

## André Bazin ■

(...) "La especificidad cinematográfica, tomada por una vez al estado puro, reside en el simple respeto fotográfico de la unidad del espacio." (...)

Publicado en *Cahiers du Cinéma* N° 65,  
diciembre de 1956.

### Montaje prohibido

(...) Es necesario que lo imaginario, tenga en la pantalla la densidad espacial de lo real. El montaje no puede ser utilizado sino dentro de límites precisos bajo pena de atentar contra la ontología misma del relato cinematográfico. Por ejemplo, no le está permitido al realizador escamotear mediante un campo-contracampo, la dificultad de hacer ver dos aspectos simultáneos de una acción. Lamorisse lo ha comprendido perfectamente en **Crin Blanca**, en la secuencia de la

caza del conejo, en la que siempre tenemos simultáneamente en campo: el caballo, el chico y la presa. Por el contrario, está cerca de cometer un error en el momento de la captura del caballo Crin Blanca, cuando el chico es arrastrado por el caballo al galope. No es tan importante que el caballo que vemos en ese momento, a lo lejos, sea un falso Crin Blanca. Ni siquiera que en este peligroso momento sea el propio Lamorisse quien es arrastrado por el caballo. Lo que

molesta es que al final de la secuencia, cuando el animal aminora la marcha y se detiene, la cámara no nos muestre, irrefutablemente, la proximidad física del caballo y del chico. Una panorámica o un *travelling* atrás podía haberlos mostrado. Esta simple resolución hubiera autenticado, retrospectivamente, todos los planos anteriores. Pero esos dos planos, uno después del otro, del chico y del caballo, escamoteando una dificultad que en ese momento era menor, quiebran la bella fluidez espacial de la acción.

Tal vez me haría entender mejor evocando el ejemplo de una secuencia admirable, tomada de un mediocre film inglés **Where No Vultures Fly** [Harry Watt, 1952]. El film cuenta la historia, verídica, de un joven matrimonio que creó y organizó en África del Sur, durante la guerra, una reserva de animales. Para estos fines marido y mujer vivieron con su hijito en plena sabana. La secuencia a la cual aludo comienza de la manera más convencional. El chiquito, que se ha alejado del campamento de los padres, encuentra un cachorrito de león momentáneamente abandonado por su madre. Inconciente del peligro, lo toma en sus brazos y se lo lleva. La leona, sin embargo, advertida por los ruidos o el olor, vuelve a la guarida y sigue los pasos del chico, que no ha advertido su presencia. La leona lo sigue a cierta distancia. Ignorando el peligro, el chiquito con el cachorro en brazos se acerca al campamento. Desde allí lo ven sus padres que aterrizados perciben a la leona que viene siguiéndole el rastro, y es capaz de saltar en cualquier momento sobre él. Detengámonos un momento. Hasta aquí todo ha sido mostrado en montaje paralelo y el suspenso logrado, bastante ingenuo, es de lo más convencional. Pero, para nuestra sorpresa, el realizador abandona los planos cortos que aislaban a los per-

sonajes, y nos muestra en un mismo plano general, a los padres, el niño con el cachorrito y la leona detrás. Con este solo plano, en el que cualquier truco debe ser descartado, se autentifica, de golpe y retrospectivamente, el muy banal montaje que lo precedía. A partir de allí vemos, y siempre en el mismo plano general, al padre ordenar a su hijo que se detenga (a cierta distancia la leona se detiene a su vez), que deposite el cachorro en el suelo, y que siga caminando sin precipitación. Entonces la leona tranquilamente recupera su cachorro y se lo lleva de nuevo a la sabana, mientras que los padres, tranquilizados, se precipitan hacia su hijito.

Es evidente que si no se la considera más que como relato, esta secuencia tendría rigurosamente el mismo significado aparente que si hubiera sido totalmente realizada utilizando las facilidades materiales del montaje, o valiéndose de las "transparencias". Pero en cualquiera de esos dos casos nunca se hubiera desarrollado en su realidad física y espacial delante de la cámara. De modo que, a pesar del carácter concreto de cada imagen, no tendría valor de realidad sino solo de relato. No habría diferencia esencial entre la secuencia cinematográfica y el capítulo de una novela que relatara el mismo episodio imaginario. Ahora bien, la calidad dramática y moral de este episodio sería evidentemente muy mediocre, mientras que el encuadre final, que implica la puesta en situación real de todos los personajes, nos lleva de golpe hacia lo mejor de la emoción cinematográfica. Naturalmente, la proeza fue posible porque la leona estaba en cierta medida domesticada y vivía, antes del rodaje del film, en contacto con la familia. Pero lo que importa no es que el muchachito haya corrido un peligro real, sino que la representación de ese peligro haya sido reali-



zada respetando la unidad espacial de la acción. El realismo reside aquí en la unidad del espacio. Vemos entonces que hay casos en los que, el montaje, lejos de ser la esencia del cine, se convierte en su negación. La misma acción, según sea tratada por el montaje o en un plano secuencia, puede no ser más que mala literatura o convertirse en lo mejor del cine.

