

David Bordwell

La narración en el cine de ficción

C I N E

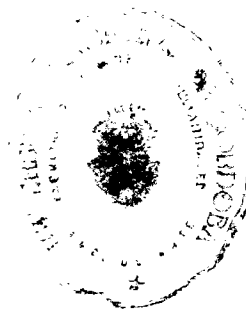
C I N E

Paidós Comunicación Cine

64. A. Gaudreault y F. Jost - *El relato cinematográfico*
65. D. Bordwell - *El significado del filme*
67. F. Jameson - *La estética geopolítica*
68. D. Bordwell y K. Thompson - *El arte cinematográfico*
70. R. C. Allen y D. Gomery - *Teoría y práctica de la historia del cine*
72. D. Bordwell - *La narración en el cine de ficción*
73. S. Kracauer - *De Caligari a Hitler*
75. F. Vanoye - *Guiones modelo y modelos de guión*
76. P. Sorlin - *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*
78. J. Aumont - *El ojo interminable*
80. R. Arnheim - *El cine como arte*
81. S. Kracauer - *Teoría del cine*

David Bordwell

La narración en el cine de ficción



PAIDÓS

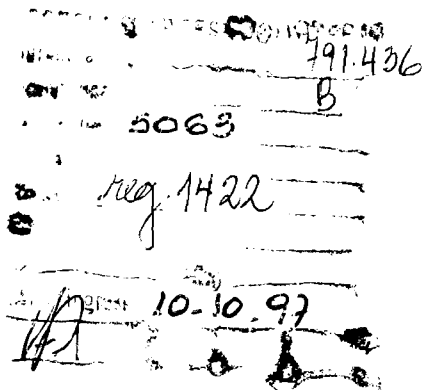
Barcelona • Buenos Aires • México

Reserva de
biblioteca

Título original: *Narration in the fiction film*
Publicado en inglés por The University of Wisconsin Press, en Estados Unidos,
y por Methuen & Co. Ltd., en Gran Bretaña

Traducción de Pilar Vázquez Mota

Cubierta de Mario Eskenazi



1.ª edición, 1996

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del «Copyright», bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

© 1985 by The Board of Regents of the University of Wisconsin System
© de todas las ediciones en castellano,
Ediciones Paidós Ibérica, S. A.,
Mariano Cubí, 2 - 08021 Barcelona
y Editorial Paidós, SAICF
Defensa, 599 - Buenos Aires.

ISBN: 84-493-0177-7
Depósito legal: B-1.023/1996

Impreso en Gràfiques 92, S. A.,
Torrassa, 108 - Sant Adrià de Besòs (Barcelona)

Impreso en España - Printed in Spain

*Para Jacques Ledoux,
hombre de cine*

Sumario

Prefacio	XI	Indicios, características y funciones	113
Introducción	XIII	El espacio en <i>Fenyés Szelek</i>	129
PRIMERA PARTE:		TERCERA PARTE:	
TEORÍAS SOBRE LA NARRACIÓN		MODOS HISTÓRICOS DE NARRACIÓN	
1. Teorías miméticas de la narración	3	8. Modos y normas	149
La perspectiva como narración	4	9. La narración clásica: el ejemplo de Hollywood	156
La perspectiva y el punto de vista literario	7	La narración canónica	157
El observador invisible	9	El estilo clásico	163
Eisenstein: la narración como escenografía	12	El espectador clásico	165
2. Teorías diegéticas de la narración	16	Siete películas, ocho segmentos	167
La narración fílmica como metalenguaje	18	10. La narración de arte y ensayo	205
La narración fílmica como enunciación	20	Objetividad, subjetividad, autoridad	206
SEGUNDA PARTE:		El juego de la forma	214
LA NARRACIÓN Y LA FORMA FÍLMICA		El cine de arte y ensayo en la historia	228
3. La actividad del observador	29	11. La narración histórico-materialista: el ejemplo soviético	234
Esbozo para una psicología de la percepción y la cognición fílmicas	30	La narración como retórica	235
Comprensión narrativa	33	Historia previsible, narración imprevisible	241
Ver y creer	40	<i>La nueva Babilonia</i>	250
4. Principios de la narración	48	Hacia un cine interrogativo	268
Historia, argumento y estilo	49	12. La narración paramétrica	274
Tácticas de construcción del argumento	54	Un nuevo papel para el estilo	275
Conocimiento, autoconciencia y comunicabilidad	57	Formas y estrategias	280
Narrador, autor	61	Los parámetros de <i>Pickpocket</i>	290
5. Culpa, crimen y narración	63	El problema de la modernidad en el cine	310
Las películas de detectives	64	13. Godard y la narración	311
El melodrama	70	Esquemas en conflicto	313
6. Narración y Tiempo	74	Narración espacializada	317
Características de la construcción temporal	76	Narrador y palimpsesto	322
Manipulaciones y alteraciones temporales	88	1968 y después	333
7. Narración y Espacio	99	Conclusión	335
La construcción del espacio	100	Notas	337
La perspectiva y el espectador	104	Créditos de las fotografías	352
Posición ideal: plano/contraplano	110	Bibliografía básica	353
		Índice analítico	357

Prefacio

Este libro debe mucho a diversas agencias, archivos y personas. Un compañero del American Council of Learned Societies, en un programa de la National Endowment for the Humanities me capacitó para escribir varios capítulos de la primera época. El apoyo generoso de la Universidad de Wisconsin-Madison Graduate School me permitió dirigir varios análisis fílmicos y trabajar en ello dos años. Me facilitaron el acceso a filmes y documentos: el British Film Institute, la Library of Congress Motion Picture Division, el Museum of Modern Art, el Wisconsin Center for Film and Theater Research, el UCLA Film Archive y la Cinémathèque Royale de Bélgica.

Muchas personas me ayudaron en mi trabajo ofreciéndome críticas, hospitalidad, sugerencias para la revisión, ayuda en las traducciones, consejos sobre filmes que había de ver o pistas a seguir y ayuda para encontrar material: Jeanne Allen, Dudley Andrew, Roy Armes, Jacques Aumont, Jonathan Buchsbaum, Charles Barr, Eileen Bowser, Ben Brewster, James E. Brown, Peter Bukalski, Elaine Burroughs, Ed Buscombe, Joe Cappella, Gabrielle Claes, Keith Cohen, Elizabeth Cowie, Larry

Crawford, Rosalind Delmar, Thomas Elsaesser, Maxine Fleckner, André Gaudreault, Gillian Hartnoll, Denise Hartsough, Stephen Heath, Rob y Kit Hume, Kathy Kellermann, Vance Kepley, Don Kiriara, Barbara Klingner, Annette Kuhn, Jacques Ledoux, Jay Leyda, Timothy Lyons, Judith Milhaus, Richard Neupert, Danielle Nicholas, Geoffrey Nowell-Smith, Jim Peterson, David Rodowick, Philip Rosen, Robert Rosen, Emily Sieger, Charles Silver y Janet Staiger. Partes del manuscrito las mecanografiaron Linda Henzl, Ronee Messina y Betsy Schuette.

Debo una especial gratitud a Noël Carroll, que comentó diversas partes del manuscrito; a Jerry Carlson y Don Fredericksen, que leyeron el texto entero y me ofrecieron muchas críticas enérgicas; a Susan Tarcov, cuya copia editorial mejoró considerablemente el manuscrito; a Edward Branigan, que pacientemente me convenció de que la narración fílmica debía estudiarse por su propio derecho. Como es habitual, mi agradecimiento especial a Kristin Thompson, que me ayudó incluso más de lo que, quizá, cree.

Introducción

Un inglés y un americano se encuentran cruzando un desierto. El inglés lleva un cubo de agua; el americano una puerta de coche. Caminan penosamente uno al lado del otro durante muchos kilómetros y, durante ese tiempo, el inglés mira perplejo a su compañero. Finalmente, el inglés se para y dice: «Discúlpeme, pero, ¿por qué acarrea usted esa puerta?».

«Se lo diré», contesta el americano, «si usted me dice por qué lleva ese cubo.»

«Es muy sencillo», dice el inglés. «Cuando tengo calor, saco agua y me refresco la cara.»

«Oh», replicó el americano, «cuando tengo calor, yo simplemente bajo la ventanilla.»

Un chiste es habitualmente una narración, y podemos utilizar éste para ilustrar tres formas diferentes de estudiar la narración de una historia. Podemos tratar la narración como una *representación*, considerando el entorno de la historia, su descripción de la realidad, o sus significados más amplios. En nuestro chiste, estudiaríamos un entorno de desiertos, calor, automóviles y nociones convencionales acerca de la forma de ser de americanos e ingleses. Podemos interpretar el sentido del chiste como una muestra de la dependencia americana de los coches y el confort, incluso en un contexto totalmente irrelevante. Muchos estudios sobre el realismo o los personajes en la ficción ejemplifican el interés en la narración como una representación. De forma alternativa, podemos tratar la narración como una *estructura*, una forma específica de combinar las partes de un todo. Esta aproximación queda ejemplificada en el análisis de Vladimir Propp sobre los cuentos de hadas y en los estudios de la «gramática» de la narración de Tzvetan Todorov.¹ Analizado, nuestro cuento revelaría una sencilla estructura binaria: dos hombres, dos nacionalidades, dos maneras de enfrentarse a la caminata, dos formas de refrescarse, una alternancia regular de las líneas del diálogo, y —para permitir que la historia se desarrolle— un intercambio (aquí, de información) que rompe la simetría.

Queda aún otra forma de estudiar la narración. Podemos interrogarnos sobre cómo nuestro chiste presenta una pregunta —¿por qué llevar una puerta a través del desier-

to?— que a su vez se apoya en las asunciones sobre lo que se considera una conducta normal. Podemos observar que compartimos «el punto de vista» del inglés: sabe tan poco como nosotros y es igualmente curioso. Podemos observar la forma en que la historia retrasa la revelación, haciendo que los desventurados hombres caminen varios kilómetros. Podemos fijarnos en cómo se considera cierta información innecesaria (no hay descripciones ni pistas referentes al coche), se enfatizan ciertos aspectos paralelos de la situación (la estructura y puntuación de la segunda frase, las respuestas alternativas), se prefiere presentar la conversación en forma de diálogo en vez de resumirla, y se marca la línea más significativa, la línea clave, apelando a la convención de un entrecomillado quebrado («Oh», replica el americano...) motivado por la frase inmediatamente anterior. Podemos, en resumen, estudiar la narración como un *proceso*, la actividad de seleccionar, organizar y presentar el material de la historia de tal forma que se ejerzan sobre el receptor unos efectos específicos relacionados con el tiempo. Llamo a este proceso *narración*, y es el tema central de este libro.

En la práctica, estas tres aproximaciones se entrecruzan con frecuencia. Claude Lévi-Strauss, por ejemplo, analiza la estructura del mito para revelar las funciones representativas.² En cambio, John Holloway considera la representación y la narración sólo en cuanto que influyen en la estructura.³ Al establecer una teoría de la narración en el filme, este libro abordará, a veces, cuestiones de representación y de estructura. Pero, como mínimo, el énfasis, la dirección del movimiento, deberían quedar claras: persigo un estudio de la *actividad* narrativa en el cine de ficción.

Este libro gira en torno a la teoría fílmica, que en los últimos años se ha convertido en una materia bastante asombrosa. Sin embargo, lo que sigue no es teoría en su sentido habitual, aunque sólo sea porque no acepto ninguna distinción definitiva entre teoría, crítica e historia. Tal división es útil para ordenar trabajos intelectuales, pero el teórico, el crítico y el historiador continúan siendo únicamente tipos ideales. El estudioso hace una pregunta y las respuestas pueden no tener en consideración los límites de las disciplinas. El historiador ha de tener algo de crítico o

de teórico; el crítico, habitualmente, es heredero de presuposiciones teóricas e históricas. Aún más, puede argüirse que los temas más interesantes y profundos sobrepasan explícitamente la división académica del trabajo. Hago una pregunta teórica: ¿cómo opera la narración en el cine de ficción? Pero espero que la etiqueta de «teoría» satisfaga sólo a los bibliotecarios, pues nuestro trabajo consiste en presentar también argumentos críticos e históricos razonablemente detallados.

Dado el tema del libro, no es improbable coincidir con el trabajo de los críticos formalistas rusos de los años veinte: Viktor Shklovsky, Yuri Tynianov, Boris Eichenbaum, etc. Si hacemos excepción de Henry James, ellos son los teóricos de la narración más significativos desde Aristóteles. Conceptos tales como trama y argumento, motivación, dilación y paralelismo, se han convertido en realmente indispensables para la teoría narrativa contemporánea. No es accidental que los formalistas escribieran también de forma sensible sobre el cine; la recopilación de 1927 *Poetika Kino* (La poética del cine) ofrece muchas intuiciones sobre la narrativa y la estilística cinematográficas. Los formalistas basaron abiertamente su estudio de la literatura en una teoría más amplia del arte, como señala Eichenbaum:

Los formalistas defendían principios que violaban las nociones tradicionales sólidamente atrincheradas, nociones que fueron «axiomáticas» no sólo en el estudio de la literatura sino en el estudio del arte en general. Dado que observaban sus principios de forma tan estricta, estrechaban la distancia entre los problemas específicos de la teoría literaria y los problemas generales de la estética. Las ideas y principios de los formalistas, por su concreción, apuntaban directamente hacia una teoría estética general.⁴

Afortunadamente para mi proyecto, el trabajo de los formalistas aporta aún algo más: su teoría estética anima a romper las barreras arbitrarias entre teoría, historia y crítica.

Es frecuente pensar en los formalistas como defensores de una enrarecida división del trabajo universitario. ¿Acaso no consiguieron aislar los estudios literarios de su relación con las aproximaciones sociales, filosóficas y psicológicas? ¿No fue la búsqueda de la «literalidad» un intento de especificar una función intrínsecamente poética, no contaminada por exigencias extrapoéticas? Si bien

es cierto que los formalistas enfatizaban la función estética, estaban dispuestos a aseverar la importancia capital de la convención social al definir lo que cualquier cultura consideraba como una obra de arte. La diferencia entre la forma «literaria» y el lenguaje práctico varía históricamente y es, en consecuencia, puramente relativa y funcional, no sustantiva y esencial. Más importante aún, el intento de los formalistas de marcar los límites del estudio literario no separa, al estilo de la nueva crítica americana, la crítica «práctica» de la teoría o de la historia literaria. Críticos hábiles y perceptivos, los formalistas reconocieron la necesidad de basar el análisis y la interpretación de los trabajos individuales en principios teóricos explícitos y una investigación histórica rigurosa. Una buena teoría habría de incluir, al menos, categorías y proposiciones pertenecientes a la estructura del trabajo artístico, la relación del receptor con la obra y las funciones más amplias de la misma. La investigación histórica debería reconocer las normas y convenciones dentro de las cuales destaca la obra. Tal investigación debería también sugerir el modo en que la matriz social del medio del arte —las «condiciones del trabajo literario»— configura la forma y función de la obra. Lejos de ensimismarse en la obra artística como texto autosuficiente y cerrado (al estilo de la nueva crítica o de algunas vertientes del estructuralismo continental), los formalistas introdujeron una profunda, aunque abigarrada e incompleta aproximación al estudio de la obra en múltiples contextos.

El valor de tal aproximación para el estudio de las películas sería un poco más claro si el trabajo sobre la teoría narrativa en ese campo estuviera más extendido. Desgraciadamente, lo publicado sobre este problema continúa siendo escaso. Prácticamente no hay estudios de la dimensión representativa de la narrativa fílmica, aunque algunos trabajos sobre la teoría del género han resultado de utilidad.⁵ La investigación sobre los aspectos estructurales de la narrativa ha sido algo más rica, sobre todo en el despertar del estructuralismo francés. La *grande syntagmatique* de la narrativa fílmica de Christian Metz sigue siendo el trabajo más sobresaliente en esta área.⁶

Más recientemente, los teóricos del filme han comenzado a analizar la narrativa como una actividad, y Stephen Heath, Raymond Bellour, Thierry Kuntzel y otros han realizado importantes contribuciones.⁷ En cualquier caso, *La narración en el cine de ficción* ha surgido de mi insatisfacción respecto a las teorías contemporáneas. La mayoría

de las teorías fílmicas recientes se basan en asunciones sobre la narración que presentan deficiencias cruciales: demasiadas teorías se basan en débiles analogías con las representaciones pictóricas o verbales, enfatizan ciertas técnicas fílmicas, concentran o aíslan los mecanismos narrativos a expensas de la totalidad de la película, e imputan una pasividad fundamental al espectador. Una buena teoría, creo yo, debería poseer coherencia interna, amplitud empírica, poder discriminatorio y un cierto reconocimiento de los cambios históricos. Basándome en tales criterios, los capítulos 1 y 2 revisan y critican las dos principales tendencias de la teoría de la narración fílmica.

Es estimulante, pero no muy esclarecedor, criticar una posición sin proponer una propia. Mi objetivo, establecido extensamente, es buscar una poética de la narración.⁸ La parte segunda del libro es un ejercicio de poética *teórica*, que construye un informe sistemático según una serie de preguntas abstractas. ¿Cómo funciona la narración cinematográfica? ¿Qué hace el espectador al comprender un filme narrativo? ¿Qué características y estructuras requiere la comprensión narrativa? ¿Qué papeles pueden desempeñar las propiedades del medio fílmico en el proceso narrativo? El capítulo 3 presenta una teoría de la actividad narrativa del espectador que aborda la visión de una película como un proceso perceptual-cognitivo dinámico. En el capítulo 4 argumento que la narración fílmica implica dos sistemas formales principales, trama y estilo, que dan pie al espectador para formular hipótesis y hacer inferencias. Los capítulos 3 y 4 son, en consecuencia, el centro conceptual del libro. El capítulo 5 intenta mostrar el modo en que esta teoría de la narración puede explicar las operaciones narrativas a través de películas completas. Los capítulos finales de esta parte examinan dos aspectos estilísticos del medio fílmico, el tiempo y el espacio, en su aspecto narrativo. En su totalidad, la teoría elabora conceptos presentes en los trabajos de los formalistas rusos y los escritos, en esa misma tradición, de Jan Mukarovsky, Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Meir Sternberg y Seymour Chatman.

Aunque la segunda parte del libro trata el «cine normal» como algo fijado intuitivamente, la tercera sección sitúa la narración fílmica en una serie de contextos históricos. Esta parte del libro ejemplifica poéticas *descriptivas*, el campo de trabajo inductivo y empírico que revela manifestaciones históricas de las categorías teóricas. Aquí me preocupan cuestiones tales como: ¿qué procesos

narrativos existen como corpus de convenciones unificadas y duraderas en varias tradiciones cinematográficas? ¿Cómo sopesa cada grupo de convenciones las opciones formales y estilísticas específicas? ¿Qué circunstancias históricas han forzado o alentado el desarrollo del corpus de normas narrativas específicas? Para responder a tales preguntas, argumento que tales corpus de normas, que yo denominaré *modos*, son conocidos tanto por los cineastas como por el público. El capítulo 8 busca una teoría de las normas, y los capítulos siguientes usan los conceptos teóricos de la segunda parte para describir cuatro grandes modos: la narración clásica, la narración del cine de arte y ensayo, la narración histórico-materialista y la narración paramétrica. Cada capítulo analiza las presuposiciones formales del modo y esboza su desarrollo histórico. El capítulo 13 aborda el problema de las normas desde otro ángulo: toma a un único autor, Jean-Luc Godard, y muestra la manera en que la teoría y la historia de los modos puede ayudar a explicar las curiosas discordancias narrativas de sus películas.

A través de las partes segunda y tercera se presenta también una preocupación por la crítica fílmica. ¿Cómo nos capacita, podemos preguntarnos, la poética histórica y teórica para analizar unas obras concretas? ¿Y cómo pone a prueba la obra concreta nuestras categorías y periodizaciones? Presento discusiones críticas de varios filmes: *La ventana indiscreta* (Rear Window, 1954), *Historia de un detective* (Murder My Sweet, 1944), *El sueño eterno* (The Big Sleep, 1946), *Como ella sola* (In this Our Life, 1942), *La estrategia de la araña* (La strategia del ragno, 1970), *Fenyés Szelek* [Vientos brillantes, 1969], *La guerra ha terminado* (La guerre est finie, 1966), *La nueva Babilonia* (Novyi Vavilon, 1929) y *Pickpocket* (1959). Estos análisis no pretenden ser exhaustivos, sencillamente ilustran conceptos discutidos en el libro. El crítico no debería tener, creo yo, la última palabra, como si la crítica fuera la práctica entendida como prueba real de la teoría. Sin embargo, el análisis crítico es indispensable para el estudio inductivo de la narración en la historia del cine. Con mayor amplitud, la última sección del libro intenta contribuir a una «metacrítica» del filme, un estudio de cómo los críticos emplean estructuras tácitas de referencia que conforman lo que ven *en* las películas. Las normas narrativas que distingo en los capítulos 9 a 12 las emplean no sólo los cineastas y los espectadores sino también los críticos, a modo de terreno y límites de su discurso.

Unas pocas advertencias para terminar. Este libro no es una comparación entre el cine y la literatura, aunque el tema aparezca en él. No he tenido en cuenta el cine documental, pues aunque a menudo se estructura según líneas narrativas, su estatus de «no ficticio» reclama un estudio teórico aparte de la narración. He limitado mis

ejemplos a películas de los Estados Unidos, Europa Occidental y Oriental y la antigua URSS, con algunas menciones a Japón. Las películas analizadas van desde títulos muy conocidos a obras que hubieran merecido una circulación más amplia y un examen más concienzudo.

PRIMERA PARTE

Teorías sobre la narración

En la sala de estar de Peacehaven, separada de la sala de estar de The Nook por un fino tabique, habían ido sucediendo, mientras tanto, acontecimientos que requieren la atención del historiador. Ahora el cronista ha de fijar su ojo omnipresente en lord Biskerton y sus asuntos.

P. G. WODEHOUSE, *Dinero a espuestas*

1. Teorías miméticas de la narración

En su *Poética*, Aristóteles distingue entre los medios de imitación (el medio, tal como la pintura o el lenguaje), el objeto de imitación (algún aspecto de la acción humana), y la forma o modo de imitación (cómo se imita algo). Continúa separando tres modos posibles: «El poeta puede imitar por medio de la narración —en la cual puede adoptar otra personalidad, como hace Homero, o hablar como su propia persona, sin variaciones— o puede presentar todos sus personajes como si vivieran y se movieran delante de nosotros». La diferencia básica es la que hay entre contar y mostrar. La segunda diferencia reside en la forma de contar: ¿habla el poeta por sí mismo o a través de un personaje? Estas formulaciones son turbadoras en diferentes aspectos, y la tormenta que han provocado todas estas controversias aún no ha amainado. Emplearé la distinción de Aristóteles simplemente para demarcar dos influyentes conceptos de la narración. Las teorías *diegéticas* conciben la narración como una actividad verbal, literal o analógicamente: el hecho de contar, que puede ser oral o escrito. Consideraré las teorías diegéticas más importantes de la narración fílmica en el capítulo 2. Las teorías *miméticas* conciben la narración como la representación de un espectáculo: el hecho de mostrar. Obsérvese, incidentalmente, que mientras la diferencia se aplique sólo al «modo» de imitación, cualquiera de las teorías puede aplicarse a cualquier medio. Se puede aplicar una teoría mimética a una novela si se cree que los métodos narrativos de la ficción se parecen a los del drama, y se puede aplicar una teoría diegética a la pintura si se supone que el espectáculo visual es análogo a la transmisión lingüística. La distinción aristotélica nos permite comparar las dos tradiciones principales de la representación narrativa y examinar el modo en que la teoría fílmica se ha apoyado en cada una de ellas.

La concepción aristotélica de la *mimesis* se aplica en primer lugar a la representación teatral. Según Gerald Else, el significado primitivo de la palabra era algo así como «la imitación de seres animados, animales y humanos, por medio del cuerpo y la voz (no necesariamente canto), más que por medio de artilugios tales como estatuas o pinturas».² En tiempos de Platón, sin embargo, el término se había ampliado hasta incluir imitaciones en pintura y escultura. Más tarde, los poderes miméticos fueron reclamados para la propia lengua; en el *Cratilo*, el mismo Platón parece haber sostenido esta creencia. Gérard Genette ha trazado minuciosamente la historia de aquellas teorías basadas en la asunción de que el lenguaje, oral y escrito, imita las propiedades visuales o acústicas del referente. Veremos cómo el concepto de *mimesis* se extendió a la prosa de ficción y, finalmente, al cine. Ahora podemos considerar de forma breve cómo las teorías miméticas se aplicaron en los campos más próximos: el teatro y la pintura.

La perspectiva como narración

Las teorías miméticas toman como modelo el acto de la visión: un objeto de percepción se presenta al ojo del espectador. Este modelo subyace en los cambios de la práctica representativa introducidos por el teatro y la pintura griegos y, más tarde, por varias artes del Renacimiento. «La perspectiva» en sus varios sentidos emerge, pues, como el concepto principal para explicar la narración.

Lo que sobrevive de la *Poética* considera la representación teatral como el ejemplo principal de la *mimesis*, y podemos encontrar las asunciones clave de la tradición mimética de la narración en el teatro ateniense del siglo v. La propia palabra *theatron* significa «lugar para ver», y el teatro griego primitivo tuvo tanto cuidado de las líneas visuales como de las acústicas: los asientos se disponían en un semicírculo, una orquesta en el centro y un escenario detrás de los actores. El teatro griego difiere significativamente de los escenarios circulares de las culturas primitivas y de la mayoría de las formas procesionales o ambulantes (por ejemplo, desfiles o carnavales), en que un espacio específico se delimita como ficticio, y el público ocupa un arco limitado de visión estratégica en ese espacio. Alrededor del 425 a.C., la adición de un proscenio de madera enmarcó más aún el espacio del escenario, encuau-

drándolo para su perfecta visión. Además, la decoración del escenario puso en juego principios derivados de la óptica. Según Proclus Diadochus, un comentarista de Euclides, la ciencia óptica incluye la escenografía, «que muestra cómo objetos a distintas distancias y de distintas alturas pueden representarse en los dibujos de forma tal que no aparezcan desproporcionados o distorsionados».³ Es probable que hacia el siglo v el escenario se pintara para representar localizaciones naturales y emplazamientos arquitectónicos. Cuatro siglos después, en un pasaje ambiguo y polémico, el arquitecto Vitrubio dice que los atenienses habían empleado una construcción escenográfica utilizando líneas que «corresponden por ley natural a la visión de los ojos».⁴ Por este pasaje y por evidencias fragmentarias que sobreviven de la pintura griega, Erwin Panofsky y John White concluyeron que el artista ateniense poseía una concepción coherente de lo que llamaríamos perspectiva central lineal. Al menos parece muy probable que la Grecia de Aristóteles tuviera en sus teatros y sus pinturas un conocimiento tácito de cómo calcular el espectáculo visual en relación con la visión del espectador. Este conocimiento inaugura una teoría mimética de la narración en las artes visuales.

El teatro griego suscitó y se enfrentó al problema principal que obsesiona a la tradición mimética: ¿cómo ha de representarse el espacio en la historia y dónde se encuentra el espectador con relación a él? En el teatro o la pintura, el espacio de la historia puede representarse como tridimensional por varios medios (oclusión o coincidencia parcial, medida conocida, disminución de la medida, efectos luminosos, etc.). Muchos sistemas pictóricos no perspectivísticos marcan la profundidad por medio de estas claves. Las pinturas egipcias hacen un uso considerable del solapamiento para mostrar planos, mientras las miniaturas medievales añaden información mediante la indicación del tamaño. En todas las representaciones pictóricas o teatrales estos factores continúan desempeñando un importante papel. Sin embargo, todas estas indicaciones monoculares tienen efectos comunes: no determinan la profundidad del mundo representado de una forma homogénea y sistemática, ni se describe de forma precisa la relación del espectador con el espacio total. Esto se convirtió en el objetivo de varios sistemas de perspectiva.

En la historia del arte, el concepto de perspectiva se ha relacionado más estrechamente con la pintura; en consecuencia, inicialmente confinaré mi exposición a este me-

dio. Sólo después de haber revisado la perspectiva en las artes gráficas podremos comprender cómo ha modelado también al teatro. La perspectiva (del italiano *prospettiva*) significa, como se nos recuerda a menudo, «ver a través», una forma práctica de reconocer que tanto el objeto (el mundo descrito) como el sujeto (el observador) están unidos a través del plano pictórico. Hay varios sistemas de perspectiva diferentes, que se distinguen basándose en el modo en que cada uno representa las líneas paralelas en la profundidad del espacio representado. (En el capítulo 7 se tratan con mayor detalle.) Muchos de ellos son «acientíficos» porque no se basan en ninguna teoría de la visión; como sistemas de organizar el espacio pictórico, continúan siendo potentes pero intuitivos. Son dos los tipos de sistemas de perspectiva «científicos» formulados durante el Renacimiento: el lineal y el sintético. En la perspectiva lineal, líneas ortogonales convergen en uno, dos o tres puntos de fuga. (La variante más discutida es la «central» o perspectiva albertiana, en la que las líneas ortogonales convergen hacia un único punto central de fuga.) La perspectiva sintética, propuesta por Leonardo da Vinci, representa algunos ejes paralelos como curvas en el plano pictórico. Ambos sistemas científicos presuponen un espacio escénico mensurable, regido por reglas y organizado sobre el punto de observación óptico de un espectador implícito.

Excepto por el controvertido pasaje de Vitrubio, antes del Renacimiento existían muy pocas prácticas coherentes o teorías explícitas acerca de la perspectiva científica. Antes del siglo XIV, parece que hubo pocos intentos de representar la orientación geométrica correcta de los objetos rectangulares o cúbicos: habitaciones, calzadas, fachadas, parte superior de una mesa u otros elementos familiares de la vida occidental. Giotto y algunos pintores de Siena comenzaron a tratar los volúmenes arquitectónicos con mayor profundidad, empleando generalmente una construcción de ejes de fuga. A principios del siglo XV, muchos pintores italianos empezaron a representar interiores cercados y espacios abiertos finitos por medio de la perspectiva central. La teoría, tal como la explicaba Alberti, implica que los rayos de luz viajan en línea recta (de ahí la «linealidad» de la perspectiva) y se reúnen en un haz en el ojo, formando una pirámide visual. Un plano pictórico es, pues, una sección de corte de esa pirámide. Utilizando la geometría euclidiana, el artista podría hacer una réplica punto por punto de los rayos en el plano pictórico. El espacio escénico era, pues, visible, matemáticamente men-

surable, continuo, coherente y finito. El artista podía aplicar las reglas de la proporción geométrica para hacer que las líneas paralelas se encontraran y asegurarse de que las figuras disminuían al distribuirse en la profundidad. Leonardo revisó el estudio de Alberti sugiriendo que el plano pictórico representa escorzos no sólo en la profundidad sino también horizontal y verticalmente y, en consecuencia, hace que las líneas rectas se proyecten como curvas. Esto fue un intento de copiar la curvatura esférica de la imagen en la retina. Con la perspectiva científica, la pintura presentaba al espectador como un único ojo, literalmente un punto de vista.⁵

Lo que la perspectiva científica crea, pues, no es sólo una escena imaginaria sino también un testigo imaginario fijo. Ya no son los objetos la única cosa que puede medir la pintura; ahora el artista puede medir un espacio vacío, y no sólo los espacios entre objetos sino la distancia entre la escena y el observador. Somos testigos del nacimiento de una escenografía teatral de la pintura. El espacio es autónomo, un entramado, tablero o escenario preexistente a cualquier ordenación de objetos en él. En 1467, el pintor de Padua Squarcione fue contratado para enseñar a un pupilo «el sistema del suelo, bien dibujado a mi manera; y a colocar figuras en dicho suelo aquí y allá, en diferentes puntos, y a colocar objetos en él, sillas, bancos, casas...».⁶ Al mismo tiempo, los bordes de la pintura se identificaban con los bordes de una ventana, y el plano pictórico se volvía tan transparente como un cristal: Alberti pedía al pintor que se imaginara «una ventana abierta a través de la cual veo lo que quiero pintar».⁷ Mucho más tarde, el pintor constructivista soviético Tarabukin sostenía que la perspectiva inversa oriental colocaba al espectador en el centro de un escenario que le rodeaba.⁸ Por el contrario, en la perspectiva albertiana, el escenario existe como un acontecimiento en tres dimensiones, representado para un espectador cuyo ojo es el punto de inteligibilidad de la pintura, pero cuyo lugar queda situado fuera del suceso del que es testigo.

En la realidad, la teoría de la perspectiva científica no coincidía con la práctica del artista. Los pintores del norte de Europa utilizaron posteriormente la proyección central y el escorzo geoméricamente correcto, y en la época de los escritos y el trabajo gráfico de Durero, el norte tendía a utilizar puntos de vista más oblicuos y de «ángulos amplios». También en la propia Italia los sistemas se mezclaban mucho entre sí. La perspectiva de dos —y de tres—

puntos, que sería importante en el arte barroco, introdujo complicaciones en el sistema de Alberti. Por otra parte, la fuerza de la perspectiva matemática, su capacidad para representar superficies planas, objetos sólidos y huecos de arquitectura regular, no se aplicaba a otros temas tales como paisajes o cuerpos animados. Hasta Leonardo, los pintores no descubrieron que para representar tales temas las líneas rectas proporcionaban esquemas menos útiles que los arcos. Como resultado, la perspectiva científica pictórica revela frecuentemente un conflicto entre una cuidadosa representación del espacio arquitectónico y una construcción distorsionada de la figura humana. Debemos recordar también que los artistas italianos violaban las reglas para conseguir propósitos particulares. Un problema de la perspectiva central era que el punto visual de mayor fuerza era también el punto más distante del espacio pictórico; centrar algo era también hacerlo pequeño. Los pintores tenían que encontrar un compromiso entre las exigencias compositivas y escenográficas. John White relacionó las diversas formas con las que el pintor podía preservar al ojo de ser arrastrado a las profundidades: convirtiendo las longitudes ortogonales en otras más cortas; colocando el punto de fuga «dentro de» un objeto en primer plano, utilizando colores fríos en primer plano, etc.⁹ La perspectiva no era una fórmula férrea; las proporciones, las ortogonales, y otros efectos de profundidad podían modificarse para adaptarse al diseño total y a la historia que el pintor tenía que contar.

Tanto si Vitrubio describía un sistema de perspectiva central en sus observaciones sobre la escenografía en Atenas, como si no lo hacía, durante muchos siglos el diseño de la escenografía diagonal hizo sólo un uso limitado de los principios de la perspectiva. En el teatro helenístico, una casa a cada lado del escenario proporcionaba algunos indicios de profundidad, y en la época romana, con el escenario y el proscenio convertidos en el espacio de representación y el lugar de la acción de la historia, la arquitectura teatral podía calcular las líneas de visión más exactamente. Durante la Edad Media, el escenario devino aún menos dependiente de la perspectiva. Las escenas podían representarse en pesadas carretas adornadas delante del público; el escenario podía ser un área neutral, abierta; o bien una «mansión», una cortina que representaba una habitación o una casa, podía añadir un área de representación ilocalizable. En cualquier caso, la acción dramática podía observarse desde tres, o los cuatro lados. Las prácti-

cas escenográficas medievales continuaron hasta bien entrado el siglo XVI, mucho después de que la pintura con perspectiva científica se hubiera convertido en norma.

Sólo con la renovación del interés por el teatro clásico y la reimpresión del tratado de Vitrubio en 1486 los teatros del Renacimiento comenzaron a aplicar los principios de Alberti al espacio escénico. El teatro italiano contenía un escenario romano modificado, una plataforma respaldada por una fachada continua, pero la perspectiva lineal de la pintura formaba la base del diseño escénico.

Los principios de la perspectiva conformaron la organización del espacio escénico del Renacimiento, la concepción del espectador y la arquitectura del teatro. El local escénico característico se convirtió en la vista de una calle, que proporcionaba muchos elementos arquitectónicos y un punto de fuga convencional central. En un principio los decoradores de la escena aplicaron la perspectiva a un telón plano y dos alas; posteriormente, las alas angulares se colocaron a intervalos regulares, lo que producía la sensación de muchos planos que retrocedían en la profundidad. El suelo del escenario podía inclinarse en concordancia. El teatro renacentista utilizaba incluso el proscenio para encuadrar la visión del escenario. George Kernodle descubrió muchos precedentes del proscenio en el arte y el teatro medievales y demuestra que en el Renacimiento el proscenio (como los telones) llegó a enmarcar el cuadro de la acción.¹⁰ El proscenio, igualmente, impedía la visión del espacio entre bastidores, ocultando, en consecuencia, los mecanismos que producen la ilusión escénica. Como el cristal de la ventana de Alberti, el frontispicio del proscenio apartaba finalmente al espectador del mundo de la acción narrada.

Si el teatro italiano se convirtió ciertamente en un «espacio de visión», ¿sobre qué punto de visión había de calcularse el espectáculo? Es significativo que los teatros de la plebe y las academias nunca utilizaran los efectos de la perspectiva con el nivel empleado en los teatros aristocráticos. La escenografía con perspectiva se desarrolló en el contexto de las festividades de la corte, con sus palacios con grandes escenarios y gran maquinaria. Como consecuencia, el eje de perspectiva quedó determinado por la posición del palco dominante en el auditorio. Más aún, teatros enteros se edificaron con respecto al punto de visión del asiento del duque o del cardenal; las líneas de visión de los demás asientos quedaban consecuentemente distorsionadas.

Los escenarios posteriores se elaboraron sobre la práctica del Renacimiento. A finales del siglo XVII, el proscenio se convirtió en un límite más neutral (aunque aún decorativo) y los escenógrafos, como la familia Bibiena, explotaron la perspectiva oblicua para conseguir dos puntos de fuga. Tales efectos se habían conseguido ya en la pintura barroca, como por ejemplo en el cuadro de Tintoretto *Descubrimiento del cuerpo de san Marcos*. Finalmente la insistencia italiana respecto a un espacio escenográfico diferenciado se extendió a otros países, aunque Inglaterra y Francia tardaron en apartar a los espectadores del escenario. El teatro barroco amplió y profundizó el espacio escenográfico, sin planear ya la perspectiva a partir del palco del patrón, pero calculando aún las líneas de visión respecto a la separación de asientos según la clase social. A finales del siglo XVIII, el decorado enclaustrado se empleó para representar interiores, basándose en que intensificaba el realismo e impedía cualquier visión de la zona entre bastidores; los decorados enclaustrados empleaban también la perspectiva de escorzo en suelos y techos. Y la limitada evidencia de que disponemos sugiere que el emplazamiento de los actores en los teatros de la corte del postrenacimiento se adaptaba a los principios de la perspectiva, con los actores dispuestos simétricamente alrededor de un eje central y agrupados en diagonales recesivas.¹¹ En suma, el escenario con perspectiva, con su encuadre, estructura y punto de vista calculado de la audiencia, dominó el teatro occidental desde aproximadamente 1645 hasta principios del siglo XX.

La perspectiva, en sus diversas formas, es el concepto principal y más elaborado de la tradición mimética de la narración. Las convenciones de la perspectiva se desarrollaron como recursos del relato. E.H. Gombrich había sugerido que el arte griego se propuso la presentación de los personajes en acción en momentos específicos de una historia.¹² De forma similar, el teatro griego busca representar acontecimientos históricos, y las pinturas del escenario ayudaban a tal esfuerzo. Cuando la Iglesia renacentista pidió que las historias bíblicas y la historia eclesiástica se enseñaran a través del arte, la pintura con perspectiva intentó representar una historia como si se viera a través de los muros de la iglesia que la enmarcaba. Alberti puso gran énfasis en la *istoria*, la representación pictórica fiel de una narración. La definitiva eliminación del lenguaje escrito de la pintura occidental se puede rastrear hasta el mayor papel mimético asignado a la representación figu-

rativa. Y el teatro postrenacentista revela el empleo continuo de la perspectiva como clave para la construcción de una orientación ideal del espectador hacia la historia representada.

En la tradición mimética, narración equivale a mostrar, y recepción equivale a percibir, pero las circunvoluciones de la perspectiva científica en la práctica revelan que ni la mostración ni la percepción necesitan respetar la verosimilitud geométrica. El significado narrativo se transmite a través de un espectáculo idealizado y una percepción idealizada. El compromiso de muchos pintores con la teoría de la perspectiva «pura» proviene de demandas específicas de la descripción de la historia; es decir, el mejor modo posible de comprender la acción de la historia puede no corresponderse con una construcción geométrica consecuente. Y del mismo modo en que la perspectiva escenográfica es inteligible aun cuando no se observe desde el palco del mandatario, la perspectiva pictórica es coherente incluso cuando su punto de visión previsto contradice el emplazamiento de la pintura en la arquitectura de la iglesia. La presión narrativa de la mimesis hace de la perspectiva, en todas sus encarnaciones, un sistema más mental que óptico.

La perspectiva y el punto de vista literario

Durante los siglos XVI y XVII, los escritores empezaron a considerar diversas artes bajo una sola categoría y a trazar paralelismos entre ellas. Una mala interpretación de una de las observaciones de Horacio condujo a la doctrina de *ut pictura poesis* («La poesía debería ser como una imagen que hablara»). Con la ascensión de la novela, no sólo la poesía sino también la prosa de ficción comenzaron a considerarse en términos miméticos. «Una novela», escribió Smollett, «es una gran imagen en expansión.»¹³ George Eliot describió la narración como una ejemplificación de «la superior maestría de las imágenes y las visiones para atraer la atención.»¹⁴ Flaubert criticaba su *Educación sentimental* por faltarle «la ilusión de la perspectiva.»¹⁵ Para Trollope, crear personajes consistía en llenar «el lienzo con “retratos reales”». ¹⁶ Dickens indicó la analogía con el teatro: «Cada escritor de ficción... escribe, en efecto, para el escenario.»¹⁷ Más aún, la comparación de la novela con el teatro era común en la crítica inglesa de la década de los 40 del siglo pasado.¹⁸ Sólo faltaba que

Henry James sugiriera una amplia teoría mimética de la narración literaria y que Percy Lubbock popularizara la concepción de la novela como espectáculo.

Como sus predecesores, James presupuso que la novela era un arte pictórico. «El novelista puede recurrir únicamente a esto en su reconocimiento de que la constante demanda del hombre con respecto a lo que tiene que ofrecer es simplemente su apetencia general por una *imagen*. La novela es de todas las imágenes la más comprensiva y la más elástica.»¹⁹ James desarrolla esta noción tópica por medio de analogías obtenidas de la visión. Los recursos técnicos del escritor incluyen «reflectores», estrategias de «encuadre y circunscripción», localización del foco y, naturalmente, el concepto de «punto de vista». James desarrolla explícitamente el punto de vista como una metáfora de la perspectiva postrenacentista. [El escritor, que habita en la «casa de la ficción», mira a través de ventanas que dan al «escenario humano» con sus ojos, o «al menos con unos prismáticos», detenidamente, al mundo.]²⁰

«¡Dramatizad, dramatizad!» Con este famoso mandato James señala otra asunción escenográfica en su teoría. [La novela no es una imagen, es una serie de escenas, como en el teatro.] James alardeaba de concebir «dramas dentro de dramas» que creaban «un objeto encantadoramente pictórico».²¹ Su descripción del punto de vista en *Las alas de la paloma* (*The Wings of the Dove*) evoca un escenario con perspectiva italiana: «Así pues, si hablamos de princesas, que el anfiteatro se sitúe frente a las puertas de palacio, que desde los lugares estratégicos se pueda examinar la mística figura de la carroza dorada adentrándose en la gran *place*».²²

El principal admirador de James, Percy Lubbock, desarrolló las analogías pictóricas y teatrales en un conjunto de categorías críticas: «Una novela es una imagen, un retrato», asevera, y se refiere a las vistas enmarcadas, a los escorzos y al punto de vista.²³ Pero Lubbock comprende la deficiencia de la analogía pictórica: «El arte sin imágenes de la literatura» se despliega sólo en el tiempo, ofreciendo un objeto que no se puede medir como una pintura.²⁴ En consecuencia, Lubbock intenta estrechar la analogía con el drama. La novela puede «colocar la escena delante de nosotros, de tal forma que podamos interiorizarla como una imagen que se despliega gradualmente o un drama representado».²⁵ Lubbock continúa distinguiendo dos métodos narrativos: el pictórico, que representa la acción en el espejo de la conciencia de un personaje; y el dramático,

que presenta de forma neutral «los hechos visibles y audibles del caso».²⁶ [La novela, en la teoría de Lubbock, sintetiza los dos artes de la visión, la perspectiva pictórica, con su estabilidad, y la escena, con su despliegue temporal.]

Tanto James como Lubbock ignoran el hecho de que las novelas están hechas de palabras. Concebir el arte literario como una forma de espectáculo es tratar a la novela como si no tuviera narrador. James y Lubbock sustituyen la pregunta «¿Quién habla?» por la pregunta «¿Quién ve y sabe?». James, en sus novelas, se esfuerza por encontrar «un centro de conciencia» cuyo punto de vista restrictivo motive la fina textura sensorial y psicológica de la construcción verbal del libro. Lubbock llama a este centro de conciencia «la mente que realmente controla al sujeto».²⁷ Al confinar el texto al limitado punto de vista del sujeto implícito en la perspectiva pictórica, el novelista hace del lenguaje un vehículo de la visión. Lubbock contrasta este método «escénico» con uno en el que el autor interviene «con su conocimiento superior».²⁸ Con todo, incluso esta intervención no se concibe como un acto lingüístico: Lubbock llama a esto el método panorámico, una forma de revelar un campo de visión más amplio que el gobernado por un personaje. El término real de Lubbock, tomado de las artes visuales, tiene su propia historia, retrocediendo hasta los «espectáculos mudos» de Giovanni Servandoni y los falsos panoramas de Daguerre. Cuando Lubbock propone las categorías escénicas y panorámicas como opciones lógicamente equivalentes, de hecho «la escena ocupa el lugar de honor».²⁹ El método escénico utiliza el lenguaje de forma más efectiva: en lugar de presentar las actitudes directamente, el autor puede dramatizarlas. Lubbock critica *Guerra y Paz* por sus incontrolados fragmentos panorámicos, mientras alaba la subasta de *Madame Bovary* por la falta de intervención del autor. Escribe sobre Maupassant: «Los mecanismos de su forma de contar, por medio de los cuales [los acontecimientos] llegan ante nosotros, son imperceptibles; la historia parece que se cuenta sola».³⁰ [Para Lubbock, la novela es satisfactoria cuando imita una acción y cuando el lenguaje del novelista funciona como un discreto encuadre del proscenio.]

No es necesario seguir los posteriores desarrollos de la teoría de la perspectiva en la narración: es suficiente decir que en los trabajos de D. W. Harding, Norman Friedman, Wayne Booth y Wolfgang Iser, se extendieron las analogías pictórica y teatral. La nueva aportación es la aparición

de otro arte con el que comparar: el cine. Para Elizabeth Bowen, la novela posee un «ojo-cámara»; el novelista se parece no a un pintor sino a un cineasta.³¹ Y Roger Fowler dice que el narrador del relato de Hemingway «The Killers» ocupa «una definida posición de observación, como una cámara fija».³² En la tradición mimética de la narración, pues, se ha convertido en algo común comparar la narración literaria con una película. Todo lo cual presupone que [el cine es otro arte perspectivístico.]

El observador invisible *ACh f.*

Si bien la teoría fílmica anterior a 1960 plantea ya una teoría de la narración, ésta está extraída de la tradición mimética. En las películas, escribe Frances Marion, la historia «no se cuenta, se dramatiza».³³ Hugo Münsterberg y Rudolf Arnheim empiezan teorizando a partir de la asunción de que una película es una serie de imágenes, y por mucho que ellos se esfuercen por distinguir el cine del teatro, ningún autor intenta definir el cine fuera del campo del espectáculo. Lev Kuleshov defiende los movimientos de los actores en la trama como si sucedieran en un entramado de rayos que salen de la escena para reunirse en la lente de la cámara, una verdadera réplica de los principios de la perspectiva de Alberti. André Bazin también reconoce la centralización del espectáculo visual: una película narrativa normal, dice, es como un espectáculo fotografiado, en el que los cambios de posición de la cámara seleccionan y realzan ciertos detalles. Pero la teoría fílmica tradicional va más allá de esta adhesión general a la tradición mimética; crea un ojo perspectivístico para el cine, al que podemos llamar el observador invisible.

De esta forma, un filme narrativo representa los acontecimientos de la historia a través de la visión de un testigo invisible o imaginario. La idea puede encontrarse bastante pronto entre los cineastas americanos, y algunos aspectos están ya presentes en las reflexiones sobre cine de Münsterberg. Pero la formulación más explícita la tenemos en la monografía de 1926 de V. I. Pudovkin titulada en inglés *Film Technique*. Según Pudovkin, la lente de la cámara representa los ojos de un observador implícito que ve la acción. Al encuadrar el plano de una cierta manera, y al concentrarse en los detalles más significativos de la acción, el director fuerza al público «a mirar como mira un observador atento». El cambio de plano corres-

ponderá, pues, a «la natural transferencia de atención de un observador imaginario».³⁴ Pudovkin presenta un elaborado ejemplo donde el montaje transmite la impresión de un espectador que observa un encuentro casual en la calle y pasea su mirada de un participante a otro. Pudovkin sugiere incluso que acortando el *tempo* del montaje puede reproducirse en el espectador la excitación creciente de un testigo invisible. En escritos posteriores amplió su teoría al sonido, ocupando el micrófono el lugar de los oídos del observador. El resultado de la teoría fue una concepción del cine que nos presentaba «un observador ideal móvil en el tiempo y el espacio».³⁵

La formulación de Pudovkin fue ampliamente aceptada y resultó útil para una gran variedad de fines tácticos. El modelo del observador invisible suponía una construcción espacial ortodoxa. El montaje continuado quedaba implícito en el ejemplo de Pudovkin, de un testigo que traspasa su atención de un detalle a otro; inmovilizado, el testigo permanece en el mismo lado del eje de la acción o «línea de 180°». Los apologistas de las principales corrientes de la narrativa fílmica se basaron en este modelo para explicar las prácticas del [montaje continuo]. Al pasar de un plano largo a una toma próxima, escriben Karel Reisz y Gavin Millar, el director proporciona una descripción «psicológicamente correcta» del proceso normal de contemplar un detalle.³⁶ Al mismo tiempo, el observador invisible, encarnado en la cámara, puede identificarse con el narrador. Pudovkin había dicho también que la lente de la cámara era el ojo del director, y que los cortes expresaban la actitud emocional del cineasta. Autores posteriores llegaron a ver la propia cámara como la narradora de la historia de la película, el «punto de vista» del narrador en la acción. En consecuencia, el modelo del testigo invisible se convirtió en la respuesta para todo por parte de la teoría fílmica clásica, incluyendo problemas relacionados con el espacio, el autor, el punto de vista y la narración.

Las incompatibilidades del modelo del observador invisible no se resolvieron, sino que se recompusieron. Pudovkin afirmaba que, utilizando las percepciones del observador invisible, el estilo fílmico podía imitar la experiencia ordinaria. El plano correspondería a un dato perceptual en bruto. El montaje imitaría, pues, a un proceso psicológico, el del cambio de atención. En consecuencia, comprendemos no sólo lo que el observador invisible ve sino la forma en que interpreta el entorno. En la práctica, sin embargo, el trabajo de la cámara y el

montaje con frecuencia sobrepasan las capacidades de un testigo invisible. Un ángulo de cámara alto o bajo puede infringir las posiciones más plausibles de un observador, mientras que cambios de una localización a otra difícilmente pueden justificarse como interpretaciones fehacientes de la percepción. En consecuencia, los teóricos se agarraron a la indicación de Pudovkin de que el espectador era *idealmente* móvil. Según Ivor Montagu, por ejemplo, el cine hace del espectador un «observador ideal» que puede ver «aspectos que normalmente no quedarían al alcance de un observador en la vida real». ³⁷ Un profesional de Hollywood escribió que la cámara es un observador «que puede ver un objeto o un acontecimiento por todos y cada uno de los lados, ángulos y distancias». ³⁸ El testigo invisible se convierte, pues, en omnipresente, y además dotado de una ubicuidad fantasmal. Sin embargo, esta formulación presentó nuevos problemas. Si el testigo imaginario representaba no sólo al espectador sino, principalmente, la conciencia artística del cineasta, cualquier ostentación de la omnipresencia del cineasta podría romper la analogía básica entre el estilo filmico y la experiencia de los fenómenos (planos como imágenes, cortes como cambios de atención). De ahí que algunos pensadores impusieran una restricción: la cámara podía ir a cualquier punto, pero no debería hacerlo. «El espectador ideal», observa Ivor Montagu, «debe ser un posible espectador idealmente situado». ³⁹ En efecto, muchos teóricos clásicos sugerían que la narrativa filmica emplea un narrador omnisciente, pero insistían en que [la película debería limitar nuestra conciencia de tal omnisciencia.] El observador invisible se convirtió en el equivalente cinematográfico del observador implícito idealizado de la perspectiva pictórica o de la conciencia narradora inadvertida de la novela «escénica» de Lubbock.

Como sugieren estas declaraciones, la teoría se utilizó inicialmente para valorar el cine de montaje, tanto de Hollywood como soviético. Pudovkin y sus seguidores ven el enfoque del observador invisible como contrario a un método de filmación distante, inerte, teatral y opuesto a nuestra inmersión en el flujo de la vida diaria. Finalmente, sin embargo, las premisas teóricas se extendieron para cubrir otras técnicas filmicas. El movimiento de cámara podía compararse con la movilidad del cuerpo: una panorámica o una inclinación representaban un giro de la cabeza, un plano de seguimiento correspondería a un

avance hacia adelante o un movimiento hacia atrás. En las ágiles manos de Bazin, incluso una toma larga inmóvil —el prototipo del cine «teatral» de Pudovkin— podía asemejarse al campo total de fenómenos que está al alcance de un testigo de la escena. Bazin supone que el montaje clásico imita los actos humanos de la atención; simplemente añade que aquellos actos normalmente operan en un campo de elección *a priori*. Puesto que un acontecimiento existe dentro de un *continuum*, un director que utilice el corte nos niega la opción perceptual que un observador real de la escena poseería. La toma larga y la representación en profundidad dan al espectador la capacidad de crear un *découpage* mental como si estuviera en realidad en la escena. ⁴⁰ Cualquiera que sea la técnica favorita de cualquier teórico o crítico, la premisa antropomórfica del observador invisible sigue sin cuestionarse.

No es difícil encontrar fallos empíricos en el modelo del observador invisible. Debe ignorar muchas técnicas estilizadas que no pueden corresponder a un proceso óptico (pantalla dividida, cortinillas, filmación en negativo, posiciones y movimientos de cámara «imposibles»). Presupone un montaje continuado para que la representación se acerque a la percepción real. Olvida que, incluso en las películas ordinarias, la posición de la cámara varía en formas que no pueden atribuirse a un cambio en la atención del espectador. El modelo funciona totalmente en un nivel localizado, «mínimo»: intenta explicar sólo este corte o esta imagen, no secuencias completas o películas. Y el modelo puede distorsionar absurdamente los logros del estilo filmico.

Consideremos un ejemplo sorprendente. Es un lugar común en la crítica que la altura de la cámara utilizada con mucha frecuencia en las películas de Yasujiro Ozu corresponde al punto de vista de un testigo japonés invisible, siendo la lente de la cámara los ojos de un huésped sentado. Aquí el modelo oscila hacia el absurdo, puesto que Ozu usa esta altura en exteriores e interiores, en teatros y fábricas tanto como en casas, en los tranvías, etc. ¿Por qué un espectador debería ponerse en cuclillas en la calle o en el pasillo de una oficina? Además, una teoría de la narración que asuma al observador invisible distorsionará los datos reales que intenta explicar. La cámara de Ozu no está a una altura constante. En general, el eje de su lente cruza el objeto filmado hacia la mitad o en un punto más bajo. Si el objeto tiene seis metros de alto, la cámara estará levantada a tres metros del suelo. Pero si el objeto es

una mesa o un rascacielos, la altura de la cámara puede variar de algunos centímetros a muchos metros. Buscar un observador invisible ha causado que los críticos pierdan de vista esta simple estrategia compositiva: la altura de una persona sentada es sólo una posición que la cámara de Ozu puede ocupar. El modelo del testigo invisible tiende a que los críticos acepten la comodidad de una banal familiaridad y pasen por alto las cualidades específicas de unas películas en concreto.

El modelo se enfrenta a dificultades teóricas más profundamente asentadas. Incluso si dejamos de lado las contradicciones en la noción de «un espectador en localización ideal», debemos reconocer que las analogías con la percepción de los fenómenos tienden a «naturalizar» las operaciones del estilo fílmico. La cámara y el micrófono se convierten en antropomórficos, situados como una persona ante un fenómeno real. El observador imaginario se convierte en un sujeto ante el mundo objetivo de la acción de la historia. Sin embargo, representar un acontecimiento para su filmación no es menos parte de la factura de las películas de ficción que el emplazamiento de la cámara y el montaje. El modelo del testigo imaginario olvida que en el cine la narración de ficción comienza no con el encuadre de una acción preexistente, sino con la construcción de la acción. Tal como Käte Hamburger ha dicho: «Mientras que una realidad concreta existe porque existe, una realidad ficticia existe sólo en virtud del hecho de que se narra».⁴¹

La figura 1.1 es un plano bastante normal. No es únicamente el emplazamiento de la cámara lo que hace del plano una comunicativa imagen del grupo. La posición de los personajes está dispuesta para ofrecer una imagen sólida. Pocos grupos de personas se colocarían espontáneamente presentando una visibilidad tan perfecta: imágenes frontales y de tres cuartos, minuciosa separación entre ellas, libre acceso a las miradas y expresiones. (La composición, de hecho, emplea muchas de las convenciones de la perspectiva pictórica y teatral: cabezas alineadas horizontalmente, emplazamiento recesivo de las figuras, frontalidad modificada.) Por otra parte, a medida que transcurre el plano, otras mujeres se unen alrededor de la imagen principal, pero todos sus puntos de localización final continúan permitiéndonos su visión (fig. 1.2). El modelo del observador invisible, totalmente preocupado por el espacio, no puede explicar el modo en que se desarrolla la acción para prolongar una visibilidad máxima. De he-



Fig. 1.1. *El abanico de lady Windermere*

Fig. 1.2. *El abanico de lady Windermere*

cho, cuando otra mujer entra en el encuadre y bloquea nuestra visión de la figura central (fig. 1.3), el plano termina; el desarrollo temporal del plano tiene su propia teleología. En el cine de ficción, no sólo la posición de la cámara, sino también la puesta en escena, según se despliega en el tiempo y en el espacio, está dirigida al espectador. No es que la cámara escoja la mejor posición desde la que captar un acontecimiento independientemente existente; [las figuras, la iluminación, el emplazamiento y el vestuario se han construido de tal forma que tienen sentido sólo desde ciertos puntos de observación.] A partir de esto, po-



Fig. 1.3. *El abanico de lady Windermere*

demos sacar una conclusión a la que volveremos con frecuencia. Todas las técnicas fílmicas, incluso aquellas que se refieren al «acontecimiento profílmico», funcionan narrativamente, construyendo el mundo de la historia para unos efectos específicos.

Ahora un teórico clásico podría replicar que ignoramos los artificios de la puesta en escena y que creemos que la cámara y el montaje están simplemente siguiendo la pista de un mundo real, sólido e independiente. Podemos estar de acuerdo con ello, pero con la salvedad de que esta impresión de un observador invisible enfrentado a un mundo autónomo es un efecto de la construcción del filme. [El observador invisible no es la *basis* del estilo fílmico, sino sólo una *figura* dentro de ese estilo.] La ubicuidad del observador, la verosimilitud de la percepción, y el propio convencimiento de que este mundo filmado puede conocerse independientemente, son todos ellos efectos formales. Como la conciencia ordenadora del novelista o el observador implícito de una pintura, el observador invisible se crea para ser ideal, únicamente para el propósito de la narración.

Históricamente, el modelo del observador invisible ha cumplido varias funciones dignas de consideración. Proporcionó a la teoría fílmica clásica un concepto rudimentario de la representación narrativa, en consonancia con las asunciones postrenacentistas sobre las propiedades de la visión perspectiva. Y el modelo, aunque inconsciente-

mente, señala hacia una figura estilística destacable de la narrativa fílmica clásica: la cámara es un testigo ideal. Pero el modelo ha llevado también a análisis inexactos e insípidos de las películas, y ha impedido que viéramos el conjunto de estilos que funcionan en el cine. Se ha basado excesivamente en la analogía entre ojo y cámara y minimizado el papel narrativo de otras técnicas fílmicas. En suma, al modelo del observador invisible le falta coherencia, amplitud y capacidad discriminatoria.

Eisenstein: la narración como escenografía

En 1934, Sergei Eisenstein y Lev Kuleshov empezaron a dibujar planos para construir un lugar en el que adiestrar actores de cine.⁴² El edificio es una paradoja: un teatro que intenta superar la herencia del teatro. Hay un escenario principal con otros dos que lo flanquean. El escenario principal gira. El espectador se sienta en un disco central que también rota, girándolo hacia el área de acción en el momento adecuado. Las paredes pueden abrirse para mostrar la vista exterior. Un puente une el escenario central con el auditorio, de tal forma que los actores puedan acercarse para rodar en «primer plano». Hay también un cinturón transportador en el que se puede transportar a un actor hasta un «primer plano». Un espacio para ensayos cinematográficos, en miniatura, con todas las asunciones perspectivas del escenario tradicional revisadas a la luz de la práctica fílmica contemporánea. Ejemplos de este tipo se pueden encontrar en las clases de dirección de Eisenstein en el Instituto de Cinematografía del Estado, como cuando quería iniciar un plan de representación de una obra en un teatro normal e introducir una complicada maquinaria escenográfica para simular lo que se podía conseguir en el cine.⁴³

De esta forma, vemos la deuda de Eisenstein con la tradición mimética. A pesar del uso ocasional de analogías lingüísticas (sintaxis fílmica), permaneció comprometido con la idea de que el cine es un espectáculo calculado para un espectador. Pero su escenografía, ampliamente elaborada, sugiere que llevó la posición mimética al extremo. Hombre de teatro, se formó en un período en el cual los directores comenzaban a ver el escenario de una forma nueva. Sus profesores, Meyerhold especialmente, se replanteaban el encuadre del proscenio, la profundidad de la representación, la unidad espacial de la producción y la posición de la

audiencia. [Como Meyerhold y Brecht, Eisenstein intentó hacer del escenario un vehículo para una narración omnisciente, siempre presente.] De esta forma se cuestionó la asunción de Aristóteles de que el teatro minimizaba invariablemente la intervención decisiva del autor.

La teoría de Eisenstein es «expresionista» en cuanto que observa la narración como un proceso en el que se manifiesta alguna cualidad esencialmente emocional de la historia. A lo largo de su carrera insistió en que la representación no implicaba una descripción simple y plana, sino un aumento del significado y la emoción de lo que se describía.

En los primeros estadios de su trabajo, Eisenstein dejaba aparte los aspectos literarios del drama y basaba la representación teatral en movimientos expresivos. Influido por Meyerhold, por el «excentrismo» del teatro experimental soviético, por las teorías del movimiento basadas en el reflejo y por la «gimnasia expresiva» de Rudolf Bode, enseñó a los actores a traducir los estados emocionales en puras reacciones físicas. En un ensayo inicial, escrito con Sergei Tretyakov, aseguraba que incluso el habla era una especie de «gesto» del cuerpo.⁴⁴ La actuación «realista» consistía sólo en allanar y enmudecer el movimiento expresivo. Eisenstein defendía una expresividad máxima, incluso aunque pareciera estilizada:

Dices: «Pero hay dos», mostrando con la última palabra dos dedos extendidos. Pero, ¡cómo se reforzaría la persuasión de la propia frase, la expresividad de la entonación, si en las primeras palabras se hiciera un movimiento de retroceso con el cuerpo mientras se alza el codo, y entonces, con un movimiento enérgico, se lanzara hacia adelante el torso y la mano con los dedos extendidos! Más aún, el giro de la muñeca podría realizarse tan intensamente que la muñeca podría vibrar (como un metrónomo). En el primer caso se trata de un empuje parcial; en el segundo, de un movimiento (palabras aparte) orgánico de esfuerzo máximo. En consecuencia, la expresividad del movimiento, y con él, también, de la entonación, no se crean por una exactitud representativa, sino por la intensidad enérgica del gesto, que ayuda a desarrollar el impulso general.⁴⁵

De ahí que, al hablar de cine en 1922, Eisenstein alabara las comedias americanas, los filmes policíacos y de aventuras y estrellas tan expresivas como Hart, Pickford, Fairbanks, Arbuckle y sobre todo Chaplin.⁴⁶ Que tales ideas siguieron siendo cruciales para él se demuestra por una

fotografía de 1939 en la que Eisenstein está sentado entre tres inmensos libros abiertos, referentes al trabajo que tenía entonces entre manos, el volumen central está abierto por una página titulada «El movimiento expresivo».

[El propósito de esta expresividad es la «persuasión» que mencionan Eisenstein y Tretyakov. El teatro propagandístico de la época de Eisenstein dejó su marca: a lo largo de toda su carrera, consideró la representación instrumentalmente, como un medio de influir en el receptor de formas específicas.] El movimiento expresivo en el escenario haría al espectador imitar el movimiento con su cuerpo, con un efecto físico predeterminado. El observador, «de forma refleja, repite suavizadamente el sistema completo de movimientos del actor: como resultado de los movimientos producidos, las tensiones musculares incipientes del espectador se liberan en la emoción deseada».⁴⁷ En consecuencia, representar se convierte en un trabajo real, la elaboración de un material: el espectador.

Muy pronto, la expresividad se convirtió en la base del concepto de «atracción», ese denominador común del teatro que galvaniza la percepción de la audiencia. [La atracción es una unidad de impacto espectacular, medida por su habilidad a la hora de administrar descargas perceptuales y emocionales.⁴⁸ Estas atracciones —no sólo los movimientos del actor, sino el emplazamiento, iluminación, efectos sonoros, etc.— formaban un todo efectivo por medio del «montaje», la elaborada organización de descargas que conducirán al espectador a una conclusión ideológica adecuada. En cierto modo, el «montaje de atracción» de Eisenstein era trabajar de nuevo de forma más abstracta sobre ideas que ya habían aparecido en el manifiesto FEKS (Fábrica de Actores Excéntricos) en 1922, pero la versión de Eisenstein se convirtió en la base de una completa teoría del cine, porque, como Eisenstein señalaba con frecuencia, el cine es una extensión contemporánea del teatro.⁴⁹ La película también tiene atractivos que funcionan como estímulos de la respuesta del espectador. Estos atractivos pueden asociarse unos con otros por medio del montaje, que en cine se realiza mediante la unión de una parte del filme con otra. Adecuadamente controlado, el montaje de las atracciones de una película actuará directamente en el sistema nervioso del espectador, asociando reflejos no condicionados con acontecimientos específicos de la historia y creando nuevos reflejos condicionados en relación con el tema que la película quiere transmitir. Como en el teatro, el efecto deseado es a la vez perceptivo, afectivo y cognitivo.]

Los escritos de Eisenstein de los años 20 sobre cine, son principalmente de interés por la luz que arrojan sobre el estilo. Aparentemente bajo la influencia de los debates soviéticos sobre psicología y filosofía, intentaba, ya en 1929, crear una aproximación «dialéctica» a la planificación y el montaje, [proclamando que la composición gráfica y otros factores visuales podían crear un conflicto que «explotaría» en el enfrentamiento entre planos]. En el mismo año propuso que el cineasta debería manipular todos los estímulos dentro de cada fragmento de montaje, no simplemente los «dominantes»; el control del «tono» básico y sus «armónicos» produciría un efecto perceptual más rico. En 1932 estaba trabajando en *An American Tragedy*, que intentaría presentar el *stream of consciousness* (fluir de la conciencia) del protagonista. En todos esos años, ciertas inquietudes narrativas seguían en primer plano. El objetivo de *An American Tragedy* es «la expresión de aquellas sutilezas de la lucha interior en todos sus matices».⁵⁰ La teoría de Eisenstein acerca de la dialéctica del estilo es, dice, «totalmente análoga a la expresión psicológica humana».⁵¹ Los métodos de montaje actúan en el «complejo psicofisiológico» del espectador de tal forma que crean un efecto predeterminado en el desarrollo de las atracciones.⁵² Aunque el concepto de Eisenstein de la actividad mental parece cambiar significativamente alrededor de 1930, la expresividad humana y el impacto en el espectador continúan siendo los aspectos centrales.

En parte por su énfasis en el estilo, Eisenstein tiene poco que decir explícitamente sobre la construcción de la trama. Más aún, a veces parece impacientarse porque las nociones tradicionales de historia limitan sus propósitos de agitación. Queda claro, sin embargo, que para él la narración cinematográfica sería una representación expresiva de la acción de la historia. En escritos específicos, Eisenstein evita entrar en las dificultades de la posición del observador invisible. Puesto que lo que finalmente cuenta es la respuesta, Eisenstein puede rechazar la visión de Pudovkin de los acontecimientos profílmicos como una realidad sin transformar que se ha de registrar con la cámara y ajustar en el montaje. Aún más, el acontecimiento profílmico, como movimiento expresivo o atracción, es ya una representación altamente expresiva de la tesis. Representar, según Eisenstein, consiste en el procesamiento inicial del aspecto ideológico que ha de comunicarse. De forma similar, la cámara no es un delegado del espectador. Es un ins-

trumento para transformar el acontecimiento profílmico de tal forma que se maximice el efecto. Tampoco el montaje imita la atención de un observador invisible. El montaje, entendido como la fase más palpable de la construcción de la película, a menudo violará la verosimilitud en favor del impacto. Quizá sea más productiva la asunción de que la acción de la historia no está en la película sino en la mente del espectador; se convierte en una construcción que el observador fabrica por medio de la configuración de estímulos. Eisenstein cita asociaciones estereotipadas —por ejemplo, el asesinato inferido a partir de unos ojos abiertos, un cuchillo, gotas de sangre— y sugiere que se pueden usar otras asociaciones para construir nuevos tipos de «historias» (*El Capital* de Marx, *Ulises* de Joyce).

Su versión de la teoría mimética se hace más explícita en las notas, ensayos y conferencias de 1932 a 1947. En ese momento el efecto del espectador está menos unido a una tesis ideológica, más aliado con la absorción en el propio proceso narrativo. Demuestra que el despliegue de un momento emocional dado puede convertirse en la base de una obra entera, desde la representación hasta el montaje. Propone varias técnicas para articular la revelación de la esencia emocional de la obra. La puesta en escena proyecta la esencia emocional en el conjunto de las pautas del movimiento del actor y del espacio escénico. Romper con la verosimilitud en la puesta en escena o la representación está permitido en tanto eleve el aspecto emocional básico. Dentro de la puesta en escena, la figura humana es central, y Eisenstein habla de *mise en jeu* (la representación global del personaje por parte del actor) y de *mise en geste* (la acción física más marcada de la representación; los movimientos expresivos individuales). Ambos aspectos de la actuación pueden intensificar aún más el tema. El montaje transforma la puesta en escena teatral en planos, disfrutando de perfecta libertad para enfatizar o «falsificar» el acontecimiento profílmico en busca del impacto expresivo. Finalmente, lo que él llama *mise en cadre* configura cada acción por su composición dentro del encuadre.⁵³

En la teoría de Eisenstein existe la sensación de que el texto que hay ante nosotros, la obra o la película, es la representación de una historia «previa». Los trabajos de Eisenstein, tanto los tempranos como los últimos, presuponen una narración abierta, no la voz del lenguaje o la literatura, sino un maestro de ceremonias invisible que ha escenificado esta acción, elegido estas posiciones de la cá-

mara y montado las imágenes de esta forma concreta. El énfasis expresionista de la teoría de la dirección de Eisenstein asegura una presencia continua de la mano del director. Si ha de mostrar una figura que cae desde una gran altura, Eisenstein explica que haría todo lo necesario para hacer el suceso más intenso: inclinar la superficie sobre la que cae la figura, utilizar arquitectura diagonal «para fijar la atención del espectador en la figura» y emplear vestuario de colores completamente opuestos para enfatizar los elementos del diseño.⁵⁴ No añade que tal representación explícitamente obsesiva señale de forma silenciosa pero en absoluto ambigua hacia la presencia de un creador. Los mismos términos que utiliza enfatizan la intervención del creador, no sólo el «montaje» como ensamblaje creativo sino el prefijo recurrente *mise* como un reconocimiento de que la representación, la puesta en escena y el encuadre son *puestos en su lugar* por una inteligencia predominante. Al buscar el despliegue expresivo máximo de una esencia emocional, Eisenstein convierte la representación entera en una interpretación de la narración del hecho emocional dado, tal como nosotros hablamos de la «interpretación» de una obra por parte de un director de escena. En un cierto punto, Eisenstein incluso consideró el hecho de personificar al narrador en la pantalla. Recordaba que

en su guión de *MMM* (1932-1933), la intriga llega a ser tan enmarañada que la cámara retrocede, el suelo embaldosado de la escena resulta ser un gigantesco tablero de ajedrez, y mientras los personajes esperan, el guionista y el director se sientan mesándose los cabellos para resolver los problemas de la trama.⁵⁵

El trabajo de Eisenstein, incluso en su última fase, no constituye una teoría de la narración. Fragmentarias, *ad hoc* e idiosincrásicas, las ideas están relacionadas principalmente con su práctica cinematográfica. Sus limitaciones son, con frecuencia, las de la posición mimética, generalmente el énfasis en la visión y el descuido del pensamiento, una tendencia al atomismo en la explicación de los efectos. Pero en Eisenstein vemos un brillante cineasta, que trabaja en una época que no se plantea el problema de la narración como nosotros quisiéramos, esforzándose en luchar contra el modelo del observador invisible. Su insistencia en que el suceso profílmico es ya narrativo, su intento de tratar las técnicas fílmicas como instrumentos potencialmente equivalentes y su asunción de que el espectador construye la historia a partir de estímulos, todo ello es indispensable para una teoría de la narración adecuada, y tendremos ocasión de volver a ello a lo largo de este libro.

2. Teorías diegéticas de la narración

Si se ha de considerar a Aristóteles como el fundador de la tradición mimética de la representación narrativa, Platón es el principal partidario antiguo de la concepción de que la narración es fundamentalmente una actividad lingüística. En el libro 3 de la *República*, Platón distingue dos formas principales de contar una historia. Una es la simple o pura narrativa (*haplē diēgēsis*), en la que «el propio poeta es el narrador y ni siquiera intenta sugerirnos que ningún otro excepto él sea quien habla».¹ Un poema lírico sería un ejemplo. En contraste, tenemos la narrativa imitativa (*mimēsis*), de la que el drama es el principal ejemplo. Aquí el poeta habla a través de sus personajes, «como si él fuera otro».² En 1953, Étienne Souriau revivió el término *diégesis* para describir «la historia referida» de una película, y desde entonces ha adquirido un amplio uso en la teoría literaria.³ «Diégesis» se ha convertido en el término aceptado para referirse al mundo ficticio de la historia. Recordando una tradición de la teoría narrativa, «diegético» aporta la concepción lingüística que subraya la formulación de Platón. Para Platón, tanto la narración pura como la imitación teatral presuponen la prioridad de la voz del poeta; en el drama, el poeta simplemente hace que su propio discurso parezca de otro.

La concepción diegética de la narración puede rastrearse a través del Renacimiento, pero las teorías diegéticas han sido más trascendentales en nuestro propio siglo. Durante los años en que los críticos angloamericanos como Lubbock promocionaban las teorías miméticas de la narración literaria, los críticos formalistas rusos sugerían que la literatura era sobre todo una cuestión de lenguaje. Los efectos intensos se podían atribuir a la manipulación de las normas verbales por parte del escritor. A finales de los años 20 y principios de los 30, Mikhail Bakhtin proclamaba que el texto literario formaba una mezcla históricamente variable de discursos. La novela, según Bakhtin, no es un espectáculo organizado según las líneas de visión de James; es una polifonía, incluso una cacofonía, de diferentes registros de lenguaje hablado y escrito: un montaje de voces. Al mismo tiempo, Jan Mukarovsky atribuía características «sintácticas» y «semánticas» a la literatura, el teatro, la arquitectura y el cine. Finalmente, es posible ver la «literalización» del teatro de Brecht —el uso de la estructura episódica, comentarios de voces superpuestas e inserción de títulos— como una táctica para mostrar el aspecto diegético que las concepciones aristotélicas del teatro habían borrado.

Los desarrollos más visibles de las teorías diegéticas de la narración han quedado unidos a las vicisitudes del estructuralismo continental. Podemos distinguir dos períodos. Primero, alrededor de 1960, Roland Barthes siguió la indicación de Saussure acerca de que la lingüística podría formar la base de una ciencia más general de los signos, la semiología. Barthes intentó aplicar la teoría de la significación de Saussure a sistemas no lingüísticos, tales como la moda y la publicidad. De ahí siguieron, y aún continúan, los estudios semióticos de todo tipo acerca de fenómenos culturales. Los medios de comunicación que habían parecido analizables sólo a través de asunciones miméticas empezaron a tratarse como análogos al lenguaje verbal. Los semiólogos escribieron sobre la pintura y el teatro considerados como sistemas de lenguaje. Para algunos teóricos, el lenguaje se convirtió en el sistema básico sobre el cual se modelaban todos los demás. «Está lejos de ser cierto», escribió Barthes en la primera página de *Elementos de semiología*, «que en la vida social de hoy en día no pueda encontrarse ningún sistema extensivo de signos fuera del lenguaje humano.»⁴ De forma similar, el análisis de mayor alcance de la narración por parte de Barthes en este período, «El análisis estructural del relato», declara que todas las narraciones dependen de códigos lingüísticos.⁵

El mismo ensayo, publicado en 1966, indica también una transición hacia lo que podría considerarse como la «segunda semiología». Tras un análisis de la estructura narrativa muy saussuriano, Barthes pasa a considerar la narración como una transmisión del emisor al receptor. El ensayo es sintomático del cambio del estructuralismo desde el estudio de la significación (concentrándose en los problemas de denotación y connotación) al estudio de la enunciación (concentrándose en los problemas de la subjetividad del lenguaje). La naturaleza tabular, estática, del análisis estructuralista clásico, fue reemplazada por un mayor énfasis en el proceso, incluso la realización, de la actividad lingüística. El análisis semiótico de la enunciación no se centraba claramente en lo que los lingüistas angloamericanos llaman pragmática, aunque trataba temas de *deixis*, aquellas categorías gramaticales que codifican la persona, lugar, tiempo o contexto social de una expresión. Tampoco demasiados semióticos se inspiraron en la mayor innovación de la lingüística angloamericana, la gramática transformacional de Chomsky. En cambio, algunos ensayos teóricos del lingüista Émile Benveniste, y

teorías psicoanalíticas inspiradas en Freud y Jacques Lacan, proporcionaron las bases para la concepción del sujeto hablante en los medios lingüísticos y no lingüísticos. El ensayo de Barthes de 1966, por ejemplo, cita a Benveniste y Lacan para reforzar un análisis de las marcas «personales» del habla de James Bond en un fragmento de *Goldfinger* (1964).⁶

¿Cómo ha influido esta tradición en la teoría fílmica? Los formalistas rusos fueron los primeros en explorar las analogías entre lenguaje y cine de forma detallada. Encontraron un uso «poético» del cine paralelo al uso «literario» del lenguaje que ellos proponían para los textos verbales. Yuri Tynianov equiparaba el plano a la línea de un verso y buscó los equivalentes cinematográficos de epítetos, símiles, metáforas y otros elementos poéticos.⁷ Para Boris Eichenbaum, la película era a la fotografía lo que el lenguaje poético al lenguaje práctico. Consideró que el cine tenía una base lingüística en diversas formas, principalmente con respecto al «discurso interno». La estilística del cine se basaría, pues, en una sintaxis fílmica, la forma en que los planos deberían unirse en «frases» y «oraciones».⁸ Estas analogías se tuvieron en cuenta, de forma parcial, en los escritos de Eisenstein, Vertov, Kuleshov y Pudovkin.

Sin embargo, los formalistas no compararon de forma rigurosa el lenguaje como sistema con el cine. Esto se debió parcialmente a que su concepto de la crítica literaria, a pesar de su interés por una vuelta al estudio del lenguaje entendido como material, no produjo demasiados análisis de la narración estrictamente lingüísticos. Los formalistas estudiaron la prosodia, algunos recursos sintácticos (por ejemplo, el paralelismo) y ciertos efectos semánticos (por ejemplo, la metáfora), pero no construyeron un modelo comprensivo que utilizara las categorías lingüísticas pertinentes. Al menos hasta que emergen el estructuralismo francés y la semiología, no encontramos críticos que empleen sistemáticamente la teoría lingüística para analizar una película. En este capítulo, la teoría de Colin MacCabe del «texto realista clásico» servirá como el ejemplo más influyente de una aproximación estructuralista a la narración fílmica. Tras un breve examen de la teoría de MacCabe, consideraré con mayor amplitud cómo se aplicó al cine la semiótica de la enunciación.

La narración filmica como metalenguaje

Colin MacCabe trata la narrativa dominante en el cine como significativamente análoga a la novela realista del siglo XIX. Ambas, indica, estructuran «los lenguajes objeto» por medio de un «metalenguaje»: «Un metalenguaje “habla sobre” un lenguaje objeto y lo transforma en contenido al nombrar el lenguaje objeto (lo que se realiza por medio de las comillas) y en consecuencia es capaz de identificar tanto el lenguaje objeto como su área de aplicación... [En la novela] la prosa narrativa es el metalenguaje que puede exponer todas las realidades en el lenguaje/lenguajes objeto (las indicaciones aparecen entre comillas) y puede también explicar la relación del lenguaje objeto con el mundo.»⁹ El metalenguaje novelístico tiene tres atributos. Primero, al delimitar los lenguajes objeto, crea una jerarquía de discursos. Segundo, el metalenguaje «dice la verdad», verdad aquí concebida como una adecuación empírica a la realidad. Finalmente, el metalenguaje es «transparente», puesto que parece provenir de un hablante no identificado. MacCabe utiliza como ilustración un pasaje de *Middlemarch*, de Eliot, en el que las frases fuera de las comillas dan una visión privilegiada de los errores de dos personajes.

Según MacCabe, la misma jerarquía de discursos gobierna la narración en los filmes clásicos. [El personaje habla, pero su discurso viene siempre estructurado por un equivalente del metalenguaje novelístico: la cámara.] «La cámara nos muestra lo que pasa, nos dice la verdad sobre la que podemos sopesar los discursos.»¹⁰ El ejemplo de MacCabe es el final de *Klute* (1971), donde la inseguridad de Bree respecto a su relación con John Klute es invalidada por la cámara: «La realidad de la imagen nos asegura que ésa es la forma en que realmente sucederá.»¹¹ La narración en las películas ordinarias, pues, depende de la oposición «entre el discurso hablado, que puede estar equivocado, y un discurso visual que garantiza la verdad, que lo revela todo».¹²

A pesar de las apariencias, no es el término «metalenguaje» lo que indica la deuda de MacCabe con el estructuralismo. Mientras Barthes usa el término para describir el proceso semiótico por el que signos de un sistema se convierten en significados de otro, el uso de MacCabe está más próximo al del lógico Alfred Tarski.¹³ Antes bien, el proyecto de MacCabe es estructuralista en

virtud de diversas asunciones. Insiste sobre los niveles de codificación del texto, proclama que el signo lingüístico está constituido por operaciones diferenciadoras, y define el discurso, en una forma propia de Lévi-Strauss, como «un conjunto de oposiciones significativas».¹⁴ De forma más general, la idea de un texto estable, clausurado, que cierra sus discursos compartimentadamente y los etiqueta sin ambigüedades, es un postulado analítico extraído directamente de ese «eufórico sueño de cientificidad», como Barthes llamó una vez al estructuralismo temprano.¹⁵

El estudio de MacCabe, general e impreciso, tiene inconvenientes fundamentales. Por una parte, no describe un fenómeno exclusivo de la literatura, dejando aparte la novela. La asunción básica de MacCabe —que el texto clásico toma la realidad como dada, por un lado, con el lenguaje irrevocablemente por el otro— puede aplicarse a muchísimos textos escritos. Tratados científicos, reportajes periodísticos, crónicas y anales, así como memorándums burocráticos, todos, tradicionalmente, borran las huellas materiales del habla y ordenan los discursos de acuerdo con su correspondencia implícita con una realidad empíricamente definida. Además, la categoría de MacCabe de «novela del siglo XIX» no distingue entre subgéneros (por ejemplo, novela costumbrista o novela gótica) ni entre diversos puntos de vista (por ejemplo, omnisciente o restringido). Esta objeción no es pedantería histórica, pues puede argüirse que MacCabe no tiene en cuenta el modo en que las convenciones formales y genéricas pueden convertir el realismo empírico en un factor secundario. *La pequeña Dorrit*, por ejemplo, crea una norma formal dentro del texto que estipula que algunos sucesos, aunque descritos como un sueño por el narrador en tercera persona, se pueden entender como si *no* fueran un sueño. Se puede también argüir que las descripciones de la novela gótica y el juego lingüístico de las novelas cómicas no se califican como ejemplos de lenguaje que intente pasar por «transparente» o «no escrito».¹⁶ Es incluso dudoso que la descripción de MacCabe encaje bien en su singular y prototípico ejemplo, *Middlemarch*.¹⁷ Pero las mayores dificultades se originan en las concepciones básicas de metalenguaje y discurso.

MacCabe identifica el lenguaje objeto con el discurso directo, «aquellas palabras entre comillas».¹⁸ En correspondencia, el metalenguaje es cualquier fragmento de

texto no encerrado entre comillas. Pero esta distinción es demasiado simple. Muchas novelas estructuran el lenguaje de los personajes no dentro de un metalenguaje «transparente», sino dentro de lo escrito o hablado por el narrador, bien sea el de un personaje de la ficción (*David Copperfield*, *The Moonstone*, *Huckleberry Finn*) o el de un hablante o escritor más o menos personificado (*Tom Jones*, *Los papeles póstumos del club Pickwick*, *Los hermanos Karamazov*). Dos generaciones de críticos literarios han mostrado que tales narradores, en primera o tercera persona, no necesitan ofrecer un camino que nos conduzca directamente a la verdad; que el autor puede utilizarlos para crear errores, distracción, ironía, el entendimiento inadecuado del significado de una acción, y otros efectos. De hecho, el narrador no necesita en absoluto estar presente: MacCabe dirá que una novela epistolar no tiene metalenguaje puesto que no consiste en otra cosa que en el discurso (escrito) del personaje. La división «con o sin comillas» falla también en el nivel estilístico, puesto que no distingue entre los diferentes grados de presencia narrativa manifestada en técnicas tales como el discurso indirecto (*Ella pensaba que era fantástico estar sola*) y el discurso indirecto libre (*¡Qué fantástico estar sola!*).¹⁹

La incapacidad de la teoría para dar cuenta de tan complejos efectos se observa en su notable falta de dimensión semántica. MacCabe podría replicar que su concepción del discurso como conjunto de oposiciones significativas proporciona tal semántica. Pero un conjunto de oposiciones semánticas no coincide necesariamente con la división en el nivel superficial entre el habla del personaje y el metalenguaje narrativo. Si hay un conjunto de oposiciones significativas entre el «discurso» del personaje y el «discurso» del narrador, a esto MacCabe también debe llamarlo discurso.²⁰ O bien MacCabe sustenta concepciones incompatibles de lenguaje o bien define el discurso en un sentido lo suficientemente laxo como para cubrir tanto las oposiciones de significados como los rasgos de los significantes (sus indicadores en forma de comillas, lo que Dickens llamó «la necesidad de las comillas»). Así, MacCabe asume que se puede identificar el proceso de la narración colocando marcas textuales específicas. Pero la narración incluye las relaciones estructurales entre el texto y la historia que representa, y esta relación puede emerger en una amplia variedad de formas, incluso en los textos del siglo

XIX. MacCabe ignora las dimensiones semánticas y sintácticas de la prosa de ficción y deja aparte la manipulación formal de tiempo, espacio y punto de vista. La narración se convierte en tipografía.²¹

El grado en que MacCabe ha esencializado la novela y su lenguaje puede comprobarse al contrastar su estudio con la teoría presentada por Mikhail Bakhtin, quien también considera la novela como un conjunto de discursos. Mientras MacCabe considera la novela del siglo XIX como monológica, sujeta a un discurso dominante, Bakhtin propone que la tradición novelística es la del diálogo o heteroglosia: «La novela es la expresión de la percepción galileana del lenguaje, que niega el absolutismo de un lenguaje sencillo y unitario». ²² Lejos de intentar proporcionar una representación literaria no mediada de la realidad, la novela tiende a criticar los discursos que reducen la realidad a formas unívocas. Tras una concluyente investigación de la historia de la novela, Bakhtin muestra que la tendencia realista que MacCabe toma como omnipresente, unitaria, y de larga duración, en realidad surge de una polémica literaria específica sobre la realidad que fue, a principios del siglo XIX, ampliamente criticada y parodiada. Para Bakhtin, las intervenciones del narrador en las obras de Tolstoi o Eliot constituyen ataques heterogéneos sobre varias concepciones predefinidas de la realidad: en estas novelas, las visiones del mundo pelean en lucha abierta.

La lucha se realiza por medio de diversos discursos. Pero Bakhtin niega que pueda haber ningún metalenguaje estático o estable. Demuestra que la novela cómica fue pionera en el método por el cual los discursos se mezclan no sólo en los intercambios en diálogos, sino también en la narración continua. Un pasaje de *La pequeña Dorrit* ejemplifica el proceso: «Pero mister Tite Barnacle era un hombre muy emperifollado, y consecuentemente de peso». No yendo entrecomillado, el «consecuentemente» pertenece a lo que MacCabe llama metalenguaje; pero su función no es simplemente exigir un acceso transparente a la verdad. Como discurso de un personaje, la palabra representa el juicio de la sociedad sobre mister Barnacle; como narración, la palabra se burla de la lógica («consecuentemente» parodia al «en consecuencia» inferencial) e irónicamente critica a una sociedad que iguala el aspecto exterior con la importancia. El «consecuentemente» pertenece tanto a los admiradores de mister Barnacle como al narrador crítico.

Incluso una simple palabra puede, pues, ser una locución híbrida, que mezcle dos o más campos semánticos sin suponer ningún límite. (Bakhtin señala que poner la palabra entre comillas no haría justicia a su doble función discursiva.) Bakhtin muestra que incluso en la novela más «realista», el lenguaje del narrador interactuará dinámicamente con varios discursos, no todos ellos atribuibles al habla directa de los personajes. La conclusión de Bakhtin merece una cita extensa porque sugiere la riqueza del lenguaje novelístico en una forma que el esquema de MacCabe no puede captar.

Incluso cuando excluimos el lenguaje de los personajes y los géneros intercalados, el propio lenguaje del autor es aún un sistema estilístico de lenguajes; amplias porciones de este lenguaje tomarán su estilo (directo, paródico o irónico) de los lenguajes de los otros, y este sistema estilístico estará salpicado con las palabras de los otros, palabras no entrecuilladas, que formalmente pertenecen al habla del autor pero a la vez están claramente distanciadas de la boca del autor por una entonación irónica, paródica, polémica o de cualquier otro tipo previamente «cualificado». Relegar todos estos discursos orquestados y distantes al vocabulario unitario de un autor dado, relegar las peculiaridades semánticas y sintácticas de estas palabras y formas orquestadoras a la semántica y sintáctica específica de un autor, es decir, percibir y describir todas las cosas como características lingüísticas que pertenecen a algún lenguaje autoral unitario, es tan absurdo como culpar al lenguaje del autor de las faltas gramaticales que ha empleado para caracterizar a uno de sus personajes.²³

La dificultad teórica básica queda clara: MacCabe ha derivado su concepción del metalenguaje a partir de dispersas propiedades superficiales del texto, marcas físicas que no señalan necesariamente los sistemas estilísticos sobre los que Bakhtin escribe, aquellos campos semánticos movilizados dentro del lenguaje de la narración.

Si la versión de MacCabe del «texto realista clásico» simplifica drásticamente la historia de la novela, aún reduce más el alcance de la narración fílmica. Al igualar el metalenguaje con la cámara, MacCabe vuelve a un hábito del modelo del observador invisible: privilegiar el trabajo de la cámara (y si es necesario, el montaje) sobre las demás técnicas fílmicas. Como ya he dicho, todos los materiales cinematográficos funcionan de forma narrati-

va, no sólo la cámara, sino el habla, los gestos, el lenguaje escrito, la música, el color, los procesos ópticos, la iluminación, el vestuario, incluso el espacio y el sonido en *off*.²⁴

Pero quizá MacCabe no quiera identificar literalmente «la cámara» con una técnica. Es posible que simplemente diga que lo que *vemos* en una película de ficción normal tiene mayor fuerza narrativa que lo que oímos. Puede verse que esto es inadecuado en su propio ejemplo, *Klute*. La película termina con Klute y Bree preparando la mudanza de ella de su apartamento, mientras su comentario en *over* indica que ella ignora si ese cambio funcionará. No hay razón para decidir, como hace MacCabe, que «lo que ella realmente quiere es instalarse en el Medio Oeste con John Klute».²⁵ La narración es tan convencional como MacCabe sugiere, pero la convención empleada no es la de un final definitivo sino ambiguo: *Klute* presenta un «final abierto» en una forma característica de ese género de películas americanas influido por el arte cinematográfico europeo de los años sesenta y setenta. La única forma en que esta ambigüedad puede conseguirse es dar a la imagen y al sonido igual peso interpretativo. Como Bakhtin señala con respecto a la narración literaria, la narración fílmica puede a menudo estar mejor caracterizada por el entrecruzamiento de factores narrativos potencialmente equivalentes que por el allanamiento de todos los elementos bajo un monolítico «metalenguaje».

La narración fílmica como enunciación

Los aspectos estructuralistas de la teoría de MacCabe la convierten en típica de una cierta vertiente de la aproximación diégetica a la narración, pero la aplicación al cine de las categorías lingüísticas de la enunciación derivadas de Émile Benveniste ha tenido una mayor difusión.

Sería cómodo poder perfilar las categorías de Benveniste de forma precisa, pero sólo ocupan una pequeña porción de sus escritos y de los trabajos de sus pares. La distinción entre *histoire* y *discours* no se ha convertido en parte de las teorías lingüísticas principales, mientras que la dicotomía *énoncé/énonciation* se utiliza de formas ambiguas. Además, Benveniste ha elaborado relativamente poco estos conceptos, y su uso de los términos es menos

coherente de lo que muchos teóricos fílmicos podrían hacernos creer. Sin embargo, de una forma u otra, los conceptos se han deslizado en la teoría fílmica y debemos hacer todo lo posible para enfrentarnos adecuadamente al tema.

La primera distinción se produce entre el *énoncé* (el «enunciado») y la *énonciation* (la enunciación). El enunciado es una parte de un texto, una cadena de palabras, frases u oraciones unidas por principios de coherencia y percibidas como constituyendo un todo.²⁶ La enunciación, por otra parte, es el proceso general que crea el enunciado. Según Benveniste, la enunciación consiste, principalmente, en el propio acto. Esto incluye al hablante, que hace funcionar el código lingüístico; al oyente, compañero en un diálogo; y algunas referencias al mundo compartido. La enunciación incluye también la situación, o contexto situacional, del enunciado. Finalmente, en la enunciación encontramos formas lingüísticas específicas que Benveniste llama «medios»: pronombres, la persona y tiempo verbal, modelos sintácticos como la interrogación y el imperativo, etc.²⁷ Cada uso de la lengua hablada o escrita implica ambas cosas: enunciado y enunciación.

Benveniste concebía originalmente la enunciación como algo que abarca el proceso comunicativo completo: acto, contexto y formas lingüísticas. Pero Catherine Kerbrat-Orecchioni señala que los lingüistas que empleaban el término de Benveniste empezaron a restringir el concepto a la relación del hablante con el producto del acto, las huellas en el *énoncé* del sujeto de la enunciación. Tal como ella explica, el estudio de la enunciación se ha convertido en «el estudio de los elementos lingüísticos (modificadores, modalizadores, términos evaluativos, etc.) por medio de los cuales el hablante deja su marca en el *énoncé*, se inscribe a sí mismo en el mensaje (implícita o explícitamente) y se sitúa con respecto a él».²⁸

Evidentemente, algunos enunciados llevan más marcas de la enunciación que otros. «Eliza, tráeme mis zapatillas», señala explícitamente la presencia del hablante, del oyente y el contexto del habla, por medio del uso del nombre propio, pronombre posesivo de primera persona del plural, modo imperativo, pronombre personal y tiempo verbal. Benveniste llama a este modo de enunciación *discours*: «Toda enunciación asume un hablante y un oyente, y, en el caso del hablante, la intención de influir

de alguna forma en el oyente».²⁹ La forma que omite marcas enunciativas fuertes se identifica como *histoire*: «La presentación de hechos observados en un determinado momento en el tiempo, sin intervención alguna del hablante a la hora de referirlos».³⁰ En francés, *histoire* significa tanto «relato» como «historia» (*story and history*) y la prosa de ficción y los escritos históricos proporcionan a Benveniste los principales ejemplos de *histoire*. Aquí el lenguaje se libera de una situación comunicativa concreta. «Ya no hay, de hecho, ni siquiera un narrador. Los acontecimientos se explican como ocurren en la historia. Nadie habla; los acontecimientos parecen contarse por sí solos.»³¹

He sugerido anteriormente que la «segunda semiología» volvía a la teoría de Benveniste como salida a una noción de significación demasiado estática y cerrada.³² La concepción enunciativa de Benveniste parece ofrecer un método para detectar huellas de subjetividad en un texto. Barthes, por ejemplo, despliega categorías de tiempo, persona y voz para localizar el «sujeto que escribe», en pasajes incluso relativamente orientados hacia la *histoire*.³³ Pero para hacer eso ha tenido que ir más allá de Benveniste y proponer una homología entre estructura de la frase y del texto. Gérard Genette proponía el *discours* como el modo general y «natural» del lenguaje y tomaba la *histoire* —que él llamaba *récit* (*story*, el relato)— como un subconjunto específico marcado por exclusiones. Esto constituye una desviación distintiva de las categorías lógicamente exclusivas y paralelas de Benveniste. Como Barthes, Genette recomendaba que los críticos literarios centraran su atención en analizar las delicadas relaciones entre «los requerimientos del *récit* y las necesidades del *discours*».³⁴ Dadas tales dificultades, no es sorprendente que un lingüista declare simplemente que toda la ficción escrita es *histoire*.³⁵

Los teóricos fílmicos que querían usar los trabajos de Benveniste fueron aún más taxativos, puesto que tenían que aplicar las categorías lingüísticas por analogía. Asumían el filme, o algún pasaje de él, como un enunciado. ¿Cómo encontramos la enunciación? ¿Quién «habla» el filme? ¿A quién se dirige? ¿En qué circunstancias se cuenta? ¿Cuál es el equivalente fílmico de la persona, el tiempo, el modo y otros medios de la enunciación?

Algunas respuestas las proporciona Christian Metz. En «Histoire/Discours» propone que el cine como institu-

ción tiene una dimensión enunciativa en virtud de «las intenciones del cineasta, las influencias que éste ejerce sobre el público en general, etc.».³⁶ Pero el filme tradicional se presenta a sí mismo como *histoire* porque borra todas las marcas de la enunciación.³⁷ Como la novela del siglo XIX, la película presenta la acción en tiempo pasado y en modo impersonal («Yo lo miro, pero él no me ve mirándolo».³⁸ Sin embargo, Metz dice que esta impresión de *histoire* es una ilusión; el filme es discursivo, pero disimuladamente, pues se «enmascara» como *histoire*. En una película tradicional, la cámara es un agente invisible del discurso, puesto que «hace avanzar la historia y nos la muestra».³⁹ De hecho, Metz dice que nos identificamos con esta mirada todopoderosa e incluso tenemos la sensación de que el sujeto enunciante somos nosotros. Es como si esta película, que parece no tener narrador, la contáramos nosotros.

El breve ensayo de Metz señala un núcleo de premisas comunes para los críticos que intentan construir un estudio con bases lingüísticas sobre la narración fílmica. El analista debe descubrir los elementos discursivos que el enunciado disfraza de *histoire* y encontrar al «hablante» tras lo que parece no hablado. Tres breves ejemplos nos mostrarán cómo se han empleado estas asunciones.

Algunos críticos buscan en el cine correlaciones específicas a las categorías de Benveniste-Metz. Mark Nash dice que *Vampyr, la bruja vampiro* (*Vampyr*, 1931) utiliza equivalentes cinematográficos de aquellas marcas de persona que se pueden encontrar en los pronombres personales y posesivos. Sugiere que un plano con punto de vista óptico constituye una *histoire* en primera persona, y un plano descriptivo normal constituye una *histoire* en tercera persona. Cuando los planos subjetivo y descriptivo contienen marcas personales del autor, estamos en el reino del *discours*. Nash utiliza estas categorías para indicar que los cambios inesperados de *Vampyr* de *histoire* a *discours* son análogos a las vacilaciones en la enunciación que Todorov ha mostrado en funcionamiento en el género literario fantástico.⁴⁰

Menos rigurosa es la aplicación de la concepción de Benveniste-Metz por parte de otros dos críticos. El análisis de Raymond Bellour de *Marnie, la ladrona* (*Marnie*, 1964) asume que la *histoire* está presente simplemente cuando la trama avanza y la narración fílmica la sigue por medio de una repetición y una variación controladas. Sa-

bemos también que Hitchcock presenta de forma característica el filme como *histoire*, transmitiendo información a través del punto de vista óptico de los personajes. Pero si analizamos minuciosamente el filme como un todo, Bellour sostiene que encontramos «un punto central a partir del cual emanan todas esas visiones diferentes: el lugar, a la vez productivo y vacío, del sujeto-director».⁴¹ Bellour continúa distinguiendo momentos en los que este sujeto revela su control a través de marcas específicas de *énonciation*: una posición de la cámara extremadamente notoria, la mirada efímera de la heroína hacia la cámara, y, en un momento específico, cuando el propio Hitchcock, caracterizado como un transeúnte, mira fijamente a Marnie y luego mira a la cámara. En esas imágenes, dice Bellour, Hitchcock ya no presenta la mirada de la cámara como el punto de vista del personaje; hace manifiesta su propia presencia, que ve y habla.

Bellour se centra en filmes narrativos clásicos, trabajos que se aproximan a la noción de Metz respecto a las obras tradicionales que ocultan sus operaciones discursivas. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier tiende a analizar películas que hacen gala de su *discours*. En su comentario de una secuencia de *Muriel* (*Muriel, ou le temps d'un retour*, 1963) indica que el retraso en la aparición de un plano de referencia, el montaje discontinuo, la disyunción entre sonido e imagen, los primeros planos repentinos, y la manipulación del tiempo, convierten la escena en algo virtualmente imposible de describirse como *histoire* directa. La autonomía de la cámara con respecto a la acción crea pautas enunciativas que nos obligan a entender la secuencia como una presencia mediadora del narrador.⁴² Ropars comparte con Bellour y Nash las asunciones de que un filme es un *énoncé* que contiene huellas de *énonciation* y de que el crítico debe exponer cuándo y cómo la *histoire* deja paso, aunque sea fugazmente, al *discours*.

Utilizar la teoría de Benveniste en el estudio del cine presenta tres dificultades relacionadas entre sí. Primero, los críticos no han aclarado hasta qué grado han refundido sus conceptos. El ensayo de Metz «Histoire/discours» es el ejemplo principal. Metz dice que la institución del cine enuncia, pero Benveniste no concede que el hecho de hablar puedan realizarlo entidades excepto si éstas son individuales. Cuando Metz afirma que un filme es enunciativo en lo que respecta a su influencia en el público, está transformando una condición *necesaria* de la definición de

Benveniste en una condición *suficiente* para su aplicación al cine. Además, la declaración de Metz acerca de que el cine es discursivo por virtud de su intención y efectos, se aplicaría también a los textos de ficción e historia, actividades que Benveniste etiqueta inequívocamente como ejemplos de *histoire*. Benveniste, además, no propone que el *discours* pueda enmascararse como *histoire*; si un texto «borra todas las marcas de enunciación», Benveniste lo llama pura y simplemente *histoire*. Aquí Metz ha confundido el *discours* (las marcas abiertas en el *énoncé* con respecto a la relación hablante-oyente) con la propia enunciación (que siempre incluye hablante y oyente). Que el cine tradicional sea «enunciativo» no lo hace automáticamente «discursivo» en el sentido de Benveniste. En una revisión aún más inverosímil, Metz traduce la actividad verbal (el objeto buscado por Benveniste) en una actividad óptica: si el filme «me mira», es discursivo; si no, sigue siendo *histoire*. Y Benveniste no prevé la posibilidad de que se engañe de alguna manera al oyente convirtiéndolo en enunciador. No dice que el lector de la *histoire* pueda pensar que él la ha creado. En suma, Metz, más que utilizar a Benveniste, lo reescribe, y no precisamente para mejorarlo.

Esto no sería un problema insalvable si la adaptación de la teoría original se comentara en detalle. Lo que tal vez es más sorprendente de las teorías de la enunciación de la narración fílmica es la ausencia de justificación para aplicar las categorías lingüísticas. Ésta es la segunda dificultad de esta aproximación. ¿Por qué, podemos preguntar, elegir la teoría del lenguaje de Benveniste por encima de otras, algunas de las cuales están mucho más elaboradas? La apropiación de las categorías de Benveniste parece especialmente dudosa, dado que fueron construidas para resolver problemas lingüísticos concretos (por ejemplo, verbo y persona en francés); han sido interpretadas en una gran variedad de formas; y aún no han conseguido una aceptación general en los círculos lingüísticos. ¿Por qué, además, el empleo de conceptos lingüísticos es una condición necesaria para analizar la narración fílmica? ¿Se supone que la lingüística ofrece una forma de someter el filme a una teoría general de la significación? ¿O bien la lingüística ofrece métodos de investigación que debemos adoptar? ¿O es la lingüística simplemente un depósito de analogías localizadas y sugerentes con respecto al proceso cinematográfico? Tales cuestiones se han de responder antes de que po-

damos considerar la mirada de un personaje como equivalente a un acto de habla o tratar a la cámara como poseedora de una «mirada».

Un tercer conjunto de problemas aparece cuando los teóricos exploran la analogía realmente en detalle. Cuanto más se acerca un enunciado al modelo lingüístico, más problemática resulta su aplicación al cine. El estudio de Nash sobre *Vampyr* es revelador. Intentando encontrar marcas de *discours* en la película, Nash debe deshacerse de casi todos los «medios de enunciación» de Benveniste (por ejemplo, el tiempo verbal, las marcas temporales) por inaplicables. Sólo la categoría de persona, según la hipótesis de Nash, tiene un equivalente cinematográfico. Sin embargo, la comparación se rompe cuando no consigue encontrar equivalentes fílmicos para la función de la segunda persona. Asegura que en cine la función «tú» «lleva las marcas de la interpelación del autor al lector implícito». ⁴³ Sus únicos ejemplos son dos títulos expuestos en la película que presentan preguntas dirigidas (tal vez) al observador. Pero, ¿qué *imagen* tendría una segunda persona? Nash no puede encontrar ejemplos porque no tenemos ni idea de cuáles serían las marcas pertinentes. ¿Es un primer plano abiertamente dirigido al espectador? ¿Lo es un plano largo cuidadosamente encuadrado? Ciertamente, cada plano y cada corte presentan huellas de la dirección del autor. El pronombre de segunda persona es un componente necesario de la concepción de Benveniste del *discours*: señala la presencia del oyente. Pero si, al analizar una película, no podemos distinguir el *discours* de primera persona (por ejemplo, planos que lleven la marca personal del autor) del *discours* de la segunda persona (por ejemplo, planos que lleven la marca personal del observador), entonces la categoría de persona no tiene equivalente en el cine.

Cuando los críticos intentan evitar la búsqueda de paralelismos rigurosos con las categorías lingüísticas, los usos de las parejas enunciado/enunciación e *histoire/discours* se convierten en un pandemónium de variables. Algunos críticos, tales como François Jost, hablan de funciones enunciativas heterogéneas, signos enunciativos no distintivos; otros sostienen, con Nick Browne, que cada posición de la cámara constituye «una marca de la enunciación». ⁴⁴ Para Jacqueline Suter, el discurso es «una posición ideológica a partir de la cual un sujeto “habla” (actúa/interactúa) dentro del orden social»; esta formulación

convierte cada conducta social en análoga al habla y presenta el discurso como anterior a cualquier acto de habla, con toda seguridad un uso vacío de los términos.⁴⁵ Algunos teóricos tratan la *histoire* como al menos intermitentemente presente en la pantalla, aun cuando se interrumpe por estallidos de *discours*. Otros, sin embargo, sostienen que a todo lo largo del filme únicamente se nos presenta el *discours*; cuando no es observable, lo tomamos por *histoire*. No debe sorprendernos, pues, que no se discuta demasiado respecto a lo que constituye un *énoncé* cinematográfico, la unidad analítica sobre la que descansa todo el edificio. Alain Bergala considera el *énoncé* como el suceso profílmico, la acción filmada; aquí la *énonciation* queda firmemente identificada con el trabajo de la cámara y el montaje.⁴⁶ Para Ropars, sin embargo, el plano es «el menor *énoncé* posible en cine».⁴⁷ Pero el plano es una división material, no necesariamente una división significativa; en la lengua, el *énoncé* no viene definido por sus límites materiales, puesto que puede estar formado por una palabra o muchas oraciones. ¿Una toma de diez minutos de un filme de Miklós Jancsó es una unidad analítica «menor» que una línea de diálogo en la misma película? Quizá para eludir este problema muchos analistas del *discours* cinematográfico se han centrado en películas donde el montaje marca claramente las unidades narrativas: Bellour en *Marnie* y *Los pájaros* (The Birds, 1962), Ropars en *Muriel* y *Octubre* (Oktiabr, 1927). Y el análisis de Nash de *Vampyr* toma «la duración de una interacción de los códigos» como el enunciado mínimo, una solución que elude la estrechez para caer en la vaguedad.⁴⁸

Puesto que los cimientos de una teoría lingüística de la representación cinematográfica no se han establecido con firmeza, los críticos se han deslizado hacia hábitos que recuerdan las tendencias de la tradición mimética. La falta de una teoría clara de la enunciación lleva a un descubrimiento intuitivo, *ad hoc*, del *discours*. El trabajo de cámara y montaje, las dos técnicas privilegiadas por el modelo del observador invisible, se convierten en las bases principales de la enunciación con la condición de que algunas de sus aplicaciones muestren marcas fuertes. Con el montaje discontinuo, escribe Ropars, el *discours* se acerca a nuestra atención. Bellour sugiere, sin embargo, que el corte continuado puede también dejar ver la enunciación, al menos cuando se organiza en estrictas alternancias «rima-

das». Metz lleva esto aún más lejos: el montaje de cualquier tipo crea una intervención del «sujeto filmante» más deliberada que en una toma larga.⁴⁹ Además, para Bellour y otros, la cámara —o mejor, «la variación de la distancia entre cámara y objeto»—⁵⁰ puede dar acceso a la enunciación. El movimiento de cámara, según Browne, tiene una potente «fuerza enunciativa».⁵¹ Hemos vuelto a una concepción de la narración que no sólo ignora ciertas técnicas filmicas (por ejemplo, la música, la puesta en escena), sino que trata el mundo diegético como una unidad previa modulada desde el exterior por otra inteligencia: la que encuadra la acción y pone una imagen tras otra. De hecho, el deslizamiento del *discours* como habla (Benveniste) al *discours* como «la mirada» (Metz) ha fortalecido la arrogancia del lugar ocupado por la cámara. Metz, sin inmutarse lo más mínimo, antropomorfiza la cámara al describir el modo en que las películas tradicionales encubren el *discours*. En su explicación, los personajes miran, y la cámara los «mira» mirar.

¿«Quién» mira a través de la cámara? Bellour responde: el sujeto que produce el *discours*. Ropars: el narrador. Nash: el autor. A veces esta figura se describe en términos lingüísticos: el «enunciador» (Bellour), una «voz» (Ropars). Pero con igual frecuencia la entidad se describe miméticamente: Ropars habla del movimiento de cámara como «la mirada del narrador», Bellour de Hitchcock como «el *kino-eye* u ojo cinematográfico».⁵² Puesto que este paradigma crítico aún no ha ofrecido un estudio sistemático de la manera en que la narración moviliza todas las técnicas filmicas, aún no ha habido, pues, un intento de definir las propiedades generales o cualidades de la narración filmica o del narrador fílmico. Es más, los críticos han desdibujado distinciones importantes: Ropars iguala al narrador con el «autor implícito», mientras Bellour habla como si el enunciador de las películas de Hitchcock no fuera una construcción crítica sino un cierto inglés corpulento («el director, el hombre de la cámara»)⁵³.

En parte, el formato de análisis en profundidad de un filme ha servido para bloquear teorizaciones más abstractas. Nash está interesado en la adhesión de *Vampyr* a códigos del género literario, Ropars se centra en la modernidad de ciertos directores, y el análisis de Bellour de la enunciación en el cine clásico se ha centrado en unas cuantas obras tomadas separadamente. El fracaso del aná-

lisis de Nash sugiere que cuanto más rigurosamente se aplican conceptos como enunciación y *discours*, menos se es capaz de generar explicaciones exhaustivas y coherentes de la narración. La falta de deícticos en un filme (persona, tiempo, modo, etc.) dificulta dar cuenta sistemáticamente del hablante, la situación y los medios de la enunciación.

Stephen Heath ha realizado el intento más filosóficamente ambicioso de asimilar la estructura narrativa y la técnica cinematográfica a la teoría de la enunciación. Ha evitado las analogías típicas y ha intentado trabajar en un nivel mucho más abstracto. La contribución de Heath me parece válida, pero su apelación al concepto de «posición del sujeto» vuelve a las asunciones miméticas en temas cruciales. En su ensayo «Narrative Space», Heath declara que toda representación es «una cuestión de discurso», pero entonces define el discurso como «la organización de las imágenes, la definición de las “vistas”, su construcción».⁵⁴ Heath apela entonces al concepto de posición, utilizándolo en cuatro sentidos diferentes: 1) el punto físico de observación implícito creado por una imagen en perspectiva lineal; 2) un sentido totalizado del espacio a través de varias imágenes, una especie de visión del ojo mental; 3) un «punto de vista» narrativo coherente; y 4) la «posición del sujeto», que se refiere a la estabilidad y a la unidad de la construcción del yo. Heath sostiene que el lenguaje ofrece el paradigma para la enunciación de las posiciones del sujeto. Si puede mostrar una relación lógica entre espacio (sentidos 1 y 2), narrativa (3) y posición del sujeto (4), habrá asimilado el estilo fílmico y narrativo a los procesos lingüísticos.

Yo creo que el argumento de Heath establece sólo una conexión terminológica entre los cuatro sentidos de «posición», pero los conceptos son muy diferentes. Por ejemplo, la posición en perspectiva (1) implica actividades sensoriales que objetivizan localizaciones concretas, mientras que el «posicionamiento» narrativo (3) es simplemente una metáfora para la inteligibilidad y coherencia conseguidas en el proceso de información narrativa. Más aún, los sentidos 2 a 4 son todos ellos metafóricos. E incluso si la relación entre estos conceptos es más que metafórica, la construcción entera no escapa a las asunciones miméticas. En los sentidos 1 y 2 de «posición» presupone que los planos crean observadores invisibles y que el montaje crea observadores ideales. Heath necesita, ciertamente, estas asun-

ciones miméticas para unir los diversos sentidos de «posición». Para estar seguro, Heath, a veces, critica las declaraciones miméticas, pero esta renuncia es difícil de aceptar. A menudo parece hacer declaraciones sobre los efectos reales del cine dominante, en cuyo caso nada de lo que diga contra la teoría mimética debe tenerse en cuenta. Quizá, sin embargo, Heath esté describiendo realmente no los efectos, sino los *objetivos* o la *razón* de la realización cinematográfica convencional. Si éste es su objetivo está, sin embargo, obligado a aceptar las premisas ofrecidas por aquellos apologistas «miméticos» del cine.

Estas dificultades emergen de la discusión de Heath a partir de casos concretos. Muchos de sus ejemplos implican que una posición unificada del sujeto sólo puede evitarse evitando a la vez la propia narración. Pero esto no dice nada respecto al modo en que el cineasta no puede evitar nunca «tomar posición» en el nivel del plano o la secuencia de planos. El análisis más detallado de un ejemplo, realizado por Heath, se refiere a una escena de *La ejecución* (Koshikei, 1968). Él afirma, *a priori*, que las películas de Oshima presentan una posición del sujeto contradictoria en el sentido 4: «Divididas en la narrativización, las películas están, en consecuencia, fuera de la verdad —fuera de “la verdad”— con respecto a cualquier dirección: el sujeto se divide en los complejos de representación y sus contradictorias relaciones».⁵⁵ ¿Qué implica esta declaración sobre «la toma de posición» en los otros sentidos del término? Heath concede que cada uno de los planos no presenta rupturas de la posición de perspectiva. Su caso se basa en afirmar una ruptura de esta posición de visión ideal conseguida con el montaje normal, y esto se consigue por un corte que presenta abiertas incompatibilidades en la posición de la figura y el emplazamiento. Sin embargo, la evidencia estilística que ofrece no difiere de la presente en muchos «filmes de arte y ensayo», que pueden crear incompatibilidades espaciales como éstas de plano en plano, ambiguamente comprensibles, como en este caso, como subjetividad del personaje o comentario del autor. (En el capítulo 10 aparece un comentario detallado.) El hecho de que Heath considere que la secuencia obedece a la perspectiva óptica (sentido 1) y que, excepto por ese corte, crea una visión ideal (sentido 2) sugiere de nuevo que la teoría de la posición del sujeto no ha mejorado en la explicación mimética de la técnica fílmica.

