

## XVII. LA EVOLUCION DEL LENGUAJE CINEMATOGRAFICO <sup>1</sup>

En 1928 el cine mudo estaba en su apogeo. La desesperación de los mejores entre los que asistieron al desmantelamiento de esta perfecta ciudad de la imagen, se explica aunque no se justifica. Dentro de la vía estética por la que se había introducido, les parecía que el cine había llegado a ser un arte supremamente adaptado a la "exquisita tortura" del silencio y que por tanto el realismo sonoro no podía traer más que el caos.

De hecho, ahora que el uso del sonido ha demostrado suficientemente que no venía a destruir el antiguo testamento cinematográfico sino a completarle, habría que preguntarse si la revolución técnica introducida por la banda sonora corresponde verdaderamente a una revolución estética, o en otros términos, si los años 1928-30 son efectivamente los del nacimiento de un nuevo cine. Considerándolo desde el punto de vista de la planificación, la historia del cine no pone de manifiesto una solución de continuidad

<sup>1</sup> Este estudio es el resultado de la síntesis de tres artículos. El primero escrito para el libro conmemorativo *Vingt ans de cinéma à Venise* (1952), el segundo, titulado *Le découpage et son évolution*, aparecido en el núm. 93 (julio 1955) de la revista "L'Age Nouveau", y el tercero en "Cahiers du Cinéma", núm. 1 (1950).

tan evidente como podría creerse entre el cine mudo y el sonoro. Pueden además descubrirse parentescos entre algunos realizadores de los años 25 y otros de 1935 y sobre todo del período 1940-50. Por ejemplo, entre Eric von Stroheim y Jean Renoir u Orson Welles, Carl Theodor Dreyer y Robert Bresson. Estas afinidades más o menos marcadas prueban, por de pronto, que puede arrojar un puente por encima del hueco de los años 30, y que ciertos valores del cine mudo persisten en el sonoro; pero sobre todo que se trata menos de oponer el "mudo" y el "sonoro" que de precisar la existencia en uno y otro de algunos grupos con un estilo y unas concepciones de la expresión cinematográfica fundamentalmente diferentes.

Sin ignorar la relatividad de la simplificación crítica que me imponen las dimensiones de este estudio y manteniéndola menos como realidad objetiva que como hipótesis de trabajo, distinguiría en el cine, desde 1920 a 1940, dos grandes tendencias opuestas: los directores que creen en la imagen y los que creen en la realidad.

Por "imagen" entiendo de manera amplia todo lo que puede añadir a la cosa presentada su *representación* en la pantalla. Esta aportación es algo compleja, pero se puede reducir esencialmente a dos grupos de hechos: la plástica de la imagen y los recursos del montaje (que no es otra cosa que la organización de las imágenes en el tiempo). En la plástica hay que incluir el estilo del decorado y del maquillaje, y también —en una cierta manera— el estilo de la interpretación; la iluminación, naturalmente, y, por fin, el encuadre cerrando la composición. Del montaje, que como es sabido proviene principalmente de las obras maestras de Griffith, André Malraux escribía en la *Psychologie du cinéma* que constituía el nacimiento del film como arte; lo que le distinguía verdaderamente de la simple fotografía animada convirtiéndolo en un lenguaje.

La utilización del montaje puede ser "invisible", como sucedía muy frecuentemente en el film americano clásico de la anteguerra. El fraccionamiento de los planos no tiene otro objeto que analizar el suceso según la lógica material o dramática de la escena. Es precisamente su lógica lo que determina que este análisis pase

inadvertido, ya que el espíritu del espectador se identifica con los puntos de vista que le propone el director porque están justificados por la geografía de la acción o el desplazamiento del interés dramático.

Pero la neutralidad de esta planificación "invisible" no pone de manifiesto todas las posibilidades del montaje. Estas se captan en cambio perfectamente en los tres procedimientos conocidos generalmente con el nombre de "montaje paralelo", "montaje acelerado" y "montaje de atracciones". Gracias al montaje paralelo Griffith llegaba a sugerir la simultaneidad de dos acciones, alejadas en el espacio, por una sucesión de planos de una y otra. En *La rueda*, Abel Gance nos da la ilusión de la aceleración de una locomotora sin recurrir a verdaderas imágenes de velocidad (porque después de todo las ruedas podrían dar vueltas sin moverse del sitio), tan solo con la multiplicación de planos cada vez más cortos. Finalmente el montaje de atracciones, creado por Sergio M. Eisenstein y cuya descripción es menos sencilla, podría definirse aproximadamente como el refuerzo del sentido de una imagen por la yuxtaposición de otra imagen que no pertenece necesariamente al mismo acontecimiento: los fuegos artificiales, en *La línea general*, suceden a la imagen del toro. Bajo esta forma extrema el montaje de atracción ha sido pocas veces utilizado, incluso por su creador, pero puede considerarse como muy próxima en su principio la práctica mucho más general de la elipsis, de la comparación o de la metáfora: son las medias echadas sobre la silla al pie de la cama, o también la leche que se sale (*En legítima defensa*, de H. G. Clouzot). Naturalmente, pueden hacerse diversas combinaciones con estos tres procedimientos.