Me parece que se podría proponer ahora como ley estética, el principio siguiente: “Cuando lo esencial de una acción depende de la presencia simultánea en el cuadro, de dos o más factores, el montaje está prohibido”. Pero el montaje vuelve a ser posible cuando el sentido de la acción no dependa de la contigüidad física, aún si esta contigüidad está implicada en la acción. En el ejemplo de *Lamorisse*, se podía mostrar, tal como él lo hizo, en plano cercano, la cabeza del caballo volviéndose, en señal de obediencia, hacia el chico, pero hubiera debido, en el plano anterior, mostrar en la misma toma a los dos.

No se trata de ninguna manera de obligar a utilizar el plano secuencia, ni renunciar a los recursos expresivos ni a las facilidades eventuales del cambio de plano. Estas consideraciones no están dirigidas a la forma sino que apuntan a la naturaleza del relato, o más exactamente, a ciertas interdependencias entre la naturaleza y la forma. Cuando Orson Welles trata ciertas escenas de *Soberbia* en plano único y cuando, por el contrario, fragmenta al extremo el montaje de *Mr. Arkadin*, se trata nada más de un cambio de estilo que no modifica esencialmente el tema.

Yo iría más lejos diciendo que *Festín diabólico* de Hitchcock hubiera podido ser planificado de manera clásica, dejando de lado la importancia artística que se pueda dar a la decisión de filmar un plano único. Por el contrario, sería inaceptable que la famosa es-

cena de la caza de la foca en *Nanook* no nos mostrara, en el mismo plano, al cazador, el agujero y la foca. Después poco importa que la escena esté fragmentada según el criterio del realizador. Solamente es necesario que la unidad espacial de la acción sea respetada en el momento en que, si se la rompiera, la realidad se transformaría en una simple representación imaginaria. Flaherty lo entendió así, salvo en ciertos momentos en los que el film pierde entonces de ese modo, su consistencia. Si la imagen de *Nanook* acechando su presa en el borde del agujero en el hielo es una de las más bellas del cine, la pesca del cocodrilo, en *Louisiana Story*, visiblemente realizada “en el montaje”, es una debilidad. Por el contrario, en el mismo film, el momento en que el cocodrilo atrapa el pájaro, filmado en una sola toma, con panorámica, es simplemente admirable. Pero lo recíproco es verdadero, es decir, que para que el relato encuentre la realidad, basta con que uno de sus planos, convenientemente elegido, reúna los elementos dispersos por el montaje.

Sin duda es más difícil definir a priori a qué clase de asuntos o aún en qué circunstancias se aplica esta ley. Con prudencia, me arriesgaría a dar algunas indicaciones. En primer lugar, esto es válido naturalmente para todos los films documentales cuyo objeto es exponer hechos que perderían todo interés si las acciones no hubieran ocurrido realmente frente a la cámara, es decir en esos documentales cercanos al reportaje. Esto alcanzaría también a los noticieros. El hecho de que la noción de “actualidades reconstruidas” haya sido aceptada en los comienzos del cine, muestra la evolución del público. No ocurre lo mismo con los documentales didácticos, cuyo propósito no es la representación sino la explicación de un acontecimiento.

Naturalmente, este tipo de documentales puede incluir secuencias o planos como los que mencionamos (con unidad de acción y de espacio). Tomemos por ejemplo, un documental sobre prestidigitación. Si el fin es mostrar los extraordinarios trucos de un virtuoso célebre, será esencial proceder con planos únicos, pero si inmediatamente después tiene que explicarse uno de esos números, el montaje se impone. Este caso resulta muy claro.

Mucho más interesante es evidentemente el caso de un film de acción, que roza la fantasía, como **Crin Blanca**, o un documental que por momentos se acerca a la ficción como **Nanook**. Se trata entonces, como ya lo dijimos, de ficciones que alcanzan su sentido, o que tienen valor, sólo cuando la realidad pasa a formar parte de lo imaginario. La planificación, entonces, está conducida por los aspectos de la realidad. Finalmente, en el film de relato puro, equivalente de la novela o de la obra de teatro, es probable también

que ciertos tipos de acción no toleren el empleo del montaje para alcanzar su plenitud. La duración concreta es evidentemente menoscabada por el tiempo abstracto del montaje (esto está bien demostrado en **El ciudadano y Soberbia**). Pero ciertas situaciones solo existen cinematográficamente cuando la unidad espacial es puesta en evidencia, y muy particularmente en las situaciones cómicas fundadas en las relaciones del hombre con los objetos. Como en **El globo rojo**, todos los trucajes están permitidos, salvo la facilidad del montaje. Los primitivos cómicos (especialmente Keaton) y los films de Chaplin enseñan mucho sobre esto. Si lo cómico triunfó antes de Griffith y el montaje es porque la mayoría de los gags se lograban a través de un desarrollo dentro del espacio, de la relación del hombre con los objetos y con el mundo exterior. Chaplin, en **El circo**, está efectivamente dentro de la jaula del león y los dos está "encerrados" juntos dentro del cuadro de la pantalla.