La teoría de la enunciación ha proporcionado un mayor ímpetu al estudio detallado del estilo fílmico, y ha obligado a los cinéfilos a pensar en la narración de formas más sofisticadas. Pero debido a la falta de equivalentes fílmicos para la mayoría de los aspectos básicos de la actividad verbal, sugiero que abandonemos el estudio de la enunciación. Necesitamos una teoría de la narración que

no esté unida a analogías vagas o atomísticas entre sistemas representacionales, que no dé primacía a ciertas técnicas y que sea lo suficientemente amplia como para cubrir muchos casos, y a la vez lo suficientemente flexible como para discriminar entre tipos, niveles y manifestaciones históricas de la narración. Argumentar sobre tal teoría es la tarea del resto de este libro.

SEGUNDA PARTE

La narración y la forma fílmica

A propósito, no todo consiste en escribir una historia en primera persona. El lector no puede saber sino lo que Bertie le dice, y el propio Bertie sólo puede tener una información limitada.

P. G. WODEHOUSE, *Performing Flea*

3. La actividad del observador

Las teorías de la narración fílmica comentadas en los dos últimos capítulos tienen poco que decir respecto al espectador, excepto que es relativamente pasivo. Los estudios perspectivos tienden a tratar al observador puntualmente, considerándolo como la suma total de puntos ideales de observación que varían de plano en plano. Pero este observador es sólo «el ojo que todo lo abarca» del pasaje de Wodehouse citado al principio de la primera parte: las teorías miméticas asignan pocas propiedades *mentales* al espectador. De los teóricos miméticos, sólo Eisenstein permite al espectador una vida mental interesante, que incluye características tales como ciertas expectativas y alguna capacidad de inferencia. Las teorías diegéticas, a causa de su aparente interés por los efectos narrativos, tienden también a minimizar el papel del observador. Al continuar con la revisión de Benveniste, donde la *énonciation* se reduce a las marcas del hablante, los teóricos de la enunciación han ignorado notablemente al espectador. Cuando se habla del perceptor, habitualmente es como la víctima o el engañado en la creación de la ilusión narrativa. El «metalenguaje» de MacCabe y el *discours-disfrazado-de-histoire* de Metz confunden al espectador, haciéndole considerar la narración como una representación no mediada y «natural». La pasividad del espectador en las teorías diegéticas se sugiere generalmente no sólo como un préstamo extensivo de los conceptos miméticos de narración, sino también por el uso de términos como la «posición» o el «lugar» del sujeto. Tal metamorfosis nos conduce a concebir al perceptor como apostado en un rincón por las convenciones de la perspectiva, el montaje, el punto de vista narrativo y la unidad psíquica. Una película, me atrevería a sugerir, no «pone en posición» a nadie. Una película da pie al espectador para ejecutar una variedad definida de *operaciones*.

No confío en que iniciar una teoría de la narración con una referencia al trabajo del espectador explique todos los fenómenos narrativos. Pero, puesto que la comprensión de la historia por parte del espectador es el objetivo principal de la narración, podemos comenzar, para que resulte útil, por aquí. Y sin conceder a la película, de inmediato, un lugar de prestigio, podemos intentar evitar las nociones pasivas de la mirada. Pero ante todo unas cuantas renunciadas.

Intentaré explicar las condiciones formales bajo las cuales comprendemos una película. Esto significa que aquí el «espectador» no es una persona concreta, ni siquiera yo. Tampoco es un «lector ideal», que en la reciente crítica «de la respuesta del lector» tiende a ser el receptor más completamente provisto que el texto pudiera imaginar, el más adecuado a todos los aspectos del significado presentados. Yo adopto el término «observador» o «espectador» para nombrar a una entidad hipotética que realiza las operaciones relevantes para construir una historia partiendo de la representación del filme. Mi espectador, pues, actúa según los protocolos de comprensión de la historia que éste y los siguientes capítulos desgranarán. Puesto que un observador empírico da sentido a la historia, sus actividades coinciden con el proceso que describiré. Para la comprensión de cualquier película narrativa, las formas «huecas» que reseñaré se deben complementar, naturalmente, por muchos tipos de conocimientos específicos. Más aún, mi espectador es «real» en el sentido, cuando menos, de que posee ciertas limitaciones psicológicas que los espectadores auténticos tienen. Mi espectador, por ejemplo, experimenta los fenómenos *phi* (véase pág. 32) y en consecuencia percibe el movimiento aparente en las películas. Finalmente, mi espectador es activo, su experiencia se guía por el texto, según protocolos intersubjetivos que pueden variar (como veremos en la tercera parte).

La teoría que avanzo atiende a los aspectos cognitivos y perceptuales de la visión del filme. Aunque no niego la utilidad de las aproximaciones psicoanalíticas, no veo razón para utilizar el inconsciente en cualquier actividad que pueda explicarse en otros terrenos. Generalmente, la teoría fílmica común ha minusvalorado la importancia del trabajo consciente y preconscious del espectador. El estudio de la cognición narrativa puede ser, ciertamente, el preludeo para una investigación psicoanalítica por igual razón por la que Freud se tomó el trabajo de mostrar que la teoría psicoanalítica tenía su mejor aplicación cuando las explicaciones cognitivas se quedaban cortas.

Como informe cognitivo-perceptual, esta teoría no aborda las características afectivas de la visión de las películas. No es porque crea que la emoción es irrelevante para nuestra experiencia de la narración cinematográfica, muy al contrario, sino porque estoy interesado en los aspectos del visionado que conducen a la construcción de la historia y su mundo. Asumo que la comprensión de un espectador de la narración fílmica es teóricamente diferenciable de sus respuestas emocionales. (Sospecho que los modelos psicoanalíticos pueden ser muy adecuados para explicar los aspectos emocionales del visionado de películas.) Hacia el final de este capítulo sugeriré el modo en que algunas características afectivas podrían explicarse en relación con los procesos cognitivos.

● No deberá sorprender que no trate la actuación del espectador como necesariamente modelada según las actividades lingüísticas. No hablaré del espectador «que enuncia» la historia según progresa la película, ni asumiré que el sentido narrativo se consigue según los principios de la metáfora y la metonimia. No está en absoluto claramente establecido que la percepción y cognición humanas se determinen fundamentalmente por los procesos del lenguaje natural; es más, gran parte de las evidencias psicolingüísticas van en otra dirección, hacia el convencimiento de que el lenguaje es un instrumento y una guía de la actividad mental.¹ Por tales razones, no llamaré a la comprensión del espectador «lectura» de una película. Es, cuando menos, innecesariamente equívoco hablar de la actividad del espectador como «lectura» cuando la misma palabra se aplica a los argumentos proposicionales abstractos de la interpretación y el análisis críticos. El acto de ver es sinóptico, ligado al tiempo de presentación del texto, y además literal; no necesita traducción en términos verbales. Interpretar (leer) es algo minucioso, libre de la temporalidad del texto, y finalmente simbólico; se basa en el lenguaje proposicional. Este capítulo y este libro tratan de explicar el acto de ver.

Esbozo para una psicología de la percepción y la cognición fílmicas

Cualquier teoría de la actividad del espectador se debe basar en una teoría general de la percepción y la cognición. Asumo aquí lo que se llama una teoría constructivista de la actividad psicológica; procedente de Helmholtz,

ha sido la visión dominante en la psicología perceptual y cognitiva desde los años sesenta. Según la teoría constructivista, percibir y pensar son procesos activos orientados a un fin. (Karl Popper llama a esto la teoría mental de la «búsqueda de la luz».)² Los estímulos sensoriales no pueden determinar por sí mismos una percepción, puesto que son incompletos y ambiguos. El organismo *construye* un juicio perceptual basándose en *inferencias* inconscientes.

La realización de inferencias es una noción importante en la psicología constructivista. En algunos casos, las inferencias proceden principalmente «de abajo arriba», y las conclusiones se extraen basándose en la información perceptual (*input*). La percepción del color es un buen ejemplo. Otros procesos, tales como el reconocimiento de una cara familiar, funcionan «de arriba abajo». Aquí la organización de los datos sensoriales se determina principalmente por la expectativa, el conocimiento almacenado, los procesos de solución de problemas y otras operaciones cognitivas. Ambos procesos, de abajo arriba y de arriba abajo, son inferenciales en cuanto que las «conclusiones» perceptuales sobre los estímulos se realizan, con frecuencia, de forma inductiva, o basándose en «premisas» proporcionadas por los datos, por reglas interiorizadas o por el conocimiento previo.³

Una teoría constructivista no permite una fácil separación entre percepción y cognición. Hablando llanamente, el acto típico de la percepción es la identificación de un mundo tridimensional basándose en ciertos apuntes. La percepción se convierte en un proceso de comprobación activa de hipótesis. El organismo está preparado para recoger datos del entorno. La percepción tiende a ser anticipatoria, estructurando expectativas más o menos probables respecto a lo que hay en el exterior. Tal como E. H. Gombrich dice, «tantear es anterior a agarrar, y buscar anterior a ver».⁴ El organismo interroga al entorno en busca de información que después se comprueba respecto a las hipótesis perceptuales. La hipótesis es, en consecuencia, confirmada o rechazada; en este último caso, se genera una nueva hipótesis.⁵ El proceso de percepción ascendente, tal como ver un objeto en movimiento, funciona de forma rápida e involuntaria, pero sigue siendo similar a otros procesos inferenciales.⁶ Los procesos descendentes se basan más abiertamente en asunciones, expectativas e hipótesis. Cuando escudriñamos una multitud buscando a un amigo, las probabilidades proporcionadas por el contexto y las experiencias anteriores cuentan mucho. Los procesos

cognitivos ayudan a la estructuración y fijación de las hipótesis perceptuales calculando las probabilidades adecuadas a la situación y al conocimiento previo. Las actividades cognitivas típicas, como clasificar o recordar cosas, dependen de procesos inferenciales.

En todas estas actividades, llamémoslas perceptuales o cognitivas, conjuntos de conocimiento organizados dirigen nuestra creación de hipótesis. A estos conjuntos se les llama *esquemas*. La imagen mental de un pájaro es un esquema para el reconocimiento visual, y el concepto de una frase bien construida funciona como un esquema en la percepción del habla.⁷ Los esquemas pueden ser de varias clases: prototipos (la imagen del pájaro, por ejemplo), patrones (como los sistemas de sentimientos) o modelos de procedimiento (una conducta dominada, tal como saber montar en bicicleta).⁸ Veremos enseguida que los esquemas desempeñan un papel importante en la comprensión de una historia.

La naturaleza dinámica de la teoría constructivista la hace altamente atractiva. El perceptor, en efecto, apuesta por lo que considera que es la hipótesis perceptual más probable. Como todas las inferencias, la experiencia perceptual suele ser un poco aventurada, susceptible de ser cuestionada por nuevas situaciones ambientales o nuevos esquemas. Tras un cierto intervalo, una hipótesis perceptual se confirma o rechaza; si es necesario, el organismo cambia las hipótesis o los esquemas. Este ciclo de actividad perceptual-cognitiva explica la naturaleza continua y revisionista de la percepción. La teoría explica también por qué la percepción es a menudo una actividad aprendida, dominada; según se va construyendo un repertorio de esquemas más amplio, se van probando éstos respecto a situaciones diversas, y se cuestionan según los datos que se reciben, la capacidad perceptual y conceptual se convierte, así, en más flexible y matizada.

La percepción visual ha proporcionado las ilustraciones clásicas de la teoría psicológica constructivista. Tomado como una experiencia sensorial pura, el acto de ver es una desconcertante avalancha de impresiones: El ojo se fija en un lugar concreto muchas veces por minuto, utilizando movimientos cortos y rápidos (*saccades*); el ojo rota para compensar los movimientos de la cabeza y el cuerpo; el ojo tiembla involuntariamente; y la mayoría de la información que recibimos es de alguna manera periférica. Sin embargo, no experimentamos un parpadeo o una mancha como percepciones. Vemos un mundo estable, movimien-

tos suaves, pautas constantes de claridad y oscuridad. En la medida en que ver es un proceso ascendente, el sistema visual se organiza para hacer sus inferencias de una forma involuntaria, virtualmente instantánea. Vemos «inmediatamente» un conjunto visual que consiste en objetos distribuidos en un espacio de tres dimensiones, y no podemos evitar verlo. Esta construcción automática se ve también influida por procesos dirigidos por esquemas que contrastan las hipótesis con los datos visuales registrados. Julian Hochberg sugiere que, puesto que sólo la fosa de la retina del ojo ve con un cierto detalle, los movimientos espasmódicos del ojo exploran a propósito el entorno, guiados por los esquemas que proponen los lugares que más pueden dar de sí a la hora de mirar. Ensamblamos nuestro mundo visual a partir de miradas sucesivas que confrontamos constantemente con nuestros «mapas cognitivos» imperantes. Estos mapas nos dicen que ignoremos los temblores fisiológicos del ojo y que pongamos las áreas más significativas en la visión foveal. Los esquemas también generan hipótesis sobre lo que veremos a continuación.⁹ Ver no es, pues, una absorción pasiva de estímulos. Es una actividad constructiva que implica cálculos muy rápidos, conceptos almacenados y diversos propósitos, expectativas e hipótesis.¹⁰ Un análisis similar se puede realizar respecto a la percepción auditiva.

Nadie ha delineado aún una teoría constructivista de la actividad estética, pero sus esbozos parecen bastante claros. El trabajo artístico es necesariamente incompleto, y necesita unificarse y encarnarse por medio de la participación activa del perceptor. En cierta medida, el trabajo artístico utiliza la naturaleza automática del proceso ascendente; en tales casos, la obra puede crear ilusiones. Pero el arte es también el campo de los procedimientos descendentes. El espectador lleva al trabajo artístico expectativas e hipótesis nacidas de los esquemas, derivados éstos a su vez de la experiencia de cada día, de otras obras de arte, etc. El trabajo artístico pone límites a lo que el espectador hace. Las características perceptuales sobresalientes y la forma total de la obra de arte funcionan a la vez como desencadenantes y limitadoras. El trabajo artístico se hace de tal forma que alienta la aplicación de ciertos esquemas, aunque éstos se pueden descartar finalmente en el transcurso de la actividad del perceptor.

¿Qué distingue, pues, a la percepción y la cognición estéticas de la variedad no estética? En nuestra cultura, la actividad estética despliega tales habilidades para fines no

prácticos. Al encontrarnos con el arte, en vez de concentrarnos en los resultados pragmáticos de la percepción volvemos nuestra atención hacia el propio proceso. Lo que es inconsciente en la vida mental diaria se convierte en atención consciente. Nuestro conjunto de esquemas se amolda, se amplía y se transgrede a sí mismo: un retraso en la confirmación de una hipótesis puede prolongarse por su propio interés. Y como todas las actividades psicológicas, la actividad estética tiene efectos de amplio espectro. El arte puede reforzar, o modificar, o incluso cuestionar, nuestro repertorio normal perceptual-cognitivo.

Un estudio constructivista consideraría, en consecuencia, el visionado de películas como un proceso psicológico dinámico, que manipula una diversidad de factores:

1. *Capacidades perceptivas.* El cine es un medio que depende de dos deficiencias fisiológicas de nuestro sistema visual. Primero, la retina es incapaz de seguir las intensidades de luz que cambian rápidamente. En una frecuencia «de fusión» crítica, más de cincuenta flashes por segundo crearán la impresión de una luz estable. El fenómeno conocido como movilidad aparente se da cuando el ojo ve una serie de exposiciones como una sola en movimiento.¹¹ Este efecto depende del hecho de que el ojo inferirá movimiento de un *input* intermitente si los espacios intermedios no son muy largos. La fusión de los parpadeos y el movimiento aparente ilustran cuán automático y obligatorio es el procesado ascendente: aunque sabemos que una película es sólo una exposición estroboscópica de imágenes fijas, no podemos evitar construir la luz continua y el movimiento. Como un medio basado en la ilusión, el cine tiene en cuenta que realizaremos inferencias «erróneas». ¹² Además, la situación de la sala ayuda a controlar nuestra equivocada percepción de los estímulos. La oscuridad reduce la información visual que pudiera distraernos y aísla la película para nuestra concentración. Y cuando el perceptor está acostumbrado a los niveles de luz más bajos, la fusión y el efecto de movimiento aparente funcionan con más fuerza.¹³

Otros procesos ascendentes modelan nuestra experiencia perceptual, tal como cuando percibimos el color en la pantalla. Algunos cometidos, tales como construir el espacio de la ficción basándonos en indicios de profundidad, implican procesos ascendentes y descendentes. (Véase el capítulo 7.)

2. *Conocimiento previo y experiencia.* Al ver una película representativa, nos inspiramos en los esquemas deri-

vados de nuestras transacciones con el mundo de cada día, con otras obras de arte y con otras películas. Basándonos en estos esquemas, hacemos asunciones, creamos expectativas y confirmamos o descartamos hipótesis. Todas las cosas, desde reconocer objetos y entender un diálogo hasta comprender la totalidad de la historia de una película, se sirven del conocimiento previo. Lo que resta de este libro considerará los diversos esquemas específicos para la comprensión narrativa.

3. *El material y la estructura del propio filme.* En el cine narrativo, como veremos en el próximo capítulo, la película presenta estructuras de información: un sistema narrativo y un sistema estilístico. La película narrativa está hecha de tal forma que anima al espectador a realizar actividades para construir una historia. La película presenta apuntes, pautas y lagunas que determinan la aplicación de los esquemas del observador y la comprobación de hipótesis.

He separado estos factores por mi propia conveniencia, pero evidentemente interactúan en todos los casos, por sencillos que sean. Considérese el papel del tiempo cuando se ve una película. Al ver una película narrativa, el espectador toma como objetivo organizar los sucesos en una secuencia temporal. Nuestro trato previo con la narración y con el mundo diario nos permite esperar que los acontecimientos sucedan en un orden determinado, y, en la mayoría de las películas, indicios específicos nos animan a tratar cada acción distintiva como continuación de otras previamente presentadas. Si la narración presenta acontecimientos fuera del orden cronológico, debemos recurrir a nuestra habilidad para reorganizarlos según los esquemas habituales. Pero tales películas corren el riesgo de confundirnos. Más aún, las condiciones de visión del cine añaden una restricción: en condiciones normales, no es posible volver a ver partes de la película como podemos releer pasajes de una novela. El avance implacable de los estímulos en una película añade un esfuerzo extra a la memoria y a los procesos de inferencia del espectador. Un cineasta que presenta los sucesos de la historia fuera del orden cronológico se arriesga, pues, a forzar al espectador a escoger entre reconstruir el orden de la historia o perder la pista de la acción en curso. Probablemente por esto la mayoría de los filmes evitan las mezclas temporales. Pero hemos visto, en décadas recientes, que películas con complejas pautas temporales pueden proporcionar al público nuevos esquemas y animarlo a ver la película más de una

vez. La forma de la historia de la película puede, en consecuencia, alterar las experiencias previas del perceptor.¹⁴ (Este asunto se trata en la tercera parte del libro.)

En oposición a todas las nociones de pasividad del espectador, consideraremos, pues, que ver películas es una actividad complicada, incluso especializada. Ver una película puede parecer algo tan falto de esfuerzo como montar en bicicleta, pero ambas cosas se basan en un conjunto de actos muy específicos. Aquí radica, quizá, la relación más significativa entre el espectador y el lector. Estamos acostumbrados a pensar en la lectura de la letra impresa como en algo automático, pero incluso después de haber aprendido la lengua, leer es una actividad tremendamente intrincada, que requiere la selección de claves especializadas, el procesamiento de unidades amplias, decisiones respecto a cómo abordar las partes del texto, anticipaciones y la proyección de un todo semántico continuo.¹⁵ Comprender una pintura no parece menos complejo. E. H. Gombrich ha mostrado que el observador necesita un conocimiento de las restricciones y convenciones del medio, sentido del propósito de la pintura, la capacidad de añadir lo que falta, y una propensión a comparar la pintura con experiencias pertinentes del mundo real.¹⁶ Sería sorprendente que un filme, que es una mezcla de estímulos visuales, auditivos y verbales, no exigiera una interpretación activa y compleja.

Comprensión narrativa

Lo interesante de la sección previa es que el espectador *piensa*. Para darle sentido a una película narrativa, el espectador debe hacer algo más que percibir el movimiento, interpretar las imágenes y el sonido como representación de un mundo en tres dimensiones, y comprender el lenguaje oral y escrito. El espectador debe tomar como objetivo principal la interpretación de una historia más o menos inteligible. Pero, ¿qué convierte a algo en una historia? ¿Y qué la hace inteligible?

Desde los primeros setenta, diversos psicólogos y lingüistas han intentado entender el modo en que las personas comprenden y recuerdan historias.¹⁷ La investigación aún está limitada por sus asunciones más degradantes, puesto que las historias son simples, cortas, escritas en prosa y desprovistas de cualquier interés estético. Sin embargo, los datos que los investigadores han descubierto ofrecen algunas indicaciones muy aptas para la teoriza-

ción. En primer lugar, estos estudios han revelado que incluso los niños de cinco años de edad, en nuestra cultura, reconocen ciertas actividades como características del hecho de contar y escuchar historias. Segundo, las pautas para comprender y recordar una historia son notablemente iguales para los grupos de todas las edades. La gente asume tácitamente que una historia se compone de sucesos discriminables protagonizados por ciertos agentes y unidos por principios específicos. Las personas comparan también un sentido de lo que es secundario o esencial respecto a la finalidad de la historia. Tercero, y más significativo desde un punto de vista constructivista, las personas realizan maniobras para moverse por una historia. Cuando falta información, el perceptor la infiere o hace suposiciones. Cuando los acontecimientos están organizados fuera del orden temporal, los perceptores intentan colocar esos sucesos en una secuencia. Y las personas buscan conexiones causales entre los acontecimientos tanto en anticipación como en retrospectiva.

La investigación sobre la historia presenta por ahora, aunque aún no los haya resuelto, dos problemas: la comprensión intercultural y la relación del aprendizaje con las habilidades innatas. Parece probable que, en las culturas no occidentales, seguir una historia no sea exactamente igual que en las nuestras.¹⁸ Y parece también probable que el dominio en la comprensión de historias, por mucho que opere con capacidades mentales innatas (por ejemplo, la percepción del tiempo o la causalidad), se pueda adquirir. Un estudio ha descubierto que los chicos mayores son más hábiles que los más jóvenes para entender historias cuando los acontecimientos no siguen un orden temporal. Esto apoyaría las teorías culturales sobre la percepción y la cognición, así como las últimas concepciones estructuralistas sobre la dependencia de los códigos narrativos de los textos «ya leídos». Sin embargo, ninguno de estos problemas es importante para nosotros ahora. Para los perceptores instruidos en la cultura contemporánea occidental, la comprensión narrativa y su recuerdo van dirigidos principalmente hacia el objetivo de crear una historia con sentido a partir del material presentado.

Generalmente, el espectador llega a la película ya dispuesto, preparado para canalizar energías hacia la construcción de la historia y aplicar conjuntos de esquemas derivados del contexto y de experiencias previas. Este esfuerzo hacia el significado implica un esfuerzo hacia la unidad. Comprender una narración requiere asignarle

cierta coherencia. En el nivel local, el espectador puede captar las relaciones de los personajes, las frases del diálogo, relaciones entre los planos, etc. Más ampliamente, el espectador debe comprobar la información narrativa en busca de coherencia: ¿se mantiene unida de forma que podamos identificarla? Por ejemplo, ¿encajan los gestos, palabras y manipulaciones de objetos con la acción de la secuencia que conocemos como «Comprar una barra de pan»? El observador encuentra también la unidad buscando la relevancia, comprobando cada acontecimiento por su pertenencia a la acción que la película (o la escena, o la acción del personaje) parece exponer básicamente. Este criterio general dirige la actividad perceptual a través de anticipaciones e hipótesis, que a su vez se modifican por los datos suministrados por la película.

Podemos especificar estos esquemas más exactamente. Al intentar comprender un filme narrativo, el espectador intenta entender el *continuum* fílmico como un conjunto de acontecimientos que ocurren en escenarios definidos y unificados por principios de temporalidad y causalidad. Entender la historia del filme es entender qué sucede y dónde, cuándo y por qué sucede. De ahí que los esquemas sobre acontecimientos, localizaciones, tiempo y causa/efecto puedan convertirse en pertinentes para dar sentido a un filme narrativo. De forma más rigurosa podemos seguir a Reid Hastie, que distingue entre varios tipos de esquemas; cada uno tiene un papel que desempeñar en la comprensión narrativa.¹⁹

Los esquemas de «tendencia central», o *prototipos*, sugiere Hastie, implican la identificación de miembros individuales de una clase según algunas normas propuestas. En la comprensión de la narración, los esquemas prototipo parecen los más relevantes para identificar agentes individuales, acciones, objetivos y localizaciones. Comprender *Bonnie y Clyde* (Bonnie and Clyde, 1967) implica aplicar prototipos de «amantes», «asaltos a bancos», «pequeña ciudad sureña de los Estados Unidos» y «época de la Depresión». No podemos hacer un inventario de todos los esquemas prototipos posibles que puedan ser pertinentes para la comprensión narrativa; cada película requerirá una configuración específica de los mismos.

Más útil para nuestros propósitos es la tendencia de tales prototipos a actuar en una estructura más amplia. Hastie llama a tales estructuras *patrones* o sistemas de rellenado. Los patrones pueden añadir información cuando ésta falta y comprobar la adecuada clasificación de los da-

tos. Los primeros resultados de la investigación sobre comprensión de las historias sugiere que, en nuestra cultura, los perceptores tienden a presuponer un esquema maestro específico, una abstracción de la estructura narrativa que abarca las expectativas típicas sobre cómo clasificar los acontecimientos y relacionar las partes con el todo. Los perceptores suelen usar este esquema maestro como una estructura para comprender, recordar y resumir una narración específica. El perceptor espera que cada acontecimiento sea discriminable y suceda en una localización identificable. La cadena de acontecimientos debe revelar un orden cronológico y una causalidad lineal (para perceptores de todas las edades, los textos con los sucesos de la historia reordenados o con conexiones causales ambiguas reducen la comprensión). Las conexiones causales son especialmente importantes; al recordar las historias, las personas tienden a invertir el orden de los acontecimientos más frecuentemente cuando el vínculo es únicamente secuencial («Y entonces...») y no también consecuencial («Como consecuencia...»).

Algunos experimentos ofrecen evidencias de la función esquemática de los «patrones» de estructuras narrativas en las culturas occidentales contemporáneas. El perceptor tiende a recordar una historia que se aparta de la norma como más «normal» de lo que era. Si el texto, tal como se presenta, omite las conexiones causales, los perceptores las suplen cuando vuelven a narrar la historia. Hay también muchas evidencias acerca de las cualidades activas de la comprensión de la narración: los espectadores añaden material, extrapolan y ajustan lo que recuerdan. Los perceptores también están de acuerdo sobre lo que puede omitirse al resumir una historia.²⁰ Y los adultos han desarrollado estrategias para tratar las desviaciones respecto al esquema maestro, la principal de las cuales parece ser la tolerancia de la ambigüedad. De tal manera, los principios estructurales básicos continúan siendo útiles para la identificación de las narraciones «menos inteligibles». El esquema narrativo es parecido a aquellos círculos, cuadrados o triángulos que los artistas revisan y adornan para conseguir el enmarcado adecuado de cualquier objeto: el perceptor refina constantemente su esquema básico con el fin de que sea adecuado para la narración que tiene a su alcance.

Casi todos los que investigan sobre la comprensión de la historia están de acuerdo en que la estructura de patrón más común puede articularse como una forma de historia «canónica», algo así como: introducción del escenario y

los personajes-explicación del estado de las cosas-la acción se complica-se suceden los acontecimientos-desenlace-fin. Las distorsiones en la comprensión y el recuerdo suelen suceder en los puntos en que la narración viola o deviene ambigua respecto a este guión ideal. Hay aún más evidencias de que la orientación hacia un objetivo es un aspecto importante del esquema de causalidad. Un investigador descubrió que la comprensión y la memoria funcionan mejor cuando la historia se adecua a la pauta dirección-hacia-un-objetivo. Cuando la meta se indicaba al final del cuento, la comprensión y la memoria eran significativamente más pobres, pero no tanto como cuando el objetivo de la acción no llegaba a indicarse nunca. En otras palabras, la exposición temprana de los objetivos del protagonista permitía al perceptor suplir las conexiones causales y temporales de forma más exacta. Y al recordar y resumir las historias que presentan el objetivo tardíamente, el perceptor inserta declaraciones sobre el objetivo con anterioridad. Así, el formato puede refundirse de la siguiente manera: localización más personajes-objetivos-intentos-desenlace-resolución.²¹

Ahora bien, los formatos de la historia canónica tienen una resonancia familiar: se parecen a las fórmulas para la construcción de tramas de Freytag, Brunetière y un centenar de teóricos menores de la construcción narrativa. Nos sentimos, pues, inclinados a sospechar la presencia de una fuerte inclinación cultural en las descripciones de los experimentos sobre los formatos de la historia. ¿Debería entender necesariamente un perceptor africano un cuento en términos de exposición/nudo/desenlace? No quiero minimizar las posibilidades de una historia canónica intercultural, puesto que quizás en algún nivel de la descripción estos formatos funcionen. Pero dado que el asunto necesita un mayor grado de investigación, me limito a sugerir que los formatos tienen un valor heurístico para analizar las narraciones producidas y consumidas en nuestra cultura. El perceptor occidental contemporáneo espera, generalmente, un material de exposición al principio, luego la presentación de los asuntos alterados por una complicación, y algún personaje dispuesto a funcionar como protagonista orientado a un fin.

De igual modo en que un esquema de patrón es válido para organizar la causalidad y el tiempo, la historia canónica concuerda perfectamente con una teoría constructivista del conocimiento narrativo. El perceptor calibra hasta qué punto puede encajar en el esquema la narración disponible.

En muchos casos, el perceptor no separa pacientemente cada dato (en una película, cada movimiento, plano o sonido) ni se dedica a ensamblar minuciosamente un suceso narrativo tal como «Comprar una barra de pan». En su lugar, el espectador selecciona indicios notorios y luego se inspira en los esquemas prototipo (por ejemplo, conocimiento de las panaderías y el hambre) y en los esquemas de patrón específicos de la estructura narrativa (por ejemplo, lo que con toda probabilidad sea causalmente importante). Guiado por algo parecido a la historia canónica, el perceptor «trocea» el filme en episodios estructuralmente más o menos significantes. Sólo algunos de tales procesos pueden explicar el modo en que el perceptor comprende cuáles de las distintas formas de información superficial llevan significados similares. En una película, comprar una barra de pan puede ocupar un instante, una escena o varias escenas. Como Roland Barthes hace notar, «Leer un *continuum* narrativo es, de hecho, organizarlo —al paso rápido marcado por el material leído— en una variedad de estructuras, luchando por conseguir conceptos o etiquetas que más o menos resuman la profusa secuencia de observaciones». ²² Más aún, la comprensión de arriba abajo de un acontecimiento puede ir por delante de los datos. Si un hombre hambriento entra en una panadería, «Comprar una barra de pan» se convierte en una hipótesis probable antes de que el hombre pida lo que quiere. El todo categórico puede preceder a la parte percibida.

Los esquemas prototipo y de patrón se emplean a través de lo que Hastie llama esquemas *procesales*, aquellos protocolos operacionales que adquieren y organizan dinámicamente la información. Esto quizá pueda verse con más claridad cuando un esquema patrón resulta inadecuado para el cometido que se ha de realizar. Si el filme no se corresponde con la historia canónica, el espectador debe ajustar sus expectativas y postular, de forma provisional, nuevas explicaciones para lo presentado. Incluso en una narración más previsible, la búsqueda de información y la estructuración de las inferencias siguen reglas características. Algunos de estos procedimientos fueron identificados hace mucho tiempo por los formalistas rusos bajo el nombre de «motivación». ²³ ¿Por medio de qué procedimientos justifica el espectador un elemento textual dado? ¿Cómo se asigna el elemento a un prototipo o se clasifica dentro de un entramado pertinente?

El espectador puede justificar el material en términos de su relevancia respecto a las necesidades de la historia.

Podemos llamar a esto motivación *composicional*. Pero el espectador puede aplicar otras justificaciones, tales como una noción de plausibilidad derivada de alguna concepción sobre la forma en que las cosas funcionan en el mundo. «Es el tipo de hombre que haría eso»: tal razonamiento ejemplifica una motivación *real*. O bien el espectador puede justificar una expectativa o inferencia sobre bases *transtextuales*. El caso más claro es el del género: en un *western* esperamos ver duelos, peleas en el bar y estampidas de ganado, incluso aunque no se presenten de forma real o causalmente necesaria. Finalmente, aunque sea menos frecuente, el perceptor puede decidir que algo está presente simplemente por sí mismo, como un elemento de apelación, conmoción o neutralidad. Los formalistas llaman a esto motivación *artística* y tienen un concepto muy alto de ella, puesto que enfoca la atención directamente sobre las formas y materiales de la obra de arte.

En la práctica, los tres primeros razonamientos procesales cooperan con frecuencia unos con otros. Si Marlene Dietrich canta una canción de cabaret, lo justificamos composicionalmente (es en ese lugar donde el héroe la encuentra), realísticamente (representa a una artista de cabaret) y transtextualmente (Marlene canta esas canciones en muchos de sus filmes; es una característica de la estrella). A veces también puede haber disparidades entre estos razonamientos, como cuando consideramos un detalle «real» esporádico que nada tiene que ver con la acción desarrollada, o cuando, en un musical, la cadena causal se detiene para dar paso a una canción y un baile. Muchos filmes requieren del espectador el empleo de motivaciones composicionales y transtextuales. La motivación real es habitualmente un factor suplementario, que refuerza las expectativas a las que se ha llegado en otros terrenos. La motivación artística es una categoría residual y no puede confundirse con las otras; el espectador recurre a ella sólo cuando los otros tipos no son de aplicación. Así pues, el concepto de motivación saca a la luz varios esquemas de procedimientos que el espectador debe emplear de forma activa.

¿Hasta qué punto, podríamos preguntarnos ahora, posee el espectador esquemas *estilísticos*? Muchas narraciones usan sus medios (lenguaje, cine, arte gráfico, lo que sea) como un vehículo para la información narrativa. Los esquemas de los perceptores, pues, suelen favorecer las pautas narrativas y encontrar las pautas puramente estilísticas difíciles de observar y recordar. Teun van Dijk escribe acerca del texto literario: «Nuestra memoria y nuestros recursos

procesales son capaces de almacenar y recuperar esta clase de información estructural superficial sólo de forma muy restrictiva, incluso aunque las convenciones comunicativas requieran una atención específica para tales estructuras». ²⁴ Lo mismo puede sostenerse respecto a los fenómenos visuales: tras mirar un reloj puede recordarse la hora, pero no la forma de los números, incluso aunque éstos se hayan registrado en algún estadio de la percepción. ²⁵ Esto sugiere que cuando el espectador se enfrenta a una película que enfatiza sus características estilísticas, también buscará claves para construir una historia.

El estilo fílmico puede, habitualmente, pasar inadvertido, pero ello no implica que el espectador no tenga esquemas estilísticos. En un estudio constructivista, el perceptor no necesita ser más consciente de aplicar una convención estética que de cualquier otra operación cognitiva. Ya hemos visto que muchos procesos perceptuales son no conscientes. Quizá debido a la uniformidad estilística del cine comercial, aplicar esquemas estilísticos es un proceso descendente que se ha convertido en tan frecuente que funciona automáticamente. Está claro que, basándose en la experiencia previa, el espectador asume que se cumplirán ciertos esquemas estilísticos, como cuando identificamos un plano largo o un comentario no diegético basándonos en prototipos. También empleamos patrones estilísticos. En la narrativa cinematográfica corriente, un plano largo es probable que vaya seguido de una imagen más próxima, y un puente musical es más apto para un fundido que para un corte. Algunas alternativas estilísticas son poco probables y algunas se excluyen completamente. Sabemos también que espectadores acostumbrados a una tradición estilística pueden usar esquemas procesales para comprender otras opciones estilísticas (por ejemplo, «motivar este corte por necesidades de la historia»). Una teoría constructivista enfatizaría que, en un alto grado, los espectadores pueden aprender a observar y recordar características estilísticas de cualquier película. Más adelante, en este mismo libro, tendremos ocasión de considerar el modo en que el estilo fílmico puede funcionar como vehículo para la narración y como sistema por derecho propio.

¿Qué hace el espectador con los esquemas? Evidentemente, muchas actividades cognitivas se ponen en juego para dar sentido a la narración. El observador se plantea un conjunto de *asunciones* más o menos estables. El espectador asume, por ejemplo, que los objetos y los seres humanos siguen en su lugar incluso cuando no aparecen en la

pantalla; que un personaje posee la misma entidad individual en sus sucesivas apariciones; que una película en inglés no pasará de repente al urdu. Nos damos cuenta de tales asunciones básicas sólo cuando una película las viola, como cuando el mismo personaje es interpretado por dos actores diferentes (como en *Ese oscuro objeto de deseo* [Cet obscur objet du désir, 1977], de Buñuel). Si nuestro héroe estalla en lágrimas, concluimos que está triste. Como otras inferencias inductivas, tales conclusiones son abiertas, probabilísticas y sujetas a correcciones. Puede ser que nuestro héroe esté encantado. La *memoria*, naturalmente, desempeña también un papel. De nuevo, la memoria debe considerarse no como una simple reproducción de percepciones previas, sino como un acto de construcción supervisado por los esquemas (tal como propuso Frederic Bartlett hace unos cincuenta años). ²⁶ Tenemos también la labor cognitiva de *crear hipótesis*: el espectador estructura y comprueba expectativas respecto a la información venidera. Puesto que las hipótesis ejemplifican la cualidad anticipatoria de la percepción por esquemas, intentaré aclarar su funcionamiento con un poco más de amplitud.

Meir Sternberg es uno de los pocos teóricos de la narración que otorga su debido peso al proceso de estructurar y comprobar hipótesis. En la teoría de Sternberg, los modelos de información de la historia que revela la obra predisponen al perceptor para hacer hipótesis de varios tipos. Una hipótesis puede estar relacionada con una acción pasada que el texto se abstiene de especificar; Sternberg llama a esto hipótesis *de curiosidad*. Al contrario, una hipótesis *de suspense* es la que crea anticipaciones sobre acontecimientos venideros. Las hipótesis pueden ser más o menos *probables*, yendo desde las altamente probables hasta las terminantemente improbables, y más o menos *exclusivas*, desde elecciones disyuntivas a conjuntos mezclados. Y puesto que las hipótesis se crean en el transcurso del tiempo, pueden sostenerse simultánea o sucesivamente, como cuando una hipótesis simplemente reemplaza a otra. ²⁷ Todas estas categorías demuestran su utilidad cuando intentamos analizar el modo en que unas películas en concreto indican y fuerzan la actividad del espectador.

Hay niveles de comprobación de hipótesis. Habitualmente, las asunciones de inferencias se ocupan del «microscópico» procesado momento-a-momento de la acción, pero en los momentos críticos estamos dispuestos para esperar acontecimientos particulares. A través de las escenas, las hipótesis emergen con cierta claridad: ¿hará

el protagonista *x* o *y*? Un arco de «macroexpectativas» más indefinido pero altamente significativo puede extenderse por todo el filme. La propia narración puede flexibilizar estos niveles, como por ejemplo quitando importancia a porciones de pequeña escala (transiciones o acciones secundarias que Barthes llama «catálisis») para enfatizar las hipótesis de mayor alcance sobre secuencias de acción significativas (los «núcleos» de Barthes).²⁸ Otras narraciones pueden impedir las expectativas a gran escala: en tal caso llamamos al texto «episódico». Las hipótesis varían también en precisión según su emplazamiento en el texto: suelen ser más «abiertas» al principio del texto; algunas permanecen en vigor de forma tácita a todo lo largo del texto y nunca se revocan.

El principal enfoque de la formación de hipótesis sigue siendo lo que Sternberg llama *suspense*, anticipar y sopesar las probabilidades de acontecimientos narrativos futuros. Consideremos las alternativas. Cuando una acción apoya una hipótesis ya confirmada, es redundante y no puede desencadenar la amplitud anticipatoria de asignación de hipótesis. «La totalidad de nuestro aparato sensitivo», escribe Gombrich, «está básicamente dispuesta a controlar un cambio inesperado. La continuidad debilita el registro tras un cierto tiempo, y esto es cierto tanto en el nivel fisiológico como en el psicológico.»²⁹ Pero cuando la acción presentada no confirma una hipótesis, es improbable que el receptor vuelva a una página previa, interrumpa la historia del narrador o detenga la película para solucionarlo todo. En su lugar, el perceptor continúa para ver si la acción no expuesta explicará o modificará el cuestionamiento de la hipótesis. Podemos llamar a esto la estrategia de «esperar para ver».³⁰ Incluso en las historias de detectives, que de todos los géneros es el que pone mayor énfasis en la curiosidad sobre los acontecimientos previos, el perceptor raramente se detiene en los obstáculos para responder a las preguntas sobre por qué sucede la acción o qué muestra la acción sobre el agente. En su lugar, el perceptor se lanza adelante con impaciencia. La historia de detectives presenta la narración de una investigación, y lo que el perceptor quiere saber es no sólo «quién lo hizo», sino el modo en que las futuras acciones del detective sacarán la solución a la luz.

La tendencia del perceptor a convertir en destacables aquellas hipótesis que pertenecen a la información futura concuerda con la asunción constructivista de que los esquemas nos seducen para que anticipemos y extrapole-

mos. Los ejemplos disconformes nos hacen reajustar nuestras expectativas. Al mismo tiempo, los esquemas necesitan un asidero firme en algún lugar. La naturaleza secuencial de la narración convierte en cruciales las partes iniciales de un texto para el establecimiento de las hipótesis. Sternberg toma un término de la psicología cognitiva, el «efecto de primacía», para describir el modo en que la información inicial establece «una estructura de referencia con respecto a la cual la información subsecuente (se) subordina tanto como le es posible».³¹ Un personaje inicialmente descrito como virtuoso tenderá a considerarse así incluso frente a una evidencia contraria; la hipótesis inicial será modificada pero no destruida, a menos que se aporte alguna evidencia muy clara.

Entre la estructuración de la hipótesis y el ejemplo que la confirma o rechaza en el texto, siempre se interpone algún tiempo. En un nivel local, la hipótesis puede validarse o invalidarse muy pronto, lo que es normal en nuestro seguimiento momento a momento de la narración. Nuestra heroína cruza una habitación y abre una puerta; corte a un plano desde el exterior cuando ella sale al vestíbulo. Pero cuando más idiosincrásica y macroestructuralmente significativa es la acción narrativa de que se trata, la información se retiene habitualmente durante un intervalo. Si nuestra heroína va a encontrarse con alguien en el vestíbulo, quizás el motivo o propósito de esa persona se nos ocultará y se nos revelará únicamente más tarde. Desde las primeras exploraciones de los formalistas rusos hemos reconocido el *retrazo* como algo esencial para la estructura narrativa. Dado que la narración se desarrolla en el tiempo, el cumplimiento de nuestras expectativas se puede retrasar considerablemente. La narración empieza, pero su progreso hacia adelante debe interrumpirse mediante la exposición que proporciona la información pertinente sobre los antecedentes. La narración terminará, pero su conclusión queda frenada por complicaciones, subtramas o digresiones. Viktor Shklovsky llama al retraso «construcción en peldaños»: un texto narrativo no es tan parecido a un ascensor como a una escalera de caracol que, con juguetes esparcidos, correas de perro y paraguas abiertos, impide nuestro avance.³² Sternberg llega tan lejos que acaba describiendo el texto narrativo como «un sistema dinámico de pautas retardadoras que compiten y se bloquean mutuamente».³³ Naturalmente, retardar la información en la historia no mantendrá al espectador interesado para siempre; nuestras expectativas bloqueadas deben equili-

brarse a través de otras más inmediatas, habitualmente hipótesis de *suspense*. En cualquier acontecimiento puede retrasarse la corroboración de las hipótesis para desencadenar nuevas expectativas o enfrentar entre sí diferentes estructuras retardatorias. Si después de que nuestra heroína salga por la puerta, cortamos a un plano del héroe atravesando la ciudad, amenazado por el asesino a quien busca la heroína, comenzamos a elaborar la hipótesis de que ella llegará al final para rescatarlo. Y si el dueño de la casa la retiene hablándole en la puerta, el retraso de cada línea de acción por parte de la otra intensificará nuestro interés por saber si nuestra hipótesis se sostiene bien.

Tan continuo e insistente es el impulso del perceptor para anticipar la información narrativa, que las hipótesis confirmadas se convierten con facilidad en asunciones tácitas, campo para nuevas hipótesis. Pero aún es conveniente hablar de las hipótesis del perceptor como claramente confirmadas, invalidadas o pendientes. Muchas son confirmadas: la narración no nos sorprende en cada uno de sus giros. Menos frecuentemente, la presentación de la información de la historia nos conduce a descalificar algunas hipótesis. El personaje hace algo que pensábamos improbable; el principal sospechoso del crimen resulta ser la siguiente víctima; la narración se desvía del camino. Las narraciones se construyen con la idea de recompensar, modificar, frustrar o vencer la búsqueda de la coherencia por parte del perceptor.

En conclusión: en nuestra cultura, el perceptor de un filme narrativo llega armado y activo a la tarea. Toma como objetivo central labrar una historia inteligible. Para hacerlo, el perceptor aplica los esquemas narrativos que definen los acontecimientos narrativos y los unifica por medio de los principios de causalidad, tiempo y espacio. Los componentes prototípicos de la historia y los esquemas estructurales de la «historia canónica» ayudan también en este esfuerzo por organizar el material presentado. En el transcurso de la construcción de la historia, el perceptor usa esquemas y claves recibidas para hacer asunciones y extraer inferencias sobre los acontecimientos de la historia en cuestión, y estructura y ensaya hipótesis sobre los acontecimientos pasados y venideros. Con frecuencia, deben revisarse algunas inferencias y dejar pendientes algunas hipótesis mientras la narración retrasa el momento decisivo. Mientras las hipótesis sufren una modificación constante, pueden separarse los momentos críticos en que algunas se confirman claramente, se rechazan o permane-

cen abiertas. En cualquier caso empírico, la totalidad de tal proceso se realiza entre los términos dados por la propia narración, la aptitud perceptual-cognitiva del espectador, las circunstancias de recepción y la experiencia previa.

Las narraciones, en el dominio estético, someten todos estos procesos a presiones especiales. En la percepción ordinaria, señala Ulric Neisser, las hipótesis perceptuales suelen ser vagas y abiertas, y pocas veces se rechazan abiertamente.³⁴ En el arte, las hipótesis alternativas se suelen definir mucho más explícitamente, su conjunto suele ser cerrado y se cuestionan con bastante frecuencia. La percepción y la cognición estética se enfrentan a situaciones que se han construido de tal forma que trastornan las asunciones más comunes, las inferencias más válidas, las hipótesis más probables y los esquemas más apropiados. Las narraciones pueden crear anticipaciones en el perceptor y estructurarlas en series mentales antes de presentar información que mine aquellas actividades concretas. Con más frecuencia de la que habitualmente somos conscientes, las narraciones invocan expectativas sólo para defraudarlas, planean y temporalizan nuestros encuentros con la información y dan al traste con nuestras asunciones, nos animan a extrapolar y después nos reprenden por haber ido tan lejos, hacen desfilar un montón de ejemplos positivos antes de sacar a relucir la única y crucial excepción, y retienen datos básicos mientras «balbucean» (término de Barthes) sobre irrelevancias, forzándonos siempre a mantener una secuencia temporal predeterminada y (en el cine y otras «artes temporalizadas») manteniéndonos bajo el yugo de un ritmo de comprensión que nos obliga a equivocarnos simplemente por la presión del reloj. El arte narrativo utiliza implacablemente la naturaleza experimental y probabilística de la actividad mental.

Aunque estoy delineando un espectador hipotético dotado con aspectos de la capacidad humana perceptual y cognitiva, podría también mencionar hasta qué extremo los espectadores empíricos pueden equivocarse al comprender una película. Estos errores pueden explicarse dentro de la teoría que he referido. Como he mencionado anteriormente, una película narrativa provoca y fuerza la formación de hipótesis e inferencias; no simplemente las especifica o determina. Factores fisiológicos tales como la fatiga pueden impedir o retrasar el proceso perceptual, haciendo que la atención o la memoria decaigan. Otras malas interpretaciones de la película pueden resultar de aplicar esquemas que más tarde demuestran ser inadecuados, tal

como por ejemplo equivocarse respecto al objetivo del héroe o no esperar un reordenamiento temporal en un *flash-back*. Los errores de selección de esquema y formación de hipótesis pueden también provenir de un inadecuado conocimiento de las normas narrativas a que el filme apela, un espectador al que le falten esquemas para las «películas de arte y ensayo» de los años sesenta no captará claves y perderá pautas en una película como *Fellini 8 1/2* (Otto e mezzo, 1963). Sin lugar a dudas, puede también construir mal deliberadamente la historia, como algunos surrealistas franceses hicieron en sus «ampliaciones irracionales» de las películas de serie B de Hollywood. Finalmente, como he sugerido, una película puede contener claves y estructuras que impulsen al observador a cometer errores de comprensión; en tales casos, el filme «quiere» un «malentendido» de corta o larga duración.

En la medida en que esta teoría se centra en la percepción y la cognición, no tiene mucho que decir respecto a la emoción. Las teorías sobre la emoción más compatibles con la idea constructivista son aquellas en que la emoción se une con la expectación y el retraso o interrupción de su consecución.³⁵ Debería ser evidente que la emoción no es en absoluto ajena al proceso fílmico de comprensión. Cuando apostamos por una hipótesis, especialmente bajo la presión del tiempo, la confirmación puede provocar una reacción emocional; el organismo disfruta creando unidad. Cuando la narración retrasa la satisfacción de una expectativa, la ocultación del resultado puede crear un interés más agudo. Cuando una hipótesis es rechazada, el contratiempo puede conducir al espectador a nuevos brotes de actividad. La mezcla de anticipación, consecución y consecuencias bloqueadas, retrasadas o frustradas puede ejercer un gran poder emocional. Los procesos formales de percepción y cognición —como Eisenstein sabía muy bien— pueden provocar conmoción.

Ver y creer

La ventana indiscreta (Rear Window, 1954) se ha utilizado desde hace tiempo como modelo a pequeña escala de la actividad del espectador. El fotógrafo atado a una silla de ruedas que mira sin ser visto, la ventana que da a la calle y que parece una pantalla cinematográfica, y la aparente libertad de movimientos producida por el lejano

punto de vista del observador, han convertido la película en una irresistible analogía de la experiencia de observar. Tales comparaciones mínimas son válidas; ninguna película que yo conozca se ajusta mejor a una teoría perspectivística de la narración, aunque *La ventana indiscreta* puede también usarse para ejemplificar la complejidad de la actividad de observar. No sólo la excitación de la situación, sino también el proceso de despliegue de la acción, ponen al descubierto la forma en que generalmente construimos la historia en una película de ficción. *La ventana indiscreta* es a la vez típica en cuanto al trabajo que cede al espectador y extraordinaria en la forma explícita con que se muestra.

La historia es bien conocida. Retenido en casa con una pierna rota, L. B. Jeffries se dedica a observar a sus vecinos a través del patio. Distraídamente, mira a un matrimonio y a su perro, a un compositor, a una pareja de recién casados, a una mujer solitaria de mediana edad, a una bailarina, a una escultora y a los Thorwald, otro matrimonio. En aquel momento, la relación amorosa de Jeff con la modelo Lisa Fremont se deteriora porque él la encuentra muy diferente a su propio modo de ser: ella lleva una sofisticada vida en Manhattan mientras él recorre el mundo en busca de aventuras. En los días que pasa espiando tras la ventana, Jeff comienza a sospechar que Lars Thorwald ha asesinado a su mujer. Jeff convence a Lisa de su deducción, pero su amigo el teniente detective Doyle permanece escéptico. Después de que Lisa entre en el apartamento de los Thorwald en busca de pruebas, Thorwald se da cuenta de que Jeff le ha estado observando e intenta eliminarle. Jeff consigue salvarse (aunque se rompe la otra pierna) y la película termina con Jeff y Lisa aparentemente reconciliados.

Hay dos líneas independientes de acción: el misterio (¿qué le ha ocurrido a la señora Thorwald?, ¿podrá probar Jeff que ha sido asesinada?, ¿podrá Lisa encontrar pruebas?) y el romance (¿romperán Jeff y Lisa?). Lo que convierte la película en útil para nuestros propósitos en este momento es la mezcla de llamadas explícitas e implícitas a la actividad del espectador. La línea de la trama de misterio suele crear asunciones, hipótesis, evidencias e inferencias muy abiertamente. Los personajes hablan sobre cómo crean expectativas, seleccionan información y sacan conclusiones. El espectador comparte la lucha de los personajes por dar una solución al misterio. En algunos momentos de la acción, sin embargo, al espectador se le lanza una información que los personajes no poseen. Así,

a veces debemos calificar o cuestionar los procesos de resolución de los problemas por parte de los personajes. Y en la línea de la trama del romance, el espectador ha de construir la historia sin ayuda de tales claves abiertas. Por ejemplo, el espectador debe descubrir que la absoluta oposición que Jeff crea —Lisa y el aburrimiento urbano frente a él mismo y la gran aventura— es falsa: se puede encontrar la aventura en el medio urbano más anodino.

La estructura total del filme confirma las expectativas basadas en el formato de historia canónica. Hay una exposición que establece el tiempo, la puesta en escena y las relaciones de los personajes, y que identifica los dos asuntos principales: la vida en el vecindario y el *impasse* en el romance de Jeff y Lisa. Sigue la decisión de Jeff de conseguir su objetivo —demostrar que la señora Thorwald fue asesinada—, que progresa a la vez que se va encontrando con diversos obstáculos (evidencias en contra, ausencia de una prueba tangible). Finalmente, Jeff consigue su objetivo (la resolución del misterio), y acabamos viéndolo junto a Lisa, en una relativa tranquilidad.

El esquema temporal del filme nos anima también a unificar la acción. La historia empieza en miércoles y alcanza su clímax el sábado, cada día perfectamente demarcado, y establecido un claro ritmo alternante entre el día y la noche. La unidad temporal se fortalece a través de una serie de plazos: Thorwald puede marcharse antes de que Jeff sea capaz de demostrar que el asesinato se realizó, Thorwald puede hacer daño a Lisa antes de que la policía llegue, Thorwald puede matar a Jeff antes de que la policía le rescate... El observador, pues, construye la historia utilizando información no sólo sobre la causalidad, sino sobre la duración y los límites que gobiernan la acción. Es más, el prólogo y el epílogo son simétricos, no sólo espacialmente (movimientos de cámara similares alrededor del patio y del apartamento de Jeff), sino en su invitación a comparar el presente con el pasado (por ejemplo, los recién casados, al final, se están peleando; miss Corazón Solitario conoce ahora al compositor). El observador puede también captar rápidamente la premisa espacial: estaremos confinados en esta habitación (con algunas excepciones), veremos lo que Jeff vea (con excepciones significativas). En consecuencia, tendremos también que utilizar esquemas estilísticos, tales como nuestro conocimiento del encaje de líneas de visión y montaje respecto al punto de vista.

Desde el principio, *La ventana indiscreta* enfatiza la calidad probabilística de la mirada y el conocimiento. La

vuelta al patio con la cámara realizando una lenta panorámica, de izquierda a derecha, desde el interior de la ventana de Jeff, proporciona información principalmente visual (complementada por la música y los ruidos callejeros). Vemos a los vecinos componiendo música, practicando el baile y demás, e inferimos que éstas son actividades habituales y típicas. Cuando la cámara se mueve en el interior y alrededor del apartamento de Jeff, nuestras inferencias deben ser más densas y rápidas. Movimiento hacia la izquierda para revelar su pierna escayolada (¿cómo se hirió la pierna?). Después hacia una cámara de fotografiar destrozada (es un fotógrafo: ¿se rompió la pierna en el trabajo?). Después hacia fotografías de una carrera de coches, fuego, una mujer maltratada, una bomba (probablemente fue así: realiza misiones arriesgadas). Después baja hacia una serie de cámaras y *flashes* (casi con seguridad es un fotógrafo profesional). Finalmente a un negativo de una modelo y hacia un montón de revistas ilustradas (puede que también haga fotografías de modas). Pero estas inferencias permanecen como probables hasta la siguiente escena. Ahora la mayoría de nuestras inferencias se corroborarán a través de la conversación telefónica de Jeff con su editor. La pauta está servida: esta película nos animará a construir una historia basada en información visual (objetos, conducta) y entonces confirmará o rebatirá la construcción por medio de comentarios verbales. Después de que la mujer solitaria del otro lado del patio brinde con su compañero imaginario en la cena y luego rompa a llorar, la observación de Jeff, «Es miss Corazón Solitario», culmina nuestra comprensión de su situación. Después de que Thorwald marque tres números y espere, Jeff murmurará: «Llamada a larga distancia». Mientras vemos la fiesta de miss Torso, Jeff y Lisa cuentan historias sobre su elección de compañías masculinas. Se nos anima a trazar conclusiones sobre los acontecimientos de la historia y luego se nos hace esperar corroboraciones verbales que destaquen la naturaleza más o menos adecuada de nuestros procedimientos de inferencia. Es más, al hacer que los personajes resuman las acciones que vemos por medio de un cliché («esposa crítica», «modelo de Park Avenue», chica despreocupada), la película se asegura de que construimos los prototipos esquemáticos adecuados.

La ventana indiscreta nos demanda generar varios tipos diferentes de hipótesis. Estructuramos hipótesis de curiosidad sobre el pasado (Thorwald mató a su esposa), e

hipótesis de suspense sobre el futuro (la investigación revelará más claves). En las cuatro primeras escenas, la película se confina principalmente a la trama del romance y genera vagas hipótesis de suspense (Jeff y Lisa probablemente permanecerán enfadados). Después de que Jeff oiga el grito y el estruendo al clausurarse la escena 4, la curiosidad desempeña un papel más importante; nosotros y Jeff vemos las misteriosas idas y vueltas de Thorwald hasta que estamos dispuestos a considerar la acción como un «asesinato doméstico» y hacemos preguntas más específicas. Y las hipótesis se alternan con respecto a la probabilidad. Por ejemplo, en la escena 4, el romance de Jeff y Lisa parece improbable, pero el asesinato los reúne y su alianza final parece entonces más probable. Que Thorwald haya cometido un asesinato parece improbable en la escena 4, más probable después de que Jeff argumente su caso, menos probable después de las pruebas desalentadoras de Doyle, más probable tras el asesinato del perro de los vecinos, y virtualmente indudable después de que Jeff descubra que algo ha sido enterrado en el jardín.

El proceso mediante el cual Jeff sigue el misterio ilustra de una forma bastante hermosa la actividad del espectador cinematográfico. Empieza, como cualquiera de nosotros, en un estado de anticipación preparada: «Si no me sacas de esta ciénaga de aburrimiento, haré algo drástico... Ahora mismo no me importaría tener un problema». Jeff está preparado para la percepción, pero está tan ansioso de actividad que corre el riesgo de extrapolar en demasía. En la escena 4, después de marcharse Lisa, vuelve a la ventana y observa minuciosamente el oscuro bloque de apartamentos de enfrente. Dos claves sensoriales aparecen: un grito y un estruendo. Mira rápidamente de acá para allá, pero no aparecen claves visuales. Ahora puede aplicar un esquema procesal muy poco exacto: buscará errores en la actividad normal. Mientras la noche avanza, ve a Thorwald partir y volver a su apartamento. A la mañana siguiente, posee sólo una hipótesis a grandes rasgos: «No puedo imaginármelo.... Creo que sacaba algo fuera del apartamento». Su enfermera Stella sugiere rápidamente la hipótesis de que Thorwald está abandonando a su esposa. Pero entonces Jeff consigue nueva información. Thorwald mira a través del patio de forma peculiar. «Es el tipo de mirada que un hombre realiza cuando tiene miedo de que alguien pueda estar mirándole.» Como respuesta, Jeff usa su lente de teleobjetivo para ampliar su visión. Thorwald abre una maleta y envuelve un cuchillo y una sierra en papel de perió-

dico. Cuando Lisa llega aquella noche, Jeff está convencido de que la señora Thorwald ha sido asesinada.

Obsérvese que el proceso inferencial de Jeff no es totalmente parejo al nuestro. En una escena anterior, a las seis de la mañana, nosotros hemos visto a Thorwald dejar su apartamento, acompañado por una mujer vestida de negro. Pero Jeff dormía. Le ganamos, pues, en una información que él no tiene, y esto crea una hipótesis que compite con la hipótesis del asesinato. Todo lo que Jeff ve y verá más tarde podría también explicarse por la hipótesis de que la esposa está de viaje. Pero esto no quiere decir que rechacemos totalmente la hipótesis de Jeff. La hipótesis del asesinato, aunque improbable en la vida real, es altamente probable en un filme de Hitchcock (motivación transtextual), y el hecho de que el filme quiera crear equívocos respecto a la identidad de la mujer hace que el espectador adopte una actitud de esperar para ver. Quizás esta nueva información pueda encajar dentro de una explicación más global. (Lisa nos mostrará más tarde cómo.) Para Hitchcock, la división del conocimiento entre personajes y audiencia es fundamental para el suspense, y él lo describe como «proporcionar a la audiencia información que los personajes no poseen».³⁶ Esto es, sin embargo, una verdad a medias. En la mayoría de sus películas, tales datos no son nunca puros; siempre llegan filtrados a través de una narración que oculta hechos cruciales. Aunque tengamos más información que los protagonistas, tenemos menos que la narración, y la película nos engaña con la calidad parcial y ambigua de nuestra información.

En este momento, Jeff recapitula (Thorwald salió tarde por la noche, envolvió su cuchillo y una sierra) y añade nuevos datos: no fue a trabajar, y ahora evita el dormitorio de su mujer. Le toca a Lisa oponerse a las inferencias de Jeff. Sugiere que la señora Thorwald murió; pero no hay rastro de doctor alguno ni de funerarias. Quizás está durmiendo, o sedada; pero Jeff indica que ella necesita un cuidado constante. Aunque, ¿asesinaría Thorwald a su mujer con las persianas subidas? Jeff responde que se muestra indiferente para dar impresión de normalidad. Y Lisa vuelve al punto de vista de Stella —Thorwald abandona a su mujer— añadiendo que, en realidad, muy pocos maridos son capaces de cometer un asesinato. La censura de Lisa es importante pues reenfatisa la naturaleza provisional de la construcción de Jeff respecto al encadenado de los acontecimientos; su pregunta «¿Qué es lo que estás buscando?» implica que Jeff ha ido más allá de los datos. Pero los es-

quemados de Lisa son derrotados cuando Thorwald, finalmente, levanta las persianas que revelan que la cama está deshecha, que la mujer no está, y que está preparando un baúl. Lisa está de pie, mirando. «Comencemos de nuevo, Jeff. Cuéntame todo lo que viste, y lo que tú crees que significa.» Su observación reitera de forma concisa la estrategia del filme respecto a proporcionar información sensorial («Todo lo que has visto») y forzar a Jeff (y a nosotros) a interpretarla («y lo que tú crees que significa»).

A la mañana siguiente, la enfermera Stella está convencida del relato de Jeff y, libremente, vierte sucesivas hipótesis específicas («¿Y dónde supone que la despedazó? Naturalmente en la bañera»). Pero el teniente Doyle, amigo de Jeff, es escéptico, y le recuerda que hay muchas alternativas, de las cuales el asesinato es la menos plausible. Con la hipótesis de que la mujer ha salido de viaje, Doyle se va a buscar pruebas. Informa a Jeff de que hay testigos que vieron a los Thorwald salir hacia la estación a las 6 de la mañana del día anterior; esto corrobora nuestra imagen de la pareja saliendo. Doyle dice también que encontró una postal de la señora Thorwald en el buzón de su esposo. Jeff, sin embargo, se resiste a esta evidencia y pide pruebas de que ella subiera al tren y de que el baúl contenga sólo ropas. Doyle, refunfuñando, acepta seguir investigando. La tenacidad de Jeff revela la fuerza del efecto de primacía. La primera inferencia totalmente elaborada, aunque menos probable que la de Doyle, tiene un lugar preferente, y las subsecuentes hipótesis tropiezan siempre contra ella.

Esa tarde se produce una batalla de hipótesis mutuamente excluyentes. Lisa rehabilita la opinión original de Jeff. Primero, modifica su hipótesis inicial para acomodarse a la nueva evidencia. Jeff ha visto a Thorwald sacar el bolso de su mujer de un cajón y extraer sus joyas. Lisa (utilizando el razonamiento «realista», altamente ideológico, «Lo que las mujeres suelen hacer») asegura que ninguna mujer saldría de casa sin su bolso favorito y sus joyas. Aún más importante, ofrece una explicación alternativa de lo que vimos: «Estamos de acuerdo en que vieron a una mujer, pero no es la señora Thorwald. Al menos, todavía no». Esto elimina el último obstáculo para que podamos compartir las inferencias de Jeff. (Implica, sin embargo, que la narración fílmica, astutamente, disimuló cuándo y cómo entró la segunda mujer *dentro* del apartamento de Thorwald). Pero Doyle destruye sus hipótesis revisadas. No acepta el esquema de Lisa ni su calidad

de «intuición femenina» y presenta pruebas evidentes de que los Thorwald se han separado. Tiene el cliché-prototipo: «Esto es lo que se llama un problema familiar». El baúl contenía ropas y lo recogió la señora Thorwald en Merrittsville. Doyle vuelve sus sospechas contra Jeff (¿tiene *él* un cuchillo y un serrucho?, «¿Se lo cuentas todo a tu casero?»). Más convincentemente, Doyle señala que ninguna hipótesis es hermética:

JEFF: ¿Quieres decir que puedes explicar todo lo que ha pasado y está pasando allí?

DOYLE: No, y tú tampoco. Lo que ves allí es un mundo privado y secreto. La gente hace un montón de cosas en privado que posiblemente no podría explicar en público.

Cuando Doyle se va, Jeff y Lisa observan a miss Corazón Solitario en una desagradable y humillante pelea con un hombre al que ha invitado. Jeff se retracta y acepta que Doyle podría tener razón respecto a lo de la conducta privada. Lisa acepta que tal vez se han comportado como unos sádicos. El episodio de miss Corazón Solitario confirma la hipótesis de Doyle y aceptan su derrota.

Una derrota, sin embargo, que es sólo momentánea. En la escena siguiente, Jeff y Lisa se ven atraídos frenéticamente a la ventana por (otra vez) un grito. El perro de los vecinos ha sido asesinado, y la mujer grita a voz en cuello, denunciando la insensibilidad de sus vecinos. Aparecen muchas personas en los balcones y ventanas mirando hacia abajo, pero Thorwald no sale, permaneciendo en su apartamento a oscuras, fumando tranquilamente. Jeff retrocede a su anterior explicación, asumiendo ahora que Thorwald mató al perro. «Pero», pregunta Lisa, «¿por qué? ¿Porque sabía demasiado?» A la mañana siguiente, Jeff utiliza diapositivas que había tomado del patio para demostrar que algo ha sido enterrado en el jardín. Esto encaja con datos anteriores: el perro oliendo alrededor del parterre de flores y Thorwald ahuyentándolo. En este punto, la inferencia del asesinato es virtualmente ineludible: explica más cosas que ninguna otra candidata. Escenas posteriores lo confirmarán de nuevo: Thorwald responderá a una provocación. Lisa encontrará el anillo de boda de la señora Thorwald, pero ahora la parte de curiosidad de la actividad del observador está totalmente colmada. (La única cuestión pendiente se refiere a qué se ha hecho del cuerpo de la esposa.) El nuevo problema es: ¿cómo conseguir suficientes evidencias para convencer a las autori-

dades antes de que Thorwald desaparezca? Cuando Jeff hace la llamada telefónica, puede leer en la mente de su víctima mientras observa: «Vamos, cógelo, Thorwald. Te puede la curiosidad. Te preguntas si es tu amiga quien te llama, aquella por la que has matado». Ésta es la culminación de la construcción de esta historia, algo que ya vimos en forma más rudimentaria anteriormente: claves visuales afirmadas por interpretaciones verbales.

Si la línea de misterio sigue bastante de cerca las formulaciones explícitas del personaje (con las calificaciones cruciales que nos proporciona nuestra privilegiada visión), la trama del romance requiere el mismo tipo de actividades visuales más tácitamente. En las primeras escenas, Jeff reitera la imposibilidad de cualquier alianza entre él y Lisa: se burla del matrimonio, se resiste al consejo de Stella, e insiste en que ni él ni Lisa pueden cambiar. Emplea contrastes detallados que muestran que respecto a la comida, ropas, locales, gustos y forma de vida, su mundo y el de Lisa son mutuamente excluyentes. Sus rudas observaciones se burlan de la cena que ha preparado Lisa y llevan el romance al borde de la ruptura. Pero él se reprime: «¿No podríamos mantener las cosas en un *statu quo*?». «¿Sin ningún futuro?», pregunta ella. Pero al final, ella acepta verle de nuevo a la noche siguiente. Esta parte del filme corresponde a una fase del «estado de la cuestión» de nuestra historia canónica y representa un estancamiento. En este momento, Jeff oye el grito que inicia la trama del asesinato.

Jeff suele utilizar esquemas estrictamente homogéneos: Thorwald mató/no mató a su esposa; Lisa y Jeff son exactamente iguales/diametralmente opuestos. Una de las indicaciones de Doyle sobre el asesinato imputado es que no todas las cosas pueden clasificarse de forma nítida: «La gente hace cosas en privado que posiblemente no podrían explicar en público». Propone unos esquemas más heterogéneos. En la trama del romance, es obligación del observador estar alerta respecto a tales categorías heterogéneas. Las agudas distinciones de Jeff se hacen borrosas cuando Lisa desarrolla un cierto gusto por el peligro. Ella, impacientemente, informa del nombre y dirección de la misteriosa pareja; medita sobre el caso mientras está en el trabajo; entrega la nota amenazadora a Thorwald, y finalmente entra en el apartamento. A cada paso, Jeff la anima. Después de que ella proporcione una identidad para la acompañante de Thorwald, la besa. Cuando vuelve sin aliento de su incursión a través del patio, él sonríe orgullosamente ante el entusiasmo de ella. Al telefonar a Doyle, Jeff se

enorgullece de sus iniciativas para zafarse de Thorwald. Lisa demuestra que puede manejarse perfectamente en la vida aventurera que Jeff había creído extraña a ella. Desde un punto de vista estructural, la trama del asesinato resuelve la trama del romance al desbaratar la rígida dicotomía de Jeff y revelar la inteligencia y el valor de Lisa.

- Cualesquiera que sean las claves de esta película, nuestras expectativas se fundan en el conocimiento de otras películas de la misma tradición. Nos motivamos textualmente. Del mismo modo en que nuestra experiencia de los *thrillers* nos conduce a esperar que Jeff tenga razón sobre el asesinato, nuestro conocimiento de las convenciones narrativas nos permite esperar que los problemas románticos se resolverán antes del final. Son, de alguna forma, ambiguos. La cámara panoramiza sobre el patio en un movimiento paralelo al de la primera escena, revelando que el compositor y miss Corazón Solitario están juntos, que hay pintores en el apartamento de Thorwald, que el viejo matrimonio tiene un nuevo perro, que el novio/marido de miss Torso está de vuelta del ejército, y que los recién casados se están peleando. La cámara, entonces, entra en el interior para mostrarnos a Jeff dormido en su silla, ahora con las dos piernas rotas. Panorámica a la derecha hacia Lisa, en la cama de él, hecha un ovillo con blusa y tejanos, leyendo *Beyond the High Himalayas*. La broma depende parcialmente de la similitud con la atractiva mujer de la portada de la revista de la primera escena; Lisa la modelo se ha convertido en Lisa la aventurera. Pero entonces coge el *Harper's Bazaar* y comienza a hojearlo. El espectador puede sacar dos conclusiones: Lisa ha salvado el abismo existente entre los dos mundos, o se ha recuperado la vieja oposición al revelar que su concesión a la vida aventurera es superficial y provisional. No es cuestión aquí de interpretar el filme de una u otra manera. La naturaleza superflua de este último plano reitera el juego de información visual e hipótesis alternativas que ha configurado la totalidad de la película. Tras las demandas al espectador para que trazara conclusiones sobre el asesinato y el romance, la película acaba con información que proporciona hipótesis exclusivas e igualmente probables respecto a la estabilidad de la pareja sin apoyar firmemente ninguna de ellas.

La llegada a este final se basa en cuidadosos retrasos, o lo que Hitchcock preferiría llamar frustraciones. Los últimos de Jeff y el punto muerto de la cuarta escena dejan pendiente la trama del romance; su resolución se retra-

sa por la trama del crimen. Y la trama del crimen, a su vez, se ha de ver como conteniendo su propia estructura dilatoria. La hipótesis de asesinato de Jeff necesita demostrarse, y así él busca las claves. La primera es la posibilidad de que el cuerpo de la señora Thorwald esté en el baúl, que posteriormente vemos que contiene sólo ropas. La segunda clave es el macizo de flores del que Thorwald aleja al perro; tras la muerte del perro, Jeff infiere que hay algo enterrado allí, pero cuando Stella y Lisa cavan en el partere, no encuentran nada. La evidencia crucial es la tercera clave, el anillo de bodas que Jeff ve en manos de Thorwald y que es el objetivo de la incursión de Lisa. El anillo de bodas es la evidencia más fuerte —convence a Doyle para echar una segunda ojeada— pero, desde un punto de vista constructivo, el anillo podría haber sido la primera clave para Jeff. El baúl y el macizo de flores son pistas falsas, puros instrumentos dilatorios. Lo mismo podríamos decir, de forma más general, de todos los vecinos que viven sus vidas al lado de Jeff y Thorwald. Dejando de lado su considerable valor como temáticas paralelas a la de las dos parejas principales, los vecinos, a menudo, retrasan el despliegue de la trama del misterio al distraer a Jeff (y a nosotros) de la cuestión principal. Incluso en un nivel muy localizado, la película utiliza dilaciones para prolongar nuestras expectativas. Cuando Jeff escribe la carta amenazadora a Thorwald, la cámara adopta un encuadre distante y en picado, de tal forma que no podamos ver lo que está escribiendo; entonces la cámara se inclina, ampliando la revelación gradual de una simple pregunta: «¿Qué ha hecho usted con ella?». *La ventana indiscreta* ilustra perfectamente la afirmación de Sternberg de que una narración puede considerarse «un sistema dinámico de pautas dilatorias que compiten y se bloquean mutuamente».

• Este movimiento de cámara, como otros, ejemplifica el modo en que el observador puede también hacer inferencias sobre las pautas estilísticas que vayan surgiendo. El ejemplo más notable en *La ventana indiscreta* es la utilización de la muerte del perro de los vecinos. Jeff y Lisa han aceptado la explicación de Doyle sobre la ausencia de la señora Thorwald. Un grito en el exterior los lleva a la ventana. Hasta este punto, todos los planos habían estado confinados al apartamento de Jeff o a lo que se podía ver desde allí. Ahora, mientras Jeff y Lisa miran, tenemos un plano desde fuera de la ventana, mirándolos a ellos. Las personas de los otros apartamentos se asoman al patio y la libertad de los puntos de observación espaciales aumenta.

La cámara encuadra a varios vecinos en planos medios y contrapicados, y está claro que ni Jeff ni Lisa ven a estas personas. Después de que la vecina grite «¿Quién de vosotros lo hizo?» y arremeta contra el vecindario, ella y su marido muestran al perro muerto por la ventana. Entonces volvemos a un encuadre de Jeff y Lisa, la cámara les sigue y ellos se dan cuenta de que sólo Thorwald, fumando en la oscuridad de su apartamento, no se ha asomado a la ventana. Así deducen que él mató al perro.

La escena viola la asunción estilística tácita que nos habíamos formado desde el principio: que íbamos a estar confinados a lo que se pudiera ver desde la ventana de Jeff. Esta violación es bastante imprevisible (podríamos hablar tanto de «sorpresa» estilística como de narrativa), pero cumple la función narrativa de darnos un ligero perfil de Jeff y Lisa. Las extrañas reacciones de los vecinos no serían visibles desde la ventana, y al mostrárnoslos, la narración nos dice de forma inmediata que ellos no mataron al perro. Thorwald es, pues, culpable por eliminación. Se deja para Jeff y Lisa sacar la deducción positiva de su indiferencia por el tumulto exterior. En cierto sentido, esta escena es comparable a aquella en que la narración nos deja ver a la mujer que abandona el apartamento de Thorwald mientras Jeff está dormido. Aquí, también, quedamos liberados de nuestra restricción a lo que Jeff sabe. En aquella escena, sin embargo, el espacio ayuda a la narración a despistarnos: confinados en la habitación de Jeff, obtenemos una visión equívoca de la acción. Aquí, los encuadres más próximos de la narración no intentan engañarnos. Tras esta escena, la cámara no abandonará el apartamento de Jeff hasta el momento de la lucha final con Thorwald, y de nuevo la violación de la norma espacial del filme quedará justificada para darnos información que Jeff no posee (la policía esta llegando). En tales escenas, el estilo del filme no sólo guía nuestros procesos inductivos, sino que se convierte, de alguna forma general, en objeto de ellos.

• Cada película adiestra a su espectador. Hacia las últimas escenas de *La ventana indiscreta* hemos perfeccionado nuestros esquemas de construcción de la historia para esperar un clímax. Estamos preparados para encajar las acciones en un resultado rígidamente construido. Se nos ha animado explícitamente a construir ciertas hipótesis, aceptando algunas y rechazando otras. Se nos ha preparado para entender las claves puramente visuales como signos de la situación narrativa. La visión reveladora de Thorwald escoltando a la mujer de negro, y la trama del

romance entendida como un todo, nos han acostumbrado a divergir de lo que los personajes saben, contrastando sus esquemas e hipótesis con otros más heterogéneos y matizados. «Estamos preparados para justificar sucesos y motivos composicionalmente, realísticamente y en especial transtextualmente. Sabemos que la dilación se empleará para retrasar la satisfacción de nuestras expectativas. Ahora, en una escena de tensión continua, la película hace un uso máximo de todas las lecciones que nos ha enseñado.

Mientras Stella y Jeff miran, Lisa deja la nota amenazadora en el apartamento de Thorwald, que casi la ve. Stella, entonces, gira su atención hacia miss Corazón Solitario, en el apartamento debajo del de Thorwald; observa que la mujer ha preparado una gran cantidad de píldoras para dormir. Nuestro esquema se presenta y dicta una hipótesis (cliché): miss Corazón Solitario intentará suicidarse. La primera fase de esta larga escena se moverá, pues, entre dos líneas de acción, Thorwald y miss Corazón Solitario, y por tanto, dos hipótesis: él saldrá, obedeciendo a la nota, y ella intentará suicidarse. La narración, hábilmente, hace que prestemos a miss Corazón Solitario una mayor atención que el resto de los personajes. Lisa entra corriendo y las dos mujeres deciden excavar entre las flores; Jeff llamará a Thorwald para sacarlo del apartamento durante un rato. Mientras están absortos en la guía telefónica, corte hacia miss Corazón Solitario bajando las persianas; ellos no la ven. Y la situación de miss Corazón Solitario queda pendiente mientras Jeff llama a Thorwald. Las mujeres salen y, mientras cavan, Jeff llama a casa de Doyle y le deja un mensaje. La atención de Jeff deriva hacia miss Corazón Solitario, que está escribiendo; él murmura: «Stella estaba equivocada respecto a miss Corazón Solitario». Pero, para el observador, que ha visto el puñado de píldoras para dormir y el modo desesperanzado en que ha bajado las persianas, su nueva acción confirma «de forma realista» la hipótesis del suicidio; etiquetamos el gesto como «escribir una nota de suicidio». En este punto crucial ya estamos tan bien adiestrados que podemos contradecir la inferencia del personaje que ha sido nuestro tutor principal.

Stella y Lisa no encuentran nada en el jardín y, por su propia cuenta, Lisa trepa por la escalera de incendios hasta el apartamento de Thorwald. Jeff ve con su teleobjetivo cómo encuentra el bolso de la señora Thorwald, pero no el anillo de bodas. Cuando Stella vuelve, se da cuenta de que miss Corazón Solitario está a punto de tragarse sus píldoras. Ahora los personajes se emparejan con nosotros y se

dan cuenta de que dos líneas de acción se han ido sucediendo simultáneamente. (Lo que es sorpresa para ellos ha sido suspense para nosotros.) Jeff puede llamar a la policía para decirles lo de miss Corazón Solitario o puede llamar al apartamento de Thorwald para prevenir a Lisa. Un plano largo del bloque de apartamentos presenta brillantemente el problema, mientras Thorwald vuelve por el pasillo, Lisa vacila en el salón, y miss Corazón Solitario languidece en el apartamento de abajo. Como se ve, miss Corazón Solitario era sólo (otra vez) un elemento dilatorio, pues el sonido de la canción del compositor detiene su intento de suicidio; pero para entonces Thorwald ha descubierto a Lisa. Jeff llama a la policía, anticipando la acción que estamos a punto de ver: «Un hombre está atacando a una mujer...», pero ya sólo puede ver, impotente desde su silla de ruedas, cómo la agarra Thorwald. Como Jeff y Stella, el observador debe esperar al desenlace. Después de que la policía llega y arresta a Lisa, ella hace señales a Jeff de que tiene el anillo. Thorwald mira a través del patio directamente al teleobjetivo de Jeff.

La devolución por parte de Thorwald de la mirada de Jeff convierte a Jeff en la víctima. Mientras Jeff envía fuera a Stella y telefona a Doyle, sólo nosotros vemos a Thorwald dejar su apartamento. El teléfono suena y Jeff, con expectativas erróneas, contesta sin pensar: «Tom, creo que Thorwald ha salido, no veo...». Silencio y un «click». Ahora Jeff, no Thorwald, se ha delatado. Jeff se prepara para la llegada de Thorwald apagando la luz y preparando una batería de *flashes* (motivada como el arma a la que un fotógrafo recurriría «naturalmente»). En un claro giro, inferimos ahora que Thorwald se va acercando por claves sonoras, en lugar de visuales: una puerta que se cierra y sonoros pasos en el vestíbulo. El observador se encuentra en la clásica situación de suspense descrita astutamente por Noël Carroll: parece más probable que Thorwald mate a Jeff, pero nosotros esperamos que suceda la alternativa menos probable.³⁷ En términos realistas, Jeff probablemente esté perdido, pero en términos compositivos y transtextuales sabemos que no será así. Él no lo hace, aunque termina cayendo desde su «ventana indiscreta» hasta el patio que ha estado observando tan ávidamente.

• Hitchcock ha declarado que el *tempo* del montaje aumenta regularmente a lo largo del filme.³⁸ La descripción no es exacta en detalle, pero, ciertamente, las primeras escenas insisten en tomas más largas (alrededor de treinta y seis segundos) y movimientos de cámara pausados, mien-

tras las secuencias del clímax (que empiezan con el descubrimiento del perro muerto) presentan un montaje mucho más rápido, con un promedio de longitud del plano en torno a cuatro y diez segundos. No se trata de una operación ociosa, pues un montaje tan rápido como éste es capaz de controlar el *tempo* de nuestra actividad observadora. Hacia el final de una película, el *tempo* de los acontecimientos narrativos y el montaje puede ser más rápido. Desde las vagas, múltiples y heterogéneas hipótesis del comienzo, nos hemos movido hacia un grupo limitado de alternativas. A Lisa pueden descubrirla o no descubrirla. Miss Corazón Solitario puede matarse o no, Jeff puede evitar o no el ataque de Thorwald. Podemos seguir un montaje rápido porque a estas alturas cada plano es adecuado a sólo uno de estos tres tipos de información: «Esto refuerza la alternativa X», «Esto refuerza la alternativa no-X», o «Seguimos esperando». Cuando nos perdemos en los momentos del clímax de una película, es en gran medida por la fuerza de una actividad cognitivo-perceptual que, informada por la lógica del filme utilizada hasta ese momento, clasifica la información basándose en unas series rigurosamente reducidas de posibles resultados, y luego apuesta, en rápida interacción con el flujo de claves de la historia, por ciertos resultados.

«Cuéntame todo lo que viste», urge Lisa a Jeff des-

pués de que ella descubra que la señora Thorwald no está, «y lo que crees que significa.» *La ventana indiscreta* muestra cuán poderoso puede ser el efecto de una película que se apoya abiertamente en el método formal de los procesos básicos de percepción y cognición. Toda película de ficción actúa igual que *La ventana indiscreta*: nos pide disponer nuestras capacidades sensoriales para ciertas longitudes de onda informativas, y luego traducir los datos recibidos en una historia. La petición de Lisa, implícitamente, es común a toda película que solicite nuestra comprensión narrativa. Naturalmente, no todos los filmes refuerzan tales categorías ideológicas convencionales (esposa gruñona, modelo de alta costura, fotógrafo aventurero, jóvenes recién casados, solterona) ni adjudican una responsabilidad tal a la conexión existente entre ver y comprender. Algunas películas —y consideraremos varias de ellas más tarde— minan nuestra convicción en nuestros esquemas adquiridos, nos predisponen a hipótesis improbables y nos defraudan no satisfaciendo nuestras inferencias. Pero no importa cuántas veces una película despierte nuestras expectativas sólo para frustrarlas, o cree alternativas no plausibles que luego resulten ser válidas: siempre asumirá que el espectador, inicialmente, utilizará el tipo de asunciones que solemos utilizar para construir un mundo cotidiano coherente.

4. Principios de la narración

Mi interpretación de *La ventana indiscreta* no constituye una interpretación crítica. No he etiquetado a Jeff de *voyeur*, ni calificado su observación furtiva de benéfica o de inmoral, ni le he considerado como un aventurero «castrado» que nos muestra sus fantasías sobre la mutilación del cuerpo femenino. En lugar de ello, mi esquema no es ni siquiera un análisis del filme, dado que el hecho de especificar la actividad del espectador no puede, por sí mismo, proporcionárnoslo. Para el observador, construir la historia tiene prioridad por encima de todo; los efectos del texto se registran, pero sus causas no se observan. Esto no quiere decir que estas actividades sean, hablando estrictamente, inconscientes; la mayoría del trabajo de comprensión narrativa se da en lo que Freud llamaba la *preconciencia*, el dominio de elementos «capaces de entrar en la conciencia».¹ El espectador simplemente no tiene conceptos ni términos adecuados para los elementos textuales y los sistemas que modelan respuestas. Es trabajo de la teoría construirlos, y trabajo del análisis mostrar cómo funcionan. Una teoría de la narración completa debe ser capaz de especificar los recursos y formas objetivos que hacen funcionar la actividad del espectador. Ésta es la tarea de este capítulo y de los tres siguientes. La teoría debe ir también más allá de la relación del perceptor con el texto, situando el texto entre contextos, de los cuales el perceptor pocas veces es explícitamente consciente. Estos contextos son históricos, y consideraré aquellos más pertinentes para la narración en la tercera parte. Lo que un estudio del trabajo del espectador nos enseña es que la teoría y el análisis deben explicar no sólo efectos concretos sino películas completas, abordándolas como capaces de conseguir una construcción continua de la historia por parte del espectador. La advertencia de Eisenstein a sus estudiantes es válida para el estudio de la narración como forma textual: «Pensad en las fases de un proceso».²

Desde este capítulo en adelante, mi enfoque se orientará hacia cómo funcionan la forma y el estilo en relación con las estrategias y fines narrativos. Como alternativa, podríamos acometer investigaciones empíricas sobre el modo en que los espectadores reales construyen filmes específicos. Aunque válida, esta empresa no necesariamente nos conduciría a hacernos una idea de la manera en que las películas animan, apoyan, impiden u obstaculizan las operaciones específicas de visionado. Como ya he dicho, los sistemas formales a la vez *animan* y *obligan* la construcción de una historia por parte del espectador. La teoría que propongo no puede predecir ninguna respuesta real; sólo puede construir distinciones y contextos históricos que sugieran el conjunto de respuestas permisibles convencionalmente más lógico y coherente.

Hemos visto teorías de la narración fundadas sobre analogías superficiales entre el cine y otro medio de comunicación: la literatura o el teatro (aproximación mimética); la literatura, el habla o la escritura (aproximación diegética). La teoría que yo propongo es ver la narración como una actividad formal, una noción comparable a la retórica de la forma de Eisenstein. Al mantener una aproximación cognitivo-perceptual del trabajo del espectador, esta teoría considera la narración como un proceso que no es, en sus objetivos básicos, específico para ningún medio. Como proceso dinámico, la narración despliega los materiales y procedimientos de cada medio para sus fines. Pensar en la narrativa de esta manera produce un considerable ámbito para la investigación, y a la vez nos permite construir las posibilidades específicas del medio fílmico. Además, una aproximación centrada en la forma se ordena a sí misma el trabajo de explicar cómo funciona la narración en la totalidad del filme. Diseñar la narrativa es una parte principal del proceso mediante el cual entendemos las películas como un todo más o menos coherente.

Historia, argumento y estilo

En los capítulos previos, he asumido una diferencia entre la historia que se representa y su representación real, la forma en que el receptor realmente se enfrenta a ella. Esta distinción crucial se puede remontar hasta Aristóteles,³ pero la teorización de forma más completa es la de los formalistas rusos y es indispensable para una teoría de la narración.

• Enfrentados con dos acontecimientos narrativos, busca-

mos lazos causales, espaciales o temporales. La construcción imaginaria que creamos, progresiva y retroactivamente, fue denominada por los formalistas *historia*. De forma más específica, la historia incorpora la acción como una cadena cronológica causa-efecto de los acontecimientos que ocurren en una duración y espacio dados. En *La ventana indiscreta*, como en muchos relatos de detectives, hay un proceso abierto respecto a la construcción de la historia, puesto que la investigación del crimen implica establecer ciertas conexiones entre los acontecimientos. Ensamblar la historia requiere edificarla a partir de informaciones continuadas, mientras, al mismo tiempo, estructuramos y comprobamos hipótesis sobre acontecimientos pasados. Es decir, la historia de la investigación es la búsqueda de la historia oculta de un crimen. Hacia el final del típico relato de detectives, todos los acontecimientos de la historia encajan en una sola pauta de tiempo, espacio y causalidad.

La historia es, pues, una pauta que los perceptores de narraciones crean a través de asunciones e inferencias. Es el resultado de captar claves narrativas, aplicar esquemas y estructuras y comprobar hipótesis. Idealmente, la historia puede estar incluida en una sinopsis verbal, tan general o detallada como las circunstancias requieran. Pero la historia, aunque imaginaria, no es una construcción caprichosa o arbitraria. El observador la construye basándose en esquemas prototípicos (tipos de personas, acciones o localizaciones identificables), esquemas plantilla (principalmente la historia «canónica») y esquemas procesales (una búsqueda de motivaciones adecuadas y relaciones de causalidad, tiempo y espacio). En la medida en que estos procesos sean intersubjetivos, también lo será la historia creada. En principio, los observadores de una película estarán de acuerdo sobre qué es la historia, o qué factores oscurecen o convierten en ambigua la adecuada construcción de la historia.

Sería un error enfocar la historia como el acontecimiento profílmico. La historia de una película no está nunca materialmente presente en la pantalla o banda sonora. Cuando vemos un plano de Jeff mirando por su ventana, su acción es una representación que nos lleva a inferir un acontecimiento de la historia (Jeff mira por su ventana). La misma información podría haber sido transmitida de muchas otras formas, muchas de ellas sin necesidad de ver u oír a Jeff. La puesta en escena de una acción, como Eisenstein mostró, es en sí misma un acto representativo. Este paso teórico nos permite evitar favorecer *a priori* ciertas características técnicas de las teorías miméticas.

La historia, escribe Tynianov, «sólo se puede adivinar, pero no viene dada». ⁴ ¿Qué se ofrece? ¿Con qué tipo de materiales y formas fenomenológicamente presentes nos encontramos? Podemos analizar el filme como formado por dos sistemas y un conjunto de material sobrante, tal como se muestra en el diagrama de la figura 4.1. El argumento es la organización real y la representación de la historia en la película. No es el texto *in toto*. ⁵ Es una construcción más abstracta, el diseño de la historia como una narración punto por punto del filme podría presentarla. El argumento es un sistema porque organiza los componentes —los acontecimientos de la historia y la exposición de los asuntos— según principios específicos. Como Boris Tomashevsky dice: «La historia se opone al argumento porque, aunque éste se construye con los mismos acontecimientos, respeta su orden en la obra y la serie de procesos informativos que la designan». ⁶ «Argumento es la denominación que empleamos para la arquitectura de la presentación de la historia por parte del filme.» De ahí la flecha directa en el diagrama. ⁷ Lógicamente, el diseño del argumento es independiente del medio: el mismo diseño puede presentarse en una novela, una obra teatral o una película.

El estilo también constituye un sistema en tanto que moviliza igualmente a los componentes —utilizaciones específicas de las técnicas fílmicas— según principios de organización. Hay otros usos del término «estilo» (por ejemplo, para designar características recurrentes de estructura o textura en un conjunto de películas, tal como «estilo neorrealista»), pero en este contexto, «estilo» simplemente denomina el uso sistemático de recursos cinematográficos en el filme. El estilo es, pues, un componente total del medio. El estilo interactúa con el argumento en diversas formas; de ahí la flecha de dos direcciones del diagrama.

Un ejemplo podría ilustrar en qué difieren el argumento y el estilo. En *La ventana indiscreta*, el argumento consiste en el diseño concreto de los acontecimientos (acciones, escenas, puntos críticos, giros inesperados de la trama) que describen la historia del asesinato de la señora Thorwald y su investigación, y la historia del romance de Jeff y Lisa. Cuando en el capítulo anterior describí pautas formales de información retenida o revelación súbita, me refería principalmente a la construcción del argumento. La misma película, sin embargo, puede describirse como un flujo constante de técnicas cinematográficas: puesta en escena, fotografía, montaje y sonido. En una escena, Thorwald descubre a Jeff y Estella. Retroceden rápidamente al inte-

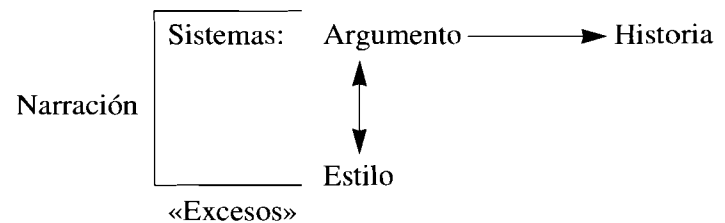


Fig. 4.1. *El filme como un proceso de fenómenos*

rior de la habitación de Jeff (movimiento de los personajes, emplazamiento); murmuran (sonido) y apagan la lámpara (iluminación); la cámara se desplaza hacia atrás rápidamente hasta un plano general (movimiento de cámara y fotografía); y todo esto ocurre tras el plano crucial de Thorwald volviendo a mirar por su ventana (montaje).

Obsérvese que en un filme narrativo estos dos sistemas coexisten. Pueden hacerlo porque el argumento y el estilo tratan cada uno diferentes aspectos del proceso del fenómeno. El argumento entiende el filme como proceso «dramatúrgico»; el estilo como proceso «técnico». Aunque, frecuentemente, separar los dos sistemas en el proceso de percepción pueda parecer arbitrario, esta distinción tiene precedentes en gran parte de la teoría narrativa. ⁸ Aún más, descubriremos un modo de narración que nos pide mantener el argumento y el estilo conceptualmente separados. Asumiendo que la distinción está justificada, quisiera ahora expresar las relaciones entre argumento e historia, y entre argumento y estilo.

Al discutir la actividad del espectador, hice hincapié en el papel de los esquemas narrativos. ⁹ El concepto teórico de argumento ofrece una forma de analizar los aspectos de una película que el espectador organiza en una historia continuada. Debería estar claro, sin embargo, que el argumento no es idéntico a lo que el capítulo 3 llama formato de historia canónica. Ésta, según podemos ver ahora, comprende asunciones esquemáticas tanto sobre la historia como sobre el argumento. La tendencia del observador a asumir que los personajes tienen objetivos pertenece a la causalidad de la historia; no implica nada respecto a la organización del argumento. Pero la asunción de que el espectador encontrará una exposición o un final pertenece a la organización del argumento. La «historia canónica», sin embargo, ofrece un ejemplo de cómo las asunciones respecto a los factores de argumento e historia desempeñan

un considerable papel en la comprensión de la narración.

Como distinción, la dicotomía historia/argumento sobrepasa los medios. *Grosso modo*, el mismo argumento se puede inferir de una novela, una película, una pintura o una obra teatral. En consecuencia, una dificultad de las teorías enunciativas —la forzada analogía entre categorías lingüísticas y fenómenos no verbales— desaparece. Como dice Meir Sternberg, cualquier medio narrativo utiliza «una lógica en gran parte extraverbal» que incluye «el doble desarrollo de la acción, cómo progresa objetiva y directamente en el mundo ficticio desde el principio hasta el final (dentro de la historia) y cómo se deforma y modela al progresar en nuestra mente durante el proceso de lectura (dentro del argumento)».¹⁰ La concepción de argumento evita las distinciones de los fenómenos superficiales (tales como persona, tiempo gramatical, metalenguaje) y se apoya en principios básicos más flexibles para toda representación narrativa. En consecuencia, y al contrario de lo que algunos escritores creen, la distinción historia/argumento no es una réplica de la distinción *histoire/discours* sostenida por las teorías de la enunciación.¹¹ La historia no es un acto enunciativo no marcado; no es en absoluto un acto de habla sino un conjunto de inferencias.

He afirmado que el argumento compone las situaciones de la historia y los acontecimientos según unos principios especificables. El capítulo 3 mostraba que cuando percibimos y comprendemos un texto narrativo, solemos construir ciertas pautas entre acontecimientos. Podemos ver ahora cómo el argumento filmico proporciona una base para esta actividad. Tres tipos de principios relacionan el argumento con la historia.

1. «Lógica» narrativa. Al construir una historia, el perceptor define algunos fenómenos como acontecimientos mientras construye relaciones entre ellos. Estas relaciones son principalmente de causalidad. Un acontecimiento se asume como consecuencia de otro acontecimiento, de un rasgo del personaje o de alguna ley general. El argumento puede facilitar este proceso alentándonos sistemáticamente para que hagamos inferencias causales lineales. Pero puede también disponer los acontecimientos de tal forma que impidan o compliquen la construcción de relaciones causales. Esto sucede con las falsas claves en *La ventana indiscreta*. La lógica narrativa incluye también un principio más abstracto de similitud y diferencia, que yo llamo *paralelismo*. El asesinato por parte de Thorwald de su mujer no tiene efectos significativos en la mayoría de

sus vecinos; una función de las viñetas del patio es establecer un paralelismo entre las relaciones románticas de Jeff y Lisa y otras relaciones hombre/mujer. Lo que deba contemplarse como un acontecimiento, una causa, un efecto, una similitud o una diferencia, se determinará dentro del contexto de cada filme específico.

2. *Tiempo*. El tiempo narrativo tiene varios aspectos, bien analizados por Gérard Genette. El argumento puede darnos claves para construir los acontecimientos de la historia en cualquier secuencia (una cuestión de *orden*). El argumento puede sugerir los sucesos de la narración como si sucedieran virtualmente en cualquier espacio de tiempo (*duración*). Y puede señalar acontecimientos de la historia como produciéndose cualquier número de veces (*frecuencia*). Estos aspectos pueden, todos ellos, ayudar o impedir la construcción, por parte del observador, del tiempo de la historia. Una vez más, la representación temporal variará con la convención histórica y el contexto de cada filme específico.

3. *Espacio*. Los acontecimientos de la historia pueden representarse como si sucedieran en un encuadre espacial de referencia, por vago o abstracto que sea. El argumento puede facilitar la construcción del espacio de la historia informándonos de los entornos relevantes y las posiciones y caminos asumidos por los agentes de la historia. El confinamiento al patio de Jeff en *La ventana indiscreta* es un ejemplo del uso de recursos argumentales para hacer avanzar nuestra construcción del espacio de la historia. Pero la película puede también impedir nuestra comprensión suspendiendo, obstaculizando o disminuyendo nuestra construcción del espacio.

Según el modo en que el argumento presente la historia, se ejercerán unos efectos específicos en el espectador. Armados con la noción de principios narrativos diferentes y el concepto de la distorsión de la información de la historia por parte del argumento, podemos empezar a considerar el trabajo narrativo concreto de cualquier película. Es obvio, por ejemplo, que *La ventana indiscreta* se basa en ocultar cierta información de la historia; podemos ver en este momento que nuestras actividades de esquematización y creación de hipótesis se guían por las claves del argumento respecto a la causalidad, el tiempo y el espacio. El aspecto básico de adiestramiento de las primeras partes de la película —su tendencia a dar claves visuales, a permitirnos hacer inferencias y después confirmarlas o rechazarlas por medio de declaraciones verbales— surge de la

manipulación de la información causal. Tomemos una escena concreta: mientras Jeff duerme, vemos a una mujer salir con Thorwald y nos imaginamos que es su mujer; el argumento ha generado esta sospecha de que la señora Thorwald está aún viva al no mostrarnos a esta mujer (que no es la señora Thorwald) entrando en el apartamento. El argumento de *La ventana indiscreta* también bloquea nuestro conocimiento al limitar el espacio; podemos utilizar únicamente estrechas y restringidas imágenes del patio para construir la historia. Y *La ventana indiscreta* no es excepcional en sus limitaciones, ocultaciones y revelaciones. Con una finalidad teórica, puede a veces resultar conveniente tomar como base ideal un ejemplo en que el argumento se construya de forma tal que nos permita un acceso máximo a la historia. Pero todos los argumentos usan la dilación para posponer la construcción de la historia. Como mínimo, el final de la historia, o los medios por los cuales se llega hasta él, se ocultarán. En consecuencia, el objetivo del argumento no es permitirnos construir la historia en algún estadio lógicamente prístino, sino más bien guiarnos para construirlo en una forma específica, haciéndonos crear expectativas concretas en este o aquel punto, provocando nuestra curiosidad o suspense, y creando sorpresas a lo largo del camino.

En algunos casos, el argumento incluirá montones de material que impedirán nuestra construcción de la historia. Tal material nos animará a tratar el argumento como interpretación o comentario de la historia. En *Octubre*, tanto Kerensky como el general Kornilov apelan al eslogan «Por Dios y por la patria». Repentino corte a una serie de estatuas de dioses de muchas culturas. Estos planos no nos ayudan a construir las conexiones espaciales, temporales o lógicas entre los acontecimientos de la historia; en términos de historia son una digresión. Sin embargo, la secuencia constituye una manipulación del argumento. Como una pequeña disertación sobre la verdadera idea de Dios, el pasaje enfatiza la variabilidad cultural de la religión y sugiere que una llamada a lo sagrado con frecuencia esconde oportunismo político. El material insertado persiste en su desarrollo diseñado, que nosotros motivamos transtextualmente, como una especie de argumento retórico. El comentario de un novelista, por digresivo que sea, forma parte integrante del argumento, y es lo que hace Eisenstein con sus interpolaciones ensayísticas.

El argumento, pues, es la dramaturgia del filme de ficción, el conjunto organizado de claves que nos disponen

para inferir y ensamblar la información de la historia. Como sugiere el diagrama de la figura 4.1, el estilo fílmico puede interactuar con el argumento de varias formas. La técnica fílmica se utiliza, por lo general, para realizar cometidos del argumento: proveer información, dar claves para hipótesis y demás. En una película «normal», el sistema del argumento controla el sistema estilístico: en términos formalistas, el argumento es la «dominante». Por ejemplo, las pautas argumentales de la presentación de la información de la historia se emparejarán con pautas estilísticas, como cuando en la clausura de *La ventana indiscreta* un movimiento de cámara homólogo al de la apertura subraya los cambios en las vidas de los habitantes del vecindario.

Una vez más, esto no quiere decir que el empleo sistemático de las técnicas fílmicas —es decir, el estilo del filme— sea en su totalidad un vehículo del argumento. Cuando existen técnicas alternativas para un propósito argumental dado, puede crearse una diferencia según la técnica elegida. Por ejemplo, el argumento puede requerir que se indique que dos acontecimientos de la historia ocurren simultáneamente. La simultaneidad puede indicarse mediante cruces de un acontecimiento al otro, mediante situación de las dos escenas en profundidad, por medio de técnicas de división de pantalla o por la inclusión de objetos concretos en la puesta en escena (tal como un aparato de televisión retransmitiendo un acontecimiento «en directo»). Cualquier elección que se haga puede tener diferentes efectos en la actividad perceptual y cognitiva del espectador. El estilo es, pues, un factor importante por derecho propio, incluso cuando «únicamente» apoya el argumento.

El estilo fílmico puede también adoptar formas no justificadas por la manipulación de la información de la historia por parte del argumento. Si en *La ventana indiscreta* Hitchcock cortase sistemáticamente desde la mirada de Jeff a primeros planos de objetos equívocos o irrelevantes, que él no pudiera ver, entonces el propio procedimiento estilístico se disputaría la preeminencia con el cometido, propio del argumento, de presentar la historia. Ciertamente, podemos tomar esta floritura estilística como una maniobra del argumento para confundirnos respecto a la causalidad o el espacio; pero si el recurso se repite sistemáticamente a lo largo del filme, sin conexión clara con el desarrollo del argumento y de la historia, entonces la explicación más rentable sería que el estilo se coloca en primer término para llamar nuestra atención independientemente de la relación argumento/historia. El capítulo 12

muestra cómo sucede esto en una serie de filmes. Con propósitos analíticos, pues, daremos por sentada una disparidad potencial entre el sistema estilístico y el sistema del argumento, incluso si tal tendencia es poco frecuente.

Es evidente que ambos, argumento y estilo, invitan al espectador a aplicar los razonamientos motivacionales comentados en el capítulo 3. En el nivel del argumento, cuando Jeff y Stella retroceden ante la mirada de Thorwald, el público justifica este suceso como psicológicamente plausible y composicionalmente necesario respecto a lo que sigue. En el nivel estilístico, cuando Jeff mira atentamente el bloque de apartamentos y a ello le sigue el plano de la ventana de Thorwald, asumimos que el plano es composicionalmente relevante, concediéndole un cierto realismo (el punto de vista de Jeff) y conforme a una convención genérica (esto sería una construcción de suspense). En el ejemplo hipotético de cortes a objetos irrelevantes, intentaríamos motivarlos composicional, realística o transtextualmente, pero si todo fuera desproporcionado con respecto a la tarea propuesta por el estilo, tendríamos un caso de «motivación artística», en la que los materiales y formas del medio constituyen el objeto principal de interés.

Es la hora de una definición formal. En el cine de ficción, la narración es *el proceso mediante el cual el argumento y el estilo del filme interactúan en la acción de indicar y canalizar la construcción de la historia que hace el espectador*. En consecuencia, el filme no sólo narra cuando el argumento organiza la información de la historia. La narración incluye también los procesos estilísticos. Sería posible, naturalmente, tratar la narración únicamente como un asunto de relación entre argumento e historia, pero esto no explicaría la forma en que la textura del filme influye en la actividad del espectador. Ya hemos visto que el espectador posee esquemas tanto estilísticos como del resto, y eso, indudablemente, influye en la totalidad del proceso de representación narrativa. Además, incluyendo el estilo dentro de la narración, podemos analizar alejamientos estilísticos del proyecto argumental. En un ejemplo anterior, un corte de la mirada de Jeff a objetos irrelevantes sería un acto narrativo tanto como lo sería un corte a objetos relevantes. La narración es la interacción dinámica entre la transmisión de información de la historia por parte del argumento y lo que Tynianov llamó «el movimiento, la elevación y caída del conjunto estilístico».¹²

¿Hay algo en una película narrativa que no sea narrativo? Cualquier imagen o sonido puede contribuir a la na-

rración, pero podemos también atender a un elemento por su pura importancia perceptual. Roland Barthes ha hablado del «tercer significado» de una película, uno que está más allá de la denotación y la connotación: la esfera en la que las líneas casuales, colores, expresiones y texturas se convierten en «compañeros de viaje» de la historia.¹³ Kristin Thompson ha identificado estos elementos como «excesos», material que puede aparecer perceptualmente pero que no encaja en modelos narrativos o estilísticos¹⁴ (véase fig. 4.1). Como hemos visto, las categorías del espectador le empujan a construir objetos y significados denotativos desde el principio. La historia canónica, en particular, favorece el dominio de los factores del mundo de la historia. Desde este punto de partida es como si nada excepto la narración importara. Pero en el primer plano de *La ventana indiscreta*, podemos preferir no construir un mundo para la historia y en su lugar saborear al azar colores, gestos y sonidos. Estos elementos «excesivos» son totalmente injustificados, incluso por parte de la motivación estética. Ahora bien, esta actitud es realmente bastante difícil de mantener durante un largo período, pues ofrece pocos momentos decisivos perceptual o cognitivamente. Las *trouvailles* nunca tienen sentido. Sin embargo, puede haber aspectos de una película que no podamos atribuir a la narración. En algunos casos, como Thompson muestra con *Iván el Terrible* (Ivan Groznyi, 1945), los «excesos» pueden ofrecer una forma útil de entrar en el conjunto del trabajo formal del filme. «Una percepción de un filme que incluye sus excesos implica una conciencia de las estructuras (incluyendo las convenciones) que funcionan en el filme, puesto que excesos son precisamente esos elementos que escapan a los impulsos unificadores. Tal aproximación al visionado de los filmes puede permitirnos mirar más profundamente dentro de la película, renovando su habilidad para intrigarnos por sus rarezas».¹⁵

Cualquiera que sea su capacidad de sugestión como concepto crítico, aquí el exceso queda fuera de mis intereses. El resto del libro está dedicado al proceso de la narración. En lo que queda de este capítulo y el próximo, me concentraré en principios básicos del diseño argumental. Necesitamos ver cómo un argumento puede organizar el material de la historia, cómo puede limitar o expandir nuestro acceso a la información. Necesitamos igualmente entender las estrategias del conjunto narrativo, los objetivos principales que las tácticas del argumento y el estilo del filme pueden cumplir. Los capítulos siguientes se con-

centrarán en ver cómo la narración puede representar el tiempo y el espacio de la historia, y comentaremos procesos estilísticos específicos.

Tácticas de construcción del argumento

El análisis de la narración puede empezar con las tácticas del argumento para presentar la información de la historia. Debemos captar cómo el argumento organiza su tarea básica —la presentación de la lógica, el tiempo y el espacio de la historia— recordando siempre que en la práctica nunca tenemos idealmente un acceso totalmente libre a la historia. En general, el argumento conforma nuestra percepción de la historia controlando 1) la cantidad de información de la historia a la que tenemos acceso; 2) el grado de pertinencia que podemos atribuir a la información presentada; y 3) la correspondencia formal entre la presentación del argumento y los datos de la historia.

Se asume que un argumento ideal proporciona información en la cantidad «correcta» que permite la construcción coherente y constante de la historia. Dado este supuesto punto de referencia, podemos distinguir un argumento que suministra muy poca información sobre la historia y un argumento que suministra demasiada: en otras palabras, un argumento «escaso», conciso, *versus* uno «sobrecargado».

Ahora bien, en cualquier punto dado, una narración ordinaria puede darnos más o menos información que el ideal supuesto. Un relato de detectives puede embaucarnos con una plétora de claves y una escasez de motivaciones. Nuestro argumento normal, entonces, se reduce a una demanda de información suficiente para la construcción de una historia según las convenciones de género o modo. *La ventana indiscreta* se guarda algunos datos y a veces nos da «demasiado» que asimilar de golpe, pero finalmente la cantidad demuestra ser «la justa» para las necesidades del género. La momentáneamente concisa o sobrecargada aproximación de la película de misterio es de hecho normal para la construcción del argumento de su género. Pero nuestra historia de detectives quedaría fuera de su género si se dedicara radicalmente a seguir cualquiera de estas estrategias en su narración de la investigación del detective o en su construcción de la solución. Por ejemplo, *Blow up* (*Blow Up*, 1966), de Antonioni, fracasa como historia de detectives: presenta muy poca información que permita al protagonista, o a nosotros, resolver el crimen (o

siquiera determinar lo que el crimen implica). Se siguen dos conclusiones. En puntos concretos, películas «ordinarias» pueden permitirse tácticas de sobrecarga o escasez; y películas extraordinarias pueden permitirse una o ambas, coherentemente y en toda su extensión.

De nuevo se asume un argumento ideal que suministra información relevante para una construcción de la historia coherente y constante. Opuesto a esto, podemos situar cualquier argumento que se permita información no relevante para tal construcción. Las películas de Godard, por ejemplo, están con frecuencia salpicadas de citas, alusiones sesgadas, e interrupciones que no se pueden relacionar claramente con la historia. Solemos considerarlas como digresiones. Es naturalmente difícil, con frecuencia, juzgar la pertinencia de una información en el momento en que emerge. A veces lo que parece fuera de lugar puede finalmente encajar netamente en la historia total. (Aquí tropezamos con el problema de las lagunas o vacíos, que se tratará brevemente.) En cualquier caso, tanto al juzgar la pertinencia de la información como al juzgar la cantidad, el analista necesitará especificar las obligaciones genéricas y transtextuales.

El criterio de relevancia de un drama no será apropiado para una farsa. En algunas películas, tales como *El año pasado en Marienbad* (*L'année dernière à Marienbad*, 1961) o *Nicht Versöhnt* (1965), se hace difícil determinar un sendero principal de la historia a partir del cual podemos medir las desviaciones: una cuestión que caracteriza exactamente las operaciones formales de estas películas.

La variable analítica más importante es el conjunto de correspondencias formales entre historia y argumento. Es decir, ¿hasta qué punto el argumento no desplegado corresponde a la naturaleza lógica, temporal o espacial de la historia que construimos? ¿Hay disparidades, incompatibilidades, faltas de sincronización? Cualquier argumento selecciona qué sucesos de la historia presentará y los combina de formas específicas. La selección crea vacíos; la combinación crea composición.

Ningún argumento presenta explícitamente todos los acontecimientos de la historia que presumimos que suceden. Nace una princesa; en la escena siguiente, tiene 18 años. Al dejar una laguna en el argumento, la narración implica que nada extraordinario sucede en esos años intermedios. Asumimos que la princesa ha tenido una infancia y una adolescencia. (Conociendo las convenciones de los cuentos de hadas, podemos también esperar que pron-

to conocerá al príncipe.) Las lagunas temporales son el tipo más común, pero cualquier narración de misterio o enigma puede también contener lagunas causales. (¿Por qué ha desaparecido la señora Thorwald?) El argumento puede presentarnos también lagunas espaciales, como cuando esconde información sobre el paradero de un personaje o es negligente al definir la localización de la acción. Las lagunas están entre las claves más claramente presentadas para que el espectador actúe sobre ellas, pues evocan el proceso completo de formación de esquemas y comprobación de hipótesis.

Sternberg señala que las lagunas o vacíos pueden ser *temporales* o *permanentes*.¹⁶ Es decir, el vacío informativo de la historia puede llenarse (rápida o finalmente) o no llenarse nunca. En nuestro cuento de hadas, la laguna es efímera: dejamos a la princesa en la cuna y después la vemos como una jovencita; rápidamente rellenamos el vacío. En una historia de detectives, el vacío causal crucial —por ejemplo, qué se ha hecho de la señora Thorwald— se mantiene mucho más tiempo, pero también, finalmente, se llena. En algunas narraciones, sin embargo, el vacío permanece abierto hasta el final; el motivo de Iago es el ejemplo clásico. Podemos caracterizar los procesos del argumento como realizando el cometido de abrir, prolongar o cerrar vacíos o lagunas en los acontecimientos de la historia.

Podemos también describir el vacío como relativamente *difuso* o *enfocado*. Como pasó la princesa esos dieciocho años es inespecífico; podemos llenar el hueco solamente con asunciones generales y típicas. Pero «¿Mató Thorwald a su esposa?» es una pregunta bien definida que requiere una respuesta precisa. A veces, un argumento hará aparecer una laguna difusa únicamente para enfocarla más tarde. Por ejemplo, un *flashback* puede saltar hacia atrás a un intervalo no observado de otra forma y afinar nuestra intuición sobre qué información podría llenarlo.