Sean los que sean, siempre se descubre en ellos un punto común que es la definición misma del montaje: la creación de un sentido que las imágenes no contienen objetivamente y que procede únicamente de sus mutuas relaciones. La célebre experiencia de Kulechov con el mismo plano de Mosjukin cuya sonrisa parecía cambiar de sentido de acuerdo con la imagen que la precedía, resume perfectamente las propiedades del montaje.

Los montajes de Kulechov, de Eisenstein o de Gance no nos

muestran el acontecimiento: aluden a él. Toman, sin duda, la mayor parte de sus elementos de la realidad que piensan describir, pero la significación final de la escena reside más en la organización de estos elementos que en su contenido objetivo. La materia del relato, sea cual sea el realismo individual de la imagen, nace esencialmente de estas relaciones (Mosjukin sonriente + niño muerto = piedad), es decir, un resultado abstracto cuyas primicias no están encerradas en ninguno de los elementos concretos. De la misma manera podemos imaginar: unas muchachas + manzanos en flor = esperanza. Las combinaciones son innumerables. Pero todas tienen en común que sugieren la idea con la mediación de una metáfora o de una asociación de ideas. Así, entre el guión propiamente dicho, objeto último del relato y la imagen bruta se intercala un catalizador, un "transformador" estético. El *sentido* no está en la imagen, es la sombra proyectada por el montaje sobre el plano de la conciencia del espectador.

Resumiendo, tanto por el contenido plástico de la imagen como por los recursos del montaje, el cine dispone de todo un arsenal de procedimientos para imponer al espectador su interpretación del acontecimiento representado. Al final del cine mudo, puede considerarse que este arsenal estaba completo. El cine soviético, por una parte, había llevado a sus últimas consecuencias la teoría y la práctica del montaje, mientras que la escuela alemana hizo padecer a la plástica de la imagen (decorado e iluminación) todas las violencias posibles. Ciertamente, hay otras cinematografías que cuentan además de la alemana y la soviética, pero tanto en Francia, como en Suecia o América, no parece que al lenguaje cinematográfico le falten los medios para decir lo que tiene que decir. Si lo esencial del arte cinematográfico estriba en lo que la plástica y el montaje pueden añadir a una realidad dada, el cine mudo es un arte completo. El sonido no desempeñaría más que un papel subordinado y complementario: como contrapunto de la imagen visual. Pero este posible enriquecimiento, que en el mejor de los casos no pasaría de ser menor, corre el riesgo de no ofrecer la suficiente compensación al lastre de realidad suplementaria introducido al mismo tiempo por el sonido.

Todo esto se debe a que estamos considerando el expresionismo del montaje y de la imagen como lo esencial del arte cinematográfico. Y es precisamente esta noción generalmente admitida la que ponen en tela de juicio desde el cine mudo algunos realizadores como Eric von Stroheim, Murnau o Flaherty. El montaje no desempeña en sus films prácticamente ningún papel, a no ser el puramente negativo de eliminación, inevitable en una realidad demasiado abundante. La cámara no puede verlo todo a la vez, pero de aquello que elige ver se esfuerza al menos por no perderse nada. Lo que cuenta para Flaherty delante de Nanouk cazando la foca, es la relación entre Nanouk y el animal, es el valor real de la espera. El montaje podría sugerirnos el tiempo, Flaherty se limita a *mostrarnos* la espera, la duración de la caza es la sustancia misma de la imagen, su objeto verdadero. En el film, este episodio está resuelto en un solo plano. ¿Negará alguien que es precisamente por este hecho mucho más emocionante que un montaje de atracciones?

