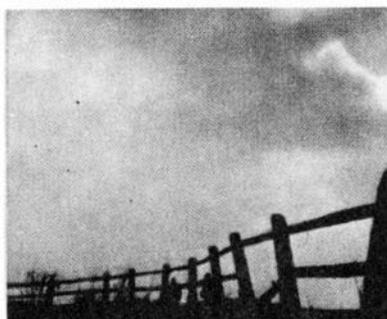
1 3



2 4



5



6