El argumento puede también *realzar* o *suprimir* lagunas de la historia. Se hace ostentación de un vacío cuando sabemos que hay algo allí que necesitamos saber. Nuestro cuento de hadas hace que nos fijemos en el salto temporal, pidiéndonos que llenemos los dieciocho años de la vida de la princesa con ayuda de nuestras asunciones convencionales. Una historia de detectives, habitualmente, también llama la atención sobre sus lagunas haciéndonos sentir inquietos respecto a nuestra carencia de ciertos datos. Otros argumentos no llaman la atención sobre sus vacíos. Que *La ventana indiscreta* no muestre a la amante de Thor-

wald entrando en el apartamento es un caso notable de un vacío suprimido. Cuando la vemos salir no sabemos que su entrada se ha omitido.

Debería ser evidente que la selección de acontecimientos de la historia conforma las actividades constructivas del espectador. Los huecos temporales señalan hacia adelante y crean sorpresa; un hueco permanente nos invita a aplicar una estrategia «de escrutinio» a través de episodios simples, buscando la información que pudiéramos haber perdido. Un vacío enfocado, suele demandar obviamente hipótesis exclusivas y homogéneas, mientras que uno difuso da lugar a más trabajo inferencial abierto. Un hueco del que se hace gala puede avisarnos de que debemos prestar atención: o bien la información omitida de la historia se convertirá en importante más tarde, o la narración nos está engañando enfatizando algo que al final será insignificante. Si una laguna se suprime, sin embargo, el resultado más probable es la sorpresa, especialmente si la información omitida se sitúa hacia abajo en la escala de probabilidades. Éstas son sólo indicaciones generales, pero sugieren el ámbito de los efectos que la táctica de «dejar huecos» puede conseguir. En cada caso, debe recordarse que el espectador se esforzará por justificar la presencia del vacío apelando a principios de motivación composicional, realista, transtextual y artística.

Los vacíos se crean al optar por presentar cierta información de la historia y ocultar otra. La información seleccionada puede combinarse en una gran variedad de formas. En el cine, la narración puede organizar la información de la historia de forma temporal o espacial, como veremos en los capítulos 6 y 7. Por ahora, veamos los dos principios generales que gobiernan la composición del argumento en cualquier medio: retraso y redundancia. Ambos ofrecen ejemplos bien definidos de cómo la forma textual provoca y fuerza la actividad del espectador.

Ya hemos observado la importancia general del retraso a la hora de dar las claves para la comprensión del espectador. Sólo aplazando la revelación de alguna información puede el argumento crear anticipación, curiosidad, suspense y sorpresa. Por ejemplo, *La ventana indiscreta* dispone su información de la historia de tal forma que: a) la evidencia crucial del asesinato surge poco a poco, y el caso no se resuelve demasiado rápidamente, y b) la investigación del asesinato suspende y (posiblemente) resuelve los problemas románticos de Jeff y Lisa. La secuencia «Patria y Dios» de *Octubre* rompe la presentación de la

historia e interpola material que no sólo retrasa el resultado de la acción (¿cómo acabará la batalla entre Kornilov y Kerensky?) sino que también tiene su propia curva dilatoria en miniatura: el asunto en cuestión podía haberse solucionado por medio de un rótulo intermedio que sustituyera a esas docenas de planos que forman, por no decir otra cosa, un pasaje bastante difícil.

La auténtica importancia de la dilación como principio requiere que hagamos algunas distinciones. Meir Sternberg ha mostrado que el material dilatorio puede considerarse desde muchos ángulos: la naturaleza del material (acción, descripción, comentario, etc.), su magnitud, su localización (¿de qué modo «molestaría» aquí?), su relación con aquello sobre lo que actúa, cómo se motiva, cómo funciona, su relación con las normas transtextuales, y su relación con las características básicas del medio.¹⁷ Podemos caracterizar las pistas falsas de *La ventana indiscreta* —la indicación falsa del baúl de Thorwald y del macizo de flores— como material dilatorio que se centra en la acción, de amplia escala (cada falsa indicación utiliza varias escenas para desarrollarse), colocadas para maximizar el suspense, composicional y genéricamente motivadas, y, puesto que se manifiestan en personajes y localización, conformes con una concepción del medio fílmico adecuada para revelar situaciones dramáticas a través de objetos significativos (la bien conocida adhesión de Hitchcock al dicho de Pudovkin sobre el «material plástico»). La secuencia «Patria y Dios», por otra parte, representa un comentario y la total ausencia de acción de la historia; aunque es de duración relativamente corta, su motivación no diegética se suscribe a diferentes convenciones de género y modo (el montaje soviético); es más molesta en este emplazamiento e, incluso más aún, en su críptica función, y su sintaxis jeroglífica la liga a una concepción bastante diferente del cine (el «cine intelectual» de Eisenstein). En cualquier caso, podemos aplicar estas distinciones para caracterizar cómo impide el argumento la adquisición, por parte del observador, de la información de la historia.

La dilación puede producirse cuando el argumento pospone revelar ciertos ítem de la información de la historia. Puesto que estas dilaciones se observan más agudamente en los pasajes expositivos, Sternberg ha estudiado éstos más intensamente, y sus esfuerzos muestran cómo la totalidad de las pautas dilatorias tienen consecuencias perceptuales y cognitivas.

La exposición se mide con respecto a lo que los teóri-

cos del teatro llaman el «punto de ataque», la coyuntura de la historia que forma la «ocasión discriminada» inicial del argumento. Pero al receptor de la narración se le debe informar de los acontecimientos de la historia previos a esta escena inicial. La transmisión de esta información es cosa de la exposición, y se presentan diversas elecciones. En algún punto del argumento se nos podría haber dado la información previa de la historia en un fragmento, una práctica que Sternberg llama exposición *concentrada*. O la narración podría dispersar la información a lo largo del argumento, entretejida con la acción presente continuada. Ésta es la exposición *distribuida*. *La ventana indiscreta* utiliza la exposición concentrada en sus dos primeras escenas. Se nos proporcionan visualmente en la primera secuencia, y visual y sonoramente en la segunda, los antecedentes pertinentes sobre la situación de Jeff. La exposición se puede también colocar en cualquier punto del argumento: al principio (exposición *preliminar*, como en *La ventana indiscreta*) o más tarde (exposición *retardada*). Tenemos, pues, tres posibilidades generales de exposición. El cuento de hadas clásico emplea la exposición preliminar y concentrada: «Érase una vez» suele ser la señal. La ficción popular y el cine, habitualmente, insertan toda la exposición en la primera o dos primeras escenas, empleando, así, una exposición preliminar y bastante concentrada. El argumento criminal de la historia de detectives se revela, generalmente, a través de una exposición retardada y concentrada, una escena larga cerca del final del argumento que narra los acontecimientos que nos conducen hasta el crimen. Y la práctica de Ibsen de una «exposición continua» constituye una adhesión a los principios tanto retardatorios como distributivos: los acontecimientos previos de la historia salen a la luz gradualmente a lo largo de toda la obra.

Como muestra Sternberg, cada una de estas opciones provoca diferentes actividades inferenciales por parte del espectador. La exposición concentrada y preliminar proporciona un fuerte efecto de primacía, bases sólidas para la formación de hipótesis seguras. La exposición distribuida y retardada estimula la curiosidad sobre los acontecimientos previos y puede conducirnos a la suspensión de hipótesis fuertes o absolutas. Existe también la exposición salpicada de señales de advertencia, que Sternberg llama una «retórica de advertencia anticipatoria».¹⁸ En un caso límite, nuestro efecto de primacía se podría minar totalmente por la supresión de claves de información de la historia; nos veríamos entonces forzados a revisar nuestras asunciones e

hipótesis al salir los datos a la luz. Sternberg llama a esto «la ascensión y caída de las primeras impresiones».¹⁹

El argumento también se repite. En el cine, un rótulo puede describir una acción, y entonces vemos esa acción; o se presentan escenas que aluden, visual o sonoramente, a acontecimientos ya finalizados. Tales repeticiones refuerzan las asunciones, inferencias e hipótesis sobre la información de la historia. Llamamos a este tipo de repetición funcional y significativa «redundancia».

Las posibilidades de redundancia en cualquier narración las ha examinado exhaustivamente Susan R. Suleiman. Abrevio y modifico sus categorías.

1. En el nivel de la historia, cualquier suceso dado, personaje, cualidad, función de la historia, entorno o comentario de un personaje, puede ser redundante con respecto a otro. Por ejemplo, A puede declarar que B es un libertino; esta declaración puede ser redundante con una visión de la conducta de B (intenta seducir a las mujeres), o su función en la historia (está allí para seducir a la heroína), o su nombre, o su entorno, o los juicios de otros personajes, o todo a la vez.

2. En el nivel del argumento, la narración puede conseguir la redundancia por la reiteración de su relación con el perceptor; repitiendo sus propios comentarios sobre un suceso o personaje; o adhiriéndose a un punto de vista coherente. En *Octubre*, la comparación heroico-burlesca de Kerensky con figuras históricas consigue la redundancia por todos estos medios: reiteración de apelación directa; comparación constante entre su persona y las estatuas, la arquitectura y las curiosidades del Palacio de Invierno; y continua adhesión a una omnisciencia satírica.

3. En el nivel de las relaciones entre argumento e historia, la redundancia se puede conseguir representando un suceso más de una vez (como Todorov dice: «Cada acontecimiento se narra al menos dos veces»)²⁰ o haciendo que cualquier suceso de la historia, personaje, cualidad, función argumental, entorno o comentario de un personaje sea redundante respecto al comentario narrativo. Al principio de *La ventana indiscreta*, las cosas que hay en el apartamento de Jeff nos dicen que es un aventurero; en la segunda escena, Jeff se lo dice a su editor (y a nosotros).

En la mayoría de los textos narrativos, la redundancia opera de forma tan completa en todos estos niveles que apenas lo notamos, hasta que encontramos un texto que no es tan redundante, o no es redundante en la forma en que estamos acostumbrados. El esquema de Suleiman nos per-

mite explicar exactamente cómo un filme puede reforzar la información importante y, en consecuencia, guiar nuestra comprensión del argumento.

Para resumir: en cualquier texto narrativo de cualquier medio, el argumento controla la cantidad y el grado de pertinencia de la información que recibimos. El argumento crea varios tipos de lagunas en nuestra construcción de la historia; también combina la información según los principios de dilación y redundancia. Todos estos procesos funcionan para indicar y guiar la actividad narrativa del espectador.

/ Conocimiento, autoconciencia y comunicabilidad

Elegir qué incluir en el argumento y qué dejar de forma tácita, decidir cómo retrasarlo y dónde es necesaria la redundancia, tales tácticas específicas dependen de estrategias narrativas más amplias. ¿Cómo podemos caracterizar estas estrategias? Meir Sternberg ha sugerido tres categorías que nos serán útiles. Aunque sus términos son los habitualmente reservados para agentes conscientes, pueden aplicarse a procesos narrativos con la misma legitimidad con que decimos que una pintura goza de «gracia». Debo añadir que estas características son propiamente narrativas porque no sólo conforman los procesos del argumento, sino que a menudo implican también opciones estilísticas.

La narración de un filme puede decirse que es más o menos *reconocible* con respecto a la historia que representa. Cada película empleará normas de conocimiento relevantes para la construcción de la historia. En una película de misterio, la información circunstancial divulgada sobre acontecimientos pasados puede tener más importancia estructural que la información sobre el estado de ánimo actual de los personajes. En un musical o un melodrama, sin embargo, la información sobre estados de ánimo inmediatos puede tener prioridad. Conocemos estas normas a través de la familiaridad con las convenciones del género y a través de factores cualitativos y cuantitativos del filme dado (colocación de la información en un contexto aclaratorio, repetición de información a través del filme). Pero la cognoscibilidad tiene también otros aspectos.

Primero, ¿qué *amplitud* de conocimiento tiene la narración a su disposición? La narración puede ser más o menos *restringida*. *La ventana indiscreta*, por ejemplo, se confina casi totalmente a lo que Jeff sabe (con unas pocas excep-

ciones significativas). En *El nacimiento de una nación* (The Birth of a Nation, 1915), por otra parte, la narración presenta más información sobre la totalidad de la acción de la historia que la que ningún personaje puede tener.

• Al contrario que la prosa de ficción, el cine raras veces confina su narración únicamente a lo que un solo personaje sabe. Con mayor frecuencia, partes del argumento se organizan alrededor de lo que un personaje sabe y otras partes se confinan al conocimiento de otro personaje. Tales restricciones y divisiones crearán inevitablemente lagunas en la historia. Solemos motivar realísticamente la narración restringida («Después de todo, sabemos tanto como plausiblemente se puede saber»), pero motivamos narraciones menos restringidas transtextualmente («En películas de este tipo, siempre se sabe más...»). Ambos tipos de narración, naturalmente, vienen motivadas fundamentalmente por requerimientos compositivos.

• Podemos hacer una segunda pregunta. ¿Qué profundidad tiene el conocimiento asequible a la narración? Es una cuestión de profundidad, de grados de subjetividad y objetividad. Una narración puede presentar la totalidad de la vida mental de un personaje, consciente o inconscientemente; puede limitarse a la experiencia óptica o auditiva del personaje; puede renunciar a todo excepto a las indicaciones conductistas de estados psicológicos; puede incluso minimizar éstos. Por ejemplo, aunque la narración de *El nacimiento de una nación* no tiene supuestamente restricciones en su amplitud, penetra en las mentes de los personajes menos profundamente de lo que podría hacerlo, digamos, *Geheimnisse einer Seele* (G. W. Pabst, 1926), que representa los sueños del protagonista. *El halcón maltés* (The Maltese Falcon, 1942), que contiene un plano que parece filmado a través de los ojos de Spade, es menos subjetiva que *La ventana indiscreta*, con sus muchos planos con punto de vista óptico. De nuevo, la profundidad del conocimiento puede justificarse en terrenos compositivos, realistas y/o transtextuales.

La amplitud y profundidad de la información puede relacionarse de varias formas. La narración restrictiva no garantiza una mayor profundidad, ni la profundidad garantiza en modo alguno que la narración sea constantemente limitada. El filme de Hitchcock alterna entre secuencias de gran subjetividad y secuencias que ostentan el conocimiento sin restricciones de la narración. En general, las películas narrativas modulan constantemente la amplitud y profundidad del conocimiento de la narración.

Tales cambios proporcionan fuertes indicios para la formación de hipótesis.

La narración también se relaciona «retóricamente» con el perceptor, y esto abre otras áreas de investigación. ¿Hasta qué punto la narración muestra reconocimiento de que se dirige a una audiencia? Podemos llamar a esto el grado de *autoconciencia*. Por ejemplo, las películas de Eisenstein a menudo intensifican un clímax emocional haciendo que los personajes miren o hagan gestos a la audiencia. De forma similar, un comentario con voz *over* retrospectivo puede empujar la narración hacia una mayor autoconciencia, especialmente si su destinatario no es otro personaje ficticio. Podemos ver muchas tácticas de redundancia, tales como la repetición de información de la historia por parte del argumento, evidenciando un cierto grado de autoconciencia. (Por ejemplo, la repetición de planos alternados de Kerensky con estatuas que hace Eisenstein.) Al principio de *La ventana indiscreta*, el movimiento de cámara presenta aspectos de la vida del vecindario con el propósito de realizar una exposición rápida. En cambio, la artificial pero relativamente inofensiva frontalidad de la posición de los personajes que observamos anteriormente en la figura 1.1 presenta menos autoconciencia que estos casos. Cuando hablamos de ser «conscientes de la manipulación» en un filme de Lang e «inconscientes» de tal manipulación en uno de Hawks, nos referimos, habitualmente, al mayor o menor conocimiento, por parte de la narración, de que se está representando un relato para un perceptor.

El concepto de autoconciencia ofrece distintas ventajas sobre la justificación «enunciativa» de la relación hablante-oyente, tales como las aplicaciones de la teoría gramatical de Benveniste. Por una cuestión, la autoconciencia es un asunto de grado, no de absolutos (como, digamos, son la «primera persona» o la «tercera persona»). Todas las narraciones fílmicas son autoconscientes, pero algunas lo son más que otras. Más aún, la «autoconciencia» varía en grado y función dentro de los diferentes géneros y modos de la práctica fílmica. Los apartes de Groucho Marx a la audiencia son más autoconscientes que las imprecaciones murmuradas por Popeye, pero la patriótica voz *over* de Capra en sus películas para la serie *Why We Fight* (1942-1945) es más autoconsciente que ninguna de ellas. La escenificación de la mayoría de planos hollywoodienses revela una moderada autoconciencia al agrupar a los personajes para que los veamos mejor (véanse las figs.

1.1-1.3). En un musical, los personajes pueden cantar directamente para nosotros: un momento de gran autoconciencia narrativa codificado por el género. En cambio, Antonioni dispone escenas con los personajes apartados de nosotros, y la abierta supresión de sus expresiones y reacciones se convierte, en ese contexto, en prueba de la conciencia, por parte de la narración, de la existencia del observador. En la celebrada secuencia de la gasolinera de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (1966), el comentarista en voz *over* de Godard es tan acusadamente consciente del público que está indeciso sobre qué mostrarnos a continuación. Como categoría crítica, la autoconciencia nos ayuda a considerar en qué medida y con qué efectos la película permite que el reconocimiento de la presencia del público modele el argumento.

En un cierto momento de *La sombra de una duda* (*Shadow of a Doubt*, 1943), de Hitchcock, el siniestro tío Charlie se acomoda para leer el periódico de la tarde. Con anterioridad, nuestro conocimiento ha sido ocasionalmente restringido a lo que él conoce (como en la primera escena, cuando se entera de que dos hombres le están siguiendo). Se ha producido alguna profundización subjetiva, con ciertos planos encuadrados desde su punto de vista óptico. Ahora bien, mientras lee, se le filma desde un ángulo en contrapicado y el periódico desplegado nos impide ver su cara. Silencio. La bocanada de humo procedente de un puro. Lentamente, el periódico descende, y Charlie tiene ahora el ceño fruncido, pensativamente. Mira hacia la derecha. Corte hacia su punto de vista óptico desde el lado opuesto de la sala: nadie se da cuenta de su presencia. Corte de nuevo hacia el tío Charlie, que llama a su sobrina Ann. Selecciona un retal del periódico y arranca ese fragmento, lo pliega y lo desliza en su bolsillo.

Este corto pasaje nos muestra cómo una narración puede variar en profundidad de conocimiento (de objetivo a subjetivo) y cómo puede ganar en grado de autoconciencia (la pausa para mostrarnos la reacción del tío Charlie). La escena ilustra también otro aspecto de la narración, que Sternberg llama su *comunicabilidad*. Aunque cada narración tiene una amplitud específica de conocimiento a su alcance, la narración puede o no comunicar toda esa información. En la literatura, por ejemplo, el narrador de un diario puede tener un conocimiento muy limitado, pero puede ser totalmente comunicativo respecto a lo que sabe. En *La sombra de una duda*, la narración se ha establecido a sí misma como restrictiva (frecuentemente limitada a lo

que Charlie conoce) y potencialmente subjetiva (por ejemplo, los planos de punto de vista óptico previos). Ahora bien, el contrapicado de Charlie leyendo no nos revela el artículo del periódico que ha visto. No se trata únicamente de que la narración destaque esta laguna, aunque ciertamente lo hace. La narración esconde exactamente el tipo de información a la que anteriormente ha concedido total acceso. El acto de supresión del plano del periódico se enfatiza aún más cuando, al bajar Charlie el periódico, la narración, inmediatamente, adopta su punto de vista óptico. Si se nos hubiera permitido compartir su visión un instante antes, habríamos visto el artículo problemático. De esta forma, el filme nos hará esperar algún tiempo para saberlo.

El grado de comunicabilidad puede juzgarse considerando con qué disposición la narración comparte la información a la que su grado de conocimiento le da derecho. La narración no restrictiva de *El nacimiento de una nación* es altamente comunicativa; la única información que se oculta pertenece al «suspense» (es decir, lo que sucederá a continuación). La narración fuertemente restringida de *La ventana indiscreta* es, también, generalmente comunicativa en el sentido de que (en su conjunto) nos cuenta todo lo que Jeff sabe en cualquier momento dado. Si *El nacimiento de una nación*, de repente, ocultara el hecho de que Little Colonel se une al Ku Klux Klan, o si *La ventana indiscreta* ocultara algunas acciones importantes de Jeff, la narración tendería hacia un menor grado de comunicabilidad. Que una narración altamente «omnisciente» y una narración altamente restrictiva se puedan considerar ambas comunicativas, muestra la importancia del contexto.

Como sucede con la autoconciencia, todas las películas son «no comunicativas» al menos en un ligero grado; puede producirse una relación fluctuante entre la norma informativa en su conjunto y la extensión del encubrimiento en momentos diversos. En cierto sentido, cualquier desviación de la norma interna de comunicabilidad de un filme se convierte en marco para la sorpresa. La narración puede contar más, pero no lo hace. La motivación transtextual, sin embargo, puede convertir la supresión en algo menos abierto. Cuando Jeff duerme, vemos a Thorwald dejar su apartamento con una mujer vestida de negro. Esto viola la restricción narrativa al conocimiento de Jeff, y se podría ver como un desenmascaramiento de lo que el filme suprime en toda su extensión (es decir, lo que Thorwald ha decidido). Pero ahora entran en escena las normas genéricas. Es una convención de los relatos de de-

detectives y de misterio que la narración pueda incluir indicaciones, claves y falsas pistas que el detective no reconozca al momento, siempre que el detective, finalmente, aprehenda o infiera la información, y siempre que la solución al misterio no se dé prematuramente. En *La ventana indiscreta* se cumplen ambas condiciones. Para decirlo más técnicamente, la historia de detectives suaviza sus operaciones supresivas ocasionales por motivación realista (restringiendo el volumen de la narración a lo que el detective puede conocer plausiblemente) y por convención genérica. Una norma diferente de comunicabilidad puede encontrarse en el melodrama, donde la narración más omnisciente tiende a enfatizar la comunicabilidad para jugar con giros irónicos y patéticos de los que los personajes no son conscientes. En general, debemos distinguir entre cambios codificados genéricamente en la amplitud y profundidad del conocimiento y las indicaciones más o menos abiertas de suprimibilidad.

La mejor solución crítica al problema de la comunicabilidad es sopesar las normas transtextuales respecto a las demandas estructurales intrínsecas. Ocultar información clave es una convención de las películas de misterio, y así, pues, en alguna medida la escena que hemos considerado de *La sombra de una duda* obedece las reglas genéricas. Pero la notoriedad con que la narración indica su supresión se ha de ver desempeñando un papel dentro de la forma total del filme. La película empieza limitándose a lo que conoce el tío Charlie, pero empieza a socavarlo cuando se escapa de la policía por medios que no se nos han mostrado. A lo largo del filme la pequeña Charlie reemplaza gradualmente al tío Charlie como agente principal de información. Es ella quien resuelve el misterio que rodea a su tío. La escena que hemos comentado es fundamental aquí, marcando otro estadio del «abandono» por parte del público del campo de conocimiento de tío Charlie. De aquí en adelante, la película se modulará bastante cuidadosamente desde estadios restringidos a no restringidos, y desde una comunicabilidad abierta a una suprimibilidad momentánea pero abierta, y así sucesivamente. En algunos momentos, nuestro conocimiento es mayor que el de los personajes, y la narración puede llamar la atención sobre ese hecho; en otros momentos (por ejemplo, la escena del periódico), sabemos menos que el personaje, y la narración también lo señala. El efecto final de estas manipulaciones es doble: hacer que el espectador juegue con hipótesis simultáneas sobre el pasado y los motivos del tío Charlie; y crear en el

espectador la sombra de una duda sobre la propia fiabilidad de la narración. Así, en algunos casos, las marcas abiertas de comunicabilidad o supresión pueden también transmitir un grado de autoconciencia.

Las categorías de capacidad de conocimiento, autoconciencia y comunicabilidad, pueden usarse para aclarar dos conceptos críticos comunes pero imprecisos. En cine, el concepto de «punto de vista» se ha empleado por lo general muy libremente, especialmente dentro de la tradición mimética. Cuando los críticos hablan del punto de vista de un personaje, habitualmente se refieren al campo y/o profundidad de conocimiento que la narración proporciona. Con respecto al campo, *La ventana indiscreta* se aproxima al «punto de vista» de Jeff. Con respecto a la profundidad, un filme como *La guerra ha terminado*, que nos sumerge dentro de la vida interior del protagonista, podemos considerar que nos presenta el «punto de vista» subjetivo de Diego. De forma más amplia, cuando los críticos discuten el «punto de vista» narrativo (o punto de vista del narrador), habitualmente se refieren a cualquiera o todas las propiedades que he indicado: posibilidad de conocimiento, autoconciencia y comunicabilidad. Hablar del «punto de vista» de Hitchcock introduciéndose en una escena, habitualmente implica un alto grado de conocimiento, un alto grado de autoconciencia y tal vez cierto nivel de manipulación abierta de la comunicabilidad. Para evitar desdibujar estas distinciones, usaré el término «punto de vista» sólo para referirme al punto de observación óptica y de audición de un personaje; en consecuencia, «plano de punto de vista» es sinónimo de «plano óptico subjetivo».

De forma similar, estos conceptos pueden especificar un poco más el término «falta de fiabilidad». Si «fidedigno» equivale a «bien informado», cuanto más comunicativa sea la narración, más fidedigna será. En la escena descrita de *La sombra de una duda*, la supresión de la visión por parte de Charlie del artículo del periódico nos hace desconfiar de la narración en un cierto grado; en lo sucesivo, deberemos ponernos en guardia por lo que pudiera ocultar. «La fiabilidad» puede también implicar exactitud objetiva, en cuyo caso el campo y la profundidad del conocimiento pueden convertirse en factores. Una narración que se limita a los estados anímicos del personaje podría ser altamente comunicativa, pero no necesariamente inspirará confianza en su veracidad. La historia estructurada de *El gabinete del doctor Caligari* (Das Kabinett der Dr. Caligari, 1919) es un caso oportuno. También podemos dar-

nos cuenta de que una narración no es fidedigna durante su transcurso o reconocerlo al final. En *Rashomon* (Rashomon, 1950), los *flashbacks* están motivados como representaciones del testimonio ante la justicia de varios personajes; como se nos ha prevenido al principio (a través de una «advertencia anticipatoria» en la exposición) que los informes son incompatibles, vemos cada *flashback* como, en el mejor de los casos, una hipótesis global y, en el peor, como un invento. Los personajes deben asumir la responsabilidad por la «no fiabilidad» de su narración. Pero en *Pánico en la escena* (Stage Fright, 1950), probablemente el caso canónico de narración no fidedigna del cine clásico, se nos ofrece un *flashback* supuestamente fidedigno y preciso, pero que resulta ser la representación visual y oral de una mentira. Lo falso no es sólo lo que el personaje cuenta. La narración del filme muestra su doblez al descuidar la sugerencia de cualquier inadecuación en el relato de Johnnie y aparecer como altamente comunicativa, no simplemente relatando lo que el mentiroso dice sino mostrándolo como si fuera la verdad más objetiva.

Como categorías de transmisión de información, las capacidades de conocimiento, autoconciencia, y comunicabilidad se refieren a la forma en que el estilo del filme y la construcción del argumento manipulan el tiempo, el espacio y la lógica narrativa para permitir al espectador construir un desarrollo específico de la historia. Añadiría, sin embargo, que otros factores narrativos menos importantes también pueden estar presentes. Éstos son los factores de *juicio*, a los que a menudo los críticos literarios se refieren como «el tono». Cuando decimos que una película se apia de sus personajes o que desprecia al público, hablamos, aunque sea imprecisamente, de las formas en que una narración fílmica puede adoptar una actitud con respecto a la historia o al receptor. La secuencia «Patria y Dios» de *Octubre* ejemplificaría un pasaje del argumento sorprendentemente inquisidor. No podemos hacer una lista exhaustiva de tales actitudes, y muchos actos narrativos probablemente no las posean, pero para que nuestra revisión sea completa deberíamos mencionar algunos casos claros.

¶ Nos resulta más familiar el juicio narrativo entendido como una función particular de los elementos estilísticos. En una película muda, un rótulo expositivo puede no mostrarse vacilante en cuanto a la actitud narrativa. Un rótulo de *El nacimiento de una nación* identifica a un anciano como «el amable maestro de Cameron Hall». La música puede indicar la actitud narrativa de una forma directa si-

milar: comprensiva (la melodía «Diane» en *El séptimo cielo* [Seventh Heaven, 1927]), irónica («We'll Meet Again» al final de *¿Teléfono rojo? Volamos hacia Moscú* [Dr. Strangelove, 1963]), o cómica (melodías del folclore irlandés en *El hombre tranquilo* [The Quiet Man, 1951]). Un cliché de algunas películas consiste en que un contrapicado distante, al final, connota una actitud compasiva, alejada. En ciertos estilos y convenciones, algunos recursos pueden implicar juicios sobre la acción de la historia.

Generalmente es más fructífero, sin embargo, buscar las actitudes como cualidades que emergen de los sistemas en funcionamiento de las películas completas. Por ejemplo, la actitud narrativa hacia el tío Charlie en *La sombra de una duda* no es tanto un asunto del ángulo de la cámara o el emplazamiento de la figura como la función de una estrategia narrativa global que presenta ciertos aspectos de su conducta como fascinantes e inexplicables. En *El nacimiento de una nación*, la actitud de la narración hacia la familia Cameron viene dictada por su papel en la economía narrativa total de la película: la familia es el centro causal, espacial y temporal del filme. De forma similar, la «actitud» de cualquier narración hacia el receptor surge habitualmente de las propiedades generales de la narración. Una narración altamente supresiva, como en Lang o Hitchcock, podría considerarse que desprecia al público. Una narración más comunicativa, como la que encontramos en Ford o Capra, hace una apelación más directa y «sincera». Mientras nuestro vocabulario crítico para los juicios narrativos permanece pobre, podemos habitualmente basar nuestras intuiciones en las propiedades formales de la narración que he indicado.

Narrador, autor

A través de mi explicación, una pregunta en particular puede haber importunado al lector. No me he referido al narrador del filme. ¿En qué sentidos podemos hablar de un narrador como fuente de la narración?

Si se presenta a un personaje narrando acciones de la historia de alguna forma (contando, recordando, etc.), como hace Marlowe durante la mayor parte de *Historia de un detective* (Murder My Sweet, 1944), la película posee un personaje narrador. O quizás una persona que no forma parte del mundo de la historia pueda identificarse como fuente de ciertas partes de la narración. En *Jules y Jim* (Ju-

les et Jim, 1961) el comentario de una voz *over* se refiere al mundo diegético; en *La ronde* (1950), un *meneur de jeu* aparece en carne y hueso para dirigirse al público. Tales películas contienen narradores explícitos que no son personajes. Pero, como Edward Branigan ha demostrado, estos narradores personificados son invariablemente engullidos en el proceso narrativo global de la película, que ellos *no* producen.²¹ Así pues, el interesante problema teórico supone un narrador implícito no personificado. Incluso si no se identifica una voz o cuerpo como punto de narración, ¿podemos hablar aún de un narrador presente en el filme? En otras palabras, ¿debemos ir más allá del proceso narrativo para localizar una entidad que sea su fuente?

Algunos teóricos lo creen así. Las teorías diegéticas a menudo identifican al narrador como enunciador, el «hablante» del filme, pero ya hemos visto que la analogía con el habla fracasa por la endeble correspondencia entre la deixis verbal y las técnicas cinematográficas. Otros teóricos sugieren que la fuente de la narración es análoga al «autor implícito» de Wayne Booth. El autor implícito es el ser invisible que mueve las marionetas, no un hablante o una presencia visible, sino la figura artística omnipotente que hay tras la obra.²² En el caso del cine, Albert Laffay habla de *le grand imagier*, el *gran imaginador*: un personaje ficticio e invisible que elige y organiza lo que nosotros percibiremos.²³ Según la explicación de Laffay, en el centro de una narración fílmica hay un maestro de ceremonias fantasmal, gemelo invisible del *meneur de jeu* de *La ronde*.

Puesto que cualquier declaración puede construirse con respecto a una supuesta fuente, la teoría literaria puede justificarse buscando una voz hablante o un narrador.²⁴ Pero al ver una película, raras veces somos conscientes de que una entidad similar a un ser humano nos cuenta algo. Ni siquiera con la minuciosa atención que le ha dedicado la crítica podemos construir un narrador para la película de Vidor *Guerra y Paz* (*War and Peace*, 1956) con la exactitud con que podemos asignar atributos al narrador de la novela original de Tolstoi. En cuanto al autor implícito, esta construcción no añade nada a nuestro entendimiento de la narración fílmica. Al autor implícito de un filme no podemos asignarle ningún rasgo que no pueda, de forma más simple, adscribirse a la propia narración: ésta, a veces, suprime información, limita nuestro conocimiento, genera curiosidad, crea un tono, etc. Otorgar a cada película un narrador o un autor implícito es permitir-se una ficción antropomórfica.

Hay una elección teórica bastante importante implicada en ello. Las teorías literarias del autor implícito, como las de Seymour Chatman, consideran que el proceso de la narración se basa en un diagrama clásico de la comunicación: un mensaje pasa de un emisor a un receptor.²⁵ Esto ha llevado a los teóricos a la búsqueda de narradores «no personajes» y autores implícitos, por no mencionar a los «receptores de la narración» y a los «lectores implícitos». Estas entidades, especialmente las dos últimas, son a veces muy difíciles de encontrar en un texto narrativo. Yo creo, sin embargo, que la narración se comprende mejor entendiéndola como la organización de un conjunto de indicaciones para la construcción de una historia. Esto presupone un receptor, pero no un emisor. Este esquema permite la posibilidad de que *el proceso narrativo imite a veces más o menos completamente la situación de la comunicación*. La narración de un texto puede emitir o no indicaciones que sugieran un narrador o «un receptor de la narración». Esto explica la cantidad de ejemplos y las estructuras asimétricas que a menudo encontramos: algunos textos no señalan ningún narrador ni receptor de la narración; otros señalan uno pero no el otro. Por ejemplo, la película *Pickpocket* (1959), de Robert Bresson, empieza con un prólogo que explica que el «autor» presenta imágenes y sonidos para explicar la historia. Como veremos en el capítulo 12, es una forma de señalar factores estilísticos que tienen una relación abierta y dinámica con el argumento. Muchas películas, sin embargo, no proporcionan nada similar a un narrador definible como éste, y no hay razón para esperar que lo hagan. Basándonos en que no debemos hacer proliferar entidades teóricas sin necesidad, no sirve de nada considerar la comunicación como el proceso fundamental de la narración, sólo para decir luego que muchos filmes «borran» o «encubren» este proceso. Mucho mejor, creo, es dar al proceso narrativo el poder de sugerir, en ciertas circunstancias, que el espectador pueda construir un narrador. Cuando esto ocurre, debemos recordar que este narrador es el producto de principios organizativos específicos, de ciertos factores de la historia y de la preparación mental del espectador. En contra de lo que el modelo comunicativo implica, este tipo de narrador no crea la narración; la narración, apelando a normas históricas de visionado, crea al narrador. En la tercera parte veremos cómo funciona esto. Por ahora, conviene únicamente señalar que no necesitamos edificar un narrador en la planta baja de nuestra teoría. No sirve a ningún propósito asignar a cada película un *deus absconditis*.

5. Culpa, crimen y narración

Los conceptos y principios establecidos en el capítulo 4 pueden reconducirse a la realización de trabajos sobre películas completas. Este capítulo muestra el modo en que estas categorías narrativas pueden aplicarse a tres películas: *El sueño eterno* (The Big Sleep, 1946), *Historia de un detective* (Murder My Sweet, 1944) y *Como ella sola* (In This Our Life, 1942). Por otra parte, mis declaraciones serán explicativas más que simplemente descriptivas. Esta teoría de la narración intenta demostrar *por qué* se construye una trama de la manera en que se construye, y *cómo* opera el estilo en relación con ella. Ésta es una de las razones por las que he puesto tanto énfasis en la dinámica de los procesos narrativos y las actividades del espectador.

Las películas de detectives

Las películas de detectives proporcionan ilustraciones claras del modo en que el argumento manipula la información de la historia durante toda la narración. De hecho, los tipos específicos de estas tácticas del argumento son la *differentia specifica* del género. Lo más básico es que el observador construye la cadena causal de la historia que consiste en un crimen y su investigación, y que puede representarse de forma esquemática así:

CRIMEN

causa del crimen
ejecución del crimen
encubrimiento del crimen
descubrimiento del crimen

INVESTIGACIÓN

principio de la investigación
fases de la investigación
aclaración del crimen
identificación del criminal
consecuencias de la identificación

Las características narrativas fundamentales de las historias de detectives es que el argumento oculta acontecimientos cruciales que suceden en la parte «crimen» de la historia. El argumento puede ocultar el motivo, o la planificación, o la ejecución del crimen (acto que incluye la identidad del criminal), o diversos aspectos de estas cuestiones. El argumento puede comenzar con el descubrimiento del crimen, o puede empezar antes de que el crimen se cometa y encontrar otras formas de ocultar los acontecimientos cruciales. En cualquier caso, el argumento se estructura principalmente según el progreso de la investigación del detective. En consecuencia, las historias de detectives crean lagunas que habitualmente se enfocan y se hacen ostentosas por medio de preguntas tales como «¿Quién mató a Arthur Geiger?» (*El sueño eterno*) o «¿Qué ha sido de Velma, la novia de Moose Malloy?» (*Historia de un detective*). El observador crea un conjunto de hipótesis exclusivas: un conjunto cerrado de sospechas, un conjunto gradualmente definido de desenlaces. El género incentiva el suspense con respecto a los giros y enredos de la investigación y juega con la curiosidad sobre el material causal que falta.

Puesto que la investigación es la base del argumento, hay obviamente una más o menos constante revelación de información previa de la historia. Las circunstancias que supervisan la investigación se explicarán generalmente de forma compacta: el general Sternwood contrata a Marlowe (*El sueño eterno*), o Moose va a su oficina (*Historia de un detective*). Pero las causas más pertinentes que faltan surgirán sólo de forma gradual, y con frecuencia cerca del final del argumento. En otras palabras, la exposición sobre la propia investigación tiende a concentrarse en partes preliminares del argumento, mientras la información sobre el motivo, el agente y las circunstancias del crimen se distribuirán y finalmente se resumirán claramente en las últimas partes. En consecuencia, ninguna laguna será permanente.

Esta ordenada descripción está muy simplificada, sin embargo. A causa de ciertas cuestiones, la exposición tiende a moderar el efecto de primacía. Esta moderación viene motivada genéricamente, pues el espectador sabe que, en una historia de detectives, casi nadie resultará ser el culpable, y las primeras impresiones pueden, en consecuencia, ser engañosas. A mayor escala, la investigación, habitualmente, se complica con material dilatorio. En la historia de detectives, el argumento, generalmente, retrasa la revelación del criminal insertando escenas de comedia (por ejemplo, con algún policía incompetente), romance (una pareja joven resulta ser sospechosa, o el detective es víctima de inclinaciones románticas), y la ejecución de más delitos. Este último recurso dilatorio es especialmente útil, pues genera nuevas lagunas causales e hipótesis. En *Historia de un detective*, dos líneas de acción alternas —la búsqueda de Velma por parte de Moose Malloy y el robo de las joyas de la señora Grayle— se obstruyen mutuamente hasta que Marlowe, finalmente, se da cuenta de que la señora Grayle es Velma.

El sueño eterno ofrece tal despliegue de retrasos que no es fácil reconstruir la cadena causal del crimen de la historia. De hecho, Hawks y algunos críticos han hablado de ello como si la historia nunca pudiera reconstruirse: «Yo nunca pude imaginarme la historia... Me preguntan quién mató a tal o cual hombre: No lo sé». ¹ Una ventaja de la teoría que sugiero es que estas categorías pueden explicar las dificultades del espectador. *El sueño eterno* tiene un argumento anormalmente sobrecargado; muchos acontecimientos suceden fuera de la pantalla o antes de que el argumento empiece, y uno de los principales personajes

(Sean Regan) no aparece nunca. Hay también un bajo nivel de redundancias en la presentación de la historia: personajes y narración raramente repiten información causal respecto al crimen. Quizá sólo el analista pueda conseguir una cadena causal coherente, pero ciertamente es posible.² *El sueño eterno* es una película de detectives en la que el interés por construir la historia de la investigación tiene prioridad sobre la construcción de una historia coherente del crimen.

La película de detectives justifica sus lagunas y dilaciones por el control del conocimiento, la autoconciencia y la comunicabilidad. El género intenta crear curiosidad sobre acontecimientos pasados de la historia (por ejemplo, ¿quién mató a quién?), suspense respecto a acontecimientos venideros, y sorpresa respecto a revelaciones inesperadas tanto de la historia como del argumento. Para fomentar estos tres estados emocionales, la narración puede limitar el conocimiento del observador. Esto se motiva realmente haciéndonos compartir el conocimiento restringido que posee el investigador; nos enteramos de lo que el detective se entera, y cuando él se entera. Puede haber también breves marcas de narración no limitada, como veremos, pero éstas funcionan para intensificar la curiosidad o el suspense. Al limitar el campo de conocimiento al que posee el detective, la narración puede presentar información de una forma bastante desinhibida; obtenemos información sobre la historia siguiendo la investigación del detective. De nuevo, la narración puede indicar información de forma más abierta, pero esto es ocasional y viene codificado. Más significativa es, naturalmente, la comunicabilidad cifrada del género de detectives. Las demandas de «juego limpio» han dictado una solución particular al problema del grado de «suprimibilidad» permitido.

Tanto *El sueño eterno* como *Historia de un detective* limitan nuestro ámbito de conocimiento al que posee el detective. En *El sueño eterno*, por ejemplo, cuando el mayordomo pide a Philip Marlowe que pase a ver a Vivian Sternwood, Marlowe pregunta: «¿Cómo sabe que estoy aquí?». El mayordomo responde: «Le vio a través de la ventana, señor, y me vi obligado a decirle quién era usted». Hubiera sido muy simple para la película mostrar a Vivian mirando por la ventana y observando la entrada de Marlowe, pero hubiera hecho la narración más abiertamente reconocible. De forma similar, en *Historia de un detective*, Marlowe está explorando un matorral cuando un sonido llama su atención; dirige su linterna hacia el lugar; corte

hacia su punto de vista óptico sobre un ciervo aterrorizado. En ambas películas, generalmente entramos o salimos de un local cuando Marlowe lo hace; la mayoría, si no todos los planos subjetivos, están filmados desde su punto de observación óptica; y con frecuencia se le coloca de tal forma que vemos la acción por encima de su hombro. La música, frecuentemente, refleja su visión de la escena: en *Historia de un detective*, cuando Marlowe recuerda una clave, la música lo anuncia; y la partitura de Max Steiner para *El sueño eterno* subraya si Marlowe considera la escena amenazadora, cómica o romántica. Lo que sorprende a Marlowe, frecuentemente nos sorprende a nosotros. Vuelve a la mesa de un club nocturno, y en el momento en que descubre que su compañero ha desaparecido, la cámara nos lo revela a nosotros (*Historia de un detective*). O vuelve a casa y encuentra a Carmen en su sillón, descubriéndola cuando la cámara hace una panorámica al lanzar él su sombrero a una silla (*El sueño eterno*). En ambas películas, la escena final se limita a lo que Marlowe, dentro de un salón y en compañía de un asesino, puede percibir; el filme nunca describe acciones fuera de la casa, a menos que él las vea. En gran medida, nuestra «identificación» con el protagonista del filme se crea, digamos, por esta sistemática limitación de la información.

Varias convenciones estilísticas entran en juego para limitar nuestro conocimiento. Los planos de punto de vista son ejemplos obvios; como lo es el comentario en voz over en *Historia de un detective*. En ciertos momentos de *El sueño eterno*, la narración necesita subrayar nuestra percepción de lo que Marlowe oye más que de lo que ve, y, en consecuencia, recurre a una imagen que proporciona una información limitada. Por ejemplo, mientras él se aproxima a la casa de Geiger, corta a un plano de los pies de un hombre que se aleja corriendo; el plano es un compromiso entre la limitación a Marlowe y la supresión de la identidad del asesino.

Lo que revela esta última convención, sin embargo, es que la película está constituida, de hecho, por una narración omnisciente que «voluntariamente» se limita por propósitos específicos (como la necesidad de ocultar sucesos de la historia), pero que puede, en cualquier instante, divergir de su limitación a lo que sabe el personaje. A menudo Marlowe va, naturalmente, un poco por delante de nosotros, topándose con un detalle que nosotros nos hemos perdido o haciendo un descubrimiento en un nuevo plano que luego comparte con nosotros. Pero a veces la

película nos da una visión ligeramente por encima de la suya, y entonces nos acerca a las funciones de la narración omnisciente. En ambos filmes, la cabeza de Marlowe se girará por un momento, y espiaremos un gesto o expresión que él no puede ver. En *El sueño eterno*, vemos a Joe Brody sacar su pistola antes de que lo vea Marlowe. Situaciones similares surgen en *Historia de un detective*: vemos a Helen entrar en el apartamento de Marlowe antes de que él la vea en el espejo, u observamos a Moose pasando detrás de la mesa de Marlowe antes de que él lo haga. Ciertamente, nuestro conocimiento extra con frecuencia acaba siendo una satisfacción efímera; en esos ejemplos, el detective capta el mensaje muy poco después de hacerlo nosotros. Continúa en vigor, sin embargo, la idea de que una narración omnisciente puede enmarcar el campo de conocimiento del detective dentro de un ámbito ligeramente más amplio con propósitos relacionados con el suspense, la curiosidad o la sorpresa.

La omnisciencia, en estas películas, está, aun con todo, paradójicamente «limitada»; es el caso del observador ideal-pero-no-imposible elogiado en las principales teorías miméticas. Esta discreta omnisciencia, a menudo surge en una floritura retórica. Por ejemplo, Canino dispara al interior del coche donde cree que Marlowe se esconde. El encuadre nos da el «punto de vista» del inexistente ocupante del coche antes de que Marlowe dispare a Canino, acción filmada desde otro ángulo. Tales posiciones de cámara, aunque motivadas por el conocimiento de Marlowe, pueden provenir sólo de una narración omnisciente, o al menos «omnipresente».

Podemos ver funcionar esta omnisciencia en cualquier parte. Las secuencias de los créditos son gestos narrativos muy importantes. Estos pasajes extraficticios habitualmente presentan información de forma altamente autoconsciente y omnisciente. Las transiciones entre escenas también suelen jugar con información que el detective aún no tiene. La cámara puede empezar con un rótulo y entonces bajar la grúa hasta el detective que llega debajo de él (*Historia de un detective*). Estos planos expositivos —que establecen planos de locales, rótulos u otros indicios de localización— pueden atribuirse únicamente a la narración omnisciente, relativamente autoconsciente, que monta tales imágenes en beneficio nuestro. Habitualmente, sin embargo, la película no reinserta estas imágenes cuando en escenas posteriores se vuelve al local. La narrativa cinematográfica clásica asume que recordaremos estos

planos expositivos anteriores. Por tales razones, podemos estudiar mejor la omnisciencia de la narración cuando la carga expositiva es más pesada: en la mismísima primera escena de la película.

El principio de *El sueño eterno* podría parecer un dechado de la soberbia e «invisible» realización del filme, por la cual es famoso Howard Hawks, pero un estudio minucioso revela una gran moderación en la autoconciencia y la omnisciencia. Un plano medio revela una puerta pesadamente grabada con el nombre «Sternwood»; la cámara hace una panorámica hacia la izquierda, a una mano que aprieta el timbre. No se nos muestra al dueño de la mano. Un fundido nos lleva dentro del vestíbulo, mientras un mayordomo va a abrir la puerta. Pero no la abre lo suficiente como para que veamos quién llama. Una voz dice: «Mi nombre es Marlowe. El general Sternwood quiere verme». El mayordomo hace pasar a Marlowe; la cámara le sigue mientras mira alrededor del vestíbulo y descubre a Carmen. La ubicuidad visual (desde fuera hacia adentro, anticipando la entrada de Marlowe) coloca los límites de conocimiento del filme entendido como un todo. Los dos primeros planos han postulado también la narración como inicialmente autoconsciente, no sólo informándonos de dónde estábamos (por medio de un indicador), sino retardando la revelación de nuestro protagonista y creando un breve brote de anticipación. Una vez que Marlowe entra, sin embargo, la cámara se subordina a su paso, y el grado de autoconciencia cae al filtrar la narración los hechos más sobresalientes a través de sus conversaciones con Carmen y el general. En dos planos la narración se desliza suavemente hacia una presentación restringida, comparativamente comunicativa y no autoconsciente.

Historia de un detective se abre de una forma más llamativa, pero los principios son los mismos. Bajo los créditos bajamos con la grúa hacia una mesa alrededor de la cual están sentados varios hombres. Finalmente, todo lo que vemos es una deslumbrante mancha de luz en la superficie de la mesa. Tras un fundido, la cámara vuelve atrás desde la lámpara del techo, mientras voces fuera de pantalla, no atribuidas a nadie, se burlan de Marlowe. Pronto, el encuadre revela la presencia de policías alrededor de la mesa, interrogando a Marlowe mientras éste permanece con los ojos vendados. Los movimientos de cámara, la posición geométrica de los hombres y las transiciones suaves (de la mancha de luz a la fuente de la luz), todo indica un proceso narrativo dirigido al público:

vacíos al principio, con el fin de intensificar la curiosidad, y un humor sombrío. Además la película, inmediatamente, nos presenta una disparidad potencial entre el conocimiento por parte de Marlowe de la situación y el nuestro, puesto que nosotros podemos ver la habitación y él no. (Como la última escena revelará, no hemos visto, sin embargo, todo lo importante, pero aun así estaremos un poco por delante de él.) Sólo después de que Marlowe comience su historia y la cámara se dirija hacia la ventana en forma de transición al *flashback*, nuestro campo de conocimiento empezará a aproximarse al suyo. Cuando termina la transición, nos deslizamos dentro de una exposición narrativa tan limitada como la que hemos visto en *El sueño eterno*.

Ambas películas, pues, motivan la ocultación de cierta información de la historia limitando la narración a lo que el investigador averigua. Esta narración limitada viene enmarcada e interrumpida por una narración omnisciente que se impone principalmente en pasajes expositivos y en momentos de suspense localizado. El hecho de alternar limitación y omnisciencia, así como las variaciones en la autoconsciencia resultantes son características del cine narrativo clásico, pero el grado de limitación es específico del género de misterio.

Las dos películas son también similares en su necesidad de respetar igualmente otra convención genérica, y esto nos lleva a un interesante problema de comunicabilidad. Una convención de la ficción detectivesca desde los años veinte ha sido la regla del «juego limpio», según la cual el lector ha de tener una buena oportunidad de descubrir la solución, como lo hace el detective. Esto crea una dificultad, que Dorothy Sayers explica de esta forma: «Al lector se le han de dar todas las claves, pero no se le han de comunicar, ciertamente, todas las deducciones del detective, y menos aún ha de ver la solución mucho antes... ¿Cómo podemos mostrarle al lector todo y sin embargo, legítimamente, confundirle respecto a su significado?».³ Traducido a nuestra terminología, ¿cómo puede el autor motivar una falta específica de comunicabilidad en la narración? La solución que indica Sayers implica un juego entre distintos grados de *profundidad* a la hora de representar al detective. Muestra cómo la prosa de la ficción detectivesca se modula entre una descripción «puramente externa»; un «punto de vista medio», en el que «vemos lo que el detective ve pero no se nos dice lo que él observa»; una «intimidad próxima», en la que vemos todo lo que el

detective ve, y él, entonces, manifiesta sus inferencias; y «una completa identificación mental con el detective», en la que seguimos sus pensamientos sin necesidad de un informe externo.⁴ Por medio de un análisis de una página de *Trent's Last Case*, Sayers muestra que E. C. Bentley cambia tres veces de registro.

A pesar de la falta de una íntima analogía entre prosa y cine, el diseño del argumento/historia —la «construcción composicional preverbal» de Sternberg— puede ser homólogo en todos los medios. Igual que la novela, la película de detectives emplea la convención genérica por la cual no se nos permite el acceso a las inferencias del detective hasta que las expresa en voz alta (*a menos que* —también nos lo recuerda Sayers— el detective esté desconcertado o equivocado). La película de detectives utilizará una narración limitada para justificar lagunas respecto a lo que nosotros sabemos de la historia del crimen, y cuando el detective no sepa nada, nosotros tampoco lo sabremos; pero la narración se asegurará de que no nos enteremos secretamente de la solución del investigador hasta que se mencione en el momento oportuno.

Ocultar los pensamientos del detective no presenta problemas en *El sueño eterno*, pues Marlowe tiene la boca cerrada. Hasta muy avanzada la película, no tiene confidentes y no confía en nadie. La narración es totalmente externa, no deparando acceso a ninguna conclusión que él haya establecido hasta que habla consigo mismo. Cuando Marlowe va a la librería de Geiger y pide ciertas ediciones raras, la cajera Agnes responde que no tiene ninguna de ellas. No la descubre, pero se va (tras algunas bromas más). Sólo más tarde sabremos que la respuesta de ella le reveló que el negocio de Geiger es una tapadera. Esto es el «punto de vista medio» de Sayer. Comparemos la película con la novela. Antes incluso de que Agnes responda, Marlowe comparte con nosotros sus pensamientos: «No ha dicho: “¿Cómo dice?”, pero quería hacerlo». Tan pronto como contesta, Marlowe saca una conclusión: «Sabe tanto sobre libros raros como yo sobre el manejo de un circo de pulgas».⁵ La narración es mucho más interna, proporcionando lo que Sayers menciona como «identificación mental». En la película, la narración nunca permite el acceso directo a la mente de Marlowe, por lo que a menudo debemos imaginarnos las claves y también intentar imaginarnos lo que Marlowe hace con ellas. Este proceso queda al desnudo a través del propio filme. Después de que Vivian haya intentado sonsa-

carle, el impasible Marlowe dice: «Está intentando averiguar lo que su padre me ha contratado para averiguar, y yo intento averiguar por qué quiere averiguarlo». Vivian interrumpe: «¿Podría seguir así hasta el infinito, verdad? De cualquier forma, le daré algo de qué hablar la próxima vez que nos encontremos».

Historia de un detective ofrece un caso más complejo. Al contrario que *El sueño eterno*, la película presenta el grueso del argumento como un prolongado *flashback*, con el comentario en voz *over* de Marlowe suministrando información y uniendo diversas escenas. Las ventajas de esta presentación son grandes, puesto que desde los créditos en adelante ya sentimos curiosidad (¿qué ha causado esta situación? ¿Pondrán en libertad a Marlowe? ¿Por qué lleva los ojos vendados?). Pero el argumento ha de motivar ahora la ocultación no de una, sino de dos narraciones: la narración de Marlowe y la narración total del filme. La explicación de Marlowe genera una tensión entre el conocimiento del hecho (quién es finalmente culpable, qué significa todo) y la comunicación en presente. Podría, después de todo, nombrar a las víctimas y al asesino en una sola frase. Pero entonces la película estaría agotada. En consecuencia, debe ocultar su conocimiento de la identidad del asesino y narrar la investigación cronológicamente. «Dejemos constancia de ello», dice el teniente Randall. «Desde el principio», asiente Marlowe. Las circunstancias oficiales de su testimonio justifican convenientemente su explicación lineal.

En cuanto a la presentación global de la acción de la narración, también debe debatirse entre desplegar toda la información relevante y ocultar los pensamientos de Marlowe. Esto es especialmente difícil, porque el comentario en *over* de la voz de Marlowe rápidamente deja de estar dirigido a los policías de la mesa y se acerca al flujo de conciencia. En sus momentos más vertiginosos, en la presentación visual y verbal de las alucinaciones de Marlowe, la narración se sumerge en el proceso mental extremo. Pero *Historia de un detective* distingue cuidadosamente entre la subjetividad pura (sueños), el funcionamiento a medio gas (la escena del hospital), el pensamiento aturdido pero más o menos coherente (música de estilo introspectivo, planos de punto de vista filmados cámara en mano), la actividad deliberada con acompañamiento de voz en *over*, y la actividad deliberada sin comentario de voz en *over* (la situación de la totalidad de *El sueño eterno*). Así pues, el grado de profundidad subjetiva es, por lo general, inversamente propor-

cional a la capacidad de razonamiento de Marlowe. En plena angustia de su delirio no está precisamente a punto de resolver el caso, y por ello la narración, en este punto, puede presentar con toda seguridad sus alucinaciones. Cuando está más consciente, tanto sus comentarios como la narración global deben reprimirse para no revelar todas sus inferencias. Él limita sus observaciones en *over* a juicios instantáneos y a una discreta información. Como en *El sueño eterno*, la mayoría de las inferencias del detective surgen de la conversación, de ahí que la capacidad de los comentarios en «primera persona» para compartir pensamientos con nosotros casi nunca se utilice. Hacia el final del *flashback*, la voz de Marlowe enuncia: «Tenía que saber una cosa más. Tenía que saber qué significaba el jade». Pero sus conclusiones surgen del diálogo cuando se encuentra con el asesino. A pesar de los comentarios en *over* y la estructura en *flashback*, el filme cumple con las demandas del género evitando cualquier subjetividad que pudiera revelar prematuramente las conclusiones de Marlowe.

De nuevo, la omnisciencia que subyace en la narración clásica puede vislumbrarse en los recursos estilísticos. En la escena del hospital, Marlowe se despierta de su sueño y le vemos a través de unas telarañas superpuestas. «La ventana estaba abierta», explica el comentario, «pero el humo no desaparecía. Era una telaraña gris tejida por miles de arañas.» A lo largo de la escena, las telarañas y la extraña música permanecen constantes. En el transcurso de la escena, un enfermero y Moose Malloy entran en la habitación. Marlowe, inicialmente, no se da cuenta de su presencia, por lo que el encuadre y el montaje divergen aquí momentáneamente de lo que Marlowe sabe; sin embargo, las telarañas están superpuestas sobre los dos hombres también (fig. 5.1). La narración, aquí, combina nuestra vinculación al estado mental «más profundo» de Marlowe con una divergencia de su capacidad perceptiva. El mismo tipo de compromiso aparece de forma más breve cuando Marlowe queda fuera de combate, como frecuentemente le pasa. Su comentario habla de un «pozo negro» que se abre ante él, pero lo que nosotros vemos es una mancha de oscuridad que crece sobre su cuerpo postrado. O, mientras Marlowe llega a la carretera, el ángulo de cámara de Ann mirándole no adopta su punto de vista, sino que la imagen, gradualmente, se pone a foco, un indicio de que está volviendo a «enfocar» su atención. Tales señales convencionales pueden ser producto, únicamente, de que la narración no se limita a lo que Marlowe sabe.



Fig. 5.1. *Historia de un detective*

El final de *Historia de un detective* es el momento de mayor divergencia respecto a la amplitud de conocimiento de Marlowe. La escena de clímax acaba de forma súbita cuando Marlowe salta hacia una pistola que desaparece en sus narices. Su desvanecimiento deja la acción en suspenso; en ese momento, nuestra ignorancia se empareja con la suya. Cuando la imagen vuelve, estamos de nuevo en el presente y él continúa su historia. Explica que no vio lo que sucedió finalmente porque sus ojos estaban ardiendo; ahora queda satisfecha nuestra curiosidad inicial respecto al vendaje. Pero Marlowe pregunta: «¿Golpearon a Ann?». La policía le asegura que no. Esto le tranquiliza, y pregunta quién apoya su historia. La cámara hace una panorámica a la derecha para revelarnos a Ann, quien, ahora lo sabemos, ha estado sentada, fuera de pantalla, durante todo el interrogatorio. La narración del filme nos ha limitado a la posición de Marlowe de una forma que no hemos percibido; la presencia de Ann se nos revela ahora como una laguna suprimida. Esto no es únicamente una función dilatoria. El objetivo de la narración era no descubrir demasiadas cosas al principio, excluyendo una primera sospecha.

Esta reticencia puede, a su vez, quedar motivada dentro del mundo de la historia: ¿por qué no corrió Ann a confirmar la versión de Marlowe? Se pide al espectador que motive el retraso de forma real, por la incertidumbre de Ann sobre la integridad de Marlowe.

A todo lo largo de la película ella lo considera como un mercenario, alguien desprovisto de compasión. El hecho de contar su historia se convierte en un test respecto de su honestidad. Mientras el aún invidente Marlowe abandona a la policía, se le prueba una vez más: le ofrecen el valioso collar de jade que Ann, supuestamente, ha dejado para él. Lo rechaza. Y, acompañado al exterior por un policía, habla de lo mucho que ama a Ann, completamente inconsciente de que ella camina unos pocos pasos tras él. Cuando la película concluye, Ann toma el lugar del policía y sube a un taxi con Marlowe. Sólo entonces él huele el perfume de Ann y se da cuenta de que ella ha estado allí todo el tiempo. En suma, una narración omnisciente revela retrospectivamente los afilados límites que se han impuesto a nuestro saber durante todo el tiempo. Lo que Marlowe cuenta está firmemente colocado en un encuadre que nos permite cambiar de un conocimiento limitado a uno ilimitado. Como en *El sueño eterno*, una conversación pone al desnudo la estratagema. Cuando Marlowe dice «No lo entiendo», el siniestro Jules Amthor se mofa: «Quieres decir que hay cosas que no entiendes. Yo siempre había considerado que los detectives privados tenían un alto grado de omnisciencia. ¿O sólo es verdad en la ficción?».

La actividad de ensamblar causa y efecto en la historia del crimen constituye la convención formal principal de la ficción detectivesca. Hemos visto también que la narración presenta una mezcla de limitación y omnisciencia, comunicabilidad y supresión, y diversos grados de autoconciencia. El final de *Historia de un detective* ilustra sin embargo otra forma de efectuar esta mezcla. Una señal de la omnisciencia y de la supresión es que en el transcurso de la investigación descubrimos no sólo más información causal sino también más cosas sobre el detective. Puesto que no compartimos las deducciones del detective, a menudo no recibimos acceso privilegiado a su carácter y sus motivos. Esta convención parece específica de la historia «insensible», en la que surgen preguntas sobre el grado de altruismo, honor, integridad, etc., del detective. En las dos películas que comentamos aquí, el detective, finalmente, explica que la profesionalidad es su motivo principal: se siente obligado hacia su cliente hasta terminar su trabajo. Cuando la película avanza, el amor se convierte en otro factor. Se siente atraído por las mujeres, incluso aunque sospeche de ellas engaño, traición o algo peor. En consecuencia, la narración adopta como parte de su tarea esta-

blecer insinuaciones y mentiras sobre la fuerza de la lealtad profesional y romántica del detective. En *El sueño eterno*, Marlowe y Vivian intercambian chistes sexuales antes de que él imponga un giro en la conversación: «¿Quién te dijo que me endulzaras este caso?». En *Historia de un detective*, se nos pide que nos preguntemos si el interés de Marlowe por la señora Grayle sólo es algo fingido para facilitar la investigación; éste es otro aspecto de su carácter que el test final en la comisaría de policía nos revelará a Ann y a nosotros. Restringirnos al ámbito de conocimiento del detective, al tiempo que se limita la interiorización de la narración, influirá en nuestros juicios sobre la personalidad del detective según la trama siga su curso.

Las películas de detectives ilustran una forma que tiene el cine clásico de resolver problemas que toda narrativa debe afrontar. Pero estas soluciones no son las únicas posibles. Podemos examinar el modo en que otros géneros motivan diferentes métodos.

El melodrama

Es un tópico común decir que el melodrama fílmico, como género, subordina virtualmente todo a ampliar el impacto emocional. Traducido a las categorías teóricas que desarrolla el capítulo 4, esto significa que la narración será altamente comunicativa respecto a la información de la historia, sobre todo la información referente a los estados emocionales de los personajes. Habrá menos lagunas destacadas en la información de la historia. La narración será también bastante ilimitada en amplitud, más cercana a una visión omnisciente, de tal forma que la película provocará piedad, ironía y otras emociones «disociadas». Mientras la historia de detectives enfatiza el acto de descubrir lo que ya ha ocurrido, el melodrama, generalmente, se apoya en un firme efecto de primacía, quita importancia a la curiosidad sobre el pasado y maximiza nuestra prisa por saber lo que sucederá a continuación, y, especialmente, el modo en que cualquier personaje dado reaccionará ante lo que ha sucedido. El interés más vivo se mantiene a través de la dilación y las coincidencias cuidadosamente temporalizadas para producir sorpresa. Todas estas estrategias narrativas se pueden observar en *Como ella sola*.

La cadena causa-efecto de la historia del filme se centra en Stanley Timberlake, una impetuosa y orgullosa jo-

ven de una decadente familia del Sur. Stanley seduce a Peter, el marido de su hermana Roy, lo conduce al alcoholismo y al suicidio, y entonces se vuelve hacia Craig, el hombre que rechazó para irse con Peter. Cuando Craig evita sus atenciones, prefiriendo en su lugar a Roy, Stanley se marcha irritada. Su coche atropella a una madre y a su hijo. Testifica, sin embargo, que Parry, sirviente de la familia, es la culpable. Después de que Craig fuerce a Stanley a decir la verdad, Stanley huye de la policía en una persecución temeraria. Su coche se estrella y muere. He omitido muchos detalles y algunos personajes, tal como Asa, el bondadoso pero inútil padre; Lavinia, la madre neurasténica; y el tío William, un borrachín que en un cierto momento comenta que le gustaría convertir a su sobrina en su amante; pero el boceto general es bastante claro. (El lector deberá admitir el hecho de que los principales personajes femeninos tienen nombres de varón.) Dado que las acciones de Stanley impulsan el argumento (y además el papel está interpretado por Bette Davis), puede parecer extraño que el ámbito de conocimiento del filme no se limite a ella. Si *El sueño eterno* e *Historia de un detective* realzan la identificación con un único personaje limitando nuestra información a lo que éste sabe, en *Como ella sola* se nos lanza de personaje en personaje; nos «identificamos» menos con un único carácter que con una presentación de la situación que surge como un todo.

La expresividad emocional del filme proviene parcialmente de la tendencia de la narración a la omnicomunicatividad. Por una determinada cuestión, los personajes hablan habitualmente consigo mismos. Cuando Craig está deprimido tras perder a Stanley, dice: «No creo en nada». Más tarde, la insensibilidad emocional de Roy se expresa así: «No quiero oír nada ni sentir nada». Después de que Peter se mate, Stanley se desmorona en un ataque de remordimientos que bordea la histeria. Las «grandes escenas» de melodrama, llenas de histriónico sentimentalismo, dan fe del deseo de la narración de comunicarlo «todo». Todos los recursos expresivos de puesta en escena —gestos, luz, situación, vestuario— trabajan para transmitir estados interiores. Llevando un vestido muy *sexy*, Stanley declara que ella no se pondrá de negro, como las viudas, y luego golpea el suelo petulantemente con el pie, enderezando la espalda y pronunciando lo que podría ser el eslogan del personaje típico del melodrama: «Estoy harta de simular lo que no siento». Cuando Roy y Craig ven un fuego forestal en la distancia, ella establece

una comparación con su intensa pero breve relación. Y la música, una de las bases del «melodrama» tal y como se concibe de forma clásica, comunica las percepciones y actitudes de los personajes. Se identifica especialmente con las dos hermanas, resaltando los mayores descubrimientos y subrayando los pasajes más intensos.

Para exprimir todo el jugo emocional a las situaciones de la historia, la narración emplea la omnisciencia. Este procedimiento se establece durante la primera y prolongada secuencia de la película. Mientras la familia se sienta esperando a Stanley, se corta a Stanley y Peter, que hacen planes para marcharse aquella misma noche. El efecto de primacía funciona completamente: toda la conducta posterior de Stanley se medirá respecto a los rasgos exhibidos aquí. Stanley llega a casa, seguida por Peter. Nosotros sabemos algo importante que la familia no sabe, y la narración se alarga sobre la ignorancia y confusión de Roy, sobre el auténtico estado de las relaciones (la mejor forma de crear piedad hacia ella). Cuando Craig llama a Stanley, entendemos su «dolor de cabeza» como un pretexto para quedarse en casa y salir furtivamente con Peter. Podría parecer que nuestro conocimiento se limita al de Stanley si no fuera por todas las conductas (la atracción de Roy hacia Craig, la decisión del tío William de controlar a Stanley a través de su poder económico, etc.) de que nosotros somos testigos pero que Stanley no conoce. Así pues, la primera gran escena de la película produce un ámbito de conocimiento bastante más amplio que el de cualquier personaje.

Una consecuencia interesante de esto es que las siguientes escenas, a menudo consisten en poco más que distintos descubrimientos de los personajes que nosotros ya conocemos. Por ejemplo, después de que Stanley y Peter se hayan marchado, la siguiente escena muestra a Asa informando a sus parientes, y la escena siguiente presenta la respuesta de Roy. Al obligarnos a ir de un personaje a otro y darnos un campo de visión comparativamente amplio, la narración multiplica nuestras oportunidades de anticipar las reacciones de los personajes. ¿Cómo, por ejemplo, responderá Stanley cuando Roy la enfrente con sus mentiras? Se dedica una escena a mostrar esto (el alto número de escenas dedicadas a mostrar reacciones parece ser una convención no sólo del filme melodramático sino también de las *soap operas* de la televisión).

El conocimiento ilimitado se crea, pues, en diversas formas. Cortes a acciones próximas, entrecruzamiento de

diferentes líneas del argumento, seguimiento de varios personajes de una localización a otra: todo amplía el ámbito de conocimiento en *Como ella sola*. Como en las películas de detectives, la omnisciencia de la narración tiende a hacerse más abierta en los pasajes de transición, con señales, claves musicales y planos de referencia, contribuyendo así a un cierto grado de autoconciencia. La partitura puede anticipar lo que ocurrirá, como cuando, sobre un plano del coche de Stanley, el grave Max Steiner nos proporciona los compases de «Here Comes the Bride». Y la película en su conjunto puede alternar líneas de acción, moviéndonos desde una escena restringida a Stanley o Peter a otra limitada a Roy o Craig. Tanto las técnicas específicamente cinematográficas, como los principios sistemáticos de la presentación del argumento se utilizan para intensificar nuestro ámbito de conocimiento.

Un énfasis en la omnicomunicabilidad y la omnisciencia no implica que la película no manipule la información de una forma tan complicada como lo hacen *Historia de un detective* y *El sueño eterno*. Es cierto que tras las pocas escenas de apertura, muy poca de la información previa al argumento sale a la luz. (El único ejemplo se refiere a la confesión del tío William a Stanley de cómo estafó al padre de ella, lo que no es un asunto importante para la película.) El interés principal proviene de la pregunta sobre lo que sucederá a continuación. Ya hemos visto que las escenas con reacciones de los personajes son preponderantes. El argumento también manipula el interés por medio de lagunas temporales no destacadas. El argumento del melodrama nos informará de la iniciación de una cadena de acción y entonces saltará en el tiempo o se moverá hacia otra línea de acción; nos preguntaremos entonces qué ha pasado en el intervalo. Por ejemplo, después del atropello y la huida de Stanley, la escena acaba bruscamente. La siguiente escena empieza a la mañana siguiente, cuando la policía visita la casa familiar. Sólo cuando la policía revela que han encontrado el coche abandonado obtenemos respuesta a la pregunta sobre qué hizo Stanley tras el accidente. Otra escena consiste en una acalorada pelea entre Stanley y Peter, borracho. Él la abofetea y el plano rápidamente se funde en negro. Asumimos que el matrimonio continuará deteriorándose, pero no vemos nada más acerca de ello. Dos secuencias más tarde se nos dice que Peter se ha matado. En general, la estrategia de los argumentos paralelos retrasa la revelación de la información del argumento, obligándonos a supeditar las preguntas

respecto al progreso de una línea de acción mientras la otra ocupa nuestra atención.

Las películas de detectives suelen presuponer un nexo estable pero oculto (A odia y mata a B pero simula que ni le odiaba ni le mató). El melodrama, sin embargo, asume cambios abiertos y violentos en las actitudes emocionales.

Cuando Peter deja a Roy, ella promete ser una mujer «dura»; sin embargo, más tarde se suaviza por el amor que siente hacia Craig. La pérdida de Stanley convierte a Craig en temporalmente cínico, pero a través del amor de Roy recupera su antiguo idealismo. Incluso la aparentemente inflexible Stanley parece vencida por el suicidio de Peter. Otra fuente de modelo de un argumento típico de melodrama es lo que llamamos normalmente el cambio del personaje; intentamos anticipar cómo puede alterar un acontecimiento la conducta de un personaje. Esto invierte lo que una visión desde el punto de vista del sentido común nos invitaría a considerar. No es que el universo del filme melodramático contenga personajes volubles de los que la narración deje constancia fidedigna. Antes bien, si el observador ha de realizar los movimientos deductivos convencionales del género, la conducta de los personajes debe trazar un zigzag emocional. Desde un punto de partida retórico, la volubilidad de los personajes es una necesidad estructural para los procesos y efectos narrativos del género.

Hay otra forma en que el filme mantiene el avance de su argumento a pesar de ser omnisciente y altamente comunicativo. Muchos comentaristas del melodrama, tanto en teatro como en cine, han observado el importante papel que desempeña la coincidencia. Tal como dice Daniel Gerould, en paráfrasis del crítico ruso Sergei Balukhatyi: «En aquellos momentos en que las fases separadas (del argumento) se unen, “la casualidad” desempeña un papel clave como elemento cohesivo, combinando y entrecruzando líneas de acción e intriga y produciendo situaciones dramáticas agudas. Así que la “casualidad” permite nuevos e inesperados giros del argumento». ⁶ La coincidencia retiene nuestro interés respecto al argumento en desarrollo. Sucede que Roy encuentra a Craig en el parque, un encuentro que lo rehabilita y desencadena su romance. En el momento en que Roy y Craig deciden casarse, Asa les dice que Peter ha muerto. La tarde en que Stanley sale para seguir a Craig, una madre y su hijita aparecen frente a su coche. Y la noche en que Stanley suplica al tío William que la ayude, es también la noche en que él se entera de que sólo le quedan seis meses de vida. Obtenemos

una información general de tales acontecimientos cuando ocurren (corte a Asa, que recibe, en la casa, una llamada telefónica; planos paralelos de madre e hija saliendo a la calle; una portentosa composición que muestra la cartera del doctor en la casa del tío William; etc.), pero nunca habríamos podido predecir el acontecer de estos sucesos, o al menos su acontecer en un momento específico. La coincidencia típica del melodrama sirve a uno de los propósitos de la investigación del filme de detectives: ambos proporcionan ocasiones convencionales para la sorpresa en el interior del género.

En el contexto de unos antecedentes de ilimitabilidad general y omniconunicabilidad, cualquier restricción o supresión repentina deben destacar a la fuerza. En *Como ella sola*, estos elementos permanecen como momentos aislados, que intensifican brevemente nuestra inversión emocional. Por ejemplo, Peter abandona enfadado a Stanley en un bar y nosotros le seguimos a casa. Cuando llega, él —y nosotros— descubrimos que ella está allí, delante de él, esperando en *negligée*; la rabieta en el bar ha sido únicamente para dejar claro quién manda. (Éste es un buen ejemplo de formación de hipótesis sucesivas; una hipótesis, simplemente, reemplaza a otra.) En otro momento, el plan de Craig para hacer confesar a Stanley el atropello y la huida se nos oculta temporalmente. Pero una vez más se nos revela enseguida. En su conjunto, el conocimiento limitado y suprimido no puede destacar sin reducir nuestra anticipación de esos desiguales y fatales malentendidos tan importantes para el género.

Si he dicho pocas cosas respecto a la profundidad de la información disponible, es porque en *Como ella sola* se explican los sentimientos de los personajes directamente por medio del habla, la conducta y otros aspectos de la puesta en escena. Otros melodramas de los años cuarenta profundizan más en los estados mentales de los personajes; *Amor que mata* (*Possessed*, 1947), por ejemplo, presenta alucinaciones acústicas y visuales de la protagonista. El grado de información interna presentada parece variar en el interior mismo del género, siendo la demanda básica la exposición de los procesos emocionales críticos. La histeria de Stanley ante la muerte de Peter podría haberse representado de forma más subjetiva de lo que aparece. Este género no tiene la necesidad inherente de suprimir aspectos de la vida mental de la protagonista, como ocurre en las películas de detectives con respecto a la convención del «punto de vista intermedio». Por la misma

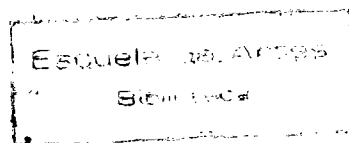
Fig. 5.2. *Como ella sola*

cuestión, el grado de autoconciencia de la narración no se estipula según el género. Se puede argüir que ciertos modelos de representación —representación frontal, la costumbre de acabar una escena con la estilización de ciertas reacciones de Stanley, o la inusual angulación de ciertas escenas—, todo realza la autoconciencia del filme. Lo mismo ocurre con la excitante partitura. La «estilización» comúnmente remarcada en el melodrama proviene de una considerable autoconciencia narrativa unida a un alto grado de comunicabilidad, especialmente sobre condiciones y efectos emocionales. Un plano como el de la figura 5.2, en el que la mesa en que la pareja se sentará permanece esperándoles en primer término, indica el reconocimiento de lo que sería el punto de vista del público.

El sueño eterno, *Historia de un detective* y *Como ella sola* no agotan de ninguna manera las opciones narrativas de la construcción del filme según el género, pero quizá se podrían extraer dos conclusiones de mi breve análisis.

Primero, las propiedades narrativas básicas se construyen a través tanto de la construcción del argumento como de la cobertura estilística: desde las lagunas y retrasos hasta el movimiento de las figuras y la música, desde la construcción del espacio (por ejemplo, Canino disparando dentro del coche en *El sueño eterno*) hasta la ordenación temporal (por ejemplo, el *flashback* en *Historia de un detective*). Todas las técnicas fílmicas, pues, pueden funcionar de forma narrativa. Segundo, la motivación transtextual es un factor importante al determinar las opciones narrativas del filme. Todas las películas utilizan disparidades entre la historia y el argumento, pero los diferentes géneros lo hacen en distintas formas. No deberíamos esperar de ningún filme que se adhiriera a un solo campo de conocimiento, autoconciencia o comunicabilidad. Habrá variaciones entre la omnisciencia y la restricción, mayor o menor autoconciencia, y más o menos supresiones en la narración. Son los *modelos* y *propósitos* de tales cambios los que al fin se convencionalizan. En los filmes de misterio, los cambios promueven ese énfasis sobre la curiosidad tan característico del género; la insistencia del melodrama en la comunicabilidad justifica cambios que revelan un ámbito de experiencia emocional. Cada película opera, a su modo y con sus propios recursos y sistemas, dentro de un marco de referencia codificado por prácticas anteriores. Esto resultará evidente, de nuevo, en la tercera parte, cuando hablemos de los diversos modos convencionales de la narración.

Sin embargo, aún hay otras zonas teóricas que también requieren exploración. Este capítulo y el anterior se han concentrado en las estrategias básicas de la historia y el argumento, así como en las calidades narrativas globales. No he hecho suficiente justicia a las formas en que el estilo del filme puede servir a los propósitos narrativos. Como medio, el cine es específicamente adecuado para soportar las manipulaciones del tiempo y el espacio realizadas por el argumento.



6. Narración y tiempo

Al ver una película, el espectador se somete a una forma temporal programada. En circunstancias normales, la película controla absolutamente el orden, la frecuencia y la duración de la presentación de los acontecimientos. No podemos evitar los fragmentos aburridos, ni volver a ver los más complejos, saltar hacia atrás a un pasaje anterior o situarnos al final de la película y seguir nuestro camino hacia adelante. Debido a ello, una película narrativa funciona de forma bastante directa dentro de los límites de la capacidad cognitivo-perceptual del espectador. Una laguna se cubrirá sólo cuando el argumento lo quiera así; el material dilatorio, aunque obstaculice nuestros propósitos, debe soportarse; una laguna o un vacío se puede ocultar tan astutamente que el espectador no se dé cuenta de cómo se realizó el truco. Es evidente que en el cine muchos procesos de la narración dependen de la manipulación del tiempo.

Incluso en el nivel de la imagen, la programación de la duración y el orden influye en la experiencia del observador. Parece haber distintos niveles de procesamiento. Algunos datos, tal como el movimiento aparente generado por un estroboscopio, se procesan muy rápido (35-350 milisegundos), mientras que el reconocimiento y enmarcado de objetos en algún esquema coherente narrativo o espacial lleva más tiempo (350-500 milisegundos por visión).¹ Un plano «se capta», parece ser, en aproximadamente medio segundo.

De ahí en adelante, el espectador, naturalmente, continúa escrutando la imagen en busca de significado, y el plano puede transmitir fuertes indicios sobre su desarrollo temporal dentro de su composición, como cuando en *El nacimiento de una nación*, zonas vacías en primer plano nos ayudan a anticipar la trayectoria de la cabalgada del Klan (fig. 6.1). Un ejemplo más prolongado lo tenemos en *El fin de San Petersburgo* (Konyets Sankt Peterburga, 1927), cuando Pudovkin pone en escena un desfile zarista en un plano general (fig. 6.2) que nos prepara para un *crescendo* compositivo (fig. 6.3) y un clímax (fig. 6.4). En contraste, el sobresalto de un plano en *Muerte de un pichón* (Dead Pigeon on Beethoven Street, 1973) proviene de su rechazo a «preparar» al espectador sobre cómo se va a desarrollar (figs. 6.5-6.6).

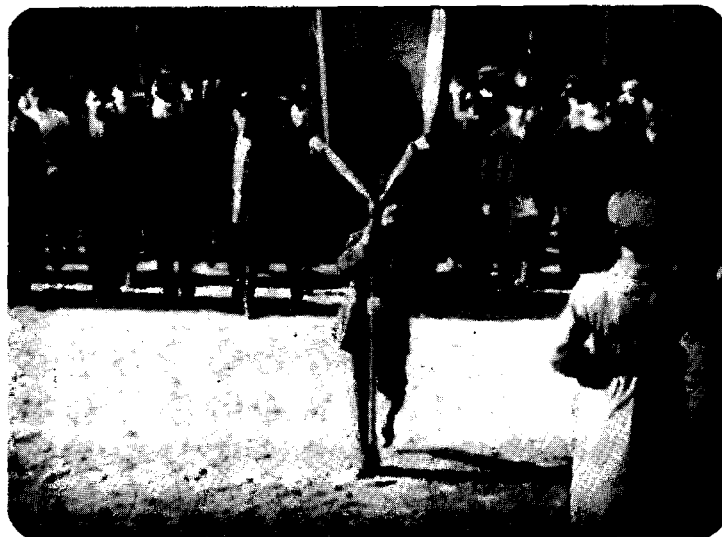


Fig. 6.1. *El nacimiento de una nación*

Fig. 6.2. *El fin de San Petersburgo*

Fig. 6.3. *El fin de San Petersburgo*

Fig. 6.4. *El fin de San Petersburgo*

En la mayor parte del cine sonoro sincronizado, nuestras expectativas respecto a la duración de un plano vienen determinadas por la longitud de la frase. Estamos tan acostumbrados a dejar que el hablante diga lo que ha de decir (o casi todo) antes de que un corte lo interrumpa, que olvidamos que cualquier filme podría montarse como *Authentique procès de Carl Emmanuel Jung*, de Marcel Hanoun, en el que una frase corta puede quedar desmenuzada en ocho planos. Y nuestra absorción de la información de un plano se puede provocar también por

el movimiento de la cámara, que puede sugerir una trayectoria global de interés contrario al indicado por el movimiento de las figuras. Diré algo más sobre el examen de la imagen en el próximo capítulo, pues aquí de nada serviría, en cuanto nuestra comprensión del espacio cinematográfico depende de la habilidad del cine para dirigir la velocidad de nuestra visión y, en consecuencia, de la velocidad a la que proponemos, comprobamos y confirmamos hipótesis.

Los límites temporales de la situación que se ha de ver

Fig. 6.5. *Muerte de un pichón*Fig. 6.6. *Muerte de un pichón*

también señalan directamente a la importancia capital del «ritmo» en el cine. Los psicólogos cognitivos han sugerido que las operaciones inductivas de la mente se pueden ver limitadas por la velocidad a la que el entorno exija la toma de decisiones.² Nuestros esquemas anticipatorios están preparados para absorber ciertos tipos de datos, y la velocidad a la que la información se presenta puede influir en nuestro desarrollo de hipótesis. Si la información narrativa llega espesa y veloz, el observador optará por una estrategia de «eliminación rápida» que descarte mu-

chas hipótesis alternativas fuera de su alcance.³ Como vemos en la secuencia final de *La ventana indiscreta*, un plano breve o un sonido pueden empujar al observador a captar hechos sobresalientes de una manera muy rápida. En el clímax de *El nacimiento de una nación*, el montaje en paralelo de Griffith nos proporciona un firme encuadre de referencia —el Klan cabalga al rescate— que nos permite clasificar *grosso modo* cada porción de información (los asediados/los rescatadores). Si un pasaje narrativo de ritmo rápido no desencadena pautas formales tan claras (como sucede a veces con los cortes rápidos de Godard), el observador sentirá que hay demasiadas decisiones que tomar simultáneamente, un efecto de sobrecarga que puede ser exactamente lo que la narración requiera en atención a la ambigüedad o la falta de fiabilidad. Alternativamente, la narración de ritmo rápido puede no confirmar los esquemas con la suficiente rapidez, forzando al espectador a valorar de nuevo la adecuación de la expectativa inicial. Meir Sternberg muestra que tales características dependen del «indicador de cualidad», la sensación de que el espacio del argumento dedicado a los acontecimientos de la historia está en consonancia con la importancia contextual del acontecimiento.⁴ Cuando Antonioni u Ozu se alargan sobre una localización que los personajes han abandonado, o cuando Dreyer insiste sobre el lento caminar de un personaje a través de un vestíbulo, el observador ha de reajustar sus expectativas, rehacer la escala de significaciones que se aplica al argumento, y quizá jugar con un conjunto más amplio de esquemas alternativos. El ritmo en el cine narrativo se reduce a esto: forzando al espectador a hacer inferencias a una cierta *velocidad*, la narración dirige el *qué* y el *cómo* de nuestras deducciones.

Características de la construcción temporal

El capítulo 2 mostraba que la narración fílmica no posee características similares a la deixis, aquellas indicaciones lingüísticas del contexto del enunciado. Esta carencia es especialmente notable con respecto al tiempo. Tal como Jean-Paul Simon ha observado: «El significante cinematográfico no tiene marcas formales que puedan caracterizar su temporalidad, ni siquiera equivalentes de los monemas independientes, los elementos léxicos especializados del len-

guaje (ayer, hoy, mañana, etc.)» [Las relaciones temporales de la historia se extraen por deducción; el observador encaja los esquemas en los indicios ofrecidos por la narración. Este proceso influye en tres aspectos temporales: el orden de los acontecimientos, su frecuencia y su duración.⁶]

Orden temporal

En la historia, los hechos suceden bien sea simultáneamente (el acontecimiento 1 sucede mientras el 2 está sucediendo), o sucesivamente (el acontecimiento 2 sucede después del acontecimiento 1). Ahora bien, es obvio que los acontecimientos de la historia se pueden desplegar en el argumento de una forma cualquiera. Esto produce cuatro posibilidades generales (cada una de las cuales puede ejemplificarse mediante diversas opciones estilísticas):

HISTORIA	ARGUMENTO
A. acontecimientos simultáneos	presentación simultánea
B. acontecimientos sucesivos	presentación simultánea
C. acontecimientos simultáneos	presentación sucesiva
D. acontecimientos sucesivos	presentación sucesiva

El tipo A se produce cuando presumimos que acontecimientos simultáneamente presentes en el argumento se refieren a acontecimientos simultáneos de la historia. Una composición en profundidad ofrece un ejemplo claro. El tipo A puede también presentarse por división de pantalla, sonido en *off* u otros recursos estilísticos. El tipo B, simultaneidad en el argumento pero sucesión en la historia, es poco frecuente, pero se puede observar en aquellos casos en que, digamos, los personajes ven una película o un programa televisivo que describe acontecimientos previos a la historia: el acto de ver y los acontecimientos pasados se representan simultáneamente en el argumento. De forma más autoconsciente, la narración puede representar acontecimientos sucesivos como simultáneos, utilizando la división de pantalla o «sonido solapado», permitiendo que el diálogo o los efectos de la escena siguiente se deslicen bajo las últimas imágenes de la que se está desarrollando. El tipo C es obviamente mucho más común: el montaje paralelo es el principal recurso cuando los acontecimientos simultáneos de la historia (Jones pasea con su perro mientras Smith huye de la policía) se extienden su-

cesivamente en el argumento (corte desde Jones a Smith, y a Jones de nuevo).

Habitualmente, la sucesión en la historia se presenta como sucesión en el argumento (tipo D). Pero incluso aquí el argumento puede tomarse libertades. La historia está formada por una serie de acciones cronológicas; el argumento puede seguir esta cronología (1-2-3) o mezclar los acontecimientos (1-3-2, 2-1-3, 3-2-1, etc.) El ejemplo más gráfico es obviamente el *flashback*, en el que un acontecimiento previo de la historia (1) se coloca más tarde en el argumento (produciendo, digamos, 2-1-3). En *Amanecer* (Sunrise, 1927), la cronología del argumento es como sigue: la pareja es inicialmente feliz; entonces llega la mujer de la ciudad; a continuación, el marido empieza a descuidar la granja; entonces, una noche, tiene una cita con la vampiresa. Tras un diálogo expositivo, el argumento presenta al marido yendo a encontrarse con la mujer de la ciudad; sólo entonces, a través de la conversación entre dos ancianos, los acontecimientos primeros de la historia se nos revelan a través de breves *flashbacks*. El caso contrario es el de los *flashforwards*, en que el orden de la historia, 1-2-3, se convierte en el argumento en algo así como 1-3-2. Y es evidente que la imagen y el sonido pueden divergir con respecto al orden de la historia: la imagen puede estar en el presente del argumento, mientras el sonido puede estar en el pasado (por ejemplo un *flashback* auditivo), o ambos, imagen y sonido, estar en el pasado. La imagen y el sonido pueden incluso presentarse sucediendo en momentos diferentes del pasado de la historia, como en *Excelentísimos cadáveres* (Cadaveri Eccellenti, 1975), de Francesco Rosi, en la que el *flashback* de un juicio retiene el diálogo como banda sonora mientras se presentan imágenes que retroceden en el tiempo, hasta la ejecución del delito.

Podría parecer que, en la mayoría de las películas, la narración presenta los acontecimientos de la historia en orden cronológico en toda su extensión; *flashback* y *flashforward*, después de todo, no son tan comunes. Pero ahora comentaremos una distinción que Seymour Chatman ha propuesto.⁷ Cuando la historia presenta a los personajes comunicando información sobre acontecimientos previos por cualquier medio (escritos, conversaciones, gestos, cintas grabadas, escenas de otros filmes, etc.) tenemos un *relato*. Cuando la historia presenta acontecimientos previos como si estuvieran ocurriendo en el momento, en representación directa, tenemos una *escenificación*. (Un

caso mixto es la «escenificación relatada»: un personaje habla sobre acontecimientos pasados y entonces los presenta en *un flashback*.) Esta distinción es una herramienta esencial para describir los efectos de un medio que puede transmitir información de la historia «por relato» o «por representación directa».⁸

Es bastante común que un argumento represente los acontecimientos de la historia relatándolos sin orden alguno. Muy frecuentemente los diálogos de los personajes hacen eso. Por otra parte, el *flashback* y el *flashforward* constituyen representaciones: somos testigos de y/u oímos el argumento dramatizando episodios significativos de la historia. La escena de *Amanecer* es un caso mixto: algunos acontecimientos anteriores aparecen representados (por ejemplo, el marido vendiendo una vaca), otros son explicados (la llegada de la mujer de la ciudad). Debemos decir, pues, que en la mayoría de los filmes narrativos, la narración reordena el orden de la historia, principalmente a través de explicaciones verbales y en pasajes expositivos. Es menos usual encontrar al argumento *escenificando* acontecimientos de la historia fuera de la secuencia cronológica, es decir, empleando *flashbacks* o *flashforwards*.

Las manipulaciones del orden de la historia ofrecen posibilidades narrativas obvias. Seguir fielmente el orden de la historia centra la atención del público en los acontecimientos futuros, creando el efecto de suspense que es característico de la mayoría de los filmes narrativos. Esto ayuda al espectador a formar claras hipótesis sobre el futuro, como cuando en *Amanecer* la idea del granjero acerca de cómo podría matar a su esposa agudiza nuestra proyección de las acciones posibles. Al seguir el orden de la historia, el argumento también refuerza el efecto de primacía, puesto que cada acción puede medirse como una variación de la primera que vimos. Por el contrario, confundir el orden de la historia se puede utilizar para romper o calificar el efecto primario, forzando al espectador a evaluar el material primitivo a la luz de información nueva sobre los acontecimientos previos (como en *El conformista* [El conformista, 1970], de Bertolucci). Posponer la representación de algunos acontecimientos de la historia también suele crear curiosidad, como ocurre al principio de *Amanecer*, cuando el punto de arranque, comparativamente tardío, nos conduce a preguntarnos qué mueve a la mujer de la ciudad a romper el hogar del granjero. Reor-

ganizar los acontecimientos de la historia crea también, obviamente, lagunas narrativas, que pueden ser temporales (*Amanecer*) o permanentes (como algunos dirían que es el caso de *Ciudadano Kane* [Citizen Kane, 1941]); enfocadas (podemos querer saber exactamente qué sucedió en un momento específico), o difusas (una sensación general de que los acontecimientos no están ordenados); indicadas (por ejemplo, indicadores múltiples de un *flashback*) o suprimidas (por ejemplo, la ausencia de tales indicadores). Las manipulaciones del orden pueden servir como dilación y pueden también responder a requerimientos de la cognoscibilidad narrativa. En *El sueño eterno* e *Historia de un detective*, encontramos información fuera de la secuencia de la historia porque nuestro conocimiento está principalmente limitado al del detective. O bien un cambio en el orden puede justificarse en nombre de una mayor subjetividad; muchas secuencias de *flashback* están motivadas por algún grado de representación del recuerdo de un personaje. Obsérvese, sin embargo, el efecto que ejerce en *Amanecer* la limitación del *flashback* a personajes secundarios: es poco más que un recurso para revelar acontecimientos previos de una forma que los convierte en más «públicos» que si fueran recuerdos del marido o la mujer.

Podemos calibrar los efectos de diversas estrategias narrativas volviendo a dos ejemplos notables: el *flashback* y el *flashforward*. Aunque lógicamente paralelos, sus usos tienen implicaciones narrativas bastante diferentes. El *flashback* representa acontecimientos en el argumento en un punto más tardío que aquel en el que ocurren en la historia. El *flashback* puede representar acontecimientos que ocurrieron antes del primer suceso representado en el argumento: se trata de un *flashback externo*. *Amanecer* nos proporciona un ejemplo: la pareja era feliz y la mujer de la ciudad se queda en el pueblo antes de que el argumento empiece. De forma alternativa, el *flashback* puede ser *interno*, es decir, puede desarrollar acontecimientos que ocurren dentro del límite temporal del propio argumento, tras el suceso inicial representado. En *El nacimiento de una nación*, la hermana de Cameron rechaza al joven Stoneman, y hay un *flashback* hacia su hermano muriendo en el campo de batalla, un suceso que ya hemos visto en realidad una vez. O al final de *La calle sin alegría* (Die freudlose Gasse, 1925), cuando la mujer cuenta a la policía lo que ocurrió durante una laguna anterior, y un *flashback* aclara su explicación. Tanto en el caso interno como en el

externo, el *flashback* está motivado psicológicamente como recuerdo de un personaje. Cuando se emplea de esta forma, el *flashback* puede crear una narración relativamente comunicativa, con un pequeño grado de autoconciencia. La narración motiva la presentación del *flashback* de una manera realista, dejándonos escuchar a hurtadillas los recuerdos del personaje.

El *flashforward*, sin embargo, crea otros problemas. Sería imposible encontrar *flashforwards* externos, puesto que el último suceso de la historia pone necesariamente un límite a la duración temporal del argumento. Más aún, el *flashforward* es muy difícil de motivar de una manera realista. Considérese *Danzad, danzad, malditos* (*They Shoot Horses, Don't They?*, 1969). La acción de la maratón de baile queda interrumpida por breves imágenes del arresto y juicio del protagonista. Sólo al final de la película, cuando el héroe dispara a su compañera de baile, entendemos las imágenes como *flashforwards* del juicio. Pero estos *flashforwards* no pueden atribuirse a la subjetividad del personaje; constituyen apartes narrativos autoconscientes hacia el espectador. El *flashforward* es, pues, comunicativo, pero a menudo es una forma incómoda: nos permite echar una ojeada al resultado antes de que hayamos captado toda la cadena causal que conduce hasta él.

Podría argüirse que una película puede, de forma plausible, motivar un *flashforward* como subjetividad haciendo que el personaje sea «profético», como en *Amenaza en la sombra* (*Don't Look Now*, 1973). Pero esto no es, con todo, paralelo al *flashback* psicológico, puesto que nunca podemos estar tan seguros de las premoniciones de un personaje como podemos estarlo de su capacidad memorística. Un movimiento anticipatorio del argumento inevitablemente implicará la pregunta «¿Tendrá X razón sobre el futuro?» (de nuevo el caso de *Amenaza en la sombra*), mientras que el *flashback* psicológicamente motivado no necesariamente implica la pregunta «¿Tenía X razón sobre el pasado?». La extrañeza de esta última pregunta es lo que permite un *flashback* «mentiroso» como el de *Pánico en la escena*. En resumen, debido al irrevocable movimiento de avance del argumento en condiciones normales de visionado, un *flashforward* suele ser altamente autoconsciente y ambiguamente comunicativo. Ésta es sin duda la razón de que el cine narrativo clásico no haya hecho uso de él, así como de que el cine de arte y ensayo, con su énfasis en la intrusión del autor, lo utilice con tanta frecuencia.

Frecuencia temporal

El observador supone que los acontecimientos de la historia son sucesos únicos, pero cada uno puede representarse en el argumento un indefinido número de veces. Por conveniencia, digamos que el argumento puede representar un acontecimiento de la historia una vez (1), más de una vez (1+), o ninguna (0). Utilizando la distinción relato/representación, llegamos a nueve posibilidades de representación de la frecuencia en el argumento (véase el cuadro).

N. de veces que el acontecimiento de la historia es:										
	A	B	C	D	E	F	G	H	I	
Relatado	0	0	0	1	1	1	1+	1+	1+	
Representado	0	1	1+	0	1	1+	0	1	1+	

El caso A señala la importancia de los esquemas de la historia. Incluso si un acontecimiento de la historia no se relata ni se escenifica, podemos deducir que ha ocurrido. En *El sueño eterno*, Marlowe concierta una cita para encontrarse con Harry Jones en la oficina de Walgreen. Un fundido nos lleva a la antecámara de un edificio de oficinas cuando Marlowe entra y sube las escaleras. No se muestra el viaje, pero lo deducimos basándonos en escenas anteriores (Marlowe conduce) y en un conocimiento cultural general. Por lo general, los acontecimientos menos «interesantes» de la historia, naturalmente, se tratarán así. Si algo de consecuencias importantes ocurriera durante el viaje de Marlowe, sería habitualmente representado o relatado.

El caso B, en el que un acontecimiento de la historia no se relata y se escenifica o representa una sola vez, puede ocurrir en cualquier película, pero algunas películas, tales como las del cine narrativo anterior a 1908, eliminan totalmente el relato y se basan por completo en la dramatización. En el cine narrativo en general, muchos acontecimientos se mencionan una vez o más sin ser representados (casos D y G). Esto es especialmente común durante los pasajes expositivos. La narración clásica también dramatiza comúnmente un acontecimiento significativo de la historia una vez y lo relata una o más veces (ca-

sos E y H). En *Amanecer*, el idilio del matrimonio se relata una sola vez durante la charla de las ancianas y se escenifica una vez en un plano de la familia. En general, es raro que un acontecimiento se represente más de una vez, como en los casos C, F e I. Cuando la narración de Eisenstein repite una acción sin que los personajes la relaten, tal como la caída de la estatua del zar en *Octubre*, tenemos el caso C. Pero un acontecimiento puede también relatarse por medio de un diálogo entre personajes una o más veces y aun así escenificarse varias veces (casos F e I). En el transcurso de *Pursued* (1947), el trauma infantil del héroe se comenta repetidamente y se muestra a través de imaginería subjetiva.

Puesto que el conjunto de tiempo del visionado limita la memoria, la capacidad del espectador para construir una historia coherente depende de las referencias repetidas a ciertos acontecimientos por parte de la historia. Para mantener claras las líneas principales de la acción y asegurarse de que se emiten hipótesis adecuadas, la narración debe reiterar las coordinadas causales, temporales y espaciales más importantes de la historia. La repetición puede elevar la curiosidad y el suspense, abrir o cerrar lagunas, dirigir al espectador hacia las hipótesis más probables o hacia las menos probables, retardar la revelación de soluciones y asegurar que la cantidad de nueva información sobre la historia no es excesiva.

Sin embargo, sólo ciertos tipos de repetición son comunes en el cine más corriente. Un acontecimiento puede relatarse un indefinido número de veces, pero se representará, habitualmente, sólo una vez (caso H). Esto significa que la repetición se produce principalmente como repetición en el mundo de la historia que se retransmite a través del argumento (los personajes discuten o mencionan repetidamente el acontecimiento). Si la historia se «representa de nuevo», la repetición está sujeta a rigurosas reglas narrativas. Debe motivarse de una manera realista, generalmente a través de la subjetividad de un personaje, como un recuerdo. Éste era el caso del *flashback* interno de *El nacimiento de una nación*, que repite la muerte de un hijo de Cameron. En algunos casos, la dramatización repetida puede justificarse para sacar a la luz información suprimida o ignorada en la primera oportunidad, como en el *flashback* de Doniphon de *El hombre que mató a Liberty Valance* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962). Volver a representar el suceso de la historia

sin una motivación realista es crear una narración altamente ilimitada, autoconsciente, que sobrepasa las leyes del mundo de la historia y rehace una porción de la acción a voluntad. Éste es el caso, naturalmente, del montaje soviético de los cineastas de los años veinte; en el capítulo 11, veremos cómo una concepción «espacial» de la construcción hace perfectamente factible para la narración repetir una acción de la historia inmediatamente o en intervalos a lo largo del filme.

Duración

Como el orden y la frecuencia, la duración está estrictamente controlada por las condiciones de la visión normal. De la misma forma en que no podemos saltar temporalmente en una película, o ir hacia atrás y volver a ver una parte de ella, tampoco podemos controlar cuánto tiempo le llevará a la narración desarrollarse. Esto es de importancia capital para la construcción y comprensión fílmica.

Tenemos tres variables. La duración de la *historia* es el tiempo que el observador presume que requiere la acción: una década o un día, horas o días, semanas o siglos. La duración del *argumento* consiste en los espacios de tiempo que la película dramatiza, representa. De los diez años de acción histórica presumidos, el argumento dramatiza sólo unos meses o unas semanas. La distinción se ejemplifica claramente en *Solo ante el peligro* (*High Noon*, 1952). En vez de representar fases de la lucha del *marshal* Kane con Frank Miller o momentos de su relación amorosa, la historia dramatiza sólo el punto climático de aquellas relaciones en el espacio de unas cuantas horas de un día. Todo el resto de la duración de la historia se indica a través de explicaciones.

Los medios convencionales para indicar las relaciones entre la duración del argumento y de la historia incluirán relojes, calendarios, indicaciones verbales, rótulos o diálogos, así como prototipos de la cultura general (tiendas que se abren, gallos cantando). Generalmente, si la duración del argumento se centra en una o unas cuantas partes de la duración de la historia, solemos considerar la duración de la historia como una reminiscencia de la dramaturgia post-Ibsen o de la novela corta del siglo XX. En la medida en que la duración del argumento incluye muchos y extensos fragmentos de la duración de la historia, la construcción

de ésta parecerá más reminiscente de la novela «épica» del siglo XIX. Habría que decir también que tanto la duración de la historia como la del argumento pueden ser indeterminados a causa de la insuficiencia de indicios (véase el comentario de *Pickpocket*, pág. 290), o de un rechazo radical a someterse a una duración «normal», como en *La pasión de Juana de Arco* (*La Passion de Jeanne d'Arc*, 1928), de Dreyer.

La duración de la historia y la duración del argumento no están expresadas en el sistema estilístico del filme, pero sí un tercer tipo de duración. Podemos llamar a esta duración *de pantalla* o «tiempo de proyección». La acción de la historia puede durar diez años, el argumento puede ir desde marzo a mayo del último año, pero la película puede presentar estas duraciones en un intervalo de tiempo de dos horas. Puesto que la duración de pantalla es el ingrediente principal del medio cinematográfico, todas las técnicas fílmicas —puesta en escena, fotografía, montaje y sonido— contribuyen a su creación.

Hasta aquí, he hablado de tres tipos de duración como pertenecientes al conjunto: la narración global, el tiempo total transcurrido. Pero la duración también opera de formas importantes en un nivel más local: partes del argumento (acciones, escenas, episodios) y segmentos del tiempo de pantalla. La necesidad de reconocer esto queda clara si consideramos las asunciones básicas del espectador respecto a un filme «ordinario». En el nivel del conjunto, la duración de la historia se espera que sea mayor que la duración del argumento, y la duración del argumento se asume que será mayor que el tiempo de proyección. Esto es así porque muy pocas narraciones representan la totalidad de cada acción. En el nivel de las diversas partes, sin embargo, la situación cambia. Los factores estilísticos intervienen decisivamente. En circunstancias normales, la duración de un solo plano se asume como equivalente a la duración de la acción que representa. Un hombre entra en un coche: el plano presenta una duración en pantalla que equivale a la duración del argumento y de la historia. Las escenas presentadas en continuidad espaciotemporal se aprehenden, asimismo, como representando fielmente la duración del argumento y de la trama. Por otra parte, los espectadores entienden que el montaje paralelo y otras técnicas presentan posibilidades de manipular la duración de la historia. Secuencias de persecuciones, secuencias de montaje, etc., se construyen como

casos en que la duración de la historia excederá claramente el tiempo de proyección. En resumen, la naturaleza de las partes configura la construcción de la duración de la historia que hace el espectador.

Me apresuro a remarcar que todas estas asunciones durativas se basan en convenciones del cine narrativo tradicional. Se pueden invalidar por indicadores específicos. Es posible, por ejemplo, que un único plano sugiera una duración del argumento y de la historia mayor que la presentada en el tiempo de proyección. En *Las zapatillas rojas* (*The Red Shoes*, 1948), un plano de unos estudiantes en el gallinero esperando a que empiece un ballet se supone que debe durar más de cuarenta y cinco minutos. Para indicar esto, la narración utiliza un rótulo («Cuarenta y cinco minutos después») sobre el plano. La banda sonora es también útil para cuestionar las presuposiciones normales: diálogo o comentarios en voz *over* pueden sugerir que la acción que sucede en pocos momentos en la pantalla supone el transcurso de horas, o (caso poco frecuente) viceversa. E incluso la asunción de la continuidad estilística como un indicio de la duración del argumento se puede ver disminuida, como sucede en *Occurrence at Owl Creek Bridge*. Aquí, suprimiendo una laguna, la narración presenta en varios minutos acontecimientos que ocurren en unos pocos segundos (subjettivos) en la historia. En el contexto adecuado, cualquier técnica fílmica puede modificar o eliminar la tendencia del espectador a asumir que, en el nivel de la escena o del plano, el tiempo de la historia es mayor o igual que el tiempo de proyección.

Dadas tres posibles relaciones durativas (igualdad, expansión, contracción), podemos generar un conjunto de nueve posibles relaciones entre historia, argumento y estilo. Afortunadamente, pueden resumirse de una manera informal. Hay *equivalencia* cuando la duración de la historia es igual al argumento y a la duración de proyección. Tenemos lo que yo llamo *reducción* cuando la duración de la historia se narra de forma abreviada o resumida. Y *expansión* cuando la duración de la historia se narra aumentada. Algunas posibilidades son, naturalmente, más comunes y, en consecuencia, desde el punto de vista del espectador más probables que otras.

En el nivel de la globalidad del filme, la equivalencia entre historia, argumento y tiempo de proyección puede encontrarse en narraciones muy simples, tales como los filmes «primitivos». En *Pickpocket* (1903) un ladrón roba

la cartera a un hombre, le persiguen y le capturan: fin. El argumento no nos pide que construyamos acontecimientos previos a la historia, y así la historia y el argumento tienen igual duración. Pero esta situación es poco frecuente. Normalmente, la historia consiste en algo más que la acción desarrollada: es la cadena completa de los acontecimientos. La historia de *Solo ante el peligro* incluye no sólo los acontecimientos de un lapsus de dos horas en la vida del *marshal* Kane, sino también todos los antecedentes pertinentes, el envío de Frank Miller a prisión, la promesa a su prometida de abandonar el empleo y todo lo demás. Así, la duración del argumento puede aproximarse mucho al tiempo de proyección, pero la duración de la historia completa suele sobrepasar a ambos.

En el nivel de una parte determinada cualquiera, sin embargo, la equivalencia entre historia, argumento y duración en la pantalla es bastante posible y con frecuencia, como hemos visto, se da por sentada. La representación en la pantalla de un suceso que dura un minuto, se asume generalmente que ha ocupado un minuto en el argumento y en la historia. Esta representación puede conseguirse con un solo plano, con el montaje continuo o con la banda sonora, por cualquier medio técnico.

La narración fílmica puede también *reducir* el tiempo de la historia. Es el procedimiento más común en el nivel global: el argumento representa diez años como diez días, mientras la duración en pantalla convierte diez días en dos horas. Algunas partes de la película pueden también reducir el tiempo de la historia, usualmente postulando una congruencia de la duración del argumento y de la historia, y representando este espacio en una duración de proyección más abreviada. Puede indicarse contextualmente que una escena dura cinco minutos en la historia y en el argumento, pero, mediante cortes u otros recursos de montaje, la acción se podría representar en tres minutos en la pantalla. El movimiento rápido es otra técnica que acorta la duración en pantalla sin indicar necesariamente al espectador que asuma la diferencia entre la duración del argumento y de la historia.

Todos estos procedimientos se denominan comúnmente «elipsis», pero nuestra distinción inicial revela que en realidad hay dos formas bastante diferentes de reducir la duración de la historia. Una forma, que podemos llamar propiamente elipsis, se da cuando el argumento omite

segmentos discretos del tiempo de la historia. Es un proceso operativo normal. Pasando a la escena B, la narración, habitualmente, elimina un intervalo de acción de la historia que sigue a la escena A. La duración en pantalla es aquí idéntica a la duración del argumento, y los rasgos estilísticos (fundidos, música, etc.) abarcan indicios convencionales de la elipsis. La secuencia de montaje típica de Hollywood es otro ejemplo, en el que las partes de un proceso se representan a través de imágenes emblemáticas unidas por fundidos u otras formas de separación. El espectador toma esto como un breve resumen de un conjunto más largo de acontecimientos, y de nuevo evita partes discretas (si no siempre exactamente mensurables) del tiempo de la historia.

El tiempo de la historia se puede también reducir sin necesidad de ninguna elipsis. La duración tanto del argumento como de la historia pueden ser mayores que el tiempo de pantalla, pero el tiempo de pantalla presenta una serie de acciones de tal forma que no puede detectarse tiempo perdido alguno. Puesto que aquí el tiempo no se elide sino que se condensa, llamaré a este proceso *compresión*. Un sencillo ejemplo es el plano de *Las zapatillas rojas* («Cuarenta y cinco minutos después»). Un caso menos literario se da en *Hitori Musuko* (1936), de Ozu. En ella, un plano que consume menos de noventa segundos de tiempo de pantalla traslada la historia desde un momento alrededor de las diez de la noche hasta el amanecer. Un plano de «movimiento rápido» podría también ejemplificar la compresión si asumimos que por medio de este recurso técnico una duración «normal» de historia y argumento se presenta de forma acelerada. Un caso de mayor virtuosismo es la devastadora (en todos los sentidos) secuencia del restaurante en *Play Time* (Play Time, 1967), de Tati: Una fiesta que dura toda la noche en el Royal Garden se representa en cuarenta y cinco minutos de tiempo de pantalla. Pero no hay ningún punto en el que podamos aislar momentos, y menos aún horas, que hayan sido elididos por el argumento. Casi cada cambio de plano es un corte en continuidad (un *raccord* de líneas de visión, un *raccord* de la acción o cualquier otra cosa), que asegura la equivalencia durativa entre argumento e historia. Más importante aún, hay también música diegética, interpretada por las bandas del Royal Garden, y que se reproduce casi sin interrupción a través de toda la secuencia. (El sonido continuado que proviene del mundo diegético es una indica-

ción convencional de la duración ininterrumpida de la historia.) Sin embargo, la secuencia presenta al menos seis horas de tiempo de la historia y del argumento ¡literalmente sin omitir ni siquiera un segundo! Sólo podemos decir que la secuencia ha concentrado, o comprimido, aquellas horas en aproximadamente cuarenta y cinco minutos de tiempo de pantalla.

La compresión probablemente no sea rara, pero la elipsis es mucho más común, y sus funciones narrativas son variadas. Al analizar el uso del tiempo de un filme podríamos considerar el grado en que puede determinarse el tiempo de la historia elidido (lo que Noël Burch llama elipsis «definida», contra las elipsis «indefinidas»).⁹ Obviamente, las elipsis dejan lagunas que pueden ser permanentes o temporales, enfocadas o difusas, destacadas o suprimidas. Las elipsis, frecuentemente, funcionan en contra de la dilación —se salta sobre el tiempo para llegar al siguiente momento importante—, y así una narración altamente elíptica podría requerir complicadas líneas argumentales para retrasar la acción (*Spione*, 1928, de Lang, es un buen ejemplo). Si el período omitido contiene información significativa, la elipsis puede crear una narración supresiva que configure nuestra actividad de formación de hipótesis.

Consideremos una de las más flagrantes elipsis del cine de Hollywood. En *Secreto tras la puerta* (*Secret beyond the Door*, 1948), Celia Lamphere cree que su marido, Mark, es un asesino. Una noche huye de la casa, con Mark aparentemente persiguiéndola. Se detiene en primer plano. La figura de un hombre aparece tras ella. La pantalla se oscurece y la oímos gritar. La siguiente escena se abre sobre Mark solo, a la mañana siguiente. Su monólogo interior dice: «Será un juicio curioso. El pueblo del Estado de Nueva York contra Mark Lamphere, acusado de la muerte de su esposa Celia. Documento A. ¿Qué puedo responder si me preguntan si el asesinato fue premeditado?». Así yuxtapuestas, las dos escenas nos hacen inferir que la ha asesinado. Pero dos escenas más tarde, Celia entra en la habitación y nos enteramos de que la noche anterior otro hombre la encontró en el jardín y la ayudó a escapar. La narración salta únicamente sobre unos pocos momentos y destaca la laguna, pero entonces parece llenarla satisfactoriamente. Luego comprendemos que la narración nos ha engañado. Ésta es la narración «informal» por excelencia.

En el nivel global de la película, o en el parcial, la na-

rración puede también *expandir* la duración de la historia. Puede suponerse que un acontecimiento dura un minuto en la historia, pero su composición argumental o su manifestación en el tiempo de rodaje puede consumir realmente dos minutos. Como sucede con la reducción, podemos distinguir dos tipos de expansión. Hay una expansión por *inserción*, que *grosso modo* es análoga a la elipsis. El tiempo de la historia se expande «rellenando»: el argumento y el estilo se introducen en asuntos ajenos. Si filmo a un hombre cruzando un umbral y corto a un plano de una acción que ocurre a un kilómetro de allí, y entonces corto de nuevo hacia el hombre que continúa cruzando el umbral, he expandido la acción por inserción. *Occurrence at Owl Creek Bridge* ofrece un ejemplo famoso, en el que unos pocos segundos de acción de la historia —los últimos momentos de un hombre al que van a colgar— se prolongan hasta media hora de tiempo de pantalla por inserción de una prolongada secuencia subjetiva. En el cine soviético mudo, no es extraño encontrar una acción concreta interrumpida por un rótulo y realizando un resumen desde su punto de partida. Mis ejemplos han hecho hincapié en el montaje como el medio principal de realizar la inserción porque es la práctica más frecuente, pero ciertamente otras técnicas funcionan igual de bien. Hay un ejemplo curioso en *Todo va bien* (*Tout va bien*, 1972) cuando, durante el larguísimo plano de seguimiento en el supermercado, sucesivos acontecimientos de la historia (por ejemplo, la irrupción de los manifestantes) se tratan como inserciones dentro de la cadena de otros sucesos de la historia, y, de vez en cuando, la cámara vuelve a los clientes del supermercado, en la caja de salida, que están sacando de sus carros de la compra exactamente los mismos paquetes que sacaban varios minutos antes. Una expansión puede también conseguirse a través de la inserción de diálogo o efectos sonoros, puesto que la banda sonora de un filme se refiere a los sucesos de la historia.

El segundo tipo de expansión es la *dilación*. De alguna forma paralela a la compresión, esta táctica extiende una acción representada de forma continua. Aquí la duración de la historia y el argumento son congruentes; sólo la duración de pantalla expande el tiempo. El ejemplo más común es la filmación a cámara lenta. Las escenas de muerte en cámara lenta en *Los siete samurai* (Sichinin no Samurai, 1954) son prolongaciones narrativamente auto-

conscientes de acciones que tanto en términos de la historia como del argumento deben ocupar un período más corto de tiempo. El montaje paralelo es otra técnica para conseguir el mismo fin. Indicadores específicos de la puesta en escena (iluminación, vestuario o cambios de decorado) o de la banda sonora (por ejemplo, comentarios en *over* o los experimentos de Jean Epstein con los efectos de sonido) pueden también invalidar nuestra asunción normal de que un acontecimiento determinado tiene la misma duración en la historia que en la pantalla.