Más que por el tiempo, Murnau se interesa por la realidad del espacio dramático: igual en *Nosferatu* que en *Amanecer*, el montaje no juega un papel decisivo. Podría pensarse, por el contrario, que la plástica de la imagen la relaciona con un cierto expresionismo; pero sería una consideración superficial. La composición de su imagen no es nunca pictórica, no añade nada a la realidad, no la deforma, se esfuerza por el contrario en poner de manifiesto sus estructuras profundas, en hacer aparecer las relaciones pre-existentes que llegan a ser constitutivas del drama. Así, en *Tabú*, la entrada de un barco en campo por la izquierda de la pantalla se identifica absolutamente con el destino, sin que Murnau falsifique en nada el realismo riguroso del film, rodado enteramente en decorados naturales.

Pero es, con toda seguridad, Stroheim el más opuesto a la vez al expresionismo de la imagen y a los artificios del montaje. En él, la realidad confiesa su sentido como el sospechoso ante el interrogatorio incansable del comisario. El principio de su puesta en escena es simple: mirar al mundo lo bastante de cerca y con la insistencia suficiente para que termine por revelarnos su crueldad

y su fealdad. No sería difícil imaginar, en último extremo, un film de Stroheim compuesto de un solo plano tan largo y tan amplio como se quiera.

La elección de estos tres directores no es exhaustiva. Encontraríamos seguramente en algunos otros, aquí y allá, elementos de cine no expresionista y en los que el montaje no toma parte. Incluso en Griffith. Todos estos ejemplos son quizá suficientes para indicar la existencia, en pleno corazón del cine mudo, de un arte cinematográfico precisamente contrario al que se identifica con el cine por excelencia; de un lenguaje cuya unidad semántica y sintáctica no es el plano; en el que la imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela en ella. Para esta tendencia el cine mudo no era de hecho más que una enfermedad: la realidad menos uno de sus elementos. Tanto *Avaricia* como *La pasión de Jeanne d'Arc* son ya virtualmente películas sonoras. Si deja de considerarse el montaje y la composición plástica de la imagen como la esencia misma del lenguaje cinematográfico, la aparición del sonido no es ya la línea de quiebra estética que divide dos aspectos radicalmente diferentes del séptimo arte. Un cierto cine que ha creído morir a causa de la banda sonora, no era realmente "el cine"; el verdadero plano de cristalización estaba en otro sitio y continuaba y continúa sin ruptura, atravesando 35 años de historia del lenguaje cinematográfico.

Rota así la supuesta unidad estética del cine mudo y repartida entre dos tendencias íntimamente enemigas, volvamos a examinar la historia de los últimos veinte años.

De 1930 a 1940 parece haberse producido en todo el mundo y especialmente en América una cierta comunidad de expresión en el lenguaje cinematográfico. Se produce en Hollywood el triunfo de cinco o seis grandes géneros, que aseguran desde entonces su aplastante superioridad: La comedia americana (*Caballero sin espada*, de Capra, 1936), el género burlesco (*Los hermanos Marx*), las películas musicales (Fred Astaire y Ginger Rogers, las *Ziegfeld Follies*), el film policíaco y de gangsters (*Scarface*, *Soy un fugitivo*, *El delator*), el drama psicológico y de costumbres (*Back Street*, *Jezebel*), el film fantástico o de terror (*Dr. Jeckyll y Mr. Hyde*,

*El hombre invisible, Frankenstein*) y el *western* (*La diligencia*, 1939). La segunda cinematografía del mundo durante ese mismo período es, sin duda alguna, la francesa; su superioridad se afirma poco a poco con una tendencia que puede llamarse de manera aproximada realismo negro o realismo poético, dominado por cuatro nombres: Jacques Feyder, Jean Renoir, Marcel Carné y Julien Duvivier. Como no me propongo adjudicar un palmarés, no nos sería útil detenernos sobre los cines soviéticos, inglés, alemán e italiano en los que el período considerado es relativamente menos significativo que los diez años siguientes. En todo caso, la producción americana y francesa bastan para definir claramente el cine sonoro de la anteguerra como un arte que ha logrado de manera manifiesta alcanzar equilibrio y madurez.

En cuanto al fondo: grandes géneros con reglas bien elaboradas, capaces de contentar a un amplio público internacional y de interesar también a una élite cultivada con tal de que *a priori* no sea hostil al cine.