Las maneras fundamentales en que la narración puede manipular la duración de la historia pueden resumirse sencillamente así:

Equivalencia: La duración de la historia es igual a la duración del argumento y la duración de proyección.

Reducción: La duración de la historia se reduce.

A. **Elipsis:** La duración de la historia es mayor que la del argumento, que a su vez es igual a la duración de proyección. Una discontinuidad en el argumento marca una parte de la duración de la historia omitida.

B. **Compresión.** La duración de la historia es igual a la del argumento y ambas son mayores que la duración de proyección. No hay discontinuidad en el argumento, pero la duración de pantalla condensa la duración de argumento e historia.

Expansión: La duración de la historia se expande.

A. **Inserción:** La duración de la historia es menor que la del argumento, que a su vez es igual a la duración de proyección. Una discontinuidad en el argumento marca el material añadido.

B. **Dilación:** La duración de la historia es igual a la del argumento, y ambas son menores que la duración de proyección. No hay discontinuidad en el argumento, pero la duración de pantalla extiende la duración tanto de la historia como del argumento.

Todas estas manipulaciones pueden conseguirse por medio de diversas técnicas fílmicas.

Estas distinciones pueden ayudarnos a analizar dos figuras sobresalientes del estilo fílmico que operan de una



Fig. 6.7. *Luna nueva*

forma más compleja de lo que usualmente se observa. Explicar estas figuras también proyectará nueva luz sobre dos películas que se han convertido en textos ejemplares del uso creativo del tiempo en el cine.

El montaje alternado es un vehículo estilístico de manipulación temporal. La narración entrecorta dos o más líneas distintas de acción. Esto origina cuestiones de orden, como ya hemos visto: ¿entendemos los acontecimientos sucesivamente presentados como ocurriendo simultánea o sucesivamente en el argumento? Pero el montaje paralelo también produce cuestiones de duración. *El nacimiento de una nación*, esa vieja historia cuya construcción temporal continúa estando inadecuadamente analizada, ofrece ejemplos notables.

El clímax de *El nacimiento de una nación* entrecruza cuatro líneas diferentes de acción: Silas Lynch metiendo en prisión a Elsie y Austin Stoneman, la manifestación en las calles de Piedmont, la familia Cameron y sus amigos sitiados en una cabaña en las afueras de la ciudad, y el Klan cabalgando al rescate. En términos narrativos, cada corte a otra línea de acción crea un fuerte efecto de retraso. Sobre todo, las acciones se entienden como simultáneas: la familia lucha mientras el Klan galopa hacia ellos. En un nivel más microscópico, sin embargo, la discontinuidad del montaje crea un efecto durativo curioso que nadie ha señalado, que yo sepa. El entrecruzado produce *elipsis* en algunas líneas de acción y *expansión* en otras. Por ejemplo, el

Fig. 6.8. *Luna nueva*

pequeño grupo de la cabaña está a sólo unos momentos de su aniquilación y el Klan debe cabalgar varios kilómetros para rescatarlos. Cortar hacia los salvadores que galopan prolonga el asedio de la cabaña (expansión por inserción), mientras que cortar de nuevo hacia la cabaña motiva la omisión de largas extensiones del galope del Klan (elipsis). Este ejemplo, en absoluto extraordinario, muestra cómo la tensión del montaje paralelo procede parcialmente del hecho de que argumento y estilo han dado a cada línea de acción un período durativo diferente.

Un segundo caso canónico de manipulación temporal en el cine es el montaje superpuesto: montar juntos planos de la misma acción de tal forma que se expanda la duración de proyección. Esto se usa habitualmente para enfatizar algo. En *Luna nueva* (His Girl Friday, 1940), Molly Malloy acaba de censurar a los periodistas insensibles, y Hildy Johnson la acompaña a la salida. Los hombres a los que se ha criticado se quedan incómodamente inmóviles. Hildy vuelve a la habitación, desplazando lentamente la puerta abierta (fig. 6.7). Corte a un *plan américain* de ella, aún abriendo la puerta y haciéndola desplazarse una parte del arco que ya había cubierto (fig. 6.8). Hildy está de pie, inmóvil, en el umbral y murmura «Caballeros de la prensa», antes de alejarse de espaldas hacia su mesa. El montaje superpuesto acentúa la pausa y la muda denuncia de Hildy. Este ejemplo muestra que la manipulación de la duración en el montaje requiere a menudo controlar la frecuencia de

Fig. 6.9. *El acorazado Potemkin*, plano 239Fig. 6.10. *El acorazado Potemkin*, plano 240

un suceso del argumento repitiendo o no una acción concreta. (Aunque muchos *raccords* de la acción no vuelven a presentar largas porciones de un movimiento, a veces tres o cuatro encuadres del movimiento se repiten. Esta ligera superposición hace el corte perceptualmente más suave.)

Pero algunos casos de expansión temporal no son tan simples. Es común citar la escena de la rotura del plato en *El acorazado Potemkin* como un simple alargamiento del tiempo, pero el análisis de la secuencia muestra poderosas ambigüedades. El marinero que lava los platos ve uno con el grabado «El pan nuestro de cada día, dánosle hoy». Se



Fig. 6.11. *El acorazado Potemkin*, plano 241

Fig. 6.12. *El acorazado Potemkin*, plano 242

Fig. 6.13. *El acorazado Potemkin*, plano 243

Fig. 6.14. *El acorazado Potemkin*, plano 244

enfada, y se suceden los siguientes planos (véanse las figuras 6.9-6.18):

239. Plano medio. Se levanta el plato, fuera de encuadre.

240. Plano medio. Tres marineros lavando los platos. El marinero traslada el plato al interior del encuadre y hacia arriba.

241. Plano medio próximo. El marinero desplaza el plato hacia atrás, a través de su pecho, hacia su hombro izquierdo.

242. Plano medio. El marinero continúa desplazando el plato hacia atrás y lo detiene un instante. Después lo desplaza hacia abajo, con la mano vuelta, y describe un arco justamente fuera de la línea inferior del encuadre.

243. Plano medio próximo. El marinero levanta ahora su mano hacia arriba, a su derecha; el plato está en lo alto, fuera de la parte superior del encuadre.

244. Primerísimo plano. La cara furiosa del marinero se mueve hacia atrás y adelante con respecto a la cámara.

245. Plano medio (como en 242). El brazo derecho del marinero está en lo alto, fuera del encuadre (como en

Fig. 6.15. *El acorazado Potemkin*, plano 245Fig. 6.16. *El acorazado Potemkin*, plano 246

243); desplaza el plato hacia abajo, hacia dentro del plano, con la palma de la mano hacia adelante.

246. Plano medio (como en 239). El brazo conduce el plato hacia abajo y golpea la mesa.

247. Plano medio próximo (como en 243). La espalda, hombro y brazo izquierdo del marinero se contorsionan, y la cabeza comienza a aparecer en la parte inferior del plano.

248. Plano medio (como en 246). La mesa; los cuerpos de los marineros se alejan. Fundido.

El montaje superpuesto requiere algunas repeticiones de la acción, pero aquí casi no se producen. El único indi-

Fig. 6.17. *El acorazado Potemkin*, plano 247Fig. 6.18. *El acorazado Potemkin*, plano 248.

cador posible de este tipo sucede en el plano 244, cuando puede interpretarse el movimiento de la cara como sugerencia de que el cuerpo se impulsa hacia adelante, conduciendo el plato hacia abajo en la acción que comenzará de nuevo en el próximo plano. En su conjunto, las transiciones de montaje son suaves y los *raccords* de acción continuos, concebidos a menudo como «cortes de encuadre» (desde el plano 239 al 242 y entre los planos 245 y 246).¹⁰

Respecto a los acontecimientos de la historia podemos hacer dos o tres asunciones. Asumamos, primero, que la mano derecha del marinero realiza el *sencillo* gesto de desplazar el plato hacia arriba (planos 239-242), desplazándolo a través de su pecho, y levantándolo después por encima de su hombro derecho (planos 243-245) antes de romperlo (245-248). En este caso, sólo el plano 244 expande la duración de la historia. El plano 247, que muestra el brazo retrocediendo, no puede decirse que expanda también la duración, pues la acción de romperlo ya ha finalizado; es una continuación. De hecho, si la acción de la historia consiste en un simple movimiento, este pasaje ofrece una elipsis. El corte (desde 242 a 243) omite mostrar el desplazamiento del plato a través del cuerpo del marinero. Uno o dos segundos se han elidido, no expandido.

Por otra parte, podemos asumir que el argumento transgrede el principio canónico de no contradicción de la historia al mostrar al marinero rompiendo el plato en *dos gestos diferentes*: conduciendo el plato hacia abajo con la mano vuelta, la palma hacia atrás (239-242), y llevándolo hacia abajo con la palma de la mano hacia adelante (243, 245). El argumento sería, pues, ambiguo respecto al modo en que se rompió «realmente» el plato. Con la mano en una posición o en otra, el golpe cortaría suavemente hacia el plano del plato haciéndose añicos (246). De esta forma, la duración de proyección se alargaría por inserción de un gesto alternativo.

A partir de la estricta prueba de esta secuencia, las dos formas no pueden ser compatibles. La escena de la rotura del plato del *El acorazado Potemkin* no es un caso claro de expansión durativa, pues el argumento hace pensar en posibilidades conflictivas de lo que constituye el acontecimiento de la historia (¿un gesto complejo o dos simples?). Es interesante, sin embargo, que la mayoría de espectadores y críticos parecen observar esta secuencia desde el punto de vista de una expansión extensiva. Esto puede explicarse por dos principios que he mencionado anteriormente. Primero, toda la secuencia se desarrolla tan rápidamente que la presión de la situación observada impulsa al espectador a aceptar la explicación más simple: la expansión de un sencillo, simple gesto, es cognitivamente más económica que otras asunciones. Segundo, el contexto del filme nos alienta a leer cualquier discontinuidad durativa sin movimiento físico como una expansión. La mayoría de los cortes en la acción de *El acorazado Potemkin* ofrecen, o bien transiciones suaves (equivalencia en la duración de argumento e historia) o saltos en montaje superpuesto. Un pasaje característico se produce cuando los confusos asistentes bajan las mesas (figs. 6.19-6.22). Los cortes alternan una perfecta coherencia en la acción (planos 141-142, 143-144) con expansiones discordantes (planos 142-143, 144-145). El espectador espera un tratamiento nervioso, vibrante del tiempo de la historia como norma interna del filme, así que estos complejos planos que implican movimiento se suelen insertar dentro de la categoría más probable.

Manipulaciones y alteraciones temporales

Como el capítulo 10 tratará con más detalle, el cine europeo «serio» de la posguerra puede caracterizarse por sus esfuerzos para estructurar una película en torno a una narración altamente autoconsciente. El filme define su trabajo narrativo con respecto a ciertas normas externas (como toda película debe hacer), pero intenta crear normas internas únicas utilizando recursos y/o sistemas que generan un proceso ambiguo, como un juego, de la construcción narrativa. Tomando como ejemplo *La estrategia de la araña* (La estrategia del ragno, 1970), de Bernardo Bertolucci, quiero mostrar el modo en que los principios teóricos de la narración y los principios de organización tem-



Fig. 6.19. *El acorazado Potemkin*, final del plano 141

Fig. 6.20. *El acorazado Potemkin*, principio del plano 142

Fig. 6.21. *El acorazado Potemkin*, final del plano 142

Fig. 6.22. *El acorazado Potemkin*, principio del plano 143

poral que he indicado pueden utilizarse para describir este juego en una película completa.

Hasta cierto punto, *La estrategia de la araña* puede considerarse como una historia de detectives. Athos Magnani llega al pueblo de Tara, en el valle del Po. Su padre, llamado también Athos Magnani, fue asesinado en 1936, durante una representación de *Rigoletto*, y se le ha santificado como un héroe antifascista. La amante del padre, Draifa, pide a Athos que descubra al asesino. Tras hablar con los viejos camaradas de su padre y con el misterioso terrateniente Beccaccia, Athos se entera de que Magnani era, en realidad, un traidor que se vendió a las autoridades fascistas. Pero como un héroe muerto es siempre políticamente más útil que un traidor vivo, «planeó» su muerte para que pareciera obra de los fascistas. Aunque Athos ha descubierto la verdad, guarda silencio, parcialmente al menos, porque se da cuenta de que él es también «parte de la historia de Athos Magnani».

La película presenta, pues, el característico proceso de doble formación de la historia en los filmes de detectives: construimos la historia de Athos siguiendo la investigación, y nosotros (a la vez que Athos) construimos la historia del propio crimen, llenando sus lagunas causales. Hasta aquí, *La estrategia de la araña* apela a procesos de suspense y curiosidad. Finalmente, parte del misterio se

resuelve. Pero la película presenta dos dificultades que no encontramos en *El sueño eterno* e *Historia de un detective*. Una es la laguna causal permanente. No hay explicación de por qué Magnani padre traicionó a sus amigos y a su causa. Como en *Ciudadano Kane*, *La estrategia de la araña* sugiere una inaccesibilidad fundamental en las acciones humanas. La dificultad mayor —y que no surge en *Ciudadano Kane*— tiene que ver con la presentación de la investigación y el crimen. En esta película, la narración es en sí misma más ambigua que en cualquiera de las películas de Hollywood que hemos considerado. Hay varias lagunas permanentes, y están destacadas; se nos pide que formemos hipótesis que compitan entre sí pero no se excluyan; los indicios son incongruentes más que redundantes. *La estrategia de la araña* utiliza una narración equívoca que nos impele a formar hipótesis sobre las propias operaciones de la narración, a convivir con la disonancia de la información oculta de la historia y con indicios incompatibles.

La narración se niega a marcar límites claros entre la subjetividad del personaje, los acontecimientos objetivos y el «comentario» narrativo. Ahora bien, el filme clásico, por lo general, señala cada uno de ellos inequívocamente. En *La ventana indiscreta*, la narración comienza con una imagen de la persiana de la ventana subiéndose, dirigida totalmente hacia nosotros, sin ninguna motivación diegética; otras imágenes se indican como procedentes del punto de vista de Jeffries; y otras se presentan como sucesos objetivos, incluso independientemente de que Jeff sea consciente de ellas. *La estrategia de la araña*, sin embargo, se adapta al modo narrativo característico de las películas de arte y ensayo europeas. Sin repetir un razonamiento que desarrollaré más tarde, puedo decir que este modo narrativo nos pide, frecuentemente, que consideremos el argumento como una mezcla de subjetividad y objetividad, sin esperanza de poder elegir finalmente entre las dos. El estilo del filme apoya esta estrategia del argumento dando indicios incompletos o incoherentes. Debemos, en consecuencia, mantener nuestras hipótesis más abiertas que en la narración clásica de Hollywood.

Dos ejemplos rápidos podrían ilustrarlo. A la mañana siguiente de su llegada, Athos se despierta a causa de que están llamando a su puerta y la abre (fig. 6.23). Corte al plano de un hombre con el puño levantado (fig. 6.24), que lo lanza contra la cámara (fig. 6.25). Se oyen un ruido y un



Fig. 6.25



Fig. 6.23

Fig. 6.24

golpe y la pantalla se oscurece. Athos, aparentemente, ha recibido un puñetazo a traición. Las claves estilísticas para la subjetividad óptica son la postura del personaje, la mirada y el puño mostrado a la cámara. Pero un indicio es incoherente: cuando se oye el golpe en la banda sonora, el puño no ha chocado aún con nada. El plano, pues, se presenta también como construcción *no* subjetiva, la representación estilizada por parte de la narración de un ataque, algo así como ese pasaje de *El acorazado Potemkin* que se niega a comunicar exactamente cómo se rompe el plato.

Una secuencia aún más compleja. En la plaza de la ciudad de Tara, hay un busto blanco de piedra que representa a Magnani. En una escena, Athos pasea a su alrededor y tenemos planos de la estatua como si estuvieran tomados desde su punto de vista óptico. Sin embargo, las claves son problemáticas. El busto ya no es simplemente blanco; ahora la pañoleta y los ojos están pintados. La cámara se mueve en un arco alrededor de la estatua, indicándonos el movimiento de Athos, pero la estatua parece rotar *con* el movimiento de la cámara, permaneciendo siempre frontal. Y cuando Athos se detiene, se gira y camina en la trayectoria opuesta, la estatua y el entorno continúan su movimiento como si no hubiera cambiado el ritmo. Más tarde, el plano del busto que habría acompañado «adecuadamente» al cambio de dirección de Athos, se inserta en la escena de su discurso al pueblo. Se nos abandona con indicadores no redundantes e

hipótesis sin confirmar. ¿Se pintó la estatua después de la llegada de Athos (un cambio «objetivo» en el mundo de la historia)? ¿O bien son los colores de la estatua un indicio de que este plano representa el estado mental de Athos (es decir, una imagen subjetiva)? El movimiento rotatorio irreal de la estatua sugiere o bien subjetividad mental o bien una ruptura de las leyes del mundo diegético externo a la narración. Si el pasaje es subjetivo, ¿por qué no cambia la dirección de la rotación de la estatua cuando Athos lo hace? Y ¿es la aparición de la estatua un *flashback* subjetivo (Athos recordando lo que vio) o bien un aparte narrativo que llama nuestra atención hacia la yuxtaposición de Magnani padre e hijo? Estas preguntas no pueden responderse de forma concluyente. Incluso mientras elaboramos hipótesis exclusivas y simultáneas sobre el crimen de la historia (¿mató Beccaccia a Magnani, o lo hizo algún otro?), debemos elaborar hipótesis aproximadas, más sucesivas o «de desarrollo», y menos fáciles de confirmar *sobre el propio proceso narrativo*. ¿Por qué se muestra esta o aquella escena? ¿Es éste un acontecimiento objetivo, subjetivo, o alguna otra cosa?

La investigación de Athos dura cuatro días, pero esta duración concentrada del argumento se abre a una serie de nueve *flashbacks* externos que dramatizan acontecimientos que conducen a la muerte de Magnani padre.

1. Magnani y sus tres camaradas pasean por la noche y él imita el canto del gallo.

2. En las fiestas del pueblo, Magnani desafía a los camisas negras locales bailando durante la interpretación de un himno patriótico.

3. Magnani y sus camaradas hablan sobre cómo asesinar a Mussolini.

4. Magnani y sus camaradas deciden matar a Mussolini mediante una bomba durante la representación de *Rigoletto*.

5. Draifa ve a Magnani por última vez: mientras los domadores del circo persiguen a un león que se ha escapado, ella se pelea con él.

6. Los camaradas de Magnani le regalan un león diseado en una bandeja.

7. Magnani corre a través del bosque.

8. Magnani confiesa su traición, y planea con sus amigos su propia muerte.

9. Breves destellos de varios de estos fragmentos aparecen cuando Athos dedica el monumento conmemorativo de Tara a su padre.

Como cualquier película narrativa que utilice *flashbacks*, *La estrategia de la araña* nos pide que los situemos en una cronología global. Esto no presenta una gran dificultad, pues la mayoría de las escenas se ofrecen en secuencia cronológica y causal. Hay algunas lagunas causales reconocidas: el banquete del león (6) y los planos de Magnani corriendo (7) son difíciles de unir y puede que ni siquiera sean *flashbacks*. Pero la ambivalencia real de estos *flashbacks* reside en su uso anormal de indicadores temporales tanto de argumento como de estilo.

Tenemos primero el problema de señalar adecuadamente una transición hacia el interior o el exterior de un *flashback*. En *Ciudadano Kane*, por citar un contraejemplo, cada *flashback* está cuidadosamente «encontrado» por una situación narrativa. Un narrador en presente da paso a escenas dramatizadas localizadas en el pasado, y cuando éstas acaban, volvemos, aunque sea brevemente, al narrador en presente. Ésta es la «escenificación relatada» de la que hablábamos en la pág. 78. El primer *flashback* en *La estrategia de la araña* sigue esta convención. Draifa cuenta a Athos que su padre era un bromista; vemos entonces a Magnani, de paseo con sus compinches, imitando el canto de un gallo; y la narración vuelve a la situación que ha introducido el *flashback*. Según avanzamos a través del filme, sin embargo, estos indicadores estándar desaparecen. En el segundo *flashback*, Gaibazzi cuenta cosas a Athos sobre las fiestas; corte a la fiesta y a la confrontación con los camisas negras. Pero al final de la escena no hay una vuelta a la situación narrativa, sino simplemente un corte a otro viejo camarada, Rasori, que cuenta a Athos otro momento del pasado. La narración deja un vacío, que llenaremos de esta forma: después de que Gaibazzi complete su historia, Athos parte y va a visitar a Rasori.

Surge ahora un problema más perturbador. Los *flashbacks* convencionales, tales como los de *Ciudadano Kane*, proporcionan un indicio obvio para diferenciar las dos épocas: los personajes que sobreviven en el presente se representan más jóvenes en el *flashback*. En *La estrategia de la araña*, sin embargo, las cosas son más complicadas. En el primer y segundo *flashback*, Magnani es representado por el actor que hace el papel de su hijo. Esto puede motivarse de una manera realista por el parecido familiar. Pero no solamente son representados Gaibazzi y los otros camaradas por los mismos actores en el presente y en el

pasado, sino que también se les representa aparentando *exactamente la misma edad* en las escenas de 1936 que en las que suceden treinta y cinco años después. (Esto no es tan evidente en el primer *flashback*, porque es una escena nocturna y porque aún no habíamos visto a los hombres en el presente.) El segundo *flashback*, pues, inicia nuevas hipótesis —puede que el presente narrativo no regrese al final del *flashback*, los otros compañeros tienen la misma imagen en el presente que en el pasado— y esto pertenece tanto a la propia narración como a la cadena causal de los acontecimientos de la historia.

Estas hipótesis se confirman a corto plazo. El *flashback* número 3 comienza con Rasori contándole a Athos cosas sobre aquella época; luego se traslada hacia el pasado —en el que Rasori no parece más joven que en el presente— y en vez de cerrar con una vuelta al marco narrativo, se funde sobre Athos y el tercer camarada, Costa, que continúa la historia. El efecto de situar las historias de los tres hombres tan estrechamente unidas es desalentarnos a la hora de buscar incompatibilidades entre ellas. (Contrástese *Ciudadano Kane* a este respecto.) Pero si ahora creemos que la película tiene una regla —no volver al presente narrativo—, luego esta expectativa se frustra, pues el *flashback* de Costa, a diferencia de los otros, concluye con una escena de Athos hablando con él sobre lo que estaba contando. La cualidad juguetona de la narración emerge: de cuatro *flashbacks*, dos vuelven a la situación que les sirve de marco y dos no. El espectador no puede, confiadamente, establecer hipótesis acerca de que la narración terminará un *flashback* de alguna forma concreta, lo que significa que el espectador no puede predecir exactamente cuándo empieza un *flashback*. (Como el corte a Rasori y el fundido a Costa indican, ni siquiera una interrupción aportará un indicio fiable.)

La ambigüedad aumenta cuando consideramos la profundidad de conocimiento que podemos asignar a estos cuatro *flashbacks*. En el cine de Hollywood, un *flashback* sirve principalmente para justificar la ocultación o la revelación de información argumental en un momento específico. El *flashback* no suele ser coherentemente «subjetivo»; a menudo dice cosas que el personaje que narra o recuerda ni siquiera sabe. En *La estrategia de la araña*, las anomalías en la presentación podrían hacer que nos preguntáramos si los *flashbacks* son o no más penetrantemente subjetivos que en la tradición de Hollywood. El primer *flashback*, enmarcado por la narración de Draifa, podría entonces atribuirse-



Fig. 6.26



Fig. 6.27

le a ella o a Athos. No hay, sin embargo, claves para tomarlo de esta forma. Si la escena transcurre en el recuerdo de Draifa, no hay explicación para que los tres camaradas se escenifiquen según su edad presente. Si la escena transcurre en la imaginación de Athos, ¿cómo podría visualizar a los hombres con exactitud antes de haberlos visto? La mejor hipótesis, aquí, es que el *flashback* está impersonalmente basado en la narración al estilo de Hollywood. Más tarde, puesto que la investigación se limita al ámbito de conocimiento de Athos, los *flashbacks* podrían considerarse subjetivos, pero, una vez más, los dos primeros implican la representación de personajes que Athos aún no ha conocido. Pero si estos *flashbacks* son impersonales, el quinto cuestiona todos los esquemas e hipótesis que nos hemos formado hasta ahora.

Cuando Draifa y Athos caminan hacia la casa de ella, él le pregunta sobre su padre. «¿Cómo era él en la intimidad?» Draifa se gira, enfrentándose a nosotros en primer plano; Athos sale de foco (fig. 6.26). Corte hacia Draifa poniéndole un vendaje al padre de Athos. La pareja empieza a pelearse. Ella le llama cobarde y promete que no lo volverá a ver. Corte atrás hacia el presente, una imagen en plano muy largo de Draifa y Athos paseando por los lindes del bosque. Corte hacia el pasado, continuando la escena que hemos visto. Draifa mira por la ventana y dice a Magnani que se acerque. Corte al presente de nuevo: Draifa y Athos se paran en un maizal y ella cae hacia atrás, como si se desvaneciera. Athos se inclina sobre ella, que abre los ojos. Corte hacia atrás, al pasado: Magnani mira por la ventana, quizás al león que se ha escapado. Tras algunos planos del león y Magnani, retroceso desde la ventana hacia Draifa, en primer plano (fig. 6.27), como la hemos visto en el presente (fig. 6.26). Ella dice: «Podría haber sido miedo, o por estar de espaldas a mí, de forma

que no podía ver su cara, pero me di cuenta de que todo había acabado. Fue la última vez que le vi vivo». Se vuelve hacia nosotros, y la cámara se mueve, pasando junto a ella, hacia Magnani, que mira por la ventana. Corte de nuevo al presente, con la mujer mirando aún al joven Athos.

Este *flashback* es el primero en que no se crea una situación narrativa. No hay evidencia alguna de que Draifa cuente a Athos estos sucesos. Sin embargo, el *flashback* no puede representar la subjetividad mental de Athos. La escena mantiene la anomalía de los cuatro primeros *flashbacks*, presentando a Draifa con la misma edad en el pasado y en el presente, de tal forma que ya no podemos considerar eso como un indicio coherente de que se trata de la imaginación de Athos. Es más, aunque no hay una situación de marco narrativo, el monólogo final de Draifa rompe la integridad del mundo ficticio, y habla de la conducta habitual de Magnani en pasado verbal y a un oyente no definido. Esto es, sus líneas finales serían adecuadas sólo si se pronunciaran en un marco situacional como el de los *flashbacks* 1 a 3. Tal como están, sus líneas podrían sugerir la intervención abierta de una narración que irrumpe con verosimilitud en la representación del acontecimiento profílmico por mor de la transmisión autoconsciente de información. Esta secuencia es un buen ejemplo de cómo los indicadores convencionales pueden llegar a ser ambiguos si se despliegan en relación redundante unos con otros. Para añadir ambigüedad, un plano del *flashback* de Draifa aparecerá en el último pasaje en *flashback* (9), que podríamos, de otra forma, sentirnos inclinados a atribuir a Athos, pero, puesto que ella no le ha dicho nada de aquellos sucesos, no hay forma realista causal de que puedan reaparecer en su memoria. De nuevo, algunos indicios se refieren a la subjetividad del personaje y otros a un comentario narrativo omnisciente.

El resultado de los cinco primeros *flashbacks* es crear un juego coherente contra cualquier predicción sólida respecto a los procesos narrativos del filme. Si asumimos que la narración está limitada a Athos, el *flashback* de Draifa rompe con ello. Si asumimos que esta escena surge de los pensamientos íntimos de ella, no podremos explicar después cómo surgen en la memoria de Athos. Y aún no tenemos explicación para la representación de la edad de los personajes en el pasado. O mejor dicho, tenemos una hipótesis global: que nos enfrentamos a una narración alta-

mente autoconsciente, ambiguamente comunicativa, que, dentro de ciertos límites, cambia los indicios para cogerlos con la guardia baja. Sólo una narración juguetona mantendría la Tierra en movimiento bajo nuestros pies.

Los restantes *flashbacks* mantienen la imprevisibilidad. En una silla, en la terraza de Draifa, Athos mira a los tres viejos amigos enfrentarse al siniestro Beccaccia. Cuando mencionan el león, un fundido nos lleva a un burlesco duelo funerario. Extendido en una bandeja, el gran gato es colocado ante Magnani. Aquí no hay ningún marco explícito, nadie cuenta a Athos nada acerca del asunto; simplemente oye por casualidad una referencia indirecta. A la secuencia le falta también la más completa plausibilidad: ¿por qué hacer una fiesta con el cadáver del león? La escena puede también ser o bien un *flashback* o una imaginación, y en cualquier caso atribuible a los camaradas, a Athos o a la narración omnisciente. La secuencia es aún mucho más cuestionable en su estatus mental que los *flashbacks* anteriores, más sólidamente basados.

Algo similar ocurre con el séptimo *flashback*. Llevan a Athos a la orilla del río, donde los tres ancianos le esperan amenazadoramente. Asustado, huye, y su carrera a través del bosque es equiparada, vía montaje, con la carrera de su padre a través del mismo terreno. ¿Es subjetivo, es decir, Athos imaginándose a sí mismo como su padre? ¿Es una intercalación «objetiva» del pasado y el presente, en la que Athos repetiría el gesto de Magnani años antes? ¿O es una analogía extraída del comentario narrativo y que sugiere el creciente parecido entre padre e hijo? La carrera de Magnani nunca se contextualiza en términos de la historia, y así, como en la fiesta del león, nuestras hipótesis son vagas y la pobreza de indicios no nos permite establecer una construcción.

Tras estas oscilaciones entre subjetividad, objetividad e interposiciones narrativas, el penúltimo *flashback* aparece como casi tradicional. Athos infiere que su padre planeó su propia muerte, y los tres camaradas lo confirman en un *flashback* que detalla la confesión de Magnani y su propuesta para «escenificar» el asesinato. Y ahora el *flashback* está completamente cerrado en sus marcos narrativos. La claridad es necesaria si hemos de cubrir vacíos en la historia del crimen; por equívoca que sea la narración en otros aspectos, al fin se nos permiten algunas respuestas definitivas, y el ordenado *flashback* ofrece la comodidad de la verdad alcanzada. Sin embargo, Athos

medita sobre una laguna causal. ¿Cuál fue la causa de la traición de su padre? ¿Cuál era la historia de Athos Magnani? Esto proporciona la excusa para la escena del último *flashback*.

En la plaza, Athos inaugura un monumento a su padre. Mientras busca las palabras adecuadas, la narración nos da una nueva clave: la voz en *over* del personaje. La banda empieza a tocar, y sobre un primer plano de Athos oímos su voz que se pregunta: «¿Quién es Athos Magnani, un traidor o un héroe?». Las preguntas de la voz en *over* se mezclan con imágenes previamente mostradas: Magnani corriendo a través del bosque, Draifa llamándole cobarde, Magnani planeando su propio asesinato, la estatua que gira... Incluso el discurso de Athos a la gente del pueblo utiliza palabras que ya hemos oído antes en la película. Este juego con la frecuencia, repetición de elementos dramatizados en puntos anteriores del argumento, puede comprenderse convencionalmente como la memoria del personaje, pero ya hemos visto que algunas de estas imágenes son equívocas. Athos no puede conocer los recuerdos de Draifa, y el plano del busto está fuera de lugar. Pero si tomamos estas repeticiones como comentario narrativo distinto a la memoria de Athos, el monólogo en *over* sigue siendo una clave de subjetividad fuertemente codificada. El problema se complica por la breve imagen de unos chicos marchando a través de una calle de Tara; esto puede ser tanto un *flashback* como un corte a un acontecimiento simultáneo. En suma, esta última escena no es menos equívoca que los pasajes anteriores.

El juego de la película con el orden, pues, nos introduce en un proceso de curiosidad y suspense que implica no sólo la manipulación de la historia por parte del argumento, sino también el propio funcionamiento del argumento. Esto se consigue impidiendo el acceso normal a la historia por medio de indicios insuficientes e incompatibles. En general, lo que Hitchcock conseguía con el periódico del tío Charles en una sola escena de *La sombra de una duda*, lo hace Bertolucci repetidamente a todo lo largo de *La estrategia de la araña*. La narración se convierte en abiertamente omnisciente, alternativamente comunicativa y supresiva, y autoconsciente en un grado muy alto.

Este proceso profundiza hasta el tejido estilístico del filme. La puesta en escena y los movimientos de cámara se utilizan con frecuencia tanto como indicio de autoconciencia y del ámbito omnisciente del conocimiento, como

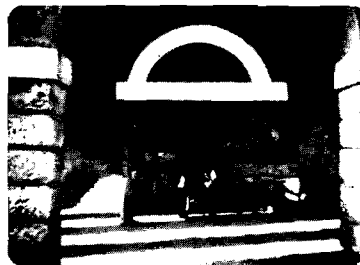


Fig. 6.28

Fig. 6.29



Fig. 6.30

Fig. 6.31

Fig. 6.32

para perpetuar el juego de comprobación de hipótesis. Cuando Athos vuelve a la ópera, sus movimientos se muestran en una serie de planos generales, algunos de los cuales «inscriben» su trayectoria en la composición, mientras otros nos engañan haciéndonos suponer que surgirá en el punto erróneo. Los movimientos de la cámara son sorprendentes en su insistencia a la hora de convertir la cámara en una entidad distinta de la acción filmada. Un plano se retrasa con respecto al paso de un personaje, deteniéndose sobre una parte del escenario. Cerca del final de la película, Draifa introduce apresuradamente a Athos en una sala contigua, y la cámara le pierde de vista. Cuando lo capta de nuevo, ella le ha vestido con la chaqueta de su padre. El retraso (casi hitchcockiano) en revelarnos el plan de Draifa subraya la autoconciencia de la narración. En un momento anterior, un movimiento de cámara sigue a Draifa y Athos de habitación en habitación, y aunque



Fig. 6.33

Fig. 6.34

ella se desvanece, la cámara continúa inflexiblemente su trayectoria lateral, ocultándonos abiertamente detalles de la situación. Lo más sorprendente de todo es, quizás, el movimiento omnisciente de cámara que «pierde» a Athos (fig. 6.28) para destacar un símbolo con su propio nombre (fig. 6.29), y entonces se mueve para encuadrarlo de nuevo, sólo para filmarlo ocultando exactamente el busto de su padre (fig. 6.30). Camina calle abajo (fig. 6.31), y el busto de su padre acaba ocultándolo a él (fig. 6.32). El plano de seguimiento y la composición realzan los pode-

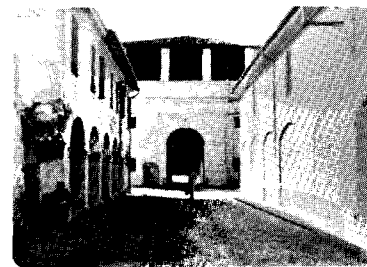


Fig. 6.37



Fig. 6.35

Fig. 6.36

res proféticos de la narración, anunciando los ambiguos paralelismos que se producirán entre padre e hijo.

Desde una perspectiva temporal, la técnica más importante es el montaje, que no sólo dispone la presentación del orden del argumento, como sucede en los *flashbacks*, sino que también proporciona su duración a la obra: si el tiempo de la historia sólo se expande en un pasaje del tiempo argumental del filme, o si la compresión sólo se produce en otro. Con mayor frecuencia, cada cambio de plano ofrece, o bien una equivalencia de duración entre historia y argumento, o bien una elipsis, o bien un caso ambiguo. Un ejemplo simple de elipsis es el corte desde Draifa y Athos en la calle a un plano de ambos subiendo una colina (figs. 6.33 y 6.34). La discontinuidad de las figuras y el emplazamiento señalan la omisión de una pieza en la duración de la historia. Un caso ambiguo se afronta en uno de los pasajes iniciales del filme. Un marinero señala al exterior de la estación y dice: «Tara». Athos se gira y mira hacia la derecha (fig. 6.35). Corte a un plano general del pueblo (fig. 6.36). Podríamos inclinarnos a tomarlo como el punto de vista óptico de Athos, pero no hay indicio de subjetividad óptica en el encuadre de la figura 6.36, y el próximo plano nos lo muestra caminando por una calle de Tara (fig. 6.37). En consecuencia, el plano del paisaje podría también tomarse como un plano de locali-

zación «objetiva» que conduce al plano de Athos en la ciudad. La forma en que reconstruyamos el espacio afectará a la duración: si la figura 6.36 es un plano de punto de vista, el corte se considerará que presenta una duración continuada de la historia, pero si no es así, podría considerarse que elide parte del tiempo del camino de Athos hacia la ciudad. Naturalmente, un juicio de equivalencia, elipsis o ambigüedad, no puede hacerse siempre de forma instantánea; con frecuencia, el desarrollo de un plano mostrará retrospectivamente el efecto del corte en la duración. Pero, en este caso, nunca podemos responder con certidumbre; el corte es permanentemente ambiguo.

Notablemente, *La estrategia de la araña* contiene casi exactamente tantos cambios de plano elípticos o ambiguos (138 según mis cuentas) como cortes en continuidad (137). Algunas de las elipsis, naturalmente, son cambios de plano que unen secuencias (cortes, fundidos, encadenados), pero la mayoría de los cortes realizan un juego inusual con la duración. Puesto en términos de la actividad del observador, los muchos cortes que claramente saltan sobre el tiempo, o que *podrían* saltar sobre el tiempo, generan hipótesis sobre la duración que son tan contextualmente controladas y de final abierto como aquellas sobre el orden de la historia. Y el truco de los *flashbacks*, de jugar con las expectativas, también se esconde tras el desarrollo de indicaciones durativas a lo largo del filme.

Los primeros pasajes del filme, que exponen las premisas de la investigación de Athos, hacen un fuerte uso de los indicios ambiguos o elípticos. En cada escena de la llegada de Athos a la estación y a Tara (ejemplo: figs. 6.35-6.37), de su visita a Draifa, de la tarde durante la cual se sienta en el café y le encierran en un establo, y del ataque que sufre la mañana siguiente (figs. 6.23-6.25), casi cada corte es igualmente probable que presente o bien una continuidad durativa o bien elipsis/ambigüedad. En estas escenas, el filme establece lo que llamaré más tarde una norma narrativa interna, un efecto de primacía que no pertenece a los sucesos de la historia (ejemplo: cómo es un personaje inicialmente) sino a los esquemas que la narración empleará. Tras el ataque, Athos habla con el nieto del dueño de la fonda, y aquí la narración, por primera vez, nos indica que construyamos un tiempo convencionalmente continuo. El corte plano/contraplano sugiere la equivalencia durativa del argumento y de la historia (figs. 6.38-6.39). Un recurso que se da por supuesto en la mayo-



Fig. 6.38

Fig. 6.39

ría de las películas, en ésta *se consigue* por medio de un trabajo estilístico único.

La segunda visita de Athos a Draifa refunde el uso que hace el filme de los indicios temporales. Es la primera escena en que aparece un *flashback*, y nuestras hipótesis pueden ahora ampliarse para incluir la posibilidad de que un cambio de plano puede manipular el orden tanto como la duración. Como hemos visto, sin embargo, el primer *flashback* está convencionalmente enmarcado y no presenta ningún problema para construir la historia. Pero una vez que el *flashback* ha terminado, la narración complica



Fig. 6.40
Fig. 6.41
Fig. 6.42
Fig. 6.43

Fig. 6.44
Fig. 6.45
Fig. 6.46
Fig. 6.47

las cosas ofreciéndonos una descarga de indicios temporales (y espaciales) ambiguos. No hay plano de referencia, sólo una serie de planos medios de Athos y Draifa (figs. 6.40-6.49). Ella está arreglando unas flores mientras hablan sobre los viejos amigos y enemigos de Magnani. La secuencia contrasta con el plano/contraplano de la charla de Athos con el muchacho, porque las líneas del *raccord* de visión de los personajes son incoherentes y los emplazamientos cambian de plano en plano. Más aún, Draifa está disponiendo constantemente diversos ramitos de flo-



Fig. 6.48

Fig. 6.49

res en diferentes puntos de una (o más) habitaciones. Podríamos atribuir estas discontinuidades a elipsis, pero en la banda sonora la conversación continúa sin omisión aparente. Sin embargo, ningún sonido diegético circula sobre los cortes, de forma que no podemos estar seguros de si hay continuidad o compresión. Con la excepción de los planos mostrados en las figuras 6.43-6.45, la narración no presenta indicios suficientes que nos permitan concretar la duración de la historia.

Si el montaje, pues, sugiere una elipsis indefinida, la narración se invierte brevemente. Mientras Athos pregunta a Gaibazzi, el viejo olisquea los jamones que cuelgan a su alrededor. En el cine tradicional, los fundidos unen secuencias completas e indican que se ha omitido un largo período de tiempo. Aquí, sin embargo, los fundidos unen planos breves, y la duración omitida es insignificante, no más de un minuto o así, y posiblemente sólo unos segundos. Los fundidos, aquí, no sólo contextualizan otro indicio de forma única, sino que también hacen difícil predecir cómo indicará la secuencia su final. En consecuencia, la narración intensifica su juego con el espectador introduciendo nuevas tácticas mientras la película avanza.

En general, según la narración presenta más *flashbacks*, el juego con la ambigüedad durativa disminuye. Las manipulaciones del orden asumen mayor importancia. Cada viejo camarada cuenta su historia, y tanto el presente narrado como el *flashback* utilizan cortes que son claramente continuos o claramente elípticos. Incluso el equívoco *flashback* de Draifa contiene muy pocos cortes que sean problemáticos desde el punto de vista de la duración. Y tras los *flashbacks*, el filme se asienta durante algún tiempo en un método más convencional, basándose casi por completo en la equivalencia de duración de argumento e historia, y utilizando escasamente incluso la elipsis. Sin embargo, nuestro progreso a través del argumento

nos ha enseñado que no hay estabilidad que dure para siempre. Una escena muy sorprendente sucede en el teatro, cuando Athos habla con Beccaccia, y alterna elipsis y continuidad de formas que nos hacen mantener la guardia en alto. En el clímax fílmico y en las dos últimas secuencias, el juego con la duración regresa reforzado.

Athos está en la estación, a punto de dejar la ciudad, cuando oye por el altavoz los compases de apertura de *Rigoletto*, emitido desde el teatro de Tara. Regresa a la ciudad mientras empieza la representación, y tras interrogar a la misma anciana en un carro, fuera del teatro, entra. Desde el momento en que deja la estación, la narración emplea esa convención de la compresión en que el sonido diegético continúa a través de los cortes mientras las imágenes presentan elipsis entre los planos (*Play Time* ha sido nuestro ejemplo principal anteriormente). La caminata de Athos, su conversación con la mujer, y su entrada en el teatro se cortan elípticamente, pero la música de fondo señala una continuidad durativa. Una vez que él entra en el teatro, sin embargo, hay un corte también en la banda sonora, que elide una porción de la partitura. Entonces, cuando le vemos en un palco, viendo a los viejos camaradas de su padre, la música se reanuda y continúa hasta el momento climático (*Ah! Maledizione!*) en que se disparó sobre su padre. Al construir esto, la narración proporciona una virtuosa serie de planos que muestran a los camaradas desapareciendo del palco uno a uno mientras la música suena sin interrupción. Tales lagunas, destacadas en la banda de imagen, convierten en inoperantes los esquemas convencionales: hemos de postular dos duraciones separadas, una continua para el sonido, una discontinua para la imagen. Como las escenas de *flashbacks*, esta secuencia muestra el poder de un contexto de «separarse» de los esquemas e indicios ordinarios.

Y ahora la ambigüedad que ha configurado los cambios de plano en el presente entra de lleno en el pasado. Un *flashback* muestra a Magnani confesando su traición mientras sus camaradas le dan una paliza. Mientras él grita, la narración se alterna muy rápidamente entre la pelea e imágenes de Tara similares a las vistas cuando Athos llegó (fig. 6.36). Los planos del paisaje son ambiguos en dos aspectos. Pueden haberse construido en el presente (como la imagen de Tara cuando llegó Athos) o en el pasado (planos desde la escena de la lucha). Segundo, los planos del paisaje pueden tomarse como durativamente

continuos (clave: los gritos de fondo de Magnani) o como expansiones por inserción, alargando el momento de la violencia (clave: los planos que retroceden hacia posiciones similares en la pelea). Este último *flashback* a gran escala plantea, en consecuencia, problemas de duración congruentes con aquellos presentados por las secuencias en «presente verbal».

La última escena del filme testifica la importancia de la manipulación durativa para los objetivos globales de la narración. Athos espera en el andén de la estación. Un altavoz anuncia que el tren de Parma llegará con un retraso de veinte minutos. Se sienta en un banco mientras otro anuncio informa que el tren lleva ahora treinta y cinco minutos de retraso. Pide el *Oggi*, pero no ha llegado aún: «A veces se olvidan de que existimos». Athos, distraídamente, ve pasar a los ferroviarios. Corte a un plano que recuerda la separación de imagen y sonido en la escena de la ópera. Ahora está sentado en el límite del andén (elipsis visual) mientras que el traqueteo de la carretilla que pasa es aún audible (continuidad de sonido). La cámara se desplaza hacia la derecha mientras él mira hacia abajo, y nosotros nos inclinamos hacia unos raíles llenos de hierbas, casi ocultos. Inferencia: ha pasado un espacio de tiempo irrealmente largo y no ha llegado ningún tren. Athos vuelve a entrar en plano y se arrodilla junto a los raíles; luego levanta la cabeza (fig. 6.50). Corte a un plano general de Tara (fig. 6.51), parecido al que habíamos visto en la primera escena (fig. 6.36): la imagen es igualmente ambigua por su emplazamiento aquí. Plano de los raíles; la cámara va hacia la derecha hasta que la maleza hace desaparecer los raíles. Con estos tres planos finales, el montaje ha afirmado su derecho a convertir indefinidamente en ambigua la duración. Podemos tomar los planos como temporalmente continuos o como conteniendo elipsis que durarán tanto como queramos. Además, el movimiento final de la cámara elimina a Athos para revelar más y más huellas de maleza, como si la duración del plano estuviera recordando el crecimiento progresivo del follaje. ¿Qué ha sido de Athos? ¿Está atrapado en Tara para siempre? En lugar de las hipótesis exclusivas que caracterizan el clímax y epílogo del filme clásico de Hollywood, el final «abierto» de las películas de arte y ensayo ofrece una mezcla heterogénea de hipótesis irresolubles. El último plano de *La estrategia de la araña*, al enfatizar la ambigüedad de la



Fig. 6.50

propia duración, extiende, en consecuencia, el juego más allá del final del filme.

Desde una visión temporal, *La estrategia de la araña* puede considerarse que funciona con y contra los esquemas dominantes para saltarse los vínculos clásicos entre argumento, estilo e historia. La tarea del crítico se convierte en explicación de cómo genera la narración una denotación ambivalente, impidiendo el acceso a una cadena coherente de causa-efecto, presentando indicios incompletos e incoherentes, y haciendo del auténtico proceso de la narración un objeto de suspense y curiosidad autocons-

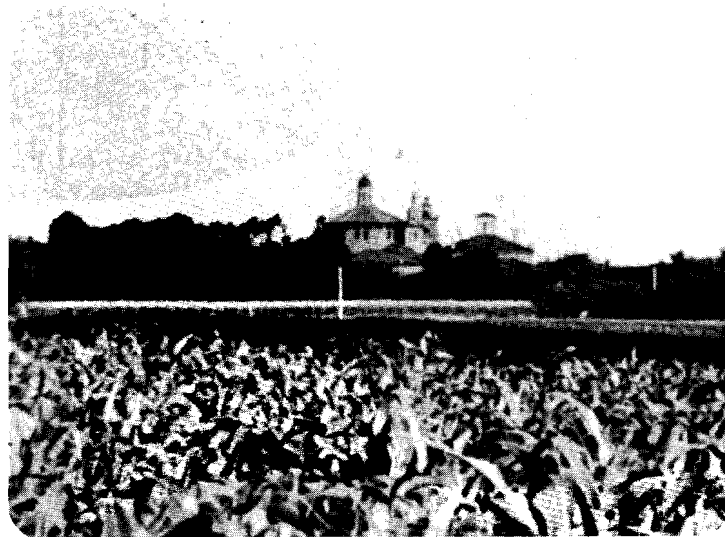


Fig. 6.51

ciente. El capítulo 10 mostrará que este sistema puede asimismo convencionalizarse dentro de un modo completo de narración. Por ahora, recordemos simplemente el modo en que el título de la película ofrece una provocativa analogía. Connotativamente, puede leerse aplicándolo a las estrategias de Draifa para atrapar a Athos en Tara o a la preparación de Magnani de su propia muerte; pero en mi opinión, «la estrategia de la araña» caracteriza acertadamente una narración que nos atrae con la promesa de una historia inteligible y luego nos confunde con esquivos pero tenaces procesos formales.

7. Narración y espacio

Un concepto simple ha dominado el reflejo del espacio fílmico: la posición. Para las principales teorías miméticas, cada imagen se atribuye a un observador invisible encarnado en la cámara; este observador es a la vez narrador y observador. El espacio totalizado construido por el montaje se atribuye, pues, a un testigo invisible idealizado, ocupante de una posición absoluta, el «observador idealmente móvil en el espacio y el tiempo» de Pudovkin. Las teorías diegéticas no son distintas a este respecto. El espacio, se dice, es «enunciado» por el filme, pero como ninguna entidad puede hablar del espacio, los teóricos suelen retroceder a las asunciones miméticas. El enunciado se convierte en una serie de imágenes que tienen su fuente en las posiciones del observador.

Pero igual que en la narración hay algo más que la cámara, también en el espacio cinematográfico hay algo más que los efectos de la posición. Mejor que concebir al espectador como la cumbre de la pirámide de la visión literal o metafórica, podemos tratar la construcción del espacio dinámicamente. La presentación de la información en el argumento se puede ver facilitada u obstaculizada por la representación que del espacio hace el estilo. Ninguna teoría de la narración puede simplemente omitir las cuestiones referentes a la posición, pero necesitan integrarse en un conjunto más amplio referente a cómo las películas movilizan la percepción espacial y la cognición con el propósito de contar historias.

La construcción del espacio

El método que propongo es distinto de las dos tendencias principales de la psicología de la representación visual.¹ A una de las tendencias, próxima en espíritu a la de los métodos tradicionales de la narración, se la ha llamado teoría «perspectivista». Su principal exponente, James J. Gibson, ha declarado que la comprensión de un perceptor del campo visual se determina o «especifica» de forma única por medio de las leyes de la óptica geométrica. En condiciones normales, el estímulo psicofísico es suficiente para producir una percepción exacta; no hay necesidad de contar con un proceso mental. Según esta teoría, un cuadro puede, si obedece las leyes de la perspectiva lineal, representar correctamente la estructura invariante del campo óptico del observador. Una película puede ir más allá de esta imagen fija y «especificar» las invariantes, consiguiendo en consecuencia una serie delimitada «análoga al campo temporal de visión de un observador humano en un entorno natural».²

La segunda corriente es la gúestáltica, habitualmente asociada a la obra de Rudolf Arnheim. En ella las operaciones mentales desempeñan un papel mayor. Se asume que la mente estructura la visión a través de *Gestalten* o lo que Arnheim llama «conceptos visuales». Las leyes de la simplicidad, una adecuada continuación y otras cosas, gobiernan la estructura del mundo que «interpretamos». Ningún cuadro, por consiguiente, copia fielmente la naturaleza en la forma empírica que el perspectivismo asume. Arnheim ve todas las pinturas igualmente artificiales, puesto que se basan en las condiciones bidimensionales del medio para transmitir y expresar significado. La perspectiva no es más fiel a la percepción de cada día que cualquier otro sistema. «La regla que controla la representación de la profundidad en el plano prescribe que no se deforme ningún aspecto de la estructura visual a menos que la percepción espacial lo requiera, independientemente de lo que una proyección mecánicamente correcta demande.»³ Para producir una pintura convincente, la expresividad y la claridad formal son lo primero, y las matemáticas de la perspectiva deben ajustarse para cumplir estas demandas. Como es generalmente bien sabido, Arnheim aplicó estas asunciones al cine para mostrar que «el arte empieza donde la reproducción mecánica termina».⁴

En alguna medida, los puntos de vista de perspectivistas y gúestálticos pueden reconciliarse, al menos en lo que concierne a la percepción pictórica. Con frecuencia, Gibson y Arnheim intentan explicar cosas diferentes. A Gibson le gusta la semejanza, Arnheim adora la viveza. A Gibson le atrae el arte figurativo, bueno o malo, mientras que Arnheim concede sus favores al arte abstracto y a las obras de calidad. Ambas posturas ofrecen abundantes sugerencias para analizar la representación espacial en el cine, pero desde el punto de partida teórico de este libro, la teoría más apropiada sobre la percepción espacial es la que presenta la corriente «constructivista».⁵

En el capítulo 3 se ha indicado ya que una teoría constructivista puede explicar aspectos importantes de la actividad del espectador. El filme ofrece claves que el espectador utiliza aplicando aquellos conjuntos de conocimientos llamados esquemas. Guiado por los esquemas, el espectador hace asunciones e inferencias y formula hipótesis sobre los acontecimientos de la historia. Estas asunciones, inferencias e hipótesis se comprueban con referencia al material presentado al perceptor. En los capítulos 4 y 5, he sugerido que este material se organiza en un argumento que indica al espectador que construya una historia según los esquemas de la lógica, el tiempo y el espacio. El estilo del filme, habitualmente, apoya la construcción de la historia, principalmente como motivo composicional. El método constructivista considera al espectador constantemente activo, aplicando prototipos, encajando elementos en macroestructuras evolutivas a modo de patrón, comprobando y revisando los procesos para dar sentido al material. Los principales puntos del proceso son la presentación de lagunas del argumento con respecto a la información de la historia. El capítulo anterior presentó algunos de los esquemas temporales principales del cine narrativo, tales como el orden 1-2-3 y las relaciones convencionales entre la duración del argumento y la de la historia. El espacio puede también considerarse desde un punto de vista constructivista, y aquí podemos inspirarnos en el rico conjunto de trabajos producido por E. H. Gombrich, R. L. Gregory y Julian Hochberg.

Los perspectivistas insisten en que el estímulo especifica la percepción, pero los constructivistas creen que el estímulo es insuficiente para dictar la experiencia perceptual.⁵ La teoría perspectivista trata la percepción esen-

cialmente como una selección filtrada de invariantes del conjunto de estímulos disponibles; en la teoría constructivista, la percepción es un proceso inferencial que reelabora los estímulos. Para los guesálticos, la percepción es la imposición de un orden mental sobre el mundo, pero estos *Gestalten* funcionan en una forma absolutamente estática. Para la teoría constructivista, la percepción es un proceso temporal de construcción de lo percibido en una forma probabilística.

Esto no quiere decir que la percepción espacial sea un proceso totalmente «descendente» (véase el capítulo 3). Parece evidente que, aunque los estímulos visuales determinen insuficientemente lo percibido, algunas inferencias perceptuales se obtienen de una forma involuntaria, virtualmente instantánea.⁶ Pero esto no invalida la cualidad exploratoria, experimentadora del funcionamiento. La percepción visual, por ejemplo, considera «automáticamente» un conjunto como una composición tridimensional. El perceptor podría equivocarse en esta inferencia, pero es una ventaja evolutiva para un organismo inclinarse más hacia este tipo de error que hacia su contrario.

El arte, sugería en el capítulo 3, implica ambos procesos perceptuales, descendente y ascendente. En la medida en que una imagen pintada o fílmica puede crear claves equivalentes a los estímulos del mundo real, el sistema sensitivo infiere «automáticamente» un estado del asunto. Por ejemplo, contornos o variaciones en la intensidad del color son claves fiables para inferir los límites de los objetos. Al mismo tiempo, las expectativas, la memoria, el reconocimiento, la atención y otros procesos descendentes son también cruciales en nuestro entendimiento del espacio pictórico. El conocimiento previo del propósito de la pintura, su medio y sus tradiciones estilísticas configuran la forma en que construimos la percepción espacial.

Podemos empezar nuestro análisis de la representación espacial asumiendo que el espectador trabaja sobre indicios suministrados por el medio y las convenciones estilísticas. Por ejemplo, el medio pictórico carece de ciertos indicios de profundidad, tal como el movimiento de paralaje (en el sentido de que el movimiento del espectador induce cambios correspondientes en las relaciones internas de los elementos del conjunto óptico). En diversos momentos de la historia de la pintura, indicios diferentes disponibles dentro del medio se han desarrollado para sugerir la pro-

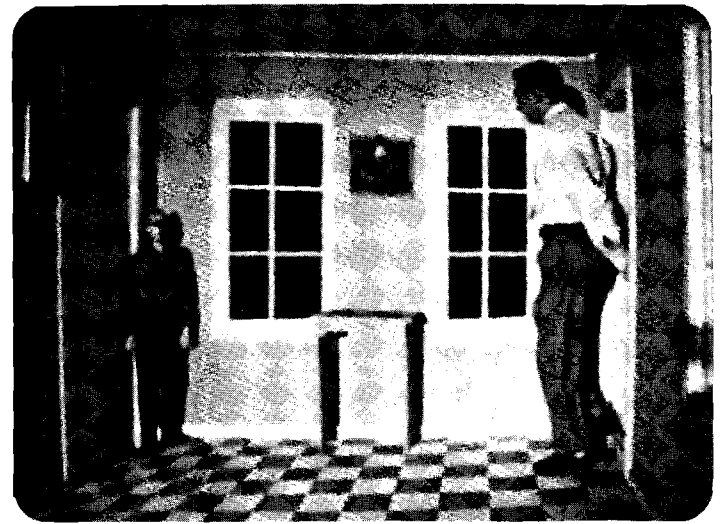


Fig. 7.1

fundidad pictórica: el uso de contornos superpuestos, varios sistemas de perspectiva, el tratamiento de la luz y las sombras, etc. Lo importante respecto a la noción de «indicio» es que implica que cualquier representación pictórica es inherentemente incompleta y potencialmente ambigua. La imagen no determina de forma única, por sí misma, el tipo de objetos representados o las relaciones de profundidad entre ellos.

Esto se puso en práctica en los celebrados experimentos de Adelbert Ames. Éste construyó ingeniosos puntos de vista falsos en los que barras sólidas pasaban aparentemente a través de trapezoides igualmente sólidos, objetos que se movían lejos del espectador parecían aumentar de tamaño, una maraña de hilos y palos parecía ser inequívocamente una silla, y, de una manera más evidente aún, una persona corriente podía convertirse en un gigante o en un enano en una habitación aparentemente normal (fig. 7.1). Los experimentos de Ames dieron lugar a dos puntos importantes para la teoría constructivista. Primero, mostraron que un número ilimitado de objetos puede crear la misma percepción.⁷ La silla de Ames era visible como tal sólo desde el punto de observación; desde cualquier otro punto era un montaje digno de Tatlin. Pero esto supone que un infinito número de otras combinaciones de palos e hilos puede provocar la misma percepción en el punto adecuado. Ahora bien, muchos teóricos niegan que este descubrimiento tenga mucho que ver con la experiencia ordinaria.

justificar con el argumento

construcción del espectador

construcción del espectador

Gibson, por ejemplo, ha insistido en la naturaleza binocular y ambulatoria de la percepción real. Pero la demostración de Ames se aproxima de forma interesante a las condiciones de la experiencia pictórica. Como Gombrich señala, todas las imágenes son inherentemente ambiguas en la forma en que lo son las ilusiones de Ames. Tras la pintura plana pueden imaginarse una gran cantidad de posibles configuraciones de objetos de cualquier medida o forma, o vistos desde cualquier distancia. En lugar de un suelo que se aleja, de losetas uniformemente cuadradas, podría haber una rampa inclinada de losetas irregulares. En lugar de un hombre vestido, una dispersión de prendas de vestir tiradas e inmóviles, con una inmensa cabeza a gran distancia, que resultaría coincidir, en nuestra visión, con la parte superior de un cuello. Que no comprendamos las pinturas de esta estafalaria forma sugiere que inferimos «mundos probables» sobre bases cognitivas, no puramente perceptivas.

Lo expuesto por Ames ilustra también la insistencia tenaz con que nos afianzamos en las asunciones familiares respecto a nuestro mundo de formas regulares, ángulos rectos y profundidad coherente. La ilusión de la habitación, por ejemplo, nos engaña parcialmente porque esperamos que las esquinas formen un ángulo recto y que la perspectiva disminuya cuando las paredes se alejan de nosotros. Debido a estas asunciones, creamos la hipótesis de un mundo de gigantes y enanos. En realidad, la habitación está sistemáticamente distorsionada, hecho que es visible desde otros puntos de observación. Las demostraciones de Ames nos muestran la importancia de nuestras expectativas respecto a los tamaños que nos son familiares, las superposiciones, las relaciones perspectivas y el «mundo de carpintería» que habitamos. Es interesante que, incluso cuando sabemos cómo se ha manipulado la ilusión, aún tengamos dificultades para ver el espacio tal como es; no podemos, parece ser, percibir espacios tan radicalmente diferentes de los que hemos aprendido a ver.

Lo que supera los indicios incompletos y ambiguos que las pinturas ofrecen es un proceso de percepción guiado por esquemas. Al enfrentarnos a una pintura, creamos hipótesis sobre lo que el medio puede representar y sobre cómo interpretar los indicios que se nos dan. En el arte figurativo, los esquemas espaciales principales son aquellos que construyen indicios pictóricos que representan una composición de objetos en un entorno. La psicología cons-

tructivista enfatiza la prioridad de percepción de los objetos en el mundo de cada día. «La percepción», escribe R. L. Gregory, «implica apostar por la interpretación más probable de los datos sensoriales, en términos del mundo de los objetos. La percepción implica un tipo de inferencia a partir de los datos sensoriales hacia la realidad de los objetos.»⁸ La atribución de tamaño, forma y distancia depende de hipótesis sobre los objetos, como la iniciativa de Ames muestra claramente. Gombrich lo explica bien: «Estamos ciegos respecto a otras posibles configuraciones porque, literalmente, no “podemos imaginar” esos objetos improbables. No tienen nombre ni lugar en el universo de nuestra experiencia».⁹ Las pinturas representativas no representan el espacio como tal, sólo cosas reconocibles en situaciones reconocibles.¹⁰ A través de la historia de las artes visuales, los artistas han creado convenciones, esquemas pictóricos, que los espectadores aprenden a hacer corresponder con sus esquemas ordinarios para reconocer los objetos en el espacio.

La prioridad de percepción del objeto no significa que la pintura «como pintura» no tenga importancia. Por ciertas cuestiones, los límites del medio nos invitan a observar la diferencia entre, digamos, cómo sugieren la textura la pintura al óleo y la acuarela. Y en cualquier momento el receptor puede trasladar su atención de los objetos representados al propio plano de la pintura. Los estilos pictóricos invitan a este cambio por su manejo de la profundidad, composición, color y tratamiento de la superficie. Más aún, el conocimiento del receptor de otras pinturas produce un almacenado de esquemas tradicionales que pueden compararse con esta obra. Gombrich destaca que una interacción de estereotipos y novedades participa en la creación artística y en la percepción pictórica. Cada esquema es como un sistema de notación que deja escapar alguna información, y con frecuencia se espera del espectador que imagine lo que está ausente. Hay, en resumen, un continuo toma y daca entre el reconocimiento del espacio representado y la conciencia de estilo visual.

El modelo constructivista hace hincapié en la calidad dinámica de la percepción. Armado con hipótesis sobre cómo dar sentido a lo que se le presenta, el espectador las comprueba a lo largo del tiempo. Por ejemplo, viendo pinturas las personas actúan en la forma en que lo predeciría una teoría cognitiva. El acto perceptual no es una especie de instantánea de toda la pintura. Los observadores buscan

la composición, fijándose breve pero repetidamente en ciertas zonas: contornos marcados, puntos de unión, ángulos, zonas inusualmente brillantes u oscuras. Éstas son las áreas que con más probabilidad proporcionarán información sobre la identidad de los objetos y las relaciones de profundidad. Son también las áreas que podrían, de forma rápida, rechazar cualquier hipótesis sobre el espacio representado. Más aún, los minuciosos procedimientos del observador están configurados por la búsqueda de información de un tipo específico, y esto puede estar dirigido por un «conjunto mental» previo: el título de la pintura o una hipótesis sobre la acción representada.

Julian Hochberg ha propuesto la búsqueda visual como un ejemplo importante del modo en que la percepción implica conocimiento, anticipaciones y decisiones. Comenta que observar una pintura incluye predicciones respecto a qué límites visuales representan superficies, y estas predicciones se comprueban por movimientos sucesivos guiados por la visión periférica. Enfrentado a una pintura, mi examen vendrá guiado por esquemas que presentarán preguntas (¿Es un gato?), guiarán pruebas visuales (Si es un gato, debería haber una oreja aquí) y almacenarán los resultados en la memoria.¹¹ Estos esquemas posiblemente estén basados en las características más probables del mundo y en hipótesis generales que se parecen a las «leyes» ggestálticas. En consecuencia, la relación figura/terreno puede no ser una forma instalada en nuestros campos cerebrales, como los ggestálticos creen, sino una expectativa aprendida sobre las consecuencias probables de los movimientos del ojo.¹² La percepción de una pintura puede consistir entonces en la adaptación de un esquema a lo que cada mirada proporciona.¹³ ¿Cómo llegamos, pues, al sentido de la imagen entendido como un todo? Hochberg sugiere que, gracias a procesos de preatención (por ejemplo, el conocimiento sobre qué debemos esperar) y al hecho de que cada mirada es una prueba de coherencia, el espectador crea un «mapa» esquemático de la pintura en su memoria. Este mapa no es necesariamente pasivo o imaginístico, pues el observador puede almacenar información espacial de forma esquemática o reducida.¹⁴

La teoría constructivista de la percepción pictórica sigue comprobándose y revisándose, pero ya ha demostrado tener aptitudes para el estudio del espacio fílmico. En este sentido, una película representativa proporciona un conjunto de indicios espaciales respecto a los objetos, la



Fig. 7.2

Fig. 7.3

profundidad y la contigüidad. Estos indicios están «codificados» en términos de un medio específico. Comparado con la pintura y la fotografía, el cine podría parecer que utiliza más indicios y en consecuencia ser más «realista» en sus posibilidades espaciales. Pero ni siquiera el cine puede librarse de la ambigüedad y de la presentación incompleta de toda representación pictórica. El movimiento aparente es «ascendente» y obligatorio. Nadie puede optar por *no* ver el movimiento en una película. Pero estos efectos son, sin embargo, producto de una actividad inferencial del organismo, aquí en un nivel psicofísico. De forma similar, las ilusiones ópticas de Ames funcio-

nan en el cine igual que en la foto fija. Ver a dos personas que se mueven en una habitación distorsionada no quiebra la ilusión (figs. 7.2-7.3). Es igualmente evidente que la creación del espacio de una película hace uso de las expectativas, decisiones y conocimientos previos de una forma compatible con el entorno constructivista. Si habitualmente «perdemos» la superficie de la pantalla, es porque buscamos un mundo reconocible de objetos más allá de ella.¹⁵ También estudiamos la imagen y nos fijamos en zonas de probable información: caras, ojos, manos; lo que Arnheim llama los «nudos» visuales formados por vectores compositivos.¹⁶ El montaje de un filme, como el propio Hochberg ha comenzado a mostrar, puede integrarse en una teoría del «mapa cognitivo» respecto a cómo construimos un espacio total. Más adecuado a nuestros propósitos en estos momentos es que, en un filme narrativo, el mecanismo para construir una historia coherente de lo que vemos y cómo nos conducirá a buscar indicios espaciales específicos y basarnos en esquemas espaciales específicos.

Podemos volver ahora, para que nos resulten útiles, a los problemas de «posición» espacial destacados en las teorías miméticas y diegéticas. ¿Cómo podría la teoría que propongo contrarrestar una explicación de la imagen en términos de «posicionamiento perspectivo»? ¿Cómo podría contrarrestar una apelación al «observador ideal» formado por el paso de un plano a otro?



Fig. 7.4. Perspectiva central en *La Virgen con el Niño en su trono, con santos y ángeles* (ca. 1525), de Ferrari. Elvehjem Museum of Art, Universidad de Wisconsin-Madison; regalo de Samuel H. Kress Trust.

La perspectiva y el espectador

«La perspectiva» no es un fenómeno unitario. Como se mencionaba en el capítulo 1, los artistas y pensadores del Renacimiento teorizaron dos sistemas «científicos» principales. El primero es la perspectiva lineal, siendo el tipo más famoso la perspectiva *central* o «albertiana». En ella las líneas ortogonales convergen en un punto de fuga único central (fig. 7.4). Otros tipos de perspectiva lineal incluyen la perspectiva *angular* u oblicua, que utiliza dos puntos de fuga compatibles; y la perspectiva *inclinada*, que crea tres puntos de fuga consecuentes y no construye los lados del objeto paralelo al plano de la pintura. Además de estas variantes de la perspectiva lineal, Leonardo da Vinci proponía un segundo sistema, conocido desde entonces como perspectiva *sinéctica*. Este sistema presenta

algunos límites paralelos a modo de curvas en el plano pictórico, para respetar la curvatura de la imagen ocular. Estos sistemas «científicos» ofrecen un espacio escénico matemáticamente mensurable.

Otros sistemas de perspectivas son capaces de organizar el espacio ficticio de la pintura, pero lo hacen sin beneficiarse de la teoría de la conducta de la luz. En la perspectiva *paralela*, un esquema común en el arte asiático, los límites paralelos que se mueven hacia la profundidad se representan como tal en el plano pictórico (véase fig. 7.5). Así, las ortogonales nunca convergen. En la llamada perspectiva *invertida*, los límites paralelos del espacio en



Fig. 7.5. Perspectiva paralela en el tratamiento de ortogonales. Ippitsusai Bunchō. *El actor Sanogawa Ichimatsu como el bailarín Chūshō en Imayō dōjōji. Teatro Ichimura* (1769). Museo de Arte Elvehjem, Universidad de Wisconsin-Madison; legado de John Hasbrouck Van Vleck.

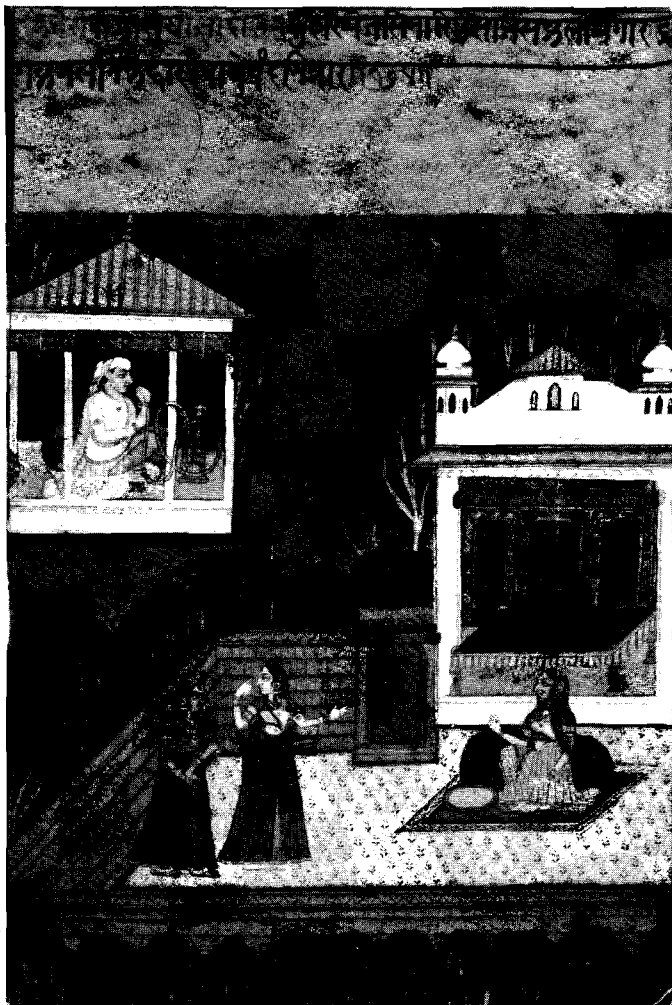


Fig. 7.6. Perspectiva inversa en una miniatura india. *Una señora esperando a su amado* (finales del siglo XVIII). Museo de Arte Elvehjem, Universidad de Wisconsin-Madison; legado de Earnest C. Watson.

tres dimensiones se representan como convergentes frente al plano pictórico (fig. 7.6). En la perspectiva del *área de fuga*, las ortogonales convergen en la profundidad, pero sólo en una zona general de la pintura. La perspectiva *axial* o de ejes de fuga, hace que las ortogonales se encuentren en un eje vertical, creando un modelo de espiga. El área de fuga y la perspectiva axial pueden encontrarse en el arte medieval y gótico. B. A. Carter identifica, sin embargo, otra variedad practicada en el Renacimiento primitivo: la perspectiva *bifocal*, en la que las ortogonales de

diferentes objetos convergen en dos puntos de fuga incompatibles.¹⁷

La perspectiva, de cualquier tipo, no es la única forma en que una pintura representa la profundidad. Hay muchos tipos de indicadores de profundidad, tales como superposiciones, tamaños familiares y otros que examinaremos. El observador tiene, pues, muchísimos datos con los que inferir las relaciones entre objetos y espacios, y no todos estos datos imponen asumir un punto de vista euclidiano respecto al espacio representado.

Sin embargo, es el caso que la perspectiva científica ofrece indicios de profundidad muy fuertes e internamente coherentes, especialmente los que implican el comportamiento de las líneas paralelas en profundidad. Pero de ahí no se deduce que el espectador tome una imagen construida según la perspectiva científica, como creadora de una ilusión de los fenómenos reales. Una pintura construida según los preceptos albertianos o de Leonardo se aproximará a ese realismo solamente si se observa monocularmente desde un punto de observación fijo. Normalmente, nuestro movimiento alrededor de una pintura crea distorsiones marginales y una conciencia de su superficie. Incluso durante el Renacimiento, había un reconocimiento de que la perspectiva científica no debía entenderse como una especie de *trompe l'oeil*. Muchos teóricos sabían que la perspectiva lineal no escorzaba adecuadamente las dimensiones verticales, y los artistas, con frecuencia, rompían las reglas matemáticas para conseguir efectos específicos. Las pinturas se colocaban en lugares arquitectónicos que impedían a los visitantes situarse en el punto «correcto». ¹⁸ Hay también bastantes pruebas de que para el perceptor del Renacimiento, la verosimilitud óptica era sólo uno de los muchos criterios para juzgar una pintura. Michael Baxandall ha demostrado que el entendido no necesitaba sentirse perdido en una escena ilusoria, sino admirar el virtuosismo del pintor, que podía usar la perspectiva para provocar las habilidades inferenciales, memorísticas e imaginativas del observador. Según el biógrafo de Brunelleschi, incluso éste se detenía deliberadamente muy cerca de la ilusión perfecta: «Lo dejaba al juicio del espectador, como en las pinturas de otros artistas». ¹⁹

De hecho, una noción ilusionista de la perspectiva olvida que el auténtico *trompe l'oeil* funciona sólo cuando no podemos localizar en absoluto la superficie de la pintura. Pozzo lo consiguió en su techo de St. Ignazio, que está tan lejos del espectador que la binocularidad y el movimiento no atraen la atención hacia la superficie pintada. El pintor también puede representar objetos muy delgados, como sellos de correos, letras en una pizarra o una bolsa de papel aplastada. Ante tales figuras, podemos movernos a su alrededor y usar ambos ojos tanto como queramos, y aún nos resultará difícil ver la configuración total como una pintura. En condiciones normales de visión, cuanto mayor sea la profundidad perspectiva de una pintura; *menos* probable será que nos engañe.

La perspectiva científica, podría decirse, no crea ilusiones ópticas; pero sí presenta una visión ideal. Stephen Heath atribuye esto al «espectador maestro, inveterado y fundamental», poseedor de «una visión segura y que abarca centralmente... el ojo imparcial, tranquilo... libre del cuerpo, fuera del proceso, simplemente mirando». ²⁰ Pero esto es una descripción demasiado general del asunto. No hay nada único en la perspectiva científica respecto a una posición del sujeto unificada. Las pinturas realizadas con perspectiva no científica, tal como las figuras 7.5-7.6, presentan una visión tan imparcial y tranquila como sería de desear. Nuestra posición no puede definirse por coordenadas euclídeas, pero no por ello deja de ser la de un «espectador maestro, serenamente “presente”». ²¹ En consecuencia, la ideología de lo visible, y la propia unidad que se dice que promueve, se da en muchos otros sistemas pictóricos. La perspectiva científica responde a necesidades ideológicas más específicas. Alberti y sus sucesores utilizaron su invento para demostrar la naturaleza racional del espacio, el poder de la dimensión y la predicción, así como la belleza de la relación armónica entre las partes. La perspectiva lineal, observa Panofsky, «es un método matemático de organizar el espacio de tal forma que se consigan los requerimientos de “corrección” y “armonía” y está, en consecuencia, fundamentalmente relacionado con una disciplina que pretende conseguir precisamente lo mismo con respecto al cuerpo humano y animal: la teoría de las proporciones». ²² El espectador-maestro de la perspectiva es la mente científica, que advierte la belleza y el sistema subyacentes del mundo. La perspectiva lineal fue, en este sentido, una especie de demostración experimental de principios científicos; o, como Samuel Edgerton dice, «un medio de —literalmente— ajustar lo que se había visto empíricamente a la creencia tradicional medieval de que Dios derrama su gracia por todo el universo según las leyes de la óptica geométrica». ²³

Puesto que la perspectiva científica representa las cosas como se cree que son, ha habido una tendencia a considerarla como no menos «convencional» y «arbitraria» que otros sistemas pictóricos. Esta posición relativista se ha reforzado por referencia a diversas asunciones. La perspectiva científica se dice que no tiene pretensión de verdad porque 1) la produjeron las circunstancias históricas; 2) artistas y perceptores deben entenderla como un sistema; y 3) le faltan réplicas completas de la realidad

fenomenológica. Lo publicado sobre esta controversia es ingente; aquí puedo indicar únicamente el modo en que cada pretensión puede rechazarse desde una postura constructivista.

1. Naturalmente, para el descubrimiento de la perspectiva científica existen tanto causas históricas, incluyendo el manido «humanismo renacentista», como prácticas concretas: cartografía, topografía, teoría arquitectónica, teoría retórica y agricultura en terrazas. Pero todo ello no invalida las pretensiones de la perspectiva científica respecto a una exactitud superior. El telescopio y el microscopio surgieron también por demandas sociales, pero aún creemos en su poder objetivo para revelar asteroides y microbios.

2. En cuanto al aprendizaje de la perspectiva, hay, dice Gombrich, un *continuum* entre las capacidades naturales y las adquiridas. Parece evidente que la capacidad de comprender las imágenes con perspectiva «científica» se adquiere mucho más fácilmente que, digamos, la capacidad de leer una lengua. Quizá las claves de la perspectiva se construyan sobre algunas capacidades naturales, tales como la capacidad del organismo para detectar superficies y límites.²⁴

3. Ningún sistema pictórico puede copiar completamente el espacio empírico. Una teoría constructivista destaca que cada sistema pictórico intenta realizar ciertas funciones. La perspectiva lineal no añadirá nada a un cartel que nos advierta que tengamos cuidado con el perro; en tal caso, lo que se busca es una caricatura de ciertos rasgos expresivos sobresalientes. Pero si se quiere que la pintura transmita información sobre las localizaciones relativas, tamaños y dimensiones de los objetos en un espacio mensurable tal y como se ve desde un lugar determinado, entonces la perspectiva científica no es tan «arbitraria» como otros sistemas. Para este propósito, la perspectiva científica depara información cada vez más exacta sobre lo que puede verse y, lo que es igualmente importante, no proporciona información falsa. Si la perspectiva geométrica no funcionara de esta forma, los cartógrafos y diseñadores arquitectónicos podrían utilizar cualquier sistema representativo que se les antojase, para nuestro pesar.

La cámara de cine está pensada para producir una imagen por virtud de la proyección central de rayos de luz. Muchos teóricos fílmicos han tomado esto como implica-

ción de que la imagen fílmica está condenada a repetir el esquema espacial simple, y, en consecuencia, la «posicionalidad» de la perspectiva lineal albertiana. Esta conclusión es totalmente injustificada. Como los fotógrafos, los cineastas transforman la luz que entra en la cámara. Una de las formas en que lo hacen es disponiendo los objetos que se van a filmar, proceso que puede contrarrestar el efecto de la perspectiva. Aunque la cámara esté sometida a la proyección central de rayos luminosos, la composición de la escena puede contener dos o tres puntos de fuga (como en las figuras 7.7 y 7.8). El cineasta puede ir más allá, como en la figura 7.9. Si la perspectiva lineal se define por medio de puntos de fuga y la recesión regular de planos, la figura 7.9 no está en perspectiva lineal. Esto no quiere decir que tal plano carezca de indicios de profundidad, sino que la profundidad representada aquí no le debe nada a los esquemas de la perspectiva científica. Lo mismo sucede con el paisaje expresionista de la figura 7.10. El uso de una falsa perspectiva por parte del cine expresionista alemán nos enfrenta con muchas «habitaciones de Ames».

Los teóricos que conciben la cámara como **condenada** a reproducir la perspectiva central suelen **rechazar las variaciones** en la longitud de las lentes, pero **éstas también** pueden saltarse los esquemas albertianos. En la figura 7.11, el teleobjetivo del fotógrafo ha aplanado el espacio escénico, creando un curioso efecto en las superficies que aparecen orientadas hacia arriba. Los límites más próximos del banco y de la mesa parecen más cortos que los más distantes, creando una mezcla de perspectiva inversa (la mesa) y perspectiva paralela (el banco). Brecht, la segunda figura por la derecha, parece haberse divertido al representarse en un sistema de perspectiva habitualmente asociado con el arte asiático. La medición revela que los límites más cercanos son de hecho más largos que los posteriores, y que las ortogonales finalmente convergirán en un punto de fuga. Pero saber esto no cambia la ilusión; los objetos aún parecen irreales. Esto es porque las lentes de longitud focal larga disminuyen la profundidad aparente y convierten cualquier superficie inclinada y en escorzo en más paralela y menos alejada (véase fig. 7.12). Las lentes del teleobjetivo pueden violar otras leyes de la perspectiva lineal, tal como la disminución de la escala matemática; con lentes muy largas, el más lejano de dos objetos idénticos parece mayor, un efecto que frecuentemente utiliza Kurosawa en *Barbarroja* (Akahige, 1965)²⁵ (véase



Fig. 7.7. Perspectiva angular que transmite dos puntos de fuga en este plano de *Manhandled* (1949): las figuras están dispuestas para ir disminuyendo hasta llegar a la puerta, pero las líneas arquitectóni-

cas crean otro punto de fuga a la derecha.

Fig. 7.8. La línea de árboles proporciona tres puntos de fuga —uno central y uno a cada lado— en este plano de *La estrategia de la araña*.

Fig. 7.9. *Así nace una fantasía* (The Goldwyn Follies, 1938)

Fig. 7.10. *Raskolnikow* (1923).



Fig. 7.11. Bertolt Brecht en un ensayo con el Berliner Ensemble.



Fig. 7.12. Las lentes de teleobjetivo crean perspectivas paralelas en *Muerte de un pichón* (Dead Pigeon on Beethoven Street, 1973); compárese con la fig. 7.5.



Fig. 7.13. El joven médico está situado a la altura de la cintura de la mujer, pero la lente de teleobjetivo lo empuja casi tan hacia adelante como está la cabeza de ella: *Barbarroja*.

fig. 7.13). Si la longitud de la lente tiene la capacidad de crear efectos propios de sistemas de perspectiva «no científicos», no importa que la cámara se construya según el modelo albertiano. Los maestros de la perspectiva renacentista sabían que la proyección mecánica de rayos de luz era algo bastante diferente de la experiencia perceptual de la pintura.

Posición ideal: plano/contraplano

En las publicaciones sobre cine más recientes, el problema de la visión del observador totalizada en el ojo de la mente se ha postulado con más agudeza con respecto a la figura estilística conocida como plano/contraplano. En muchos filmes aparecen un par de planos representando áreas de espacio complementario. El caso más claro sigue el siguiente modelo:

1. Un personaje mira hacia el exterior de la pantalla.
2. Un segundo personaje mira hacia el exterior de la pantalla en la dirección opuesta.

De este par de planos, el espectador, habitualmente, infiere que las dos áreas son más o menos contiguas y que los personajes se miran el uno al otro. ¿Cómo vamos a explicar estas inferencias? Primero comentaremos la técnica de «sutura» de Jean-Pierre Oudart, e inmediatamente aclararemos algunos malentendidos que ha sufrido.

Una ambigüedad terminológica circunda el «plano/contraplano» (o *champ-contrechamp*, «campo-contracampo»). Muchos comentaristas han asumido que éste, necesariamente, representa un segmento de espacio y a continuación otro segmento exactamente opuesto a él, una «inversión» de 180 grados o «contraplano», como en la figura 7.14. Habitualmente, sin embargo, el recurso plano/contraplano postula que cada plano representa, desde un ángulo más o menos oblicuo, un punto final de una línea de 180 grados que va a través del espacio escenográfico, como en la figura 7.15. El trazado de la figura 7.14 es una variante excepcional del plano/contraplano, puesto que coloca cada posición de cámara exactamente en el eje de 180 grados; esto es convencional para una planificación de punto de vista subjetivo. Por otro lado, obsérvese que el esquema convencional representado en la segunda figura (7.15) *no* representa a ningún personaje desde el punto de vista óptico del otro.

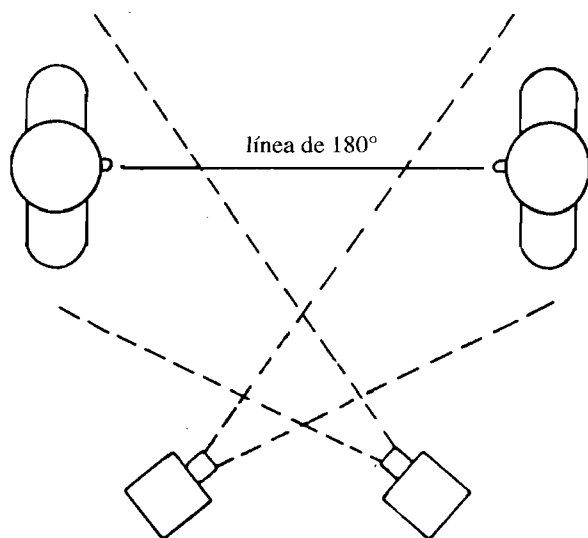
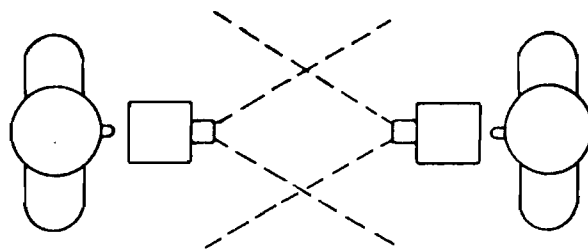


Fig. 7.14. Colocación de la cámara en plano inverso de 180 grados.

Fig. 7.15. Modelo de producción convencional del plano/contraplano.

Oudart excluye específicamente de su competencia casos como el de la figura 7.14. Lo que él llama «sutura» *no* funciona en este cine «subjetivo» que coloca la cámara en el lugar «óptico» del personaje.²⁶ Los glosadores de Oudart no han comprendido esto. Daniel Dayan, afirmando parafrasear el argumento de Oudart, considera que la sutura se aplica a tomas de puntos de vista, según lo cual el plano 1 preguntaría «¿Quién ve esto?» y el plano 2 respondería revelando al personaje que posee la visión del espacio presentado antes. Como estudio del montaje plano/contraplano habitual, esto es inexacto, y como estudio de un montaje subjetivo, es incompleto.²⁷ Nick Browne sigue el

sistema de Dayan y dice que un pasaje convencional plano/contraplano revela a un personaje como «el poseedor de la mirada que corresponde al primer plano».²⁸ En realidad, Oudart considera estos casos como perturbadores: el observador se encuentra «incómodo» cuando la cámara «realmente ocupa el lugar del personaje en esa posición».²⁹

El sistema de sutura de Oudart es más sutil y más interesante que la versión de sus comentaristas. La sutura no funciona cuando hay lo que él llama una «mutua articulación de imágenes»: por ejemplo, un corte analítico que amplía una parte de un plano general. Dice que en la figura plano/contraplano, el primer plano supone un espacio fuera de la pantalla, detrás de la cámara, «el cuarto lado, un puro campo de ausencia».³⁰ El siguiente plano de la serie revela que algo ocupa ese espacio de fuera de la pantalla. El espectador debe anticipar y recordar: la primera imagen anuncia lo que podría reemplazarla, mientras que la segunda imagen tiene sentido solamente como respuesta a su predecesora. Hay, añade Oudart, dos requerimientos para el efecto de sutura. Primero, los ángulos de la cámara deben ser oblicuos al material filmado (es decir, ni perpendiculares ni directos). Segundo, la misma porción de espacio debe representarse al menos dos veces, una en el campo visual y otra como presencia fuera de pantalla. En consecuencia, la sutura funciona creando huecos y llenándolos después, implicando un espacio imaginario inmediatamente mostrado por el siguiente plano.

Oudart quiere demostrar que este movimiento de retroceso-y-llenado, este proceso de cosido a través de un hueco, ayuda a la narración a construir el espacio. El primer plano implica un área fuera de pantalla ocupada por una presencia que Oudart llama Ausente Uno. Obsérvese que el plano no sugiere un *punto de visión* perspectivístico, sólo un *campo* o *zona* fuera de la pantalla. El plano no es el registro de una mirada sino el signo de una ausencia. El Ausente Uno no es un personaje, es sólo una presencia fuera de pantalla construida por el observador. En el cine con sutura, dice Oudart, no es un personaje, sino el *autor* o *narrador* quien ha de identificarse con el Ausente Uno.³¹ La sutura funciona cuando, en un plano/contraplano, «la apariencia de una carencia percibida como un Alguien (Ausente Uno) va seguida de su abolición por *alguien* (o *algo*) colocado dentro del mismo campo».³²

Todo esto es necesario para mostrar que el campo del Ausente Uno contiene objetos o personajes. El montaje plano/contraplano minimiza la narración creando la sensación de que ningún espacio escenográfico ha sido ignorado. Si el plano 2 muestra que algo está «en el otro lado» del plano 1, no hay lugar en el que el narrador pueda ocultarse.

El argumento de Oudart es sugestivo en muchas formas. Indica algunas maneras en que el cineasta puede resaltar la sutura: realzando el ángulo oblicuo de la cámara, denegándonos un plano de referencia, ralentizando el ritmo del corte plano/contraplano. También esboza algunas alternativas al cine de sutura (por ejemplo, una práctica fílmica que fetichiza los auténticos efectos del encuadre y se desliza hacia la posición de cámara que el cine de sutura cierra). Y, lo que es más importante, emprende un camino hacia la caracterización de las actividades de visionado a que el espectador se dedica con frecuencia: anticipación, recuerdo y reconocimiento de los espacios que la narración presenta. Su explicación, sin embargo, sigue siendo incómoda e imprecisa.

Postular un narrador fantasma como creador del plano 1 es volver a caer en el sistema del observador invisible, según el cual la cámara es el ojo de un testigo. Un plano no debe entenderse necesariamente como registro de la ausencia de nadie. Un plano debe atribuirse al narrador sólo en presencia de indicios específicos y a través de la aplicación de ciertos esquemas. El plano/contraplano proporciona a Oudart un ejemplo privilegiado; hubiera tenido muchos más problemas mostrando un montaje analítico o un plano fuera de campo como implicadores de un juego del escondite con el narrador en cualquier sentido afín.

Oudart se encuentra con dificultades por su inadecuada concepción de la actividad del espectador. Él dice que la sutura encausa energías que la aparición del propio plano libera. El espectador lee la imagen aislada en diversos estadios: 1) reconocimiento del objeto; 2) descubrimiento de la elasticidad del espacio cinematográfico; 3) descubrimiento del encuadre y comprensión de que la imagen ha sido creada para producir un efecto; 4) comprensión de los objetos como significantes del creador ausente; y 5) unificación de la imagen con un significado semántico, un «conjunto significativo».³³ La sutura, pues, contiene este descubrimiento atribuyendo el espacio al narrador de la

zona exterior a la pantalla. Pero esta explicación sugiere que el espectador construye el significado de cada plano a partir de la base (una noción extrañamente empirista, dado el énfasis de Oudart en el papel de la anticipación y la memoria). En ausencia de sutura, el espectador de Oudart no comprende nada y debe repetir el mismo ciclo cada vez que el plano cambia. Aún más, Oudart parece pretender que la sutura es un proceso inconsciente (toma el término del psicoanálisis lacaniano). Pero todas las operaciones que describe deben suceder en lo que Freud llama el «preconsciente», puesto que no están reprimidas y no hay resistencia a que un analista las saque a la luz.

Una orientación constructivista propondría que llegamos a la imagen ya «sintonizados», preparados para comprobar los esquemas espaciales, temporales y «lógicos» en comparación con los planos presentes. En este sentido, la «suma significativa» a menudo *precede*, como hipótesis, a la percepción del objeto. Podemos, pues, localizar la «sutura» entre el repertorio general de esquemas de montaje que controlan la mayor parte de las realizaciones fílmicas. Por ejemplo, el cine narrativo clásico establece alternativas convencionales, más o menos probables, para la representación espacial. Un plano general puede, plausiblemente, ir seguido de un plano general de diferente localización, otro plano general de la misma localización, o una imagen más próxima del espacio; la última alternativa es la más probable. El corte dentro de una localización es más probable que se base en modelos de plano/contraplano, generalmente motivados por las líneas de visión. Contrariamente a Oudart, el observador examina los planos respecto a lo que espera ver y ajusta las hipótesis de acuerdo con ello. Al utilizar los esquemas convencionales para producir y comprobar las hipótesis respecto a una serie de planos, el observador, frecuentemente, conoce la información espacial más importante de cada plano *antes* de que aparezca.

Los esquemas e hipótesis funcionan por indicios, y aquí Oudart ignora no sólo elementos específicos sino también los propósitos subyacentes que hay tras ellos. El ángulo de la cámara y un espacio implícito fuera de pantalla pueden, como él dice, ser indicios significativos; pero también pueden serlo el diálogo, las líneas de visión, puntos destacados del escenario, la orientación de las figuras y la escala del plano. Veamos un intercambio plano/contraplano convencional, como el de las figuras 7.16-



Fig. 7.16. *Ser o no ser* (To be or not to be, 1942).



Fig. 7.17. *Ser o no ser*

7.17. Los indicios redundantes alientan las hipótesis espaciales más firmes: los hombros en primer plano quedan muy destacados, mientras las posiciones complementarias del cuerpo y las líneas de visión permiten al espectador asumir que un imaginario eje de acción, o línea de 180 grados, conecta entre sí a los personajes. Incluso la escala del plano es proporcionada para cada figura, creando encuadres de la imagen en forma de espejo simétrico. En consecuencia, los indicios presentados por el plano, enfatizados por el contexto narrativo y ofrecidos como probables por las convenciones estilísticas, ejercerán su in-

fluencia si construimos tanto un espacio exterior a la pantalla como una narración autoconsciente. Es decir, se asume que la representación espacial es adecuada *para un propósito narrativo* (que puede, naturalmente, variar). No hay necesidad de postular ninguna presencia fantasma fuera de la pantalla; el campo ausente de Oudart seguirá sin observarse mientras se le presume coherente con lo que vemos y mientras los rasgos sobresalientes de lo que aparezca en la pantalla confirmen nuestras hipótesis espaciales y causales. Sólo cuando los indicios se convierten en incoherentes empieza el espectador a notar las intervenciones narrativas. Recuérdese nuestra heterodoxa escena de plano/contraplano de *La estrategia de la araña* (figs. 6.40-6.49). Unos indicios *no* redundantes de la localización, el movimiento de las figuras y las líneas de visión nos impiden sentar una hipótesis satisfactoria respecto a la escena. (¿Una habitación? ¿Muchas habitaciones? ¿Duración continuada? ¿Elipsis?)

Un factor que permite este juego es la ausencia de algún plano que defina las posiciones relativas de Athos y Draifa. Oudart ignora los planos de referencia, y se preocupa sólo de las dos imágenes «suturadas», y no de lo que viene antes o después. En su afortunado ejemplo, *Le procès de Jeanne d'Arc* (1961), de Bresson, no es extraño que el plano/contraplano se destaque: las escenas de diálogo del filme excluyen escrupulosamente los planos de referencia. En muchos filmes, sin embargo, la «sutura» proporciona indicios redundantes, que confirman nuestra construcción de un espacio que hemos visto o veremos en una visión más extensa. Como sugiere Julian Hochberg, parece probable que el espectador dé sentido a una serie de planos encajando cada indicio en un mapa cognitivo del escenario, y esto viene facilitado por un plano de referencia.³⁴

Esto no es, añadiría, resucitar al observador ideal, puesto que el mapa cognitivo no duplica exactamente el enclave «del ojo de la mente». El mapa es más bien una codificación y un almacenaje selectivo de los elementos más sobresalientes narrativa y espacialmente. El espectador no puede evocar una réplica detallada del espacio. Puede hacer algo mucho más adecuado: localizar las figuras y objetos más importantes que están interrelacionados, trazar hipótesis sobre qué acciones e imágenes seguirán, probablemente, a las que actualmente se observan, y comparar lo que viene con lo que ha pasado antes.

De forma más amplia, el montaje del filme se aprovecha del conocimiento del espectador acerca del contexto narrativo, las convenciones genéricas, los esquemas de la conducta humana y el contexto histórico de la construcción y el visionado de películas. Como descripción, la «sutura» designa simplemente algunos aspectos de los esquemas que ponemos en marcha para dar sentido espacial y causal a un espacio total de la escena. Como concepto teórico, la «sutura» no es una explicación adecuada de cómo se realiza este proceso.

Indicios, características y funciones

Es posible considerar el espacio fílmico únicamente en sus aspectos *gráficos*. Podemos considerar el espacio como un asunto no representativo, analizándolo como diseño compositivo, y como forma y textura acústicas. Algunas películas, como por ejemplo las abstractas, nos alienan a limitarnos a los aspectos gráficos.³⁵ **Mi objeto aquí**, sin embargo, es el espacio *escenográfico*: el espacio imaginario de la ficción, el «mundo» en que **la narración** sugiere que suceden los acontecimientos del argumento. **Basándonos** en indicios visuales y audibles, actuamos **para** construir un espacio de figuras, objetos y campos, un espacio de mayor o menor profundidad, alcance, coherencia y solidez.

El espacio escenográfico de una película se construye a partir de tres tipos de indicios: espacio de los planos, espacio del montaje y espacio del sonido. Cada uno de estos grupos implica también la representación del espacio en la pantalla o fuera de la pantalla.

Espacio del plano

Cuando construimos los objetos y las relaciones espaciales representadas en un plano utilizamos varios indicios. En muchos casos se trabaja de forma involuntaria, «ascendente», pero cualquier filme puede hacer que estos indicios sean incoherentes o equívocos, de tal forma que los convierta en objetivos de una comprobación de hipótesis más deliberada. (Hemos visto esto último en aquellos planos que desafían la perspectiva lineal, como por ejemplo las figs. 7.12-7.13.)

Contornos superpuestos (enmascarado parcial). Cuando un contorno impide la visión de otro, atribuimos el límite oclusivo a un objeto próximo (figura) y el otro a uno distante (otra figura o el suelo).

Diferencias de textura. Cuanto más áspera o más densa es la textura de una superficie, más se aproxima hacia nosotros; las superficies más suaves y menos densas suelen alejarse.

Perspectiva atmosférica. Siendo todas las demás cosas iguales, cuanto más confusa sea la superficie, forma, color o masa de un objeto, más distante lo consideraremos. La fotografía y el cine pueden manipular la apertura, la profundidad de campo y el foco de la lente, o interponer materiales translúcidos (gasa o humo) para crear efectos de perspectiva atmosférica.

Familiaridad del tamaño. Solemos basar las hipótesis sobre objetos en lo que sabemos acerca de la clase de objetos presentados. Los esquemas prototipo del tamaño normal de las personas, los animales y las cosas, nos ayudan a decidir lo que está más cerca o más lejos.

Luces y sombras. La iluminación puede sugerir planos, tal como lo hace la clásica iluminación posterior, reforzando las diferencias entre figura y suelo. La iluminación puede también modelar la forma de un objeto, redondeando superficies para crear volúmenes. Los destellos suelen sugerir la textura de la superficie y la dirección de las fuentes de luz.

Las sombras son de dos tipos. Las sombras unidas, o sombreados, aparecen cuando partes del objeto proyectan sombras en el propio objeto. El sombreado sugiere textura, forma, a menudo de manera distorsionada, o proporciona indicios para inferir relaciones espaciales dentro del ambiente. Tales inferencias pueden despistarnos, como en *India Song* (India Song, 1975). Muchos de los planos de esta película encuadran un espejo que refleja la escena que hay ante él. Sin embargo, el reflejo crea sombras dentro del espacio habitado por los personajes: una imposibilidad óptica (véanse figs. 7.18-7.19). Este indicio incompatible sugiere un doble mundo de personas y objetos sólidos detrás de la superficie del espejo.

La iluminación y las sombras presentan el mismo problema que la perspectiva de la habitación de Ames, puesto que cualquier intensidad de luz puede provenir de una infinidad de posibles fuentes y superficies. El sistema visual simplifica asumiendo que la luz viene de una direc-

ción específica (habitualmente desde arriba) y es constante en su intensidad.³⁶

Color. Sin tener en cuenta el objeto, los colores más claros, más cálidos y más intensos suelen parecer más próximos que los colores más oscuros, más fríos y menos saturados. Por ejemplo, los rojos puros y los amarillos se aproximan, los azules puros se alejan.

Perspectiva. Todos los sistemas de perspectiva que hemos tratado (págs. 104-110) sugieren profundidad basándose en el comportamiento de las líneas rectas. En la perspectiva lineal, las líneas ortogonales convergen en uno o más puntos de fuga. La perspectiva sintética trata las ortogonales como curvas. Los sistemas de perspectiva no científicos pueden, también, producir indicios coherentes de profundidad. Por ejemplo, en la perspectiva inversa de la figura 7.12 podemos establecer hipótesis sobre qué está más cerca o más lejos. Ya hemos visto cómo la fotografía y el cine pueden emplear puestas en escena y lentes de diferentes longitudes para crear diversos indicios de perspectiva.

Movimiento de las figuras. Una de las claves cinematográficas más importantes para identificar objetos y relaciones espaciales es el hecho de que las figuras se muevan en el encuadre. Esto crea un flujo continuo de contornos superpuestos que fortalece las hipótesis figura/terreno y, con frecuencia, genera transformaciones de iluminación (movimientos en la sombra o la luz, destellos de la iluminación por una superficie móvil). El movimiento ayuda a concretar el espacio, reforzando las hipótesis referentes a los objetos y la profundidad. Hasta cierto grado, como se menciona en el capítulo 3, la construcción de los objetos, sus figuras tridimensionales y su composición, así como sus movimientos, se inspiran en procesos perceptuales ascendentes.³⁷ Con todo, actividades más estrictamente cognitivas, tales como la familiaridad con condiciones representacionales, sin duda desempeñan también su papel.

Movimiento monocular de paralaje. Otro potente indicio espacial es la capacidad de la propia cámara para moverse. La panorámica horizontal y vertical (es decir, girar la cámara horizontal o verticalmente) modifica significativamente la composición percibida de las superficies y las distancias aparentes entre objetos. El traslado, mediante *travelling* o grúa, de la cámara en cualquier dirección, puede producir incluso más información respecto al cam-

po (las tomas en *zoom*, que simplemente agrandan o disminuyen el campo, no proporcionan movimiento de paralaje).

Habitualmente, el espectador construye un movimiento monocular de paralaje de forma ascendente. Esto no quiere decir, sin embargo, que Gibson tenga razón al pensar que el movimiento de la cámara «específica» tanto un campo único como un punto de observación continua.³⁸ Los procesos ascendentes son inferentes y probabilistas, aunque obligatorios; los datos podrían ser de otra forma de la que el sistema considera que son. Que esto es así en el cine lo demuestra el hecho de que cualquier movimiento de cámara puede controlar su trayectoria de tal forma que se nos impida comprobar las relaciones espaciales y las formas de los objetos. La potencial ambigüedad de la composición espacial real atravesada por un movimiento de cámara se utiliza en la filmación de transparencias y de las imágenes de conjunto en perspectiva falsa.

En este punto podríamos muy bien estar de acuerdo con la declaración de Donald Weismann acerca de que el espacio representativo no puede ser nunca estrictamente plano. Tan pronto como aparece una línea o mancha, tendremos ya claves para las figuras y el suelo, los límites próximos y las superficies distantes. Sin embargo, Weismann distingue varios tipos de profundidad. Existe el espacio sin fondo, plano, como en el arte egipcio, que utiliza la superposición parcial de los planos como principal indicador de profundidad.³⁹ Hay variedades de espacio cúbico, como aquellos que se obtenían en la perspectiva angular isométrica japonesa, el espacio cúbico de la India, y la perspectiva lineal occidental.⁴⁰ En ellas varios indicadores se integran en sistemas más o menos coherentes. Y existe también el espacio ambiguo, en el que los indicadores entran en conflicto; las obras de El Greco, Cézanne, y los cubistas proporcionan muchos ejemplos. Estos tipos de espacios pueden, todos ellos, conseguirse en el cine: el espacio plano del cine primitivo, de *La pasión de Juana de Arco* y *La Chinoise* (1967), y de muchos planos del cine más comercial; el espacio cúbico de imágenes en plano general del cine de Hollywood, llevado a su apogeo por los efectos barrocos de Welles; el espacio ambiguo de los expresionistas y de películas como *Barbarroja*. Depende del analista descubrir los diferentes factores que indican al espectador la construcción del espacio del plano.



Fig. 7.18. *India Song*

Fig. 7.19. *India Song*

La profundidad es también un asunto de gradación. Como ejemplo, podríamos examinar cómo *Weekend* (1968), de Godard, utiliza la profundidad al describir un estafalario embotellamiento de tráfico en una autopista rural. La acción se representa en cuatro planos y está interrumpida por rótulos. (Véanse figs. 7.20-7.22 para ejemplos de estos encuadres.) Los elementos en primera línea están tomados claramente, la neblina difumina los árboles y los campos que se divisan en el horizonte (perspectiva atmosférica), los árboles y los coches se superponen y se ocultan unos a otros, las asunciones sobre las medidas familiares se con-

Fig. 7.20. *Weekend*Fig. 7.21. *Weekend*

firman, y el movimiento de vehículos y humanos ofrece indicios simples de la relación figura/terreno. Los colores acercan los objetos por virtud de la calidez (coches o vestidos rojos, un camión Shell rojo y amarillo), intensidad (los colores en primera línea están más saturados) y brillantez (un caballo blanco, vehículos blancos). Puesto que el día está nublado, no hay sombras intensas, pero la difusa luz diurna crea suaves penumbras en la carretera y zonas de luz que indican la curvatura de parachoques y limpiaparabrisas. La alta angulación de la cámara y la orientación inclinada hacen que la carretera describa un ángulo, que con sus límites sugiere la convergencia de la perspectiva fuera

Fig. 7.22. *Weekend*

de la pantalla. Y en todos estos planos hay un movimiento constante de izquierda a derecha. Aunque el movimiento no interviene en la zona de los coches, mantiene la orientación diagonal de la carretera y sugiere constantemente las distancias relativas de objetos y figuras. En suma, aunque la acción significativa está confinada a la autopista en primer plano, la escena emplea muchos indicadores para articular superficies y volúmenes.⁴¹

En contraste, consideremos un plano de la cabalgada de los caballeros teutónicos en *Alexander Nevsky* (1938) (fig. 7.23). No hay indicios de sombreado, color, perspectiva o neblina. El espacio es, pues, relativamente plano. Debemos basarnos en los contornos superpuestos y la familiaridad de los tamaños para colocar los caballeros en relativa (si bien vaga) perspectiva con respecto al cielo. Los caballeros se levantan y caen, el jinete en primer plano, ocasionalmente, impide la visión de su compañero. Pero el plano es una descripción muy poco convincente del galopar de un caballo. Las embestidas metronómicas de los hombres no son plausibles como indicio de la pesadez y balanceo del galope de un caballo. Y si se trata de un *travelling* que sigue el movimiento principal, debería haber algún indicio del desplazamiento relativo de la figura y el entorno: luces cambiantes, ligeros cambios en las posiciones de los caballeros en el encuadre, y algunas características del entorno que, por sus aspectos cambiantes, sugirieran movimiento en paralelo. En ausencia de tales

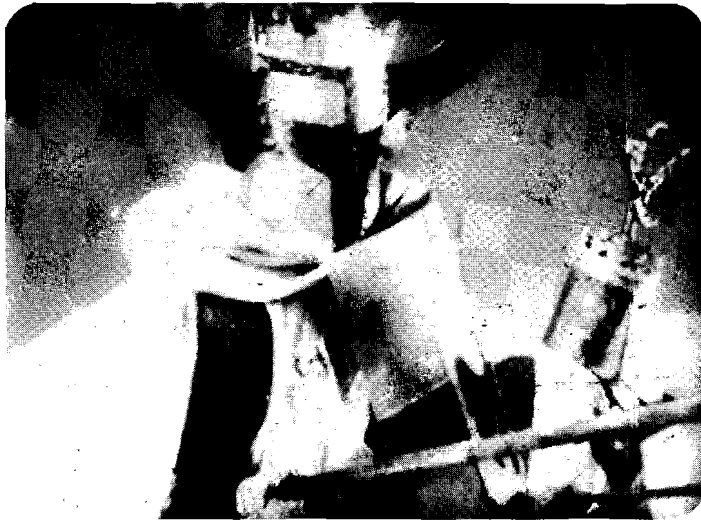


Fig. 7.23. *Alexander Nevsky*

indicadores, el plano debe construirse más fácilmente como una imagen estática de dos caballeros que se balancean de acá para allá contra un telón de fondo. Ésta me parece la razón de que el plano, con frecuencia, arranque carcajadas del público.

El espacio del montaje

El perceptor construye el espacio entre planos basándose en la anticipación y la memoria, apoyándose en los esquemas causa-efecto y creando un «mapa cognitivo» del terreno pertinente. Para cualquier serie de planos, podemos preguntarnos siempre cuán completa y coherente es su composición espacial y hacia qué zonas suele inclinarse. Por ejemplo, en la mayoría de las escenas del cine hollywoodiense, el montaje deja algunas zonas sin mostrar (las «cuatro paredes» de los interiores) y las hace irrelevantes para la construcción del argumento. El principio de filmar y cortar en 180 grados asegura que se privilegien los puntos de observación del mismo lado del eje de acción. Y los indicadores espaciales suelen ser coherentes a través de los planos.

Es interesante, sin embargo, el hecho de que las características de la posición de las figuras varían notablemente, con frecuencia, de plano a plano sin que el espectador lo observe (por ejemplo, figs. 7.24-7.25). Con frecuencia,



Fig. 7.24. *Jezebel* (Jezebel, 1938):
En el primer plano, Jezebel llega sólo al pecho de Press...



Fig. 7.25. ...pero en una visión más próxima, se ha alzado hasta la mejilla.

tales «cortes tramposos» influyen sólo en detalles periféricos que nunca reciben ningún tipo de atención focal. Más generalmente, el corte que incluye este tipo de engaños ilustra el modo en que las hipótesis favorecen el reconocimiento de los objetos y factores narrativos, y cómo funcionan los esquemas «de arriba abajo». Los grandes indicadores respecto a los objetos y su posición espacial relativa encajan con mayor rapidez en un modelo de inferencia causal y un mapa cognitivo general que la medida

Fig. 7.26. *La tierra*Fig. 7.27. *La tierra*

exacta del lugar de una lámpara o la distancia precisa entre figuras. Noël Carroll observa: «La capacidad para postular una unidad de acción coherente es más fundamental para el flujo de la narración que la continuidad espacial asociada con el emparejamiento».⁴² Parece también probable que los cambios en la posición de la cámara y la longitud de la lente a través del montaje hagan muy difícil la comparación retrospectiva detallada de dos planos sucesivos. Es más sencillo asumir la coherencia e impedir el acceso a desviaciones menores como el «ruido». En nuestro plano/contraplano de *La estrategia de la araña*, la incompatibilidad de entornos escaparía a la observación si no fuera por las ambigüedades de los constantes cambios de ramo por parte de Draifa, algo que resulta decisivo en la composición.

Otras películas, naturalmente, cuestionarán las asunciones del espectador respecto a la claridad, totalidad y coherencia espaciales. Una escena de *La tierra* (*Zemlya*, 1930), de Dovjenko, muestra a un padre y un hijo peleando. La narración rechaza cualquier plano de referencia (proceso típico del montaje soviético). Los planos del padre se alternan con los planos del hijo. Pero cada hombre tiene la espalda girada hacia nosotros, y la cámara filma una imagen en línea perpendicular, de tal modo que inicialmente las localizaciones relativas de los hombres son indeterminadas (véanse figs. 7.26-7.27). Los hombres pueden mirarse desde cualquiera de varias di-

recciones diferentes. Tenemos muy pocos indicios, no hay líneas de visión, ni orientación general, ni entorno simétricamente oblicuo. Finalmente, sin embargo, las cabezas de los hombres se giran ligeramente hacia la izquierda o la derecha, y captamos con agradecimiento una indicación, que resulta ser coherente: el padre y el hijo están muy probablemente de pie, uno al lado del otro, no de espaldas.

El espacio de una serie de planos puede extenderse sobre grandes distancias, como en los montajes paralelos, y entonces los indicios codificados no favorecen la terminación. ¿Para qué mostrar cada kilómetro existente entre el Klan que galopa y la ciudad sitiada en *El nacimiento de una nación*? Con frecuencia, sin embargo, la dirección constante en la pantalla se convierte en un importante indicador. Si el Klan cabalga desde la derecha, Piedmont debe estar en algún lugar exterior «a la izquierda» de un gran mapa cognitivo. Muchos de los trechos que intervienen serán confusos, pero los extremos finales de este eje de acción extensivo seguirán siendo coherentes.

Espacio sónico

Como los factores visuales, los auditivos pueden exigirnos la construcción del espacio. La «figura» y el «te-

rreno» existen también en el sonido, como cuando un tono alto tiende a emerger de una mezcla de otros tonos más bajos. En la mayoría de las películas, el habla parece ocupar el primer plano, y el ruido, el fondo. El volumen y la textura acústica pueden crear lo que los ingenieros de los primeros filmes hablados llamaban «perspectiva sónica». Al principio, creían que para conseguir un máximo realismo el micrófono debería colocarse tan cerca de la cámara como fuera posible, de tal forma que en un plano general se oyera un sonido adecuadamente distante.⁴³ Pronto se vio, sin embargo, que se proporcionaban indicios más convincentes por medio de un micrófono situado bastante cerca de los actores, incluso cuando se filmaban planos generales. El resultado fue sólo un ligero cambio en la reverberación y el volumen al cortar de un plano general a una imagen más próxima, ciertamente nada tan drástico acústicamente como lo era el cambio de plano visualmente. Este truco tuvo éxito porque, para la información espacial, la vista es superior al oído en el sistema sensitivo humano. Mientras la frecuencia auditiva, la amplitud y el timbre pueden localizar aproximadamente una fuente de sonido, la determinación de la distancia y posición exactas les resulta más difícil que la visión.⁴⁴ En la mayoría de las circunstancias, ver es creer, y así, cuando nuestra visión nos dice que un plano general representa una figura distante, confiamos en esta información más que en indicios acústicos que sugieran que estamos de alguna manera «más cerca».

A veces, naturalmente, la perspectiva sónica queda realizada, como cuando en *El sueño eterno* el sonido amortiguado del interior de la oficina de Walgreen se hace más claro al aproximarse Marlowe. Pero incluso en este caso no estamos tratando con una fidelidad directa. Lo que debe recordarse es que la «espacialidad» del sonido en el cine es algo tan manipulado como la imagen. La grabación del sonido, las mezclas y la reproducción reelaboran el material en bruto del fenómeno acústico para construir indicios. Por ejemplo, grabar sin más en un entorno ruidoso produce una lamentable confusión de sonidos. La percepción ordinaria y la cognición seleccionan cierta información sónica y tamizan el resto. El sonido cinematográfico convencional hace gran parte de este trabajo por nosotros, grabando en pistas separadas, mezclando el sonido de tal forma que se destaque la información importante, eliminando la mayoría del ruido

ambiental, y modulando suavemente desde una mezcla densa a una ligera. El sonido estereofónico es un ejemplo de un intento más reciente de fusionar el realismo sónico con la claridad esquemática. El espectador recurre a la simplicidad de las hipótesis y asume un nexo directo entre la claridad acústica, la importancia narrativa y la coherencia espacial. Cuando un cineasta se niega a construir indicadores tan redundantes, como hace Godard en sus notorias escenas de café con un simple micro, el espectador debe estar más atento para captar los sonidos de los acontecimientos narrativamente pertinentes y espacialmente informativos.⁴⁵

Espacio en off

El espacio del plano, el espacio de montaje y el espacio sónico pueden todos ellos engranar la formación de hipótesis espaciales del observador, guiando su construcción de las zonas exteriores a la pantalla. Tales zonas son de dos tipos: *no diegéticas* y *diegéticas*.