En cuanto a la forma: estilos de fotografía y de planificación perfectamente claros y acordes con el asunto; una reconciliación total entre imagen y sonido. Volviendo a ver hoy films como *Jezabel*, de William Wyler; *La diligencia*, de John Ford, o *Le jour se lève*, de Marcel Carné, se experimenta el sentimiento de un arte que ha encontrado su perfecto equilibrio, su forma ideal de expresión, y recíprocamente admiramos algunos temas dramáticos y morales a los que el cine no ha dado una existencia total, pero a los que por lo menos ha elevado a una grandeza y a una eficacia artística que no hubieran conocido sin él. En resumen; todas las características de la plenitud de un arte "clásico".

Considero que puede sostenerse con justicia que la originalidad del cine de la posguerra, con relación al de 1939, reside en la mejora de la producción de algunas naciones y más particularmente el deslumbrante resplandor del cine italiano y la aparición de un cine británico original y libre de las influencias de Hollywood y puede concluirse que el fenómeno verdaderamente importante de los años 1940-50 es la intrusión de una sangre nueva, de una materia todavía inexplorada; brevemente, que la verdadera

revolución se ha hecho al nivel de los asuntos más que del estilo; más de lo que el cine tiene que decir al mundo que de la manera de decirlo. El neorrealismo ¿no es más un humanismo que un estilo de la puesta en escena? ¿Y ese mismo estilo, no se define esencialmente por un "desaparecer" ante la realidad?

Por eso no es nuestra intención el proponer no sé qué preeminencia de la forma sobre el fondo. "El arte por el arte" no es menos herético en el cine. ¡Quizá más! Pero a nuevo asunto, nueva forma. Y una manera de mejor entender lo que el film trata de decirnos consiste en saber cómo nos lo dice.

En 1938 ó 39 por tanto, el cine sonoro conocía, sobre todo en Francia y en América, una especie de perfección clásica, fundada por un lado en la madurez de los géneros dramáticos elaborados durante diez años o heredados del cine mudo, y por otro en la estabilización de los progresos técnicos. Los años treinta han sido a la vez los del sonido y la película pancromática. Sin duda el equipo de los estudios no ha dejado de mejorar, pero estos perfeccionamientos eran solo de detalle, ya que ninguno abría posibilidades radicalmente nuevas a la puesta en escena. Esta situación, por lo demás, no ha cambiado desde 1940, si no es quizá en lo que se refiere a la fotografía, gracias al aumento de la sensibilidad de la película. La pancromática ha trastocado el equilibrio de los valores de la imagen; las emulsiones ultrasensibles han permitido modificar su diseño. Con libertad para rodar en estudio con diafragmas mucho más cerrados, el operador ha podido, llegado el caso, eliminar el *flou* de los segundos términos, que era de rigor habitualmente. Pero pueden encontrarse ejemplos anteriores del empleo de la profundidad de campo (en Jean Renoir, por ejemplo); esto ha sido siempre posible en exteriores e incluso en el estudio haciendo algunas proezas. Bastaba con quererlo. De manera que en el fondo se trataba menos de un problema técnico —cuya solución, realmente, ha sido sumamente facilitada—, que de una búsqueda de estilo, sobre la que volveremos a hablar. En resumen, desde 1930, con la vulgarización del empleo de la película pancromática, el conocimiento de los recursos del micro y la generalización de la grúa en el equipo de los estudios, pueden

considerarse adquiridas las condiciones técnicas necesarias y suficientes para el arte cinematográfico.

Ya que los determinismos técnicos estaban prácticamente eliminados, hace falta buscar en otra parte los signos y los principios de la evolución del lenguaje: en el replanteamiento de los argumentos y, como consecuencia, de los estilos necesarios para su expresión. En 1939 el cine sonoro había alcanzado eso que los geógrafos llaman el perfil de equilibrio de un río. Es decir, esa curva matemática ideal que es el resultado de una suficiente erosión. Alcanzado el perfil de equilibrio, el río se desliza sin esfuerzo desde su fuente a su desembocadura y no ahonda más en su lecho. Pero si sobreviene cualquier movimiento geológico que eleva la penillanura y modifica la altura de la fuente, el agua comienza a trabajar de nuevo, penetra los terrenos subyacentes, se hunde, mina y excava. A veces, si se trata de capas calcáreas, dibuja todo un nuevo relieve cavernoso casi invisible en la llanura, pero complejo y atormentado si se sigue el camino del agua.

#### EVOLUCION DE LA PLANIFICACION CINEMATOGRAFICA A PARTIR DEL CINE SONORO

En 1938 se encuentra casi por todas partes el mismo género de planificación. Si llamamos, un poco convencionalmente, "expresionista" o "simbolista" el tipo de films mudos fundados sobre la plástica y los artificios del montaje, podríamos calificar la nueva forma del relato como "analítica" y "dramática". Sea, por ejemplo, para utilizar uno de los elementos de la experiencia Kulechov, una mesa servida y un pobre huésped hambriento. Podemos imaginar en 1936 la siguiente planificación:

1. Plano general encuadrando a la vez al actor y la mesa.
2. *Travelling* hacia adelante que termina en un primer plano de la cara, que expresa una mezcla de asombro y de deseo.
3. Serie de primeros planos de los alimentos.

4. Vuelta la persona, encuadrado de pie, que avanza lentamente hacia la cámara.
5. Ligeramente *travelling* hacia atrás para permitir un plano americano del actor agarrando un muslo de pollo.

Cualesquiera que sean las variantes imaginables de esta planificación, siempre tendrán algunos puntos comunes:

- 1.º La verosimilitud del espacio, donde el lugar del personaje estará siempre determinado, incluso cuando un primer plano elimine el decorado.
- 2.º La intención y los efectos de la planificación serán exclusivamente dramáticos o psicológicos.

En otros términos, representada sobre un teatro y vista desde una butaca de platea, esta escena tendría exactamente el mismo sentido, el acontecimiento continuaría existiendo objetivamente. Los cambios en el punto de vista de la cámara no añaden nada. Solo presentan la realidad de una manera más eficaz. Por de pronto, permitiendo verla mejor, después, poniendo el acento sobre aquello que lo merece.

Es cierto que el realizador cinematográfico dispone como el director de teatro de un margen de libertad con el que puede subrayar el sentido de la acción. Pero no es más que un margen que no podría modificar la lógica formal del acontecimiento. Tomemos en cambio el montaje de los leones de piedra en *La fin de Saint-Petersbourg*; hábilmente unidas, una serie de esculturas dan la impresión de un mismo animal que se levanta (como el pueblo). Este admirable hallazgo de montaje es impensable en 1932. En *Furia*, Fritz Lang introduce todavía en 1935, después de una serie de planos de mujeres chismorreando, la imagen de unas gallinas cacareando en un corral. Es una supervivencia del montaje de atracciones que ya resultaba chocante en la época y que hoy en día parece algo totalmente heterogéneo con el resto del film. Por muy decisiva que sea la influencia de un Carné, por ejemplo, en la valorización de los guiones de *Quai des brumes* o de *Le jour se*

*lève*, su planificación permanece en el nivel de la realidad que analiza; no es más que una manera de verla bien. Es por lo que se asiste a la desaparición casi total de los trucos visibles, tales como la sobreimpresión; e incluso, sobre todo en América, del gran inserto cuyo efecto físico demasiado violento hace perceptible el montaje. En la comedia americana, el director vuelve siempre que puede a encuadrar los personajes por debajo de las rodillas, lo que parece ser más conforme con la atención espontánea del espectador: el punto de equilibrio natural de su acomodación mental.

De hecho, esta práctica del montaje tiene sus orígenes en el cine mudo. Es aproximadamente el papel que juega en *La culpa ajena*, por ejemplo, porque con *Intolerancia*, Griffith introduciría ya esta concepción sintética del montaje que el cine soviético llevaría a sus últimas consecuencias y que es ya utilizado por casi todo el mundo —aunque con menos rigor— al final del cine mudo. Se comprende, por lo demás, que la imagen sonora, mucho menos maleable que la imagen visual, haya llevado el montaje hacia el realismo, eliminando cada vez más tanto el expresionismo plástico como las relaciones simbólicas entre las imágenes.

Así, hacia 1938, los films, de hecho, estaban casi unánimemente planificados según los mismos principios. Cada historia era contada por una sucesión de planos cuyo número variaba relativamente poco (alrededor de 600). La técnica característica de esta planificación era el campo-contracampo; en un diálogo, por ejemplo, la toma de vistas alternada según la lógica del texto, de uno al otro interlocutor.

Es este tipo de planificación, que sirvió perfectamente a los mejores films de los años 30 a 39, el que ha sido puesto en tela de juicio por la planificación en profundidad, utilizada por Orson Welles y William Wyler.