El espacio en *off* no diegético es un espacio que no forma parte del mundo de la ficción. El principal ejemplo es un esquema que todos los críticos invocan: la cámara. En nuestra construcción del mundo argumental, la «cámara» no es una máquina física (que pesa mucho o poco, y lleva una marca comercial), sino un medio narrativo sustancial exterior a la pantalla que exhibe cierto material. Esta cámara es una construcción puramente mental, un esquema para explicar ciertas cualidades y transformaciones espaciales. Naturalmente, este esquema desempeña el papel estelar en las teorías del observador invisible, que convierten a la cámara en antropomórfica. Debemos recordar, sin embargo, que esta «cámara» no es el *creador* de las cualidades espaciales de la narración, sino el *producto* de ellas.⁴⁶ A un diseño de líneas diagonales y formas humanas que se afilan hacia arriba le corresponde una hipótesis dirigida por el esquema «La cámara está en un ángulo bajo». A una corriente de aspectos y objetos continuamente modificados, le corresponde: «La cámara se mueve hacia la izquierda». Las imágenes pueden indicar tales hipótesis sin que, en realidad, la cámara haya estado nunca en ninguna de tales posiciones, como los realizadores de dibujos animados saben desde hace décadas. Todo lo que se necesita para

construir el esquema llamado «cámara», parece ser, son algunas asunciones respecto a cómo se han producido las imágenes fotográficas. La analogía con la fotografía suele objetivar el mundo ficticio como el acontecimiento profílmico, en el que la tarea del crítico es tratar esta cámara como el sistema más económico de integrar muchos indicios respecto al espacio.

En la mayoría de las películas, el observador hace la asunción baziniana de que, fuera del encuadre, los límites se extienden por más regiones del mundo ficticio: estas regiones comprenden el espacio diegético en *off*. Noël Burch las ha detallado: el espacio más allá de los cuatro bordes del encuadre, la zona de detrás de la cámara, y el espacio «más allá» del horizonte.⁴⁷ Es evidente que el montaje y el sonido contribuyen a la construcción del espacio en *off*. El plano 2, habitualmente mostrará algo que estaba en *off* en el plano 1, mientras el sonido diegético, característicamente, continuará desarrollándose cuando su fuente ya no esté en el encuadre.

Como esquema, el espacio diegético en *off* tiene lo que Burch llama una existencia «fluctuante».⁴⁸ Una teoría constructivista puede explicar por qué. Desde un punto de vista psicológico, sería extremadamente ineficaz —esto es, requeriría un incómodo número de esquemas e hipótesis— proyectar y recordar a cada momento todas las zonas del espacio en *off*. En consecuencia, el observador apuesta a que sólo ciertas zonas en *off* se convertirán en narrativamente significativas, y presta atención a los indicios que refuerzan o rechazan esto. Así pues, si un encuadre deja algún espacio a la derecha, es más probable que un personaje previamente establecido como en *off* por la derecha entre en este plano. El espacio en *off* se modula en importancia porque las hipótesis del observador lo hacen más o menos notorio o concreto. No es necesario decir que la narración puede también emitir indicios ambiguos o contradictorios respecto a localizaciones en *off*, como los ejemplos de *La estrategia de la araña* y *La tierra* sugieren. En tales casos, debemos revisar nuestras hipótesis espaciales, y quizá también las causales y temporales.

Una ambigüedad tal puede aparecer cuando la narración trata a la cámara como si ocupara un espacio diegético en *off*. Un ejemplo divertido lo tenemos en *La quimera del oro* (*The Gold Rush*, 1925), cuando el loco-amnésico Big Jim avanza pesadamente hacia la lente justamente cuando el plano se funde. Esto provoca la risa porque asu-

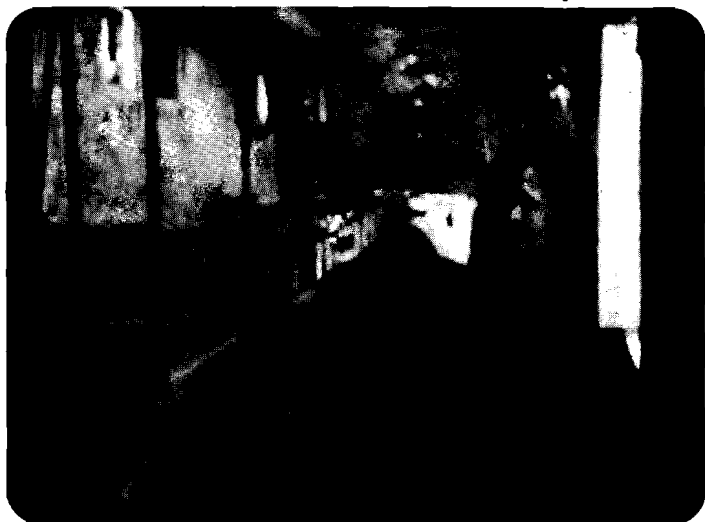
minos que está a punto de colisionar contra ese aparato que llamamos cámara. Veremos en breve cómo un famoso plano de *Amanecer* juega con un movimiento similar. En cualquier momento, la narración puede evocar la cámara como una entidad tanto dentro del espacio en *off* no diegético como del diegético.

El sonido tiene un potencial específicamente intenso para darnos indicaciones respecto al espacio en *off*. Las películas corrientes incluyen con frecuencia sonido ambiental para sugerir un mundo en *off* vago pero coherente. La localización del sonido puede jugar sutilmente entre el mundo de la historia y un lugar indefinido que podemos llamar sonido *over*, del cual proviene la música no diegética y los comentarios.⁴⁹ En consecuencia, el espectador percibe una importante diferencia entre el montaje sonoro de *Made in USA* (1966) (que mezcla sonido diegético y no diegético en una «presencia» ambiguamente parecida) y la cacofonía de televisores, radios y voces de los personajes en el espacio diegético de *La tercera generación* (*Die dritte Generation*, 1979), de Fassbinder.

Dados todos estos factores, ¿cómo podemos teorizar sobre las funciones narrativas del espacio? Todo lo que hemos considerado como parte de la actividad del espectador y de la relación argumento/historia —lagunas y dilaciones; cuestiones de conocimiento, autoconciencia y comunicabilidad—, todo esto estructura la representación espacial. Antes de tratar una película en detalle, unas cuantas ilustraciones podrían ser de utilidad.

Ningún otro plano de la historia del cine parece ser más famoso que aquel de *Amanecer* que sigue al marido caminando pesadamente a través de los pantanos para encontrarse con la mujer de la ciudad. El contexto, los factores perceptuales pertinentes y las funciones narrativas, todo contribuye a la fuerza que asume el espacio en este pasaje.

El plano consigue su efecto, parcialmente, por contraste con otro *travelling* que lo precede en unos minutos. La mujer de la ciudad sale de su casa y camina a través de la villa hacia la casa del marido para persuadirle a salir. Una composición, en perspectiva de un punto, la muestra abandonando su casa, con las ortogonales y el espacio vacío de la izquierda anticipando su trayectoria a través del plano (fig. 7.28). Mientras pasa, la cámara hace una panorámica hacia la izquierda para mantenerla centrada, descubriendo más espacio en *off* y fortaleciendo los indicadores de pro-

Fig. 7.28. *Amanecer*Fig. 7.29. *Amanecer*Fig. 7.30. *Amanecer*

fundidad (fig. 7.29). El plano en panorámica es redundante con el esquema narrativo; ella, no los ancianos en primer plano a la derecha, es la figura importante. Cuando la panorámica alcanza su cumbre (fig. 7.30), la cámara empieza a moverse con la mujer de la ciudad, siguiendo tras ella a su ritmo (fig. 7.31). Pasa junto a una casa, a la que el movimiento de paralaje monocular atribuye fuertes efectos de volumen. El camino en pendiente continúa creando indicadores de perspectiva lineal, finalmente revelados como culminantes en su objetivo: la casa de la familia (fig. 7.32). Siguiéndola, el movimiento de cámara minimiza la figura y alienta nuestra anticipación de su destino: su tamaño y aspecto permanecen constantes, y la mayor transformación espacial se produce en el escenario. En consecuencia, el plano, que comienza con ella saliendo de una casa, apunta hacia el destino de sus pasos, creando un *crescendo* suave, algo similar al de *El fin de San Petersburgo* (pág. 75). Pero aquí el efecto es menos autoconsciente que en la película de Pudovkin, porque el plano parece seguir «sin obstrucción» el movimiento de la mujer de la ciudad.

En el plano más celebrado del filme, el de la cita del marido con la mujer de la ciudad, los indicios narrativos y perceptuales son bastante diferentes. El hombre camina lejos de la cámara (fig. 7.33); entonces, tras cruzar un pequeño puente, gira a la derecha y pasa por detrás de un montículo (fig. 7.34). La cámara sigue a cierta distancia,

travelling hacia la izquierda. Emerge por detrás del montículo (fig. 7.35) y pasa por encima de una valla (fig. 7.36). De forma inesperada, el hombre viene directamente hacia nosotros (fig. 7.37). La cámara realiza una panorámica hacia la izquierda, perdiéndole (fig. 7.38), y se desliza a través de las ramas del sauce (fig. 7.39) para revelarnos a la mujer de la ciudad de pie, junto al pantano, esperándole (fig. 7.40).

Los indicadores de profundidad difieren de forma significativa de los del plano anterior. Hay poca perspectiva lineal (retrocesos fragmentarios proporcionados por el

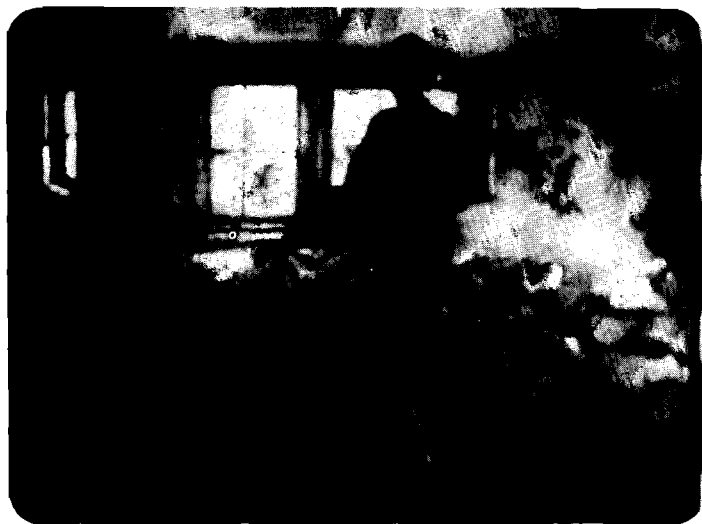
Fig. 7.31. *Amanecer*Fig. 7.32. *Amanecer*Fig. 7.33. *Amanecer*Fig. 7.34. *Amanecer*



Fig. 7.35. *Amanecer*

Fig. 7.36. *Amanecer*

Fig. 7.37. *Amanecer*

Fig. 7.38. *Amanecer*

Fig. 7.39. *Amanecer*Fig. 7.40. *Amanecer*

puente y las líneas de las vallas), y el espacio total es bastante indiferenciado. La perspectiva atmosférica es un indicio más significativo debido a la niebla que cubre el paisaje, y la familiaridad de las medidas ayuda también a captar los objetos. El movimiento de cámara es crucial para dotar a los árboles y a las pendientes de volumen. El espacio más claramente articulado, sin embargo, es el ocupado por la mujer de la ciudad (fig. 7.40) con sus zonas de figura, pantano y cielo: un oasis de visión clara en una vasta tiniebla.

La acción es mucho menos rectilínea que en el plano

del pueblo. El marido se mueve a un ritmo constante, pero como se mueve hacia y desde la cámara, lo vemos desde muchos aspectos y distancias. La velocidad del movimiento de la cámara debe también variar, a veces disminuyendo para mantenerlo encuadrado, a veces apresurándose, como cuando él salta la valla. ¿Cuántos espectadores se darían cuenta de que «objetivamente» la cámara sigue un camino casi perfectamente recto? Es el terreno el que da vueltas y el rodeo del hombre lo que crea la sensación de movimiento serpenteante. Naturalmente, el hecho de que la cámara no siga sus huellas, sino que se mueva independientemente (fig. 7.38), nos sugiere que leamos el encuadre móvil como un medio narrativo independiente; esto se confirma cuando perdemos totalmente al marido (fig. 7.39) y nos movemos para descubrir a la mujer de ciudad (fig. 7.40). Pero hay una incoherencia cognitiva en el movimiento de la cámara que quizá contribuye a crear la fascinación que emana de él. La cámara se convierte en una presencia independiente cuando se separa del marido, pero, al dirigirse hacia nosotros, el hombre delata su no reconocimiento de la presencia de la cámara; podríamos sentirnos tentados de identificarlo con nuestro viejo amigo, el observador invisible. Pero inmediatamente la cámara se mueve hacia la izquierda, y aparta las ramas de sauce de nuestro camino (fig. 7.39). Este observador invisible deja huellas físicas de su paso. Al contrario que el plano que sigue a la mujer de la ciudad, este movimiento de cámara aumenta la autoconciencia de la narración, incluso a expensas de crear una incompatibilidad lógica.

El movimiento de cámara aumenta también la comunicabilidad, tomando un atajo a través del follaje para anticiparnos el objetivo del marido (con mucha más franqueza que la anticipación anterior acerca del destino de la mujer de la ciudad). Sin quedar restringidos al ámbito de conocimiento de ningún personaje, se nos presentan casi todos los factores de la situación antes de que los personajes la afronten. En realidad nuestro conocimiento es tanto espacial como causal. El marido ha salido de plano y la cámara se mueve hacia la izquierda, creando un hueco espacial: ¿adónde va? La respuesta se nos proporciona cuando la cámara encuadra a la mujer de tal forma que deja un vacío en la izquierda del encuadre (fig. 7.40). Mira afuera, hacia la derecha, pero debido al encuadre desequilibrado y al hecho de que hemos visto al marido salir del encuadre diagonalmente hacia la derecha, suponemos que él

Fig. 7.41. *Amanecer*Fig. 7.42. *Amanecer*

se está moviendo a nuestra izquierda. Ella se sobresalta, mira ligeramente afuera, hacia la izquierda (fig. 7.41), se olvida de su flor, y comienza a maquillarse para recibirlo (fig. 7.42). Entonces mira claramente hacia la izquierda y él entra en el plano, equilibrando por fin el encuadre (fig. 7.43). Ella camina hacia él y se abrazan. El encuadre descentrado y la presunción de que el marido estaba en algún lugar «a la izquierda y detrás de la cámara» proporciona fuertes hipótesis respecto al desarrollo del espacio del plano, una de las cuales, naturalmente, apoya el esquema de acción que se presenta (el marido tiene una cita con su

Fig. 7.43. *Amanecer*

amante). El clímax del plano es a la vez causal y espacial.

El plano de *Amanecer* se vanagloria de la capacidad de la narración de ir a cualquier lugar según su voluntad. En general, el cine clásico traduce la omnisciencia narrativa en omnipresencia espacial.⁵⁰ La narración conoce abiertamente su capacidad, podríamos decir, de llevarnos adonde quiera. Esta omnipresencia se despliega por lo general más discretamente que en el filme de Murnau, con mayor redundancia y lagunas menos realzadas. De la forma más obvia, el espacio puede limitarse colocando límites en el saber de un personaje. En *La ventana indiscreta*, con excepción de sólo dos secuencias, los espacios en *off* que vemos están justificados como lo que se puede ver desde el apartamento de Jeff. Pero el confinamiento estricto al lugar espacial de un personaje puede crear nuevos tipos de lagunas. Tomemos *La senda tenebrosa* (*Dark Passage*, 1947), que presenta sus primeras escenas a través de los ojos del protagonista (cámara subjetiva, planos «ocultos», apelaciones a la cámara por parte de otros personajes, etc.). En lugar de intensificar la identificación del público, esta táctica, en realidad, encubre una información crucial: la apariencia del protagonista. Más tarde, cuando se somete a una intervención de cirugía plástica (y adquiere la cara de Humphrey Bogart), la película continúa con un estilo espacial normal.

Este estilo más normal proporciona un conjunto fluido de directrices para regular la subjetividad y la representa-

ción espacial. Edward Branigan ha estudiado estos principios con admirable detalle; añadiré únicamente que las características estructurales que él discierne funcionan como indicadores más o menos sobresalientes para la construcción de hipótesis. Por ejemplo, al analizar las estructuras con punto de vista óptico, Branigan menciona seis elementos: un punto en el espacio, una mirada al espacio en *off*, una transición, una posición de cámara desde el punto inicial, un objeto y un personaje. En *La ventana indiscreta*, Jeff (punto), mira hacia afuera (mirada); corte (transición) a una imagen lejana («su» posición) de lo que (objeto) él (personaje) ve. Cada uno de estos factores funciona como indicador, y todos juntos permiten al espectador hacer una inferencia fuertemente basada sobre la subjetividad del personaje.⁵¹ William Simon señala un nuevo indicador: una reacción expresiva por parte del personaje, que puede afianzar el plano previo como una visión subjetiva.⁵² Y algunos indicios son más fuertes que otros; en la estructura del punto de vista, el ángulo de cámara es una variable más importante que la distancia de la cámara.

El tratamiento del espacio por parte de la narración convencional resulta fluido porque el contexto narrativo puede limitar la tendencia hacia la omnipresencia. En *El sueño eterno*, Marlowe va a una cita con Harry Jones sólo para encontrarse con que Canino ha llegado primero. Aquí, con el fin de crear un indicio inequívoco, la narración clásica se salta el seguimiento estricto de la subjetividad óptica, pero aún se confina dentro de límites estrechos.

Después de oír un murmullo de voces dentro de la oficina de Walgreen (fig. 7.44), Marlowe entra en la sala de espera. La textura del sonido se aclara, y un plano de referencia nos lo muestra parado tras un archivador, sus ojos mirando hacia la derecha, mientras Canino interroga a Jones en la puerta de al lado (fig. 7.45). Hay un corte a una imagen de Jones y Canino a través de la puerta de la oficina (fig. 7.46). Éste no puede ser, ahora, el punto de vista óptico de Marlowe, pues el ángulo varía notablemente desde su punto de observación. El plano indica, no lo que Marlowe ve, sino lo que está intentando ver, y la puerta medio abierta resalta las barreras que obstaculizan la visión desde donde él se encuentra. Cuando Jones menciona el nombre de Marlowe, se regresa a un plano de reacción de éste (fig. 7.47), que mira hacia abajo pensativamente



Fig. 7.44. *El sueño eterno*

Fig. 7.45. *El sueño eterno*

mientras el diálogo en *off* continúa. Entonces parece escuchar más atentamente. Esto libera la acción de cualquier intento de presentar la visión de Marlowe. Un nuevo corte muestra a Jones y Canino, pero ahora vistos desde una posición interior de la oficina (fig. 7.48), seguido de un contraplano (fig. 7.49). Estos planos no pueden atribuirse al punto de vista de Marlowe. Son, en cambio, acompañamiento visual de lo que él oye. En consecuencia, la narración se confina a lo que Marlowe sabe, pero su sistema espacial interpreta esta obligación generosamente, negándose a permitir que la inmovilidad del protagonista atena-

Fig. 7.46. *El sueño eterno*Fig. 7.47. *El sueño eterno*Fig. 7.48. *El sueño eterno*Fig. 7.49. *El sueño eterno*

ce a la cámara. Esta táctica es menos autoconsciente que el atajo que toma la cámara a través de los saucos en *Amanecer*, porque la redundancia de la acción y las zonas espaciales es muy grande y el montaje es menos independiente del personaje. Si la narración hubiera pasado a un plano de alta angulación de Jones y Canino con la fatídica botella de veneno de Canino en primer término, podríamos postular una disparidad entre lo que el observador sabe y lo que sabe el personaje, comparable a la del plano de *Amanecer*. Pero el intercambio real sólo se toma ligeras libertades utilizando los esquemas espaciales más con-

vencionales (desde el plano de referencia hasta el plano medio, pasando por el plano/contraplano) para aclarar y realzar el diálogo. Aquí encontramos esa muda, discreta omnisciencia que hemos ya comentado en el capítulo 5, en relación con las películas de detectives.

Una narración menos motivada por el realismo puede destacar la omnipresencia espacial incluso usándola para alimentar indicios falsos o ambiguos. En *El fin de San Petersburgo*, un obrero y un campesino se acercan para pedir a las tropas gubernamentales que se unan a la Revolución. Las tropas y los dos bolcheviques no se ven nunca

en el mismo plano, y los últimos, en realidad, se presentan en un espacio ilocalizado abstracto (fig. 7.50). Un general (fig. 7.51) ordena al escuadrón de primera línea que dispare sobre los dos hombres. Las líneas de visión y la orientación de los rifles (fig. 7.52) sugieren que el escuadrón está a la izquierda, apuntando hacia los dos hombres a la derecha, y el general, en algún lugar intermedio (en un espacio depurado, como el de los bolcheviques). El general grita: «¡Fuego!». De repente, hay un breve plano del general, que mira ahora a la derecha (fig. 7.53), y luego un plano de rifles disparando hacia la izquierda (fig. 7.54). Este par de planos perturba nuestro mapa cognitivo de la escena. El general echa la cabeza hacia atrás (fig. 7.55). Los rifles están ahora en su posición previa, disparando hacia la derecha. El general se tambalea también hacia la derecha, obviamente herido. El cruce de los ejes imaginarios de acción en las figuras 7.52-7.54 crea momentáneamente dudas respecto a sobre quién disparan los soldados; los planos que alternan al general y los rifles desde varios ángulos, sugieren la hipótesis de que él es el objetivo. Lo cual se confirma cuando se tambalea y otro plano muestra al campesino y al trabajador indemnes. La manipulación no redundante y abiertamente autoconsciente del espacio recuerda el pasaje de *La tierra* anteriormente mencionado.

Todos estos ejemplos recuerdan un punto tratado en los capítulos previos. En el cine narrativo, los esquemas centrados en el argumento habitualmente controlan a los estilísticos. Una vez entendido como tridimensional y poblado de objetos reconocibles, el espacio cinematográfico se subordina a menudo a fines narrativos. Los planos de *Amanecer* funcionan para emparejar hipótesis estilísticas continuas con otras sobre el argumento macroestructural, la delineación del escenario, la determinación del suspense y la progresión de la cadena de la historia. La escena de *El sueño eterno*, obviamente, nos pide que encajemos la información espacial en un modelo más amplio de disseminación de información argumental. Incluso los espacios transgresores de *La tierra* y *El fin de San Petersburgo* cumplen tales propósitos. Cuando nos enfrentamos a estas características desviadoras del espacio, retrocedemos hacia los esquemas basados en la acción (por ejemplo, soldados volviéndose contra su superior) y entonces los comprobamos según los indicios. En el cine, la originalidad estilística, en consecuen-

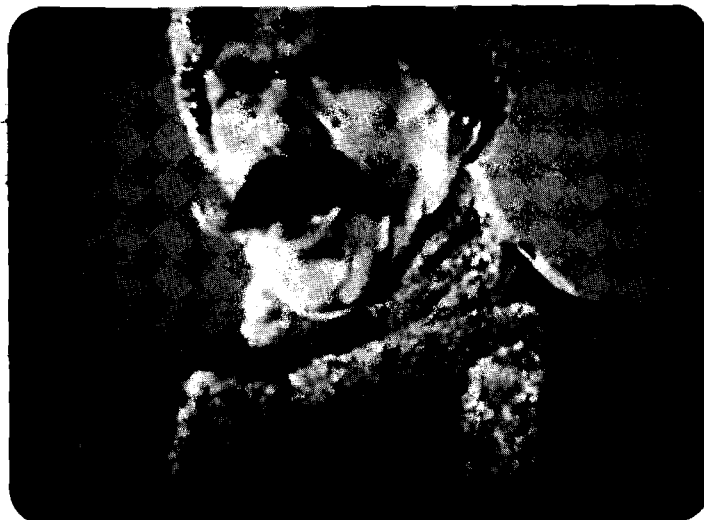
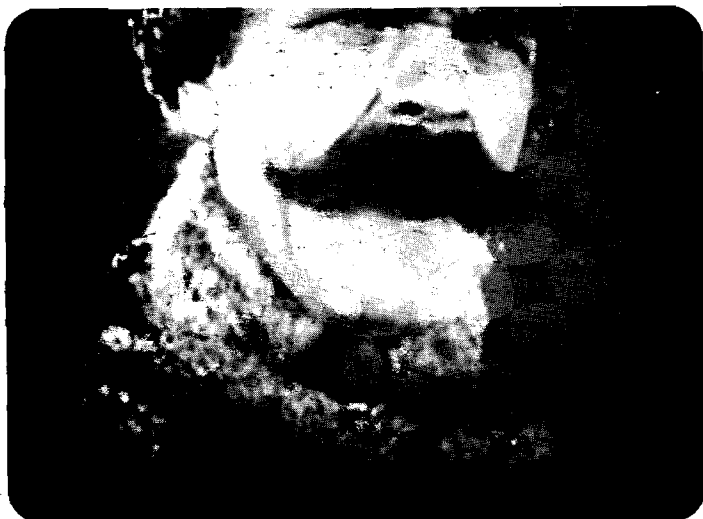
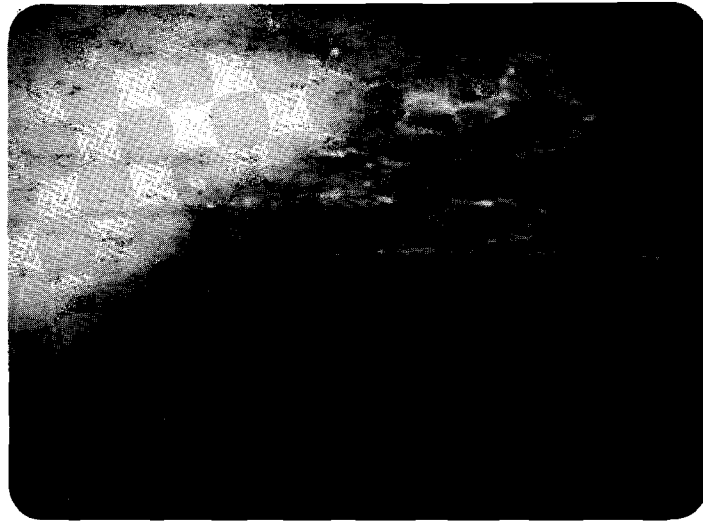


Fig. 7.50. *El fin de San Petersburgo*

Fig. 7.51. *El fin de San Petersburgo*

cia, consiste frecuentemente en encontrar nuevos recursos que el espectador pueda utilizar para ampliar los esquemas o hipótesis sobre el argumento. Así, las composiciones «de espaldas a la cámara» de *La tierra* eran una forma sorprendente de expresar el estereotipo «oposición feroz», mientras que la violación de las líneas de visión y las orientaciones convencionales en *El fin de San Petersburgo* encarnan vívidamente la idea de un mando figurativamente sitiado por sus propias tropas. Sin embargo, los mismos ejemplos muestran que, cualquiera que sea el estilo funcional fílmico, puede, a pesar de

Fig. 7.52. *El fin de San Petersburgo*Fig. 7.53. *El fin de San Petersburgo*Fig. 7.54. *El fin de San Petersburgo*Fig. 7.55. *El fin de San Petersburgo*

todo, configurar fuertemente nuestra construcción del espacio y la narración. Vuelvo ahora a un notable ejemplo de este proceso.

El espacio en *Fenyés Szelek*

Las películas de Miklós Jancsó invitan a la descripción tanto como eluden el análisis. Cada crítico que escribe sobre una película de Jancsó se siente tentado de contar los planos, reseguir los giros de la cámara, o inten-

tar presentar la mezcla de fascinación, aprensión y regocijo que sus escenas evocan. Pero no conozco ningún intento de mostrar cómo funciona el estilo de Jancsó, especialmente en términos narrativos. Puesto que sus obras se basan de forma tan patente en la construcción del espacio fílmico, utilizaré una de sus películas, *Fenyés Szelek* [*Vientos brillantes*, 1969], para ilustrar la forma en que un crítico podría analizar los principios de la construcción espacial.

En el simple nivel de la acción de la historia, *Fenyés Szelek* es uno de los filmes más comprensibles de Jancsó.

Tras la segunda guerra mundial, un grupo de jóvenes invaden un seminario para convertirlo en un colegio para el pueblo. Laszlo, un idealista moderado, intenta conquistar a los curas y los alumnos a través de la persuasión, el debate y la confraternización. Cuando esto demuestra su ineffectividad, su grupo lo derroca como líder y elige a dos mujeres, Jutka y Terez, en su lugar. Jutka se lanza a una campaña de terror que conduce al vandalismo y la animosidad. Los oficiales del partido intervienen y ordenan castigar a Jutka. Sin arrepentirse, ella se escinde y organiza un pequeño grupo; pero al final de la película, su grupo es reintegrado a las filas estudiantiles. El oficial de policía que ha estado observando todo el asunto sugiere irónicamente que Jutka podría todavía llegar a ser, algún día, ministro del gobierno. El argumento concentra esta acción en unas pocas localizaciones —el seminario, la orilla del río y campos adyacentes— y limita la duración dramática a dos días, de los que el primero contiene casi toda la acción.

Para comprender cómo se narra esta historia, bastante simple, es conveniente empezar con los modelos espaciales del estilo del filme. *Grosso modo*, podemos decir que *Fenyés Szelek* utiliza una tensión entre caracteres estilísticos anormalmente predecibles y anormalmente imprevisibles.

Como es generalmente sabido, Jancsó utiliza tomas muy largas, aquí treinta y un planos para ochenta y dos minutos de tiempo de proyección. La mayoría de las escenas constan de un plano. Los personajes entran en una localización e interactúan allí, y la acción concluye de alguna forma. Corte a un espacio nuevo y a un tiempo posterior. Puesto que la toma larga forma una unidad estilística (un plano) y también una unidad argumental (una escena) hay una conexión inusualmente estrecha entre la comprensión narrativa y la percepción espacial. Si el cine clásico establece el espacio antes de que la acción se lleve a cabo, el cine de Jancsó sincroniza la presentación de la acción con la revelación del espacio. En esta película, la dilación funciona tanto con respecto al argumento como con respecto al modelo estilístico. La mayoría de los planos comienzan con un detalle —una cara, una parte del escenario— de tal forma que el desarrollo de la acción despliega también la localización de la escena. Al final del plano-secuencia, si los personajes simplemente abandonan la localización, la cámara se demora sobre el espacio vacío, subrayando que las posibilidades de la localización

se han agotado y que una nueva secuencia va a empezar. En otros ejemplos, un movimiento de cámara hacia un primer plano de un personaje solitario que reacciona ante lo que ocurre se convierte en un indicio del final de una escena y del plano. Todas estas tácticas para manejar el espacio crean un conjunto de expectativas estilísticas generales pero intensas.

En un nivel más local, sin embargo, la construcción del espacio por parte de Jancsó va contra el refuerzo de las hipótesis del espectador. Aunque la toma larga ofrece una poderosa norma estilística, la evolución paso a paso del plano no es en absoluto previsible. El plano 4 ofrece un ejemplo a modo de resumen que se expone en fotografías y pies de foto en páginas adyacentes. En diversos puntos compararé este plano con momentos posteriores del filme.

La mayor parte de la coyuntura narrativa tiene lugar durante los cuatro minutos y diez segundos de este plano. Se presentan varios personajes y las confrontaciones posteriores se prefiguran. Graham Petrie señala los logros mayores abordados aquí: «La oscilación entre confrontación y fraternización en un nivel táctico; la cuestión de la lealtad y el compromiso dividido en un nivel personal; la sensación de que, para estos jóvenes, la política es un juego cuyas implicaciones más profundas y oscuras son aún incapaces de percibir».⁵³ Tales implicaciones generales, sin embargo, no cuentan para el estilo espacial del filme. La misma información podría extraerse de un filme puesto en escena y montado de forma tradicional. El estilo de filmación de Jancsó presenta la evolución de una situación narrativa de tal forma que hace que el observador se mantenga ocupado en un proceso de encuadramiento y comprobación de hipótesis puramente espaciales.

El plano 4 presenta un espacio en transformación continua. Las figuras se mueven constantemente en muchas direcciones y mostrando todas sus facetas. Incluso cuando los personajes se están quietos, el encuadre continúa moviéndose, pues la cámara realiza panorámicas y movimientos horizontales y verticales, o la lente abre o cierra el foco. La interacción de figura y cámara varía todo el tiempo: cuando la cámara se mueve en un itinerario lineal, los personajes pueden girar a su alrededor o caminar en círculos (figs. 7.70-7.73); cuando las figuras se mueven en línea recta, la cámara puede describir un arco a su alrededor



Fig. 7.56. La escena empieza con Jutka de espaldas a nosotros mirando al otro lado del río.



Fig. 7.57. Mientras camina hacia la derecha, el reflejo de un *jeep* se hace visible en el agua.



Fig. 7.58. Se gira y camina hacia la orilla del río...



Fig. 7.59. ...mientras un chico camina desde la derecha del encuadre.



Fig. 7.60. Ella le dice que se apresure. La cámara avanza con ellos mientras caminan a la derecha, hacia una carretera, y Jutka sale por la derecha del encuadre.



Fig. 7.61. Otros jóvenes entran en el plano desde fuera de la pantalla, por la derecha...



Fig. 7.62. ...y corren por la carretera mientras el campo se abre mediante un *zoom* hacia atrás.



Fig. 7.63. Los chicos se esconden...





Fig. 7.64. ...y cuando pasa el *jeep*, corren tras él.



Fig. 7.65. El oficial de policía aparece y hace partir al *jeep*.



Fig. 7.66. Tras él, los chicos forman una cadena para bloquear la carretera...



Fig. 7.67. ...y se giran para impedir el paso al próximo *jeep*. (En la fotografía se ve un subtítulo que dice: «¿Os habéis vuelto locos?».)



Fig. 7.68. Laszlo aparece por la derecha en primer plano...



Fig. 7.69. ...y se acerca al oficial mientras el *zoom* avanza y la cámara se mueve hacia la derecha.



Fig. 7.70. Jutka aparece por la parte frontal y el oficial les amonesta. (Un subtítulo dice: «¿Qué es esta payasada?».)



Fig. 7.71. Mientras más estudiantes entran en el encuadre, desde el exterior, por la derecha...



Fig. 7.72. ...el oficial se mueve a grandes pasos, pidiendo a sus hombres que bajen sus armas.



Fig. 7.73. El encuadre se llena con estudiantes, *zoom* y cámara se mueven hacia atrás, y se revela a la policía rodeada.



Fig. 7.74. Los estudiantes juntan sus manos amenazadoramente...



Fig. 7.75. ...y se dejan caer al suelo cantando una canción sobre la guerra civil española.



Fig. 7.76. *Zoom* hacia el oficial mientras camina hacia Laszlo...



Fig. 7.77. ...y en un gesto de solidaridad se tumba en el suelo uniéndose a los estudiantes.



Fig. 7.78. Se levanta y mientras la cámara hace una panorámica y el *zoom* retrocede...



Fig. 7.79. ...camina hacia la izquierda y ordena a sus oficiales que se lleven a los estudiantes.



Fig. 7.80. La cámara hace una panorámica y se inclina hacia un oficial, que se acerca para empujar a un chico...

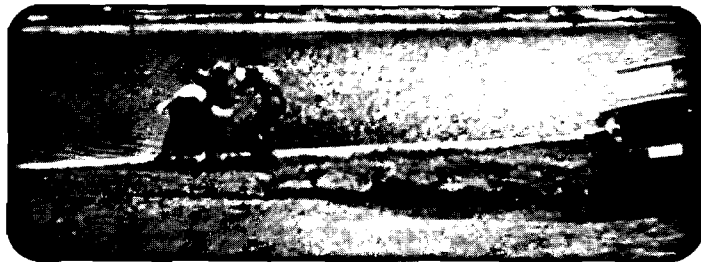


Fig. 7.84. ...y lo lanzan.



Fig. 7.81. ...pero al fracasar va hacia la izquierda para probar con otro.



Fig. 7.85. Otros estudiantes aparecen corriendo desde la derecha cargando contra los policías...



Fig. 7.82. De repente, los estudiantes agarran al policía...



Fig. 7.86. ...a los que tiran agua.



Fig. 7.83. ...lo llevan a la orilla del río...



Fig. 7.87. Panorámica y movimiento hacia la izquierda, mientras otros jóvenes comienzan a desnudarse y saltar al río.



Fig. 7.88. Mientras la cámara continúa moviéndose hacia la izquierda, el oficial vuelve a entrar en el encuadre...



Fig. 7.89. ...y se mueve hacia la izquierda, con los brazos en alto, como si le apuntaran con un arma.

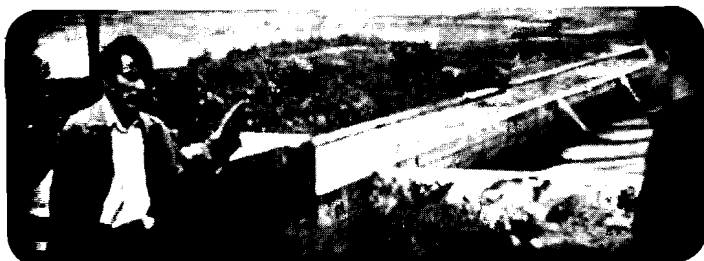


Fig. 7.90. Finalmente, Laszlo aparece en el encuadre por la derecha.

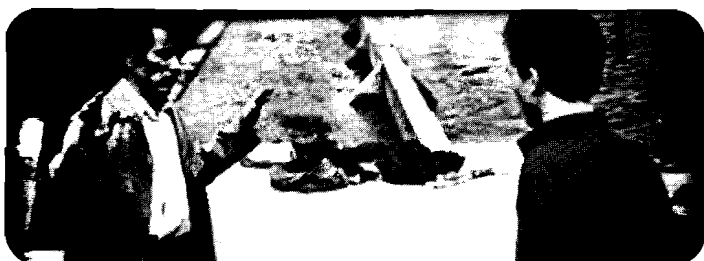


Fig. 7.91. La cámara se mueve con ellos hacia la esquina de una esclusa...



Fig. 7.92. ...y se percibe que Laszlo no lleva arma.



Fig. 7.93. La cámara describe un arco hacia la izquierda mientras Laszlo toma la pistola del oficial.



Fig. 7.94. Laszlo se da la vuelta para ponerse frente al oficial...



Fig. 7.95. ...que corre hacia la parte de atrás, coge las ropas de los bañistas...



Fig. 7.96. ...y las lanza al agua.



Fig. 7.97. Laszlo pide examinar el arma.



Fig. 7.98. Zoom sobre ellos mientras se sientan: Laszlo examina la pistola.



Fig. 7.99. Mientras Laszlo observa que la pistola no está cargada, el oficial mira hacia la derecha, fuera de pantalla. Fin del plano.

para mostrar nuevos aspectos suyos (figs. 7.90-7.94). Si la toma larga funciona para limitar nuestras asunciones e hipótesis espaciales (no hay cambio de espacio a menos que haya cambio de escena), el movimiento de las figuras y la cámara actúa contra esto presentando un flujo espacial que nunca es previsible, ni en su trayectoria total, ni en sus oscilaciones paso a paso.

Los movimientos constantes de la cámara y las transformaciones ópticas se suelen motivar por los movimientos de las figuras que se están produciendo o se producirán inmediatamente. Rara vez se mueve la cámara independientemente de una figura. Esto podría ayudarnos a guiar nuestras hipótesis espaciales si no fuera por dos factores fundamentales. El primero es el considerable número de personas que llenan la escena. Aquí los requerimientos del argumento/historia acerca de representar una actividad revolucionaria de grupo coincide con el tratamiento estilístico. Jancsó ha citado a Antonioni como una influencia decisiva en su trabajo, y *Cronaca di un Amore* (1950) sirve como claro precedente para la tendencia de la cámara a seguir a un personaje durante un rato antes de tomar a otro, justo cuando la figura se cruza en nuestro camino. Jutka camina hacia la derecha y un chico aparece (figs. 7.58-7.59); movimiento de cámara siguiendo a los dos, pero Jutka se sale del encuadre por la derecha y nosotros continuamos siguiendo al chico. O seguimos al oficial dirigiéndose hacia sus soldados, pero entonces la cámara filma al policía que hay en primer plano y nos quedamos con él un rato. Las posibilidades de esta técnica se intensifican por el formato de la pantalla. La amplitud de la proyección multiplica las posibles trayectorias que pueden entrecruzar y redirigir los movimientos de las figuras y los encuadres.

Un segundo recurso que aumenta la imprevisibilidad de la movilidad del encuadre y la figura es la tendencia del narrador a evitar los puntos de inmovilidad absoluta dentro de un plano. Raras veces los personajes se sientan o están de pie quietos; incluso durante la pausa para la canción (figs. 7.75-7.78), la cámara encuadra la figura de la escena que más constantemente se mueve. Además, al mantener a los personajes rodeándose unos a otros mientras hablan, el estilo hace difícil adivinar en qué lugar del encuadre se parará cualquiera de ellos. Jancsó habla de cómo las tomas largas de la mayoría de directores se componen de «núcleos» estáticos y «pasajes» móviles que los unen.⁵⁴ En

Fenyés Szelek no podemos dividir un plano en nudos de acción de la historia conectados por un movimiento transicional. Ésta es una de las fuentes de fascinación que indiqué al principio; puesto que cada instante de transformación espacial deviene potencialmente significativo, no hay material de relleno en el plano.

La movilidad del encuadre, tanto si se consigue por medio de movimiento de cámara o por *zoom*, crea inevitablemente un juego entre el espacio exterior e interior de la pantalla. Esto es especialmente cierto en *Fenyés Szelek*, donde los momentos de abertura de una escena no proporcionan una visión comprensiva de la localización. La mayoría de los planos comienzan en una parte del espacio y sólo muy gradualmente revelan otras zonas. La práctica no sería necesariamente desorientadora si la narración no utilizara constantemente entradas y salidas inesperadas del encuadre. En los primeros momentos del plano 4, el chico llama a sus compañeros desde la ladera (fig. 7.61). Más tarde, el *jeep* sale por la izquierda (fig. 7.65), para finalmente revelarse que está aparcado justamente fuera del encuadre (fig. 7.82). Laszlo entra en primer plano (fig. 7.68), los estudiantes rodean gradualmente al oficial de policía (fig. 7.72), y más sorprendentemente, el oficial retrocede lentamente hacia el interior del encuadre con los brazos en alto, aparentemente atemorizado por una fuerza exterior a la pantalla (fig. 7.88). En este último ejemplo, no podemos decir si Laszlo lleva un arma porque la línea inferior del encuadre esconde información (figs. 7.90-7.92). A lo largo de toda la película, el estilo utilizará esta libertad de entradas y salidas de encuadre y, en al menos un plano, nos cogerá por sorpresa el hecho de que una figura salga fuera del encuadre de pantalla por la derecha y vuelva a entrar en el encuadre por la izquierda, habiendo dado la vuelta alrededor de la cámara.⁵⁵

La alta imprevisibilidad de las entradas y salidas de encuadre, combinada con la proliferación de personajes, produce intercambios dialogados inesperados. El mejor ejemplo del plano 4 sucede cuando, mientras Laszlo se dirige al oficial (fig. 7.69), este último hace una pregunta a Jutka en el momento en que ella entra en el encuadre (fig. 7.70). Aún más intensa es una escena del final en la que los estudiantes debaten con un sacerdote. El plano comienza con Laszlo caminando hacia la izquierda, hacia el sacerdote (fig. 7.100) y volviéndose mientras el diálogo

comienza (fig. 7.101). De repente, otro chico se acerca al interior del encuadre por la izquierda (fig. 7.102) y comienza a interrogar al sacerdote (fig. 7.103), que le responde (fig. 7.104). En ese momento (fig. 7.105), podríamos esperar una réplica del muchacho de la derecha, o algo del muchacho con gafas del fondo. No podemos esperar que Jutka entre en el plano (fig. 7.106) exactamente en el instante en que pide un debate (fig. 7.107). Las figuras ofrecen buenos ejemplos de cómo la profundidad puede evocarse sin perspectiva lineal: indicios de solapado, tamaños que nos son familiares, sombras acopladas y perspectiva atmosférica, crean series de figuras alineadas en profundidad. Aunque el espacio de la figura 7.105 está tan atestado (en parte debido al teleobjetivo) que parece que no pudiera haber nadie más, en el fondo permite la articulación de otro plano, como hace Jutka. En *Fenyés Szelek*, esta técnica de «friso» ocupa el lugar del tradicional campo/contracampo; los personajes entran o se vuelven para presentar los aspectos más indirectos o perfilados típicos del esquema estilístico más normal. Pero el movimiento constante de cámara y personajes, y las inesperadas entradas en el encuadre, impiden la creación de ese mapa cognitivo que el esquema campo/contracampo garantiza redundantemente.

Hacer que personajes entren en escena para aportar una parte del intercambio de diálogo es tan común en el filme que, en algunas escenas, la narración puede jugar con nuestra expectativa de que este recurso aparezca. Cuando Laszlo se enfrenta a los líderes del partido que quieren expulsar a Jutka y Terez, la narración presenta el característico ir y venir de los personajes mientras hablan en primer plano (fig. 7.108). Pero aquí muchos personajes se mueven alrededor, y aunque se paran como si estuvieran a punto de hablar, no lo hacen nunca (fig. 7.109). En la medida en que este recurso estilístico se convierta en una norma intrínseca del filme, la narración puede asumir que nos acostumbraremos a él; entonces la norma puede infringirse, en nombre del mantenimiento de la imprevisibilidad.

La banda sonora podría traicionar este juego, por lo que la narración, habitualmente, evita indicar acontecimientos mediante sonido en *off*. Cuando, en el plano 4, el oficial entra de espaldas, inesperadamente, en la pantalla (fig. 7.88), ningún sonido en *off* nos permite anticipar su llegada. Después de que el *jeep* se aleja (fig. 7.65) su mo-

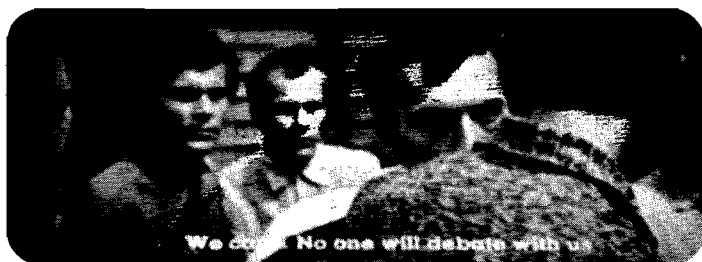


Fig. 7.100
 Fig. 7.101
 Fig. 7.102
 Fig. 7.103

Fig. 7.104
 Fig. 7.105
 Fig. 7.106
 Fig. 7.107



Fig. 7.108

tor se apaga rápidamente y no se vuelve a oír; nada nos prepara para verlo aparcado cerca de donde había dejado al oficial (fig. 7.82). Cuando el sonido en *off* indica la entrada de un personaje, lo hace sólo precisamente cuando la figura aparece, como cuando entre las figuras 7.61 y 7.62 puede oírse a los chicos correr colina abajo. En un plano posterior, a un grupo de estudiantes que caminan se les oye sólo durante un segundo más o menos, antes de que entren en el encuadre, en un adelanto «realísticamente» insuficiente. Al contrario que en la escena de la fiesta en *La regla del juego* (*La règle du jeu*, 1939), de Renoir, que utiliza variadamente la «presencia» de música y ruido de fondo para recordarnos que hay un mundo más allá del encuadre, la narración de Jancsó esconde los indicios de sonido referentes a la acción exterior a la pantalla. Incluso el más llamativo uso del sonido de fondo en la película se organiza para que sea ambiguo. En el patio del seminario, Laszlo ha reunido a un grupo de bailarines para entretener a los seminaristas. La cámara se desliza hacia la izquierda con Laszlo, y pasa por el pedestal central hacia un grupo de bailarines. De repente, mientras empiezan a bailar, hay un estallido de música. El sonido podría tomarse por no diegético hasta que la cámara describe un arco hacia la derecha con Laszlo para revelar lo que el movimiento de cámara hacia la izquierda había ocultado: un conjunto de músicos alineados en una tarima. La repentina entrada del sonido de fondo enfatiza únicamente el modo en que la narración nos podría haber indicado mucho antes, auditiva o visualmente, la presencia de los músicos.

Tanto el encuadre como el movimiento de los personajes podrían producir grandes efectos de profundidad, y eso es lo que con frecuencia sucede. Los volúmenes cobran protagonismo cuando la cámara describe un arco alrededor de los personajes o cuando éstos se mueven en



Fig. 7.109

círculos. El color también funciona como indicador de profundidad: en el plano 4, el cielo pálido y el agua quedan en el fondo, mientras el color rojo del pelo de Jutka (figs. 7.56-7.60) y el rojo brillante de la camisa de Laszlo (figs. 7.68 y siguientes) hacen destacar a los personajes. En el plano 4, las diagonales definidas de la orilla del río y la carretera generan indicadores de perspectiva. Sería erróneo, sin embargo, pensar que la narración **no habilita** la profundidad escenográfica con factores que **tienden hacia lo plano**. Jancsó ha remarcado que **trabaja siempre con pantalla panorámica** porque ésta **minimiza la distancia** entre los planos próximo y lejano.⁵⁶ (Debe de pensar en la larga longitud focal de muchas lentes anamórficas.) Y respecto a contrarrestar los efectos del color, uno de los escasos momentos en que personajes y cámara dejan de moverse sucede cuando Laszlo y el estudiante judío se detienen fuera de la capilla. Mientras hablan, lo que en principio parecían puramente espacios vacíos y negros toma relieve, al girar, una a una, para verlos, las caras de unas monjas (figs. 7.110-7.111). De forma más penetrante, la cámara, a la vez, se mueve hacia adelante y avanza en *zoom*. El mismo proceso se lleva a cabo en las figuras 7.75-7.78. Tales movimientos crean un espacio plásticamente muy amplio: la falta de profundidad producida por las lentes largas se contrarresta por los efectos volumétricos del movimiento monocular de paralaje.

En su conjunto, *Fenyés Szelek* incluye la profundidad escenográfica conseguida por movimientos de cámara y otros indicadores dentro de un encuadre abstracto que nos recuerda el espacio gráfico. Los créditos de la película aparecen sobre dos planos, cada uno variante de una composición imprecisa e inidentificable. La primera de estas variantes se repite como tercer plano (fig. 7.112), mantenido durante unos veintidós segundos. Tras medio segun-

do de oscuridad, se produce la apertura del plano 4 (fig. 7.56). Ahora lo reconocemos como el plano 3, pero definitivamente enfocado. La narración nos pide que descifremos el plano 3, que proyectemos en él configuraciones espaciales, y entonces nos permite contrastar nuestras (muy heterogéneas) hipótesis, cuando el plano 4 proporciona una especificación denotativa. En otros momentos de la película, un plano terminará con una explosión de espacio puramente gráfico, como cuando a un estallido le siguen rostros moviéndose y desdibujándose a través del encuadre. El filmé termina con Jutka asumiendo una posición casi idéntica a la que toma en el plano 4. Hay un corte a una repetición de la segunda imagen desenfocada, pero ahora se mantiene casi dos minutos. Además de proporcionarnos tiempo para volver a pensar en los acontecimientos del filme, esta última imagen nos vuelve a llevar al campo puramente gráfico y completa la alternancia de espacio profundo y plano que ha atravesado toda la textura estilística del filme.

En este capítulo hemos visto cómo los indicios del desarrollo del plano están frecuentemente inscritos en la composición visual. Los *travellings* de *Amanecer* anticipan el destino del personaje o sugieren la aparición de una figura desde fuera de pantalla. El estilo de *Fenyés Szelek* oscila entre alimentar nuestras expectativas en esta dirección o ir en contra de ellas. Volviendo al plano 4, podemos ver que encuadres como los de las figuras 7.82-7.83 anticipan la trayectoria del movimiento de la figura. Un buen ejemplo es la figura 7.56, en la que un encuadre desequilibrado anticipa el camino que seguirá la acción en las figuras 7.57 y 7.59. Y éste es frecuentemente el caso a lo largo del filme. En esta medida, los reencuadres y movimientos de figuras son «fáciles de ver», es decir, se conforman con las hipótesis que han indicado. Pero, frecuentemente, el espacio en *off* va en contra de las anticipaciones construidas por la composición. La trayectoria móvil del oficial de policía que aparece en la figura 7.67, se rompe por la inesperada entrada de Laszlo en primer plano (fig. 7.68), por lo que el oficial se desvía de su camino para hablar con él (fig. 7.69). Una situación similar sucede en la figura 7.88, cuando el oficial va hacia la izquierda en un plano que tiene un lugar reservado para una entrada por la derecha. De forma más patentemente incierta, se dan casos de diálogo interpuesto entre personajes que de forma súbita entran en el encuadre, como en el

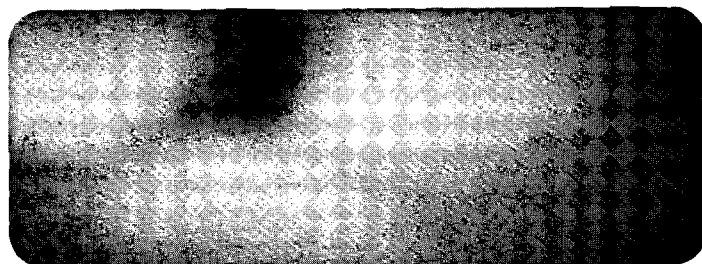


Fig. 7.110

Fig. 7.111

Fig. 7.112

intercambio entre Laszlo, el sacerdote y otro muchacho, y Jutka (figs. 7.100-7.107). Aquí la narración no dedica ningún desarrollo específico espacial a la composición.

La ausencia de una visión de referencia puede también convertir cada momento en algo composicionalmente indeterminado. Una angulación elevada muestra a los estudiantes en el patio (fig. 7.113). La cámara se inclina con los muchachos, que corren hacia el primer plano inferior (fig. 7.114), y sigue a un muchacho que corre hacia la derecha (fig. 7.115), recoge rápidamente algo (fig. 7.116) y corre de vuelta hacia la izquierda (fig. 7.117). La cámara le sigue en una panorámica para mostrar —finalmente— al muchacho lanzando piedras a las ventanas (fig. 7.118). Puesto que el objetivo de la cólera del muchacho estaba fuera de la pantalla en el encuadre inicial (fig. 7.114), el observador no puede predecir el desarrollo espacial del plano. Y naturalmente, estos efectos de «inscripción inde-



Fig. 7.113

Fig. 7.114

Fig. 7.115

Fig. 7.116

Fig. 7.117

Fig. 7.118

terminada» quedan exacerbados por el formato 1:2.35 de la pantalla. Al final de la película, el oficial de policía se aleja de Jutka. Comienza a ir hacia la izquierda (fig. 7.119), gira de forma súbita hacia la derecha (fig. 7.120), y entonces los encuadres desequilibrados provocan un juego de adivinanzas sobre el lugar por el que va a entrar ella: ¿desde la izquierda (fig. 7.121)?, ¿desde la derecha (fig. 7.122)? o ¿desde la izquierda (fig. 7.123)?

Un efecto de justificar cada movimiento de la cámara por el movimiento de la figura es hacer que la escena no sea en absoluto homóloga con respecto al *découpage* tradicional. Los giros de la cámara casi nunca reproducen los cortes o correspondencias de las líneas de visión en la forma en que lo hace el movimiento independiente de la cámara de Hitchcock en *La soga* (*Rope*, 1948). Sólo las figuras dialogando en círculo (por ejemplo en el plano 4, figs. 7.69-7.71) consiguen de alguna manera un paralelismo

mo con respecto a los resultados del ortodoxo campo/contracampo; pero, como hemos visto, la inestabilidad del espacio en *off* convierte tal esquema en inadecuado. No hay, virtualmente, y en consecuencia, «montaje dentro del plano» en *Fenyés Szelek*. Pero debemos considerar también el montaje real que tiene lugar, puesto que esto influye asimismo en la construcción del espacio por parte del espectador.

La regla general es que cuando se da el corte, se nos traslada a un nuevo tiempo y lugar; y esto habitualmente funciona bien. Sin embargo, la narración emplea indicadores que son incompatibles con esta regla. Por ejemplo, un plano terminará característicamente con un personaje mirando claramente hacia el exterior de la pantalla, como hace el oficial al final del plano 4 (fig. 7.99). El nuevo plano presentará algo que al principio parece ser el objeto de la mirada. (El plano 5, por ejemplo, muestra al grupo de



Fig. 7.119
Fig. 7.120
Fig. 7.121

nadadores, bailando ahora en círculo con el policía.) Mientras se desarrolla el siguiente plano, generalmente queda claro, sin embargo, que ha habido alguna elipsis en el corte. En consecuencia, los vacíos creados en el espacio escénico por el movimiento de las figuras, el movimiento de cámara y la acción en *off*, encuentran sus equivalentes en los difusos vacíos espaciales y temporales entre planos. Para tomar un ejemplo más exagerado, un plano acaba con Jutka abandonando el encuadre y con el oficial en una colina mirando tras ella (fig. 7.124). Corte a lo que parece ser un correcto emparejamiento de líneas de visión, con ella devolviéndole la mirada (fig. 7.125). Pero este plano pronto revela que ella está en una localización totalmente nueva, la orilla del río del comienzo de la película, y que ha transcurrido algún tiempo desde el último plano. Muchos cortes, pues, niegan inicialmente nuestras asunciones de que el espacio está agotado y que se producirá una elip-



Fig. 7.122
Fig. 7.123
Fig. 7.124

sis; los cortes sugieren al principio que estamos en el mismo lugar y que no se ha omitido tiempo. Yvette Biró describe los cortes de Jancsó como «encabalgamientos», un buen término para esta mezcla de corte brusco y aparente continuidad característica de sus cambios de plano.⁵⁷

Como otras normas internas, la regla de «un plano por escena» ha sido muy cuestionada. Aproximadamente en mitad del filme hay un corte puramente gratuito: de un plano que se cierra en *zoom* sobre unas mujeres bailando en una terraza con vestidos de sacerdote, se pasa a un plano medio-largo de los estudiantes que hay debajo. Esta desviación apenas se destaca (y podría incluso perderse), pues los espacios de los dos planos son adyacentes, y la escala y la composición del plano apenas varían. Pero en el clímax del filme, cuando Jutka es separada del grupo, la narración rompe flagrantemente su propia regla con un corte desde una angulación alta de la escena (fig. 7.126) a

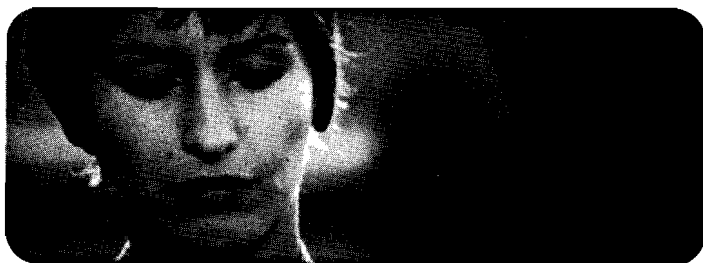


Fig. 7.125

Fig. 7.126

Fig. 7.127

un primerísimo plano de Jutka que se niega desafiante a aceptar las críticas (fig. 7.127). Este cambio de plano agresivo, que por una vez subordina claramente las demandas espaciales a la causalidad psicológica, destaca por encima de los procedimientos normales del filme. Sigue un corte hacia atrás, hacia la imagen del plano general, mientras Jutka se gira y se va. Hacia el final de la película, la narración, pues, cita una opción estilística estándar, lanzando nuevas hipótesis abiertas sobre el montaje de las escenas finales.

Jancsó ha hecho notar que otra de sus películas, *Sirocco de invierno* (Sirokko, 1969), se rodó en localizaciones normales, aunque «cuando se ve la película, se entiende que no se está en un espacio preexistente, sino en un espacio abstracto completamente recreado. El espacio existe sólo en la pantalla». ⁵⁸ Las técnicas fílmicas que hemos tratado —acción filmada que se niega a crear nudos dra-

máticos fijos, la multiplicación de personajes y movimientos imprevisibles, las entradas y salidas de encuadre inesperadas, la eliminación de indicadores sónicos en *off*, la interacción de espacio más profundo y plano, el rechazo a inscribir cada trayectoria de la acción en la composición, el montaje por «encabalgamiento»—, todo ello funciona generalmente para «convertir en irreconocible» el espacio total de la escena, trabajando a favor de la abstracción de que habla Jancsó. Dado que lo que hay fuera de la pantalla es cambiante y nunca conseguimos una visión que lo abarque todo, no podemos situar las figuras en un mapa cognitivo. En cualquier momento, un indicio relativamente fuerte, tal como la inscripción de la dirección de un movimiento dentro de la composición, puede luchar contra un dato contrario, tal como la entrada inesperada de un personaje desde otra zona del exterior de la pantalla. Si un plano termina con un personaje mirando hacia el exterior a la izquierda, y el próximo empieza con un personaje mirando hacia la derecha, la ruptura del espacio de la ficción se alza contra los indicios de continuidad en el nivel estilístico. En cualquier acontecimiento, el observador no puede nunca predecir con cierta antelación cómo se desarrollará el espacio. La narración, no demasiado redundante con respecto a la identidad de los personajes o la causalidad, lo es aún menos con respecto al despliegue concreto del espacio en el interior de y entre los planos. Así pues, la curiosidad, el suspense y la sorpresa característicos de *Fenyés Szelek* tienen que ver no sólo con las pautas del argumento, sino también con las supresiones y revelaciones estilísticas que se producen paso a paso.

En alguna medida, este estilo puede considerarse como distinto de cualquier necesidad centrada en el argumento que él pueda satisfacer. Podemos imaginar el estilo de Jancsó como «preformado», capaz de «elaborar» muchos tipos de historias (tal como en realidad ha hecho en el transcurso de su carrera). Sin embargo, estas manipulaciones estilísticas son útiles al menos para algunos fines generales del argumento. Son propiamente narrativas en tanto que los vacíos que crean, los esquemas que invocan y manipulan, influyen en la construcción continuada, por parte del espectador, del argumento según los principios de conocimiento, autoconciencia y comunicabilidad.

La clave de la narración de *Fenyés Szelek* es su alto grado de incomunicabilidad. Representar casi cada escena

en un único plano nos niega, efectivamente, la ubicuidad espacial de un estilo más centrado en el montaje. Dentro de la escena, esta narración rehúsa mostrarnos nada que no sea factible con un *travelling*; nada de cambios instantáneos de ángulo o montajes paralelos. Sin embargo, esta restricción no está motivada por el saber de un personaje. No hay planos de punto de vista óptico, y los movimientos del encuadre nunca se adhieren totalmente a lo que sabe un solo personaje.

Ahora bien, la cámara continuamente en movimiento y el rechazo al corte podría parecer una presa fácil para una explicación basada en el observador invisible. «Es como si fuéramos un curioso contemplando el acontecimiento.» Pero esto es ignorar que la narración limita nuestro conocimiento. En el plano 4, ningún testigo dejaría de mirar un poco más a la derecha, en la figura 7.89, para ver a Laszlo obligando a retroceder al oficial; pero la narración esconde esta información durante un tiempo. Es común que la cámara encuadre lo que parece ser un movimiento de figuras al azar antes de alejarse a un plano general que revela que las figuras han formado un conjunto diseñado: baile, marcha, formación militar. En el plano 4, los estudiantes parecen simplemente moverse por el encuadre (figs. 7.71-7.72), pero un ligero movimiento y un *zoom* hacia atrás revelan que el oficial está atrapado en un círculo formado por ellos (fig. 7.73). O considérese la figura 7.128, de la escena en que Jutka se enfrenta a sus acusadores: el encuadre excluye las reacciones de ellos. Hay tanta información en *off* que de hecho sabemos menos de lo que sabría un observador imaginario. Bazin cree que en la escena de la fiesta de *La regla del juego*, la cámara se convierte en un «invitado invisible... sin que se le observe mayor movilidad que la que tendría un hombre»; pero aun así ha de admitir que el uso que hace Renoir del espacio en *off* limita los poderes del invitado: «Este testigo invisible ha de llevar inevitablemente anteojeras; su ubicuidad ideal está limitada por el encuadre, tal como la tiranía, a menudo, está limitada por el asesinato».⁵⁹ El estilo de Renoir, como el de Jancsó, nos conduciría a renunciar totalmente a la metáfora del observador invisible. Todos los recursos de *Fenyés Szelek* que hacen imprevisible el flujo de la información —multiplicación de figuras, evitación de puntos de reposo, y similares— se convierten en síntoma de una narración inhabitualmente supresiva. Gran parte de la frustración y ansiedad de la narración de Jancsó se produ-



Fig. 7.128

ce a través de un método en el que deberíamos ser capaces de ver y saber más de lo que vemos y sabemos.

La supresión no sólo se aplica al plano. Considerado como producto de nuestra actividad observadora, mi resumen de la historia, en principio, no parece problemático. No hay malabarismos con el orden de la historia, ni juego entre objetividad y subjetividad. Se da poca información sobre los personajes como individuos, pero esto podría no ser pertinente en absoluto: el argumento intenta revelar dinámicas de grupo en un proceso político, que Jancsó y su guionista Gyula Hernádi llaman una «situación».⁶⁰ (A este respecto, el argumento centrado en el grupo de *Fenyés Szelek* recuerda el cine soviético de los años veinte.) Pero justamente cuando debemos deducir poco a poco la localización de cada plano y quiénes lo habitan, la narrativa del filme nos fuerza a reunir las partes del argumento retrospectivamente.

Muchas escenas comienzan *in media res*. Como observa Graham Petrie: «Se nos introduce en una situación ya totalmente desarrollada y se deja en nuestras manos reunir los detalles y ensamblar el contexto global, según el filme avanza. Los cambios de tiempo y lugar son con frecuencia arbitrarios y aparentemente inmotivados».⁶¹ En el plano 4, por ejemplo, la narración esconde la exposición casi completamente. No sabemos quiénes son los estudiantes, quiénes serán los protagonistas, o qué objetivos o intenciones están en juego en la confrontación con los *jeeps*. Ni siquiera podemos estar seguros del período histórico; aunque la época representada es el final de la década de los cuarenta, el oficial de policía y los estudiantes llevan ropas de los sesenta. Las relaciones previas entre Laszlo y el oficial quedan sobreentendidas, pero nunca sabemos cuáles son. No habrá *flashbacks*, ni explicación de una voz en *over*, y hay muy pocas menciones de consideración respecto a lo que ha

sucedido antes de que empiece el argumento. El resultado es una mezcla única de curiosidad y suspense: en casi cada escena debemos deducir gradualmente lo que se va divulgando en la acción de la historia, mientras que el estilo crea un suspense espacial (¿qué se revelará a continuación?). Según la película avanza, ganamos en capacidad de establecer hipótesis y predicciones: nos enteramos del plan terrorista de Jutka antes de que lo aplique, y oímos el plan de los dirigentes del colegio para expulsarla antes que el grupo de estudiantes. Pero esto nos retrotrae a la elección estilística determinante de la toma larga, puesto que obtenemos estos datos sólo en virtud de su aparición en el lugar de la escena. Donde otro filme presentaría un montaje paralelo del vandalismo de los estudiantes con el grupo de oficiales que en algún lugar se está enterando del disturbio, aquí el lanzamiento de la piedra va seguido inmediatamente de la llegada de los irritados funcionarios. Nunca sabremos cómo se enteraron. Como el encuadre que oculta el objeto del lanzamiento de la piedra hasta el momento en que la acción ocurre (figs. 7.113-7.118), el argumento oculta el siguiente acontecimiento hasta que entra en el terreno que ya habitamos. Y ya hemos visto que no disponemos de un acceso libre a todo lo que ocurrirá allí.

Las limitaciones a nuestra visión, oído y conocimiento se imponen abiertamente desde fuera, por vía estilística. Como sugería nuestro ejemplo de *La sombra de una duda* en el capítulo 4, la supresión franca crea una narración fuertemente autoconsciente. La narración de Jancsó podría ser más comunicativa respecto a los personajes; podría emplear una exposición más concentrada; podría incluir planos de referencia. El hecho de construir el argumento como una serie de representaciones, a menudo encuentros crípticos, y utilizar la toma larga para limitar nuestro saber, implica una narración dirigida al espectador. El sistema del observador invisible tendría que tratar la acción como si sucediera independientemente del acto de la filmación (como en el comentario de Bazin acerca de *La regla del juego*), pero no podemos evitar reconocer que la autoconciencia de la narración de Jancsó deriva tanto de las operaciones de la cámara como de la manipulación de figuras y escenarios. La famosa «coreografía» de Jancsó ensalza totalmente el poder de la narración para sincronizar el acontecimiento profilmico con su representación cinematográfica.

La supresión y la autoconciencia no pueden funcionar

sin la omnisciencia. El cine clásico suele ocultar la omnisciencia narrativa tras la omnipresencia espacial, e incluso esta última, habitualmente, queda restringida en interés de la discreción y la posibilidad de predicción, como en la escena comentada de *El sueño eterno*. *Fenyés Szelek* funciona de forma opuesta. Rechaza la omnipresencia pero destaca la omnisciencia. En el nivel de la escena, la narración sigue la regla de que sólo lo que ocurre en esa localización, dentro del espacio que la cámara puede atravesar, está disponible para la presentación. Sin embargo, por fuerte que sea la restricción autoimpuesta, la narración sabe todo lo que sucede o sucederá. Con frecuencia, al seguir a un personaje, la cámara está también anticipando una acción subsiguiente. En el plano 4, la cámara realiza una panorámica a la izquierda para seguir a los estudiantes lanzando policías al río (figs. 7.85-7.87), pero también se mueve hacia la izquierda, exactamente al ritmo apropiado para la entrada final del oficial de policía (fig. 7.88). Como en las películas de Antonioni y Dreyer, el encuadre, tan aparentemente subordinado a los personajes, en realidad sigue sólo a aquellos que la narración «sabe» que conducirán a la próxima información.⁶² La inscripción de un movimiento venidero dentro de un encuadre tiene similares efectos anticipatorios. Con mucha frecuencia, el encuadre está en una posición directa, pero cuando la cámara asume una angulación alta, esto anuncia el hecho de que los personajes, finalmente, subirán a una altura similar a la de la cámara. Aquí, de nuevo, emerge el poder de la narración sobre el acontecimiento profilmico. La omnipresencia es innecesaria cuando la narración hace gala de su habilidad para hacer desfilar los acontecimientos a través del encuadre.

El principio y el final de un filme revelan la capacidad de la narración para la omnisciencia. Jutka no desempeñará un papel preponderante hasta que hayan transcurrido varias escenas, pero los planos 1-3 la presentan desenfocada (fig. 7.112) y el plano 4 comienza singularizándola, anticipando, pues, su emergencia final como un personaje principal. De forma similar, el penúltimo plano encuadra perfectamente la acción total del argumento empezando en el punto geográfico donde el plano 4 ha terminado y finalizando a su vez con un encuadre que repite la composición de abertura del filme. En otras palabras, la narración «sabía» que Jutka podría ser importante en la segunda mitad del filme y por eso, por medio de

un recurso estilístico, hace que su presencia abra y cierre simétricamente el filme.

Vistos en conjunto, el estilo del filme y su argumento presentan la historia como una ficción ejemplar: no pretendiendo una existencia real, representando globalmente a través de la narración, presentando simplemente lo que Jancsó y Hernádi llaman «un modelo».⁶³ La omnisciencia, autoconciencia y supresión crean una narración muy abierta que convierte el mundo de la ficción en una representación, privada de realidad, de varias posiciones políticas, estratégicas y tácticas. *Fenyés Szelek* no presenta las irresolubles ambigüedades narrativas de *La estrategia de la araña*; aquí tenemos una alegoría política completa, abiertamente didáctica, aunque sus lecciones sean equívocas. Esta narración, pues, nos empuja hacia una reflexión e interpretación que va más allá de la comprensión de la historia. Este efecto deviene sobresaliente en el último plano, cuya longitud prolongada y silencio inexorable anuncian que la historia se ha acabado pero la película no. La pantalla «vacía» invita, pues, al observador a pensar sobre el espectáculo que acaba de ver. La estrategia de representar una historia en una forma que es a la vez políticamente significativa, objetivamente referencial y autoconscientemente abstracta tiene sus orígenes en el cine histórico-materialista soviético de los años veinte, y durante los sesenta este modo tomó, con frecuencia, la configuración «interrogativa» que asume aquí. (En el capítulo 11 hablaremos de ello con más detalle.) Pero el papel del «espacio estilístico» en Jancsó es llevar las cualidades de la omnisciencia, la autoconciencia y la supresión al desarrollo paso a paso de la textura del filme, para convertir la comprobación de hipótesis por parte del espectador en algo tan interrogativo en el nivel de los personajes y los encuadres, como en el de la

psicología y el argumento. El estilo de Jancsó raras veces se ha comparado con el montaje soviético, pero es funcionalmente similar en su capacidad de estructurar la narración y en su poder de impulsar la percepción del espectador.

Este comentario de *Fenyés Szelek* no ha pretendido ser un análisis exhaustivo, simplemente he intentado mostrar cómo, al construir indicadores para el espacio escenográfico, el estilo del filme contribuye a las actividades de la observación y al proceso narrativo. A este respecto, el capítulo completa mi revisión general de la teoría de la narración que vengo proponiendo. Esta teoría, sugiero, salva las deficiencias de las teorías mimética y diegética. Es coherente; se aplica a un amplio número de filmes; distingue entre los filmes que intuitivamente parecen diferentes. No favorece a determinadas técnicas: cualquier recurso puede funcionar narrativamente. Y puede aplicarse a filmes completos, ayudándonos a explicar cómo los procesos del argumento y el estilo exigen actividades específicas por parte del espectador en el proceso de visionado.

Sin embargo, queda aún mucho por hacer. Debería ser capaz, sugería en la introducción, de demostrar la *historicidad* de la narración fílmica. Las películas que he utilizado como ilustraciones ejemplifican una variedad de normas: las asunciones clásicas sobre argumento y estilo rigen en *La ventana indiscreta*, *El sueño eterno*, *Historia de un detective* y *Como ella sola*, el juego ambiguo entre subjetividad y objetividad en *La estrategia de la araña*; la narración autoconscientemente didáctica en *Fenyés Szelek*. Aunque podríamos explicar detalladamente muchas alternativas teóricas, sólo ciertas opciones narrativas se han convertido en históricamente dominantes, y éstas serán el tema de la última parte de este libro.

TERCERA PARTE

Modos históricos de narración

Una cierta cantidad de formalismo nos aleja de la Historia, pero demasiado nos devuelve a ella.

Roland BARTHES

8. Modos y normas

En la segunda parte hablaba de que la narración implica formas incompletas, principios bastante abstractos. Es evidente, sin embargo, que por mucho que la capacidad de formar esquemas se base en capacidades mentales innatas, los espectadores adquieren prototipos, esquemas y procesos específicos, *socialmente*. La motivación «realista» depende de lo que parece natural a alguien versado en convenciones específicas. El formato de historia canónica (exposición, estado de la cuestión, introducción del protagonista, y demás) se aprende aparentemente de la propia experiencia con las historias. Las expectativas sobre el modo en que la narración puede manipular el tiempo y el espacio son circunscritas por la posibilidad y las probabilidades de tradiciones específicas. Para establecer los principios y procesos globales de la narración fílmica, me resultaba necesario mantener a raya las confusas contingencias de la historia.

Ahora llegamos a una elección metodológica. Por una parte, el analista puede describir los diversos esquemas disponibles para un observador en un momento histórico dado. Esta aproximación sincrónica haría inventario de las formas posibles en que el espectador comprende un pasaje determinado. Por ejemplo, un esquema de proceso contemporáneo podría ser: «Si una imagen o un sonido no es justificable como objetivamente realista, debe tratarse como representación del estado mental del personaje». Este esquema podría ilustrarse con claves que aparecen en filmes de Hollywood, filmes soviéticos de los años veinte, filmes europeos de los años sesenta, filmes de la vanguardia americana de los cincuenta, etc. El analista podría reconstruir el abanico de opciones mediante las que el espectador es capaz de construir una historia a partir de cualquier filme.

La aproximación alternativa es más diacrónica y centrada en el texto. En ella el analista describe los principios narrativos, bastante estables y coherentes, empleados en un grupo de filmes históricamente definido. El grupo puede limitarse por medio del género, escuela, movimiento, nación o alguna otra característica.

En esta parte del libro he preferido la aproximación diacrónica porque tengo interés en revelar ciertos cambios y alternativas formales dentro de la historia de la narrativa fílmica. Parece intuitivamente aparente que los diferentes tipos de filmes motivan reglas y procesos de comprensión diferentes. Deberíamos ser capaces de especificar los tipos de claves textuales y estructuras que exigen actividades de observación específicas. Sería útil, pues, estudiar cómo han surgido algunas opciones narrativas distintas dentro de las diversas tradiciones cinematográficas. He seleccionado el concepto *modo* porque posee, en un cierto nivel de generalidad, unidad significativa entre las estrategias narrativas históricamente específicas. La incursión entre las poéticas descriptivas que ocupa esta tercera parte mostrará el modo en que diversos corpus de filmes han puesto en práctica los principios abstractos considerados en la segunda parte.

El término «modo» demanda una glosa rápida. Etimológicamente deriva de *modus*, o «medida»; hasta el siglo XVII, los angloparlantes incluían entre sus significados el de uso convencional o habitual, como en «modo de conducta». Teóricamente, el término conecta con el «modo de imitación» de Aristóteles en la *Poética*, que distingue entre las diversas formas en que el poeta puede presentar la fábula. En alguna medida, he intentado señalar la ampliamente aceptada diferencia entre modo y género. Un género varía significativamente entre períodos y formaciones sociales; un modo tiende a ser más fundamental, menos transitorio y más penetrante. En este sentido, consideraré que los modos de narración trascienden géneros, escuelas, movimientos y cinematografías nacionales. Finalmente, la noción de pluralidad de modos nos permite comprender diferentes sistemas de convenciones. No es informativo llamar a una película «no convencional», pues puede que su peculiaridad esté conforme con otro conjunto de convenciones.

Un modo narrativo es un conjunto de normas de construcción y comprensión narrativas históricamente distintivas. La noción de norma es sencilla: se puede considerar

que cualquier filme intenta satisfacer o no satisfacer un estándar coherente establecido por vía o práctica previa. *La ventana indiscreta*, *Como ella sola* y *El sueño eterno* se han realizado y entendido en términos reglamentados por muchos años de cine hollywoodiense.

«La historia del arte, si la examinamos desde el punto de vista de la norma estética, es la historia de las revoluciones contra las normas dominantes.»¹ Jan Mukarovsky, así, propone una distinción inicial entre normas dominantes —el estilo canónico, la práctica general— y sus desviaciones. En el cine de ficción, la división correspondería a la distinción del observador medio entre películas ordinarias y material no convencional. Nosotros podemos ir más lejos. En primer lugar, *dentro* de las normas dominantes hay siempre un grado de diferenciación. Aún más, *fuera* de las normas dominantes, no todo es pura heterogeneidad. Una desviación de la práctica habitual suele a su vez organizarse con respecto a otra norma extrínseca, por minoritaria que sea. Películas como *La estrategia de la araña* y *Fenyés Szelek* se desvían claramente de los cánones narrativos del cine clásico de Hollywood, pero se construyen de acuerdo con otras normas.

Nos quedamos con la posibilidad de que una película puede analizarse como destructora de las normas, seguidora de ellas, o ambas cosas. Una película puede acceder (diferencialmente) a un conjunto de normas dominantes: casi todos los filmes de Hollywood lo hacen. Una película puede cuestionar el conjunto de normas dominantes como, por ejemplo, *La estrategia de la araña* y *Fenyés Szelek* cuestionan el cine clásico; pero este desafío estará asimismo codificado respecto a normas más pertinentes y próximas. La relativa estabilidad y coherencia de este conjunto de normas es lo que permite a los espectadores entender y aplicar diversos esquemas de comprensión narrativa. Estas normas también proporcionan a los cineastas modelos de construcción. Considerar que los conjuntos de normas proporcionan bases históricas concretas para los actos de observación y construcción de filmes es considerarlos como lo que yo llamo modos de narración.

Tenemos también lo que los teóricos de la literatura llaman normas «secundarias» o *intrínsecas*. Son los estándares alcanzados por el propio texto. Las normas narrativas intrínsecas, obviamente, constituyen una fuente importante para nuestras expectativas estables y continuas, según nos movemos a lo largo de una película concreta.

Debido al efecto de primacía y al control duracional que ejerce la situación de visionado, el observador suele basar las conclusiones sobre la norma narrativa de las primeras partes del argumento. Las primeras escenas de *La ventana indiscreta* implican que vamos a estar confinados a lo que puede verse desde el apartamento de Jeff. En *La estrategia de la araña*, la narración establece rápidamente la norma de que los cambios de plano probablemente implicarán elipsis o ambigüedades durativas. La primera escena de *Fenyés Szelek*, tal como vimos, crea la expectativa de que cada escena posterior desarrollará un número muy limitado de posibilidades estilísticas.

Como todas las normas, las normas intrínsecas pueden transgredirse o modificarse. La narración puede desviarse de sus modelos de construcción más probables. Vimos en el capítulo 3 cómo *La ventana indiscreta* se desviaba de su norma espacial durante la escena de la muerte del perro. En las escenas finales de *La estrategia de la araña*, la elipsis y las ambigüedades duracionales devenían mucho menos comunes, modificando, en consecuencia, la propia «regla» del filme. Quizá la más drástica de todas sea la forma en que la narración de *Fenyés Szelek* viola su norma intrínseca cortando repentinamente a un gran primer plano de Jutka cuando se la despide del grupo.

El concepto de norma intrínseca nos permite estudiar la narración como un proceso dinámico, capaz de desarrollarse a través del filme y configurar o cuestionar expectativas durante el proceso. Debe observarse, sin embargo, que las normas intrínsecas de una película pueden ser más o menos idiosincrásicas. *Historia de un detective* restringe el argumento a lo que Marlowe sabe; como una de las bases de nuestra continua actividad de formación de hipótesis, esto constituye una norma intrínseca de la narración del filme. Pero la restricción del argumento es una convención del género de detectives. (Lo vimos también en *El sueño eterno*.) Aquí, pues, la norma que el filme sigue es igual a una ya regulada extrínsecamente. Otra obra puede crear extrañas o singulares normas intrínsecas. Además, la desviación individual del filme de su norma intrínseca puede ser una realización perfectamente aceptable de una norma extrínseca. En *Historia de un detective*, la escena en que Marlowe se despierta y se da cuenta de que está drogado viola la norma intrínseca del filme, puesto que nosotros sabemos más que él. (Véase pág. 69.) Pero la breve violación de la narración restringida obedece a una

norma extrínseca del filme de detectives clásico, que periódicamente interrumpe la narración con un acceso menos restringido con el fin de estimular el suspense o la curiosidad (págs. 65-66). En consecuencia, sobre cualquier desviación momentánea podemos preguntar: ¿cumple la ruptura de la norma intrínseca del filme con normas del modo narrativo general al que el filme pertenece?

Cualquier norma, extrínseca o intrínseca, se unifica poniendo límites a lo que es posible. Si todas las cartas fueran comodines no se podría, en absoluto, jugar a las cartas. Las normas, en consecuencia, condenan muchas prácticas como no adecuadas. Pero la unidad de una norma no debería construirse como uniformidad rigurosa. Muchas diferencias no son desviaciones. Lo que diversifica una norma es que crea un abanico de opciones compositivas. En el estilo fílmico de Hollywood, por ejemplo, hay diversas formas de hacer que la organización espacial realce un punto importante: en lugar de cortar a un primer plano, se puede realizar un movimiento hacia adelante, o un cambio de iluminación, o un movimiento del personaje en primer plano. Una norma es generalmente considerada como lo que los semiólogos llaman un paradigma, un conjunto limitado de alternativas que en un determinado nivel realizan funciones equivalentes. Veremos que cada modo narrativo permite una amplitud de opciones paradigmáticas. (Algunos modos, tales como la narrativa del cine de arte y ensayo, fomentan enormemente el desarrollo de nuevos recursos para funciones normalizadas.) La narrativa de una película diferenciará entre lo que es una alternativa probable, lo que es improbable pero aún queda dentro de la norma, y lo que es improbable porque claramente queda fuera del paradigma. Se puede subrayar cierto momento de un filme clásico por todos los medios que he mencionado, pero no puede hacerse, digamos, por el comentario en voz en *over* del cineasta exhortándonos a darnos cuenta de algo; esto queda fuera de este paradigma. En cualquier ejemplo, el analista puede siempre variar el enfoque desde las variantes posibles (¿por qué x en este texto en vez de y o z ?) al conjunto de límites normalizados sobre ellas (¿por qué son x , y y z las únicas opciones en esta película o en este modo?).

En tanto que un espectador comprenda la película, deberá relacionarla con algunos esquemas. Las normas narrativas, especialmente las extrínsecas, apelan a los esquemas del espectador. Sin embargo, no todos los esque-

mas derivan de una norma. Mis expectativas respecto a un perro ficticio estarán tal vez basadas en un esquema derivado de la conducta de mi fiel Shep. Debemos limitarnos, como he hecho desde el principio, a aquellos esquemas que son históricamente intersubjetivos y característicos del proceso formal de la comprensión narrativa. Las normas narrativas satisfacen ambas condiciones: subyacen a las actividades de observación de los espectadores, y constituyen la fuente principal de las expectativas formales. Felix Vodicka dice de la historia literaria: «Todas las posibles concreciones de un lector individual no pueden devenir el objetivo de la comprensión, sino sólo aquellas que reflejen el encuentro entre la estructura de la obra y la estructura de las normas literarias de un período».² Respecto a la pregunta sobre qué «es lo primero» —las normas extrínsecas o los esquemas del espectador— no puede haber una respuesta radical. Algunas normas parecen seguir esquemas ya adquiridos por el público. En el cine primitivo, los cineastas se inspiraban en las convenciones narrativas de las formas dominantes de narración. De forma similar, las normas del cine «de arte y ensayo» internacional objetivan los esquemas básicos (por ejemplo, alternativas al formato de historia canónica) que el público culto ya ha construido para comprender la literatura y el teatro modernos. En otros casos, la norma filmica puede formularse antes de que muchos espectadores tengan esquemas adecuados dispuestos a su alcance. Esto sucede con los movimientos de vanguardia, que frecuentemente enseñan a los espectadores cómo interpretar los filmes de ese movimiento.

¿Cómo reconoce un espectador las normas y desvíos al ver una película? La cuestión cuantitativa desempeña un papel importante. Generalmente hablando, cuanto más se repite un elemento dentro de una película o un grupo de películas, más lo da por sentado el espectador y más contribuye a formar un estándar tácito. Si cada escena se presenta de forma comparable —por ejemplo, control limitado del argumento, continuidad espacial, etc.—, esto constituirá una norma intrínseca. Hay, pues, una cierta justificación para un estudio estadístico, especialmente de las figuras estilísticas. Este método podría proporcionar un sentido más exacto de con qué frecuencia algunos recursos aparecen dentro de una película o de un modo. Esto no quiere decir, sin embargo, que las medidas cuantitativas puedan separarse de un reconocimiento del espectador o

del crítico acerca del significado y relevancia de un recurso, puesto que los factores más narrativamente perceptibles no son, frecuentemente, cuantificables con facilidad. ¿Cómo podría estudiarse estadísticamente la minimización de la motivación psicológica en una película como *Fenyés Szelek*? Las expectativas del espectador, por probabilísticas que sean, son sólo aproximadas y no reducibles a medidas estadísticas. Es más, un elemento insignificante (por ejemplo, una mancha de color en la esquina superior derecha del encuadre) puede aparecer tan frecuentemente como un factor narrativamente importante (por ejemplo, la presencia del protagonista en el plano).³ Las medidas cuantitativas no pueden, por sí solas, determinar la destacabilidad narrativa, aunque pueden ser útiles si están guiadas por conceptos cualitativos teóricamente definidos.

De estos conceptos cualitativos, dos son especialmente importantes para nuestros propósitos. La *prominencia* se refiere al realce percibido de una táctica narrativa con respecto a una norma extrínseca. En el cine de arte y ensayo, por ejemplo, el cambio entre acción «objetiva» y momentos «subjetivos», con frecuencia, no se señala en la narración. Ésta crea un vacío supresivo que retrospectivamente intentaremos llenar, como cuando proporcionamos los «encuadres» que faltan alrededor de los *flashbacks* de *La estrategia de la araña*. Estos vacíos supresivos se convierten en prominentes en relación al fondo del modo narrativo clásico, que proporciona signos explícitos de las transiciones entre objetividad y subjetividad. El uso por parte de Jancsó de la toma larga en *Fenyés Szelek* es un ejemplo de prominencia estilística, puesto que se desvía marcadamente de la práctica de *découpage* normal.

Destacar, en el sentido en que lo usaré en este libro, se refiere a la importancia de una táctica narrativa con respecto a las normas intrínsecas. Si un filme señala generalmente la transición desde un estado objetivo a subjetivo, pero en una ocasión *no* lo hace, ésta se convertirá en una ocasión destacada. En *La estrategia de la araña*, la ausencia de un encuadre «que vuelva a contar» la situación, destaca el *flashback* de Draifa como una desviación significativa de los demás. En *Fenyés Szelek*, el corte al primer plano de Jutka es un recurso destacado.

Tanto en la prominencia como en el subrayado, las desviaciones incluyen no sólo las violaciones de modelos normales, sino también las *regularidades* excepcionales del modelo. Por ejemplo, en *Fenyés Szelek*, el encuadre de

la acción del argumento en planos desenfocados al principio y al final de la película consigue un grado de simetría estilística no especificado por normas extrínsecas (en consecuencia, consiguiendo una prominencia), pero tampoco conseguido en ninguna otra parte del filme (en consecuencia, también destacado).

La prominencia y el subrayado son estructurados y funcionales. Las características sobresalientes deben mantener una relación relevante con el filme en su totalidad. La característica ha de estar motivada de diversas formas: puede conectar con otras características normales o desviantes, puede contribuir a modificar las hipótesis del observador, etc. Tomemos nuestro ejemplo anterior: si la simple transición suprimida desde un estado objetivo a un estado subjetivo coincide con un acontecimiento principal causal, o se justifica por referencia a una noción de realismo, o nos hace reelaborar la información de la historia que hemos dado por sentada, entonces el hecho de destacar el recurso tiene una función dentro de la narración del filme. Como vimos, *La estrategia de la araña* varía su tratamiento de los indicios de *flashback* para convertir la línea entre la subjetividad mental y el comentario narrativo en algo muy difícil de trazar. Lo que Mukarovsky dice sobre el subrayado se aplica también a la prominencia: tiene «coherencia y un carácter sistemático». ⁴ Ésta es, incidentalmente, otra razón por la que una aproximación puramente cuantitativa no capta el asunto: cualquier desviación no es *ipso facto* un caso de prominencia o de subrayado.

La prominencia y el subrayado pueden estar presentes en diversos grados. En general, el grado de prominencia es proporcional a la probabilidad histórica de que el filme manifieste esta norma intrínseca. Las tomas largas de *Ciudadano Kane* consiguen alguna prominencia con respecto a las normas clásicas de montaje, pero según estas mismas normas *Fenyés Szék*, con su uso constante de tomas largas, surge como si tuviera mucha más prominencia. En cuanto al subrayado, habitualmente se fortalece a medida que las disparidades entre el pasaje destacado y la norma intrínseca del filme se extienden sobre diversas dimensiones de la composición del argumento, del modelo estilístico o de ambos. En *Fenyés Szék*, el primer corte hacia las mujeres en la terraza está menos destacado que el posterior a Jutka. Éste presenta un mayor cambio en la escala del plano, sucede en un punto más crítico de la escena, etc.

Para resumir: el espectador llega al filme con esquemas que derivan, en parte, de la experiencia con normas extrínsecas. El observador aplica estos esquemas al filme, emparejando las expectativas adecuadas de las normas con su realización dentro del filme. Las mayores o menores desviaciones de estas normas sobresalen como prominentes. Al mismo tiempo, el observador está alerta respecto a cualquier norma establecida por el propio filme; estas normas intrínsecas pueden coincidir con, o desviarse de, las convenciones del conjunto extrínseco. Finalmente, el espectador puede encontrar elementos destacados, los momentos en que el filme diverge en cierto grado de las normas intrínsecas. En una especie de proceso de *feedback*, estas desviaciones pueden, entonces, compararse con las normas extrínsecas pertinentes. En el transcurso de este proceso, tanto las normas extrínsecas como las intrínsecas establecen paradigmas, o conjuntos generales de alternativas que forman la base de los esquemas, asunciones, inferencias e hipótesis del espectador.

Todo esto parece más complicado de lo que es en la práctica, pero el análisis de los factores implicados muestra la gran importancia de las normas extrínsecas. Organizadas en modos narrativos, estas normas suministran al observador más ingenuo y al más sofisticado crítico, las herramientas primarias para construir una narrativa del filme.

Aunque se podría generar una taxonomía deductiva abstracta de los modos narrativos, sería una tarea colosal. Puesto que cualquier parámetro narrativo (por ejemplo, vacíos o lagunas temporales/permanentes, narración restringida y sin restricción) puede variar con respecto a cualquier otro, podríamos terminar con una colección de combinaciones que consiguiera la exhaustividad lógica a expensas de la penetración crítica. Más aún, no es simplemente la combinación específica de factores lo que caracteriza un modo narrativo. Frecuentemente, dos modos ponderarán el mismo principio organizativo de manera diferente. En la narración de arte y ensayo, por ejemplo, el comentario del autor cuenta más que en el cine narrativo clásico. La narración paramétrica hace que la modelación estilística sea más significativa que en otros modos. Para reconocer cómo filmes diferentes utilizan tales «dominantes» variables, necesitamos poder describir algunos modos históricamente notorios sin pedir que las descrip-

ciones sean exclusivas o exhaustivas. Yo, por ello, sólo afirmo que los modos discutidos en los capítulos que siguen difieren, significativamente, en su desarrollo de los principios narrativos. Puede haber, y probablemente ha habido, otros modos de cine de ficción distintos a los que yo he elegido.

Discutir las normas históricamente nos permite llenar las formas huecas que he comentado en la segunda parte. Ahora podemos ver, por ejemplo, que los diversos tipos de motivación que el espectador proporciona ganarán sustancia concreta a partir de las normas extrínsecas pertinentes. La motivación «realista» se aplicará según lo que el modo narrativo dado defina como realista. En otras palabras, la verosimilitud en un filme narrativo clásico es bastante diferente de la verosimilitud en el cine de arte y ensayo. La motivación compositiva está igualmente limitada a las normas extrínsecas, puesto que configura lo que se considera esencial al esquema causal de la historia. Lo que he llamado motivación «transtextual», obviamente presupone un conjunto limitado de otras películas dentro de un modo. No se puede decir que los chistes de Groucho Marx dirigidos a la cámara estén motivados por citas transtextuales de la obra de Godard. Incluso la motivación artística —llamar la atención hacia un recurso o modelo por sí mismo— variará según las demandas de las normas extrínsecas.

Otra ventaja de un esquema histórico es que puede ayudarnos a darnos cuenta de cómo comprendemos intuitivamente las películas. ¿Qué pasa cuando los niños aprenden a construir la historia de *Blancanieves* o (para descender varias líneas en sutileza) *E.T.* (E.T., 1982)? ¿Qué sucede cuando alguien aprende gradualmente a comprender un filme de Fellini, Oshima o Bresson? Los que estamos inmersos en la crítica y pedagogía filmicas hemos de enfrentarnos aún a otras preguntas. ¿Qué asume V. F. Perkins cuando sugiere que el montaje de Nicholas Ray refleja las vidas rotas de sus personajes?⁵ ¿Qué hacen los profesores de cinematografía cuando enseñan a los alumnos a analizar, interpretar y juzgar las películas? Mis respuestas deberán ser evidentes, aunque aún generales. Los niños aprenden a seguir los filmes ordinarios aprendiendo los esquemas y normas, descubriendo qué nociones de causalidad, tiempo y espacio se permiten dentro del modo dominante y son adecuadas a los indicios aportados. Las personas llegan a apreciar una gama de películas ad-

quiriendo los esquemas y percibiendo lo que es normativo dentro de los modos dados. El crítico está frecuentemente preocupado por mostrar cómo las operaciones narrativas de un filme se conforman a un modo dado, o por persuadirnos de que una película comúnmente construida según un modo se puede estudiar fructíferamente en relación con otro. (Así, Perkins sugiere que tomemos los filmes de Ray como modelos no de narración clásica, sino de narración de arte y ensayo.) Y la enseñanza cinematográfica consiste, en gran medida, en estudiar normas que el estudiante ya conoce (por ejemplo, analizar un musical de la MGM) o presentar al estudiante normas nuevas. Creo que es evidente, por ejemplo, que muchos cursos sobre cinematografía intentan promover el modo del cine de arte y ensayo a expensas del filme narrativo clásico, y esto implica manifestar nuevas actividades de observación que se espera que el alumno domine. Si los capítulos que vienen a continuación no pudieran tener otra consecuencia, sería feliz si sólo incitaran a observadores, críticos y profesores a considerar que sus actividades funcionan dentro de estructuras convencionales tácitas, sociales e históricas.

No podemos construir normas narrativas trabajando sobre varios corpus de datos. Tenemos, más obviamente, los propios filmes. Nuestro análisis distinguirá diferencias sistemáticas de argumento y estilo según el modo. Otras pruebas las suministra el reconocimiento por parte de los espectadores de las diferencias. Que la mayoría de los espectadores juzguen intuitivamente *La ventana indiscreta* como más parecida a *El sueño eterno* que a *Fenyés Szelek* no es una explicación, pero es un indicio de diferencias normativas. Otra fuente de datos es el corpus de discurso que sienta las directrices para la producción o consumo de las películas: manifiestos, reglamentos, manuales técnicos, tratados teóricos y prácticas educativas. (¿Cuántos espectadores del cine de arte y ensayo de hoy en día se iniciaron a través de los manuales que explicaban el universo de Bergman o Truffaut?) Tenemos también las publicaciones de los críticos que, como sugiere Felix Vodicka, suelen «colocar» la obra de arte con respecto a normas que presumiblemente son ampliamente compartidas por el público del crítico.⁶ La mayoría de las mismas fuentes nos proporcionarán ayuda para localizar normas intrínsecas, aunque en este caso, naturalmente, el análisis minucioso es el arma principal.

{ Aceptar una base histórica para las normas narrativas

requiere el reconocimiento de que cada modo de narración está unido a un modo de producción y recepción fílmica. Sería ingenuo pensar que, en un medio de masas como es el cine, las normas se levantan y caen por su propio peso. Se pueden vincular los aspectos conservador y normativo del cine de Hollywood con la división del trabajo y las prácticas de producción estandarizadas del sistema de los estudios.⁷ La insistencia del cine de arte y ensayo en modificar tanto las normas extrínsecas como las intrínsecas funciona dentro de un sistema de mercado en el que la diferenciación según el autor y el desarrollo interno de una carrera se valora ampliamente. Éste no es un libro de historia social o económica, pero implicar la narración en la historia exige que sugiera, aunque sólo sea de pasada, algunas causas y consecuencias concretas de estos modos.

Los modos narrativos que examinaré en los cuatro capítulos siguientes son: cine narrativo clásico (ejemplificado por Hollywood); cine internacional de arte y ensayo; cine histórico-materialista (ejemplificado por los filmes de montaje soviético de los años veinte y algunas obras europeas de los sesenta); y lo que llamaré cine «paramétrico». Cada uno constituye un conjunto coherente y distintivo de convenciones de la construcción del argumento

y el estilo del filme, convenciones que se utilizan finalmente para crear y comprender las películas de ficción. Esto no quiere decir que las convenciones sean inmutables, al contrario, uno de mis objetivos subsidiarios será mostrar que muchos modos han cambiado a través del tiempo. No estoy sugiriendo que cada película se mantenga de estricto acuerdo con un modo. Por muchas razones, una película específica puede hacerse o entenderse con respecto a diversos modos; deviene, en palabras de Mukarovsky, «un complejo entramado de normas. Pleno de armonías y desarmonías internas, representa un equilibrio dinámico de normas heterogéneas aplicadas en parte positivamente y en parte negativamente».⁸ El capítulo 13 considerará el modo en que la obra de Jean-Luc Godard presenta fuertes ejemplos de tal heterogeneidad.

Finalmente, quisiera mencionar que mis categorías no intentan ser evaluativas. No prefiero un modo narrativo a otro, aunque creo que, en algunas circunstancias, ciertos modos tienen más derecho que otros a nuestra atención. Mi objetivo principal es analítico. Al enumerar las normas que constituyen cada modo, podemos empezar a mostrar cómo la construcción y comprensión de la narración fílmica han funcionado a lo largo de la historia.

9. La narración clásica

El ejemplo de Hollywood

En el cine de ficción ha conseguido predominar un modo de narración. Tanto si le llamamos cine corriente, como dominante o clásico, intuitivamente reconocemos en ello una película ordinaria, de visionado fácilmente comprensible. Una revisión de los modos narrativos puede comenzar, de forma adecuada, con las normas extrínsecas predominantes. Nuestro ejemplo será el clasicismo más históricamente influyente: el cine de los estudios de Hollywood de los años 1917 a 1960. Los conceptos hasta ahora desarrollados en este libro nos permiten analizar la narrativa clásica de Hollywood con considerable precisión. No necesitamos retroceder a tópicos como «transparencia», «continuidad», «invisibilidad», «ocultación de la producción», o *discours* postulado como *histoire*. Podemos definir la narración clásica como una configuración específica de opciones normalizadas para representar la historia y para manipular las posibilidades de argumento y estilo. Este estudio nos permitirá también sugerir una consideración más dinámica del papel del espectador.¹

La narración canónica

La película clásica de Hollywood presenta individuos psicológicamente definidos que luchan por resolver un problema claramente indicado o para conseguir unos objetivos específicos. En el transcurso de esta lucha, el personaje entra en conflicto con otros o con circunstancias externas. La historia termina con una victoria decisiva o una derrota, la resolución del problema o la consecución o no consecución clara de los objetivos. El medio causal principal es, en consecuencia, el personaje, un individuo diferenciado, dotado con una serie coherente de rasgos, cualidades y conductas evidentes. Aunque el cine hereda muchas convenciones de representación del teatro y la literatura, los tipos de personajes del melodrama y la ficción popular quedan marcados por la adición de motivos, hábitos y rasgos de conducta únicos. De forma paralela, el *star system* tiene como una de sus funciones la creación de un prototipo de personaje general para cada estrella, que luego a su vez se ajusta a las necesidades específicas de un papel. El personaje más «especificado» es generalmente el protagonista, que se convierte en el agente principal causal, el objetivo de cualquier restricción narrativa, y el objetivo principal de identificación del público. Estas características del argumento no resultan sorprendentes, aunque hay también importantes diferencias con otros modos narrativos (por ejemplo, la comparativa ausencia de personajes coherentes, orientados a un objetivo, en la narración de arte y ensayo).

De todos los modos, el clásico es el que se configura más claramente según la «historia canónica», que los investigadores sobre la comprensión de la historia postulan como normal en nuestra cultura. En términos de esa misma historia, la dependencia de la causalidad centrada en el personaje y la definición de la acción como un intento de conseguir un objetivo son características sobresalientes del formato canónico.² En el nivel del argumento, el filme clásico respeta el modelo canónico de establecimiento de un estado de la cuestión inicial que se altera y que debe, así, volver a la normalidad. Más aún, los manuales sobre el guión de Hollywood han insistido largo tiempo en una fórmula que se ha revisado en los análisis estructurales recientes: el argumento consiste en una si-

tuación inalterada, la perturbación, la lucha y la eliminación de esa perturbación.³ Tal modelo argumental no es herencia de ninguna construcción monolítica que responda al nombre de «novelística», sino de formas históricas específicas: el teatro, el romance popular y, especialmente, la novela corta de finales del siglo XIX.⁴ Las interacciones causales de los personajes son, pues, en gran medida, funciones de tales modelos de configuración de argumento/historia.

En la construcción clásica de la historia, la causalidad es el primer principio unificador. Las analogías entre personajes, escenarios y situaciones están ciertamente presentes pero, en el nivel denotativo, cualquier paralelismo se subordina al movimiento de causa y efecto.⁵ Las configuraciones espaciales se motivan por el realismo (una oficina de un periódico debe tener mesas, máquinas de escribir y teléfonos) y, principalmente, por necesidades compositivas (la mesa y la máquina de escribir se usarán para escribir noticias significativas; los teléfonos forman enlaces importantes entre los personajes). La causalidad también motiva los principios temporales de organización: el argumento representa el orden, frecuencia y duración de los acontecimientos de la historia de forma que salgan a relucir las relaciones causales importantes. Este proceso es especialmente evidente en un recurso muy característico de la narrativa clásica: el plazo temporal. El plazo temporal puede medirse por calendarios (*La vuelta al mundo en ochenta días* [Around the World in Eighty Days, 1956]), por relojes (*Solo ante el peligro*), por estipulación («Dispones de una semana, pero ni un minuto más»), o simplemente por indicios de que el tiempo corre (el rescate en el último minuto). Que el clímax de un filme clásico sea frecuentemente un plazo temporal demuestra el poder estructural de definir la duración dramática como el tiempo que se necesita para conseguir, o fracasar en la consecución de un objetivo.

Habitualmente, el argumento clásico presenta una estructura causal doble, dos líneas argumentales: una que implica un romance heterosexual (chico/chica, marido/mujer), y otra que implica otra esfera (trabajo, guerra, una misión o búsqueda, otras relaciones personales). Cada línea tiene un objetivo, obstáculos y un clímax. En *Wild and Woolly* (1917), el héroe, Jeff, tiene dos objeti-

vos: vivir en el salvaje Oeste y cortejar a Nell, la mujer de sus sueños. El argumento puede complicarse por diferentes líneas, tales como objetivos contrapuestos (la gente de Bitter Creek quiere que Jeff les consiga una vía de ferrocarril, un malvado agente indio quiere perpetrar un robo) o múltiples romances (como en *Desfile de candilejas* [Footlight Parade, 1933] o *Cita en St. Louis* [Meet Me in St. Louis, 1944]). En la mayoría de los casos, la esfera del romance y la otra esfera de acción son distintas pero interdependientes. El argumento puede terminar una línea antes que la otra, pero frecuentemente las dos líneas coinciden en el clímax: resolver una provoca la resolución de la otra. En *Luna nueva* (His Girl Friday, 1940), el indulto de Earl Williams precede a la reconciliación de Walter y Hildy, pero es también la condición de la reunión de la pareja.

El argumento siempre está dividido en segmentos. En la época muda, una película típica de Hollywood contenía entre nueve y dieciocho secuencias; en la época sonora, entre catorce y treinta y cinco (los filmes de la posguerra tienden a tener más secuencias). Hablando *grosso modo*, hay únicamente dos tipos de segmentos en Hollywood: «las secuencias de montaje» (que se acomodan a los tipos sintagmáticos de Metz tercero, cuarto y octavo) y las «escenas» (tipos quinto, sexto, séptimo y octavo de Metz).⁶ La narración de Hollywood demarca claramente sus escenas según el criterio neoclásico: unidad de tiempo (duración continua o coherentemente intermitente), de espacio (una localización definible) y de acción (una fase distintiva causa-efecto). Los límites de la secuencia estarán señalados por alguna división estandarizada (encadenado, fundido, cortinillas, puente sonoro).⁷ Raymond Bellour señala que el segmento clásico suele también definirse microcósmicamente (a través de repeticiones internas de estilo o material de la historia) y macrocósmicamente (por paralelismos con otros segmentos de la misma magnitud).⁸ Hemos de recordar también que cada película establece su propia escala de segmentación. Un argumento que se concentre en una única localización, en una duración dramática limitada (por ejemplo, una película sobre una noche en una casa embrujada) puede crear segmentos según las entradas o salidas de personajes, una *liaison des scènes* teatral. En una película que se extiende sobre décadas y muchas locali-

zaciones, una serie de encadenados desde una acción pequeña a otra no constituirán necesariamente secuencias distintas.

El segmento clásico no es una entidad cerrada. Es cerrada espacial y temporalmente, pero abierta causalmente. Funciona para adelantar la progresión causal y abrir nuevos desarrollos.⁹ El modelo de este ímpetu hacia adelante está bastante codificado. La secuencia de montaje suele funcionar como un resumen tradicional, que condensa un solo desarrollo causal, pero la escena —la piedra de toque de la dramaturgia clásica de Hollywood— se construye más intrincadamente. Cada escena despliega distintas fases. Primero viene la exposición, que especifica el tiempo, lugar y personajes relevantes, sus posiciones espaciales y sus correspondientes estados mentales (usualmente como resultado de escenas previas). En medio de la escena, los personajes tienden hacia sus objetivos: luchan, eligen, tienen citas, se dan plazos y planean acontecimientos futuros. En el transcurso de todo esto, la escena clásica continúa o clausura los desarrollos causa-efecto que han quedado pendientes en escenas anteriores, a la vez que abre también nuevas líneas causales para futuros desarrollos. Al menos una línea de acción debe quedar en suspenso, para motivar los cambios de la próxima escena, que la retomará, con frecuencia mediante un «gancho de diálogo». De ahí la famosa «linealidad» de la construcción clásica, un rasgo no característico del montaje soviético (que con frecuencia se niega a demarcar las escenas claramente) o de la narración de arte y ensayo (con su ambiguo juego entre subjetividad y objetividad).

Aquí tenemos un ejemplo simple. En *Forajidos* (The Killers, 1946), el investigador de seguros Riordan ha estado escuchando el relato del teniente Lubinsky sobre la vida previa de Ole Anderson. Al final de la escena, Lubinsky cuenta a Riordan que ese día entierran a Ole. Esta causa pendiente nos conduce a la siguiente escena, situada en el cementerio. Un plano de referencia nos proporciona la exposición espacial. Mientras el sacerdote entona la oración fúnebre, Riordan pregunta a Lubinsky por la identidad de varios asistentes. El último, un hombre solitario, es identificado como «un antiguo matón llamado Charleston». Encadenado a un bar en el que Charleston y Riordan están en una mesa bebiendo y hablando

sobre Ole. Durante la escena del entierro, la línea de investigación de Lubinsky se ha cerrado y se ha iniciado la de Charleston. Cuando la escena se detiene, Charleston queda en suspenso, pero se le retoma inmediatamente en la exposición de la siguiente escena. En vez de realizar un complejo trenzado de líneas causales (como en las películas de Rivette) o instaurar una ruptura repentina entre ellas (como en Antonioni, Godard, o Bresson), el cine clásico de Hollywood las recorre todas con una cuidadosa y suave linealidad.

Hay algo más que contribuye a esta linealidad. La película de misterio, con su enigma resuelto al final, es sólo el ejemplo más aparente de esta tendencia del argumento clásico a desarrollarse hacia un conocimiento completo y adecuado. Tanto si el protagonista aprende una lección moral como si tan sólo el espectador conoce la historia completa, el filme clásico se mueve rígidamente hacia una creciente conciencia de la verdad absoluta.

La unión de líneas causales debe, finalmente, terminar. ¿Cómo concluir el argumento? Hay dos formas de contemplar el final clásico. Podemos verlo como la coronación de la estructura, la conclusión lógica de una serie de acontecimientos, el efecto final de la causa inicial, o la revelación de la verdad. Esta visión tiene una cierta validez, no sólo a la luz de la construcción ajustada que encontramos frecuentemente en los filmes de Hollywood, sino también dados los preceptos del guión hollywoodiense. Los manuales lamentan incansablemente las presiones tendentes a llegar a un final feliz y enfatizan la necesidad de una envoltura lógica. Sin embargo, hay suficientes ejemplos de soluciones argumentales sin motivación o inadecuadas como para sugerir una segunda hipótesis: que el final clásico no es en absoluto estructuralmente decisivo, sino un reajuste más o menos arbitrario de ese mundo distorsionado de los ochenta minutos previos. Parker Tyler sugiere que Hollywood considera todos los finales como «puramente convencionales, formales y, a menudo, como una charada, de una lógica infantil». ¹⁰ Vemos aquí de nuevo la importancia de la línea argumental que envuelve el romance heterosexual. Es significativo que, de cien ejemplos al azar de películas de Hollywood, aproximadamente sesenta acaben con la pareja romántica unida —el tópico del final feliz, coronado frecuentemente con un beso— y muchos más aca-

ben felizmente. En consecuencia, una norma extrínseca, la necesidad de resolver el argumento de forma que se produzca una «justicia poética», proporciona una constante estructural, insertada, con mayor o menor motivación, dentro de su propio encaje, el epílogo. En cualquier narración, como señala Meir Sternberg, cuando el final del argumento está fuertemente preproyectado por convención, la atención composicional recae sobre la dilación conseguida por las partes medias; el texto, entonces, «tendrá en cuenta la dilación necesaria en términos casi miméticos, colocando las causas del retraso dentro del propio mundo de la ficción y convirtiendo la parte media en el grueso de la acción representada». ¹¹ A veces, sin embargo, la motivación falla, y una discordancia entre la causalidad precedente y el desenlace feliz puede llegar a ser perceptible como dificultad ideológica; tal es el caso de películas como *Sólo se vive una vez* (*You Only Live Once*, 1937), *Sospecha* (*Suspicion*, 1941), *La mujer del cuadro* (*The Woman in the Window*, 1944), y *Falso culpable* (*The Wrong Man*, 1957). ¹² Debemos, pues, estar preparados tanto para un arreglo de todos los finales ilógicos, como para una aparición más o menos milagrosa de lo que Brecht llamó el «mensajero» de la literatura burguesa. «El mensajero garantiza una apreciación verdaderamente impertérrita incluso de las más intolerables condiciones, por lo que es la condición *sine qua non* para una literatura cuya condición *sine qua non* es que no lleve a ningún sitio.» ¹³

El final clásico puede ser un punto conflictivo en otro aspecto. Incluso si el final resuelve las dos líneas causales principales, algunas cuestiones comparativamente menores pueden quedar aún pendientes. Por ejemplo, el destino de los personajes secundarios puede quedar sin establecer. En *Luna nueva*, Earl Williams es indultado, la administración corrupta será destituida, y Walter y Hildy se reunirán, pero nunca sabremos lo que pasa con Molly Malloy, que saltó por la ventana para distraer a los periodistas. (Sabemos sólo que tras el salto está aún viva.) Se podría argüir que en la resolución del problema principal olvidamos los asuntos menores, pero esto es sólo una explicación parcial. Nuestro olvido está provocado por el objetivo de acabar la película con un epílogo, una breve celebración de la estabilidad conseguida por los personajes principales. El epílogo no sólo refuerza la

tendencia hacia un final feliz, sino que repite los temas connotativos que han aparecido a lo largo del filme. *Luna nueva* termina con un breve epílogo en el que Walter y Hildy llaman a la redacción del periódico para anunciar su nuevo matrimonio. Se enteran de que ha empezado una huelga en Albany, y Walter propone interrumpir el viaje para cubrir la noticia durante su luna de miel. Este giro argumental anuncia una repetición de lo que sucedió en su primera luna de miel, y recuerda que Hildy iba a casarse con Bruce y vivir en Albany. Mientras la pareja sale, con Hildy llevando su maletín, Walter sugiere que Bruce podría hospedarlos. La neta recurrencia de estos temas da a la narración una fuerte unidad; cuando tales detalles están tan estrechamente unidos, el destino de Molly Malloy es más probable que se olvide. Quizás en vez de «conclusión», sería mejor hablar de «efecto de conclusión», o incluso, si la tensión entre asuntos resueltos e irresueltos parece fuerte, de «pseudoconclusión». En el nivel de las normas extrínsecas, sin embargo, el estándar más buscado sigue siendo el epílogo más coherente posible.

Lugares comunes como «transparencia» e «invisibilidad» son totalmente inútiles para especificar las propiedades narrativas del cine clásico. Muy generalmente, podemos decir que la narración clásica tiende a ser omnisciente, altamente comunicativa, y sólo moderadamente autoconsciente. Esto es, la narración sabe más que todos los personajes, oculta relativamente poco (principalmente «lo que sucederá a continuación»), y raramente reconoce que se dirige al público. Pero debemos calificar esta caracterización en dos aspectos. Primero, los factores genéricos son frecuencia, crean variaciones respecto a estos preceptos. Una película de detectives será bastante restringida en su ámbito de conocimiento y altamente supresiva en ocultar información causal. Un melodrama como *Como ella sola* puede ser ligeramente más autoconsciente que *El sueño eterno*, especialmente en su utilización de la actuación y música. Un musical contendrá momentos codificados de autoconciencia (por ejemplo, cuando los personajes cantan directamente para el público). Segundo, la progresión temporal del argumento hace fluctuar las propiedades narrativas a través del filme, y estas fluctuaciones también están codificadas. Habitualmente, la apertura y cie-

rrer de la película son las partes más autoconscientes, omniscientes y comunicativas. La secuencia de los créditos y los primeros planos, generalmente, llevan marcas de una narración abierta. Una vez empezada la acción, sin embargo, la narración deviene más cerrada, dejando a los personajes y sus interacciones hacerse cargo de la transmisión de información. La actividad narrativa abierta vuelve en ciertos momentos convencionales: los principios y finales de escenas (por ejemplo, planos de referencia, planos de signos, movimientos de cámara desde o hacia objetos significativos, encadenados simbólicos) y pasajes-resumen conocidos como «secuencias de montaje». Al final del argumento, la narración puede de nuevo reconocer su conciencia de un público (reaparece la música no diegética, los personajes miran hacia la cámara o cierran una puerta en nuestras narices), su omnisciencia (por ejemplo, la cámara se retira en un plano largo), y su comunicabilidad (ahora lo sabemos todo). La narración clásica no es, pues, igualmente «invisible» en cualquier clase de filme o a lo largo de cualquier filme.

La comunicabilidad de la narración clásica es evidente por la forma en que el argumento maneja los vacíos. Si se ha realizado un salto en el tiempo, una secuencia de montaje o un fragmento de diálogo entre personajes nos informa de ello; si falta una causa, habitualmente se nos informará de que falta algo. Y las lagunas raramente son permanentes. «Al principio de la película», escribe un guionista, «no sabemos nada. Durante el transcurso de la historia, la información se acumula, hasta que al final lo sabemos todo.»¹⁴ De nuevo estos principios pueden resultar mitigados a causa del género. Un misterio puede suprimir un vacío (por ejemplo, el principio de *Alma en suplicio* [Mildred Pierce, 1946]), una fantasía puede dejar una causa cuestionable aun hasta el final (por ejemplo, *Su milagro de amor* [The Enchanted Cottage, 1945]). En este aspecto, *Ciudadano Kane* sigue siendo de alguna forma «no clásica»: la narración proporciona la respuesta al misterio «Rosebud», pero los rasgos principales del personaje de Kane siguen parcialmente indeterminados, y esto no hay motivación de género que lo justifique.

La construcción del tiempo del argumento configura fuertemente la abertura fluctuante de la narración. Cuan-

do el argumento sigue un orden cronológico y omite períodos de tiempo causalmente sin importancia, la narración deviene altamente comunicativa y no autoconsciente. Por otra parte, cuando una secuencia de montaje comprime en unos segundos una campaña política, un juicio por asesinato, o los efectos de la prohibición, la narración deviene abiertamente omnisciente. Un *flash-back* puede disimular y rellenar rápidamente un vacío causal. Puede conseguirse la redundancia sin alterar el mundo argumental haciendo que la narración represente cada acontecimiento de la historia varias veces en el argumento, por medio de una representación y varios comentarios en diálogos de los personajes. Los plazos temporales permiten hábilmente que el argumento respete los límites durativos que el mundo de la historia asigna para su acción. Cuando es necesario sugerir acciones repetidas o habituales, la secuencia de montaje lo hará de nuevo con finura, como observó Sartre cuando alabó los montajes de *Ciudadano Kane* para conseguir el equivalente de una oración «frecuentativa»: «Hizo que su mujer cantara en cada teatro de América».¹⁵ Cuando el argumento utiliza un titular de periódico para cubrir vacíos temporales, nos damos cuenta tanto de la omnisciencia de la narración como de su perfil relativamente bajo. (La constancia pública es menos autoconsciente que un titular «llegado directamente» de la narración.) De forma más general, la narración clásica revela su discreción haciéndose pasar por una inteligencia *montadora* que selecciona ciertos espacios de tiempo para un tratamiento total (las escenas), reduce otros un poco, presenta otros de una forma muy comprimida (las secuencias de montaje) y simplemente corta acontecimientos que son inconsecuentes. Cuando la duración de la historia se expande, lo hace por medio de montajes paralelos, como hemos visto al considerar *El nacimiento de una nación* (pág. 84).

Las cualidades narrativas globales también se manifiestan en la manipulación filmica del espacio. Las figuras se ajustan para una moderada autoconciencia, colocando los cuerpos en ángulo más o menos frontal pero evitando miradas a la cámara (excepto, naturalmente, en los pasajes con punto de vista óptico). El hecho de dar a conocer todos los indicios causalmente significantes testimonia la comunicabilidad de la narración. Aún más

importante es la tendencia del cine clásico a representar la omnisciencia narrativa como *omnipresencia* espacial.¹⁶ Si la narración minimiza su conocimiento sobre los acontecimientos futuros, no duda en revelar su capacidad para cambiar de imágenes a voluntad efectuando cortes dentro de una escena y con montaje paralelo entre varias localizaciones. En un texto de 1935, un crítico indicaba que la cámara es omnisciente porque «estimula, por medio de una correcta elección del asunto y el escenario, el sentido del perceptor de “estar en la parte más vital de la experiencia, en el punto más ventajoso de percepción” a todo lo largo de la película».¹⁷ Mientras las tomas largas de Miklós Jancsó crean modelos espaciales que rechazan la omnipresencia y, en consecuencia, restringen drásticamente el conocimiento de la información de la historia al espectador, la omnipresencia clásica convierte el esquema cognitivo que llamamos «la cámara» en un observador invisible *ideal*, liberado de las contingencias de espacio y tiempo, pero discretamente confinado a modelos codificados en bien de la inteligibilidad de la historia.

En virtud de su forma de manejar el espacio y el tiempo, la narrativa clásica convierte el mundo de la historia en una construcción internamente coherente en la que la narración parece avanzar desde el exterior. La manipulación de la puesta en escena (comportamiento de los personajes, iluminación, decorados, vestuario) crea un acontecimiento profilmico aparentemente independiente, que se convierte en el mundo tangible de la historia encuadrado y registrado desde fuera. Este encuadre y este registro suelen tomarse como la propia narración, que puede a su vez ser más o menos abierta, más o menos «intrusiva» respecto a la postulada homogeneidad del mundo de la historia. La narración clásica, pues, depende de la noción del observador invisible.¹⁸ Bazin, por ejemplo, describe la escena clásica con existencia independiente de la narración, como si estuviera en un escenario.¹⁹ La misma cualidad se denomina «ocultación de la producción»: la historia parece que no se ha construido; parece haber preexistido a su representación narrativa. (En cuanto a la producción, en algún sentido con frecuencia fue así, pues para las grandes películas de los años treinta y posteriores, Hollywood puso a punto escenarios en miniatura, creados por escenógrafos, dentro de

los cuales se incluían maquetas de cámaras, actores y unidades de iluminación para predeterminar los procesos de filmación.)²⁰

Esta narración basada en el «observador invisible» pasa a su vez con frecuencia bastante inadvertida, por causas estilísticas que examinaremos brevemente. Pero ya podemos ver que la narración clásica nos indica rápidamente que construyamos una lógica histórica (causalidad, paralelismo), un tiempo y un espacio en formas que hagan de los acontecimientos «que están antes de la cámara» nuestra fuente de información principal. Por ejemplo, es obvio que las narraciones hollywoodienses son altamente redundantes, pero este efecto se consigue principalmente por modelos atribuibles al mundo de la historia. Siguiendo la taxonomía de Susan Suleiman,²¹ podemos ver que la narración asigna los mismos tratos y funciones a cada personaje en su aparición; diferentes personajes presentan el mismo comentario interpretativo sobre el mismo personaje o situación; acontecimientos similares implican diferentes personajes; etc. La información es en su mayor parte repetida por los diálogos o la conducta de los personajes. Hay también cierta redundancia entre el comentario narrativo y la acción de la historia representada, como cuando los rótulos expositivos de las películas mudas transmiten información importante, o cuando la música no diegética es pleonásmica respecto a la acción (por ejemplo, «Here Comes the Bride» en *Como ella sola*). Pero, en general, la narración está construida de tal forma que los personajes y sus conductas producen y reiteran los datos necesarios de la historia. (El cine de montaje soviético hace un mayor uso de redundancias entre el comentario narrativo y la acción de la historia). La dilación funciona de forma análoga: la construcción de la historia total se retrasa, principalmente por líneas de acción insertadas, tales como subtramas causalmente relevantes, fragmentos cómicos interpolados y números musicales (más que digresiones narrativas del tipo de las que aparecen en la secuencia «Patria y Dios» de *Octubre*). De forma similar, las lagunas causales de la historia se señalan habitualmente por acciones de los personajes (por ejemplo, descubrimiento de claves en las películas de detectives). El observador se concentra en construir la historia, no en preguntar por qué la narración representa la historia

de esta forma específica, cuestión más típica de la narración de arte y ensayo.

La prioridad de la causalidad dentro del mundo total de la historia somete la narración clásica a presentaciones no ambiguas. Mientras la narración de arte y ensayo puede desdibujar las fronteras que separan la realidad diegética objetiva, los estados mentales de los personajes y los comentarios narrativos insertados, el cine clásico nos pide que asumamos distinciones claras entre estos estados. Cuando la película clásica restringe el conocimiento a un personaje, como en la mayor parte de *El sueño eterno* e *Historia de un detective*, hay, a pesar de todo, una firme línea divisoria entre representación subjetiva y objetiva. Naturalmente, la narración puede colocarnos trampas, como en *Amor que mata* (*Possessed*, 1947), cuando un asesinato que parece ser objetivo resulta haber sido subjetivo (un cambio repentino motivado por el género); pero el engaño se revela inmediata e inequívocamente. El *flashback* clásico es revelador de esta conexión. Su *presencia* es casi invariablemente motivada de una manera subjetiva, dado que los recuerdos de un personaje provocan la representación escenificada de un acontecimiento previo. Pero el *ámbito de conocimiento del flashback* muchas veces no es idéntico al del personaje que recuerda. Es frecuente que el *flashback* nos muestre más de lo que el personaje puede saber (por ejemplo, escenas en que no está presente). Un divertido ejemplo aparece en *Ten North Frederick* (1958). El grueso de la película se presenta como un *flashback* de la hija, pero al final del argumento, de vuelta al presente, ¡ella tiene por primera vez información que hemos visto en «su» *flashback*! Los *flashbacks* clásicos son habitualmente «objetivos»: la memoria del personaje es un pretexto para un arreglo no cronológico del argumento. De forma similar, los planos ópticamente subjetivos se anclan en un contexto objetivo. Cierta teórico observa que un plano de punto de vista «debe estar motivado por, y definitivamente unido a, escenas objetivas (planos) que lo precedan y sigan».²² Ésta es una fuente del poder del efecto del observador invisible: la cámara parece siempre contener la subjetividad de un personaje dentro de una objetividad más amplia y definida.

El estilo clásico

Incluso aunque el espectador ingenuo tome el estilo del cine clásico de Hollywood como invisible o transparente, esto no será de gran ayuda crítica. ¿Qué hace que el estilo pase tan inadvertido? La pregunta no podrá contestarse hasta que estudiemos la actividad del espectador, pero podríamos empezar con la sugerencia de Yuri Tytjanov: «Señalar la “moderación” o “naturalidad” del estilo en el caso de algunas películas o algún director, no es lo mismo que suprimir el papel del estilo. De forma bastante simple, hay una variedad de estilos que cumplen diversos papeles, según su relación con el desarrollo del argumento». ²³ Así pues, tenemos tres proposiciones generales.

1. *En su totalidad, la narrativa clásica trata la técnica fílmica como un vehículo para la transmisión de la información de la historia por medio del argumento.* De todos los modos de narración, el clásico es el más interesado en motivar el estilo composicionalmente, como una función del modelado argumental. Durante décadas, la práctica hollywoodiense llamaba al plano «escena», combinando en consecuencia una unidad estilística material con una unidad dramática. En el cine clásico, el principio predominante es hacer que cada uso técnico obedezca a la transmisión de información de la historia por parte del personaje, con el resultado de que cuerpos y caras se convierten en puntos focales de atención. Las técnicas fílmicas se modelan para encajar la estructura causal de la escena clásica (exposición, cierre de un antiguo factor causal, presentación de nuevos factores causales, suspensión de un factor nuevo). La fase de introducción, habitualmente incluye un plano que establece a los personajes en un espacio y un tiempo. Cuando el personaje interactúa, la escena se divide en imágenes más próximas de acción y reacción, mientras que el escenario, iluminación, música, composición y movimientos de cámara, intensifican el proceso de formulación del objetivo, la lucha y la decisión. La escena, habitualmente, termina en una parte del espacio —una reacción facial, un objeto significativo— que proporciona una transición hacia la próxima escena.

Si bien es cierto que, a veces, el estilo de los filmes clásicos deviene «excesivo», suplementando decorativa-

mente las demandas denotativas del argumento, el uso de la técnica puede estar mínimamente motivado por las interacciones de los personajes. El «exceso», tal como lo encontramos en Minnelli o Sirk, es con frecuencia inicialmente justificado por convención genérica. Esto es igualmente cierto incluso para los más excéntricos estilistas de Hollywood, Busby Berkeley y Josef von Sternberg, cada uno de los cuales requería un núcleo de motivaciones genéricas (fantasía musical y romance exótico, respectivamente) para sus experimentos.

2. *En la narración clásica, el estilo habitualmente alienta al espectador a construir un tiempo y un espacio coherentes y consistentes para la acción de la historia.* Muchas otras normas narrativas valoran la desorientación del espectador, si bien por diferentes propósitos. Sólo la narrativa clásica favorece un estilo que lucha por conseguir paso a paso la mayor claridad denotativa. Cada relación temporal de una escena con su predecesora se señalará pronta e inequívocamente (por titulares, indicios convencionales, una línea de diálogo). La iluminación debe destacar la figura con respecto al suelo; el color debe definir planos; en cada plano, el centro de interés de la historia estará cerca del centro del encuadre. La grabación del sonido se perfecciona para permitir un máximo de claridad en los diálogos. Los movimientos de cámara intentan crear un espacio no ambiguo y con volumen. «Con los *travellings*», explica Allan Dwan, «observamos como norma que es una buena idea *hacer pasar* las cosas... Hemos observado siempre que, si filmamos un árbol en *travelling*, se convierte en sólido y redondo en vez de plano.» ²⁴ Hollywood utiliza mucho la composición *anticipatoria*, el movimiento de cámara que deja espacio en el encuadre para la acción o movimiento, de tal manera que se prepara la entrada de otro personaje. Compárese la tendencia de Godard a hacer del encuadre algo totalmente dependiente del movimiento inmediato del actor, con este comentario de Raoul Walsh: «Sólo hay una forma de planificar una escena, y ésta es la forma que muestra al público lo que va a suceder después.» ²⁵ El montaje clásico intenta hacer de cada plano el resultado lógico de sus predecesores y reorientar al espectador por medio de entornos repetidos. La desorientación momentánea es permisible sólo si está motivada de forma realista. El alucinado

asesinato de *Amor que mata*, que al principio aparece como objetivo, queda justificado retrospectivamente por la reciente locura de la protagonista. El montaje discontinuo, como en la secuencia de montaje de Slavko Vorkapich que representa el terremoto en *San Francisco* (San Francisco, 1936), está motivado por el caos de la acción descrita. La desorientación estilística es permisible cuando transmite situaciones de una historia desorientadora.

③ *El estilo clásico consiste en un número estrictamente limitado de recursos técnicos organizados en un paradigma estable y ordenado probabilísticamente según las demandas del argumento.* Las convenciones estilísticas de la narración de Hollywood, que van desde la composición del plano hasta la mezcla de sonido, son reconocidas intuitivamente por la mayoría de los espectadores. Esto sucede porque el estilo desarrolla un número limitado de recursos, y estos recursos están regulados como opciones descriptivas alternativas. La iluminación ofrece un ejemplo simple. Una escena puede iluminarse con luz fuerte o suave. Hay una iluminación de tres puntos (principal, de relieve y posterior, más la iluminación de fondo), frente a una iluminación con una sola fuente. El fotógrafo tiene también a su disposición varios grados de difusión. Ahora bien, en abstracto, todas las elecciones son igualmente probables, pero, en un contexto dado, una alternativa es más probable que las otras. En una comedia, la iluminación fuerte es más probable; una calle oscura motivará, realísticamente, una iluminación de una sola fuente; el primer plano de una mujer se hará más difuso que el de un hombre. La «invisibilidad» del estilo clásico de Hollywood se basa en recursos estilísticos altamente codificados, pero también en la codificación de sus funciones en cada contexto.

Un paradigma similarmente restringido controla el encuadre de la figura humana. Con mucha frecuencia, un personaje será encuadrado en *plano americano* (encuadre de las rodillas hacia arriba) o plano medio (encuadre desde el pecho); el ángulo se centrará en el nivel de los hombros o la barbilla. El encuadre será con menos probabilidad un plano general o un primerísimo plano. Una imagen a vista de pájaro o directamente desde abajo es muy improbable y requeriría motivación composicional o genérica (por ejemplo, un punto de

vista óptico, o la visión de un conjunto de baile en un musical).

El sistema del montaje continuo clásico está más explícitamente codificado en reglas. La dependencia de un eje de acción orienta al espectador en el espacio, y los cortes posteriores presentan elecciones paradigmáticas claras entre diferentes tipos de «emparejamientos». Que están sopesados según su probabilidad se demuestra por el hecho de que la mayoría de las escenas de Hollywood comienzan con un plano de referencia, rompen el espacio en imágenes más próximas unidas por emparejamiento de líneas de visión o campo/contracampo, y vuelven a imágenes más distantes sólo cuando el movimiento del personaje o la entrada de un nuevo personaje requiere reorientar al espectador. Una escena completa sin un plano de referencia es improbable, pero permisible (especialmente si se emplean imágenes conocidas, rodaje en exteriores o efectos especiales); una dirección mal encaminada o líneas de visión con angulación incoherente son menos probables; los cortes con salto perceptible y los cortes inmotivados están terminantemente prohibidos. Este aspecto paradigmático hace del estilo clásico, por todas sus «reglas», no una fórmula intemporal o una receta, sino un conjunto de opciones más o menos probables históricamente forzado.²⁶

Estos tres factores explican, de alguna forma, por qué el estilo clásico hollywoodiense pasa relativamente desapercibido. Cada película recombinará recursos familiares con pautas bastante previsibles, y de acuerdo con las demandas del argumento. El espectador casi nunca tendrá dificultades para comprender una característica estilística porque está orientado en el tiempo y el espacio, y porque las figuras estilísticas serán interpretables a la luz de un paradigma.

Al considerar la relación entre argumento y estilo, podemos decir que el cine clásico se caracteriza por su obediencia a un conjunto de normas extrínsecas que gobiernan la construcción del argumento y las pautas estilísticas. El cine clásico no anima al filme a cultivar normas intrínsecas idiosincrásicas; el estilo y el argumento raras veces disfrutan de prominencia. Las principales innovaciones de una película se dan en el nivel de la historia, lo que se conoce como «historias nuevas». Naturalmente, los recur-

Los argumentos y las características estilísticas han cambiado con el tiempo, pero los principios fundamentales de construcción argumental (preeminencia de la causalidad, protagonista orientado a un objetivo, plazos temporales, etc.) han permanecido en vigor desde 1917. La estabilidad y uniformidad de la narración de Hollywood depara una razón para llamarla clásica, al menos en cuanto al clasicismo, en cualquier arte, se caracteriza tradicionalmente por la obediencia a normas extrínsecas.²⁷

El espectador clásico

La estabilidad de los procesos argumentales y las configuraciones estilísticas en el cine clásico no nos obligan a tratar al espectador clásico como material pasivo de una máquina totalitaria. El espectador realiza operaciones cognitivas específicas que no son menos activas por ser habituales y familiares. La historia hollywoodiense es el producto de una serie de esquemas, hipótesis e inferencias específicas.

El espectador llega ante un filme clásico muy bien preparado. La configuración general del argumento y la historia, probablemente se configurarán según la historia canónica de un individuo orientado hacia un fin y una actividad determinada causalmente. El espectador conoce las figuras y funciones estilísticas más probables. Ha interiorizado la norma de exposición escénica, el desarrollo de antiguas líneas causales, etc. El espectador también conoce las formas pertinentes de motivar lo que se presenta. La motivación «realista», de este modo, consiste en realizar conexiones reconocidas como plausibles por la opinión común. (Un hombre de este tipo haría, naturalmente...) La motivación composicional consiste en extraer las relaciones más importantes de causa-efecto. Las formas más importantes de motivación transtextual son el reconocimiento de la recurrencia de la persona de una estrella de una película a otra, y el reconocimiento de las convenciones genéricas. La motivación genérica, como hemos visto, tiene un efecto especialmente fuerte en los procesos narrativos. Finalmente, la motivación artística —tomar un elemento como presente por sí mismo— tampoco resulta desconocida en el cine clásico. Un momento espectacular o de

virtuosismo técnico, la inserción de un número musical o un interludio cómico: el cine de Hollywood aprueba intermitentemente la posibilidad de la pura autoabsorción. Tales momentos pueden ser altamente reflexivos, «descubriendo el recurso» de la propia función de la narración, como cuando en *Angels over Broadway* (1940) un dramaturgo indigente reflexiona: «El problema de nuestro argumento actual es el dinero».

Basándose en tales esquemas, el espectador proyecta hipótesis. Las hipótesis suelen ser probables (validadas en diversos puntos), exclusivas (presentadas como una u otra alternativa) o dirigidas al suspense (proponiendo un desenlace futuro). En *Roaring Timber* (1937), un terrateniente entra en un *saloon* en el que nuestro héroe está sentado. Está buscando un capataz duro. Hipótesis: pedirá a nuestro héroe que acepte el trabajo. Esta hipótesis es probable, orientada al futuro y exclusiva (el hombre puede pedírselo o no). Se ayuda al espectador a encuadrar tales hipótesis por medio de diversos procesos. La repetición reafirma los datos en que las hipótesis se apoyan. «Preséntese cada hecho importante tres veces», sugiere el guionista Frances Marion, «pues la obra se pierde si el público no consigue comprender las premisas en que se basa.»²⁸ La exposición de la acción de la historia pasada se colocará característicamente entre las primeras escenas del argumento, proporcionando, pues, una base firme para nuestra formación de hipótesis. Excepto en una película de misterio, la exposición no produce señales de advertencia ni nos confunde activamente; se da al efecto de primacía un dominio total. Los personajes se presentarán con una conducta típica, mientras que el *star system* reafirmará las primeras impresiones. («En el momento en que ves a Walter Pidgeon en una película, sabes que no hará nada inútil o insignificante».)²⁹ El recurso del plazo temporal pide al espectador que construya, en dirección progresiva, hipótesis causales tipo «todo o nada»: o el protagonista logrará su objetivo a tiempo, o no lo logrará. Y si la información se «plantea» oportunamente pronto, las hipótesis finales se convertirán en más probables dando por sentado material «insignificante» anticipador.

Este proceso resulta también útil en el nivel estilístico. El espectador construye el tiempo y el espacio de la historia según esquemas, indicios y estructuraciones

de hipótesis. Las normas extrínsecas de Hollywood, con sus recursos fijos y su organización paradigmática, suministran al observador firmes expectativas que pueden medirse respecto a los indicios concretos emitidos por el filme. Al captar un espacio escénico, el espectador no necesita reproducir mentalmente cada detalle del espacio, sino sólo construir un mapa general de relaciones de los principales factores dramáticos. En consecuencia, un corte engañoso es fácilmente ignorado porque el proceso cognitivo del espectador clasifica los indicios por su pertinencia para la construcción de la cadena causal continua de la historia y, en esta escala, los cambios de hablante, la posición de la cámara y las expresiones faciales son más notables que, digamos, un ligero cambio en las posiciones de las manos.³⁰ Lo mismo puede decirse de las transiciones temporales erróneas.

Lo que es extraño en el cine clásico, entonces, es ese «tortuoso pasillo» de Henry James, el uso de la narración para hacernos saltar a conclusiones no válidas.³¹ La evitación de la desorientación que vimos funcionar en el estilo clásico sirve también para la construcción del argumento. Las hipótesis de «suspense» sobre el futuro son más importantes que las de «curiosidad» sobre el pasado, y la sorpresa es menos importante que ninguna otra cosa. En *Roaring Timber*, imaginemos que el terrateniente ha entrado en el bar buscando un capataz fuerte, ofrece el trabajo a nuestro héroe, y él responde demostrando que es más bien débil. Más aún, nuestro propósito para la anticipación y la repetición es exactamente evitar sorpresas posteriores. Naturalmente, si todas las hipótesis fueran firmes e inmediatamente confirmadas, el observador perdería rápidamente el interés. Diversos factores intervienen para complicar el proceso. Muy generalmente, los esquemas son por definición prototipos, estructuras y procesos abstractos, y nunca especifican todas las propiedades del texto. Muchas hipótesis de largo alcance deben esperar confirmación. Los recursos para la dilación, dado que son imprevisibles en alto grado, pueden introducir objetos de atención inmediata tanto como retardar la satisfacción del conjunto de expectativas. El efecto de primacía puede ser contrarrestado por un «efecto de novedad» que puede calificar y quizás incluso negar nuestra primera impresión sobre un personaje o

una situación. Además, la estructura de la escena hollywoodiense, que casi invariablemente termina con un asunto sin resolver, asegura que una hipótesis centrada en el acontecimiento conduzca el interés hasta la siguiente secuencia. Finalmente, no debemos minusvalorar el papel del ritmo rápido en el cine clásico; más de un cineasta ha acentuado la necesidad de llevar adelante la construcción de la acción de la historia tan rápidamente que el público no tenga tiempo de reflexionar o aburrirse. Es tarea de la narración clásica solicitar intensamente hipótesis probables y exclusivas, y luego confirmarlas mientras mantienen aún la variedad en el desarrollo concreto de la acción.

El sistema clásico no es ingenuo. Recuérdese que en circunstancias normales de exhibición, la velocidad de comprensión de un espectador está absolutamente controlada. La indicación de hipótesis probables, exclusivas y orientadas al suspense es una forma de ajustar la dramaturgia a las demandas de la situación de visionado. El espectador no necesita rebuscar muy hacia atrás en el filme, pues sus expectativas están dirigidas hacia el futuro. La exposición preliminar emplaza los esquemas rápidamente en su lugar, y la naturaleza radical de la mayoría de las hipótesis permite una rápida asimilación de la información. La redundancia mantiene la atención en las cuestiones inmediatas, mientras las prudentes ausencias de redundancia permiten posteriormente sorpresas menores. En su conjunto, la narración clásica controla el ritmo del visionado pidiendo al espectador que construya el argumento y el sistema estilístico en una forma sencilla: construir una historia denotativa, unívoca e íntegra.

En virtud de su importancia dentro del comercio internacional cinematográfico, el cine de Hollywood ha influido de forma importante en la mayoría de las otras cinematografías nacionales. Después de 1917, las formas dominantes de cinematografía en el exterior estaban profundamente influidas por los modelos presentados por los estudios americanos. Sin embargo, el cine americano no se puede identificar con el clasicismo *tout court*. El «clasicismo» italiano de los años treinta o polaco de los años cincuenta puede utilizar recursos narrativos diferentes. (Por ejemplo, el final feliz parece más característico de Hollywood que de otros clasicismos.) Pero la mayoría de

los *principios y funciones* de la narrativa clásica pueden considerarse congruentes con los especificados aquí. Un grupo de investigadores parisinos ha llegado a conclusiones comparables, si bien provisionales, sobre las películas francesas de los años treinta.³² Noël Burch ha mostrado que, en el cine alemán, se despliega un dominio del estilo clásico ya en 1922, en *El doctor Mabuse, 1ª parte* (Doktor Mabuse der Spieler), de Lang.³³ Como modo narrativo, el clasicismo corresponde claramente a la idea de «filme ordinario» de la mayoría de los países consumidores de cine del mundo.

Siete películas, ocho segmentos

Las muchas variantes del clasicismo hacen muy difícil cualquier periodización global del modo. Incluso la historia de las normas hollywoodienses es notoriamente difícil de delinear. Esto se debe parcialmente a que los períodos significativos de la historia de los estudios o la tecnología, no coinciden necesariamente con cambios en los procesos estilísticos o argumentales. De forma amplia, podríamos clasificar la narración hollywoodiense en dos niveles. Con respecto a los *procesos*, podemos seguir los cambios dentro de los paradigmas narrativos clásicos, según las opciones con más aceptación en determinados períodos. Debemos buscar no sólo las innovaciones, sino también la normalización, la práctica mayoritaria o acostumbrada. La conexión de escenas por medio de fundidos es posible pero extraña en el cine mudo; sin embargo, es la transición preferida entre 1929 y los años sesenta. Con respecto a los *principios* narrativos, podríamos estudiar cómo las películas clásicas asumen la causalidad narrativa, el tiempo y el espacio que han de construir. La continuidad espacial dentro de una escena puede conseguirse seleccionando entre diversas técnicas funcionalmente equivalentes, pero tal continuidad se apoya también en principios más amplios, tales como la proposición del ángulo de 180 grados o los ejes de acción; e igualmente pueden encontrarse cambios en estos postulados a lo largo del cine de Hollywood. También en el campo de los principios existen fluctuaciones de las propiedades narrativas más amplias. Por ejemplo, la narración en el cine mudo

suele ser de algún modo más autoconsciente que en el cine sonoro, aunque sólo sea por los intertítulos. De forma similar, una insistente supresión emerge en muchas películas asociadas con el conjunto conocido como *film noir*.

Ninguna película, ni siquiera una docena de películas, podría caracterizar un modo narrativo. Debido a que los recursos específicos varían según los períodos, y debido a que las normas suelen organizarse paradigmáticamente, cualquier película debe elegir únicamente unas pocas posibilidades que llevar a cabo. La primera parte ha abordado ya cuatro filmes clásicos de Hollywood en detalle: *La ventana indiscreta*, *El sueño eterno*, *Historia de un detective* y *Como ella sola*. Estas películas han ejemplificado el papel del espectador, las fluctuaciones modeladas de los procesos narrativos, y el efecto del género en la narración. Más que analizar otra película clásica en profundidad, podemos, para una mayor utilidad, ampliar nuestro campo al estudio de la extensión del paradigma hollywoodiense y trazar, aunque sea someramente, los cambios históricos en la construcción argumental y la composición estilística. Consideremos, pues, ocho segmentos de siete películas, colocados cronológicamente desde 1917 a 1957. Las siete películas representan diferentes estudios, diversos géneros, un abanico de directores reconocidos (desde Lubitsch y Hawks a John Emerson y Lloyd Bacon) y un espectro de tendencias estilísticas (primeras películas sonoras, *film noir*, pantalla panorámica). Los segmentos están también dispuestos en secuencias, como si todo ello fuera un único macrofilme que avanzase desde el prólogo y la escena de obertura hasta el clímax y el epílogo.

Wild and Woolly (Artcraft, 1917)

Un prólogo sugiere el romanticismo del lejano Oeste y lo contrasta con el actual Este. La historia propiamente dicha comienza en la mansión de Collis J. Hillington, un magnate del ferrocarril. Su hijo Jeff está obsesionado con el viejo Oeste; tiene un tipí en su habitación, se viste al estilo de los *cowboys*, y es un experto con el lazo y el revólver. En el desayuno, Hillington le dice a su mayor-

domo, Judson, que vaya a buscar a Jeff porque han de ir a la oficina. A continuación, Jeff, alegremente, ata a Judson a una silla, demuestra su puntería y lo monta escaleras abajo como una estrella del rodeo, saliendo luego con su padre.

El prólogo presenta una narración omnisciente y abiertamente comunicativa que emplea intertítulos y planos para alternar el viejo Oeste de las caravanas, las diligencias y los bulliciosos *cowboys*, con un país moderno lleno de trenes, tranvías y calles pavimentadas. La estructura antitética está cuidadosamente organizada por paralelismos lingüísticos («En aquellos tiempos...»/«Pero en la actualidad...»), estructuras de montaje (un plano sobre lo viejo, otro sobre lo nuevo) y composiciones reflejas (la dirección en la pantalla de la imagen de las caravanas y la del tren). Sigue este rótulo:

¿Ha matado este avance del progreso todo el romanticismo, todas las emociones? Veremos. Mientras tanto, cruzamos el continente hasta Nueva York, a la casa de Collis J. Hillington, el rey del ferrocarril, que contribuyó a hacer del Oeste lo que es hoy.

En el nivel denotativo, el intertítulo es una transición desde la antítesis retórica (viejo Oeste/moderno Este) hasta un momento diferenciado y el principio de la causalidad narrativa.³⁴ La narración hace una pregunta al público, que puede contestarse en forma de sí/no, y promete de forma explícita, aunque la pospone, una respuesta. Connotativamente, a la división viejo/nuevo se le añade la de Este/Oeste («Cruzamos el continente...»). Tal grado de presencia narrativa es convencional en el principio de un filme clásico.

Una vez que la historia comienza a narrarse, la fuerte autoconciencia y la omnisciencia devienen poco frecuentes. En la primera escena, sólo hay un rótulo expositivo (haciéndose eco de la descripción de Hillington, caracteriza a Jeff como un joven que imagina «un salvaje y confuso Oeste como *no es* hoy en día»), y, sin embargo, siete rótulos de diálogo. En consecuencia, los personajes asumen la tarea de informar al público de los datos importantes. La omnisciencia se convierte en omnipresencia, principalmente a través del montaje. Por ejemplo, después de que Hillington envíe al mayordomo a buscar a Jeff, el montaje paralelo nos permite anticipar que su-



Fig. 9.1

Fig. 9.2

cederá. Judson llama tímidamente a la puerta; corte a Jeff en el interior preparándose para coger con el lazo a Judson cuando entre; corte a Judson abriendo la puerta. Por medio del emplazamiento de la cámara y el montaje, ocupamos siempre lo que Lane llamó «el más ventajoso punto de observación».

Además del muy explícito rótulo que describe a Jeff, la narración se apoya principalmente en los personajes para transmitir información sobre la historia. Describir a Jeff como un tipo obsesionado por el Oeste es la tarea principal y se consigue por diferentes me-



Fig. 9.3

Fig. 9.4

dios: decorado (un tipí, fotografías y recuerdos), **vestuario,** conducta (lectura de una novela de quiosco, **montar,** echar el lazo, disparar), planos de punto de **vista** subjetivo (Jeff se imagina a sí mismo en la escena **representada** en la fotografía de la pared) y diálogo (Hillington a Judson: «Dile a ese indio comanche que **hemos** de estar en la oficina en diez minutos»). Ni que **decir** tiene que el efecto de primacía es más que **poderoso.** La redundancia es tan grande, en realidad, que **debemos** motivarla genéricamente, como una descripción **excesiva** adecuada para la comedia. Pero esta escena no



Fig. 9.5

está aquí simplemente para delinear los rasgos del personaje de Jeff. Establece la profesión de su padre, pues será a él a quien los ciudadanos de Bitter Creek acudan en petición de una estación de tren. La escena también despliega las habilidades de genuino *cowboy* de Jeff, que serán de gran importancia cuando vaya al Oeste y la narración empieza a responder a su propia pregunta respecto al grado en que las emociones están aún allí al alcance de cualquiera. Además, la escena adelanta los dos objetivos de Jeff, que le dice a Judson que está harto del Este: «Quiero ir al Oeste, donde hay lugar para respirar, donde la sangre corre roja por las venas, donde un revólver de seis balas es el mejor amigo del hombre». El objetivo de vivir la auténtica vida del *cowboy* proporciona el ímpetu causal para el resto de la película. Poco después, cuando Jeff baja al salón, se encuentra con una joven que entrega unas flores de parte del pretendiente de su hermana: «Ésta es la forma en que el decadente del Este corteja a una mujer. Cuando encuentre a mi compañera me la llevaré con mis propias manos». La clásica estructura dual, una línea de acción de romance y otra que no lo es, quedan firmemente unidas. Incluso la importancia del emplazamiento temporal queda señalada inmediatamente, cuando Hillington dice que les esperan en la oficina. En su conjunto, la escena ejemplifica perfectamente cómo la apertura clásica establece el lugar y el tiempo de la acción de la his-

toria, presenta los personajes y los identifica con rasgos específicos, señala al protagonista, y presenta los conflictos principales. Tomada en conjunto con el prólogo, ¿establece también la escena los términos del final? Veremos.

Esta escena no nos dice todo lo que hemos de saber respecto a acontecimientos previos de la historia; pronto sabremos lo que pasa en Bitter Creek. Pero en unos minutos estaremos en posesión de información importante. *Wild and Woolly*, pues, presenta una exposición preliminar y concentrada, y la narración es altamente comunicativa. Hay poca curiosidad respecto al material pretérito. No se nos explica cómo se convirtió Jeff en un apasionado entusiasta del viejo Oeste. El interés del observador está casi totalmente orientado hacia el suspense. Queremos saber si Jeff irá al Oeste, o si por lo menos irá a la oficina de su padre; queremos saber si encontrará a su compañera y realmente si se la llevará en sus brazos. La cualidad de avance del prólogo queda, pues, confirmada en esta primera escena.

Todas estas maniobras argumentales se ayudan de recursos estilísticos, que no son idénticos a los que surgirían en períodos posteriores, pero realizan funciones comparables. Uno o dos planos pueden sorprender por anacrónicos al espectador contemporáneo, tales como los encuadres anormalmente bajos del desayuno de Hillington (fig. 9.1), aunque incluso éstos están ahí para dejar sitio a la entrada del mayordomo. El movimiento de cámara se utiliza para hacer un juego narrativo: desde un plano medio de Jeff sentado junto a un fuego y un tipí, movimiento hacia atrás que revela que este paisaje es en realidad una habitación (figs. 9.2-9.3). Sin embargo, en general hay pocos movimientos de cámara, y ningún re-encuadre que después se convirtiera en habitual. En su lugar, la acción del personaje se mantiene encuadrada a través de un intenso uso del corte; el prólogo y la primera escena contienen setenta y ocho planos, de los cuales quince son rótulos. Ahora bien, los filmes del período 1917-1928 generalmente despliegan mucha más cantidad de montaje que los de años anteriores. (La película muda típica de 1915 o 1916 contiene entre 275 y 325 planos por hora, mientras las películas hechas entre 1917 y 1928 contienen de 500 a 800 por hora.) Con respecto a esta norma extrínseca, el montaje de *Wild and Woolly*



Fig. 9.6

Fig. 9.7

consigue cierta prominencia: el promedio de longitud del plano es de entre tres y cuatro segundos, bastante rápido incluso para ese período. El filme obedece todas las reglas de ensamblado. Sigue totalmente el sistema de 180 grados, y hay algunos emparejamientos de acción soberbios. (Otros, sin embargo, son extrañamente elípticos o expansivos; véanse figs. 9.4-9.5. No es de extrañar que Kuleshov y sus discípulos estudiaran minuciosamente esta película.) Y si *Wild and Woolly* asombra al público hoy en día como notablemente «clásica», no es un caso aislado. El mismo año se produjeron *Straight Shooting*,



Fig. 9.8

The Narrow Trail y una multitud de filmes menos conocidos que demuestran que en 1917 el paradigma clásico se había convertido en el dominante de las características del cine de Hollywood.

Miss Lulu Bett (Paramount, 1921)

La familia de clase media Deacon se reúne para comer, y empiezan las peleas de costumbre, la mayoría desencadenadas por el dominante padre, Dwight. Su sarcasmo hace que su suegra se levante de la mesa. Como la hija más pequeña de Deacon se niega a comer, Lulu Bett, la cuñada que hace la comida y la limpieza, vuelve a la cocina para servir a la criatura leche con tostadas. La escena en cuestión se abre con la familia terminando su comida antes de que Lulu haya tenido la oportunidad de comenzar la suya.

Al contrario que *Wild and Woolly*, la película no necesita un prólogo ilustrativo. Dos rótulos expositivos son suficientes para presentar el tema de la historia: la forma en que una familia infeliz puede resultar opresiva para sus miembros. Los rótulos expositivos nos proporcionan inicialmente una apertura general de la historia: un rótulo nos obliga a mirar el comedor (el rótulo va seguido de una serie de planos de la habitación vacía y su mobiliario), y otros nos presentan a los personajes según apare-

cen, uno a uno. El nivel de redundancia es inmediatamente alto. Un manual sobre el guión de 1921 señala que se puede presentar a un personaje mediante un rótulo, una vestimenta o una apariencia significativa, el entorno o sus acciones: la apertura de *Miss Lulu Bett* usa los cuatro para cada miembro de la familia.³⁵ La narración se establece, pues, como omnisciente, fiable y autoconsciente. En escenas posteriores, la fase expositiva se cumplimentará, generalmente, mediante un rótulo, seguido de un plano de referencia.

Conforme se desarrolla el filme, la narración deviene en cierto modo menos autoconsciente, aunque permanece totalmente comunicativa y omnisciente. El montaje paralelo de una línea de acción con otra, tal como el romance de la hija, Diane, se monta paralelamente a imágenes del padre y la madre dentro de la casa, es un caso característico de presentación de la omnisciencia como omnipresencia. Sorprendentes composiciones en profundidad espacial, como la de la figura 9.6, indican la simultaneidad que también puede venir marcada por un montaje paralelo. El sutil uso que la película hace del punto de vista óptico, como en la serie de planos que representa la visión de Diane de lo que ocurre escaleras abajo (figs. 9.7-9.8), permite a los personajes llevar el peso narrativo. Hay discretos «ganchos» entre escenas (como en la secuencia que examinaremos) y cuidadosas anticipaciones. Un manual sobre el guión de 1921 une la necesidad de un «planteamiento» claro al hecho durativo del visionado del filme («Lo que ha pasado, ha pasado»)³⁶ Un buen ejemplo de planteamiento lo tenemos cuando el cabeza de familia entra en la escena 1. Un rótulo lo presenta como «Dwight Deacon, dentista y juez de paz». Este último atributo será importante varias escenas más tarde, cuando en una ceremonia burlesca case accidentalmente a Lulu Bett con su hermano. De forma similar, la fuga final de Diane se prepara en un rótulo del principio que la describe como ansiosa de abandonar la familia. Como resultado, el espectador es depositario de un importante dato, que cobra relieve cuando finalmente nos enteramos de que Miss Lulu ha sacrificado su reputación para ocultar el intento de fuga de Diane, mientras la familia y la gente del pueblo permanecen ignorantes del final.

Muchos de estos pasajes muestran hasta qué punto



Fig. 9.9
Fig. 9.10

los rótulos expositivos nos transmiten información sobre la historia. Como muchas películas mudas, *Miss Lulu Bett* no quiere abandonar tales huellas de narración autoconsciente, aunque el número de rótulos de este tipo disminuye marcadamente a lo largo del filme (diez en la primera escena, dos cada una en la segunda y la tercera, una por escena a continuación). Una película posterior de la misma década tendrá generalmente una proporción mayor de rótulos de diálogo que de rótulos expositivos, pero es raro el filme que carece de éstos. Estos rótulos, habitualmente colocados al principio de un segmento,

Fig. 9.11
Fig. 9.12

conducen con la mayor autoconciencia de la fase expositiva de la escena. En la era del sonido, estos rótulos serán reemplazados por recursos menos abiertos, como signos, planos de referencia y demás material de transición.

Es instructivo concentrarse en la segunda escena de *Miss Lulu Bett*. La escena previa ha terminado con Lulu empezando a preparar tostadas para Monona, una acción en suspenso retomada y colocada al principio de esta escena cuando se muestra que la familia ha terminado su comida y Monona se levanta de la mesa para



Fig. 9.13

Fig. 9.14

Fig. 9.15

Fig. 9.16

irse. Los veinte planos, seis de los cuales son rótulos, revelan la flexibilidad de acción disponible en el paradigma clásico en época tan relativamente temprana como 1921.

1. *Rótulo expositivo*: «La cena de Lulu, así, se enfría». El «así» enlaza con la acción previa —las obligaciones culinarias de Lulu— creando el fuerte enlace causa-efecto característico de la narración clásica. El rótulo cubre también una elipsis en la duración de la historia. La frase conduce a esperar algún resultado, definido por esquemas de la vida real: ¿se comerá Lulu su

cena fría? La ilustración del fondo, característica del «rótulo artístico» de la época, aporta un comentario irónico.

2. *Plano largo: Mesa. La familia termina la comida. Diane y Monona se van. Lulu entra y se dispone a comer* (fig. 9.9). El plano de referencia revela no sólo un espacio familiar, sino también uno que ya nos resulta familiar. Como sucede con frecuencia, cuando un filme clásico vuelve a una localización mostrada anteriormente, la narración nos ayuda a recordar la composición espacial repitiendo el punto de observación. Este

encuadre es idéntico o casi idéntico a no menos de diez planos de la escena previa (o el quince por ciento de las imágenes de la escena). Sin embargo, también podemos observar en qué medida esta organización es un enriquecimiento respecto a *Wild and Woolly*. Al contrario de la frontalidad comparativamente plana de Hillington en el desayuno (fig. 9.1), aquí surge un espacio más volumétrico, depurado por la orientación de la mesa, y, como veremos, el uso de áreas exteriores a la pantalla. En esta conexión, obsérvese que Ina, la esposa, permanece en primer plano.

3. *Plano medio: Deacon se levanta mientras Lulu llena un plato para ella. Observando algo a la izquierda, fuera de la pantalla, Deacon sale de campo. Ella mira hacia allá, preocupada* (fig. 9.10). El corte analítico, suavizado por un impecable emparejamiento de la acción, proporciona un nuevo encuadre de los dos personajes. La ligera angularidad de tales encuadres se convertirá en la elección más utilizada en las décadas subsiguientes.

4a. *Plano medio: Deacon se aleja hacia una maceta que hay en la mesa* (fig. 9.11). Se mantiene la dirección de la pantalla y el ángulo de encuadre se opone coherentemente al del plano 3, como si un observador invisible simplemente hubiera girado la cabeza. Observaremos también el dominio de la temporalización del corte: al detenerse en Lulu después de que Deacon ha salido del plano 3, la narración le da tiempo a él de coger la planta, de tal forma que ya puede entrar en el plano 4.

Es significativo que la planta y la mesa no se hayan mostrado previamente en el plano de referencia. Al principio de la escena previa, una serie de planos realizan un circuito hacia la izquierda de la habitación, mostrando la planta en primer plano, pero nunca integrándola firmemente dentro de una imagen general. En un momento posterior de la primera escena, la planta está al fondo de siete planos medios de los personajes. Está, pues, discretamente «muy preparada» para su utilización aquí.

b. *Deacon frunce el ceño ante la planta y requiere a su esposa* (fig. 9.12). La mirada hacia la izquierda de Deacon se dirige hacia el espacio en *off* de la mesa, confirmando que su mujer está aún sentada allí.

c. *Ina entra en el plano y dice que la planta no es suya* (fig. 9.13). Cuando Ina entra en el plano diagonalmente desde la izquierda del encuadre, se refuerza el in-



Fig. 9.17

Fig. 9.18

dicio de la línea de visión de 4b, pero aún más: muestra de forma concluyente que Ina estaba «detrás» de nosotros. La cámara está dentro de un espacio volumétrico, con pertinentes y múltiples áreas en *off*.

d. *Ina señala a Lulu, en off a la derecha, y Deacon mira también hacia afuera* (fig. 9.14). Las líneas de visión reactivan el espacio de Lulu; esperamos un contracampo. Dada la asimetría de la composición, también esperamos que Lulu finalmente se una a ellos.

5. *Plano medio, como (3): Lulu mira hacia el exterior de la pantalla reaccionando ante ellos* (fig. 9.15). Éste



Fig. 9.19

Fig. 9.20

Fig. 9.21

Fig. 9.22

es el contracampo, que responde al final de (4). Reafirma que existe un eje coherente de acción entre Lulu y los Deacon. Además, si superponemos los planos 4 y 5, vemos claramente cómo la composición clásica repite las mismas áreas significativas con bastante asimetría para evitar «emparejamiento gráfico».

6. *Plano americano*. Los Deacon aún miran hacia fuera, a la derecha. Lulu llega hasta ellos mientras Deacon habla (fig. 9.16). Como variante del plano 4, el plano revela con cuánta finura la narrativa clásica puede expresar sus funciones. El plano 4 da más oportuni-

dades a la expresión facial, mientras que este plano sujeta a Lulu más firmemente en la localización. Hay aún espacio reservado para su entrada. En la película en conjunto, hay una norma intrínseca establecida por la que dos personajes empiezan en el mismo plano y uno se va (nuestra fig. 9.10); entonces sigue un fragmento de campo/contracampo (figs. 9.11-9.15); luego un personaje entra en otro plano y la acción se resume en dos planos (fig. 9.16). Esta norma, naturalmente, está por completo de acuerdo con las normas intrínsecas de escenificación y corte.



Fig. 9.23

Fig. 9.24

7. *Rótulo de diálogo*: «¿Pretendientes?». El sarcasmo de Deacon es muy redundante con su caracterización; se prepara también el rechazo de Diane con respecto a volver a casa tras su fracasada huida, cuando dice que no podrá hacer frente a sus bromas.

8. *Plano medio*: Lulu mueve la cabeza (fig. 9.17). Un rótulo de diálogo puede cubrir un cambio de escenario de plano a plano; si el encuadre y el ángulo se mantienen más o menos constantes, el espectador probablemente no notará la sutil manipulación de la atención.



Fig. 9.25

9. *Rótulo de diálogo*: «Costaba sólo un cuarto de dólar, y era tan bonita».

10. *Plano medio*, como (8): Deacon se enfada (fig. 9.18). De nuevo repetición de la localización de la cámara. Tal redundancia del encuadre nos permite ignorarlo y concentrarnos en lo que es más importante en la escena clásica: el rostro y el cuerpo del ser humano. En toda la escena, sólo hay 7 posiciones de la cámara, y tres son simplemente variantes más próximas o más distantes de otras.

11. *Rótulo de diálogo*. «Y yo te di un hogar porque no tenías ni siquiera para cubrir tus necesidades». A través de este comentario, el espectador construye los acontecimientos anteriores a la historia: tras casarse, Ina y Deacon alojaron en su casa a Lulu.

12. *Plano medio*, como (10): Lulu sale del plano fuertemente y se va en diagonal por la derecha. La pareja continúa mirándola (fig. 9.19). El enfado de Lulu anticipa su estallido final en el clímax del filme: ella no es simplemente un felpudo. La dirección de pantalla nos hace esperar que se la verá pronto en su punto de partida, la mesa (planos 3, 5).

13. *Plano medio largo*: Lulu entra por la izquierda y se sienta para comer en la silla final de la derecha (fig. 9.20). Una vez más, el hecho de retrasar el corte da tiempo a Lulu para volver a la mesa (más o menos el mismo tiempo que Deacon necesita para alejarse de la



Fig. 9.26

Fig. 9.27

Fig. 9.28. *Victory* (1919)Fig. 9.29. *Victory* (1919)

planta). La elección de este asiento en vez del suyo anterior revela reacciones psicológicas (se aleja de él tanto como puede) y nuevas oportunidades de manipulación espacial.

14a. *Plano americano, como (6): con disgusto, Deacon vuelve a colocar la planta. Ina se va por la derecha* (fig. 9.21). La entrada principal se había mostrado en el plano 1, cuando los niños se marchan, con lo que la salida directa de Ina del área de la ventana implica su salida por la puerta principal, lo cual se confirma porque ya no la vemos más en esta escena.

b. *Deacon mira con enfado hacia afuera, diagonalmente a la derecha, y se sacude las manos con disgusto* (fig. 9.22). La mirada de Deacon crea otra vez un espacio volumétrico: el nuevo asiento de Lulu del plano 13 se confirma ahora por su línea de visión (compárese con el plano 4d). Se establece un nuevo eje de acción.

c. *Sale por el margen derecho* (fig. 9.23). Como Ina, Deacon abandona el encuadre de una forma que implica que abandona la habitación.

15. *Plano medio largo: Lulu en la mesa, turbada. Su madre entra por el fondo. Panorámica a la derecha si-*

guiéndola, según viene a sentarse junto a Lulu (fig. 9.24). Éste es el corte más atrevido de la escena, pero es perfectamente comprensible. El cambio de plano es ligeramente superior a lo que la línea de 180 grados entre Deacon y Lulu podría hacernos esperar. Sin embargo, una vez que Deacon ha abandonado la habitación, el eje de acción ha desaparecido y puede presentarse un nuevo plano de referencia.

16. *Plano medio: la madre pregunta qué sucede, y Lulu responde* (fig. 9.25). Como el corte entre (1) y (2), este corte de emparejamiento de acción ensancha suavemente la porción significativa del espacio para controlar nuestra atención.

17. *Rótulo de diálogo: «Ya sé que no soy encantadora, que no tengo pretendientes, pero estoy harta de la insistencia de Dwight sobre ello»*. Repetición de información importante ya presentada o inferida.

18. *Plano medio, como (16): la madre sirve café* (fig. 9.26). De nuevo, la repetición del decorado facilita la concentración en los gestos y expresiones del actor.

19. *Rótulo de diálogo: «Bueno, tienes un hogar aquí, ¿no?»*. La pregunta es fuertemente narrativa, motivada de forma realista, a través de la boca de un personaje pero connotando la ironía de la mención del «hogar» por parte de los rótulos expositivos.

20. *Plano medio, como (18): Lulu asiente, sujetándose desesperadamente la cabeza. Final en fundido* (fig. 9.27). El progreso de la escena clásica es espacialmente asimétrico. La escena, generalmente, comienza con un plano de referencia, pero habitualmente termina con un gesto o reacción significativa. La respuesta de Lulu a la pregunta de su madre deja una línea causal pendiente: ¿cuánto tiempo soportará esto?

No todos los procesos estilísticos que asociaremos con los filmes clásicos de los años treinta están presentes aquí. Composiciones de dos —y tres— planos como los planos 2, 4, 6 y similares se representarán más tarde menos frontalmente y fragmentadas mediante campos/contracampos por encima del hombro. Pero este recurso ya existía como opción secundaria en tiempos de *Miss Lulu Bett* (véanse figs. 9.28-9.29). Los movimientos de cámara del período sonoro son menos comunes aquí, aunque la panorámica del plano 15 funciona de alguna forma como un reencuadre. Con todo, *Miss Lulu*

Bett ejemplifica cuán pronto se codificaron ya todos los principios y muchos de los procedimientos del estilo clásico, y cómo un director como William C. deMille podía manipularlos hábilmente.

El abanico de lady Windermere (Lady Windermere's Fan, Warner Bros., 1925)

Mientras lady Windermere es perseguida por lord Darlington, su marido acalla con dinero a la señora Erlynne, una mujer de dudosa virtud que es en realidad la madre de lady Windermere. Lord Darlington, asumiendo que lord Windermere tiene una aventura con la señora Erlynne, informa a lady Windermere de que encontrará cheques emitidos a nombre de la señora Erlynne en posesión de su marido. Lady Windermere entra en el estudio de su marido para investigar.

Lo que François Truffaut llama el «encanto malicioso» de los filmes de Lubitsch proviene principalmente de la manipulación de la narración, y *El abanico de lady Windermere* no es una excepción.³⁷ Es fácil señalar los divertidos rótulos expositivos, las miradas de soslayo y los objetos que subrayan, pero el tono juguetón del filme proviene también de factores narrativos menos evidentes: el uso de la omnisciencia y el juego con el espacio que amplifica las normas extrínsecas de formas inesperadas.

La narración fílmica, generalmente, sigue el principio clásico de la omnisciencia, en el que se da al espectador mucha más información de la que posee ningún personaje. Sabemos, mientras muchos personajes no lo saben, que la señora Erlynne es la madre de lady Windermere. Sabemos, mientras muchos personajes no lo saben, que lady Windermere se siente atraída por lord Darlington y que él le ha declarado su amor. Sabemos también que la defensa hecha por lord Windermere de la señora Erlynne durante la escena del hipódromo no refleja interés romántico por su parte. Y así hasta el mismo clímax: sabemos que lady Windermere ha ido al piso de lord Darlington para rendirse a él, pero la señora Erlynne ayuda a lady Windermere a escapar y se hace pasar por la amante de Darlington. Una de las fuentes de ingenio de los filmes de Lubitsch es, pues, una narración sin res-

tricciones que nos permite ver personajes que ocultan la verdad, que la ocultan a medias y que hacen falsas inferencias al respecto.

Ayuda a este proceso la clásica «omnipresencia» del tipo que ya hemos visto en *Wild and Woolly* y *Miss Lulu Bett*. Mientras lord Darlington visita a lady Windermere, la narración corta para mostrarnos a lord Windermere en su estudio, reflexionando sobre la carta que la señora Erlynne ha enviado. Mientras lord y lady Windermere celebran el cumpleaños de ella, la señora Erlynne piensa en ser invitada a la fiesta. El montaje paralelo y los cortes crean, pues, un ámbito omnisciente de conocimiento. La narración va más lejos, sin embargo, y usa los cambios de subjetividad óptica para intensificar las disparidades entre lo que diversos personajes saben. La celebrada escena del hipódromo proporciona el mejor ejemplo.

Cuando la señora Erlynne llega, los hombres de la tribuna apuntan sus binoculares hacia ella, y algunos planos de punto de vista la presentan desde casi todos los ángulos. En un punto dado, la narración empieza a ocultar información sobre quién mira y simplemente presenta planos de la mujer vistos desde diferentes binoculares, convirtiéndola en el objetivo de todas las miradas. La señora Erlynne mira hacia el palco de Windermere, fijándose en su hija, que no se da cuenta de su presencia; pero lord Windermere la ve, y lord Darlington ve que él la mira. Podemos inferir y comparar las reacciones de los personajes: la señora Erlynne quisiera hablar con lady Windermere, lord Windermere está nervioso por su presencia, y lord Darlington comienza a sospechar una relación entre su amigo y la misteriosa señora Erlynne e, infiriendo que ella flirtea con él, le sonrío maliciosamente. Cuando la señora Erlynne se sienta, tres chismosas empiezan a espiarla con sus binoculares. Le dicen a lady Windermere que eche un vistazo, pero entonces vemos, desde su punto de observación, que otros dos espectadores bloquean la visión. La narración distingue, pues, precisamente qué puede y qué no puede verse desde los asientos contiguos. Entonces las chismosas utilizan sus binoculares para observar minuciosamente un mechón gris del pelo de la señora Erlynne y su lujoso anillo. Cuando lord Windermere pide a las mujeres que no calumnien a la señora Erlyn-

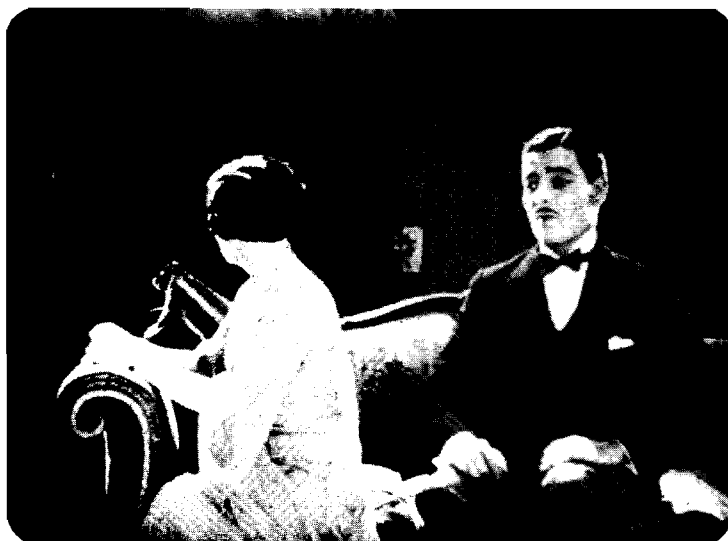


Fig. 9.30

Fig. 9.31

ne, todos los miembros de su grupo miran cuidadosamente sus boletos, a costa de ignorar la propia carrera. A través de esta secuencia, de gran virtuosismo, nuestro grado superior de conocimiento nos permite seguir el proceso de atención e inferencia a través del cambio de pautas del punto de vista.

Tal subjetividad óptica puede llegar a estructurarse rigurosamente a través de todo el filme. Hay una serie de personajes que se dedican a mirar por las ventanas. La primera vez, lady Windermere y lord Darlington miran cómo lord Windermere coge un taxi. Más tarde,

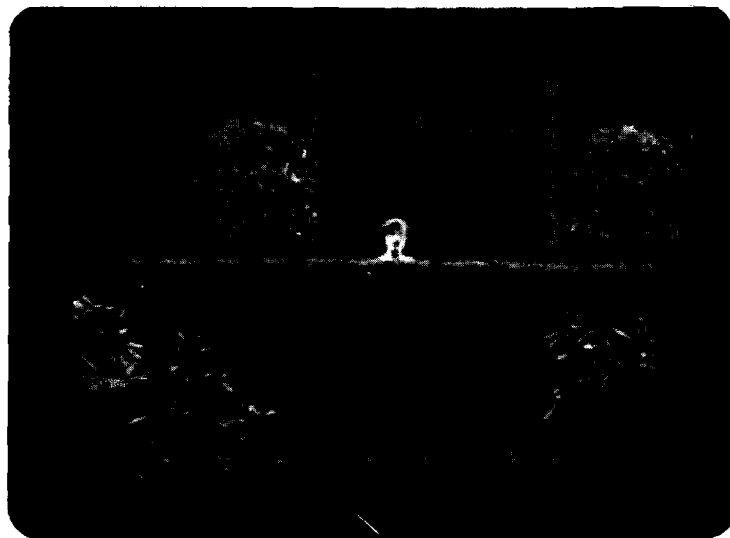


Fig. 9.32

Fig. 9.33

Fig. 9.34

Fig. 9.35

lady Windermere y la señora Erlynne miran por otra ventana cómo lord Windermere y lord Darlington salen. Más aún, cierta coyuntura crítica de la narración depende de un importante error de un punto de vista óptico. Estando en el jardín, lady Windermere ve a la señora Erlynne en la terraza con un caballero. Ella cree que el hombre oculto entre los arbustos es lord Windermere, pero un corte nos muestra que es lord Augustus. Como de costumbre, vamos varios pasos por delante de los personajes. Entonces la señora Erlynne se da cuenta de la presencia de lady Windermere, pero es demasiado

tarde. Lady Windermere decide abandonar a su marido.

La dependencia de la narración de los planos de punto de vista para comparar reacciones crea pautas complejas. En la escena de la recepción, lady Windermere saluda a la señora Erlynne glacialmente: «He oído hablar mucho de usted, desde todas las perspectivas». La frase, que recuerda el despliegue de puntos de vista desde múltiples ángulos del hipódromo, señala igualmente la construcción circular de punto de vista que viene a continuación. Lady Windermere se excusa y pasa a través de varios grupos de invitados en su camino hacia la

terraza. Los hombres se acercan a la señora Erlynne. Viene entonces una serie de seis planos, en cada uno de los cuales la duquesa chismosa se mueve para susurrar algo a un grupo diferente de invitados, y cada grupo mira fijamente a la señora Erlynne. Los diversos ángulos desde los cuales la mirada de los espectadores completa la descripción de lady Windermere acerca de una mujer de la que se habla «desde todas las perspectivas», mientras se insiste en los personajes que miran al exterior de la pantalla, forman un equivalente de todos los planos de los binoculares de la señora Erlynne en la secuencia del hipódromo: igual que antes nosotros hubimos de inferir a los mirones en *off*, así ahora la narración nos pide que deduzcamos el objeto en *off* de todas estas miradas.

Como muestra la manipulación del punto de vista, la narración emplea el espacio para fines argumentales de forma que se ajuste mucho a los principios del cine clásico. Otros ejemplos abundan. La dirección de pantalla y el emparejamiento de líneas de mirada son muy exactos. El espacio es «volumétrico» en la forma en que lo vimos en el comedor en *Miss Lulu Bett*: la cámara está «dentro» del espacio de los personajes. Las puertas, con frecuencia, no se incluirán en los planos de referencia, pero el ángulo de movimiento del personaje las sugerirá localizadas en algún lugar, fuera de la pantalla, cerca de la cámara. El filme es especialmente preciso en su composición del encuadre. Una y otra vez el plano crea una fuerte simetría del tipo que hemos visto en el filme de William deMille. Si el plano está desequilibrado, antes o después un personaje entrará para llenar el hueco (véanse figs. 9.30-9.31).

Sin embargo, el filme va más allá de la simple obediencia a normas extrínsecas. La narración de Lubitsch gana en ingenio creando un margen de alegre ambigüedad con respecto a determinados recursos clásicos. Hay, por ejemplo, un juego con la norma compositiva del filme. Un encuadre exageradamente asimétrico resalta en primer plano (fig. 9.32), al igual que una serie de *gags* simétricos: cuando la duquesa va de grupo en grupo, encuentra en ellos mujeres virtualmente idénticas (fig. 9.33) y luego a otra mujer como si se tratara de la imagen de un espejo (fig. 9.34). El encuadre dentro del encuadre del seto del jardín presenta ambas cosas:



Fig. 9.36

Fig. 9.37

simetría rígida exterior al encuadre, asimetría reminiscente de la figura 9.32 dentro de él (fig. 9.35). Un tono similar manifiesta el tratamiento de las entradas y salidas de los sirvientes. En escenas anteriores se estableció la norma: el mayordomo hace pasar a lord Darlington, y la doncella de la señora Erlynne a lord Windermere. Esto recuerda la cuidadosa organización de entradas que vimos en *Wild and Woolly*. Pero pronto la narración acaba con varios indicios convencionales. La sirvienta llama; corte a la señora Erlynne que dice «Adelante», y enseguida una mano le ofrece una

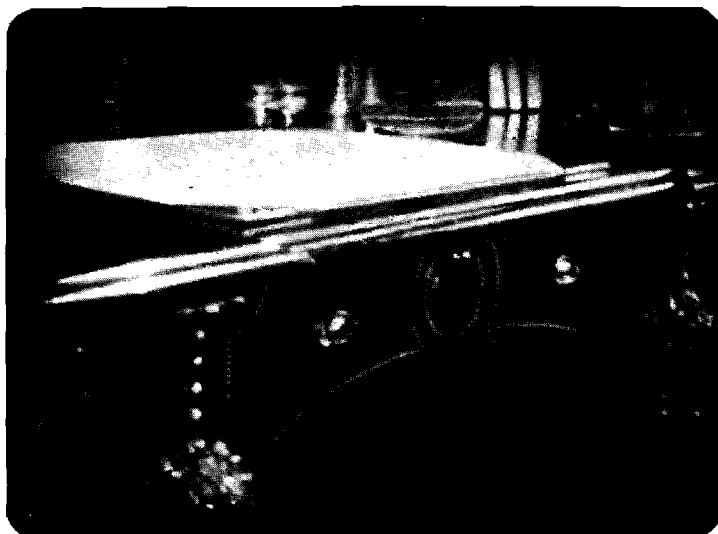


Fig. 9.38

Fig. 9.39

Fig. 9.40

Fig. 9.41

bandeja; la doncella abandona la habitación, pero ningún plano lo muestra. Más tarde, cuando tanto lady Windermere como la señora Erlynne visitan a lord Darlington, un sirviente a quien no se ve en absoluto, abre la puerta y hace entrar a la mujer. (Este tipo de elipsis es posible por el tipo de salidas que hemos visto en las figs. 9.21-9.23 de nuestro análisis de *Miss Lulu Bett*.) El compromiso fundamental de Lubitsch con la redundancia típica de las normas clásicas, sin embargo vuelve a surgir cuando, en la última escena, el mayordomo hace pasar a la señora Erlynne ante lord y lady Winder-

mere: todos los indicadores de entradas y salidas vuelven a estar presentes.

Tales momentos sugieren también el rico tratamiento que se da a las puertas a lo largo de todo el filme. Los personajes pasan a través de ellas, se detienen delante, se asoman al pasar, miran por las cerraduras, son detenidos antes de alcanzarlas, y quedan atrapados por ellas. El clímax del filme gira alrededor de la apertura de una puerta, la revelación de que la señora Erlynne está en el estudio de lord Darlington. Las puertas son, naturalmente, lugares clave en todos los filmes clási-



Fig. 9.42

Fig. 9.43



cos, pero, como con el uso de la simetría y las entradas y salidas de personajes, las variaciones en el tema revelan el tratamiento innovador que realiza Lubitsch de un recurso normalizado.

Una escena que quisiera comentar ahora forma un bonito contraste con la de *Miss Lulu Bett*, pues se utilizan recursos similares para desviarse de las normas espaciales intrínsecas del filme. Lord Darlington ha sugerido que lady Windermere busque un cheque emitido a nombre de la señora Erlynne. Él se va. Lady Windermere entra en el estudio de su marido y se aproxima a la mesa

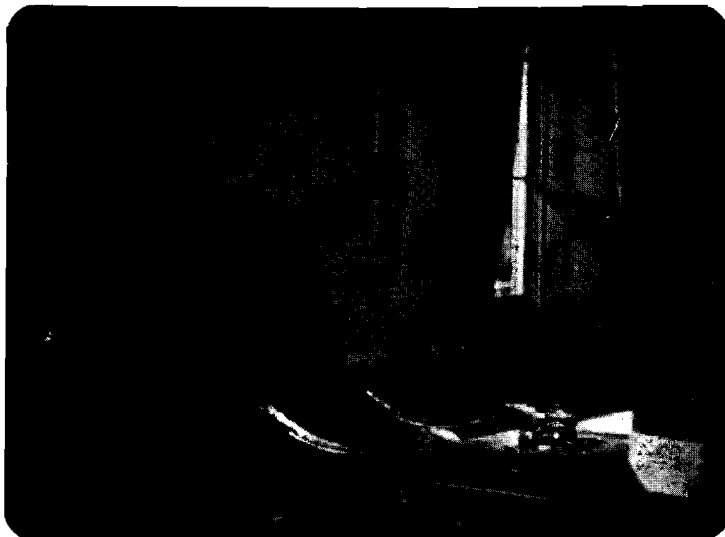


Fig. 9.44

(fig. 9.36). Pero no mira en el interior, continuando hacia fuera de encuadre (fig. 9.37). Corte a un sillón; se aproxima (fig. 9.38) y se sienta. Pero mira nerviosamente hacia afuera, a la derecha, hacia la mesa (fig. 9.39). Dado el predominio del punto de vista óptico, esperamos un plano que nos muestre el cajón, y así es, pero desde un ángulo opuesto al punto de observación de ella (fig. 9.40). Podemos no hacer caso de la desviación, pero la precisión de la subjetividad óptica en la escena del hipódromo sugiere que ésta puede ser una diferencia premeditada. Corte de nuevo a la silla, y lady Windermere se levanta y va hacia el exterior, a la derecha (fig. 9.41). La dirección de salida desde el primer plano, la línea de visión, y la salida de este plano, todo ello enfatiza redundantemente que la mesa está en *off*, a la derecha. Así lo indica el siguiente plano de la mesa, que nos la muestra entrando desde la izquierda del encuadre (fig. 9.42). De nuevo se vuelve y sale por la izquierda (fig. 9.43), hacia la silla que queda en *off*. Su movimiento de acá para allá expresa su vacilación y sus dudas. Pero en vez de cortar, la narración mantiene el encuadre de la mesa y la silla (fig. 9.44).

Comentemos las hipótesis más probables. Con respecto al desarrollo argumental, tenemos un caso claro de construcción gradual. Puesto que la narración ha elegido presentar la escena en detalle, y puesto que si lady Windermere mira en el cajón se producirán complica-



Fig. 9.45
Fig. 9.46

Fig. 9.47
Fig. 9.48

ciones causales, lo más probable es que lo intente. Su vacilación es, pues, pura dilación, motivada desde el punto de vista realista como inseguridad psicológica. Una vez que se proporciona esta motivación, las hipótesis respecto al espacio entran en juego. Por un momento, después de que lady Windermere abandone el encuadre, un corte al sillón parece lo más probable, pues se nos ha preparado antes para ello. Pero cuanto más dure el plano vacío, menos probable será que dispongamos de un plano del sillón. La hipótesis más probable es que lady Windermere vuelva a entrar en el en-

cuadre: atribuimos el plano a una narración omnisciente que «sabe» que ella volverá a la mesa. También esperamos que lady Windermere entre por la izquierda, en primera línea, zona por la que ha salido, y desde la cual ha entrado previamente. De repente, lady Windermere se precipita dentro del plano, por la *parte trasera*, y desde *la derecha* exterior de la pantalla (fig. 9.45). Ésta es una de las alternativas menos probables. Escenográficamente, significa que ha pasado al otro lado «por detrás de la cámara», mientras ésta ha mostrado la mesa y la silla, una opción muy irregular.³⁸ (Demasiado



Fig. 9.49

para un observador ideal, pues así sabe que los personajes pueden moverse furtivamente a su espalda.) Gráficamente, el encuadre es poco probable porque crea una composición asimétrica en un filme comprometido con una simetría casi obsesiva. El díscolo encanto de este plano es un buen ejemplo de subrayado en primer término, de una narración que se salta sus propias «reglas».

Ahora podemos ver que el extraño plano del cajón (fig. 9.40) nos prepara para la posterior violación del espacio de la mesa. Como si destacara la desviación del plano anterior, la narración proporciona un primer plano desde el ángulo «correcto» de la mano de lady Windermere esforzándose por abrir el cajón (fig. 9.46). Una vuelta a la posición asimétrica de ella misma en la mesa (fig. 9.47) se normaliza suavemente mientras la cámara reencuadra hacia la derecha para centrarla (fig. 9.48) y sitúa la composición en absoluto acuerdo con la norma intrínseca del filme. El momento destacado es reabsorbido como una excepción, y nos volvemos a orientar.

La juguetona manipulación del espacio se ve pronto acompañada por el pasaje supresivo más largo del filme. La duquesa interrumpe a lady Windermere, y hay un fundido sobre las dos mujeres charlando. En casa de la señora Erlynne, lord Windermere accede a invitarla a la recepción. Vuelve a casa cuando la duquesa se va. Lord Windermere se dirige hacia su mujer, que se mues-



Fig. 9.50

Fig. 9.51

tra, en cierto modo, muy fría con él. Ahora tenemos dos hipótesis excluyentes simultáneas: lady Windermere ha podido tener tiempo de descubrir el cheque o no. La narración prolonga nuestra incertidumbre con planos de él que, con nerviosismo, intenta sugerir que inviten a la señora Erlynne, y planos de ella, con los ojos bajos e inescrutables. De repente, lord Windermere mira hacia afuera a la derecha (fig. 9.49); corte a un plano de punto de vista totalmente correcto del cajón, ahora entreabierto (fig. 9.50). Se dispone a investigar, en un encuadre reminiscente de los anteriores, pero que ahora presenta

un centrado correcto (fig. 9.51). Descubre los cheques desordenados en su cajón. Cuando lady Windermere le hace frente, le muestra el cheque revelador que ha descubierto. Muchos críticos han equiparado a Lubitsch con Hitchcock, pero aquí el proceso formal utilizado es el opuesto. Mientras que *La ventana indiscreta* utiliza una narración restringida y no comunicativa, interrumpida por momentos no tan restringidos que crean la sombra de una duda, el control predominantemente no restringido y comunicativo de *Lady Windermere* se acentúa por una sola escena que reduce el conocimiento del público al saber de un personaje.

El abanico de lady Windermere es atípica en sus desviaciones de los procesos normales, pero se atiene al conjunto de principios clásicos. Sus momentos subrayados se justifican como cómicos o intensificadores del suspense de la historia. Pero también testifican el ingenio fiel a la normativa de un cierto director y la flexibilidad del paradigma clásico.

Say It with Songs (Warner Bros., 1929)

El cantante de la radio Joe Lane (Al Jonson) tiene tendencia a la irresponsabilidad, pero sigue siendo un padre adorable y un marido amante. Después de que un directivo de la radio se propase con su mujer, Kitty, Joe le ataca y accidentalmente lo mata. Joe es enviado a prisión por homicidio.

Es bien sabido que la filmación y la exhibición con sonido sincronizado crearon una especie de revolución. Aunque los experimentos con películas sonoras se remontan a la época de Edison, ciertamente las películas habladas ofrecieron un considerable grado de novedad. Esta novedad es más perceptible que en ningún otro sitio en el nuevo material narrativo, tal como el uso de la radio en *Say It with Songs*. Sin embargo, en muchas películas las técnicas de sonido se insertaban en funciones narrativas ya constituidas. El diálogo hablado reemplazó a la mímica, a los movimientos de labios y a los rótulos con diálogos; la música no diegética fue no menos pleonásmica que la del piano o la orquesta en los locales de cine mudo; incluso los efectos sonoros no eran desconocidos en el acompañamiento de películas mudas. La omnisciencia, la comunicabilidad y la autoconciencia

podían conseguirse con la misma facilidad en la banda sonora que en la banda de imagen. Un plano de anticipación puede ser sustituido por una ligera modulación en la banda sonora. Los cambios de posición de la cámara pueden ir acompañados de cambios en la «perspectiva oral» (principalmente una cuestión de volumen y timbre). Los usos más innovadores de la nueva tecnología ampliaron el número de indicadores para la construcción de la historia. Por ejemplo, el sonido sincronizado convierte la duración argumental en potencialmente más concreta, como cuando la música diegética ininterrumpida especifica la continuidad durativa (véase pág. 82). Un sonido en *off* puede proporcionar indicios del espacio en *off*: ruido ambiental o un hablante invisible. El sonido creó nuevas técnicas, pero éstas se utilizaban principalmente de manera que repetían o ampliaban las cualidades básicas y procedimientos de la narrativa clásica.

El uso que el cine de Hollywood hizo de la tecnología del sonido alteró el paradigma estilístico al hacer más probables nuevos recursos visuales. Debido a complejas decisiones de sonido y montaje, la mayoría de las escenas de las películas sonoras de 1928-1930 se filmaron con múltiples cámaras colocadas en cabinas alrededor de la acción. La escena completa podían registrarla tres o más cámaras: una que filmaba la imagen en plano largo, otras que proporcionaba ángulos de contracampo o encuadres más próximos. La filmación con varias cámaras aseguraba la sincronización del sonido y preservaba la regla de 180 grados y otras opciones de montaje clásicas. La imagen varió. La cámara no solía penetrar en el área de la acción, como en *Miss Lulu Bett* y *El abanico de lady Windermere*; los paneles de cristal de las cabinas disminuyeron los contrastes; los primeros planos eran escasos; y los teleobjetivos exageraban los indicios sobre el espacio del plano, relativamente sin fondo (véanse figs. 9.52-9.53). Los reencuadres, relativamente poco frecuentes a mitad de los años veinte, se convirtieron en mucho más frecuentes mediante la realización de panorámicas siguiendo el movimiento de los personajes. La longitud de los planos aumentó también, aunque no mucho. Entre 1917-1927, el promedio de longitud de los planos era de cinco a siete segundos, mientras que en los inicios del cine sonoro estaba alre-

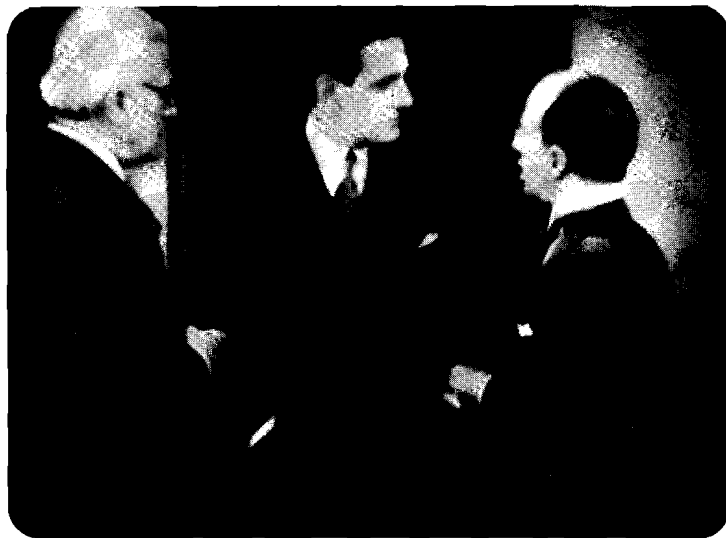


Fig. 9.52

Fig. 9.53

dedor de once segundos, lo cual aún producía unos trescientos planos por hora. (*Say It with Songs* tiene una longitud promedio de 8.7 segundos, sólo un poco más que una película muda.) El rodaje con múltiples cámaras se hizo menos frecuente a partir de 1931, pero tuvo importantes consecuencias estilísticas que veremos después. El sonido influyó en las propiedades visuales de la narración de otra forma, permitiendo el uso extendido de lo que llegó a conocerse como la secuencia «de montaje» de Hollywood.

Funcionalmente, la secuencia de montaje puede con-

siderarse como una ampliación retórica de un rótulo implícito: «La guerra estalló en todo el mundo», o «Tras dos años de prisión...» o «Su carrera de cantante declinó rápidamente». A este respecto, la película muda había ya elaborado un papel para las secuencias de montaje. Al final de la época muda, muchos filmes americanos insertaban metraje que representaba el tipo de símbolo estereotipado que podría también ilustrar un «rótulo artístico»: unas agujas de reloj que giraban, hojas de calendario que caían, etc. El cine sonoro empezó a eliminar los rótulos expositivos y expandió rápidamente los pasajes simbólicos en secuencias completas. Los planos, con frecuencia de naturaleza emblemática o universalizadora, se enlazarían por encadenados o sobreimpresiones, para indicar elipsis temporales, fases de un proceso repetido, o un estado general de la cuestión. La secuencia de montaje podía ser transitoria o expositiva, estableciendo un período o una localización. *El cantor de Jazz* (*The Jazz Singer*, 1927) se inicia con una secuencia de montaje del gueto, *The Lights of New York* (1928) con un montaje de la vida en Broadway. La secuencia de montaje puede ser también un vehículo para un tratamiento musical extensivo, como en *Glorifying the American Girl* (1929), en la que un montaje alegórico representa a mujeres de pueblos de todo el país reunidas en Manhattan, mientras un coro en *off* canta la canción del título.

De los veinticuatro segmentos de *Say It with Songs*, seis podrían considerarse secuencias de montaje. Dos comprimen el paso del tiempo por medio de símbolos-tópicos. Mientras Kitty espera a Joe, un reloj que da las 11.30, un reloj de arena y un reloj que da las siete se superponen sobre ella. En otro momento, la estancia de Joe en prisión se evoca por medio de hojas de calendario arrancadas sobre las cuales cae la sombra de un péndulo. La habilidad para señalar tales elipsis dio otro nombre para las secuencias de montaje: «lapso temporal». En otras dos secuencias, los periódicos —vehículos adecuados para una narración comunicativa y omnisciente— nos informan de la investigación y, poco después, del veredicto del jurado. El principio del filme es un poco menos banal: un montaje de algunos actores de radio realmente malos. Esta secuencia no sólo establece la radio como una localización, sino que hace pa-

recer las actuaciones agresivamente nerviosas de Joe incluso más dinámicas.

La secuencia de montaje más elaborada es la extensión de un número musical. En prisión, Joe ha intentado animar a sus desesperados compañeros con una canción exhortándoles a luchar por la felicidad: «Why Can't You?». Mientras los hombres entran en sus celdas, Joe continúa cantando, y la cámara se mueve hacia el pasillo mostrándonos a los hombres de las celdas adyacentes escuchándole. Corte a Joe en primer plano frontal en la puerta de su celda, cantando. Aparecen, en rápida sucesión, varias imágenes superpuestas: prisioneros caminando, un plano inclinado de la puerta de una celda que se abre, la imagen opuesta de una puerta cerrándose, un número de celda, las manos de los guardas, pies de convictos caminando pesadamente, y hombres en sus celdas. Todo esto mientras Joe continúa cantando: «Los pájaros también cantan en sus jaulas, porque saben lo que deben hacer». Las sobreimpresiones se desvanecen, dejando a Joe, en el mismo plano, concluir: «Los pajarillos pueden hacerlo, ¿por qué no vosotros?». Fundido final. Toda la secuencia dura menos de treinta segundos, pero saltándose la coherencia de espacio y tiempo de la historia, el pasaje nos invita a construirla representando una serie de acciones rutinarias y la monotonía de la vida en prisión. Éste es el tipo de simbolismo altamente saturado que Parker Tyler llama el lado «pedante» de Hollywood.³⁹

Las seis secuencias en *Say It with Songs* constituyen una antología adecuada de la mayoría de los recursos de montaje y funciones que dominarían la narración de Hollywood después de 1930. La ausencia principal es un montaje fuertemente *subjetivo*, tal como el delirante montaje de *Blues in the Night* (1941). «En los filmes basados en un tema psicológico», sugería un crítico en 1949, «el montaje se usa con bastante frecuencia para presentar el estado mental confuso o anormal de uno de los personajes.»⁴⁰ Hacia los primeros treinta, las secuencias de montaje se hicieron tan comunes que podemos decir que el cine clásico de Hollywood consiste en sólo dos tipos de unidades de *découpage*: *escenas* y *resúmenes*.⁴¹ Las secuencias de montaje pueden subrayarse ligeramente como desviaciones de las escenas normales del filme, pero su auténtica diferencia se vuelve a localizar

inevitablemente como la principal alternativa dentro de las normas extrínsecas. Alguien como Slavko Vorkapich pudo hacer una carrera como «especialista» en montaje, sometiendo los tropos-tópicos de montaje a la hipérbole visual: ángulos inclinados, movimiento lento y rápido, composiciones diagramáticamente audaces, cortinillas elegantes, etc. Siempre un procedimiento abiertamente retórico, la secuencia de montaje se codifica como un lugar probable para el espectáculo y un gesto narrativo autoconsciente.

Luna nueva (His Girl Friday, Columbia, 1939)

La periodista Hildy Johnson ha acordado con su ex marido y ex editor, Walter Burns, escribir un último artículo antes de casarse con su novio Bruce Baldwin. El encargo implica la entrevista a Earl Williams, que espera su ejecución por disparar contra un policía. Mientras tanto, Walter proyecta impedir el matrimonio de Hildy haciendo arrestar a Bruce por una falsa acusación de robo. Mientras Hildy va a liberar a Bruce, sus compañeros leen el principio de su artículo, aún en el carro de su máquina de escribir.

Louis Marcorelles ha definido *Luna nueva* como *le film américain par excellence*,⁴² y ciertamente, se mire por donde se mire, se encuentran evidencias de un clasicismo prístino: plazos, cobertura narrativa, argumentos interdependientes de romance y no romance.⁴³ La escena que he elegido es interesante por dos aspectos principales: su ejemplar pauta estilística y su franco «desvelamiento» de los principios de la causalidad clásica.

En el cine mudo, cada parte de la acción de la escena podía filmarse en una toma separada, para combinarse con otros planos en el montaje. Con el proceso de filmación multicámara de las primeras películas habladas, como *Say It with Songs*, sin embargo, una cámara filmaba la escena entera en plano largo o plano medio largo; este «plano maestro» proporcionaba la grabación de un sonido completo y sincronizado de la escena y permitía al montador cortar a nuevo plano de referencia en cualquier momento. Hacia 1933, el rodaje con múltiples cámaras se hizo poco frecuente, reservado para grandes espectáculos (un número musical a gran escala) o accio-



Fig. 9.54

Fig. 9.55

nes irrepetibles (un incendio, un coche cayendo por un precipicio). Pero el plano maestro continuó en auge. Se convirtió en una costumbre filmar la escena completa una vez en un plano de referencia (el plano maestro) y luego volver a filmar distintas partes en plano medio o primer plano. Algunos estudios, directores y productores siguieron este plan de trabajo de forma bastante rígida: Darryl Zanuck era famoso por insistir en tener muchos planos diferentes para poder manejarlos durante el montaje.⁴⁴ Mientras en algunos aspectos el esquema del plano maestro alienta una filmación y un montaje más



Fig. 9.56

formularios, algunos directores, como **Howard Hawks**, parece que lo usaron para poder tomar decisiones en el momento de filmar. Cuando Leigh Brackett empezó el guión de *El sueño eterno*, se le dijo: «Sólo escenas maestras, hágalo todo en escenas maestras».⁴⁵

El estilo de *Luna nueva* es un ejemplo de la complejidad disponible dentro de los procedimientos del plano maestro. El promedio de duración de planos del filme (15 segundos) es bastante largo para este período, creando una norma intrínseca que se indica en la primerísima escena, la visita de Hildy a la oficina de Walter. El plano despliega también una densa organización de personajes dentro del encuadre. Las escenas en la sala de prensa del edificio del Palacio de Justicia son especialmente notables a este respecto. Comparadas con planos de *Wild and Woolly*, *El abanico de lady Windermere* o *Say It with Songs*, el plano medio alrededor de la mesa de juego, tal como se ve en la figura 9.54, coloca sus figuras en varios planos y en grados de iluminación diferentes. Los planos utilizan la mayoría del espacio de la pantalla; incluso un pequeño hueco puede indicarnos que un personaje entrará en él para llenarlo (figs. 9.55-9.56). Las panorámicas laterales sobre la acción, instauradas en las primeras películas habladas, se convierten aquí en un encuadre fluido que se desliza desde una densa composición hasta la siguiente. Acompañando esta saturación del espacio del plano, se enfatiza la extensión de las fuentes



Fig. 9.57

Fig. 9.58

Fig. 9.59

Fig. 9.60

de sonido por el encuadre. En la fig. 9.54, por ejemplo, el diálogo lo llevan a cabo diversas figuras esparcidas por el plano; las conversaciones chocan unas contra otras. Esto tiene una consecuencia importante: puesto que las tomas largas se niegan a guiar al espectador mediante cortes, el sonido le guía para que mire hacia un hablante, en una parte del encuadre, y luego cambie su atención hacia otro lugar. Naturalmente, el emplazamiento de las figuras nos permite hacer hipótesis plausibles. Así, en la figura 9.54, las figuras más importantes (Hildy y McCue están más altas en el encuadre y más claramente ilumi-

nadas) se convierten en las más probables fuentes del diálogo principal, mientras que la charla de los jugadores de cartas se convierte en secundaria. Esta jerarquía de atención se puede ver incluso más vívidamente cuando Molly Malloy, amiga de Earl Williams, se enfrenta a los periodistas.

En la escena que nos ocupa, los periodistas están juntos alrededor de la máquina de escribir de Hildy, y Sanders lee en voz alta su artículo.

1. El primer plano empieza con una composición característica (fig. 9.57), mientras la cámara se mueve ha-



Fig. 9.61

Fig. 9.62

cia atrás para fijar al grupo (fig. 9.58). Después de que Sanders haya terminado la lectura, se endereza y señala: «Pero yo os pregunto, chicos, ¿puede esta chica escribir una entrevista?». El diálogo empieza a ir de un lado a otro del encuadre, de McCue (de pie a la derecha) a Bensiger (sentado en primer plano a la izquierda, de espaldas a nosotros), a Sanders (sentado en el centro del plano a la derecha). Bensiger se levanta disgustado, y esto motiva el reencuadre de la cámara para dejar un poco de sitio vacío a la derecha, en el centro del plano (fig. 9.59). Sanders continúa su comentario, terminando: «Tres contra



Fig. 9.63

uno a que ese matrimonio no dura más de tres meses. ¿Alguien quiere apostar conmigo?». La voz de Hildy resuena agudamente en *off*: «Yo acepto la apuesta». Y los hombres miran hacia la derecha.

2. Visto desde un nuevo ángulo, el espacio reservado para Hildy se llena cuando ella se acerca (figs. 9.60-9.61). Hildy reprende a los hombres y llama a Walter al *Morning Post*, utilizando un teléfono que se ha mostrado mucho tiempo antes.

3. Un plano *americano* de Bensiger, Sanders y McCue (fig. 9.62). Sanders dice que ella no abandonará tan fácilmente. Hay una «trampa» evidente en este y en el próximo corte: Sanders está tan cerca de McCue que sería visible en los planos 2 y 4. Pero las disparidades pasan desapercibidas porque (a) en los planos 2 y 4 él está en el margen izquierdo del encuadre, y nuestra atención se concentra justo en el centro, donde Hildy se mueve y habla; y (b) la *relación* de Sanders con McCue es coherente incluso aunque las distancias no lo sean, y, como vimos en el capítulo 7, los esquemas espaciales del espectador son, dentro de ciertos límites, tolerantes con las variaciones de distancia, especialmente si el ángulo de cámara varía.

4. Como (2). Hildy insiste en que se va, telefona a Walter y le dice adiós. Su postura estática pone de relieve cualquier otro movimiento, por lo que las sonrisitas burlescas y el movimiento de cejas de los periodistas surgen



Fig. 9.64

Fig. 9.65

como un acompañamiento silencioso a su lamento (fig. 9.63). Una serie de reencuadres rápidos a derecha e izquierda hacen de Hildy el portador central del significado narrativo. Les arrebató su artículo, se lo lleva al teléfono, lo rompe, vuelve a coger su abrigo (fig. 9.64), coge precipitadamente su bolso, vuelve a su mesa y, cuando el teléfono suena en *off*, se aleja hacia la derecha para cogerlo (fig. 9.65) y lo deja al fondo del encuadre (fig. 9.66), ¡prácticamente la única zona del plano no ocupada por información narrativa! El creciente impulso del plano depende de un acelerado número de asunciones espaciales



Fig. 9.66

guiadas y reforzadas por el movimiento físico y el diálogo.

Debe quedar claro un punto. No es que *Luna nueva* «sea una premonición» del uso que hará Orson Welles de las composiciones en profundidad de campo o de los indicadores sónicos. Más bien podríamos decir que estas prácticas eran de algún modo poco frecuentes, y sin embargo opciones permitidas, dentro de las normas extrínsecas de finales de los treinta, y la obra de Welles (como la de Wyler) las utilizó y amplió de manera que llegarían a ejercer una gran influencia posteriormente. No es una cuestión de cambio drástico en el estilo, sino de la promoción de unas opciones estilísticas específicas a una posición más preeminente.

La escena es también de interés desde otro punto de vista. Desde el comienzo de *Luna nueva*, el asesinato del policía por parte de Earl Williams funciona como una causa creadora, desencadenando la campaña de Walter para conseguir la vuelta de Hildy. Pero a través de las primeras escenas, hay una laguna en el relato del crimen de Williams: ¿cuál fue su motivación? La mayoría de los personajes «positivos» asumen que Earl sufrió una locura temporal. Walter dice que el «pobre hombre-cillo» perdió los estribos como resultado de perder su trabajo. Uno de los periodistas dice a Hildy que no creen que Williams supiera lo que hacía. Incluso Earl dice que no intentaba matar al policía. Para conseguir una gra-

tificación de Walter, Hildy debe escribir un artículo que proporcione un enlace causal plausible. Los periodistas le dicen que, después de perder su empleo, Earl comenzó a vagabundear por el parque, escuchando a unos agitadores. Al entrevistar a Earl, ella le pregunta si recuerda algo de lo que decían. Earl recuerda una frase: «La producción es para su uso». Hildy se agarra a esto. «Vamos, Earl. Cuando te encontraste con esa pistola en la mano y el policía que venía hacia ti, ¿qué pensaste?... ¿Pudo haber sido “La producción es para su uso”?... ¿Para qué sirve una pistola, Earl?... Tal vez por eso la usaste... Parece razonable.» Earl reconoce agradecido que eso era lo que tenía en mente. «¿Por qué? Es algo sencillo, ¿verdad?» «Muy sencillo», responde Hildy suavemente. Ahora ella tiene una historia coherente: en un extremo el desempleo de Earl, en el otro la muerte del policía, con una serie de enlaces causales: desempleado vagabundea por un parque, oye una frase, la recuerda, y actúa según lo que recuerda.

Es la historia que Sanders lee en la máquina de escribir de Hildy:

Y así, en el interior de esta mente torturada, entró la idea de que la pistola se produjo para su uso, y él la usó. Pero el Estado también tiene un plan de producción para su uso. Tiene horcas. Y a las siete de la mañana, si no ocurre un milagro, esas horcas se usarán para separar el alma de Earl Williams de su cuerpo. Y la vida de Molly Malloy se quedará sin la única alma amable que nunca conoció.

Como buena narradora de historias, Hildy ha llenado el hueco. Ha unido también una cadena causal con otra, una de ellas orientada hacia el futuro. Ha satisfecho la curiosidad pero no ha minimizado el suspense: ¿se ejecutará a Earl? Hace hincapié en el plazo temporal, las siete de la mañana. Presenta una subtrama de romance que implica a Molly. Y mantiene la posibilidad de que un milagro pueda proporcionar un final feliz. En resumen, el artículo de Hildy es lo que ella llama una «historia», un «relato», y duplica, estructural y microcósmicamente, las convenciones de la construcción argumental clásica.

La película, naturalmente, insiste en que el relato de Hildy es sólo un pretexto, como el propio Earl. Walter utiliza la situación de Earl para acosar a una administra-

ción corrupta y para atraer de nuevo a Hildy. Hildy usa a Earl y su historia para conseguir una cantidad de dinero de Walter. La causa descubierta por Hildy, «La producción es para su uso», se presenta abiertamente como una invención suya. Cualquier otra frase que Earl hubiera podido aportar, se habría tergiversado para que sirviera de explicación al caso. Y la historia de Hildy, en realidad, nunca llega a imprimirse: ella la rompe. El impulso psicológico de Earl es solamente algo que motiva real y composicionalmente su historia, y al resaltarla la propia narración del filme pone al descubierto, a la manera típica de la motivación «artística», la habitual arbitrariedad de la causalidad clásica. Tales recursos, como diría Earl, se producen para su uso.

Forajidos (The Killers, Universal, 1946)

En Brentwood, a Ole el Sueco lo asesinan dos desconocidos. Esto desencadena una investigación llevada a cabo por el investigador de seguros Riordan. Al entrevistar a las amistades de Ole y seguir su rastro, Riordan revela que Ole tomó parte en un robo de 250.000 dólares y después estafó a la banda huyendo con el botín y la chica del jefe, Kitty Collins. Pero Kitty dejó pronto a Ole y éste se instaló en Brentwood, aparentemente sin dinero. En Filadelfia, Riordan encuentra a Kitty Collins y le pide que complete las lagunas. ¿Quién planeó el robo? ¿Estaba Ole enamorado de ella? ¿Qué le hizo traicionar a la banda? ¿Qué pasó con el dinero? ¿Quién ordenó matar a Ole?

Un personaje de *L'emploi du temps*, de Michel Butor, observa que cada historia de detectives «superpone dos secuencias temporales, los días de la investigación que empiezan con el crimen y los días del drama que condujo a él». ⁴⁶ Esta observación es especialmente apropiada para *Forajidos*. El asesinato de Ole es un eje entre la historia del crimen y la investigación de la historia; Riordan debe investigar el pasado de Ole debido a su asesinato. En *El sueño eterno e Historia de un detective*, el argumento usa la investigación del detective para exponer la información anterior de la historia a través de lo que los personajes cuentan. Pero *Forajidos* va un paso más allá: muchos acontecimientos del pasado son *representados*

en *flashbacks*. Esto conduce a una verdadera «superposición» de dos secuencias dramatizadas, el pasado de Ole (1935-1946) y la investigación de Riordan (los ocho días sucesivos de 1946). O mejor, debido a la compleja inserción de los *flashbacks* dentro de la investigación de Riordan, el argumento entreteje una secuencia temporal con otra, uniendo las dos series mediante escenas transitorias de los personajes recordando o contando el pasado.

El resultado es un argumento dividido que contiene no menos de 11 *flashbacks* externos independientes, algunos de los cuales están formados por escenas aún más breves. (Véase el cuadro de las págs. 195-196.) En la época muda, el predominio del montaje paralelo solía crear secuencias extensas, dentro de las cuales la alternancia y el paralelismo empezaban a destacar. Con la llegada del sonido, el argumento clásico se hizo menos dependiente del montaje paralelo y adoptó una cualidad más «lineal», rompiéndose en varias escenas más cortas pero más independientes. *Luna nueva*, debido a sus orígenes teatrales, es menos característica de esta tendencia que *Forajidos*, que contiene cuarenta y tres segmentos distintos. Muchos de ellos son breves introducciones a pasajes en *flashback*. El efecto es crear un ritmo rápido que de alguna forma mitiga la lentitud del tiempo de montaje (en *Forajidos*, el promedio de duración del plano es de 12,5 segundos).

El hecho de romper el argumento en *flashbacks* se identifica ahora, comúnmente, con las películas de Hollywood de los años cuarenta, aunque la presencia de breves *flashbacks* expositivos no era extraña en la época muda. Tras la llegada del sonoro, la breve moda del drama judicial condujo a un cierto uso del *flashback* para representar los testimonios, como en *Through Different Eyes* (1929) y *The Trial of Vivienne Ware* (1932). El más famoso e intrincado uso del *flashback* en los años treinta parece que fue el filme de William K. Howard-Preston Sturges *Poder y gloria* (*The Power and the Glory*, 1933). No hay duda, sin embargo, de que la creciente popularidad de la construcción en *flashbacks* de los cuarenta debía mucho a *Ciudadano Kane*. La reordenación del orden temporal se puso de moda. La estructura de una historia podía tratar la mayor parte de la película como un largo *flashback* (*¡Qué verde era mi*

valle! [*How Green Was My Valley*, 1941]; *Perdición* [*Double Indemnity*, 1942]; *Historia de un detective*). Una escena de apertura puede recurrir al *flashback* como exposición antes de que el argumento continúe en el presente (*Pursued*, 1947). El argumento puede estar sembrado de *flashbacks* (*Brute Force* [1947]; *Carta a tres esposas* [*Letter to Three Wives*, 1948]). Diferentes *flashbacks* pueden incluso proporcionar versiones discrepantes de los acontecimientos de la historia (*Grand Central Murder* [1942]; *Encrucijada de odios* [*Crossfire*, 1947]).

Forajidos organiza sus propias variaciones. No sólo entremezcla *flashbacks* con acción en presente, también mezcla los *flashbacks* fuera de su secuencia argumental. Esta táctica la motiva el seguimiento del orden «natural» en que Riordan encuentra las claves. Por ejemplo, después de la muerte de Ole, interroga a Nick Adams, que trabajó con Ole en Brentwood (3A). Nick le cuenta un acontecimiento que ocurrió la semana anterior a la muerte de Ole (3B). El siguiente testigo de Riordan, una camarera de hotel a la que Ole ha dejado su herencia, recuerda un incidente de 1940 (5A-B). Entonces Riordan contacta con Sam Lubinsky, el teniente de policía que conoció durante años a Ole y que comienza su historia en 1935 (7A-D). La investigación de Riordan se convierte en un proceso de retroceso y recopilación de datos. El esquema muestra los principales acontecimientos pasados de la historia en orden secuencial (*a-o*) y observa cuándo el acontecimiento se dramatiza en un *flashback* argumental. Una mirada a la columna «Pasado» muestra la amplia reorganización del orden argumental.

¿Qué unifica la información dispersa a lo largo de la trama? Una fuerte lógica causal y numerosos motivos unen las fases de la investigación de Riordan. Claves físicas tales como el pañuelo de Ole y ganchos de diálogo de segmento a segmento mantienen al espectador orientado dentro de la investigación en marcha. Riordan llama a su oficina y dice que va al Hotel Atlantic; siguiente escena, está allí. A menudo los ganchos son tan igualmente fuertes entre la narración de un testigo y el propio *flashback*. Finalmente, en tres puntos distintos la narración proporciona solícitamente un resumen de los acontecimientos del argumento en el orden adecuado. En la

FORAJIDOS

HISTORIA DEL CRIMEN

- a) 1935: Ole celebra su último combate.
 b) 1935: Ole lleva a Lily a la fiesta de Jake. Encuentra a Kitty.
 c) 1938: Arrestan a Ole por encubrir a Kitty.
 d) 1938-1940: Ole está en la cárcel con Charleston.
 e) 1940: Big Jim idea un plan para incriminar a Ole.
 f) 1940: Big Jim prepara una reunión para proponer el robo. Ole se une a la banda.
 g) 1940: Noche anterior al robo; Ole y Big Jim se pelean.
 h) 1940: Noche anterior al robo; Big Jim envía a Kitty a acostarse con Ole.
 i) 1940: Noche anterior al robo. Kitty llega y se acuesta con Ole.
 j) 1940: El día siguiente: la banda atraca la fábrica de zapatos.
 k) 1940: El mismo día; después del robo, los hombres se reúnen para repartir el botín. Ole lo roba.
 l) 1940: En el Hotel Atlantic, Ole descubre que Kitty le ha abandonado.
 m) 1940-1946: Big Jim y Kitty se casan y llevan una vida próspera.
 n) 1946: Big Jim ve a Ole en Brentwood.
 o) 1946: Big Jim envía asesinos para matar a Ole.

SEGMENTOS ARGUMENTALES

Presente

Pasado

1. Asesinan a Ole.
 2. En la comisaría: Riordan empieza la investigación.
 3. La funeraria:
 A: Nick Adams recuerda al Sueco.
 C: Nick pregunta si puede irse.
 4. Cabina telefónica: Riordan llama a su empresa.
 5. Hotel Atlantic:
 A: Riordan pregunta a la camarera.
 B: *Flashback:* Big Jim ve a Ole (n).
 6. Compañía de seguros: Riordan se encuentra con su jefe, Kenyon.

Presente

Pasado

7. Casa de apartamentos:
 A: Riordan pregunta al teniente Lubinsky.
 B: *Flashback:* último combate de Ole (a).
 C: *Flashback:* Vestidor. Ole está muerto (a).
 D: *Flashback:* Ole no quiere salir con Lily (a).
 E: Lubinsky se queda absorto. Lily, ahora su mujer, retoma la historia.
 F: *Flashback:* Ole lleva a Lily a la fiesta y encuentra a Kitty (b).
 G: Lily termina. Lubinsky continúa.
 H: *Flashback:* Lubinsky coge a Ole encubriendo a Kitty (c).
 I: Lubinsky termina.
 8. Entierran a Ole.
 9. Vestíbulo de la comunidad:
 A: Riordan pregunta a Charleston.
 B: *Flashback:* Charleston en prisión con Ole (d).
 C: Charleston continúa.
 D: *Flashback:* Encuentro con Big Jim (f).
 E: Charleston acaba.
 10. Compañía aseguradora:
 A: Riordan trae a Kenyon las noticias abreviadas.
 B: *Flashback:* La banda roba en la fábrica de zapatos (j).
 C: Kenyon permite a Riordan continuar.
 11. Hospital de la prisión:
 A: Lubinsky lleva a Riordan ante Blinky.
 B: *Flashback:* Ole y Big Jim se pelean la noche anterior al robo (g).
 C: Blinky agonizando.
 D: *Flashback:* La banda se reúne después del robo (k).
 E: Blinky muere. Riordan hace planes.
 12. Habitación de Ole: Riordan coloca trampas para Dumdum que llega, pero se escapa.
 13. Tren: Lubinsky se reúne con Riordan.
 14. Oficina del contratista: Riordan visita a Big Jim, ahora un hombre respetable y le dice que busca a Kitty.

Presente	Pasado	Presente	Pasado
15. Habitación del hotel: Riordan y Lubinsky esperan la llamada de Kitty.		17. Calle: En un coche de policía, Riordan y Lubinsky corren a la mansión de Colfax.	
16. Teatro Adelphi y Green Cat Café: A: Riordan se encuentra con Kitty y le siguen. B: En el café. Riordan pregunta a Kitty. D: Los asesinos que siguen a Riordan reciben disparos, pero Kitty escapa.	C: Kitty va con Ole la noche anterior al robo (i).	18. Mansión: Hieren a Dumdum mientras él dispara a Colfax. Moribundo, Colfax admite la verdad, culpando a Kitty. Los sucesos e, h, n y o se esclarecen.	
		19. Compañía de seguros: Riordan y Kenyon lo encubren.	

escena 6, una secretaria lee a Riordan una cronología de la vida de Ole hasta 1940. En la escena 10, Kenyon y Riordan resumen la historia uniendo los retazos que han conseguido. Y en el epílogo (escena 19), Riordan y Kenyon completan las piezas que faltan.

La estrategia de la araña tiene un arreglo bastante «lineal» de *flashbacks*, pero sus equívocos respecto a subjetividad y objetividad hacen su argumento bastante indeterminado. *Forajidos*, a pesar de su serpenteante alteración del orden, no deja huecos permanentes. Los *flashbacks* están dispuestos de tal forma que nos conducen directamente hacia una reconstrucción de las causas que nos faltan: ¿Por qué mataron a Ole? ¿Quién huyó con el dinero robado? ¿Quién ordenó la muerte de Ole? Los *flashbacks* mantienen un equilibrio entre una «subjetividad» necesaria para mantener el misterio y esa «objetividad» característica de la presentación clásica de la trama. La subjetividad, aquí, consiste no en la representación de la profundidad psicológica —ningún *flashback* se revela como alucinación, con doblez, o similar— sino en una restricción inusual de cada *flashback* a lo que el personaje narrador sabe. Cada *flashback* recordado por un personaje consta sólo de acontecimientos de los que el personaje ha sido testigo; una vez que el personaje abandona la escena, la narración del *flashback* se acaba. Hay incluso alguna restricción espacial, como cuan-

do después de que el viejo ladrón Charleston abandona la reunión de la banda (9D) y espera a Ole en el vestíbulo; la narración presenta su espera y rehúsa mostrar lo que ocurre dentro.

A pesar de esta restrictividad, los *flashbacks* tienen como su función principal la manipulación de la información causal. La revelación del personaje es secundaria para el retraso de la trama. Que los personajes narradores son poco más que bocas parlantes para los acontecimientos de la historia se demuestra por el tratamiento superficial de las situaciones de narración: Queenie, la camarera es abandonada sin siquiera volver a su situación narrativa (obsérvese que no hay 5C), y la charla delirante del moribundo Blinky existe sólo para suministrar nuevos datos (11B, D). La «objetividad» de los *flashbacks* se compendia en una escena en la oficina de Kenyon (10). Riordan lleva a su jefe las noticias sobre la historia del robo, y mientras Kenyon lo lee en voz alta, la narración hace un *flashback*, seis años atrás para representar el robo. Como el impersonal comentarista de *La ciudad desnuda* (Naked City, 1947, también producida por Mark Hellinger), Kenyon da a la presentación del robo el sello de verosimilitud objetiva. En esta película, el relato de un personaje es sólo un medio para un fin de la trama: crear o cubrir huecos.

Al discutir *El sueño eterno*, e *Historia de un detecti-*

ve, indiqué que nuestro ámbito de conocimiento se acercaba mucho al del detective: Marlowe se convertía en el medio de restringir el conocimiento del espectador. Debido a la construcción alternativa de *flashback*, algo más complicado sucede en *Forajidos*. Nuestra información suele ser mayor que la de Riordan porque la narración presenta acontecimientos pasados de manera que él no puede captarlos. Por ejemplo, en el *flashback* de Nick Adams (3B), vemos al conductor que reconoce a Ole; en escenas posteriores lo identificaremos como Big Jim Colfax, el jefe de la banda. Mucho antes de que Riordan sospeche de Colfax, nosotros lo consideramos un probable candidato para pagar a los asesinos. La película, pues, separa nuestra información de la de Riordan, hasta tal punto que él con frecuencia hace preguntas cuya respuesta nosotros ya sabemos. Cuando Charleston cuenta su historia a Riordan, insiste en que no quiere especificar quién estaba presente durante la planificación del complot, pero en su representación (9D) vemos a Colfax, Blinky, Dumdum y Kitty. Más tarde Riordan continuará preguntando a otros quién está metido en el complot. Los *flashbacks* de Blinky son incluso menos claramente delineados como narración; la narración omnisciente nos da mucha más información que la que Riordan puede conseguir de las frases deshilvanadas de Blinky. En consecuencia, los puntos de sumario ya mencionados hacen algo más que reiterar el argumento fundamental. También aclaran las diferencias entre el conocimiento de Riordan y el nuestro.

Mientras la trama avanza, los vacíos causales disminuyen hasta llegar a tres. En 1940, la banda había quedado en encontrarse después del robo. Pero el *flashback* de Blinky (11D) revela que la banda se encuentra en un escondite diferente para dividir el botín. Ole entra a hurtadillas para robar todo el dinero. Dice que no le han hablado del nuevo sitio de reunión, pero Colfax pregunta que cómo supo entonces dónde encontrarlos. Ésta es también la pregunta de Riordan. Segundo, Riordan sabe que el Sueco y Kitty se fueron al Hotel Atlantic juntos después del robo, pero ella huyó, probablemente con el dinero. ¿Por qué dejó a Ole y dónde fue? Finalmente Riordan debe asumir que Ole fue asesinado por órdenes de un miembro de la banda; pero ¿quién? Blinky y Dumdum han sabido el paradero de Ole sólo después de su

asesinato. Esto deja a Big Jim Colfax y Kitty Collins. Estos tres vacíos se llenan aparentemente durante la escena en que Riordan interroga a Kitty (16). Aquí aparece el último *flashback* de la narración.

En el Green Cat Café, Riordan pregunta a Kitty sobre el robo del dinero, y ella virtualmente admite que lo cogió. Dice que ha empezado una nueva vida y que ahora tiene un hogar y un marido. Riordan procede a hacer preguntas que revelan las lagunas en su información (aunque no lo son en la nuestra). Entonces Kitty comienza a explicar sus motivos. Ella quería dejar la delincuencia y Ole sería su instrumento. La noche anterior al robo, dice, Big Jim la envió a decirle a la banda que el punto de reunión se había cambiado. «Dejé al Sueco para el final.» Encadenado a su *flashback*: Ella le dice a Ole que Colfax planea traicionarle y encontrarse en cualquier otro sitio. Le dice el sitio real del encuentro y le promete huir con él después. Se abrazan. Encadenado hacia ella y Riordan en el café, mientras ella le asegura que esto es «la historia completa». Y realmente los vacíos parecen completarse. La mentira de Kitty respecto a la traición hizo que Ole robara el dinero. Le dijo el sitio real de la cita. Unos pocos días después, le abandonó. Y ahora ha dejado la banda y está a salvo, disfrutando del dinero.

Como los otros *flashbacks*, el de Kitty es exacto; no es la representación visual de una mentira, como en *Encrucijada de odios* o *Pánico en la escena*. Pero sabremos pronto que no es toda la historia. Tras el tiroteo en la mansión de Colfax, Riordan revelará que el robo de Ole del botín de la banda fue planeado de antemano por Colfax (acontecimiento *e* del cuadro). Colfax metió a Ole en el robo, dejó que Kitty le sedujera, y entonces envió a Kitty con la mentira del engaño (acontecimiento *h*). Una vez que Ole robó el dinero, los otros miembros de la banda le persiguieron. Y después de que Kitty abandonase a Ole, trajo de nuevo el dinero a Colfax. Se casaron y comenzaron una vida respetable (acontecimiento *n*). En consecuencia Kitty realmente usó a Ole, pero no para escapar de la banda; ella y Colfax estaban de acuerdo desde el principio. Obsérvese que aquí la información de Riordan resulta ser superior a la nuestra. (Es capaz de resolver el caso por discrepancias temporales entre las historias de los personajes.) Los huecos en el relato de Kitty



Fig. 9.67

fueron suprimidos. Ahora sabemos que lo intrincado de la construcción del *flashback* sirve a otro propósito: esconder el pacto entre Kitty y Colfax, suceso que ningún extraño pudo ver. Así pues el filme sigue una regla genérica: al final, el detective descubrirá una relación causal inesperada.

El convulso orden de la trama y la narración supresiva hacen que *Forajidos* se configure respecto a otro grupo de convenciones transtextuales, que los críticos conocen como *film noir*. El estilo del filme es igual. El uso de espacio profundo y cinematografía de profundidad focal desarrolla los principios compositivos de *Luna nueva* de manera que muestra la clara influencia de *Ciudadano Kane*. (Véanse figs. 9.67-9.68.) No obstante, como en el film de Welles, tales composiciones se integran en modelos de edición clásicos. El uso de iluminación fuerte, de una sola fuente y *low key* quedó unida al film de crimen y misterio mucho antes de que los *thrillers* de los años cuarenta lo utilizaran. El empleo de tomas largas, especialmente en la escena del robo (un plano de dos minutos), es una forma usual de virtuosidad autoconsciente de la época. Hay, por ejemplo, una toma de tres minutos y medio, con movimientos complejos de cámara, al inicio de *Persecución en la noche* (*Ride the Pink Horse*, 1947). En suma, el *film noir* no queda fuera de los límites, como muchos de sus admiradores prefieren pensar. Es una opción claramente codificada dentro del clasicis-



Fig. 9.68

mo, un conjunto unificado de tácticas de la trama y características estilísticas no más distorsionadoras de los principios clásicos que las convenciones de géneros como el musical o el melodrama. Las operaciones narrativas de *Forajidos* la hacen típica de un conjunto de elecciones disponibles en el paradigma clásico de un período específico.

Sólo Dios lo sabe (*Heaven Knows, Mr. Allison*, Twentieth Century-Fox, 1957)

El sargento de la marina Allison queda inmovilizado en una isla con una monja, la hermana Ángela, durante la segunda guerra mundial. Su plan de hacerse a la mar con seguridad queda impedido por la captura de la isla por los invasores japoneses, que les obligan a esconderse. Finalmente los japoneses huyen de las fuerzas americanas, y durante esta tregua Allison le pide a la hermana Ángela que no tome sus votos definitivos. Le propone matrimonio, pero ella no acepta. Aquella noche, asustada por la borrachera y la frustración de Allison, corre a la jungla y contrae fiebres. Los japoneses retoman la isla, y Allison arriesga su vida para mantener a la hermana Ángela caliente. Cuando vuelve en sí de su delirio, expresa afecto hacia él: «Quizás Dios no quiere que tome mis votos definitivos». El bombardeo ameri-

cano vuelve a empezar y Allison predice que los marines tomarán tierra al día siguiente. Para salvar vidas, sale a hurtadillas durante la noche y quita las cargas de los obuses japoneses. Vuelve con la hermana Ángela al amanecer.