El interés de *Citizen Kane* difícilmente puede ser sobrestimado. Gracias a la profundidad de campo, escenas enteras son tratadas en un único plano, permaneciendo incluso la cámara inmóvil. Los efectos dramáticos, conseguidos anteriormente con el montaje, nacen aquí del desplazamiento de los actores dentro del encuadre

escogido de una vez por todas. Es cierto que Orson Welles, al igual que Griffith en el caso del primer plano, no ha “inventado” la profundidad de campo; todos los primitivos del cine lo utilizaban y con razón. El *flou* de la imagen no ha aparecido hasta el montaje. No era solo una dificultad técnica como consecuencia del empleo de planos muy próximos, sino la consecuencia lógica del montaje, su equivalencia plástica. Si en un momento de la acción el director hace, por ejemplo, como en la planificación antes imaginada, un primer plano de un frutero repleto, es normal que lo aisle en el espacio utilizando también el objetivo. El *flou* de los últimos términos confirma por tanto el efecto del montaje; no pertenece más que accesoriamente al estilo de la fotografía y sí esencialmente al del relato. Ya Jean Renoir lo había comprendido perfectamente cuando escribía en 1938, es decir, después de *La bête humaine* y *La gran ilusión* y antes de *La règle du jeu*: “Cuanto más avanzo en mi oficio, más me siento inclinado a hacer una puesta en escena en profundidad con relación a la pantalla; y cuanto más lo hago más renuncio a las confrontaciones entre dos actores cuidadosamente colocados delante de la cámara como ante un fotógrafo”. Y, en efecto, si se busca un precursor de Orson Welles, no es Louis Lumière o Zecca sino Renoir. En Renoir la búsqueda de la composición en profundidad corresponde efectivamente a una supresión parcial del montaje, reemplazado por frecuentes panorámicas y entradas en campo. Todo lo cual supone un deseo de respetar la continuidad del espacio dramático y, naturalmente, también su duración.

Resulta evidente, a quien sabe ver, que los planos-secuencia de Welles en *El cuarto mandamiento* no son en absoluto la “grabación” pasiva de una acción fotografiada en un mismo encuadre, sino que, por el contrario, el renunciar a una división del acontecimiento, el renunciar a analizar en el tiempo el área dramática, es una operación positiva cuyo efecto resulta muy superior al que se hubiera conseguido con la planificación clásica.

Basta comparar dos fotogramas realizados con la técnica de la profundidad de campo, uno de 1910 y otro de un film de Welles o de Wyler, para comprender viendo la imagen, incluso separada

del film, que su función es completamente distinta. El encuadre de 1910 se identifica prácticamente con el cuarto muro ausente del escenario teatral o, al menos en exteriores, con el mejor punto de vista sobre la acción, mientras que el decorado, la iluminación y el ángulo dan a la segunda puesta en escena una legibilidad diferente. Sobre la superficie de la pantalla, el director y el operador han sabido organizar un tablero dramático en el que ningún detalle está excluido. Pueden encontrarse los ejemplos más claros, si no los más originales, en *La loba*, donde la puesta en escena alcanza un rigor de diagrama (en Welles la sobrecarga barroca hace que el análisis resulte más complejo). La colocación de un objeto con relación a los personajes es tal que el espectador *no puede* escapar a su significación. Significación que el montaje habría detallado con una serie de planos sucesivos<sup>2</sup>.

En otros términos, el plano secuencia del director moderno, realizado con profundidad de campo, no renuncia al montaje, —¿cómo podría hacerlo sin volver a los balbuceos primitivos?— sino que lo integra en su plástica. La narración de Welles o de Wyler no es menos explícita que la de John Ford, pero tiene sobre este último la ventaja de no renunciar a los efectos particulares que pueden obtenerse de la unidad de la imagen en el tiempo y en el espacio. No es efectivamente una cosa indiferente (al menos en una obra que se preocupa del estilo) que un acontecimiento sea analizado por fragmentos o representado en su unidad física. Sería evidentemente absurdo negar los progresos decisivos que el uso del montaje ha aportado al lenguaje de la pantalla, pero también es cierto que han sido obtenidos a costa de otros valores no menos específicamente cinematográficos.

Por esto la profundidad de campo no es una moda de operador como el uso de filtros, o de un determinado estilo en la iluminación, sino una adquisición capital de la puesta en escena: un progreso dialéctico en la historia del lenguaje cinematográfico.

Y esto no es solo un progreso formal. La profundidad de campo bien utilizada no es solo una manera más económica, más sim-

<sup>2</sup> En el capítulo siguiente sobre William Wyler se hallarán ilustraciones precisas de este análisis.

ple y más sutil a la vez, de hacer resaltar una escena; sino que afecta, junto con las estructuras del lenguaje cinematográfico, a las relaciones intelectuales del espectador con la imagen, y modifica por tanto el sentido del espectáculo.