La construcción de la narración obviamente se configura con las cualidades, principios, y recursos codificados extrínsecamente. Hay dos principales líneas de acción: la tentativa de romance y el progreso de la guerra, cada una de las cuales tiene un plazo: la hermana Ángela tiene sólo un mes para decidir si toma sus votos definitivos, y la pareja debe sobrevivir a la guerra hasta el desembarco americano. Los vacíos por suspense predominan; tras la concentrada exposición preliminar, no sentimos curiosidad respecto al pasado de los personajes. La narración se restringe a lo que Allison y la hermana Ángela puedan saber, pero cuando se separan, la narración amplía su ámbito alternando entre ellos. Una serie de ganchos de diálogo precisos unifican las escenas separadas y cada segmento obedece a las pautas de exposición de la situación, cerrando viejas líneas causales y abriendo otras nuevas. Las normas clásicas, pues, continúan funcionando como modelo en los años cincuenta, incluso cuando el sistema de producción de estudio estaba desapareciendo. El modo clásico determinaba también la forma en que el estilo del filme absorbía las novedades tecnológicas de la filmación en pantalla panorámica.

El sistema de pantalla panorámica más ampliamente adoptado fue el Cinemascope, un sistema anamórfico que producía una proporción 2.55:1 (sonido magnético) o, más comúnmente, 2.35:1 (sonido óptico). En gran medida, los debates alrededor del CinemaScope condensan generalmente la discusión sobre los procesos de pantalla panorámica (los otros son Todd-AO, Panavisión, Techniscope, y demás). El CinemaScope, sentían muchos, pediría una revisión de las normas de representación y corte. El CinemaScope eliminaría los primeros planos, disminuiría la profundidad de campo, reduciría los movimientos de cámara, y aumentaría la distorsión de las lentes de amplio angular.⁴⁷ Esta tendencia fue bien recibida por muchos críticos de *Cahiers du cinéma* como un paso hacia el realismo: las tomas más largas y las vistas más amplias conducirían a una mejor «ventana sobre el

mundo».⁴⁸ Pero en la práctica, el cine americano adaptó rápidamente la forma de la nueva pantalla a las normas estilísticas clásicas.

En la filmación clásica con pantalla ancha, el centro compositivo se convierte en función de la distancia de cámara: cuanto más largo es el plano, más centrada es la composición, como cuando, al principio de *Sólo Dios lo sabe*, el salvavidas de Allison gira en el centro de una serie de encuadres distantes. Los planos más cercanos, sin embargo, evitarán centrar perfectamente la figura, e incluirán, generalmente, algún espacio muerto. Pero esta zona vacía se impregna a menudo con la mirada del personaje o se llena con un objeto o un cuerpo. (Véanse figs. 9.69-9.70). El esquema campo/contracampo se adapta fácilmente a la pantalla ancha; el hombro de un interlocutor llena un área desequilibrada (figs. 9.71-9.72). Un cineasta escribió: «El tamaño de la figura del “plano doble” es más amplia en la pantalla moderna de lo que era la “gran cabeza” en la pantalla antigua más pequeña. Yo personalmente prefiero el plano “sobre el hombro” cuando se requieren primeros planos».⁴⁹ Directores más extravagantes como Nicholas Ray y Samuel Fuller fueron capaces de usar tantos ángulos inclinados en CinemaScope como hubieran usado en el formato regular. El nuevo sistema de amplitud de pantalla pudo también absorber los movimientos convencionales de cámara, aunque algunos sistemas (por ejemplo Ultra Panavisión 70) solían distorsionar el espacio durante los planos panorámicos. Hacia 1957, como demuestra *Sólo Dios lo sabe*, podían emplearse incluso movimientos de cámara bastante inestables tomados en un mar picado.

En 1953, Leon Shamroy, cámara de *La túnica sagrada* (*The Robe*, 1953), declaró que el nuevo proceso fomentaba las tomas más largas.⁵⁰ Dieciocho meses después, otro cámara, Charles G. Clarke, estaba de acuerdo en que las tomas largas eran más naturales y además, «una amplia zona de pantalla que se aproxima a la periferia de la visión requiere un nuevo reajuste de los ojos cada vez que la escena (plano) cambia».⁵¹ Con todo, aunque inicialmente la proporción de corte de los filmes de pantalla ancha se ralentizara de alguna manera, muy pronto un filme de pantalla ancha disfrutó del mismo ámbito de opciones disponibles en el formato



Fig. 9.69



Fig. 9.70

estándar. Una película en CinemaScope podía tener un promedio de longitud de plano de 23 segundos (*Buenos días, tristeza* [Bonjour tristesse, 1957]), 18 segundos (*Young and dangerous*, 1957), 14 segundos (*Jailhouse Rock*, 1957), 11 segundos (*Gidget*, 1959), 8 segundos (*Fuego escondido* [Fire Down Below, 1957], o aproximadamente 6 segundos (*Viaje al centro de la tierra* [Journey to the Center of the Earth, 1959]). A este respecto, el promedio de *Sólo Dios lo sabe*, de 7,5 segundos muestra con qué proximidad el promedio de *découpage* de la pantalla ancha encajaba con los de las normas anteriores a 1953. Más importante aún, el corte en la pantalla panorámica se inspiraría en todos los procedimientos existentes de corte analítico: correspondencia de la línea de visión, campo/contracampo, etc. Como en los años cuarenta el plano de referencia podía convertirse también en plano de detalle, un encuadre acertado o un movimiento panorámico podían establecer el espacio de la escena mientras iniciaban la acción de la historia. Al contrario que *Fenyés Szelek*, que utiliza la proporción de la pantalla panorámica en formas que se desvían del clasicismo, *Sólo Dios lo sabe* se apoya en normas intrínsecas que se configuran de forma próxima a las opciones más probables en el paradigma estilístico clásico.

Allison ha pasado la noche desarmando los cañones



Fig. 9.71



Fig. 9.72

japoneses, pero ha sido herido en el bombardeo. Entonces, mientras los marines desembarcan, él va tambaleándose hacia la hermana Ángela. Es el clímax del filme, el punto de resolución del romance y la batalla. Mientras los marines luchan en la zona inferior, Allison yace en la ladera y la hermana Ángela le alivia. La narración continúa respetando la restricción que ha funcionado todo el tiempo: sin intento de omnipresencia, la invasión se representa por sonido exterior a la pantalla. En un filme clásico, el clímax de una línea de acción es a la vez un giro hacia una resolución y el final de un plazo, así pues, cuando Allison habla, comienza: «Bueno, señora, llegamos al fin de nuestra vida en común...». Entonces le desea felicidad. A su vez, la hermana Ángela confirma que ha decidido tomar sus votos definitivos. «Adiós, señor Allison. No importa a cuántas millas estemos, o si no vuelvo a ver su cara otra vez; siempre será mi querido compañero, siempre, siempre.» El romance está resuelto. Este intercambio se realiza en una variante de campo/contracampo (figs. 9.73-9.74) que motivan el emplazamiento, ligeramente bajo, de Allison en el encuadre por su posición postrada. Él se gira y mira hacia el exterior por la izquierda, y un corte en correspondencia con su línea de visión nos presenta un plano de marines subiendo por la colina. La segunda línea de acción está resuelta: la isla ha sido tomada. Todo lo que queda es el epílogo. A través de la escena, y a través del



Fig. 9.73

Fig. 9.74

filme, el proceso de pantalla panorámica se ha utilizado en formas que sugieren que en el cine de Hollywood las normas clásicas escanciaban vino viejo en botellas nuevas, angostas.

Wild and Woolly

Una vez que se asigna a Jeff Hillington a Bitter Creek para estudiar la edificación de una estación de ferrocarril, las gentes del pueblo deciden ganar su apoyo convirtiendo su moderna ciudad en el viejo Oeste de sus sueños. Representan duelos y un baile para embaucarle, y él protege el honor de Nell Larrabee, la hija del hotelero. Pero un corrupto agente indio, Steve Shelby, se aprovecha de la burla para hacer un atraco real y fomentar un ataque indio. Capturan a Nell y los indios mantienen a los ciudadanos acorralados en el *saloon*. Jeff captura a Steve, salva a Nell y rescata a los ciudadanos.

Sus habilidades galopando, con el lazo y la pistola tan ampliamente mostradas al principio del filme, encuentran su espectacular ejecución cuando Jeff, con una sola mano, frustra las intenciones de Shelby y su banda. En la penúltima secuencia, Jeff monta a horcajadas sobre su caballo y recibe los aplausos de los residentes de

Bitter Creek. Pero inclina la cabeza: «Sé que he sido un tonto, y os he creado un montón de problemas, chicos, pero no ha habido grandes daños y he aprendido la lección. Así pues, creo que es mejor que vuelva al Este, a la oficina de mi padre, a donde pertenezco». Jeff cabalga hacia la estación, seguido por un grupo de gente, y salta a un tren. Nell, con lágrimas en los ojos, ve el tren desvanecerse en la distancia. A todo lo largo de la película se ha pedido al espectador que motive los sucesos genéricamente. El filme utiliza las ingenuas fantasías del protagonista para justificar estilizadas convenciones admitidas sobre el Oeste. Pero lo excesivo de sus expectativas está motivado por la comedia. Tanto los personajes como la narración se burlan de las gastadas peleas de bar, de los bailes y de la jerga vaquera. Ciertamente Jeff fue quien rió el último, pues sus habilidades de *cowboy* salvaron el día y responden a las preguntas iniciales de la película sobre si las emociones son aún posibles en el Oeste. Pero como reconoce el discurso final de Jeff, no hubiera necesitado sus habilidades si sus fantasías no hubieran creado el problema. Ahora conoce el auténtico Oeste. La cadena causal está virtualmente completa. Al conseguir el propósito de vivir la vida del antiguo *cowboy*, Jeff la deja de lado. Sin embargo, Jeff sube al tren y la narración interviene abiertamente:

¡Pero un momento, esto no puede ser! No podemos terminar un romance del Oeste sin una boda. Sin embargo, después de su boda ¿dónde vivirán?

Pues Nell ama el Este,

Jeff ama el Oeste;

así pues, ¿dónde se encontrarán los dos?

La narración realiza las bases genéricas de la trama y anuncia la necesidad de cerrar la línea de acción del romance. Normas extrínsecas permiten tal interferencia autoconsciente al principio y final de la trama (véase el prólogo). Cualquier vacío específico causal (¿Cambió Jeff de idea y vuelve? ¿Sigue el grupo al tren y le hace volver?) se añade demandando la narración autoridad total para arrojar las cosas. Éste es un buen ejemplo de un final feliz causalmente no explicado, justificado por motivación transtextual. E igual que esta omnisciente narración pudo retrasar la respuesta a la pregunta inicial respecto a si aún quedan emociones en el viejo Oeste, así ahora el final se

postpone lo suficiente para proponer, prolongar y responder a otra pregunta: ¿se establecen Jeff y Nell en el Este, o en el Oeste?

Una película clásica a menudo incluye un epílogo, una coda que reafirma la estabilidad del estatus conseguido por medio de la cadena causal precedente. La unidad buscada por la narración clásica estimula a este epílogo a reiterar motivos connotativos aclarados en puntos previos del filme. Por ejemplo, tras el matrimonio bigamo con el hermano de Deacon, Miss Lulu Bett vuelve a su ciudad caída en desgracia. Cuando impide que Diane se escape y pretende que era ella la que estaba a punto de huir con el maestro del pueblo, su familia se enoja muchísimo. Se enfurece con ellos, golpea violentamente la cocina que ha sido su prisión y se va. En el epílogo, aparece empleada en una panadería. Visita al maestro y ambos se declaran su amor mientras niños (reminiscencia de las dos hijas curiosas de Deacon) les miran. En *El abanico de lady Windermere*, la señora Erlynne visita a lady Windermere para despedirse, habiendo sacrificado su reputación y sus oportunidades de matrimonio para salvarla. Cuando la señora Erlynne sale, se encuentra con lord Augustus, que se apartó de ella cuando la vio en flagrante delito en el piso de Darlington. Pero ella aprovecha su ventaja, le dice que no se casará con él, e instantáneamente se lo gana de nuevo. La escena recuerda un momento anterior, cuando ella le sedujo sacándole de un ataque mortal de celos. El filme acaba, dignamente, con una puerta que se cierra cuando él la sigue hasta el interior de un taxi.

Say It with Songs concluye con la familia reunida, madre e hijo en casa ante la radio. Joe canturreando en el estudio. Su canción es «I'm in a Seventh Heaven» («Estoy en el séptimo cielo»), cantada en una escena anterior, justamente antes de ser arrestado. En *Luna nueva*, una vez que Hildy accede a enviar a Bruce Baldwin de vuelta a casa, Walter orgullosamente anuncia a Duffy que vuelven a casarse. Entonces se enteran de la huelga en Albany y la coda imita su anterior luna de miel. El epílogo de *Forajidos* representa al jefe de la compañía de seguros, Kenyon, resumiendo las causas que completan los vacíos de la historia. («¿Lo he entendido todo bien?» pregunta a Riordan.) Entonces le dice a Riordan que se tome un descanso: «No vuelvas hasta el lunes». Puesto que aparentemente es viernes, el chis-

te enlaza con su sistema de dar a Riordan sólo pequeños intervalos en que seguir el caso. Y en la última escena de *Sólo Dios lo sabe* los marines se quedan mirando a los cañones japoneses desmantelados; el título de la película se revela pues como una respuesta a su pregunta. Cuando un camillero baja a Allison a la playa, con la hermana Ángela caminando orgullosamente a su lado, se completan tres motivos. Allison fuma un cigarrillo, acto que recuerda su búsqueda de uno, anteriormente en la película. La monja lleva un crucifijo que Allison rescató de la iglesia en escombros y al que ella rezó a lo largo del filme. Lleva también el peine que Allison talló para ella. Ambos objetos, mecidos en sus brazos y encuadrados en un primer plano panorámico cuando pasa, subrayan emblemáticamente su compromiso con la Iglesia y su afecto por Allison: «Siempre serás mi querido compañero».

El epílogo de *Wild and Woolly* crea una falsa hipótesis por virtud de las «rimas» con la primera escena. Fundido para empezar en la escalera de una lujosa mansión, con mayordomos esperando atentamente (fig. 9.75). La localización, personal, y la composición extrañamente simétrica, todo retrotrae a la mansión del padre de Jeff al mismo principio. Nell y Jeff se encuentran en la escalera y se besan. Ella lleva el traje de montar que utilizara antes de hacerse pasar por simple ranchera; él lleva el traje del Oeste que llevara a trabajar en la escena primera. La probable hipótesis es que, tal como avanza la secuencia de apertura, esto sucede en el Este. Jeff y Nell se adelantan; corte de 180 grados a una pesada puerta de metal, a la que llegan, y otros dos mayordomos la abren, revelando que esta mansión del Este da a la pradera (fig. 9.76). En otro plano simétrico, Jeff y Nell cabalgan con los cowboys (fig. 9.77). Exactamente igual que la escena 1 nos reveló a Jeff con su tipí y su fuego creando «el Oeste en el Este», ahora el epílogo nos muestra cómo él y Nell han conseguido el «Este en el Oeste». Además, el prólogo ha contrastado el viejo Oeste con el moderno Este, después contrastó el Oeste con el Este. El último plano, con sus mayordomos, pareja romántica, floreros, ropas de montar, y ropas de cowboys aburguesados, sintetiza el viejo Oeste, el nuevo Oeste y el Este. El epílogo clásico puede hacer frente a tal juego de autoconsciencia con expectativas; ser abierto está permitido al final.



Fig. 9.75

Sólo investigando las normas históricamente podemos entender la extensión y límites de la «autoría» en el cine de Hollywood. Para la primitiva teoría del *auteur*, la singularidad de un director se definía principalmente por temas recurrentes o innovaciones genéricas. Sólo raramente se discutía la narración. Tras la teoría del *auteur*, sin embargo, yace la asunción de que el cine ordinario constituye una norma de simplicidad, eficiencia e «invisibilidad». Virtualmente cualquier filme que difiera de esto podría ser considerado de interés. Hacia 1965, los escritos de *Cahiers* reconocieron que esta distinción era demasiado simple. Como Michel Mardore señalaba:

El cine americano se contenta, en cuanto a la *politique des auteurs*, con la negación de toda intervención espectacular, «demíurgica», es decir, *autoral*. Esta forzada simplicidad condena *a priori* todas las formas que fueren afectadas, barrocas, en último análisis no convencionales (pues simplicidad y modestia propia son variantes de la convencionalidad) [...] Es necesario defender la idea de un pluralismo de formas, de estilos, contra un clasicismo marchito que nunca ha existido en las mentes de los cineastas americanos.⁵²

La narración clásica, en otras palabras, no era una receta sino un ámbito de elección, un paradigma. Parece posible, en consecuencia, identificar varias obras de autor por sus estrategias y pautas narrativas característi-



Fig. 9.76

Fig. 9.77



cas. Las películas de Hitchcock y Fuller son más autoconscientes, digamos, que las de Hawks y Preminger. Podemos también asociar elecciones estilísticas consistentes con firmas directivas, tales como la dependencia de Lubitsch en las entradas y salidas de encuadre. («Un director de puertas», le llamaba Mary Pickford.⁵³) Cierro que cualquier aproximación de un director de Hollywood a la narrativa permanece habitualmente dentro de los límites clásicos, creando normas intrínsecas que cumplimentan las extrínsecas de una forma nueva. Pero un estilo de grupo nunca puede quedar literalmente ago-

tado: incluso si un estilo posee un conjunto de reglas, hay un número indefinidamente largo de estrategias para realizarlas.⁵⁴ Las diferencias autoriales en Hollywood, pues, dramatizan el ámbito y los límites del paradigma clásico.

El enfoque en el autor o en las normas extrínsecas no nos hará pasar por alto el hecho de que incluso en el cine

más ordinario, el espectador construye forma y significado de acuerdo con un proceso de conocimiento, memoria e inferencia. No importa cuán rutinario y «transparente» sea el visionado de un filme clásico: éste será siempre una actividad. Cualquier cine alternativo u oposicional movilizará la narración para provocar actividades de un tipo diferente.

10. La narración de arte y ensayo

El predominio de los filmes clásicos de Hollywood, y consecuentemente de la narración clásica, es un hecho histórico, pero la historia del cine no es monolítica. Bajo diversas circunstancias, han aparecido modos diversos de narración, al más importante de los cuales dedicaré este capítulo. Como principio, una definición ostensiva quizá sea lo mejor. *El eclipse* (L'Eclisse, 1962), *La chambre verte* (1978), *Rocco y sus hermanos* (Rocco e i suoi fratelli, 1960), *Repulsión* (Repulsion, 1965), *Secretos de un matrimonio* (Scener ur ett Äktenskap, 1973), *Accidente* (Accident, 1967), *Teorema* (Teorema, 1968), *Mi noche con Maude* (Ma nuit chez Maude, 1969), *Roma, ciudad abierta* (Roma città aperta, 1945), *Film de amor y anarquía* (Film d'amore e d'anarchia, 1973): se piense lo que se piense de estas películas, forman un grupo que cineastas y público distinguen de *Río Bravo* (Rio Bravo, 1959), por una parte, y de *Mothlight* (1963), por la otra. No todas las películas exhibidas en cines de arte y ensayo utilizan procedimientos narrativos distintos, pero muchas lo hacen. Dentro de una maquinaria de producción, distribución y consumo —el «cine de arte y ensayo internacional», como generalmente se le conoce— existe un conjunto de películas que apelan a normas de argumento y estilo que llamaré narración de arte y ensayo.

Podríamos caracterizar este modo inventariando simplemente nuestras categorías teóricas. Podríamos decir que el argumento no es tan redundante como en el filme clásico; que hay lagunas permanentes y supresiones; que la exposición se demora y distribuye en alto grado; que la narración suele ser menos motivada genéricamente; y otras varias cosas. Tal lista atomística, aunque informativa, no llegará a los principios subyacentes que permiten al observador comprender el filme. Nuestro estudio de *La estrategia de la araña*, en el capítulo 6, nos ha mostrado ya cómo las manipulaciones temporales se basan en tres esquemas procesales más claros y entrelazados: realismo «objetivo», realismo «expresivo» o subjetivo, y comentario narrativo. Los mismos esquemas explican las diversas estrategias narrativas, y su aplicación al argumento y el estilo, características de este modo de filmación.

Objetividad, subjetividad, autoridad

Los críticos formalistas rusos señalaron que los artistas, a menudo, justifican las novedades como un nuevo realismo, y esta observación queda corroborada por la narrativa del cine de arte y ensayo. Para el cine clásico, enraizado en la novela popular, la historia corta y el teatro del siglo XIX, la «realidad» se asume como una coherencia tácita entre sucesos, una consistencia y claridad de la identidad individual. La motivación realista corrobora la motivación composicional conseguida a través de la causa y el efecto. Pero la narrativa de arte y ensayo, al tomar sus claves de la modernidad literaria, cuestiona tal definición de lo real: las leyes del mundo pueden no ser cognoscibles, la psicología personal puede ser indeterminada. Así, las nuevas convenciones estéticas exigen apoderarse de otras «realidades»: el mundo aleatorio de la realidad «objetiva» y los estados pasajeros que caracterizan la realidad «subjetiva». En 1966, Marcel Martin resumía estos dos tipos de verosimilitud. El cine contemporáneo, decía, sigue al neorrealismo al intentar representar las irregularidades de la vida real, «desdramatizar» la narración mostrando tanto los clímax como los momentos triviales, y usar las nuevas técnicas (cortes inesperados, tomas largas) no como convenciones fijas, sino como medios flexibles de expresión. Martin añadía que este cine nuevo aborda también la realidad de la imaginación, pero como si fuera tan objetiva como el mundo que tenemos ante nosotros. Naturalmente, el realismo del cine de arte y ensayo no es más «real» que el del filme clásico; es simplemente un cánón diferente de motivación realista, una nueva *vraisemblance*, que justifica opciones compositivas y efectos específicos. Ciertas formas específicas del realismo motivan una imprecisión de la causa y el efecto, una construcción episódica del argumento y un aumento de la dimensión simbólica del filme, a través de las fluctuaciones de la psicología del personaje. Bueno

La «realidad» del filme de arte y ensayo tiene múltiples facetas. El filme tratará de asuntos «reales», problemas psicológicos corrientes tales como la «alienación» contemporánea y la «falta de comunicación». La puesta en escena puede enfatizar la verosimilitud de la conducta tanto como la verosimilitud del espacio (por ejemplo, filmación en localizaciones naturales, esquemas de iluminación no hollywoodienses) o del tiempo (por ejem-

plo, *temps mort* en una conversación). André Bazin enfatiza tales aspectos del cine de arte y ensayo cuando agradece a las películas neorrealistas el empleo de actores no profesionales para conseguir una adecuación de la conducta. Bazin también analiza cómo los recursos estilísticos específicos, tales como enfoque en profundidad y la toma larga, pueden registrar el *continuum* fenomenológico del espacio y el tiempo.

Estos aspectos localizados no hacen justicia, sin embargo, a la medida en que un realismo «objetivo» se convierte en un principio formal omnipresente. En nombre de la verosimilitud, la rigurosa causalidad de la construcción clásica hollywoodiense se reemplaza por una ligazón más tenue entre los acontecimientos. En *La aventura* (*L'Avventura*, 1960), por ejemplo, Anna se pierde y no vuelve a aparecer; en *Ladrón de bicicletas* (*Ladri di biciclette*, 1948), el futuro de Antonio y su hijo permanece incierto. Encontramos vacíos calculados en el argumento, como escribe Bazin de *Paisà* (1946): «Este fragmento de la historia revela enormes elipsis, o mejor dicho, grandes huecos. Una compleja serie de acciones queda reducida a tres o cuatro breves fragmentos, en sí mismos ya bastante elípticos en comparación con la realidad que exponen». El observador debe, en consecuencia, tolerar lagunas causales más permanentes de lo que sería normal en un filme clásico.

Crear lagunas en la presentación que hace el argumento de la historia no es la única forma en que la narración de arte y ensayo relaja la relación causa-efecto. Otro factor es la casualidad. La contingencia puede crear incidentes transitorios, periféricos —el *locus classicus* es la tormenta inesperada y los curas parlanchines de *Ladrón de bicicletas*— o puede ser más estructuralmente importante. Por casualidad, no se encuentra a Anna en *La aventura*; y por casualidad Antonio descubre, y después pierde de nuevo, su bicicleta. Es sólo coincidencia que en *Fresas salvajes* (*Smultronstället*, 1956), el camino de Isak Borg se cruce con el de los jóvenes que desencadenan recuerdos tan significativos. En este modo de narración, las escenas se crean alrededor de encuentros fortuitos, y el filme completo puede consistir simplemente en una serie de ellos, unidos por un viaje (*El silencio* [Tystnaden, 1963], *La Strada* [La Strada, 1954], *Alicia en las ciudades* [Alice in den Städten, 1974]) o vagabundeos sin objetivo (*La Dolce Vita* [La Dolce Vita, 1959], *Cléo de 5 a 7* [Cléo de 5 a 7], *Alfie* [Al-

fie, 1966]). El cine de arte y ensayo puede, pues, convertirse en episódico, algo análogo a las formas picarescas, o puede modelar la coincidencia para sugerir el funcionamiento de una causalidad impersonal y desconocida. Oímos a Bazin sobre *El diario de un cura de campaña* (Le journal d'un curé de campagne, 1950):

Si, sin embargo, la concatenación de acontecimientos y la eficiencia causal de los personajes involucrados parece funcionar tan rígidamente como en una estructura dramática tradicional, es porque responden a un orden, el de la profecía (o quizás se debería decir el de la «repetición» kierkegaardiana), que es tan diferente de la fatalidad como la causalidad lo es de la analogía.³

Tras servir para abrir lagunas, la casualidad puede también clausurar el argumento: cuando, al final de *Las noches de Cabiria* (Le notti de Cabiria, 1957), los jóvenes consiguen salvar milagrosamente a Cabiria del desaliento; o cuando los mimos hacen su reaparición calculadamente inesperada al final de *Blow-Up, deseo de una mañana de verano*; o cuando dos ladrones surgen para robar y matar a Fox al final de *Fox and His Friends* (1975). En cada caso, la narración nos pide que unifiquemos la historia apelando a las plausibles improbabilidades de la «vida real».

Hemos visto que el cine clásico enfoca las expectativas del espectador hacia la cadena causal continua configurando la duración dramática del argumento sobre planos explícitos. Pero el cine de arte y ensayo generalmente está falto de tales recursos. ¿Cuánto tiempo tienen los investigadores de *La aventura* antes de que se consume el destino de Anna? ¿Qué puede limitar el período de tiempo de las aventuras de Marcello en *La Dolce Vita* o la desintegración de Alma en *Persona* (Persona, 1966)? Al eliminar o minimizar los plazos temporales, el cine de arte y ensayo no sólo crea vacíos inconcretos e hipótesis menos rigurosas sobre las acciones futuras; también facilita una aproximación de final abierto a la causalidad en general. Siendo motivada como «objetivamente» real, esta finalización abierta es un efecto no menos formal que la dramaturgia de Hollywood más apretadamente «económica».

La debilidad de las relaciones causales se ayuda de un segundo tipo de esquema, el de una noción subjetiva o «expresiva» de realismo. El cine de arte y ensayo intenta

«presentar personajes». Pero ¿qué tipo de personajes y cómo exhibirlos?

Ciertamente, el cine de arte y ensayo se apoya en la causalidad psicológica no menos que la narrativa clásica. Pero los personajes prototipo del cine de arte y ensayo suelen estar faltos de trazos, motivos y objetivos claros. Los protagonistas pueden actuar incoherentemente (por ejemplo, Lidia en *La noche* [La notte, 1961]), o pueden cuestionarse a sí mismos respecto a sus propósitos (Borg en *Fresas salvajes*, Anna en *Los encuentros de Anna* [Les rendez-vous d'Anna, 1978]). Esto es evidentemente un efecto de la narración, que puede no dar importancia a los proyectos causales de los personajes, guardar silencio respecto a sus motivos, enfatizar acciones e intervalos «insignificantes», y no revelar nunca los efectos de las acciones. Consideremos de nuevo *La aventura*. La desaparición de Anna está motivada hasta un cierto punto: ella no está satisfecha con Sandro, es caprichosa y añora la soledad. Pero una vez que desaparece, todas nuestras hipótesis se convierten en igualmente probables: ha muerto (¿accidente? ¿suicidio?) o se ha marchado (en un barco). En la segunda mitad del filme, Claudia y Sandro toman como supuesto objetivo trazar los indicios sobre el paradero de Anna. Pero el argumento del filme dedica tanto tiempo a las reacciones emocionales de la pareja y a las demás personas que se encuentran que su objetivo empieza a quedar colapsado. La recuperación de Anna no es ya el nexo causal de la acción, y nuestras hipótesis se vuelven hacia el desarrollo de la historia entre Claudia y Sandro.

Provocar equívocos respecto a la causalidad del personaje respalda una construcción basada en una serie de sucesos más o menos episódicos. Si el protagonista de Hollywood corre hacia su objetivo, el protagonista del cine de arte y ensayo se presenta deslizando pasivamente de una situación a otra. Especialmente apta para las historias del cine de arte y ensayo es la biografía del individuo (trilogía de Apu de Ray, la serie de Antoine Doinel de Truffaut) o la crónica de un fragmento de vida (*Alfie*, *Cléo de 5 a 7*). Si el protagonista clásico lucha, el protagonista a la deriva sigue un itinerario que contempla el mundo social del filme. Ciertas ocupaciones (por ejemplo, periodismo, prostitución) favorecen un modelo de argumento «interseccional» enciclopédico. En general, como las conexiones causales de la historia se han debilitado, los

paralelismos ocupan el primer plano. Las películas afinan la delineación del personaje impeliéndonos a comparar agentes, actitudes y situaciones. En *El séptimo sello* (Det Sjunde Inseglet, 1956), el viaje del caballero por la sociedad medieval queda subrayado por la yuxtaposición de flagelantes y apestados; Watanabe, el protagonista de *Vivir* (Ikiru, 1952) debe encontrar a los habitantes nocturnos de la ciudad y a Toyo, la encantadora muchacha de la fábrica. En sus límites, el recurso del paralelismo puede formar la base explícita del filme, como en *O něčem jiném*, de Chytilova, y *Pocilga* (Porcile, 1969), de Pasolini. La esencia temática del cine de arte y ensayo, su intento de pronunciar juicios sobre la vida moderna y la *condition humaine*, dependen de su organización formal.

Sólo en este sentido el cine de arte y ensayo contrapone al interés de Hollywood por el «argumento», el interés por «el personaje». Si el cine clásico se parece a un cuento de Poe, el cine de arte y ensayo está más cerca de Chejov. Más aún, la literatura de principios del siglo xx es una fuente importante para los modelos de causalidad del personaje y la construcción del argumento en el cine de arte y ensayo. Horst Ruthrof señala la aparición de un nuevo tipo de relato en el período moderno, que se «organiza hacia situaciones indicadas en que una persona concreta, un narrador o el lector implícito, en un destello de perspicacia psicológica, deviene consciente de la existencia plena de significado contra la existencia vacía de significado». ⁴ Típica es la que Ruthrof llama historia de «situación límite», donde la cadena causal conduce a un episodio sobre la toma de conciencia privada de un individuo sobre las cuestiones humanas fundamentales. Los ejemplos podrían ser *Araby*, de Joyce, y *Las nieves del Kilimanjaro*, de Hemingway. La situación límite es muy común en la narración de arte y ensayo; el impulso causal del filme, con frecuencia, deriva del reconocimiento por parte del protagonista de que se enfrenta a una crisis de significado existencial.

Un ejemplo simple es *Fellini ocho y medio* (Otto e mezzo, 1963), de Fellini. Guido, un director cinematográfico cuya vida está marcada por las mujeres, ha convencido a sus actores y los ha reunido en una localización para hacer una película cuyo asunto y guión no puede expresar con claridad. Ha traído también a su amante, lo que le crea problemas maritales. Y está acosado por recuerdos de su infancia, sentimientos de culpa con respecto a su familia,

fantasías sobre las mujeres y la visión de una musa idealizada. A medida que el filme progresa, Guido queda atrapado en el mundo de sus problemas hasta que una conferencia de prensa, convocada por su productor, le fuerza a elegir el curso de una acción. Lo que elige parece incierto (puede matarse) pero queda fuera de toda duda que Guido alcanza una situación límite con respecto al propósito de su vida. Un tipo diferente de situación límite la encontramos en *La estrategia de la araña*, cuando Athos Magnani descubre que su padre fue un traidor.

La fuerza con que el filme aborda la situación límite depende parcialmente de los procedimientos de exposición del argumento. Éste puede guiar la situación dramatizando la cadena causal pertinente, como en *Apu Sansar* [El mundo de Apu, 1959], cuando la juventud del héroe nos prepara gradualmente para su reconocimiento de la falta de significado del arte tras la muerte de su mujer. O puede confinarse más rigurosamente a la propia situación límite, proporcionando información previa a la historia mediante exposición. Ruthrof señala la tendencia de la literatura moderna a enfocar la situación límite por medio de una duración comprimida y un espacio restringido. En teatro, la tradición *Kammerspiel* consiguió fines comparables. El hábito de confinar el argumento a una situación límite y luego revelarnos acontecimientos previos por medio del relato o la representación se convirtió en la convención dominante del cine de arte y ensayo, según se observa en las películas *Rashomon*, *Vivir*, *Muerte en Venecia* (Morte a Venezia, 1971), *El mensajero* (The Go-between, 1970), *Estudio de modelos* (The Model Shop, 1968), *Una historia inmortal* (Une histoire immortelle, 1968) y la mayoría de las películas de Rohmer. Bergman, con sus fuertes afinidades con el *Kammerspiel*, proporciona tal vez los ejemplos más obvios.

La situación límite proporciona un centro formal dentro del cual las convenciones del realismo psicológico pueden entrar en funcionamiento. La concentración en la importancia existencial de la situación motiva que los personajes expresen y expliquen sus estados mentales. Menos preocupado por la acción que por la reacción, el cine de arte y ensayo presenta efectos psicológicos en busca de sus causas. La disección de los sentimientos se presenta, con frecuencia, como una terapia (por ejemplo en las películas de Bergman), pero incluso cuando no es así, la causalidad queda frenada y los personajes más in-

prospectivos hacen pausas para buscar la etiología de sus sentimientos. Los personajes retrasan el movimiento argumental contando historias, acontecimientos autobiográficos (especialmente de la infancia), fantasías y sueños. Incluso si un personaje permanece inconsciente de —o inexpressivo respecto a— su estado mental, el espectador debe estar preparado para observar cómo la conducta y el entorno pueden traicionarlo. El cine de arte y ensayo desarrolló toda una serie codificada de puestas en escena para expresar el estado de ánimo del personaje: posturas estáticas, miradas encubiertas, sonrisas esbozadas, paseos sin rumbo, paisajes llenos de emoción, y objetos simbólicos (por ejemplo, el juguete de Valentina en *La noche*, o el reloj de arena de Catherine en *Jules y Jim*). Dentro del universo de la historia —que es habitualmente tan autónomo e internamente coherente como el de los filmes de Hollywood— el realismo psicológico consiste en permitir a un personaje que revele su interior a los otros e, inadvertidamente, a nosotros.

Es un realismo totalmente expresivo, en el que el argumento puede emplear ciertas técnicas filmicas para dramatizar procesos mentales. La narración de arte y ensayo emplea todos los tipos de subjetividad estudiados por Edward Branigan.⁵ Sueños, recuerdos, alucinaciones, ensañaciones, fantasías y otras actividades mentales pueden materializarse en la imagen o en la banda sonora. Consecuentemente, la conducta de los personajes dentro del universo de la historia y la dramatización del argumento se centran, ambas, en los problemas para la acción del personaje y en sus sentimientos, lo que significa que «investigar en el interior del personaje» se convierte no sólo en el principal material temático del filme, sino en fuente principal de expectación, curiosidad, suspense y sorpresa.

Las convenciones del realismo expresivo pueden configurar la representación espacial: planos de punto de vista óptico, ráfagas de un suceso rememorado o vislumbreado, pautas de montaje, modulaciones de luz, color y sonido, todo ello motivado por la psicología del personaje. En *Repulsión*, *Belle de Jour* (*Belle de Jour*, 1966), *Giulietta de los espíritus* (*Giulietta degli spiriti*, 1965) y otros muchos filmes, los entornos pueden construirse como la proyección de la imaginación de un personaje. De forma similar, el argumento puede usar la psicología para justificar la manipulación del tiempo. El *flashback* es el ejemplo más obvio (*Hiroshima mon amour* [*Hiroshima*

mon amour, 1959], *Fresas salvajes*, *Un hombre y una mujer* [*Un homme et une femme*, 1966]). La subjetividad puede también justificar la distensión del tiempo (ralentí o imágenes congeladas) y manipulaciones de la frecuencia, tales como repetición de imágenes (*Hiroshima mon amour*, *La estrategia de la araña*). Como indica V. V. Ivanov, las distorsiones del cine moderno están motivadas con frecuencia, no por el tiempo «newtoniano», sino más bien por el tiempo «psicológico» del tipo comentado por Bergson.⁶

Otra consecuencia importante del protagonista desprovisto de orientación, del formato episódico, de la situación límite central, y de los efectos «expresivos» espaciotemporales, es el enfoque de las limitaciones del conocimiento del personaje. Al contrario que la mayoría de los filmes clásicos, el filme de arte y ensayo tiende a ser bastante restrictivo en su ámbito de conocimiento. Tal restricción puede intensificar la identificación (el conocimiento del personaje coincide con el nuestro), pero puede también convertir la narración en menos fiable (nunca estamos seguros del acceso del personaje a la totalidad de la historia). A veces el argumento se confina a lo que sabe un solo personaje, como en *Blow-up* o *Falsche Bewegung* (1974); a veces divide el conocimiento entre dos personajes principales, como en la trilogía de Antonioni. El enfoque limitado se complementa mediante la profundidad psicológica; la narración de arte y ensayo es más subjetiva, con mayor frecuencia, que la narración clásica. Por esta razón, el cine de arte y ensayo ha sido una importante fuente de experimentos para representar la actividad psicológica en el cine de ficción.

A la verosimilitud «objetiva» y «subjetiva» podemos añadir un tercer esquema inconfundible, el del «comentario» narrativo abierto. Al aplicar este esquema, el observador busca aquellos momentos en que el acto narrativo interrumpe la transmisión de la información de la historia y aclara su papel. Los recursos estilísticos, que ganan en importancia con respecto a las normas clásicas —un ángulo inusual, un corte hasta cierto punto acentuado, un movimiento de cámara sorprendente, un cambio irrealista en la iluminación o el decorado, una disyunción en la banda sonora, o cualquier otra interrupción del realismo objetivo no motivada por la subjetividad— pueden tomarse como un comentario de la narración. Recuérdese el profético movimiento de cámara de *La estrategia de la araña*

(figs. 6.28-6.32), o el satírico plano congelado de *Viridiana* (1961), que invita al espectador a comparar la fiesta de los mendigos con la Última Cena. La señalada autoconciencia de la narración de arte y ensayo crea un mundo de la historia coherente y una intermitentemente presente, aunque altamente notoria, autoridad externa a través de la cual tenemos acceso a él.

Gracias al comentario intrusivo, la autoconciencia señalada en el texto clásico (principio y final de una escena o del filme) se convierte en mucho más destacada en el cine de arte y ensayo. Los créditos de *Persona* o *Blow-Up* pueden atormentarnos con imágenes fragmentarias e indescifrables que anuncian el poder del autor para controlar nuestro conocimiento. El narrador puede empezar una escena de forma que nos corte toda conexión o puede persistir en una escena después de que su acción causalmente significativa haya terminado. En concreto, el característico final «abierto» del cine de arte y ensayo puede considerarse procedente de una narración que no divulgará el resultado de la cadena causal. V. F. Perkins objeta el final de *La noche* en cuanto que «el “auténtico final” es cognoscible pero se nos ha ocultado... La historia se abandona cuando ha servido al propósito del director, pero antes de satisfacer los requerimientos del espectador». ⁷ Quejarse de la arbitraria supresión del resultado de la historia es rechazar una convención del cine de arte y ensayo. Una observación banal de los años sesenta, respecto a que tales filmes te obligaban a abandonar el cine pensando, no está tan lejos de la verdad: la ambigüedad, el juego de los esquemas alternativos, no se debe interrumpir nunca. En consecuencia, la inesperada imagen congelada se convierte en la figura más explícita de la irresolución narrativa. Más aún, el final abierto reconoce a la narración no como simplemente poderosa, sino también como humilde; la narración sabe que la vida es más compleja de lo que el arte puede llegar a ser y —una nueva vuelta de tuerca al realismo— la única forma de respetar tal complejidad es dejar causas pendientes y preguntas sin respuesta. Como muchos filmes de arte y ensayo, *La noche* pone al desnudo el recurso del final irresuelto en la escena en que una mujer de la fiesta pregunta al escritor Giovanni cómo puede acabar una determinada historia. Él responde: «De muchísimas formas».

La narración de arte y ensayo va más allá de estos momentos codificados de intervención abierta. En cualquier

punto del filme debemos estar dispuestos para engranar el proceso configurativo de una narración abierta. Una escena puede terminar *in media res*; se crean lagunas que no se explican por referencia a la psicología del personaje; la dilación puede resultar de la ocultación de información o de pasajes sobrecargados que requieren un desarrollo posterior. A falta de los «ganchos» de diálogo de la construcción clásica, el filme utilizará enlaces simbólicos, más connotativos, entre los episodios. Las escenas no obedecerán la norma expositiva de Hollywood, recobrar una anterior línea de acción y comenzar una nueva. La ironía puede ser decisiva: en *La soledad del corredor de fondo* (*The Loneliness of the Long-Distance Runner*, 1962), Richardson pasa del coro de un reformatorio que canta «Jerusalem» a un muchacho al que están golpeando. De forma más general, el esquema de la historia canónica que aplicamos al filme puede descomponerse. Habrá poca o ninguna exposición de acontecimientos anteriores a la historia, e incluso lo que está sucediendo en el momento puede requerir una reflexión posterior (la «ascensión y caída de las primeras impresiones» de Sternberg). La exposición tenderá a retrasarse y dispersarse ampliamente; a menudo sabremos los factores causales más importantes sólo al final de la película. Como la narración clásica, la narración de arte y ensayo propone preguntas que nos guían para hacer encajar los materiales en una estructura continua. Pero estas preguntas no implican simplemente ligazones causales entre los acontecimientos de la historia, tales como «¿Qué se hizo de Sean Regan?» (*El sueño eterno*) o «¿Seducirá Stanley al marido de Roy?» (*Como ella sola*). En el cine de arte y ensayo, como vimos en el análisis de *La estrategia de la araña*, la propia construcción de la narración se convierte en objeto de las hipótesis del espectador: ¿cómo se cuenta la historia? ¿Por qué se cuenta de esta forma?

Ejemplos obvios de tales manipulaciones son las disyunciones en el orden temporal. Una estrategia común es usar *flashbacks* de forma que sólo gradualmente revelen un acontecimiento previo, de manera que atormenten al espectador con recordatorios de su limitado saber. *El conformista* es un buen ejemplo. Un *flashback* de este tipo es también útilmente equívoco; podría atribuirse a los recuerdos fragmentarios del personaje más que a la abierta capacidad de supresión de la narración. Un recurso más curioso es el *flashforward*: representación argumental de

una acción «futura» de la historia. El *flashforward* es impensable en el cine narrativo clásico, que busca retrasar el final, enfatizar la comunicabilidad y minimizar la autoconciencia. Pero en el cine de arte y ensayo, el *flashforward* destaca el ámbito de conocimiento de la narración (ningún personaje puede conocer el futuro), el reconocimiento que del observador hace la narración (el *flashforward* va dirigido a nosotros, no a los personajes), y su limitada comunicabilidad (contar un poco y ocultar mucho).

Lo que el *flashback* y el *flashforward* hacen en el tiempo puede también suceder en el espacio. Los extraños ángulos de la cámara (*arty*) o los movimientos de cámara independientes de la acción pueden registrar la presencia de la narración autoconsciente. El «testigo invisible» canonizado por el precepto hollywoodiense deviene público. En *La noche*, por ejemplo, la esposa aburrada, Lidia, abandona una fiesta con el libertino Roberto. Mientras conducen por una calle lluviosa, hablan y ríen animadamente. Pero no oímos nunca la conversación y sólo vemos fragmentos de ella, porque la cámara permanece obstinadamente fuera del coche, siguiéndolo en *travelling* mientras pasa entre remansos de luz. La narración ha «elegido» «desdramatizar» el intercambio interpersonal más vívido de la película. Tal proceso suele sentar el ámbito de conocimiento de una narración omnisciente en oposición al del personaje; los efectos de ironía y anticipación son especialmente prominentes. En el ejemplo de *La noche*, la posición de la cámara, distanciada de la escena, destaca el giro sombrío que tomará la acción cuando Roberto intente seducir muy pronto a Lidia. Al contrario que el filme clásico, sin embargo, que habitualmente convierte el acontecimiento profilmico en algo sólo moderadamente autoconsciente, la narración del cine de arte y ensayo señala con frecuencia que el acontecimiento profilmico es también una construcción. Esto se puede conseguir por medio de elementos inmotivados en la puesta en escena, tales como las franjas de luz azul y rosa, sin lugar de procedencia, que se deslizan, por ejemplo, a través de *Lola* (*Lola*, 1981) de Fassbinder. Alternativamente, el tratamiento estilizado de situaciones, escenarios o decorados, o de una época o ambiente, puede parecer que procede de la narración. En *Senso* (*Senso*, 1954) y *Novecento* (*Novecento*, 1976), los acontecimientos se presentan con una opulencia operativa que nos invita a considerar el propio acontecimiento pro-

filmico como una nueva representación de la historia de la narración.

El resultado consiste en una narración profundamente autoconsciente que atraviesa todo el filme, enfatizando el acto de presentar la historia exactamente de esa forma. Las desviaciones de las normas clásicas pueden entenderse como comentarios sobre la acción de la historia. Más generalmente, el grado de desviación de la historia canónica se convierte en una marca del proceso narrativo. El argumento y el estilo nos recuerdan constantemente la existencia de un intermediario invisible que estructura lo que podemos ver. El concepto de Marie-Claire Ropars de *écriture* —la tendencia de directores como Resnais y Duras a obstruir el acceso directo a la realidad profilmica— enfatiza la tendencia general del cine de arte y ensayo respecto a destacar los procedimientos narrativos.⁸ Cuando estas ostentaciones se repiten sistemáticamente, la convención nos pide que las unifiquemos como procediendo de un «autor».

En el capítulo 4 decía que no había una buena razón para identificar el proceso narrativo con un narrador de ficción. En el cine de arte y ensayo, sin embargo, la abierta autoconciencia de la narración es frecuentemente un paralelismo del énfasis transtextual en el cineasta entendido como fuente. Dentro del modo de producción y recepción del cine de arte y ensayo, el concepto de *autor* tiene una función formal que no poseía en el sistema de estudio de Hollywood. El periodismo y la crítica cinematográfica mitifican a los autores, tal como hacen los festivales, las retrospectivas y los estudios académicos. La declaración de intenciones del director guía la comprensión del filme, mientras un conjunto de trabajos unidos por la firma autoral alienta a los espectadores a leer cada filme como un capítulo de una obra. En consecuencia, el «autor» institucional está disponible como fuente de la operación formal del filme. A veces el filme pide que se le considere como autobiográfico, como la confesión de un cineasta (por ejemplo *Fellini ocho y medio*, *Los 400 golpes* [*Les quatre-cents coups*, 1959], y muchas de las obras de Fassbinder). Con más amplitud, el autor se convierte en el paralelo, en el mundo real, de la presencia narrativa de aquel que nos comunica algo (¿qué está diciendo el cineasta?) y aquel que se expresa (¿cuál es la visión personal del artista?).

La coherencia de una firma autoral a lo largo de una

obra constituye una marca de fábrica económicamente explotable. La firma depende parcialmente de unos procesos institucionales (por ejemplo, la propaganda de una película como *Ensayo de orquesta* [Prova d'orchestra, 1978], de Fellini) y parcialmente de unos recursos recurrentes reconocibles de una película a otra. Podrían distinguirse los cineastas por motivos (los lisiados de Buñuel, los circos de Fellini, las representaciones teatrales de Bergman) y por la técnica de cámara (la panorámica y el zoom en Truffaut, los sinuosos *travellings* de Ophuls, las angulaciones de Chabrol, los planos largos de Antonioni). El sello de la firma depende también de las cualidades narrativas. Hay narradores «barrocos» en los filmes de Cocteau, Ophuls, Visconti, Welles, Fellini y Ken Russell, narradores que enfatizan una espectacular concatenación de la música y la puesta en escena. Podemos encontrar narradores más «realistas» en los filmes de Rossellini, Olmi, Forman y otros. El cine de arte y ensayo ha cedido un lugar a la narración satírica (por ejemplo, Buñuel) y al *pastiche* (por ejemplo, los muchos homenajes a Hitchcock). El autor-narrador puede ser explícito, como en *Le plaisir* (1952) o *Una historia inmortal*; o puede ser simplemente la presencia que acompaña a la acción de la historia con un discreto pero insistente «obligado» de comentario visual y sonoro. La popularidad de R. W. Fassbinder puede deber algo a su habilidad a la hora de cambiar los personajes narrativos de película en película, de tal forma que hay un Fassbinder «realista», un Fassbinder «literario», un Fassbinder *pastiche*, un Fassbinder «arreatado», etc.

El sello de autor requiere que el espectador vea el filme dentro del corpus de una obra, lo cual está sólo a un paso de que queden explícitas todas las alusiones y citas. Un filme puede «citar», como hace Resnais cuando incluye fragmentos de películas clásicas en *Mi tío de América* (Mon oncle d'Amérique, 1979); puede estar «dedicado», como *La sirena del Mississipi* (La sirène du Mississipi, 1969) a Renoir; o puede homenajear, como cuando Antoine Doinel roba una foto publicitaria de *Un verano con Mónica* (Sommar med Monika, 1952). El filme puede aludir a las convenciones de los géneros clásicos (Fassbinder recordando el melodrama de la Universal, Demy el musical de la MGM). El cine de arte y ensayo, con frecuencia, se apoya en una cinéfilia tan intensa como la de Hollywood: la comprensión total de una pelí-

cula requiere conocimiento y fascinación respecto a otras películas. En su extremo, esta tendencia se ve en aquellos numerosos filmes de arte y ensayo que abordan el cine dentro del cine: *Fellini ocho y medio*, *La noche americana* (La nuit américaine, 1973), *Atención a esa prostituta tan querida* (Warnung vor einer Heiligen Nutte, 1970), *Identificazione di una dona* (1982), *Los clowns* (I Clowns, 1970), y otras muchas. Una estructura realista basada en el cine dentro del cine motiva referencias a otras obras; permite cambios inesperados entre niveles de ficcionalidad; y puede desencadenar ocasionalmente la parodia del propio arte cinematográfico. En *La Ricotta*, el episodio de Pasolini de *Rogopag* (Rogopag, 1962), Orson Welles interpreta a un director que está filmando la historia de Cristo y es importunado por un periodista que le pregunta sobre su visión de la vida y su opinión de la sociedad italiana. *La signora senza camelie* (1953), de Antonioni, pone en escena a una vacua *starlet* que se casa con un guionista. Él le prohíbe inmediatamente que participe en cualquiera de las películas baratas en las que se había especializado y en su lugar la coloca en un *biopic* de Juana de Arco: «Una película de arte y ensayo, algo que se verá en el extranjero».

El espectador del cine de arte y ensayo entiende el filme aplicando las convenciones del realismo objetivo y expresivo y de la dirección autoral. Sin embargo, ¿son esquemas compatibles? La verosimilitud, objetiva o subjetiva, no es coherente con un autor intrusivo. El signo más seguro de una omnisciencia narrativa —el *flashforward*, la escena repetida en *Persona*, los cambios de blanco y negro a color en *Un hombre y una mujer e If...* (If..., 1968)— es siempre el menos capaz de realizar una justificación realista. Y a la inversa, impulsar el realismo de la casualidad y la indefinición psicológica a sus límites más extremos es crear una narración fortuita en la que la mano creadora del autor no sería visible. En resumen, una estética realista y una estética expresionista son difíciles de combinar. El cine de arte y ensayo busca solventar este problema de una forma sofisticada: por medio de la ambigüedad.

Dentro de algunas posiciones estéticas tradicionales, la ambigüedad es lo que los filósofos llaman una «propiedad del buen hacer». Según esto, las películas de Hollywood serían consideradas malas porque son denotativamente inequívocas, mientras los filmes de arte y ensayo se

convertirían en buenos porque exigen un esfuerzo para resolverlos. Dentro de la estructura de este libro, sin embargo, la ambigüedad es sólo una estrategia estética entre muchas otras, todas ellas de un interés potencialmente idéntico. Lo significativo es que la narración del cine de arte y ensayo anuncia su deuda con las artes de principios del siglo XX convirtiendo la ambigüedad —de la historia o de la forma de contarla— en central.

El argumento de la narración clásica suele moverse hacia la absoluta certeza, pero el cine de arte y ensayo, como la primitiva ficción moderna, sostiene una noción relativista de la verdad. Este efecto se consigue por medio de una estrategia específica. Los tres esquemas principales proporcionan normas, pero los pasajes más enigmáticos del filme se explican igualmente mediante convenciones alternativas. Ya hemos visto esta ambigüedad en funcionamiento en nuestro análisis de *La estrategia de la araña*, donde encontrábamos indicios contrarios para asignar los *flashbacks* a los personajes o a los comentarios narrativos. *El desierto rojo* (Il deserto rosso, 1964), de Antonioni, ofrece otro ejemplo. Dejando aparte la fantasía de la isla, podemos motivar los esquemas cromáticos de cualquier escena basándonos en la verosimilitud subjetiva (Giulietta ve su vida así) o en el comentario del autor (la narración muestra su vida así). El hecho de que estos esquemas sean mutuamente excluyentes crea la ambigüedad. O recuérdese *Rashomon*, en la que el relato de la violación y el asesinato que hacen todos los personajes puede ser objetivamente exacto o deformado por intereses subjetivos. En *El enigma de Kaspar Hauser* (Jeder für sich und Gott gegen alle, 1974), de Herzog, los planos interpolados del desierto pueden adscribirse a las visiones de Kaspar o al comentario narrativo.

El cine de arte y ensayo no es clásico porque crea lagunas narrativas permanentes y llama la atención sobre los procesos de construcción de la historia. Pero estas infracciones se sitúan dentro de normas extrínsecas, redefinidas como realismo o comentario autoral. Finalmente, la narración del cine de arte y ensayo no sólo exige comprensión denotativa, sino también lectura connotativa, un nivel más alto de interpretación. Siempre que nos enfrentamos con un problema de causalidad, tiempo o espacio, solemos buscar una motivación realista. ¿Crea la dificultad un estado mental del personaje? ¿Está la «vida» simplemente dejando cabos sueltos? Si nos senti-

mos frustrados, apelamos a la narración, y quizá también al autor. ¿Viola el narrador la norma para conseguir un efecto específico? ¿En concreto, qué significado temático justifica la desviación? ¿Qué ámbito connotativo de juicios o significados simbólicos puede producirse a partir de este punto o pauta? Idealmente, el filme vacila, suspendido entre razones realistas y autorales. La incertidumbre persiste, pero se entiende como una incertidumbre obvia. Dicho crudamente, el eslogan procesal de la narración de cine de arte y ensayo podría ser: «Interprete esta película, pero hágalo maximizando la ambigüedad».

Tal como la he descrito, la narración de arte y ensayo podría parecer fomentar lo que Veronica Forrest-Thomson llama «mala naturalización». Según observa respecto a Wallace Stevens: «Su oscuridad es una especie de timidez, un intento de permanecer un paso delante del lector y así ganar una reputación de atrevido mientras se asegura que el lector sabe exactamente dónde está el poeta y cómo puede dar ese paso para alcanzarle».⁹ Es cierto que incluso en la película más banal, la narración de arte y ensayo utiliza la complejidad y la profundidad sólo para fijar nuestra atención en figuras estereotipadas: «realidad», personajes neuróticos, el autor como manipulador de marionetas. Pero en muchos de estos filmes, la narración sostiene un complejo juego dentro de las convenciones del modo. Hay la posibilidad de explorar indicadores no redundantes y nuevas estructuras. El filme puede crear curiosidad sobre sus propios procedimientos narrativos, en consecuencia, intensificando el interés del espectador por el despliegue de pautas argumentales y estilísticas. La inseguridad respecto a los sucesos de la historia, generada por la imprecisión causal y las lagunas, puede crear lo que Sternberg llama «prudencia anticipatoria», una frustración del efecto de primacía y un desaliento respecto a las hipótesis exclusivas y probables. La narración puede prevenirnos o engañarnos. Alternando pasajes sobrecargados con otros muy poco densos, la narración puede exigir una atención intensa; y creando pautas organizativas ambiguas, la narración puede realizar exigencias memorísticas tan grandes que sea necesario ver la película más de una vez (un efecto formal no carente de valor económico). Finalmente, la película puede minar las normas mucho más frecuentemente que en el cine clásico. El cine de arte y ensayo juega entre diversas tendencias: desviación de las normas clásicas.

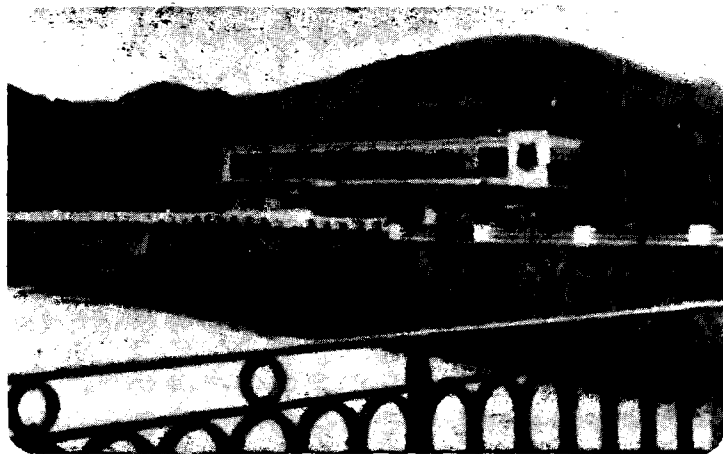


Fig. 10.1
Fig. 10.2

Fig. 10.3
Fig. 10.4

sicas, adhesión a las normas del arte y ensayo, creación de normas intrínsecas inmotivadas, y mayor o menor realce de las desviaciones de aquellas normas intrínsecas. Para entender cómo funciona el juego, veamos una película en detalle.

El juego de la forma

La carrera de Alain Resnais ofrece un buen ejemplo de cómo el cine de arte y ensayo, como institución, estimula al cineasta a formular un «proyecto» discernible que va de un filme a otro. El interés recurrente de Resnais ha sido, naturalmente, la representación del tiempo. En su día, *Hiroshima mon amour* causó considerable sorpresa por sus indica-

ciones mínimas respecto de los *flashbacks*, y *El año pasado en Marienbad* se entendió ampliamente como una operación de difuminado de la frontera existente entre memoria y fantasía. *Muriel* no contiene *flashbacks* ni secuencias alucinatorias pero utiliza una aproximación altamente elíptica al minucioso despliegue argumental. Menciono estos hechos, bien conocidos, porque el espectador medio de *La guerra ha terminado* se aproxima al filme, probablemente, con algunas expectativas sobre las principales manipulaciones narrativas que ofrecerá y preparado para atribuir las a una inteligencia autoral. Así, la creación de un proyecto formal distinto puede conducir al cineasta a innovar las normas intrínsecas de película en película. Dos filmes de Resnais no tratan los mismos aspectos del tiempo narrativo, ni manejan el tiempo de forma similar. Se pedirá al espectador, en con-

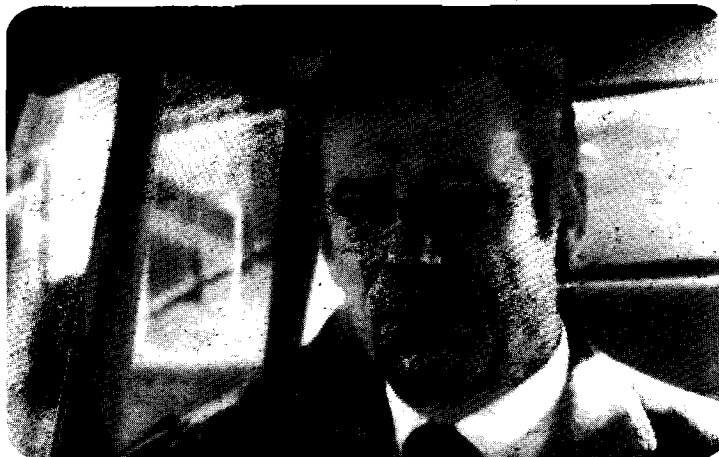


Fig. 10.5
Fig. 10.6

Fig. 10.7
Fig. 10.8

secuencia, que aborde el trabajo específico de *La guerra ha terminado* contrastándolo con las normas extrínsecas del modo, y de este modo la consecución de la prominencia tendrá un innegable componente lúdico, así como también las subsiguientes desviaciones de las normas intrínsecas. El espectador debe inspirarse en las convenciones tácitas de comprensión características del cine de arte y ensayo —verosimilitud objetiva, realismo expresivo, intervención narrativa abierta—, para la construcción de la historia y para identificar las reglas únicas del trabajo narrativo de esta película.

Los primeros diecinueve planos de *La guerra ha terminado* nos presentan una norma intrínseca. La historia es ésta: Diego, el conspirador, atraviesa la frontera española con Jude, un vendedor de libros que ocasionalmente ayu-

da a los izquierdistas antifranquistas. Según se acercan a la frontera, Diego espera pasar sin problemas mientras Jude comenta que este repentino viaje ha estropeado sus vacaciones. Pero este episodio de la historia queda oscurecido por distintos procedimientos.

La verosimilitud «objetiva» de la acción es evidente —filmación *in situ*, fidelidad general a la situación política— pero queda sobrepasada por la forma fuertemente subjetiva de la narración. El mismísimo primer plano del filme (fig. 10.1) está tomado desde el punto de vista óptico de uno de los pasajeros. El plano 2 (fig. 10.2) nos permite localizar la fuente del punto de vista (el personaje que más tarde sabremos que se llama Diego). Los indicios de subjetividad se refuerzan en el plano siguiente (fig. 10.3), otro punto de vista óptico, y por la banda sonora,

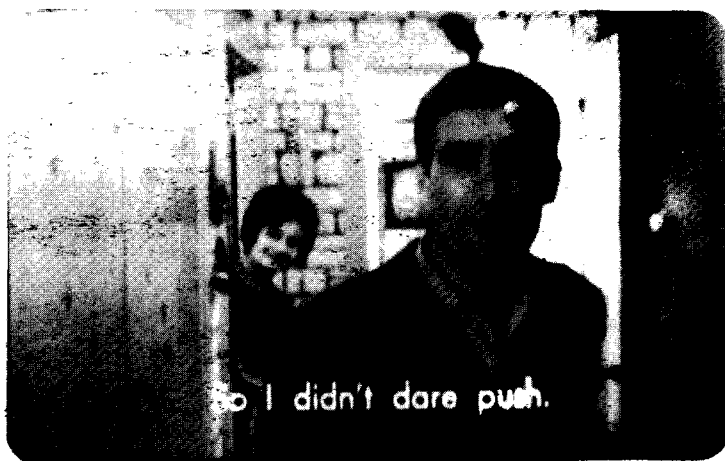


Fig. 10.9
Fig. 10.10

pues mientras la cámara hace una panorámica a la derecha para mostrar la ciudad lejana, se oye una voz no diegética: «Estás al otro lado de la frontera. Ves de nuevo la colina de Biratou». La especificidad objetiva de la localización es secundaria respecto a la profundidad subjetiva, por lo que la mirada queda unida a la reacción del personaje. En este punto, una música de clavicémbalo se adentra en la banda sonora, contribuyendo a enfatizar el efecto subjetivo. Mientras la cámara hace una panorámica a la izquierda y el coche sigue adelante, la voz *over* asevera: «Una vez más, lo harás».

Hay ahora un cambio hacia una presentación narrativa ligeramente menos restrictiva. En los planos 4-7 (figs. 10.4-10.7), Jude y Diego intercambian miradas pacientes. A pesar del ángulo de la mirada de Jude, ninguno de los

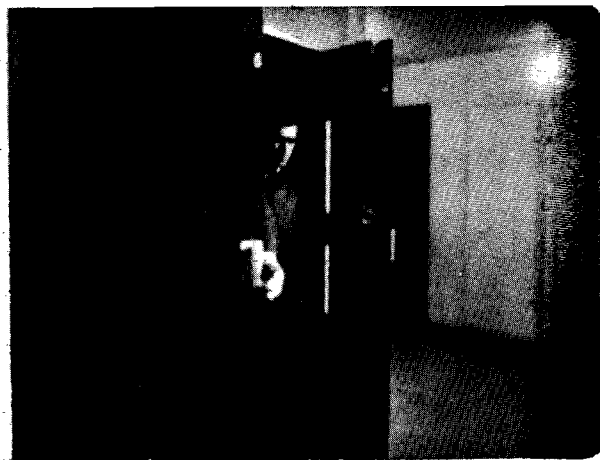


Fig. 10.11
Fig. 10.12

dos hombres está filmado desde el punto de vista óptico del otro. Además, el ritmo de las miradas presenta un mayor ámbito de conocimiento narrativo: la cámara anticipa algunos instantes la mirada de cada uno. La presentación no restrictiva de esta serie de planos es, naturalmente, altamente convencional.

Vuelve el punto de vista óptico de Diego (plano 8; fig. 10.8) mientras el coche se acerca a la aduana. Pero ahora el sonido de acompañamiento es la voz de Jude, en *off*, confesando su inquietud porque el coche pudiera averiarse durante el camino. A mitad de la frase, la imagen comienza a divergir significativamente de la charla de Jude. Vemos diversas imágenes, montadas rápidamente (véanse figs. 10.9-10.18). Diego sale corriendo de una estación de tren para alcanzar un taxi (plano 9). Se abre la puerta de un

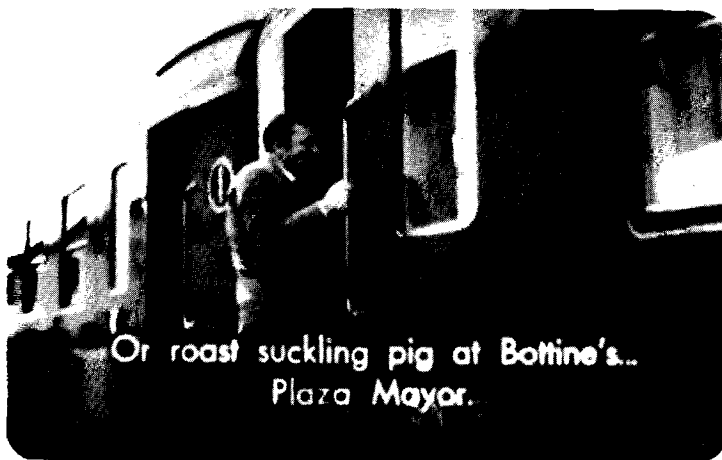


Fig. 10.13

Fig. 10.14

Fig. 10.15

Fig. 10.16

apartamento y se nos muestra a un hombre y una mujer que se adelantan (10). Diego entra en un ascensor mientras el mismo hombre sale de otro adyacente (11). Diego sale corriendo de la estación, pero debe hacer cola para coger el taxi (12). Diego camina por el pasillo de un tren (13). Diego salta a un tren mientras arranca (14). Diego corre hacia un tren, pero lo pierde (15). Diego salta de un coche que se para en una estación (16). El mismo hombre desconocido llega a su apartamento y saluda a Diego, que parece haber estado esperándole (17). Y todo esto sucede mientras en la banda sonora continúa la voz de Jude. En el plano 18 estamos de vuelta en el coche, y Jude está aún al volante.

Más tarde quedarán contestadas algunas preguntas que surgen en esta secuencia. El hombre es Juan, a quien

Diego ha ido a prevenir respecto a su vuelta a España. Pero el modo de presentación debe dar una pausa al espectador. Al ver que los planos 9-17 rompen el *continuum* espaciotemporal de la escena del coche, y al oír la charla de Jude, que continúa en voz *over*, el espectador versado en las convenciones del cine de arte y ensayo hipotetizará una disyunción temporal entre el sonido (el presente) y la imagen (no en presente). Pero las ambigüedades de la secuencia impiden una comprensión fácil. La hipótesis más probable, basada en normas extrínsecas, será que la imagen pertenece al pasado. Sin embargo, esto crea un nuevo problema. Es difícil entender la serie de planos como si presentaran una *única* cadena de acontecimientos. Verdaderamente, nada nos impide construir así el plano 9. (Quizá Diego cogió un tren anterior.) Y se



Fig. 10.17

Fig. 10.18

ha de hacer un esfuerzo para encajar las imágenes en una cierta cronología, con la asunción de que la llegada a la estación (16) precede al hecho de coger el tren (14) y de viajar en él (13). Pero no todos los planos son fácilmente explicables como acontecimientos de una sucesión temporal. La mayoría de ellos presentan alternativas mutuamente excluyentes:

1. Diego coge un taxi rápidamente (9); o debe hacer cola (12).

2. Diego llama a casa de Juan y lo encuentra (10), o Diego no lo alcanza (11); o Diego llama y Juan llega más tarde (17).

3. Diego coge el tren (14); o lo pierde (15).

La naturaleza disyuntiva de las alternativas se refuerza por la inmediata yuxtaposición de extremos: Diego en-

cuentra a Juan o no lo encuentra (10/11), coge el tren o lo pierde (14/15). Haga lo que haga el espectador, finalmente, con esta secuencia, hay fuertes indicios de que, probablemente, no represente un único fragmento de acontecimientos pasados de la historia.

Si no es una única acción del pasado, los planos podrían construirse como una secuencia de montaje elíptico del tipo «frecuentativo». Es decir, la rutina regular de Diego es tomar taxis, realizar contactos, coger o perder trenes, etc. Esta hipótesis se refuerza por la insistencia de la voz *over* sobre acciones repetidas («Ves de nuevo la colina de Biratou...»). Sin embargo, Diego lleva la misma vestimenta en todos los planos, lo cual difícilmente será un indicio útil para construir estas acciones como repeticiones habituales del pasado.

Sólo una construcción se corresponde con todo lo que aparece en estos planos. Es una poco probable, pero es la que los pasajes finales confirmarán. Estos planos deben tomarse como representación de diversos posibles acontecimientos *futuros*. Explicado de forma simple: «Podría coger un taxi inmediatamente, o tener que esperar en la cola», «Podría no encontrar a Juan», «¿Qué pasa si pierdo el tren?». *La guerra ha terminado* estudiará la subjetividad del personaje según un principio del cine de arte y ensayo; justificamos lo que vemos y oímos como referencia a la motivación psicológica. La narración crea una única norma intrínseca no aplicando *flashbacks* ni fantasías en el sentido usual. Participaremos de la *anticipación* de los acontecimientos que hace el personaje. Esto justifica de forma realista la falta de un orden cronológico en las imágenes. Diego puede pensar en encontrar o no a Juan, después en cómo llegará al apartamento de Juan, después en la posibilidad de perder el tren, etc. En una entrevista de 1966, Resnais afirmó que su tratamiento de la anticipación era «realista» al mostrar la tendencia de la mente a saltar hacia un objetivo y sólo después especular sobre qué podría suceder durante el camino. Naturalmente, este «realismo» es totalmente arbitrario (igualmente podría argüirse que es más plausible que la mente planee sus movimientos en orden cronológico). En cualquier caso, Resnais presenta una nueva categoría de experiencia psicológica para que la narración la dramatice.

Resnais también dudaba de que todas las implicaciones de su tratamiento pudieran entenderse. «No creo que sea comprensible para los espectadores, pero pueden sen-

tir una especie de inquietud por el hecho de que las imágenes se sitúen en el futuro.»¹⁰ Se podría contestar, ciertamente, que los planos 9-17, velozmente montados y refiriéndose a personajes y lugares de los que aún no sabemos nada, son interpretados por la mayoría de espectadores primerizos como poco más que «imágenes que, probablemente, sean subjetivas». Esta dificultad inicial es muy importante. Primero, es habitual que el cine de arte y ensayo nos aclimate gradualmente a sus normas intrínsecas (recuérdese los indicios de *flashback* en *La estrategia de la araña*). La mayor parte de las apelaciones del cine de arte y ensayo se apoyan en una narración desorientadora que plantea un juego de vacíos al espectador, y el principio de *La guerra ha terminado* pone rápidamente este juego en marcha. Nos sentimos ansiosos por saber no sólo si Diego pasará la frontera (suspense) y cuál es su pasado (curiosidad), sino también qué representa esta ráfaga de imágenes entremezcladas, y cuáles son las propias «reglas» del filme. Segundo, la mutua exclusividad de los planos yuxtapuestos maximiza la indeterminación. No estamos seguros exactamente de qué acontecimiento de la historia, y en qué lugar de la secuencia de la acción, estamos viendo. Finalmente, un comienzo tan extraño pide a gritos una discusión crítica. En revistas y entrevistas, un comentarista, o mejor aún, el propio director, pueden llamar nuestra atención hacia la dificultad del recurso.

Una vez que la secuencia vuelve a Jude (plano 18), estamos de nuevo en el presente, y el siguiente plano de Diego (19) confirma la naturaleza subjetiva y digresiva de las imágenes anticipatorias. Es tranquilizador, en el nivel formal, descubrir que, por enigmáticas que puedan llegar a ser las excursiones, siempre volvemos a un encuadre «objetivo» de referencia. En consecuencia, entendemos la totalidad de la primera secuencia (un total de veinticinco planos) como una escena general y «objetivamente» coherente (duracionalmente continua y primariamente restringida al conocimiento de Diego) con la interrupción de un pasaje subjetivo.

Respecto a la unidad narrativa total de la secuencia, deben establecerse ciertas ambigüedades y faltas de redundancia. ¿Qué hay de la voz *over* que habla a Diego? No es totalmente subjetiva: no es su voz, y utiliza la segunda persona en vez de la primera. ¿Es, pues, la voz de un narrador «autoral»? ¿O es un «otro yo subjetivo», una objetivización impersonal de sus pensamientos? Escenas

posteriores jugarán con posibles fuentes de esta voz. Y el manejo del *découpage* del punto de vista es, de alguna forma, diferente de la pauta de montaje normalizada *ABA* de *La ventana indiscreta* (Jeff mira/plano de lo que ve/de nuevo a él mirando). Aquí vemos a través de los ojos del personaje antes de ver al personaje (plano 1). O tenemos planos *A* y *B*, pero en vez de volver hacia quien mira, cortamos hacia otra persona (planos 2-4). O un pasaje que implica subjetividad mental empieza en el personaje que piensa (plano 8) pero termina en el otro personaje (plano 18). O tenemos imágenes mentalmente subjetivas que funcionan contra la coherencia de la subjetividad óptica (plano 11). No es que cualquiera de estas tácticas sea fundamentalmente inquietante, pero subraya cómo el paradigma clásico utiliza muchas claves redundantes; nuestra comprensión no decae necesariamente si algunas quedan ocultas.

Tal como en esta secuencia, el argumento total del filme forma un conjunto sólido alrededor de Diego, como agente y sujeto psicológico. Nuestro ámbito de conocimiento queda casi totalmente restringido al suyo. A este respecto se asemeja al Philip Marlowe de *El sueño eterno* o *Historia de un detective*: el argumento se construye alrededor de vacíos en el conocimiento del héroe. Más acorde con las normas del arte y ensayo, sin embargo, es el hecho de que la restricción al ámbito de conocimiento de Diego sea necesaria para que el recurso principal —el *flashforward* anticipatorio— funcione. Si supiéramos el destino de Juan o fuésemos testigos de acontecimientos de los que Diego fuera ignorante, sus visiones se registrarían simplemente como ironía narrativa. (Tiene razón respecto a esto, se equivoca respecto a aquello.) La confinación a lo que Diego sabe no sólo justifica ocultar información, como en la historia de detectives, sino que aumenta las indeterminaciones del «realismo expresivo» y permite el sondeo de estados mentales propiamente esquivos. ¡Cuánto menos confiados nos sentiríamos respecto a los poderes deductivos de Marlowe si *El sueño eterno* dramatizara, en ráfagas súbitas, todas las hipótesis alternativas que pasan por su mente!

Posteriormente no estaremos totalmente restringidos al conocimiento de Diego. Hay breves, modeladas violaciones que sirven para preparar a los personajes femeninos para desempeñar su papel al final del filme. En la escena 17, mientras Diego duerme, hay un breve plano de

su amante, Marianne, mirándole. Cinco secuencias más tarde, Nadine Sallanches baja las escaleras de un café mientras Diego está de espaldas. En la escena 27, cuando Diego entra en una tienda para telefonar a Nadine, la cámara se mantiene fija en Marianne. En el clímax del filme, la narración recurre al montaje paralelo entre estos tres personajes: mientras Diego conduce hacia España, un policía visita a Nadine, y Marianne se dispone a cruzar la frontera para prevenirle. El mismísimo último plano de la película identifica a Marianne y Diego, haciendo de ella nuestro nuevo (y limitado) protagonista; ella obtiene en ese momento, tal vez, una profundidad subjetiva equivalente a la que anteriormente se le asignó a Diego.

Si Diego es nuestro punto de referencia, prácticamente constante, la composición total del filme se asegura de que no perdamos nuestra orientación en un marasmo de subjetividad. Por un lado, cada hueco queda subrayado: podemos quedarnos confusos respecto al objetivo de la narración, pero podemos indicar con precisión dónde perdimos nuestra orientación. (Contrástense al respecto los vacíos suprimidos de *El año pasado en Marienbad*.) Más aún, así como la primera secuencia encuadraba las anticipaciones de Diego dentro de la acción «objetiva» de cruzar la frontera, así la narración siempre tiene cuidado de incluir porciones expositivas estables. Tras la desorientadora serie de planos que ya hemos considerado, la narración continúa objetiva durante tres escenas. Diego es interrogado en la frontera y examinan su identidad falsa. Consigue escapar porque la joven que contesta al teléfono en «su» dirección ratifica su historia. Aquí la restricción al ámbito de conocimiento de Diego depara resultados ortodoxos, una laguna de curiosidad: ¿por qué miente Nadine Sallanches para proteger a un extranjero, que aparentemente ha robado el pasaporte de su hermano? En la escena siguiente, la discusión de Diego con Jude y su mujer nos explica lo del pasaporte falso y su engaño al oficial de la frontera, etc. Igual de importante es la estancia en la tienda de Jude, que proporciona indicadores claros sobre la naturaleza de los pasajes subjetivos. Si la agitación de las anticipaciones de Diego, en la escena 1, eran comprensibles sólo como «tal vez no sean *flashbacks*», ahora la narración se esmera en explicar el recurso.

Sobre un plano medio de Diego, la voz en *off* de Jude

pregunta si Diego conoce a la familia Sallanches. Entra suavemente una música no diegética de piano. Diego responde: «No, a ninguno de ellos». Esto crea un efecto de primacía: evaluaremos lo que vemos a la luz de esta frase. Siguen diez planos, todos menos el último acompañados por la música de piano. Cada uno de los cinco planos primeros muestran a una joven que camina en un plano medio alejándose de la cámara, que se mueve para seguirla. La similitud equilibra la diferencia: las composiciones con correspondencia gráfica y los movimientos de cámara/figura juegan con el hecho de que cada joven es única (véanse figuras 10.19-10.21). Los dos planos siguientes, de nuevo en forma de correspondencia gráfica, muestran dos mujeres diferentes que entran en un edificio. El octavo plano persigue, de nuevo, a una joven que habla por teléfono. Como en la secuencia primera, la conversación «objetiva» continúa en la banda sonora, señalando que la serie de planos son un suceso mental de Diego. Pero en vez de los diversos pares disyuntivos presentados en el sobrecargado primer pasaje, aquí sólo hay una información —la meditación de Diego respecto a cómo será Nadine— reforzada por un indicador musical, por su declaración verbal, y por una serie de planos que reiteran diez alternativas. El mismo tipo de cuestión se plantea en los dos últimos planos: en la banda sonora Diego dice que nunca ha visto la casa de ellos, y la narración inmediatamente nos proporciona imágenes de una calle y el número de una casa.

Emerge ahora la hipótesis predominante del observador sobre la norma narrativa intrínseca del filme: cualquier imagen o sonido que no pueda relacionarse con una construcción «objetiva» de la escena será muy probablemente una anticipación subjetiva de Diego. La escena 5 refuerza esta hipótesis inmediatamente. Después de más conversación, Jude indica a Diego que Antoine debe de estar en la estación. Corte a un hombre en el quiosco de la estación, que se gira a mirar a la cámara. Plano del mismo hombre, ahora en la ventanilla, girándose a la cámara. Plano del mismo hombre en otro punto, de nuevo girándose para mirar hacia la cámara. Y corte a un plano largo de Jude y Diego escaleras abajo, habiendo sonado ya sus pasos durante los tres planos interpolados. Finalmente, esta escena vincula su recurso al primer pasaje subjetivo, más misterioso. Después de que Diego indique que Juan no puede estar al otro lado de la frontera, la na-



Fig. 10.19

Fig. 10.20

rración corta a un plano del hombre que vimos en la primera secuencia, conduciendo un coche. De diez planos insertados pasa a tres planos y luego a uno: tras un trío de interpolaciones, estamos dispuestos a construir incluso una sola imagen dispar como proyección de Diego. Al final de la escena 5, no sólo hemos recibido una gran parte del material expositivo respecto a la misión de Diego y sus tácticas, también hemos encontrado la clave del método narrativo del filme. Esta llave, sin embargo, no resolverá nada, a menos que el espectador esté preparado para aplicar los esquemas convencionales del cine de arte y ensayo.

Vale la pena enfatizar hasta qué punto es todo esto redundante. En el nivel de la historia, los trazos y funciones de los personajes son mutuamente compatibles. En el ni-



Fig. 10.21

vel del argumento, la alternancia repetida por parte de la narración de pasajes subjetivos y objetivos, así como su adhesión a un punto de vista coherente, garantizan una considerable previsibilidad. Y la narración presenta la historia de tal forma que tenemos muchas oportunidades de recoger información, especialmente en las escenas de conversación expositiva. En la escena 5, no sólo comprendemos lo que se sugiere en la escena 2, cuando Diego es inspeccionado por el guardia de la frontera, sino que también conocemos el entorno de sus actividades clandestinas. Incluso el contenido de las anticipaciones de Diego resulta finalmente esclarecedor a través de la repetición. Sólo ciertos aspectos de la narración no son redundantes, algunos relacionados principalmente con un punto clave del argumento —¿qué ha sucedido con Juan?— y otros, como veremos, relacionados con la forma en que deben interpretarse ciertos recursos narrativos. La ambigüedad del cine de arte y ensayo es de un tipo altamente controlado y limitado, destacando sobre un entorno de coherencia narrativa no fundamentalmente diferente a la del cine clásico.

La guerra ha terminado construye su historia sobre la base establecida en las escenas de apertura. Las principales directrices de la historia implican la misión de Diego de convencer a sus compatriotas izquierdistas de que la policía española ha descubierto los planes de Juan; su asunto amoroso con Marianne, ilustradora de libros; y su relación con Nadine, hija del hombre cuyo pasaporte lleva y miembro de un grupo juvenil de izquierdas que está

acumulando explosivos con fines terroristas. Estas líneas de acción se entremezclan a lo largo de una duración argumental de cuatro días (18-21 de abril de 1968), y cada aspecto sirve para retrasar la resolución de los otros. A esta verosimilitud cronológica, el filme añade otros toques realistas: contratiempos y coincidencias (al prevenir a Juan, Diego se encuentra con un guardia en un café), localizaciones reales, alusiones a acontecimientos políticos, y una representación general de los debates de la izquierda francesa (la paciencia de la vieja izquierda *versus* el terrorismo, etc.). Está también la convención del realismo expresivo, encarnado aquí en la crisis psicológica de Diego. ¿Tiene razón al insistir en prevenir a Juan? ¿Ha perdido el tren del juego político? Sus colegas le reprochan estar cegado por las trivialidades diarias de su trabajo, y él comienza a dudar de su propio juicio. «Somos precisos respecto a los detalles», le dice a Nadine. «Es la imagen total lo que hemos perdido de vista.» Marianne también lo nota, y le pregunta si no se siente confuso respecto a lo que está haciendo. Diego comete equivocaciones: podía haberse traicionado ante la policía española, olvida encender los faros y le para un guardia, y, tras un duro enfrentamiento con la gente de Nadine, se da cuenta de que ha conducido hasta ellos a la policía. Su situación límite es tanto personal como política, puesto que desea a Nadine, pero se da cuenta de que a la vez quiere hacer un lugar en su vida para Marianne. Todos estos factores aseguran que la película está unificada por la motivación realista de una cinta de arte y ensayo.

El realismo del comportamiento de Diego justifica también las tácticas expositivas del argumento. La narración nos da información poco a poco, y retrasa nuestra comprensión completa de la situación. No entendemos la base de la creencia de Diego acerca de que Juan camina hacia una trampa, hasta una escena posterior. Más tarde aún, nos enteramos de que Diego tiene una cierta relación con una mujer llamada Marianne, y la vemos un poco después. La narración también retrasa revelarnos la afiliación de Nadine con las juventudes izquierdistas. En consecuencia, el filme atrae el interés del espectador con vacíos de suspense (por ejemplo, ¿prenderá la policía a Diego?), y también con muchos vacíos de curiosidad (¿cuál es la relación de Diego con Marianne?, ¿qué conexión hay entre Nadine y las actividades de Diego?). Los vacíos de curiosidad están motivados de dos formas por el

estado mental de Diego: la restricción de su conocimiento y la misma naturaleza de sus actividades mentales. Por ejemplo, Diego conoce, naturalmente, a Marianne desde el principio, pero la narración no nos informa de su existencia hasta pasado un cierto tiempo. Esta omisión se justifica por la forma en que trabaja su mente. Se le caracteriza como precavido, por lo que no es probable que proporcione voluntariamente información sobre Marianne en escenas con otros personajes. Puesto que está preocupado por el hecho de cruzar la frontera y el posible peligro que amenaza a Juan, ninguna de sus anticipaciones implica a Marianne hasta que se aproxima al apartamento de ella. La narración justifica su exposición dispersa y retardada convirtiendo a su personaje central en ajeno a muchas cosas, poco hablador y tan perpetuamente enfocado hacia el futuro que no se ocupa del pasado. De ahí la necesidad de varias escenas largas en las que Diego y otros personajes transmiten información expositiva al espectador.

La guerra ha terminado, pues, apela a estructuras y claves convencionales mientras, al mismo tiempo, introduce innovaciones significativas. La narración emplea los principios del arte y ensayo respecto a la verosimilitud psicológica, pero encuentra un nuevo campo para ellos (el *flashforward* anticipatorio). El filme cumple con nuestras expectativas respecto a la ambigüedad (por ejemplo, la secuencia de apertura), a la vez que define el ámbito de construcciones permisibles (por ejemplo, «posiblemente no sean *flashbacks*»). Pronto el filme nos introduce en sus métodos, dándonos una única pero comprensible hipótesis para ayudarnos a construir la acción de la historia. El problema del filme es entonces mantener la coherencia psicológica —el enfoque en la experiencia política y personal de Diego—, mientras varía los trucos narrativos. Una vez que tenemos la clave, la narración puede convertirse en totalmente previsible. ¿Cómo abordará la narración este juego abierto con la expectación característica del arte y ensayo?

Una forma de sostener el juego implica marcar, inequívocamente, cada secuencia subjetiva, pero también variar el recurso fílmico específico empleado. En esta película se necesitan dos claves estilísticas para que una secuencia sea identificable como imaginaria: un corte (clave visual) a imágenes de las que no proviene sonido diegético (clave sonora). Así pues, la primera secuencia

corta a Juan dejando su apartamento, Diego perdiendo el tren, etc., pero no oímos voces, el sonido del tren, u otros sonidos diegéticos. Estas claves van acompañadas por otras contextuales. Diego ha de estar presente, y la anticipación puede desencadenarse plausiblemente por algo que tiene lugar en la escena en curso. Por otra parte, el *flashforward* despliega una gran libertad en sus figuras estilísticas. En la banda de imagen, el plano subjetivo incluye con frecuencia un movimiento de cámara y personajes que se giran hacia la cámara —técnicas ambas que sugieren el punto de vista óptico de Diego—, pero estos recursos no están siempre presentes. Y ninguna simple clave sonora nos asegura inequívocamente que vaya a desarrollarse o esté en marcha una secuencia subjetiva. Dado el silencio existente en la imagen mental de Diego, la banda sonora puede dejar que el sonido del presente continúe (por ejemplo, la charla de Jude en la primera escena) o proporcionar ruido diegético del presente (como los pasos de los dos hombres de la escena 5), música no diegética, voz *over*, el silencio del presente o la combinación de todo ello. Por ejemplo, la anticipación de Nadine en la escena 5 va acompañada de música de piano en nueve de los diez planos y diálogo del presente en ocho de ellos. Esto significa que las secuencias subjetivas pueden ir acompañadas por una rica variedad de sonidos. En la escena 1, las quejas de Jude sobre las vacaciones que había esperado mientras Diego está ocupado con sus propias anticipaciones ejemplifica cómo el ámbito de las opciones sónicas puede reforzar indirectamente la imagen.

La narración puede también ocultar algunas claves. Ya hemos visto que la primera secuencia anticipatoria puede interpretarse como «inserto» subjetivo de Diego, incluso aunque no termine con un plano de Diego sino con uno de Jude. Tal ligera desviación de las normas extrínsecas bastará para desestabilizar nuestras expectativas. Un inserto subjetivo puede, pues, darse en un amplio ámbito de circunstancias. No hay necesidad de un plano de Diego, ni de una clave musical, ni de una discusión explícita sobre el asunto de la anticipación. Esto es comparable a la variación de indicadores del orden y la duración que funcionan en *La estrategia de la araña*. La narración puede también confundirnos no presentando un pasaje subjetivo cuando nosotros podríamos esperarlo. En diversas ocasiones, Diego se detiene pensativo —en un tren, en su estudio— y el plano siguiente demostrará que eso *no* es un indicio de sus

pensamientos. Cuando Diego quema la foto de su pasaporte falso, oímos su voz como si fuera voz *over*; sin embargo, no es la voz interna que se dirige a él, y debemos llegar a la conclusión de que murmura algo en *off*. Tal juego con nuestras expectativas permanece dentro de los límites codificados por el filme. Es el desencadenamiento y el ritmo de la imaginación mental lo que el espectador no puede nunca prever con exactitud. Al final, la erupción de una secuencia subjetiva permanece más o menos probable, pero nunca cierta.

La narración mantiene su juego con el espectador aún de más formas. Considérese, por ejemplo, la dificultad que se produce si se corta de un plano de Diego a un primer plano de algún acto, digamos una bolsa de viaje deslizándose en un armario. Si no hay sonido «de presente» en la banda sonora, hay dos asunciones posibles: que sea un *flashforward* subjetivo, o el primer plano de una nueva escena objetiva. El efecto de algunos *flashforwards* puede, pues, crear una cierta inseguridad sobre si estamos ya «dentro de» la siguiente escena en presente. Hay otros varios rechazos, igualmente sutiles, de la expectativa que crean las secuencias anticipatorias, pero quiero centrarme aquí en dos de gran importancia, que giran alrededor del tiempo.

Hacia la escena 5, según he mencionado, las claves redundantes han establecido la hipótesis dominante para entender las disyunciones narrativas: si hay dudas, búsqüen-se las claves de las anticipaciones subjetivas de Diego. Esta hipótesis se refuerza en la escena 6, cuando en la estación de Hendaya, Diego piensa en que a Juan lo podrían capturar y en cómo podría prevenirlo él. En la escena 7, a bordo del tren hacia París, la narración proporciona un resumen de la mayoría de los motivos subjetivos que hemos visto: Diego subiendo a un taxi, Diego que llega al apartamento de Juan, Diego encontrándose con sus camaradas izquierdistas, Juan capturado, Diego imaginando jóvenes que podrían ser Nadine. Tanto la escena 6 como la 7 van acompañadas por el sonido del presente: diálogo en la primera, traqueteo y silbido del tren en la segunda. La película corre ahora el riesgo de ser predecible. En la escena siguiente, algunas reglas básicas se modifican, aunque de forma equívoca.

Primero se nos hace pensar si Diego no estará ahora evocando, ocasionalmente, acontecimientos *pasados*. En la escena 8, un plano rápido de la señora López y una

toma larga del complejo de apartamentos van acompañados de observaciones de una voz *over* que sugiere *flashbacks*: «Visitaste hace un año a Juan —edificio G, piso décimo, número 107— en casa de la señora López». Sin embargo, no está claro que sea un caso de *flashback*, pues los planos de la señora López y del complejo de apartamentos también se pueden considerar como una anticipación; sólo el comentario pertenecería entonces al pasado. Sigue un plano de Juan marchándose, que puede tomarse como la imaginación de Diego pensando en un acontecimiento pasado («Juan ya se ha marchado, probablemente»), pero también podría tomarse como otra anticipación («Si Juan se marchara...»). En la escena 11, la promesa se cumple. Cuando Diego deja la casa de Ramón, la narración nos da otra imagen ambigua —un movimiento hacia atrás desde el pasillo del apartamento de Juan— y entonces un claro *flashback*: un plano de la señora de Jude, tal como se la ha visto antes, ese día, cuando Diego hablaba con ella. Aquí tenemos un caso de subrayado, la violación de una norma intrínseca establecida. No es, sin embargo, un caso importante, pues varía sólo en una dimensión, el orden temporal. (Recuérdese que el subrayado es más fuerte cuantas más dimensiones del argumento o el estilo estén implicadas y cuanto más previsible sea la desviación con respecto a normas intrínsecas y extrínsecas.) Más aún, esta desviación es prontamente absorbida dentro de las normas intrínsecas. De aquí en adelante, el filme recurrirá ocasionalmente al *flashback*. La narración, en consecuencia, pide burlonamente al espectador que modifique la hipótesis inicial: asignar cualquier desviación de la continuidad objetiva a la mente de Diego, bien sea *de forma muy probable* como una anticipación, o bien sea *de forma secundaria* como un *flashback*. La estrategia es adecuada al modo del arte y ensayo. En lugar de empezar la película con el recurso más convencional del *flashback* y variar para incluir *flashforwards*, la narración empieza con el recurso más imprevisible e introduce el convencional de una forma que provoca incertidumbre.

Junto con el *flashback* hay otro recurso temporal destacado que se utiliza sólo una vez. Hemos visto que, como regla, los *flashforwards* subjetivos de Diego se presentan como imágenes mudas, aunque pueden ir acompañados de diálogo o sonidos del presente. La disyunción temporal se da sólo en la banda de imagen. Pero en una escena se nos

desorienta mediante una aparente violación de esta regla. Diego y Nadine han acordado encontrarse en el edificio Bullier a las seis. Sigue una persecución: Nadine y su novio, Miguel, son seguidos por un policía, que a su vez es seguido por Diego. Sobre el tercer plano de la persecución, música de xilófono no diegética da paso a las voces incorpóreas de Nadine y Diego. Él le dice que la han seguido; ella lo niega. Tras una breve conversación, corte a Nadine, que se gira en plano medio y dice: «¿Miguel?». Ahora ella y Diego están en el edificio Bullier, el punto de la cita. Como las imágenes en escenas anteriores, la banda sonora es ahora equívoca. Podría representar la anticipación de Diego respecto a lo que sería la conversación, en cuyo caso sería la única anticipación sonora del filme. O bien el pasaje puede tomarse como un *flashforward* oral más «objetivo»: el sonido de su conversación en el Bullier, en un punto del tiempo argumental, sobre imágenes de la acción de un punto anterior. Dicho de otro modo: la narración está simplemente dilatando sus reglas. Permitiendo un instante de anticipación auditiva, sigue aún los principios básicos de la subjetividad de Diego, mientras el truco «autoral» de dejar que el sonido de la escena B quede suspendido sobre el final de la escena A es bastante convencional en el cine de arte y ensayo en general. En uno u otro acontecimiento, la interacción imagen/sonido, como los *flashbacks* ocasionales, impide que el filme caiga en modelos demasiado fácilmente previsible.

Una forma más en que la narración mantiene su juego con las expectativas del espectador merece una observación atenta porque es bastante específico de *La guerra ha terminado*. Ya hemos visto que el interés del espectador del filme se orienta esencialmente hacia el futuro; bajo la presión del tiempo, creada por la situación del visionado, estamos más integrados en el suspense que en la curiosidad. En alguna medida, el cine de arte y ensayo trabaja contra esto enfatizando la curiosidad y retrasando el material expositivo. Pero la narración de *La guerra ha terminado* explota el interés orientado hacia el futuro en un alto grado. Obviamente, en el nivel de la causalidad está el interés del tipo «qué pasará ahora». En el nivel de la narración, el manejo de las normas intrínsecas exige también la sorpresa del espectador. (¿Se explicará el recurso de la secuencia 1? ¿Variará una vez que se explica en la secuencia 5?) La peculiaridad de esta película es que las tácticas narrativas específicas que emplea crean vacíos difusos

con respecto a los acontecimientos pasados pero expectativas inusualmente enfocadas hacia los futuros. Puesto que Diego está anticipando constantemente sus acciones, se agudiza nuestra conciencia respecto a ellas. ¿Sucederán los acontecimientos que él está viendo? Si es así, ¿sucederán en la forma en que él espera? El ejemplo más obvio y penetrante es el viaje de Juan. Dado que la película escenifica (y no simplemente cuenta) muchos posibles destinos que podrían esperar a Juan, tenemos un profundo interés por descubrir cuál será el definitivo. En un nivel más local, las anticipaciones de Diego respecto a cómo será Nadine, dónde vivirá, cómo encontrará él a la mujer de Juan, y cómo él y sus colegas dirigirán su reunión, son todas suficientemente precisas como para permitirnos esperar con interés la medición de la correspondencia entre la imagen subjetiva y el acontecimiento objetivo. En cierto grado, el filme compensa la exposición retardada y ampliamente dispersa de los acontecimientos de la historia previos con un alto grado de control sobre las hipótesis del espectador respecto a los futuros. Nuestras hipótesis son exclusivas (Diego construye alternativas claramente definidas) y a menudo simultáneas. Lo que significa que, debido a la escenificación de la narración de la actividad mental de Diego, el filme nos invita a hacer nuestras sus expectativas.

Sin embargo, esta táctica también se modifica de tal forma que no se convierte en previsible. En dos momentos concretos, Diego duda de su (y nuestra) eficacia en la formación de hipótesis. Su jefe le acusa de subjetividad, de equivocarse en cuanto al peligro que pueda correr Juan, y aunque se resiste, acaba por aceptar la crítica. De manera más vívida, en la escena 30, el grupo leninista de Nadine le enfrenta con la posibilidad de que haya conducido a la policía hasta ellos. Sorprendido, se imagina a un *agente* filmando desde un coche (otro «*flashback* especulativo»). Un efecto de cualquier narración altamente restrictiva y profundamente subjetiva es hacernos olvidar hasta qué punto nosotros y el personaje podemos estar equivocados. En el transcurso de la narración, Diego se ve forzado a considerar que sus hipótesis son, con frecuencia, no tan probables o tan exclusivas como había asumido. Una vez que conocemos los recursos de la narración, nos sentimos inclinados a confiar en los juicios de Diego; cuando esto falla, sufrimos lo que Sternberg llama la «ascensión y caída de las primeras impresiones».¹¹

La imagen anticipatoria y sus variadas manifestaciones, funciones y efectos, mantienen la apertura intermitente de la narración, característica del arte y ensayo. Este énfasis es también evidente en la forma en que el filme emplea la ambigüedad. La complejidad de ciertas imágenes y sonidos no es reflejo de su ambigüedad *debido a Diego* (él sabe quién es Juan, cuándo debe haber partido, qué se le dijo en realidad a Nadine en el edificio Bullier). La ambigüedad es en gran parte el resultado del juego abierto de una narración omnisciente con las expectativas del público. A veces es una cuestión de comunicabilidad, reteniendo la identificación de Juan en la primera escena, por ejemplo. A veces es una cuestión de autoconciencia, como cuando la narración proporciona imágenes y sonidos que son más comprensibles como procedentes de una conciencia predominante (el narrador).

Un ejemplo simple es la escena de amor con Nadine. Después de que Diego se encuentra con ella, hacen el amor. Pero la escena se escenifica y monta de una forma estilizada no característica del resto del filme. Un montaje de partes del cuerpo va acompañado de iluminación fuerte, imágenes sobreexpuestas y fondos abstractos blancos. El efecto es la codificación de la escena como «realidad» (la pareja realmente hizo el amor) y a la vez como «fantasía» (connotaciones de un placer imposible). En retrospectiva, el tratamiento aparece aún más estilizado en comparación con la escena posterior de Diego y Marianne haciendo el amor, filmada en tomas más largas y sin efectos visuales abstractos. La cuestión es: ¿a «quién» atribuimos las connotaciones fantásticas de la escena con Nadine? Podemos considerarlas como una cuestión de psicología del personaje (Diego «viendo» a Nadine como una fantasía del deseo) o como un comentario (la narración nos informa de esta fantasía como cosa de Nadine, sin que Diego sea consciente de ello). La ambigüedad juega entre una presentación relativamente no autoconsciente de la subjetividad del personaje y una intervención altamente autoconsciente del «autor».

Mientras la escena de amor es bastante normal en su ambigüedad, la narración es en cierto modo más inventiva en su uso del comentario en voz *over*. Ya hemos observado que este hablante interno, que utiliza una voz que no es la de Diego y se dirige a él en segunda persona, es inherentemente equívoco. Puede ser la voz «subjetivamente objetiva» de su propia mente, una especie de «otro» inter-

no que pondera sus acciones de forma impersonal. Esta alternativa se refuerza por el hábito del comentario de resumir fríamente lo que ha sucedido, y proyectar futuras posibilidades que concuerdan con lo que vemos. «Antoine tiene razón», dice la voz, «Ve a París», todo ello sobre un plano de Diego subiendo a un tren. El comentario, con frecuencia, está en armonía con las imágenes anticipatorias, dándonos una mayor confianza en que es Diego, de forma mediatizada, que habla consigo mismo. Pero también podría entenderse esta voz como la de un narrador de amplio saber e inusual intimidad, que deliberadamente nos permitiera «oír» lo que él le dice a Diego. Esto justificaría el uso de la segunda persona, la disparidad en la cualidad vocal, y el propio comentario de Resnais acerca de que la narración intenta admitir ante el espectador: «Estamos en el cine». ¹² La dificultad de escoger una fuente u otra se revela en dos escenas posteriores.

Cuando Diego se encuentra con sus colegas de izquierdas, se oye un comentario en voz *over*. Al principio podríamos sentirnos inclinados a considerarlo la voz del «otro yo interno» de Diego («De nuevo el sentimiento de que ya has vivido antes esta experiencia...»), pero cuando Diego y el jefe empiezan a debatir en español, la voz empieza a funcionar como un traductor. Traduce los diálogos al francés, mientras en segundo plano oímos a los personajes hablando en español, una técnica transtextualmente codificada como «documental» por su uso en el reportaje televisivo. Cuando Diego habla, el comentario continúa traduciendo su español con un cambio en la persona: «Nunca dijiste eso, que debíamos abandonar la espontaneidad...». Nos vemos forzados a proponer que, o bien Diego piensa en francés mientras habla en español, o que un narrador autoconsciente traduce sus palabras en beneficio del espectador, mientras niega el acceso a las actitudes de Diego. Más aún, en esta escena el comentario utiliza una *nueva* voz, no la que hemos oído en escenas anteriores. Esto, naturalmente, exacerba el problema del origen. No hay forma de resolver estas disparidades; sólo podemos observarlas como efectos ambivalentes, que sirven para confundir nuestras expectativas y hacer del filme un objeto de interpretación.

La ambigüedad más sorprendente respecto al comentario en voz *over* la tenemos la última vez que la oímos. En la escena 31, Diego vuelve al apartamento de sus compatriotas. Manolo está de pie, taciturno, junto a la ventana.

Mientras Diego entra, el comentario ofrece un pasaje notable:

No sabes que Ramón ha muerto, te darán la noticia en un segundo. Murió el domingo por la noche, una pocas horas después de que le vieras. Su corazón se agotó, como suele decirse. Y ahora tú partirás en su lugar, porque el trabajo se debe hacer, ninguna muerte puede interrumpirlo. ¹³

Esto se aprehende plausiblemente como la voz de un narrador omnisciente que ha decidido intervenir abiertamente. Sólo una entidad tal podría aseverar con seguridad «Te darán la noticia...». Pero permanece un cierto grado de ambigüedad. Los saltos hacia el futuro son compatibles con los hábitos mentales de Diego, por muy improbable que sea que pudiera anticipar la muerte de Ramón con tanto detalle. Y es más, el viaje planeado se entremezcla pronto con la anticipación por parte de Diego del funeral de Ramón, en el que se le ve a veces como presente y a veces como ausente. Convertir a Diego en origen de la voz *over* equivale a concederle un doble punto de vista, pero podría ser el clímax del uso que el filme hace de la anticipación subjetiva. ¿Narrador autoconsciente o personaje no autoconsciente? La inseguridad nunca se desvanece.

Hacia el final de la película, el juego entre narración clara, incluso redundante, y la expansión de la ambigüedad se hace más fuerte. Diego se encuentra con su nuevo conductor, Salart, y parten hacia España. En un plano muy alejado, el coche arranca (fig. 10.22). Es la primera vez que hemos estado tan espacialmente distantes de Diego. Y ahora hay un fundido a Juan, que camina hacia nosotros mientras la cámara retrocede (fig. 10.23). La imagen queda suspendida entre personaje y narración. Hasta ahora hemos visto a Juan sólo a través de las imaginaciones de Diego, por lo que este plano constituye su última anticipación. Pero muchos de los indicios previamente afirmados de la subjetividad están ausentes: no hay corte (en su lugar, un fundido); no hay cámara subjetiva; no hay indicios contextuales que puedan provocar un *flashforward* (Diego ha partido, no oímos ningún diálogo).

Inmediatamente tras esta equívoca imagen destacada, sin embargo, la narración proporciona una secuencia muy normalizada. El plano largo resulta ser nuestra despedida de Diego como soporte de la información. Ahora el filme realiza un montaje paralelo de un guardia interrogando a



Fig. 10.22

Fig. 10.23

Nadine con planos de Diego y Salart dirigiéndose hacia la frontera. Nadine se entera de que la policía ha planeado atrapar a Diego y llama a su padre, pidiéndole que prevenga a sus amigos franceses. Tan pronto como cuelga, hay un plano corto del sellado del pasaporte de Diego en la frontera. Aparecen juntos un plano altamente ambiguo y un pasaje que emplea la narración no restringida en favor del suspense.

Idéntica yuxtaposición se produce en la mismísima última escena. Manolo y Marianne están en el aeropuerto de Orly. Ella partirá hacia Barcelona para prevenir a Diego. La construcción espacial y temporal de la escena es inequívoca, con el predominio del plano/contraplano. Hay entonces un corte de Manolo, en Orly, a Diego conduciendo un coche (fig. 10.24), como lo hemos visto en la

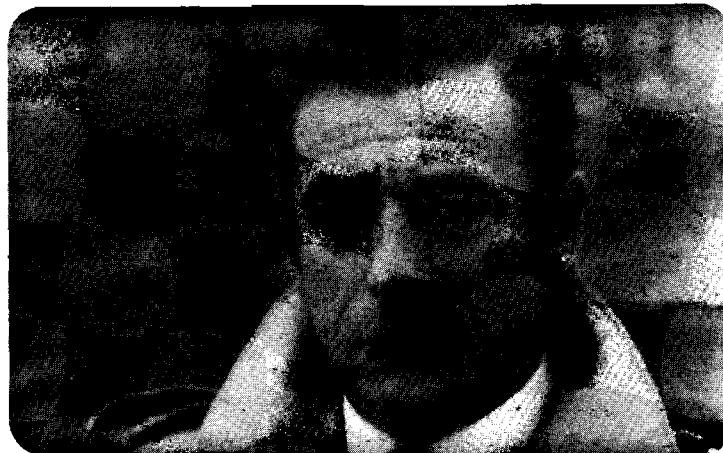


Fig. 10.24

primera secuencia (fig. 10.7). Un encadenado muy lento nos lleva de nuevo a Orly, donde Marianne corre por un pasillo hacia la cámara. La cara de Diego se mantiene sobreimpresa sobre ella, mientras la guitarra y la música coral se elevan en la banda sonora (la misma música que se utilizó durante su escena de amor). La cara de Diego, finalmente, se desvanece, dejando solamente a Marianne, que corre hacia nosotros como Juan había hecho al cerrarse la secuencia anterior (fig. 10.25).

La escena revela que la narración nos ha llevado a la clausura final. Los personajes se han convertido en previsibles, sus acciones se han motivado, los resultados alternativos se han simplificado. Justamente antes de esta escena, la crisis psicológica de Diego se ha resuelto: ha roto con Nadine y se ha ofrecido a llevar a Marianne a España, renovando su compromiso político al entrever el funeral de Ramón como una ocasión para la solidaridad: «Estás de nuevo atrapado por la fraternidad de los largos combates, por la inquebrantable alegría de la acción». Ahora Marianne ha encontrado el lugar que buscaba en la vida de Diego. Sin embargo, la última escena aún genera una considerable ambigüedad. Dos vacíos destacados del argumento se convierten en permanentes: nunca sabremos qué pasó con Juan o Diego. La imagen sobreimpresionada de Diego, como la de Juan anteriormente, puede comprenderse como una yuxtaposición autoconsciente de la narración (Marianne corre hacia Diego, o Marianne se convertirá en Diego, o Marianne se convertirá en Juan) o como una anticipación por parte de ella del viaje de Diego (con-



Fig. 10.25

virtiéndola en el tipo de vehículo narrativo, restringido y profundamente subjetivo, que ha sido Diego durante la mayor parte de la película). Sería erróneo aceptar una interpretación, pues la película intenta crear un final limitado pero aun así «abierto»; en esto cumple otra convención del cine de arte y ensayo.

Un análisis completo tendría que estudiar los temas políticos del filme: sus debates respecto al compromiso y su énfasis en la responsabilidad individual. Pero todo lo que he intentado mostrar es de qué forma las convenciones formales se han apropiado del material político y lo han transformado. La película, de hecho, ha anunciado descaradamente su unión entre el tema político y los procedimientos narrativos. En su camino a casa de Ramón, Diego piensa en que Roberto siempre se altera cuando «la realidad del mundo se nos resiste, porque él ve lo que hacemos como un sueño de progreso infinito. Odia que la realidad no sea capaz de coincidir con su sueño». Aquí la lucha política se ha equiparado a la operación narrativa principal del propio filme —los sueños de Diego coincidiendo más o menos con los sucesos finales— y, más generalmente, con uno de los temas más importantes del cine de arte y ensayo: la oposición sueño/realidad. Al centrarse en la psique del individuo y mantener un juego de intercambio narrativo con el espectador, *La guerra ha terminado* transmuta el material político en un tratamiento singular de las convenciones de un modo narrativo concreto.

El cine de arte y ensayo en la historia

Como modo de narración, el cine de arte y ensayo forma un paradigma, pero, como vimos al hablar de la narración clásica de Hollywood, colocar el paradigma dentro de un contexto histórico revela algunas opciones narrativas como más probables en unos momentos que en otros. El uso del tiempo y la ambigüedad en *La guerra ha terminado* sería improbable en una película de los años cincuenta o en una de 1984. El drama de la emigración familiar a la ciudad se representa con verosimilitud «objetiva» en el filme de Visconti *Rocco y sus hermanos*, mientras una historia comparable se proyecta a través de *flashbacks*, escenas de fantasía, alucinaciones y una abierta intervención autoral en el filme de Francesco Rosi *Tres hermanos* (*Tre fratelli*, 1980). En suma, hemos de trazar la forma en que el peso asignado a las opciones narrativas, el cambio de «dominantes», ha variado a través de la historia.

La narración de arte y ensayo ha devenido un modo coherente definiéndose en parte como una desviación de la narrativa clásica. Esto puede parecer obvio en las décadas de la posguerra, cuando el desmantelamiento del sistema de estudios permitió la aparición de autores internacionales altamente individualizados. Históricamente, sin embargo, el cine de arte y ensayo tiene sus raíces en una oposición a Hollywood nutrida dentro de diversas industrias filmicas nacionales de la época muda y sostenida por conceptos tomados de la modernidad en el teatro y la literatura.

Durante los años veinte, cuando el arte moderno influyó fuertemente en el cine de vanguardia, se preparó el terreno para las convenciones del realismo expresivo y la intervención narrativa abierta. La influyente *El gabinete del doctor Caligari* utilizó técnicas teatrales (escenarios distorsionados, interpretación sobreactuada a la manera *Schrei*) para representar estados subjetivos, y su equívoca historia-marco puede considerarse como un caso muy fácil de aplicación de la ambigüedad a una estructura narrativa entera, puesto que podemos preguntarnos si los estilizados entornos proceden del «narrador» o (como la película intenta sugerir al final) de la mente del personaje. El filme parece también dejar un vacío permanente: los entornos distorsionados permanecen constantes en cierto grado cuando reaparecen en la historia-marco, y las pala-

bras finales del doctor, «Creo que ya sé cómo curarle», dirigidas a la cámara, extrañarían incluso a un espectador moderno por demasiado perturbadoras.¹⁴ También en Alemania se desarrolló inicialmente el *Kammerspielfilm*. Películas como *Scherben* (1921), *Hintertreppe* (1921) y *Sylvester* (1923), con su confinación de la acción a una única localización y un breve intervalo de tiempo, mostraron que el cine podría representar situaciones existenciales límite con la misma concentración que se había conseguido en las obras de Strindberg.

En Francia, la escuela impresionista cultivó un conjunto de recursos para la representación de los estados interiores de los personajes. *La rueda* (*La roue*, 1923), de Abel Gance, intentaba dramatizar los pensamientos fugaces y el humor de sus personajes por medio de sobreimpresiones y otros efectos ópticos, planos de punto de vista y montaje rápido. En el filme de Epstein *Coeur fidèle* (1923), la angustia mental de la heroína mientras cabalga en unos caballitos de feria que giran rápidamente, se transmite por medio de cortes frenéticos. Los teóricos del período defendían los movimientos subjetivos de cámara para conseguir la identificación del público con los sentimientos de los personajes.¹⁵ Los cineastas franceses también investigaron formas de transmitir el comentario narrativo. Iris y viñetas podían alterar la imagen en busca de lirismo. Al comienzo de *Coeur fidèle*, Epstein utiliza primeros planos mal ensamblados —la cara inmóvil de la camarera alternando con sus brazos, que realizan cansadamente sus tareas— para implicar una disociación entre un temperamento sensible y una vida sórdida (figs. 10.26-10.27). Los impresionistas estaban muy influidos por el arte postsimbolista, así que no es sorprendente encontrar a Germaine Dulac comparando una película con una obra de Debussy, o ver en la compleja y múltiple estructura de *La glace à trois faces* (1927), de Epstein, la influencia de Proust, Gide o Romain. En el mismo período, filmes surrealistas como *Un perro andaluz* (*Un chien andalou*, 1927), en su juego salvaje con las convenciones narrativas tradicionales, abrió nuevos caminos para la consecución de la ambigüedad narrativa.¹⁶

El cine de arte y ensayo como alternativa narrativa totalmente asentada no emerge hasta después de la segunda guerra mundial. El dominio de la exhibición por parte de Hollywood, tanto en los Estados Unidos como fuera de ellos, empezó a menguar. En Norteamérica, ciertas deci-



Fig. 10.26

Fig. 10.27

siones judiciales (los decretos Paramount) crearon una escasez de películas. La producción fílmica necesitaba los mercados de ultramar; los exhibidores necesitaban competir con la televisión. En Europa, el final de la guerra restableció el comercio internacional y facilitó la exportación. Thomas Guback ha mostrado que, hacia 1954, muchas películas se realizaban ya para públicos internacionales.¹⁷ Sería erróneo ver esto como una cuestión de «Hollywood contra Europa». Las productoras americanas estaban detrás de gran parte de las películas extranjeras, y éstas ayudaron a los exhibidores americanos a lle-

nar el tiempo de programación. Las art houses de la postguerra, cines situados en universidades o campus, eran un síntoma del nuevo público: espectadores cultos, cinéfilos de clase media, buscaban películas en consonancia con las ideas contemporáneas de modernidad en el arte y la literatura. Públicos similares surgieron en los centros intelectuales europeos.