Se saldría del propósito de este artículo el analizar las modalidades psicológicas de estas relaciones y sus consecuencias estéticas, pero puede bastar el hacer notar *grosso modo*:

1.º Que la profundidad de campo coloca al espectador en una relación con la imagen más próxima de la que tiene con la realidad. Resulta por tanto justo decir que independientemente del contenido mismo de la imagen, su estructura es más realista.

2.º Que implica como consecuencia una actitud mental más activa e incluso una contribución positiva del espectador a la puesta en escena. Mientras que en el montaje analítico el espectador tiene que seguir tan solo una dirección, unir la propia atención a la del director que elige por él lo que hace falta ver, en este otro caso se requiere un mínimun de elección personal. De su atención y de su voluntad depende en parte el hecho de que la imagen tenga un sentido.

3.º De las dos proposiciones precedentes, de orden psicológico, se desprende una tercera que puede calificarse de metafísica.

Al analizar la realidad, el montaje, por su misma naturaleza, atribuye un único sentido al acontecimiento dramático. Cabría sin duda otro camino analítico, pero sería ya otro film. En resumen, el montaje se opone esencialmente y por naturaleza a la expresión de la ambigüedad. La experiencia de Kulechov lo demuestra justamente por reducción al absurdo, al dar cada vez un sentido preciso a un rostro cuya ambigüedad autoriza estas tres interpretaciones sucesivamente exclusivas.

La profundidad de campo reintroduce la ambigüedad en la estructura de la imagen, si no como una necesidad (los films de Wyler no tienen prácticamente nada de ambiguos) al menos como una posibilidad. Por eso no es exagerado decir que *Citizen Kane* solo puede concebirse en profundidad de campo. La incertidumbre

en la que se permanece acerca de la clave espiritual y de la interpretación de la historia, está desde el principio inscrita en la estructura de la imagen.

Y no es que Welles se prohíba a sí mismo el recurso a los procedimientos expresionistas del montaje, sino que justamente su utilización episódica, entre los "planos-secuencia" en profundidad de campo, les da un sentido nuevo. El montaje constituía antes la materia misma del cine, el tejido del guión. En *Citizen Kane* un encadenamiento de sobreimpresiones se opone a la continuidad de una escena en una sola toma, y se convierte en otra modalidad, explícitamente abstracta, del relato. El montaje acelerado desvirtuaba el tiempo y el espacio; el de Welles no trata de engañarnos sino que, por el contrario, nos lo propone como una condensación temporal, equivalente, por ejemplo, al imperfecto castellano o al frecuentativo inglés. Así el "montaje rápido" y el "montaje de atracciones", las sobreimpresiones que el cine sonoro no había utilizado desde hace diez años, encuentran un nuevo sentido con relación al realismo temporal de un cine sin montaje. Si me he detenido tanto sobre el caso de Orson Welles es porque la fecha de su aparición en el firmamento cinematográfico (1941) señala muy bien el comienzo de un nuevo período, y también porque su caso es el más espectacular y el más significativo, incluso en sus excesos. Pero *Citizen Kane* se inserta en un movimiento de conjunto, en un vasto desplazamiento geológico de los ejes del cine que va confirmando por todas partes esta revolución del lenguaje.

Encontraré una confirmación por distintos caminos en el cine italiano. En *Païsa* y en *Germania, anno zero*, de R. Rossellini, y *Ladrón de bicicletas*, de Vittorio de Sica, el neorrealismo italiano se opone a las formas anteriores del realismo cinematográfico por la renuncia a todo expresionismo y, en particular, por la total ausencia de efectos debidos al montaje. Como en Orson Welles y a pesar de las diferencias de estilo, el neorrealismo tiende a devolver al film el sentido de la ambigüedad de lo real. La preocupación de Rossellini ante el rostro del niño en *Germania, anno zero*, es justamente la inversa de la de Kulechov ante el primer plano de Mosjukin. Se trata de conservar su misterio. Que la

evolución neorrealista no parezca traducirse en principio como en América, por una revolución en la técnica de la planificación, no debe inducirnos a error. Los medios son diversos, pero se persigue el mismo fin. Los de Rossellini y de Sica son menos espectaculares pero van también dirigidos a reducir el montaje a la nada y a proyectar en la pantalla la verdadera continuidad de la realidad. Zavattini sueña con filmar 90 minutos de la vida de un hombre al que no le pasa nada. El más "esteta" de los neorrealistas, Luchino Visconti, mostraba por lo demás tan claramente como Welles la intención fundamental de su estilo en *La terra trema*, un film casi únicamente compuesto de planos-secuencia en los que la preocupación por abrazar la totalidad de la escena se traducía en la profundidad de campo y en unas interminables panorámicas.

5 Pero sería imposible pasar revista a todas las obras que participan en esta evolución del lenguaje a partir de 1940. Ya es hora de intentar una síntesis de estas reflexiones. Los diez últimos años me parece que señalan un progreso decisivo en el dominio de la expresión cinematográfica. A propósito, hemos evitado hablar a partir de 1930 de la tendencia del cine mudo ilustrada particularmente por Erich von Stroheim, F. W. Murnau, R. Flaherty y Dreyer. Y no porque me haya parecido que se extinguía con el sonido. Porque, bien al contrario, pienso que representa la vena más fecunda del cine llamado mudo, la única que, precisamente porque lo esencial de su estética no estaba ligado al montaje, anunciaba el realismo sonoro como su natural prolongación. Pero también es verdad que el cine sonoro de 1930 a 40 no le debe casi nada, con la excepción gloriosa y retrospectivamente profética de Jean Renoir, el único cuya puesta en escena se esfuerza, hasta *La règle du jeu*, por encontrar, más allá de las comodidades del montaje, el secreto de un relato cinematográfico capaz de expresarlo todo sin dividir el mundo, de revelarnos el sentido escondido de los seres y de las cosas sin romper su unidad natural.

6 Tampoco se trata de echar sobre el cine de 1930 a 40 un descrédito que no resistiría a la evidencia de algunas obras maestras; se trata simplemente de introducir la idea de un progreso dialéctico del que los años cuarenta marcan el gran punto de articulación.

Es cierto que el cine sonoro ha lanzado al viento las campanas de una cierta estética del lenguaje cinematográfico, pero solo de la que más le apartaba de su vocación realista. Del montaje, el cine sonoro había conservado, sin embargo, lo esencial, la descripción discontinua y el análisis dramático del suceso. Había renunciado a la metáfora y al símbolo para esforzarse por la ilusión de la representación objetiva. El expresionismo del montaje había desaparecido casi completamente, pero el realismo relativo en el estilo de la planificación que triunfaba generalmente hacia 1937, implica una limitación congénita de la que no podíamos darnos cuenta porque los asuntos que se trataban le resultaban perfectamente apropiados. Así la comedia americana, que ha alcanzado su perfección en el marco de una planificación en la que el realismo del tiempo no tenía ningún sentido. Esencialmente lógica, como el vodevil y juego de palabras, perfectamente convencional en su contenido moral y sociológico, la comedia americana salía siempre ganando con el rigor descriptivo y lineal, con los recursos rítmicos de la planificación clásica.

Es sobre todo con la tendencia Stroheim y Murnau, casi totalmente eclipsada de 1930 a 1940, con la que el cine se entronca más o menos conscientemente desde hace diez años. Pero no se limita a prolongarla, sino que extrae el secreto de una regeneración realista del relato, que se hace capaz de integrar el tiempo real de las cosas, la real duración del suceso, en cuyo lugar la planificación tradicional colocaba insidiosamente un tiempo intelectual y abstracto. Pero lejos de eliminar definitivamente las conquistas del montaje, les da por el contrario una relatividad y un sentido. Es precisamente por relación a un mayor verismo en la imagen como se hace posible un suplemento de abstracción. El repertorio estilístico de un director como Hitchcock, por ejemplo, se extiende en una amplia gama que va desde la potencia del documento bruto a las sobreimpresiones y a los primerísimos planos. Pero los primeros planos de Hitchcock no son los de C. B. de Mille en *La marca*. No son más que una figura de estilo entre otras. Dicho de otra manera, en los tiempos del cine mudo, el montaje *evocaba* lo que el realizador quería decir; en 1938 la

planificación *describía*; hoy, en fin, puede decirse que el director *escribe* directamente en cine. La imagen, su estructura plástica, su organización en el tiempo, precisamente porque se apoya en un realismo mucho mayor, dispone así de muchos más medios para dar inflexiones y modificar desde dentro la realidad. El cineasta ya no es solo un competidor del pintor o del dramaturgo, sino que ha llegado a igualarse con el novelista.