A la luz de estos acontecimientos, el neorrealismo italiano puede considerarse como un fenómeno transicional. Institucionalmente, filmes como *Sciuscià* (1946), *Roma, ciudad abierta* (1945), *Paisà* (1946), *Ladrón de bicicletas* (1948) y *Umberto D* (Umberto D, 1952) servían como escaparate internacional, dirigido tanto al mundo exterior como a los propios italianos. Junto con ciertos esfuerzos franceses (sobre todo *Les enfants du paradis*, 1945) y películas escandinavas (por ejemplo, *Dies Irae* [Vredens Dag, 1943]), el neorrealismo fílmico irrumpió en los mercados mundiales. Formalmente, estos filmes contribuyeron a fundamentar las convenciones de la verosimilitud objetiva. Bazin señaló la importancia del azar (*Ladrón de bicicletas* «se despliega en el nivel del más puro accidente») y de la omisión narrativa, que justificaba como la construcción del filme a partir de «bloques extraídos de la realidad». ¹⁸ A principios de los cincuenta, el cine tenía a su disposición una tradición que abarcaba tanto la subjetividad del personaje como la intervención del autor. Y algunos cineastas habían empezado a investigar el realismo objetivo de las narraciones de final abierto, la dramaturgia de los encuentros casuales, y sobre todo la ambigüedad esencial del universo narrativo. En este punto, sin embargo, la verosimilitud objetiva del modelo italiano era la convención narrativa dominante. Principalmente los filmes de *flashbacks*, como *Rashomon* (1950), *La señorita Julia* (Frokën Julie, 1950), *Vivir* (1952), *Tres mujeres* (Kvinnors Vantan, 1952) y *Lola Montes* (Lola Montès, 1955) fueron los que optaron por estudiar la subjetividad.

Si, en retrospectiva, la narración de arte y ensayo parece, tan claramente, un producto de los últimos cincuenta y los sesenta, lo es en parte porque fue entonces cuando se desarrolló el más rico de los juegos entre sus tres esquemas definidores. Durante este período, la ambigua interacción entre realismo objetivo y subjetivo alcanzó su apogeo. Considérense simplemente algunos de los logros de aquellos años:

1957: *Las noches de Cabiria*, *Fresas salvajes*, *Aparajito*, *Cuando pasen las cigüeñas* (Letyat Zhuravli).

1958: *Eroica*, *Cenizas y diamantes* (Popol i diament), *En el umbral de la vida* (Nära Livet), *El rostro* (Ansiktet), *Nazarín* (Nazarín), *Orfeo Negro* (Orfeu Negro).

1959: *La aventura*, *La Dolce Vita*, *Hiroshima mon amour*, *Los cuatrocientos golpes*, *El manantial de la doncella* (Jungfrukällan), *Apu sansar*, *Kagi*.

1960: *Les bonnes femmes*, *Tirez sur le pianiste*, *Zazie en el metro* (Zazie dans le métro), *Una larga ausencia* (Une aussi longue absence).

1961: *Como en un espejo* (Sasom i en spegell, *Cléo de 5 a 7*, *Jules y Jim*.

1962: *El ángel exterminador* (El ángel exterminador), *Fellini ocho y medio*, *El cuchillo en el agua* (Noz w Wodzie), *La soledad del corredor de fondo*, *Los comulgantes* (Nattvardsgästerna), *La piel suave* (La peau douce).

1963: *El silencio* (Tystnaden), *Muriel*, *El gatopardo* (Il Gattopardo), *La pasajera* (Pasazerka), *El sirviente* (The Servant), *El ingenuo salvaje* (This Sporting Life).

1964: *El desierto rojo*, *Antes de la revolución* (Prima della rivoluzione), *El evangelio según san Mateo* (Il Vangelo secondo Matteo), *Rey y patria*.

1965: *Giulietta de los espíritus*, *La felicidad* (Le bonheur), *Walkover*, *Darling* (Darling).

1966: *La guerra ha terminado*, *Un hombre y una mujer*, *Pajaritos y pajarracos* (Uccellacci e uccellini), *Barriera*, *Las margaritas* (Sedmikrasky), *Juegos de noche* (Nattlek), *El joven Törless* (Der junge Törless), *Persona*, *Man Is Not a Bird*.

1967: *Belle de Jour*, *La coleccionista* (La collectionneuse), *La Cina é vicina*, *Liubavni Slucaj*, *tragedija sluzbenice*, *Accidente* (Accident), *Cómo gané la guerra* (How I Won the War).

1968: *Wszystko na sprzedaz*, *Artistas bajo la carpa del circo: perplejos* (Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos).

1969: *Mi noche con Maud*, *La caída de los dioses* (La caduta degli dei), *If...*, *Flikorna*.

En retrospectiva, *El año pasado en Marienbad* (1961) debe considerarse como una película de gran influencia, que impulsó al cine de arte y ensayo hacia una investigación extrema de la subjetividad del personaje. (Fue una influencia de dos filos, sin embargo, como mostraré más tarde.) Aún era posible, naturalmente, uti-

lizar la verosimilitud objetiva del neorrealismo, tanto para el drama *I fidanzati* (1963) como para el *pathos* cómico chejoviano (*Trenes rigurosamente vigilados* [Ostre sledovane vlaky, 1966]). Generalmente, sin embargo, en este período, el proceso formal y las demandas económicas se entremezclaron: la tendencia a plantear un juego cognitivo al espectador, a modificar y destacar las operaciones del texto, encajó en las necesidades institucionales de ciertos productos a la vez originales y comerciales. La flor más atractiva del paradigma del arte y ensayo apareció en el momento en que la combinación de novedad y nacionalismo se convirtió definitivamente en el recurso de *marketing* que ha continuado siendo a partir de entonces: la nueva ola francesa, el nuevo cine polaco, el nuevo cine húngaro, el nuevo cine alemán, el nuevo cine australiano...

Un cine de la ambigüedad requería ciertos mecanismos para interpretarlo. Durante los años sesenta, la crítica fílmica abordó una tarea que, en su mayor parte, ha sostenido fielmente desde entonces. Se esperaba de un crítico que explicase lo que significaba una película: que llenase los vacíos, explicara los símbolos, parafrasease las declaraciones del cineasta. Los críticos de *Cahiers du cinéma* interpretaron abiertamente las obras, a veces en términos pseudofilosóficos o pseudorreligiosos. En Inglaterra, *Movie* sometía las películas a una detallada explicación según la tradición de la «crítica práctica» de Oxbridge. Revistas como *Sight and Sound*, *Film Culture*, *New York Film Bulletin*, *Moviegoer*, *Brighton Film Review*, *Artsept*, *Positif*, *Image et son*, *Jeune cinema*, *Film Quarterly* y sus equivalentes de toda Europa ofrecieron tanto ensayos analíticos e interpretativos como entrevistas desde un punto de vista autoral. Los editores comenzaron a publicar monografías sobre directores y tendencias del cine de arte y ensayo, tales como *Classics of the Foreign Film* (1962), de Parker Tyler; *The Contemporary Cinema* (1963), de Penelope Houston; *Cinema Eye*, *Cinema Ear* (1964), de John Russell Taylor; y *Le cinéma moderne* (1964), de Gilles Jacobs. La responsabilidad de la interpretación recayó incluso sobre los periodistas. Algunos (como John Simon) se lo tomaron con alegría, mientras otros —Pauline Kael y Dwight MacDonald son ejemplos notables— se burlaban nerviosamente de su obligación dando la bienvenida a películas que no requerían una exégesis hiperintelectual. El papel

del discurso crítico para la comprensión del filme de arte y ensayo lo parodió Bergman en *Esas mujeres* (För att inte tulla om alla dessa Kvinnor, 1964), en la que un plano de un hombre que corría por un pasillo con fuegos artificiales queda interrumpido por un cartel que avisa a los críticos para que no interpreten esos fuegos simbólicamente.

Fue tan fuerte la presencia intelectual del arte y ensayo en los sesenta que configuró concepciones sobre lo que era una buena película. Dado que la película había de entenderse como una «declaración personal» del cineasta, el arte y ensayo, efectivamente, reforzó la vieja oposición entre Hollywood (industria, creación colectiva, entretenimiento) y Europa (libertad de comercio, genio creativo, arte). En 1965, Arthur Knight comparó el producto de Hollywood con el sistema europeo:

[El arte no se manufactura colectivamente. El arte proviene de un individuo que tiene algo que debe expresar, y que lo presenta en la manera que él cree más enérgica o efectiva. Y esto, específicamente, es la cualidad del cine europeo que impacta más en la gente, la razón por la que oímos frecuentemente que los filmes extranjeros son «más artísticos» que los nuestros. Hay en ellos la urgencia de la expresión individual, una independencia de visión, la coherencia de la declaración de una sola mente.¹⁹

A esta personalización de la creación, el director como artista, correspondía cierto aspecto narrativo que los críticos debían ser capaces de explicar. Por medio del énfasis puesto en el «personaje», el cine podía ahora conseguir la seriedad de la literatura y el teatro contemporáneos, en la medida en que estos últimos se pensaba que representaban la confrontación del hombre moderno con un cosmos misterioso. La individualización de la acción política en *La guerra ha terminado* es sólo un ejemplo de cómo la concentración en la situación límite del cine de arte y ensayo, refuerza ampliamente las nociones adquiridas sobre los problemas existenciales del personaje solitario.

En este contexto puede entenderse históricamente la aproximación crítica al *auteur*. El cine de arte y ensayo acostumbró a los críticos a buscar la expresión personal en las películas, y nadie dudaba de que pudiera encontrarse en las obras de Antonioni, Bergman y otros. Los críticos

de la teoría del autor fueron más lejos y aplicaron los esquemas del cine de arte y ensayo a las películas clásicas de Hollywood.²⁰ El crítico, habitualmente, no se molestaba en explicar cómo se filtraban las expresiones individuales en los productos de Hollywood. De forma más común, se concentraba en describir e interpretar filmes concretos; como dijo Jim Hillier en 1975: «La estrategia era hablar de Hawks, Preminger, etc., como artistas de la misma categoría que Buñuel y Resnais».²¹ Escenas de Ray, Minnelli o Hitchcock podían interpretarse como configuradas por el realismo subjetivo o el comentario autoral. (La casa de *Bigger Than Life* [1956], que «aprisionaba» al protagonista; ciertos ángulos de cámara en *Los pájaros*, que expresaban la opinión del narrador.) V. F. Perkins podía interpretar un plano de *Carmen Jones* (Carmen Jones, 1954) como si fuera de Antonioni: «Una columna en medio de la pantalla divide la imagen de tal forma que aísla y confina a cada personaje dentro de su propia jaula visual... [Este plano] empieza como una expresión gráfica de la personalidad de Joe. Nos muestra su mundo como él querría verlo: un mundo de orden y estabilidad».²² Los objetos y decorados de Sirk podrían justificarse como símbolos de los estados mentales de los personajes o como una ironía del narrador expresada en un aparte al público. El estilo de un Hawks o un Walsh, por otra parte, se concebía evitando la intervención autoral o el realismo expresivo; éstos eran directores «objetivos». Y siempre había la opción a la complejidad y la ambigüedad, como en las obras de Hitchcock, Preminger y el Lang americano. Irónicamente, la «relectura» de Hollywood, que ha sido tan importante para la teoría cinematográfica de los últimos años, tiene sus raíces en los esquemas del cine «artístico» europeo.

Pero las lecciones del arte y ensayo no terminaron en los cineastas. La rueda describió casi un círculo completo: el Hollywood clásico influyó en el arte y ensayo (con frecuencia negativamente); el arte y ensayo influyó sobre el «nuevo Hollywood» de finales de los sesenta y los setenta. Todo, desde las imágenes congeladas y el ralenti a las convenciones respecto a los vacíos y las ambigüedades, fue utilizado por cineastas como Donen (*Dos en la carretera* [Two for the Road, 1967]), Lester (*Petulia* [Petulia, 1968]), Hopper (*Buscando mi destino* [Easy Rider, 1968]), Coppola (*Llueve sobre mi corazón* [The Rain People, 1969]), Nichols (*Trampa 22* [Catch-22, 1973]) y Altman (*Images* [1972]; *Tres mujeres* [Three Women,

1977]). Como sus predecesores europeos de la «nueva ola», el nuevo Hollywood recogía una intertextualidad explícita, aludiendo con frecuencia al «viejo Hollywood» paródicamente (*Sueños de seductor* [Play It Again, Sam, 1972]) o en forma de *pastiche* (las obras de De Palma). Con mayor amplitud, los recursos del arte y ensayo se han aplicado selectivamente a películas que permanecen firmemente basadas en los géneros clásicos: el *western* (*Pequeño gran hombre* [Little Big Man, 1970]; *Los vividores* [McCabe and Mrs. Miller, 1971]), el melodrama doméstico (*La última película* [The Last Picture Show, 1971]), la ciencia-ficción (*2001, una odisea del espacio* [2001, a space odyssey, 1968]), el *thriller* (*Hermanas* [Sisters, 1973]) y el cine de detectives (*Klute*; *La conversación* [The Conversation, 1974]; *El largo adiós* [The Long Goodbye, 1973]; *La noche se mueve* [Night Moves, 1975]). La fuerza del arte y ensayo europeo se apoya en gran medida en convertir la obra de autor, y no la de género, en el escenario privilegiado para las relaciones transtextuales, pero el cine de Hollywood absorbió estos aspectos de la narración de arte y ensayo y los incluyó en las funciones genéricas.²³ Ayudaron en el proceso aquellos cineastas que, como Antonioni y Truffaut, realizaron ocasionalmente películas de género al estilo de Hollywood (por ejemplo, *Zabriskie Point* [Zabriskie Point, 1970] y *Fahrenheit 451* [Fahrenheit 451, 1966]).

Escribo esto en 1983, cuando la intensa subjetividad de las películas de arte y ensayo de los sesenta está de capa caída. La mayoría de las obras actuales enfatizan un juego ambiguo entre el realismo objetivo y la intervención del autor. Antonioni, Resnais, Fellini, Bergman, Truffaut, Buñuel y otros directores de los cincuenta y sesenta se han contentado con repetirse a sí mismos, a veces diestramente. La posibilidad de la diferenciación autoral puede aún utilizarse como novedad, como han mostrado los Taviani, Bertolucci, Ruiz, Herzog, Fassbinder y Wenders.

Desde otro ángulo, el cine de arte y ensayo sacó a relucir posibilidades más radicales. Para las décadas de la posguerra, la obra clave es —de nuevo— *El año pasado en Marienbad*. Construido como un *nouveau roman*, el filme solicita la comprensión dentro de una estructura de referencia de arte y ensayo, pero va más allá de los límites del paradigma. El argumento es tan enrevesado que hace imposible construir la historia. Los indicadores son demasiado pocos y contradictorios. Cualquier orden que se

otorgue a las escenas será tan bueno como cualquier otro; causa y efecto son imposibles de distinguir; incluso los puntos de referencia espacial cambian. Esto podría parecer la auténtica encarnación del sueño de la ambigüedad significativa, pero no lo es. Cuando ya no hay historia que interpretar, cuando ya no tenemos un punto de partida estable para construir el personaje o la causalidad, la ambigüedad se convierte en tan omnipresente que llega a carecer de consecuencias. La narración de arte y ensayo señala autoconscientemente sus propias intervenciones, pero el objetivo es aún contar una historia, discernible en cierta manera. Estos esquemas no son de ninguna ayuda cuando

todo en la película podría representar tanto la visión subjetiva como la intervención del autor. Al impulsarnos a construir una historia pero a la vez impedirnoslo, la narración de *El año pasado en Marienbad* separa radicalmente la historia «potencial» del argumento y la estructura estilística que se nos presentan. *El año pasado en Marienbad* invoca convenciones subjetivas sólo para sobrepasarlas, y constituye un ejemplo de otro modo de práctica fílmica, uno que caracterizaré en el capítulo 12 como narración «paramétrica». El «realismo» de la narración de arte y ensayo, como tantos otros «realismos» antes, abrió el camino para una nueva estilización.

11. La narración histórico-materialista

El ejemplo soviético

En su aplicación más amplia, el cine político de izquierdas no tiene pertinencia como modo narrativo. Las películas de ficción política puede apelar a las normas narrativas clásicas (por ejemplo, la obra de Costa-Gavras), o a las convenciones del modo de arte y ensayo (por ejemplo, *El hombre de mármol* [Czlowiek marmuru, 1976]). Pero entre el cine de izquierdas podemos distinguir una clara tradición narrativa. Aunque en esta tradición han influido tanto las normas clásicas como el arte y ensayo, posee un conjunto distintivo de estrategias y tácticas narrativas. Se originó en el cine «histórico-materialista» del período 1925-1933. Utilizaré veintidós filmes como ejemplos principales de este modo: *La huelga* (Stacka, 1925), *El acorazado Potemkin* (1925), *Chvortovo Koleso* [La rueda del diablo, 1926], *La madre* (Mat, 1926), *Moscú en Octubre* (Moskva v Oktiabr, 1927), *El fin de San Petersburgo* (1927), *Octubre* (1928), *Zvenigora* (1928), *Kruzheva* [Puntillas, 1928], *Tempestad sobre Asia* (Potomok Ghinguis Khana, 1928), *Arsenal* (Arsenal, 1929), *Prividenie, Krotosoe ne vozrash caetsia* [El fantasma que nunca volverá, 1929], *La nueva Babilonia* (1929), *Las ruinas de un Imperio* (Oblomok Imperii, 1929), *Lo viejo y lo nuevo* (Staroie i novoie, 1929), *El expreso azul* (Goluboi Express, 1929), *La tierra* (Zemlia, 1930), *Zlatye Gory* [La montaña del tesoro, 1931], *Ivan* (1932), *Prostoi Sluchai* [Un caso simple, 1932], *Veintiséis Comisarios* (Dvatcat shest Komissarov, 1933), y *Dezertir* (1933). (Ciertamente *Dura Lex* (1926), *Tres en un sótano* [Tretia Metshanskaia, 1927], *Odna* [Solo, 1931] y otras podrían añadirse a esta lista, pero las arriba mencionadas me parecen los casos menos discutibles.) Tras considerar la variante soviética, esbozaré la forma en que el modo ha cambiado en los últimos años.

La narración como retórica

Como la mayor parte del arte soviético de los años veinte, el cine histórico-materialista tiene una inclinación fuertemente retórica. Utiliza los principios narrativos y los recursos opuestos a las normas de Hollywood con propósitos abiertamente didácticos y persuasivos. Dentro de la cultura soviética, generalmente los artistas y los trabajadores políticos debatían cómo podían traducirse las prácticas estéticas a prácticas útiles. Una posición, ejemplificada por la extrema izquierda del constructivismo, pedía el final del «arte», una categoría burguesa inútil. Pero en su conjunto, tanto artistas como políticos querían mantener «la estética» como un espacio distinto (si bien subordinado). Algunos, como Kuleshov, consideraban su trabajo como parte de un proceso de investigación básica a largo plazo; realizados con espíritu científico, sus experimentos podrían finalmente revelar las leyes del arte socialista. Otros creadores fabricaron un arte sometido al *agitprop* (agitación social). Así, la obra de arte quedaba dotada de una utilidad inmediata como propaganda. La música patriótica, los espectáculos de masas para celebrar la Revolución de Octubre, y la mayor parte de la poesía de Mayakovsky son un ejemplo. Sin importar cuán práctico fuera el fin, el enfoque de la «agitación social» condujo a un concepto distinto de la estética. «El arte», escribieron Lunacharsky y Slavinsky en 1920, «es un medio poderoso de contagiar a aquellos que nos rodean con ideas, sentimientos y estados de ánimo. La agitación y la propaganda adquieren una especial agudeza y efectividad cuando van revestidas con las atractivas y poderosas formas del arte.»¹ En consecuencia, el objetivo instrumental proporcionó —al menos durante un tiempo— una estructura aceptable para la experimentación.

En el cine soviético, la doble demanda de poética y retórica configura las estrategias narrativas básicas. Existe una tendencia a abordar el argumento a la vez como narración y discurso. El cine soviético es explícitamente tendencioso, como el *roman à thèse*; el universo de la historia afirma un conjunto de proposiciones abstractas cuya validez el filme presupone y reafirma a la vez. *La huelga* ofrece un ejemplo muy claro. No es únicamente la historia de una simple huelga, sino que es un tratado sobre todas las huelgas rusas que ocurrieron antes de 1917. La locali-

zación y el tiempo exactos quedan sin especificar; en su lugar, el filme se divide en seis partes explícitamente etiquetadas como escenas típicas: «Indignación en la fábrica»; «Causa inmediata de la huelga»; «La fábrica se mantiene en paro»; «Se prolonga la huelga»; «Preparando la masacre»; «Liquidación». El filme concluye así:

Primerísimo plano: Ojos que nos miran fijamente.

Rótulo expositivo: «Y las huelgas de Lena, Talka, Zlatovst, Yaroslavl, Tsaritsyn y Kostroma dejaron cicatrices sangrantes e inolvidables en el cuerpo del proletariado».

Primerísimo plano: Ojos que nos miran fijamente.

Rótulo expositivo: «Proletarios, ¡recordad!».

El discurso del filme funciona apelando al ejemplo; la causa y el efecto narrativos demuestran la necesidad de la clase trabajadora de luchar contra el capital. Aunque filmes posteriores no utilizaron la estructura abiertamente argumentativa de *La huelga*, se apoyaban en la presuposición de que la narración constituiría un caso ejemplar para la doctrina marxista-leninista.² Además, el ejemplo de *La huelga* es histórico; la historia está basada en un hecho real. Otros filmes soviéticos toman este impulso referencial, creando una motivación «realista» para los acontecimientos de la historia.

El resultado más obvio de la aplicación de la retórica al universo narrativo es la concepción diferente del personaje. La causalidad narrativa se construye como supraindividual, derivando de las fuerzas sociales descritas por la doctrina bolchevique. Los personajes se definen, en consecuencia, a través de su posición de clase, trabajo, acciones sociales y puntos de vista políticos. Los personajes también pierden su individualidad, perseguida en un cierto grado por la narrativa clásica y en alto grado por la narración de arte y ensayo; se convierten en prototipos de clases globales, medios o épocas históricas. La crisis existencial de Diego en *La guerra ha terminado* sería impensable para el cine soviético histórico-materialista. Como dice M. N. Pokrovsky: «Nosotros, los marxistas, no vemos la personalidad como realizadora de la historia, pues para nosotros la personalidad es sólo el instrumento con el que la historia funciona.»³ El personaje individual puede contar muy poco, como se ve en los intentos que realizan algunos filmes para convertir a un grupo de cam-

pesinos o trabajadores en un «héroe de masas». Tal aproximación al personaje ya se había evidenciado en la literatura y el teatro revolucionarios soviéticos de la época de 1918-1929.⁴

Es cierto que el cine soviético conoció ciertos grados de individualización: los agentes anónimos de *Moscú en Octubre*; algunos personajes físicamente enérgicos pero a la vez psicológicamente fuertes de Eisenstein, como el marinero Vakulinchuk; la detallada delineación de la conducta individual en Pudovkin; y la intensamente subjetiva caracterización de los filmes de Room. En cualquier caso, la singularidad psicológica es bastante escasa. A veces, como en *Octubre*, cuanto más psicológicamente motivado esté el personaje (por ejemplo, Kerensky, con su napoleónica sed de poder), con más seguridad se le denigra como burgués.

Los personajes encuentran sus papeles dentro de motivaciones genéricas específicas. Tenemos el género de «estudios sobre la Revolución» en entornos históricos o contemporáneos. Estos filmes cuentan una historia de luchas victoriosas (*El acorazado Potemkin*, *Octubre*, *El fin de San Petersburgo*, *Moscú en Octubre*, *Zvenigora*) u otras más cotidianas (*Tempestad sobre Asia*, *Zlatye Gory*, *Prividinie*, *Krotosoe ne vozrash caetsia*, *El expreso azul*, *Veintiséis comisarios*). El filme revolucionario puede también pagar tributo a fracasos heroicos (*La huelga*, *La madre*, *Arsenal*, *La nueva Babilonia*). Un segundo género representa problemas contemporáneos de la vida soviética, que usualmente implican restos de la civilización capitalista o la conducta feudal (*Las ruinas de un Imperio*, *Kruzheva*, *Chvortovo Koleso*). Hay también un género que corresponde a la fórmula literaria de la novela «de producción»: ha de construirse una presa (*Ivan*), o implantar la colectivización en el campo (*Lo viejo y lo nuevo*, *La tierra*). Algunas películas combinan géneros: *Prostoi Sluchai* (revolución histórica y problemas de la vida contemporánea) o *Dezertir* (revolución emergente más objetivos de producción). Todos estos géneros dan evidentemente al filme una oportunidad para crear una historia que convertirá a cada personaje en emblemático de ciertas fuerzas dentro de una situación políticamente definida.

Un objetivo del arte narrativo tendencioso es crear conflictos que demuestren la tesis y proporcionen interés narrativo. En estas películas, es probable que el especta-

dor conozca, o adivine rápidamente, el discurso subyacente que se presenta y las bases referenciales del universo narrativo. (No puede haber duda de que la Revolución de Octubre tendrá éxito.) La mayor parte de nuestro interés, pues, recae sobre la cuestión de cómo toma su curso la historia.

En sentido general, el cine soviético histórico-materialista responde a esto siguiendo los dos modelos esquemáticos que Susan R. Suleiman identifica en el *roman à thèse*. Encontramos lo que ella llama la «estructura de confrontación», en la que un héroe psicológicamente unívoco representa a un grupo en su lucha contra sus adversarios.⁵ Así es Marfa en *Lo viejo y lo nuevo*, o el coolie chino de *El expreso azul*. Esta estructura proporciona una curva bastante tradicional del conflicto dramático. Existe también la «estructura de aprendizaje», en la que el individuo típico pasa de la ignorancia al conocimiento y de la pasividad a la acción.⁶ La forma específica que toma este desarrollo en la literatura soviética del período la ha resumido Katerina Clark, la cual señala que la narrativa realista soviética, con frecuencia se centra en un personaje que pasa de una forma de actividad instintiva y espontánea a una conciencia disciplinada y correcta del fin y los medios políticos.⁷ *La madre*, la novela y la película, es el ejemplo canónico. La madre actúa espontánea pero incorrectamente, y sus cualidades positivas quedan contrapuestas por el peligro que representa para la Revolución. Al aceptar la tutela de su hijo y del partido, es capaz de convertirse en mártir de la actividad revolucionaria consciente. El resultado de este modelo es que personajes potencialmente afirmativos se muestran inicialmente bajo una luz desfavorable: pueden ser ingenuos (la madre, el marinero de *Chvortovo Kolevo*, Filiminov en *Las ruinas de un Imperio*) o, peor aún, cobardes (Renn en *Dezertir*), lascivos (Pavel en *Prostoi Sluchai*), pendencieros (los delincuentes en *Kruzheva*), traidores (el campesino de *El fin de San Petersburgo*) o avaros (el campesino en *Zlatye Gory*). La cadena de causa y efecto sirve entonces para convertir al personaje o personajes a la actividad socialista disciplinada. El drama —y las hipótesis del espectador— se basan en cómo y cuándo tendrá lugar la conversión del aprendiz.

En alguna medida, el objetivo didáctico del cine soviético creó un almacén de tópicos, o lugares comunes

argumentativos, que el cineasta podía usar para estructuras argumentales. Pero no eran tan rígidos como para ahogar la experimentación. El modelo «narración más discurso» estaba abierto a muchos tipos de utilizaciones poéticas. El uso de los personajes prototípicos —el trabajador robusto, la mujer activista, el burócrata, el burgués— permitía el modelado estilístico. «La figura de un personaje cinematográfico», declaró Pudovkin, «es la suma de todos los planos en que aparece.»⁸ Es cuestión del director no conceder individualidad al personaje, sino usar la forma fílmica para crear un tipo enérgico. Pudovkin pudo inspirarse en las técnicas del arte del cartel y la ficción contemporánea. Eisenstein en el teatro y la caricatura, Dovjenko en el arte de la animación y el folclore ucraniano. Los puntos retóricos más comunes podían agudizarse con recursos estilísticos. Las secuencias del comienzo de *Arsenal* demuestran poderosamente cómo, dado el *topos* «La guerra del Zar destruye al campesinado ruso», las relaciones entre los planos del filme pueden hacerse aún altamente imprevisibles. De forma similar, en *Lo viejo y lo nuevo*, la decisión de Marfa acerca de organizar un colectivo se presenta de tal forma que su indignación en los campos («¡Basta!») se alterna con su retórica oratoria delante de sus amigos; es imposible decir dónde acaba una escena y empieza la otra. Las demandas retóricas proporcionan motivación genérica y realista para una experimentación con el medio relacionada generalmente con el arte soviético de vanguardia. En consecuencia, la localizada ruptura de *Lo viejo y lo nuevo* respecto al orden y la duración clásicos está motivada por la yuxtaposición de pasado y presente en todo el filme. En términos del formalismo ruso, el objetivo retórico permitió a las películas «desfamiliarizar» las normas clásicas de espacio y tiempo.

Una vez que el filme utiliza procedimientos poéticos con fines retóricos, el proceso narrativo se convierte en bastante abierto. La narración va por delante, como un guía didáctico, en busca de una adecuada construcción de la historia.

Hay un indicio de todo esto especialmente claro. En el cine clásico de Hollywood de la época muda, la narración, casi invariablemente, empleaba muchos más rótulos de diálogo que expositivos: generalmente de 4 a 12 veces más. En algunas películas de finales de los años veinte, no

hay en absoluto rótulos expositivos. La razón es obvia: un cartel expositivo crea una narración autoconsciente que sólo ocasionalmente resulta deseable en el cine clásico. Pero las películas soviéticas que consideramos aquí tienen una mucho mayor proporción de carteles expositivos. En la mayoría de estos filmes, los rótulos de diálogo sobrepasan a los expositivos en una proporción de cuatro a uno únicamente, y algunos contienen finalmente más carteles expositivos que de diálogo. En los últimos años, el uso soviético del montaje de sonido no diegético o «contrapuntual» ejerció un efecto similarmente abierto.

La narración abierta se señala también a través de medios no lingüísticos: el dinámico ángulo de cámara que crea diagonales, la línea del horizonte anormalmente alta o baja, el ralentí o la aceleración, los primerísimos planos que muestran un detalle, la lente de 28 mm que distorsiona el espacio, el enfoque fragmentado o distorsionado, se identificaron rápidamente con el cine soviético, pero, a pesar de su frecuente y tópico empleo, hemos de verlos como un esfuerzo por sugerir una presencia narrativa detrás del encuadre o la filmación de un suceso. Aquí es donde tiene alguna relevancia el concepto de Pudovkin acerca de un «observador ideal». Los críticos se dieron prisa en encontrar y personificar este ojo de la cámara; uno de ellos escribió de *El acorazado Potemkin*: «Es como una instantánea grotesca tomada por un gigantesco fotógrafo de prensa con mucho genio para el ritmo y la composición».⁹

Aunque películas como *El acorazado Potemkin* y *El fin de San Petersburgo* con frecuencia se veían como realistas, la escenificación de la acción solía crear una narración altamente autoconsciente. El conjunto podía presentar un espacio perspectivamente incoherente, como en la oficina del alcaide de *Prividnie, Krotosoe ne vozrashcaetsia* o en el café de *La nueva Babilonia*. La iluminación podía también manipularse, como cuando en *Tempestad sobre Asia* el encuadre en primeros planos de la piel de zorro se ilumina de formas completamente inverosímiles con respecto a la iluminación total de la casa. Las figuras se colocan con frecuencia sobre un fondo neutral, motivado de una manera realista (un campesino o un trabajador intensamente recortados contra un cielo sin nubes) o estilizada, como en la agresión inicial a la mujer en las escalinatas de Odessa (fig. 11.1) o los planos abstractos de *El fin*



Fig. 11.1. *El acorazado Potemkin*

de *San Petersburgo* que examinamos anteriormente (figs. 7.50-7.55). Las figuras también se colocarán frecuentemente en poses estáticas y antinaturales. Aunque Dovjenco hizo un uso sistemático de todo esto, también encontramos el recurso en otros filmes: en *Prividinie, Krotosoe ne vozrash caetsia*, los personajes quedan congelados durante un intento de suicidio; en *Veintiséis comisarios*, una multitud escucha un discurso mientras se mantiene de pie en posturas anormalmente rígidas. En contraste, la conducta de los personajes puede ser lo que en su tiempo se llamó «grotesca» o «excéntrica»: un movimiento estilizado que hace la escena difícil de entender como un suceso real. Se citan habitualmente los vagabundos enanos de *La huelga*, pero podemos añadir los ladrones malhumorados de *Chvortovo Kolevo*, Kerensky y compañía en *Octubre*, el cura de *La tierra* y el alcaide de la prisión en *Prividinie, Krotosoe ne vozrash caetsia*.

Lo que traiciona completamente a la presencia narrativa en estos filmes es la propensión a la frontalidad del cuerpo, la cara y los ojos. Ya hemos visto cómo el cine clásico favorece una frontalidad modificada en el emplazamiento de la figura; nuestros ejes de visión están marcados, pero los personajes raramente se encaran con nosotros y nos miran directamente. El cine soviético tiende a escenificar la acción mucho más frontalmente. Es más, los personajes, con frecuencia, miran hacia la cámara. A

veces esto está motivado por el punto de vista de otro personaje, pero no de un modo tan frecuente como ocurriría en Hollywood. Hasta cierto punto, la frontalidad se convierte en una apelación directa a la cámara. Una y otra vez los personajes se giran «hacia nosotros» sin la más mínima motivación realista. El final de *La huelga*, con los ojos mirando fijamente, no es probablemente el mejor ejemplo, puesto que estas confrontaciones finales también son una convención menor de los epílogos clásicos.¹⁰ Pero cuando, en medio de una escena, un soldado mira hacia el exterior y nos pregunta «¿Por qué estoy luchando?» (*El fin de San Petersburgo*), o cuando un personaje nos hace confidencias (*Zvenigora*), o nos mira y nos guiña el ojo (*Kruzheva*), o pregunta si es correcto matar al enemigo (*Arsenal*), o nos pide ayuda durante una pelea a puñetazos (*Veintiséis comisarios*), debemos reconocer que la narración no está simplemente transmitiendo un acontecimiento profílmico autónomamente existente. La narración incluye abiertamente el hecho profílmico, que ya ha constituido por mor de los efectos específicos. Las ideas de montaje dentro del plano, montaje «antes de filmar» y montaje «dentro de la representación del actor», tan corrientes a finales de los años veinte, testifican la noción de los cineastas de que la narración debe incluir la manipulación autoconsciente del hecho profílmico, el material que normalmente no pretende manipularse. Esta narración no sólo es omnisciente, sino que se anuncia como omnipotente.

Lo que une las técnicas fílmicas como rótulos, fotografía y puesta en escena, es el concepto clave de la teoría y práctica fílmica soviética: el montaje. Tal como se concibe en la práctica artística soviética durante los años veinte, el montaje en cualquier arte implica la presencia de un sujeto creativo que elige activamente cómo se producirán los efectos. Resumiendo el punto de vista de muchos de los practicantes, Félicie Pastorello escribe acertadamente: «El montaje es un acto (y no una mirada), un acto de interpretación de la realidad. Como el ingeniero y el universitario, el artista construye su objeto, no reproduce la realidad».¹¹ Al objetar que el montaje soviético «no nos da el acontecimiento, sino que alude a él», Bazin ponía el acento exactamente en este rechazo a tratar la técnica fílmica como un transmisor neutral.¹² Los aspectos didáctico y poético del cine soviético se encuentran en una técnica

que insiste cuantitativa y cualitativamente sobre la presencia constante y abierta de la narración.

No es nada nuevo que los filmes de montaje soviéticos se basan en ese procedimiento, pero algunas figuras comparativas pueden explicar mejor esta obviedad. Los filmes soviéticos que estamos considerando contienen entre 600 y 2.000 planos, mientras que sus contrapartidas hollywoodienses de los años 1917-1928 habitualmente contienen entre 500 y 1.000. (Cuento los rótulos intermedios como planos.) Hollywood canonizó la longitud media de planos de cinco a seis segundos, produciendo un número de 500 a 800 planos por hora. El promedio de los filmes soviéticos, sin embargo, es de dos a cuatro segundos por plano y contiene entre 900 y 1.500 planos por hora. Esto significa que sólo los filmes de Hollywood de montaje más rápido pertenecientes a la época anterior a los años veinte (como *Wild and Woolly*) se aproximan al nivel soviético, mientras que los filmes de Hollywood de montaje más rápido de los años veinte quedan en el nivel más bajo de la escala soviética. Y en ninguna parte de la filmografía de Hollywood de ningún período se puede encontrar un montaje de ritmo tan rápido como en los soviéticos: un promedio de longitud de plano de menos de dos segundos en *El acorazado Potemkin*, *Dezertir*, *El expreso azul*, y *Prostoi Sluchai*.

La dependencia del corte tiene consecuencias cualitativas. En el cine de Hollywood, especialmente tras la llegada del sonido, unas pocas secuencias se montan bastante pesadamente mientras otras contienen tomas más largas. Al rechazar un *découpage* tan «híbrido», los filmes soviéticos proporcionan un nivel de intervención retórica ubicuo y constante. Este cine va más allá de los apartes narrativos que encontramos en el cine de arte y ensayo; estos filmes no ofrecen una realidad (objetiva, subjetiva) modulada por «comentarios» interpolados ocasionalmente; estos filmes están inequívocamente firmados y dirigidos, construyéndose el mundo diegético de acuerdo con las demandas retóricas.

Hay siempre, pues, más cortes de los que se necesitan para guiar de forma clara la construcción de la historia. Incluso el más simple gesto puede dividirse en distintos planos. El montaje paralelo yuxtapone interminablemente acciones que suceden en diferentes localizaciones. Por virtud de lo que los soviéticos llaman planos «de concen-

tración», una simple transición de un plano largo a un plano medio queda fragmentada en diversos planos. Los saltos quiebran constantemente las posiciones de cámara. El montaje también actúa en los rótulos: en *Octubre*, la narración corta las disertaciones en frases breves. La presencia implacable del montaje en estos filmes intenta que el espectador se abstenga de construir cualquier acción simplemente como una parte inmediata del universo de la historia. Mientras a Bazin le preocupa que el corte transmute el acontecimiento profilmico de algo real en algo imaginario, los cineastas soviéticos creen que si no se cortara el argumento dejaría de ser una construcción retórica para convertirse en algo (falsamente) descriptivo.

El montaje utiliza aún otra forma para convertir la narración en autoconsciente: por medio de los tropos retóricos. Los filmes soviéticos proporcionan una antología de «tropos de pensamiento» y «tropos de dicción». Los primeros son discursos formales ocultos o elididos, tales como los esquemáticos «discursos a partir de un ejemplo» que inundan el cine soviético y la tendencia de la narración al discurso por analogía (como cuando el montaje paralelo enlaza dos agentes sociales y nos hace inferir un motivo o visión política compartida: burguesía/policía, proletario/campesino). Los tropos de dicción o figuras decorativas se pueden imitar también gracias al montaje. Estas películas están plagadas de cuestiones retóricas, metáforas o símiles (el buey y los huelguistas en *La huelga*), sinécdoques (las medallas de un general en sustitución del general en *El fin de San Petersburgo*), personificaciones (la concertina gimiente de *Arsenal*), declaraciones, hipérbolos, antítesis y muchas otras figuras clásicas. *Octubre* utiliza la paranomasia, o juego de palabras, cuando la narración presenta el ascenso político de Kerensky como si éste subiera unas escaleras aparentemente sin fin; el juego se basa en la palabra rusa *lestnit-sa* (escalera), utilizada en la frase *ierarkhicheskaja lestnitsa*, o «escalafón de rangos militares». En la misma película, el montaje alternado de Kerensky con una estatua de Napoleón cita el símil que utilizó Lenin en un artículo de *Pravda* de 1917, «En busca de un Napoleón», mientras el montaje de las estatuas y la artillería probablemente intenta revivir la sinécdoque de Lenin «Iconos contra cañones». ¹³ La importancia de la organización estilística en estas películas no puede leerse como una pura

motivación artística; el fin didáctico hace funcionar, con frecuencia, el estilo fílmico como una ornamentación justificada composicionalmente.

Todas estas técnicas invisten la narración de un alto y consistente grado de apertura en todos los aspectos que venimos considerando desde el capítulo 4.

✧ *Grado y profundidad de conocimiento.* La narración de estas películas soviéticas es omnisciente. La capacidad de conocimiento convencional conseguida por el montaje alternado es específicamente visible en estas obras porque el montaje alternado no sólo sirve para el rescate en el último minuto: el montaje alternado está constantemente trazando comparaciones destacadas. Los cañones disparando se comparan con el descorche de botellas de champagne (*El expreso azul*). Mientras están enterrando a un chico, su amante está en casa, en un arrebato de desesperación (*La tierra*). De forma menos usual, el argumento utilizará *flashbacks* sin la motivación del recuerdo del personaje, como al final de *Lo viejo y lo nuevo*, donde la narración nos ofrece fragmentos de escenas anteriores de la lucha de Marfa. La narración puede también, abiertamente, anticipar qué sucederá después en el filme. El ejemplo más curioso lo tenemos en el principio de *Tempestad sobre Asia*, donde se interrumpen planos de paisajes mediante ráfagas casi subliminales del sable que el protagonista poseerá en la última escena. Además, la narración no necesita justificar la manipulación espacial respecto a lo que el personaje conoce: podemos cortar a cualquier localización. En *El acorazado Potemkin*, mientras los marineros se preparan para disparar, la narración pasa a la corneta, al blasón imperial, y a otros objetos que deparan yuxtaposiciones irónicas. En *El fin de San Petersburgo*, el narrador puede situar la actividad política en relación con paisajes líricos. En *Prividinie, Krotosoe ne vozrash caetisia*, cuando el agente de policía dispara, la narración prolonga el suspense con dilaciones centradas en detalles tales como montones de arena y un sombrero arrastrado por el viento. En *Kruzheva*, una pelea se interrumpe con planos de un cartel en la pared.

✧ *Comunicabilidad.* La autoridad de la narración reside en parte en su rechazo a ocultar lo que el modo define como información crucial de la historia. Tal información incluye el contexto histórico de la historia, discursos políticos y antecedentes del personaje. La acción de la historia

del filme consiste, o bien en la lucha del protagonista por conseguir un objetivo, o bien en la evolución espontánea de un protagonista hacia la disciplina y la toma de conciencia socialista. Ésta es la linealidad que la narración respeta. El argumento no es equívoco respecto a los motivos o conducta de los personajes. La exposición es concentrada y preliminar, proporcionando información relevante y válida sobre el pasado de los personajes; nunca habrá lo que Sternberg llama «precaución anticipatoria», menos aún una «ascensión y caída de las primeras impresiones». La narración, de hecho, acepta la oportunidad de ser «supercomunicativa» utilizando muchos recursos que aseguran la redundancia: adecuación del personaje a un tipo; del tipo a la situación; o de la situación a las presuposiciones histórico-políticas. En *Ivan*, un altavoz reiterará frecuentemente la información narrativa ya proporcionada por otros medios. El celebrado montaje solapado de la práctica soviética despliega no sólo la autoridad de la narración (capacidad para volver a representar el acontecimiento profílmico, para «remontarlo» en el montaje), sino también la necesidad narrativa de insistir sobre ciertos gestos. Escenas como la de la mujer corriendo a través de las puertas en *Ivan* y la depuradora de nata en *Lo viejo y lo nuevo* se parecen a las tradicionales amplificaciones oratorias de ciertos temas (aflicción, éxito).

✧ *Autoconciencia.* Ya hemos visto hasta qué punto la posición de la cámara, el tamaño de la lente, la frontalidad de las figuras, las poses estáticas, los apartes dirigidos a la cámara y el uso constante del montaje crean todo el sentido de una autoconciencia dirigida al público. El rótulo expositivo puede simbolizar este efecto. La narración puede interponer máximas (una cita de Lenin en *El acorazado Potemkin*), eslóganes («¡Todo el poder para los soviets!» en *Octubre*), y refutaciones (en *El expreso azul*, un reaccionario grita «¡Parad el tren!» y un rótulo expositivo responde: «Pero ¿puede pararse una revolución?»). La narración usurpará también las propias voces de los personajes. En muchas películas soviéticas, la información que podría fácilmente proporcionarse en rótulos de diálogos se da por medio de carteles expositivos, como al principio de *El fin de San Petersburgo*, cuando la familia campesina debe enviar a algunos de sus miembros a trabajar a la ciudad. En un episodio de *Veintiséis comisarios*, la narración se convierte en el testimonio de un testigo para la acción. Y

Fig. 11.2. *Zlatye Gory*

algunos rótulos podrían provenir plausiblemente del universo de la historia, pero, al no ir marcados como citas, en su lugar sugieren que las palabras surgen de la narración. *Moscú en Octubre* intercala un orador y rótulos expositivos, mientras que en *Arsenal* no podemos localizar al hablante de frases tales como «¿Dónde está padre?». Nada podría ser una evidencia mayor de esta tendencia que la insistencia en continuar con carteles expositivos exhortativos después de la llegada del sonido sincronizado. En la notable *Zlatye Gory*, los carteles expositivos repiten lo que ya hemos oído que dice un personaje, ¡e incluso conversan con un personaje que habla! Al contrario que sus contemporáneos europeos, que veían las películas sin rótulos como un objetivo del cine «puro» experimental, los cineastas soviéticos vieron los recursos lingüísticos de los rótulos expositivos como un instrumento para la narración retórica.

✱ *Propiedades de la actitud.* La propia constitución de los géneros y el didactismo de la narración, de este modo, convierten a la narración en abierta e inequívocamente enjuiciadora, con frecuencia satírica e irónicamente. Los juicios pueden aportarse por medio de rótulos, especialmente en la exposición: ¿cuántos filmes soviéticos comienzan por representar un estado de la situación opresiva en imágenes y con rótulos irónicos intercalados («Todo está en calma...», etc.)? La narración utiliza su voz para alentar la

oposición o citar personajes con efecto burlesco (la figura conocida en la retórica clásica como «desplazamiento»). En *El expreso azul*, el burgués decadente proclama: «Ah, Europa, cultura, civilización»; algo más tarde la narración intercala las mismas frases con estatuas, policías y soldados. En *Octubre*, a los bolcheviques arrestados durante los días de julio se les llama traidores y espías; más tarde, cuando Kerensky los libera para defender Petrogrado, la narración, sarcásticamente, recuerda los epítetos. El *non plus ultra* de este proceso se puede ver en el montaje paralelo de campos de batalla y la Bolsa en *El fin de San Petersburgo*, en el que las mismas frases («¡Adelante!», «¡El pacto ha terminado!», «¡Ambas partes están satisfechas!») se aplican con brutal ironía en ambos medios. Una vez establecido este «tono de voz», las imágenes pueden reforzarlo por su tipología (trajes y portes grotescos de los tipos burgueses, valoración de los protagonistas), la posición de la cámara (el contrapicado como connotación de poder o soledad), la longitud de la lente (las de ángulo profundo para la distorsión y la caricatura; véase fig. 11.2) y la música (por ejemplo, música cómica para parodiar a la oposición). Las figuras retóricas específicas ya mencionadas con frecuencia, naturalmente, tendrán también este efecto de enjuiciamiento.

Historia previsible, narración imprevisible

Al tratar el argumento como una historia ejemplar, y reuniendo un poderoso impulso retórico, el cine soviético histórico-materialista creó una organización de la narración distinta, con los ya comentados efectos en el estilo cinematográfico. Otro resultado fue una aproximación idiosincrásica al espectador, que no es tan «totalitaria» como los críticos humanistas liberales asumen frecuentemente, ni tan radical como algunos teóricos recientes de la textualidad han proclamado. La mezcla en las películas de estructuras didácticas y poéticas pide procesos de visionado que se desvíen de las normas clásicas aunque permanecen unificados por protocolos específicos de este modo.

Hablando con amplitud, el observador aporta a estos filmes unos cuantos esquemas altamente probables. Historias «ya sabidas», basadas en la historia, el mito y la vida contemporánea, proporcionan un campo de opciones

bastante limitado para la cadena total de causa-efecto. El conocimiento de los diferentes géneros, especialmente cuando el filme trata un asunto histórico, limita aún más lo que plausiblemente puede suceder. El observador posee también un sentido de cómo el modo crea los personajes y señala los conflictos importantes. Y el final, probablemente, es previsible, al menos en sus líneas generales. En términos argumentales, la narración se esfuerza, además, por eliminar cualquier ambigüedad en el nivel de la causalidad (motivos, objetivos, preconditionamientos) o en el nivel retórico elegido. La mayoría de las dificultades narrativas presentadas por estas películas no pueden explicarse bajo las rúbricas del realismo o la subjetividad; los problemas están claramente marcados como procedentes de la narración autoconsciente. En su conjunto hay poco lugar para los juegos de equívocos y la interpretación sutilmente valorada de las normas del arte y ensayo.

Estas películas, además, sacrifican muchos recursos de otros modos narrativos. Hay relativamente poca curiosidad respecto a la forma en que los acontecimientos llegan a ser como son; las causas históricas macrosociales frecuentemente se dan por sabidas. El suspense se limita a cuestiones del tipo de cómo sucederá lo inevitable o, en caso de personajes que no son personajes «públicos», si el personaje sobrevivirá, asumirá una toma de conciencia correcta, etc. La historia puede asumir que, debido a que el acontecimiento histórico o el lugar retórico ya es conocido, no han de mostrarse necesariamente todas las conexiones. En *Dezertir*, el proceso de convertir al trabajador alemán Renn de traidor en buen proletario se elude completamente; la narración simplemente asume que una estancia en la Unión Soviética es suficiente para transformarlo. El final de *El acorazado Potemkin* se olvida de mencionar, negligentemente, que los marineros rebeldes fueron finalmente capturados, pero se supone que el espectador entiende que cualquiera que sea el resultado de este episodio, toda la Revolución de 1905 fue un presagio de la de 1917. Además, si hay discusiones políticas dentro del comunismo soviético respecto al caso considerado, con frecuencia es más prudente para el cineasta omitir la explicación que correr el riesgo de ser criticado. Vance Kepley ha demostrado que muchos momentos elípticos en las películas de Dovjenko provienen de ori-

llar cuestiones delicadas.¹⁴ Veremos más tarde cómo *La nueva Babilonia* intenta evitar disputas respecto al porqué del fracaso de la comuna de París. De nuevo, la narración omnipotente funciona como guía de confianza: cualquier ruptura «permanente» en la cadena causal no señala falta de comunicabilidad, sino una llamada tácita a los esquemas referenciales del público.

El filme histórico-materialista compensa sus esquemas narrativos limitados por medio de construcciones espaciales y temporales inusualmente innovadoras. Si las líneas generales de la historia son frecuentemente previsibles, los procesos estilísticos no lo son. En el nivel perceptual más escueto, la narración sacudirá al espectador. Considérese el principio de *Veintiséis comisarios*:

1. Plano largo: Campo petrolífero.
2. Rótulo: «Baku».
3. Explosión.
4. Rótulo : «1918».
5. Explosión.
6. Explosión.

Ésta es nuestra presentación de la brigada revolucionaria. *La huelga* comienza con planos abstractos de la fábrica, que incluyen perfiles y un reflejo, imagen invertida de la fábrica en un charco. La narración de *Dezertir* presenta los muelles del río en una tranquilidad lírica antes de sobrecogernos con planos de cadenas que caen de los barcos, planos que entremezclan encuadres negros con estallidos de imágenes, lo cual crea un parpadeo casi molesto. La convencionalidad de las articulaciones narrativas a gran escala promueve una «microatención» paso a paso hacia el desarrollo argumental. Como el orador que se recrea en un tema, la narración da por supuesto que sabemos que parte de la primera guerra mundial tuvo lugar alrededor de Baku, que *La huelga* versará sobre una huelga de trabajadores, que *Dezertir* se localiza en un arsenal. La cuestión es hacer que estos datos sean intensos, o, como decían orgullosamente los directores soviéticos, *perceptibles*.

¿Qué hace que estos procesos estilísticos sean menos previsibles que los procesos de la narración clásica? Por supuesto, los filmes soviéticos que consideramos se definen a sí mismos respecto a muchas normas espaciales y temporales de la narrativa clásica hollywoodiense. Todos los procesos de rotulado, fotografía, montaje y puesta en

escena que ya he mencionado constituyen un paradigma estilístico alternativo. Los ejes de visión no es necesario que coincidan limpiamente; los personajes no necesariamente ignorarán al público; el encuadre no será necesariamente simétrico o centrado. De forma similar, los principios de continuidad espacial y temporal o de fuerte relación de causa y efecto, etc., no se mantienen de este modo. Como en el arte y ensayo, el estilo se convierte aquí en más destacado debido a su desviación de la norma clásica.

En la medida, sin embargo, en que los recursos soviéticos funcionen dentro de un paradigma, el espectador puede aplicar los esquemas basados en *esta* norma extrínseca para dar sentido a las películas. Pero este proceso es más difícil que en el modo clásico debido al gran énfasis de los soviéticos sobre la desviación de las normas extrínsecas. De nuevo, y como en el cine de arte y ensayo, las variaciones con frecuencia proceden de diferencias autorales: Dovjenko utilizará con más probabilidad el ralenti que Eisenstein, Room encajará los planos más «clásicamente» que sus contemporáneos. Sin embargo, nada en *La huelga* nos prepara para la alternancia de dos escenas sucesivas en *Lo viejo y lo nuevo*; nada en *La madre* anticipa el montaje de encuadres en negro de *Dezertir*. No es únicamente que los cineastas evolucionaran; la búsqueda de efectos aún más «perceptibles» los empujaba a probar nuevos recursos en cada película. En general, la narración deviene más elíptica, las imágenes más breves, los vacíos mayores, los acontecimientos de la historia sufren una mayor expansión y amplificación. Virtualmente cualquier recurso —desencuadre, ralenti o aceleración, picados y contrapicados, iluminación de fuente única, cámara en mano— pueden crear una norma intrínseca distintiva del filme. Será cuestión del espectador extraer sentido de un procedimiento imprevisible encajándolo en funciones y pautas usuales del argumento. Ya hemos visto esto funcionando en nuestros ejemplos de discontinuidad espacial de *La tierra* y *El fin de San Petersburgo*, en el capítulo 7. Dado que cada película intenta lograr una gran prominencia estilística —marcando las normas intrínsecas diferencias importantes dentro del propio «estilo soviético»— el espectador ha de utilizar los principios extrínsecamente normalizados como directrices. El trabajo, como en la narración de arte y ensayo, es entender la forma única que

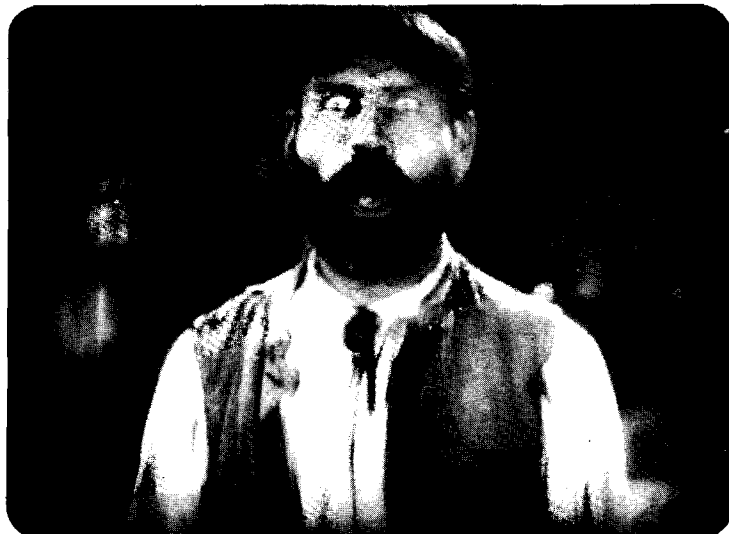


Fig. 11.3. *La tierra*

cada película tiene de reelaborar el paradigma. Esto se realiza acudiendo a los esquemas procesales necesarios: si se duda, constrúyase el acontecimiento de la historia como perceptualmente poderoso y políticamente significativo.

Enfrentado con el sobresalto de este estilo sorprendente, el espectador puede, al menos hasta un cierto punto, tratarlo cognitivamente. Las estrategias importantes son las de «completar» y «unir y distinguir». Tales actividades forman parte de la tarea del observador en cualquier modo narrativo, pero en el cine de montaje soviético desempeñan un papel mayor en el nivel de la construcción temporal y espacial.

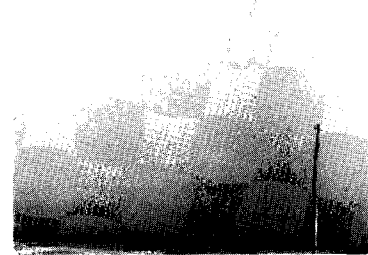
La propia idea del montaje nos pide completar los vacíos. Como dijo Shklovsky al describir el montaje intelectual, el montaje funciona «por medio de sus componentes no coincidentes: sus aureolas».¹⁵ Cada cambio de plano ofrece al cineasta la oportunidad de crear una ruptura en el tiempo y el espacio. El montaje clásico evita generalmente los vacíos perceptibles en este nivel; en su mayoría son suprimidos o temporales. El montaje soviético realiza sus lagunas espaciotemporales y no siempre las llenará. La tendencia soviética a minimizar u omitir los planos de referencia demanda del espectador completar el medio global. Por razones similares, los directores soviéticos nunca normalizaron el contraplano por encima del hombro; en

lugar de este indicio extra que proporciona el estilo clásico nos encontramos frecuentemente sin información clara respecto a las distancias entre los personajes o los ángulos de interacción. En consecuencia, cuando el corte infringe la regla de los 180 grados de la práctica hollywoodiense, el observador debe construir un conjunto de hipótesis sobre la posición del personaje. Secuencias completas (por ejemplo, el juicio de Pavel en *La madre*) o filmes enteros (*La tierra*) pueden entenderse basándose en los comparativamente pocos indicios sobre el emplazamiento de los personajes.

De la eliminación de los planos de referencia los directores soviéticos extrajeron dos conclusiones, una de ellas bastante radical. Primero, no se necesita descubrir o crear un acontecimiento profilmico completo: visiones parciales pueden crear una localización que nunca ha existido frente a la lente. El espectador deducirá un espacio unificado basándose en asunciones sobre los espacios reales y respecto al tipo de espacio que las películas presentan habitualmente. El descubrimiento más radical fue que se podía pedir a los observadores que unificaran los espacios de formas físicamente imposibles. Ofreciéndoles indicios espaciales fuertes, como los ejes de visión o del oído de los personajes, el espectador deducirá un espacio «abstracto» que puede no existir empíricamente. En *Veintiséis comisarios*, los prisioneros bolcheviques son masacrados en un desierto. Un hombre herido se tambalea hasta la cumbre de una colina y grita: «¡Calma, camaradas!». Sigue un plano de los campos petrolíferos de Baku, a miles de kilómetros. De repente, los trabajadores de los campos se quedan inmóviles en su lugar, como si oyeran el grito. Sigue una serie de planos en que un huelguista de Baku «ve» la ejecución de los comisarios. Y tras la masacre, los trabajadores se quedan de pie en silente homenaje ante el espectáculo que en realidad no pueden ver ni oír. Espacios comparablemente «abstractos» pueden encontrarse en muchos filmes soviéticos; como veremos, *La nueva Babilonia* se basa en ellos en un grado considerable.

El espectador debe completar también los vacíos temporales. Aquí tenemos un pasaje de *La tierra*:

1. Plano medio: En su casa, el padre grita (fig. 11.3).
2. «¡Ivan!»
3. Plano general: Recortado en el cielo, grita, hacia la derecha (fig. 11.4).

Fig. 11.4. *La tierra*Fig. 11.5. *La tierra*Fig. 11.6. *La tierra*Fig. 11.7. *La tierra*Fig. 11.8. *La tierra*Fig. 11.9. *La tierra*Fig. 11.10. *La tierra*Fig. 11.11. *La tierra*

4. «¡Stephen!»
5. Plano medio: Llama, hacia la derecha (fig. 11.5).
6. «¡Grigori!»
7. Primer plano medio: Llama, hacia la izquierda (fig. 11.6)
8. «¡Habéis-»
9. «matado a-»
10. «mi-»
11. «Vassily?»
12. Plano general, como (3): El padre mira directo (fig. 11.7).
13. Plano general: Paisaje vacío (fig. 11.8).
14. Plano medio: Sobre los hombros del padre, dos hombres juntos (fig. 11.9). Movimiento hacia atrás con el padre mientras se mueve hacia la cámara, revelando un tercer hombre en el fondo (fig. 11.10).
15. Plano medio: El padre camina hacia Khoma (fig. 11.11).

La narración ha creado un vacío espacial —la súbita transición desde la casa al exterior en los planos 1-3—, y algunos temporales. Si el padre gritó «¡Ivan!» en la casa, debemos asumir que necesitó tiempo para llegar hasta la colina. Pero la alternancia rítmica de rótulos e imagen sugiere que quizás «¡Ivan!» lo gritó también en el exterior. Esto depara una ambigüedad sobre la frecuencia del hecho de la historia. Más tarde, después de que el padre ha gritado sin obtener aparentemente una respuesta (planos 12-13), otro corte nos lleva inmediatamente a un grupo de tres hombres (plano 14, presumiblemente los que llamó por sus nombres). Sin prevenirnos, el corte ha obviado la duración de la historia que requiere que un grupo se reúna. Pero cuando el padre se gira y se aleja, el plano 15 revela que un cuarto hombre está presente: Khoma, el joven que mató a Vassily. Su llegada se ha ocultado en busca de la sorpresa. El estilo de Dovjenko es inusualmente tangencial, pero su dependencia de la elipsis es únicamente una extensión de una tendencia soviética general a pedir al espectador que vea cada transición como expresión de una posible ruptura en el tiempo de la historia.

Puesto que estas películas soviéticas sugieren que completemos las piezas que faltan en el espacio y el tiempo, el espectador ha de tolerar un cierto grado de esfuerzo cognitivo. Al comienzo de una secuencia, podemos sentirnos inseguros respecto a lo que sucede; la narración



Fig. 11.12. *El acorazado Potemkin*

Fig. 11.13. *El acorazado Potemkin*

nos ha sumergido súbitamente en un mar de detalles. Debemos confiar pacientemente en que la narración finalmente aclarará o justificará lo que parece confuso. Al principio de *Lo viejo y lo nuevo* vemos hombres serrando madera mientras las familias miran; sólo gradualmente entendemos (principalmente gracias a los rótulos) que los hermanos están dividiendo su propiedad serrando la casa familiar en dos. En *Arsenal*, la lucha por la posesión de la locomotora se interrumpe por una serie de planos muy próximos de una mujer que se gira a la cámara y se levanta de un salto; vuelta a la locomotora; sólo tras esto

Fig. 11.14. *El acorazado Potemkin*Fig. 11.15. *El acorazado Potemkin*Fig. 11.16. *El acorazado Potemkin*Fig. 11.17. *El acorazado Potemkin*

conseguimos un plano que sitúa a la mujer en el telégrafo de una oficina ferroviaria. Es como si la narración, apresurándose a darnos el núcleo emocional de la situación, aprovechara más tarde la oportunidad para encarnar tiempo, lugar y causalidad. En el capítulo 7 hemos visto ya cómo las secuencias de *La tierra* y *El fin de San Petersburgo* crean relaciones espaciales «abiertas» que sólo eventualmente se cierran: el padre y el hijo peleando (¿espalda contra espalda, o no?), tropas que disparan (¿sobre los bolcheviques o en general?). En suma, la es-

tabilidad de los amplios esquemas causales de estos filmes permiten a la narración crear un proceso de comprobación de hipótesis en un desarrollo fílmico paso a paso. El estilo del filme sirve para retrasar el significado más probable, y el espectador adopta una estrategia de «esperar y ver».

Ocasionalmente esperamos, pero nunca vemos. Algunos vacíos espaciotemporales nunca se completan en el nivel denotativo. Al final de la secuencia de la escalera de Odessa, en *El acorazado Potemkin*, el cochecito



Fig. 11.18. *El acorazado Potemkin*



Fig. 11.19. *El acorazado Potemkin*

del bebé baja inquietantemente los escalones, en montaje paralelo con planos de las mujeres que miran fijamente. Entonces:

1. Plano medio: el cochecito comienza a moverse ligeramente (fig. 11.12).
2. Plano medio: Un soldado comienza a esgrimir su sable (fig. 11.13).
3. Primer plano: Golpea hacia abajo (fig. 11.14).
4. Salto a un primer plano: Golpea (fig. 11.15).
5. Salto a un primer plano: Retrocede y comienza a golpear de nuevo (fig. 11.16).
6. Primer plano: La sangre mana del ojo de una mujer, y sus gafas están destrozadas (fig. 11.17).

Podemos, creo yo, construir la acción de la historia de diversas formas. (A) El soldado ha atacado a la mujer de las gafas. Razones: los planos 2-6 pueden construirse como un grupo, siendo el plano 6 un plano de reacción; la frontalidad del ataque del soldado (quizás un punto de vista subjetivo) es congruente con la de la orientación de la mujer. (B) El soldado ha atacado al bebé del cochecito. Razones: los planos 1-5 van juntos; se observa al cosaco desde una angulación baja, adecuada para su ataque al cochecito; a la mujer la hemos visto anteriormente en algún punto superior de las escaleras; la herida de la mujer no es plausible como procedente de un sable. (C) El giro del cochecito del bebé, el ataque del cosaco y la he-

rida de la mujer son acontecimientos desconectados, montados en paralelo. Razón: todos los indicios inadecuados e incompatibles presentados en (A) y (B). (D) El cosaco ataca a ambos, al cochecito y a la mujer: un acontecimiento profílmico «imposible». En vez de decidimos por una construcción simple, deberemos reconocer que exactamente esta mezcla de indicios, esta mezcla de los componentes escénicos sueltos de un universo de la historia unívoco, permite a la narración crear un espacio «abierto», del cual pueden seleccionarse imágenes de brutalidad inusualmente fuertes, con cinco de las seis de ellas dirigidas directamente al espectador. Los vacíos espaciales se convierten en permanentes, creando efectos retóricos intensos.

El acto de llenarlos debe, entonces, incluir nuestra voluntad de aceptar, en nombre de la perceptibilidad, enormes violaciones del espacio y el tiempo coherentes, convencional o internamente. ¿Qué otra cosa puede explicar la asimilación por parte del espectador de planos en que la banda fílmica se mueve rápidamente de un lado a otro y de arriba abajo? El acontecimiento de la historia puede presentarse no ya como ambiguo, sino como contradictorio: un oficial sentado en posiciones incoherentes de plano a plano (*Tempestad sobre Asia*); un coolie golpeado en repetidas ocasiones, pero de forma diferente de plano a plano (*El expreso azul*); un patrón asaltado por su

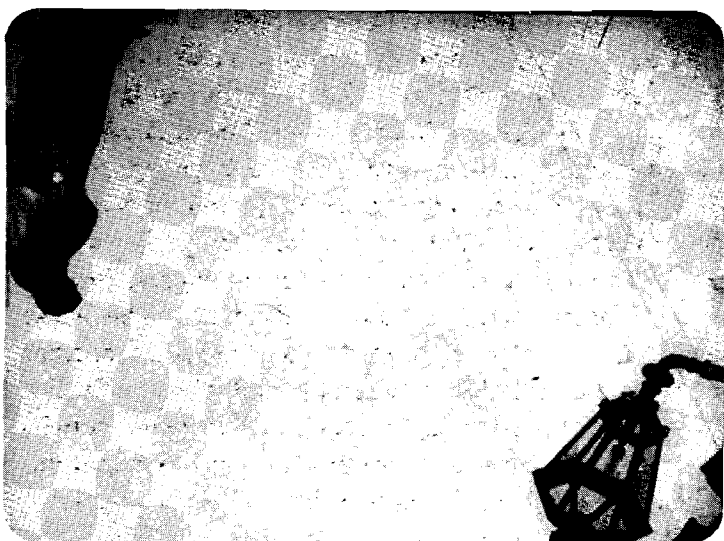


Fig. 11.20. Moscú en Octubre

Fig. 11.21. Moscú en Octubre

asalariado en dos localizaciones a la vez (*El fin de San Petersburgo*); un sacerdote que se da golpecitos con su cruz primero en la palma de una mano, y después —o quizá también— en la otra (*El acorazado Potemkin*; véanse figs. 11.18-11.19). Los directores soviéticos asumen que si el material argumental no puede unificarse en un nivel denotativo, el espectador buscará formas de unificarlo connotativamente. Así, los esquemas de historias ideológicamente definidos y la presencia constante y explícita del narrador permiten al espectador colocar pro-



Fig. 11.22. Moscú en Octubre

puestas incompatibles dentro de una más amplia dinámica afectiva.

Además de llenar los vacíos, el espectador ha de enlazar y distinguir elementos. Una consecuencia del énfasis del cine soviético sobre la «perceptibilidad» es que se espera de nosotros que afinemos nuestra sensibilidad con respecto a la representación del espacio y el tiempo. La similitud y la disparidad entre imágenes pesan más en este modo que en la narrativa clásica. Los directores soviéticos son aficionados a recurrir a la memoria a corto plazo para permutar las imágenes en formas sensibles, como hace Dovjenko en una secuencia de *La tierra* (figs. 11.3-11.11), o como hace Boris Barnet en *Moscú en Octubre*, variando el mismo plano (figs. 11.20-11.22). En *El acorazado Potemkin*, la narración corta frecuentemente de un personaje a otro mientras cada uno de ellos ejecuta un gesto similar (levantar el puño, manejar una máquina); de forma denotativa, debemos identificar a individuos diferentes en medio de un pasaje de movimiento uniforme (incluso mientras connotativamente debemos verlos como relacionados en la realización de acciones similares). Al usar el montaje para conseguir la dilación temporal, estos filmes se apoyan en la capacidad del espectador para construir un movimiento a partir de diversas representaciones sucesivas en la pantalla. Y algunos filmes, en especial los de Pudovkin, utilizan recur-

tos que podrían situarse en el mismísimo umbral de la discriminación perceptual, tales como encuadres esporádicos en negro, planos de un solo fotograma y saltos de imagen apenas discernibles.

La capacidad del espectador para trazar similitudes y contrastes puede trabajar de forma conjunta con los objetivos retóricos del modo. *Tempestad sobre Asia* presenta una celebrada secuencia en la que el comandante británico y su esposa se preparan para visitar el templo budista. La narración alterna planos de la preparación de la pareja —el afeitado, los actos de lavarse y de vestirse— con funcionarios que limpian el templo a toda prisa. Se evoca así algo más que la simultaneidad temporal. La narración traza analogías entre los objetos en cada línea de acción: el plumero se asemeja a la polvera de la mujer, y el collar de ésta al del sacerdote. Los rótulos expositivos observan irónicamente: «Hay ceremonias/y ritos/en todas las razas». Dado que la función causal inmediata de la escena es mínima, el hecho de que se le dé un tratamiento tan extenso invita al espectador a meditar sobre sus implicaciones retóricas. El espectador ha de tomar las similitudes visuales entre los británicos y los budistas como indicios de una similitud conceptual; los rótulos refuerzan el vínculo. El efecto retórico es doble: satiriza la refinada higiene de la clase alta, tan solemne y rigurosa como un ritual religioso; y se burla de la presencia mundana de la Iglesia, tan vacua como la decadencia del imperialismo. Como muchos episodios de montaje paralelo del cine soviético, esta secuencia pide al espectador que compare cosas «incomparables». El paralelismo conceptual reemplaza a la lógica causal como base del argumento. A la larga, sin embargo, estas connotaciones argumentativas realizan un *feedback* en el nexo causal, puesto que la similitud entre las autoridades imperiales y las budistas anticipa la complicidad de los dirigentes, que se exhiben durante la visita de los colonialistas al templo.

El *locus classicus* de esta tendencia abstracta es el famoso «montaje intelectual» del cine soviético, del cual la secuencia de *Tempestad sobre Asia* podría considerarse como un buen ejemplo. Pero obsérvese que la narración puede conseguir un juicio de alto nivel «intelectual» —es decir, retórico— de dos maneras. La posibilidad que se dio a Eisenstein era lo que Metz ha llamado el inserto no diegético: una o más imágenes que no poseen realidad de-

notativa en el mundo de la historia. El sacrificio del buey intercalado con la masacre de los trabajadores (*La huelga*) es un caso puro, como lo son la comparación de Kerensky con el pavo y la secuencia «Dios y patria» de *Octubre*. La práctica soviética más común, sin embargo, era la combinación retórica de imágenes tomadas del mundo diegético. La secuencia de *Tempestad sobre Asia* es un ejemplo: tanto la casa del comandante como el templo existen en el mismo nivel de «realidad» de la historia. De hecho, esta segunda posibilidad demostró ser la más rica, pues permite a la narración presentar imágenes inicialmente diseñadas para denotar información de la historia y recordarlas con propósitos más connotativos. Eisenstein siente predilección por repetir planos idénticos en situaciones muy diferentes en el transcurso del filme. En *Octubre*, imágenes que aclaman la revolución de febrero —por ejemplo, tropas con los rifles levantados— se repiten durante la Revolución de Octubre. Después de que la tripulación del Potemkin haya lanzado a Smirnov por la borda, la narración inserta una imagen de la carne agusanada que precipitó el motín. Tal plano se convierte en lo que un teórico de la época llama un «estribillo». ¹⁶ Al principio de *Arsenal*, se muestra a un trabajador en una serie de imágenes inconexas; mucho más tarde, cuando la incitación a la huelga se extiende por el arsenal, el mismo trabajador aparece repentinamente. El uso del estribillo multiplica las funciones potenciales de cada fragmento del montaje, convirtiendo el filme en una colección de porciones intrarreferenciales congeladas en un mosaico, un orden «espacial» total.

Puede parecer extraño que haya dicho tan poca cosa sobre lo que, para muchos espectadores, es la cualidad más sobresaliente del montaje soviético: la velocidad de la planificación. Todos los filmes que he escogido contenían pasajes de montaje rápido, y algunos presentan planos de sólo un encuadre. Esta técnica viene frecuentemente motivada por la acción violenta o por las tensas confrontaciones emocionales; las escenas de batalla o los ataques de la policía en montaje rápido son una convención de estas obras. Con igual frecuencia, sin embargo, el montaje rítmico acelerado funciona como instrumento de la narración. El montaje rápido no sólo implica clímax causales, sino que crea otros retóricos. Cualquier secuencia montada en planos breves se convierte, *ipso facto*, en

significante (no es lo menos importante que el corte rápido suele, paradójicamente, alargar la duración argumental dedicada a un episodio). Para el espectador, el montaje rápido es el esfuerzo más autoconsciente de la narración retórica por controlar el *ritmo* de formación de hipótesis. Hemos visto repetidamente que la rápida fluidez de la información, por montaje u otros medios, impelle al espectador a hacer elecciones simples, «todo o nada», respecto a la construcción de la historia. Bajo la presión del tiempo —ciertamente mucho menos de medio segundo— debemos abandonar el intento de predecir la próxima imagen y simplemente aceptar lo que se nos da. El montaje rápido soviético procura combinar y repetir planos o acciones que ya hemos visto, de tal forma que podamos reunir una impresión total a partir de ráfagas repetidas. Lejos de ser sujetos pasivos inundados por la imaginación del filme, continuamos aplicando los esquemas retóricos y narrativos; continuamos completando, comparando y discriminando; pero lo hacemos en el nivel del supraplano, unificando la secuencia de arriba abajo mediante la utilización de prototipos como «batalla», «huelga», «ataque de la policía» o lo que sea, y registrando la fuerza perceptual absoluta del estilo.¹⁷

La nueva Babilonia

La obra fílmica de Grigori Kozintsev y Leonid Trauberg proviene de su grupo de teatro experimental, la Fábrica del Actor Excéntrico, FEKS para abreviar. Estos jóvenes estaban inicialmente interesados en conseguir efectos grotescos manipulando el acontecimiento profílmico. La película de la FEKS *Šinél* [El abrigo, 1926] trasladada lo verbalmente grotesco (el estilo *skaz* de Gogol) a términos visuales a través del escenario, el vestuario y la interpretación. La estilización del hecho profílmico sirve para enfatizar la intervención narrativa y, en consecuencia, asociar la FEKS con directores más orientados al montaje. *Chvortovo Kolevo* fue un intento de integrar esta forma de representación dentro de las técnicas de montaje soviéticas. En la época de *La nueva Babilonia* (1929), Kozintsev y Trauberg eran capaces de conseguir efectos originales dentro de las normas del modo histórico-materialista soviético.

Que uno de los libros que Lenin se llevó a su refugio

de Finlandia fuera *La guerra civil en Francia*, de Karl Marx, sugiere la importancia que concedía a las lecciones de la Comuna de París de 1871. Después de 1917, la Comuna pasó a formar parte de la mitología oficial como principal antecedente de la revolución bolchevique. El asunto era, pues, eminentemente adecuado para una película soviética. *La nueva Babilonia* presenta aspectos de la guerra franco-prusiana de 1870 y de la Comuna que surgió al año siguiente. El principio de la película presenta la histeria de la guerra, que se manifiesta en despedidas emocionadas a las tropas, la compra de artículos para fiestas en un almacén y la celebración frenética en un cabaret. En las dos primeras secuencias, la narración presenta a Louise, una vendedora del almacén «Nueva Babilonia»; a su jefe; a diversos trabajadores; a una cantante de cabaret; a un miembro de la Cámara de Diputados; y a un periodista que entra corriendo en el restaurante con noticias de la derrota francesa. Finalmente, los franceses capitulan ante los prusianos, pero las mujeres proletarias impiden que los soldados franceses se lleven los cañones a Versalles. Más tarde, después de que la Comuna ocupe París, el patrón, el diputado y la cantante animan a las tropas de Versalles para que incendien la ciudad. Pronto, la Comuna se dedica a las barricadas, y tras una fiera batalla las tropas francesas capturan París. Los prisioneros de la Comuna son atacados por los burgueses, con el patrón liderando la carga. Cuando el filme termina, Louise y sus camaradas son ejecutados.

El filme comparte con otros, de este modo, el uso de una referencialidad histórica y tipos de repertorio. Louise, la cajera, se parece a Louise Michel, la «Virgen Roja» de la Comuna. El énfasis puesto en las mujeres como luchadoras activas es fiel a muchas narraciones sobre la guerra civil. El propio título del filme juega con una referencia histórica; aparentemente se trata de un almacén llamado «Nueva Babilonia», pero en aquel tiempo el propio París era conocido como la «Babilonia moderna», celebrada por su decadencia y frivolidad. De forma general la película espera que el espectador proporcione el entorno histórico e identifique los momentos emblemáticos. Cuando el patrón sorprende al diputado cortejando entre bastidores a la cantante, el cambio de su promesa de silencio por un subsidio estatal puede tomarse como la simbología de lo que Marx denunciaba como «el gobierno

anónimo del Segundo Imperio: el servilismo del gobierno hacia las clases dominantes». ¹⁸ Sin embargo, los papeles convencionales del burgués, el político y el trabajador son más vívidos por la exactitud referencial del filme. Kozintsev y Trauberg tomaron ideas para el vestuario y la tipología de ciertas caricaturas del período. El cuadro de la Francia victoriosa del cabaret es especialmente evocador del espíritu de las proclamas pro-Comuna y anti-Comuna de 1870-1871. ¹⁹

La nueva Babilonia es notable por la cualidad episódica de su estructura. Las ocho partes del argumento corresponden a las bobinas de proyección del filme (algo bastante común en un país cuyos cines solían tener sólo un proyector), pero muchos filmes soviéticos que se dividen en distintos actos permanecen de alguna forma más estrechamente entreteljidos. Las secuencias saltan desde el otoño de 1870 a enero de 1871 (el momento de la rendición), luego al 18 de marzo, cuando las multitudes pululaban por entre las tropas de Montmartre, y finalmente a los últimos días de mayo, con la batalla por París y la ejecución de los comuneros. Las dos primeras partes se concentran en describir la decadencia del Segundo Imperio, mientras las partes finales muestran poco más que a la Comuna en sus reuniones, sus luchas y su sufrimiento. Estos saltos en el tiempo referencial pueden explicarse por el hecho de que los pensadores soviéticos no estaban de acuerdo sobre la importancia política de la Comuna. Hacia 1929, los historiadores habían empezado a discutir sobre si la Comuna exageró las reformas puramente democráticas, si prestó demasiado poca atención a la estrategia militar, o si fracasó por la carencia de una maquinaria de Estado centralizada (esta última era la visión favorita de los estalinistas). Sobre estos controvertidos puntos, la película permanece silenciosa, optando simplemente por condenar a la burguesía y aclamar a los revolucionarios de acuerdo con las convenciones genéricas. (El filme es más directo cuando se inspira en interpretaciones ya normalizadas. En una breve escena, un trabajador sugiere a los líderes que la Comuna incaute las fábricas y los bancos, pero la propuesta se rechaza en favor de una solución pacífica. Este intercambio pone literalmente en boca del proletariado las críticas de Engels en 1891 y de Lenin en 1917.)

Hay, sin embargo, una ocasión en que la motivación realista hace que la narrativa se desvíe de las líneas con-

vencionales. Otro debate se centró en el fracaso de la Comuna a la hora de establecer vínculos con los campesinos del ejército francés; como resultado, los campesinos se alinearon con los burgueses. *La nueva Babilonia* hace referencia a este asunto incluyendo como uno de los personajes principales a Jean, un joven del campo que llega a conocer a Louise y su familia. Jean queda caracterizado como un soldado tenso y temeroso. Cuando se encuentra con los trabajadores, Louise le da de comer y su padre le arregla las botas. Louise y otros comuneros le plantean ofertas de solidaridad a lo largo del filme; ella incluso le sigue bajo una lluvia torrencial para rogarle que deserte del ejército. Sin embargo, Jean siempre vacila: una y otra vez se detiene, como si estuviera a punto de entender su lealtad de clase, pero entonces —motivado por el deseo de acabar la guerra y volver a casa— se alinea con el opresor. Cuando los comuneros se apoderan de los cañones, Jean rechaza unirse a ellos. Acampado en Versalles, se siente obsesionado por el recuerdo de Louise, pero una vez que la batalla por París comienza, participa frenéticamente en ella. Jean busca a Louise entre los prisioneros y la clase por la cual ha luchado le expulsa de un café. En un cementerio, Jean contempla anonadado cómo Louise desafía al oficial; después se une a otros soldados para cavar tumbas para las víctimas. El modelo que debería seguir Jean es el de un cambio desde un sentimiento espontáneo a una toma de conciencia política, como hace Louise; pero, por el contrario, Jean permanece impotente y aterrizado, más románticamente interesado en Louise que políticamente consciente de la situación. El progreso de Jean se configura según el aprendizaje «negativo» que Suleiman encuentra generalmente en el *roman à thèse*, el modelo por el que un personaje va desde la ignorancia ingenua y la pasividad hasta la ceguera y el rechazo de la acción. ²⁰ De forma más específica, Jean presenta una dificultad ideológica a la película. Representarlo como un villano total sería arriesgado en un momento en que Stalin ponía especial cuidado en agasajar al campesinado; representarlo uniéndose a la Comuna contradeciría una interpretación histórica que se remonta a Marx. La solución es convertir a Jean en un elemento inestable cuya presencia se configura por la necesidad ideológica, pero cuya función exacta carece de claridad retórica y narrativa.

LA NUEVA BABILONIA: APERTURA

<i>Estación</i>	<i>Cabaret</i>	<i>Almacén</i>	<i>Local de trabajo</i>
1. «¡Guerra!»			
2. «¡Muerte a los prusianos!»			
3. Locomotora	11. Aplauden las parejas	20. «¡Guerra! ¡Han subido los precios!»	
4. Cuatro mujeres aplauden	12. Escenario: Francia victoriosa	21. Despliegue de sombrillas	
5. Una mujer aclama victoriosa	13. Escenario: Prusia arrasa	22. Abanicos en exposición	
6. «¡Derramad su sangre hasta Berlín!»	14. «¡Muerte a los prusianos!»	23. «Los grandes almacenes "Nueva Babilonia"»	
7. Mujeres aclamando	15. Escenario: tres cantantes	24. Escaleras y mercancías a la venta	
8. «¡Derramad su sangre!»	16. Escenario: Francia		
9. Plano general: tren y multitud.	17. Plano general: escenario y multitud		
10. «¡Guerra! Se han vendido todas las plazas.»	18. Escenario: mujer y corona		
	19. Aplausos de las parejas		
	25. «El patrón»		28. Jóvenes en las máquinas de coser
	26. Rêdoble		29. Remendón
	27. Plano medio: el patrón sentado		30. Lavanderas
			31. Mujeres enjabonando

En *La nueva Babilonia*, la narración anticipa muchos recursos —montaje paralelo, poses estáticas— que son comunes en otras películas soviéticas histórico-materialistas. Además, el filme amplifica el tipo de espacio escenográfico empíricamente falso que he mencionado en relación con *Veintiséis comisarios* y las escalinatas de Odessa. *La nueva Babilonia* eleva una tendencia de las normas extrínsecas al nivel de norma intrínseca. El filme utiliza el montaje paralelo, el montaje basado en el «efecto Kuleshov» (es decir, omitiendo el plano de referencia), el emparejamiento de los ejes de visión, los rótulos de diálogos y la frontalidad de las figuras para producir un espacio «abierto», impreciso, capaz de forjar las conexiones retóricas. Algunas situaciones estáticas de la historia se dinamizan, en consecuencia, por la manipulación constante de la narración, y la tarea del espectador no sólo consis-

te en rellenar las conexiones espaciales que faltan, sino también en enlazar y distinguir los elementos de la historia.

Las normas expositivas se fijan en los primeros segmentos del filme, que representan la fiebre de la guerra, que mantiene a París en suspenso. El primer bloque de planos se mueve en cuatro localizaciones, que se entrecruzarán a lo largo de la escena: la estación de tren, mientras las tropas parten; un cabaret; los grandes almacenes «Nueva Babilonia»; y un conjunto de entornos concretos que llamaré los espacios de los trabajadores. El cuadro muestra los primeros treinta y un planos del filme, agrupados por localizaciones. Los cambios de lugar proceden abierta y claramente de la narración. (Contrástese con la forma en que el comienzo de *La guerra ha terminado* motivaba su imaginación a través del papel



Fig. 11.23

Fig. 11.24

Fig. 11.25

Fig. 11.26

de la conciencia de Diego.) La alternancia convencional de planos significa simultaneidad, pero la secuencia hace que el espectador no tenga en cuenta consideraciones temporales y conecte los hechos de la historia por similitudes y diferencias puramente connotativas. El cabaret repite la escena del ferrocarril por medio del uso de lo que se convertirá en motivo principal: el espectáculo. Una multitud aclama al tren que transporta las tropas, del mismo modo en que las parejas del cabaret aplauden el número que representa el aplastamiento de

Francia por Prusia (figs. 11.23-11.24) y el mismo eslogan —«¡Muerte a los prusianos!»— aparece en ambos. El tren y el cabaret quedan unidos a los grandes almacenes por el énfasis puesto en el consumo (carteles 10, 20); más tarde, gritos de «¡Rebajas!» y «¡Compren!» se repetirán en los pasillos de la «Nueva Babilonia». Al mismo tiempo, el despliegue de sombrillas y abanicos en el almacén (fig. 11.25) y las compradoras enloquecidas (fig. 11.26) recuerdan a las mujeres que gritaban en la estación.



Fig. 11.27
Fig. 11.28

Fig. 11.29
Fig. 11.30

Desde la «Nueva Babilonia» pasamos de nuevo al cabaret; el cambio está motivado por el hecho de que el propietario del almacén está allí, acabando su comida. Finalmente, los planos de los trabajadores —costureras, remendones y lavanderas— se justifican no sólo como una antítesis esperada, sino también por el hecho de que estos trabajadores hacen y arreglan las ropas que se venden en el almacén y que se lucen en el cabaret y la estación: forman la infraestructura de la moda del Segundo Imperio. Aunque los trabajadores que vemos serán causalmente signifi-

cativos (el remendón que vemos es el padre de Louise, una lavandera su madre), se les presenta como prototipos del trabajador explotado; su identidad de clase eclipsa su individualidad personal, como se sugiere al alinear las figuras en hileras en el fondo del plano (figs. 11.27-11.28). En general, el efecto del montaje paralelo es crear una visión omnisciente de la sociedad que trata la guerra como un espectáculo y un artículo de consumo. El tono de la exposición es, naturalmente, acusatorio: los planos 21 y 22 (figs. 11.29-11.30) comparan los objetos en exposición con los



Fig. 11.31

Fig. 11.32

que poseen los clientes, un redoble anuncia la entrada del patrón (fig. 11.31) y los dos primeros carteles expositivos obligan a la narración a participar, mediante un irónico acto de ventriloquía, en los gritos de guerra.

El resto de la primera bobina se construye sobre la alternancia de los elementos definidos en la parte inicial. Dos lugares se convierten en la principal reserva de imaginaria: el almacén y el cabaret. Nos movemos entre Louise, que alaba un encaje («Es una buena compra»), y su jefe, que estudia ociosamente el menú; entre Louise mor-

diendo furtivamente un trozo de pan y su jefe pidiendo el postre. Louise trabaja delante de un inmenso maniquí que, en postura y ropaje, recuerda la representación de la Francia victoriosa del cabaret (fig. 11.32). (La iluminación suave convierte al muñeco, de hecho, en un telón de fondo para Louise.) Entonces el director invita a Louise a unirse al patrón, más tarde, en el baile; de un modo significativo, la narración omnisciente y autoconsciente ha ligado explícitamente a la vendedora y a su patrón mucho antes de que los dos se encontraran.

Louise, el director y un vendedor comienzan una frenética arenga que se convierte en la ocasión propicia para que se produzcan los cambios más rápidos acaecidos en el filme hasta ahora. Del «¡Compren!» del vendedor pasamos a la estación, repitiéndose la analogía entre comercio y guerra. De nuevo, vuelta a otro vendedor, que grita: «¡En venta!». Vuelta al número del cabaret que escenifica a la gran Francia, ahora también objeto de comercio. Clientes de la «Nueva Babilonia» luchando por las mercancías en vent; corte desde el vendedor a los hombres del cabaret: «¡Compren!». Corte a las lavanderas, agotadas sobre sus recipientes, que exudan vapor; su imagen reitera el contraste entre ricos y pobres, y el plano siguiente del patrón lo refuerza. Entonces, una pareja del cabaret aplaude. Corte a la multitud de la estación, que aplaude a los soldados con el viejo grito «¡Derramad su sangre!». La secuencia se cierra con un plano del tren idéntico a la imagen del comienzo (plano 3).

Mi descripción convierte al montaje paralelo en el recurso más obvio, pero la abstracción del espacio de la historia se consigue también por otros medios. Dentro de los emplazamientos, los personajes no se definen nunca con un plano de referencia, de tal forma que ni siquiera los planos generales del cabaret o la estación «colocan» inequívocamente a los personajes. Louise y los vendedores nunca se sitúan con respecto a los clientes, y no se muestra nunca a los trabajadores en un solo lugar. Lo que une a los personajes en la mayoría de las localizaciones es uno de los componentes del efecto Kuleshov: el emparejamiento de los ejes de mirada. Basándonos en las miradas, asumimos que el tren (plano 3) es el objeto de los aplausos de las mujeres (plano 4), que la «Francia coronada» (plano 18) es el objeto de las delicias de las parejas (plano 19) y que Louise se dirige a los clientes en su arenga. Este indicio viene apoya-



Fig. 11.33

Fig. 11.34

do, de alguna manera, por la frontalidad de la posición de la figura, aún más autoconsciente que en la mayoría de los planos del cine soviético. Los cuerpos y caras de los personajes se giran casi completamente hacia nosotros; sólo sus ojos «se pierden», dirigiéndose a la cámara. En consecuencia, cuando vemos a la señorita Francia muy frontalmente y después vemos un plano de una pareja, también frontal, acabamos construyendo un eje de miradas que discurre «entre» ellos y en la que nos apoyamos. Pero como el espacio interior de las localizaciones se define únicamente por los

ejes de visión y la posición de las figuras, es posible, por medio del montaje paralelo, utilizar estos indicios para crear un *espacio abstracto del espectáculo*. Aludido en el plano 11, el efecto emerge más claramente cerca del final de la secuencia. La narración pasa desde el vendedor del almacén a los clientes del cabaret, que miran ligeramente fuera de campo, a la izquierda, y ríen y se agitan como si estuvieran contemplando la transacción que se produce en un sitio totalmente diferente. La narración corta desde una pareja que aplaude en el cabaret a unas mujeres que aplauden en la estación, creando un signo metafórico de igualdad, como si las parejas estuvieran despidiendo al tren, y las mujeres estuvieran animando la representación (figs. 11.33-11.34).

A este respecto, la FEKS ya había llevado a cabo precedentes acreditados. *La guerra civil en Francia* pone en escena a la burguesía del Segundo Imperio cautivada por su propio espectáculo. Marx describe a elegantes señoras que miran desde un balcón las atrocidades de la muchedumbre. Cita un reportaje inglés sobre la fascinación que la burguesía siente por el cabaret, incluso bajo los bombardeos. Y Kozintsev cita un pasaje mordaz como la fuente de la aproximación de la FEKS:

El París de M. Thiers no era el París real de la *vile multitude*, sino un París fantasma, el París de los *francs-filleurs*, el París de los Boulevards, macho y hembra, el París rico, capitalista, dorado, ocioso, ahora lleno de lacayos y esquirols, con su *bohème* literaria y sus *cocottes* en Versailles, St. Denis, Rueil y Saint Germain; el París que considera la guerra civil sólo como una agradable diversión, contemplando el desarrollo de la batalla a través de telescopios, contando los cañonazos y jurando por su honor y el de sus prostitutas que la representación es mucho mejor que la de la Porte St. Martin. Los hombres que caían estaban realmente muertos; los gritos de los heridos eran gritos reales; y, además, todo el asunto era intensamente histórico.²¹

Al crear los «emparejamientos de los ejes de mirada» a través de espacios imposibles, la secuencia de apertura de *La nueva Babilonia* representa a la burguesía tal como lo hizo Marx: como espectadores irreflexivos.

El segundo segmento del filme refuerza la norma intrínseca al tiempo que presenta algunas amplificaciones. El enclave sigue siendo, casi hasta el fin, el cabaret. El ob-



Fig. 11.35

Fig. 11.36

servador ha de encontrar ahora un sentido más concreto del lugar a partir de los fragmentos proporcionados por el montaje: hombres y mujeres que brindan por el «alegre París», bailarinas en y fuera del escenario, la actuación de la cantante, la mesa del patrón, parejas sentadas en varias mesas, y el patrón y el diputado cerrando su trato entre bastidores. Entonces, cuando la cantante entona «Todos necesitamos amor», y la narración pasa a una serie de parejas —viejos verdes con jovencitas, jóvenes con viejas, una chica que come hambrienta mientras un viejo babea



Fig. 11.37

sobre su cuello (fig. 11.35)— estamos a punto de entender esos comentarios sobre el nexo entre dinero y amor que provienen del desarrollo de un espacio narrativo bastante estable. Todas esas parejas están en el cabaret. Es más, la presencia de Louise ayuda a fijar la escena: los planos de ella y el patrón se aproximan a los planos generales convencionales y a los contraplanos por encima del hombro (figs. 11.36-11.37). Respecto al espacio bastante conceptual de la secuencia de apertura, la relativa contigüidad de estos elementos deviene evidente. Pero la narración abre aún más este espacio a una considerable extensión utilizando recursos que durante el primer episodio aparecían subordinados.

Se da un nuevo énfasis a la aguda disparidad entre el primer plano y el fondo. No importa qué personaje veamos, siempre está en primer plano, y el resto del cabaret forma un plano impreciso. (Nunca hay nada *entre* la cámara y la figura.) Tan absoluta es la división entre el plano de la acción y el espacio posterior que no podemos saber dónde se encuentran las parejas que están de pie y dónde las que están sentadas. (A este respecto, los fondos uniformemente desdibujados constituyen el equivalente funcional del cielo neutral de otros filmes soviéticos, o de los muros blanquecinos de *La pasión de Juana de Arco*, de Dreyer.) La narración se esfuerza por mantener toda la acción representada para nosotros; así que cuando se in-



Fig. 11.38
Fig. 11.39

Fig. 11.40
Fig. 11.41

forma al periodista de la derrota francesa (fig. 11.38), se levanta de su mesa para dirigirse a la multitud del fondo, volviéndose de espaldas a la cámara (fig. 11.39). Pero entonces pasamos a un plano frontal, con una extensión tan grande tras él como había en el plano anterior (fig. 11.40). Al faltar un plano de referencia, el cabaret se convierte en indefinidamente grande, elástico, ampliándose siempre hasta el infinito detrás de cualquier cosa que estemos viendo; y sin embargo, la escasez de indicadores de profundidad hace que el cabaret adquiera un aspecto plano detrás de

los personajes, como hace el rayo de sol del telón de la «Francia coronada».

La secuencia del cabaret va más allá de la frontalidad de cuerpo y rostro haciendo que los personajes miren más o menos directamente a la cámara. El propio primer plano (fig. 11.41) anuncia la importancia de este recurso, que recurre casi siempre a clientes brindando por París (fig. 11.42). Al combinar fondos relativamente planos con un contacto visual autoconsciente, la secuencia convierte al cabaret en un local muy «abierto». Esto



Fig. 11.42



Fig. 11.43

se hace más evidente cuando Louis mira a la frenética bailarina:

133. Mujer que baila el can-can ante la cámara.
134. Hombre con sombrero de copa que baila ante la cámara.
135. Louise se gira para mirar a su espalda.
136. Como (133): Mujer que baila ante la cámara.
137. Louise se gira para mirar fuera de campo, a la derecha.
138. Hombres y mujeres bailan el can-can diagonalmente a la izquierda.
139. Un viejo y algunas mujeres bailan diagonalmente a la izquierda.
140. Primer plano: Louise se gira y mira a la izquierda.
141. Plano medio: Un comensal alza su copa hacia la cámara.
142. «¡Por el bien alimentado París!»
143. Plano medio: Un viejo mordisquea el cuello de una mujer mientras ella come.
144. Plano medio: Un viejo levanta su copa.
145. «¡Por el despreocupado París!»
146. Un hombre baila con una botella en la mano.
147. Plano medio: Louise, aún mirando hacia la izquierda, retrocede.
148. Como (134): Hombres que bailan ante la cámara.
149. Como (133): Mujeres que bailan ante la cámara.

Los movimientos hacia la cámara de este pasaje no pueden justificarse por los principios del punto de vista. Louise no puede estar mirando detrás de ella (plano 136) lo que verá frente a ella y a la izquierda en el plano 149. Más que tomarlo como una transcripción de su experiencia subjetiva interrumpida por un comentario narrativo abierto (ejemplo: desde «¡Por el bien alimentado París!» hasta los apetitos lascivos del hombre del plano 143), la mejor hipótesis es que Louise es más o menos el centro de un espacio circular fluido. Sus ejes de visión no proporcionan indicios para la localización precisa de cada elemento, sino que más bien intensifican la energía del vigoroso baile: el jolgorio se desarrolla «en todo su entorno».

Mientras se desarrolla la segunda secuencia, su espacio se va abriendo aún más como consecuencia del retorno del montaje paralelo. El anuncio del periodista acerca de que el ejército francés ha sido batido se intercala con planos de la multitud en el tren (con panorámicas rápidas que unen esta localización con el cabaret) y después planos de la carga de la caballería prusiana. La narración nos pide ahora que distingamos entre diversas líneas de acción: los bailarines sonrientes yuxtapuestos con los clientes burgueses asombrados, el estribillo irónico «¡Por París!» entendido ya no como un brindis sino como un grito de batalla... Después de contemplar el cabaret como el

sueño de la burguesía parisina, la Babilonia fantasmagórica de Marx («la miseria de las masas se acentuaba por el desvergonzado despliegue de brillantes meretrices y un lujo envilecido»), la narración abre este espacio espectral hacia un contexto político más amplio: toda una clase bailando al borde de un precipicio. El cabaret se vacía, y nuestro único plano de referencia llega demasiado tarde como para revelarnos algo: sólo un borracho solitario (fig. 11.43). Plano de la «Francia victoriosa», que queda tristemente unido al decorado mientras las cortinillas caen (fig. 11.44). Puesto que hemos visto otras acciones ocupar el escenario a partir de ésta, tenemos derecho a dudar que esta imagen suponga ahora una «realidad» inequívoca. Funciona como una toma espacial y temporalmente abstracta del espectáculo patrioter de la primera bobina y como un aparte narrativo autoconsciente. (La comedia ha terminado.) El recurso de coger una imagen de un momento anterior del filme, creando un *flashback* sin recurrir al recuerdo de un personaje, se enfatizará en segmentos posteriores.

«París está sitiado.» La tercera secuencia del filme despliega una clara obediencia a las normas del montaje soviético. La acción de la historia consiste en una narración de la vida bajo el asedio y una larga escena en la que el campesino Jean, como miembro de la Guardia Nacional, se encuentra con Louise y su familia. La narración es constantemente abierta, y emplea muchos procedimientos extrínsecamente convencionalizados. El montaje paralelo yuxtapone el campo de batalla, la vida en las calles, el sufrimiento de una lavandera y su hija, y una reunión de los periodistas y la familia de Louise. La narración, irónicamente, recuerda frases de la escena previa: «Alegre París»/ Una mujer lavando vestidos/«Despreocupado París»/Una joven enferma en la cama. El montaje también introduce el plano del paisaje del campo de batalla, reajustando cada vez la composición (por ejemplo, fig. 11.45). Y la narración extrae sus propios comentarios a través del discurso de los personajes. Cuando se anuncia la rendición francesa, los periodistas son los primeros en divulgar la noticia. Después, rótulos de diálogos posteriores relacionan a los personajes en diferentes espacios, de tal forma que hemos de asumir una reacción colectiva manifestada por la narración. En general, sin embargo, el espacio de la vida proletaria está más unificado que el de

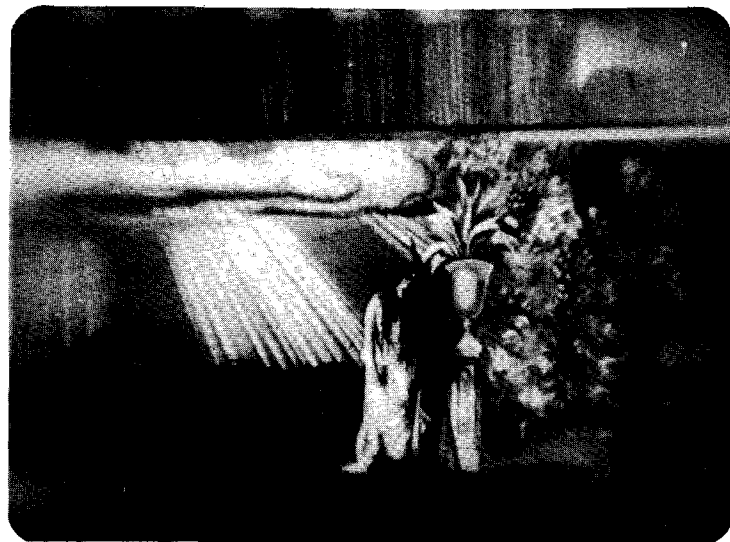


Fig. 11.44
Fig. 11.45

la burguesía de las escenas anteriores. Ahora, contrariamente a las expectativas más probables en este modo y este filme, un plano medio se sitúa dentro de un espacio global (figs. 11.46 y 11.47). Más tarde, la problemática aceptación de Jean de la camaradería de los trabajadores se representa en un espacio coherente de 180 grados, con correspondencias homogéneas de ejes de mirada (fig. 11.48-11.49; con todo, no hay plano de referencia, al estilo Kuleshov).

El segmento 4, «18 de marzo», inicia una vuelta al es-

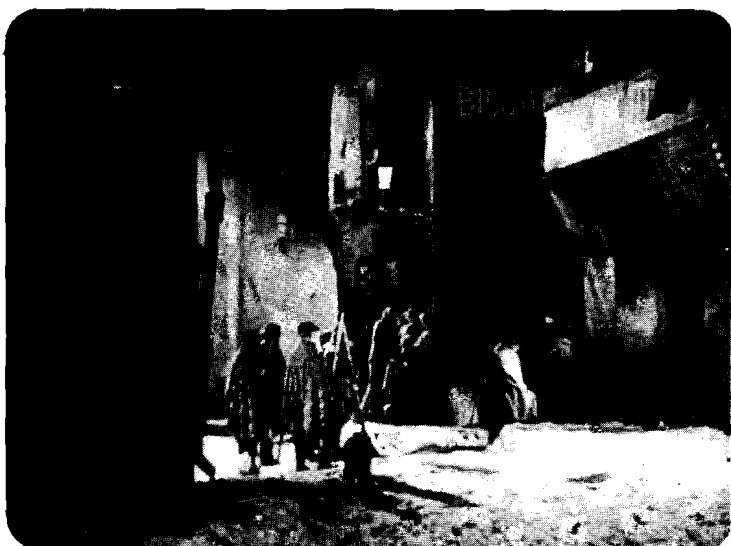


Fig. 11.46
Fig. 11.47

pacio y el tiempo más conceptual del segmento 1. Al pie de una colina, mujeres proletarias se enfrentan al ejército y consiguen contener a la artillería. Mientras tanto, en el cabaret, el patrón y el diputado miran a la cantante ensayar una nueva opereta. La narración es capaz de utilizar todos los dobles significados latentes en las situaciones paralelas, pidiéndonos que tracemos analogías y diferencias retóricas. En cada momento, las incertidumbres argumentales provienen de nuestra conciencia de que cualquier información puede reforzar o minar lo que sucedió ante-

Fig. 11.48
Fig. 11.49

riormente, o puede operar en diferentes sentidos retóricos. Por ejemplo, después de los tres planos del ensayo, el título «Preparativos» se refiere, con retraso, al espectáculo, y con adelanto a la próxima imagen, que comienza con el ataque de la armada a los que vigilan los cañones. De nuevo, la esfera política se enlaza con el espectáculo y se asocia con la manipulación burguesa. Mientras la cantante canturrea «Todos necesitamos amor», el guardia del cañón cae muerto. La representación llegará al clímax cuando, mientras la milicia de trabajadores consigue hacerse

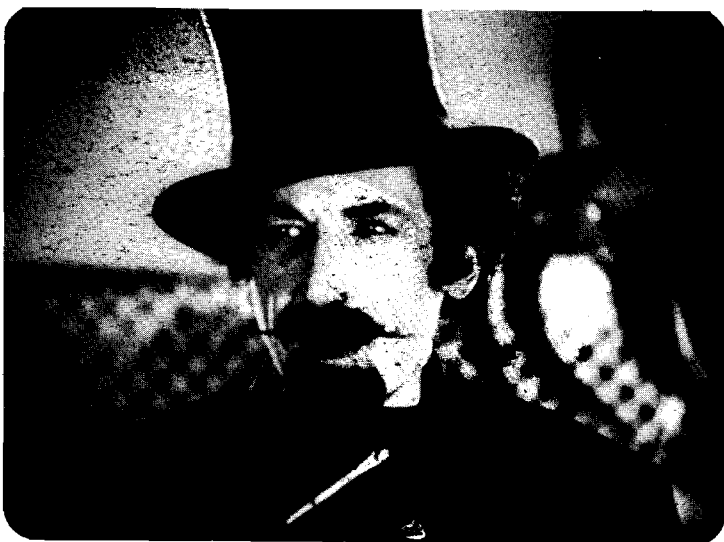


Fig. 11.50

Fig. 11.51

con los cañones, el patrón grite que el espectáculo no funciona.

Esta secuencia prolonga también la «falsa visión» que tuvimos en la primera secuencia, cuando los clientes del café parecían aplaudir al tren de las tropas. Ahora se produce un «diálogo» sostenido entre espacios discordantes. Cuando el oficial dice «Más caballos y estaremos dispuestos», la narración pasa al patrón y al diputado que aplauden, como si le felicitaran por sus éxitos. Luego, la madre de Louise pregunta al oficial: «¿A quién sirves?».

Él se gira súbitamente y la narración pasa al patrón y al político. Cuando un viejo soldado tira al suelo su rifle para unirse a la milicia de los trabajadores, hay un plano del patrón que, furioso, se levanta de la silla. Más tarde, el periodista mira a la derecha y grita: «¡Al ayuntamiento!» (fig. 11.50), y el diputado responde (en un perfecto pero imposible emparejamiento de los ejes de mirada) gritando: «¡A Versalles! ¡Hemos de empezar de nuevo!» (fig. 11.51). El diputado quiere decir que han de retirarse a Versalles para prepararse mejor, pero la narración nos pide que lo interpretemos como un emblema de la emigración de la burguesía parisina. En conjunto, debemos estar preparados para aceptar imposibilidades físicas —tales como el juego causal de las localizaciones independientes— en bien del comentario narrativo intensificado.

En el cine de arte y ensayo, la narración abierta surge intermitentemente para jugar a la ambigüedad con el espectador. En el cine soviético histórico-materialista, gracias a la penetración y discontinuidad del montaje, la narración tiende a ser constantemente abierta, pero raramente crea una ambigüedad connotativa. En general, los filmes soviéticos optan simplemente por variar sus tácticas narrativas dentro de límites bien definidos, recombiniéndolas en diferentes partes del filme. *La nueva Babilonia* es un buen ejemplo. Ya hemos visto cómo la secuencia 1 se apoya en el montaje paralelo para establecer la posibilidad de un espacio conceptual abstracto, mientras la secuencia 2 usa la frontalidad y la interacción primer plano/fondo para crear un espacio «abierto» dentro del cabaret. La tercera secuencia desarrolla un espacio más íntimo y menos disyuntivo, asociado con los trabajadores y los futuros comuneros. Y hemos visto cómo la secuencia 4 va aún más lejos que ningún episodio anterior, creando interacciones entre los personajes a través de grandes e imposibles distancias. Dado que cada opción narrativa estaba latente en la primera escena, no podemos decir que posteriores subrayados sobresalten o extrañen al espectador (en la forma en que, digamos, la conversación ambivalente entre Diego y Nadine en *La guerra ha terminado* se destaca como una desviación de las normas del filme). De igual modo, la última mitad del filme desarrolla y recombina recursos que ya habíamos visto.

El quinto segmento, el de la ocupación de París por la Comuna, es estructural y sustancialmente similar al pri-

mer episodio. Siete localizaciones distintas se alternan entre sí: exteriores de París, el espacio de los trabajadores, la sala de reunión de los comuneros, un bar en Versalles, el campamento al pie de la colina del ejército, el cabaret y los grandes almacenes. El tono narrativo característico del cine soviético histórico-materialista está presente desde el principio. Tras un rótulo, «París a través de los siglos», vemos diversas vistas turísticas de la ciudad que terminan en unos primeros planos de las gárgolas de Notre Dame. Inmediatamente, otro título expositivo cuestiona al primero: «¡El fin de París!». En primerísimo plano, un martillo que golpea. La columna de la plaza Vendôme se viene abajo. Tras una serie de planos de lavanderas y costureras (como en el primer segmento), descubrimos que el martillo que «ha derribado» la columna es el del remendón (el padre de Louise). La retórica de la narración ha mostrado el París de los bulevares y los monumentos transformado por el poder del proletariado. Los trabajadores levantan las cabezas con orgullo: «¿Por qué trabajamos tan alegremente...? ¡Trabajamos para nosotros, no para un patrón! ¡La Comuna lo ha decidido así!». Como en el primer segmento, la intervención directa del personaje se presenta frontalmente. Por fin, mediante un rápido montaje paralelo de la labor de los trabajadores y los debates de la Comuna, la narración convierte a la Comuna en el líder oficial de la lucha. Esta parte de la secuencia concluye con más planos de las gárgolas que han iniciado el montaje paralelo.

La escena cambia a Versalles, donde el patrón, el diputado y la cantante de cabaret se unen a algunos soldados franceses en un bar. El patrón y el diputado se dirigen a los hombres en tono de patriótico fervor, mientras la cantante se aproxima al abatido Jean y revive sus recuerdos de Louise. Ahora la narración yuxtapone al patrón y al diputado con las gárgolas, antes de retroceder mediante un corte a un rápido montaje de las arengas de los hombres. Cuando el periodista aboga por métodos pacíficos, el diputado y el patrón fustigan a los soldados de un modo violento. Y una vez más, los burgueses representan la histeria de la guerra como un espectáculo. La cantante guía a los hombres con la «Marsellesa», mientras un aturdido Jean se da confusamente cuenta del frenesí circundante. Se alterna al patrón con el tambor de la banda, mediante un redoble a la manera de estribillo que ya lo ha presentado en



Fig. 11.52

Fig. 11.53

el cabaret. La narración vuelve a utilizar ahora dos recursos: la forma de mosaico espacializado y el «diálogo» entre espacios dispares. Mientras la secuencia se desarrolla, el montaje empieza a integrar material de episodios anteriores, tratando la primera parte del filme como un arsenal de imágenes. La narración superpone las trompetas con el cuadro del escenario de la Francia victoriosa del cabaret (escenas 1 y 2); superpone a la cantante del bar con las mujeres burguesas que luchan por comprar en la «Nueva Babilonia»; y finalmente la yuxtapone con las relucientes



Fig. 11.54
Fig. 11.55

Fig. 11.56
Fig. 11.57

piernas que bailan can-can de la escena 2. En consecuencia, este espectáculo chovinista se identifica firmemente con los anteriores. La cantante, entonces, besa la bayoneta y pide sangre (fig. 11.52). El oficial de la colina, como si oyera su llamada (fig. 11.53), se vuelve súbitamente de espaldas a la cámara y ordena a sus tropas marchar «hacia París» (fig. 11.54), un eco del grito prusiano de la escena 2. La narración nos presenta tres planos del blanco —las mujeres trabajadoras— antes de que un montaje rápido de cañones disparando, estrépito de trompetas, redobles

de tambores y el rostro del patrón concluyan la secuencia.

El sexto episodio principal lleva a su clímax el motivo del espectáculo que ha circulado por todo el filme. Los comuneros, dándose cuenta de que todo está perdido, toman las calles. La batalla de París se representa a través de otra recombinação de recursos intrínsecamente normalizados: montaje paralelo e «imposibles» emparejamientos de los ejes de mirada. El resultado, al principio, parece otra analogía narrativa. Louise saquea la «Nueva Babilonia» en busca de material para las barricadas.



Fig. 11.60



Fig. 11.58

Fig. 11.59

798. Plano general: Louise busca mercancías (fig. 11.55).

799. Primer plano: El maniquí es conducido al exterior del almacén (fig. 11.56).

800. Louise coge un encaje y comienza a desenrollarlo (fig. 11.57).

801. *Plan américain*: Una joven que viste encajes y hace girar una sombrilla mira hacia la izquierda (fig. 11.58).

802. «En la colina de Versailles, la burguesía observa.»

803. Plano medio: El patrón mira a la izquierda, sujetando una sombrilla (fig. 11.60).

804. Plano medio: La cantante, sentada, mira a través de los binoculares (fig. 11.60).

Los planos 798-801 se orientan hacia una combinación de la muñeca vestida de blanco y la mujer burguesa (plano 801), con los encajes como factor de conexión. Pero el rótulo y los planos posteriores enfatizan que la burguesía está literalmente mirando, si no las evoluciones de Louise en el almacén, sí al menos las últimas actividades de la Comuna. (De nuevo, la cita es de Marx, que describe a la burguesía como una clase que considera «la guerra civil como una agradable diversión, contemplando el desarrollo de la batalla a través de telescopios...».) Nada de espectáculos menores: la guerra civil se convierte en el último *show*, que ha de disfrutarse en la distancia. De forma análoga, la narración produce el más grandioso espacio conceptual del filme, a la vez concreto (las localizaciones están por una vez próximas) y abstracto (la burguesía no podría, empíricamente, ver todos los incidentes que vemos).

También la propia batalla deviene espectáculo y diálogo. La burguesía pide sangre a través del abismo, y los soldados obedecen, atacando las barricadas. Detalles de las dos primeras partes vuelven a aparecer, de forma paródica: los encajes sirven de venda para las heridas, Louise los de-



Fig. 11.61
Fig. 11.62

Fig. 11.63
Fig. 11.64

senrolla como si fuera a venderlos (fig. 11.61) antes de coger un rifle; un pianista entretiene a los comuneros durante un alto en la lucha. Mientras la Comuna muere, crea su propio espectáculo participatorio: el pianista toca, las mujeres cantan. Un viejo grita: «¿Queréis París?... ¿El viejo París?... ¿Para los patrones?», y pasamos rápidamente al patrón enfurecido, como si oyera al comunero moribundo. Una vez que se sobrepasan las defensas, Jean aparece en escena y la secuencia concluye con él en primer plano, girándose lentamente para mirar hacia la cámara (fig. 11.62)

y «ver» y «oír» al patrón y sus amigos aplaudiendo la representación (fig. 11.63).

Los dos últimos segmentos desarrollan la norma narrativa del filme de formas más modestas y convencionales, probablemente porque estas escenas intentan evocar la mayor simpatía y la menor cantidad de «distancia» conceptual. Los prisioneros de la Comuna pasan por un café donde el patrón reconoce a Louise y comienza a golpearla. Esto precipita un tumulto en el que la burguesía ataca a los prisioneros. Hay ecos de procesos narrativos anterior-



Fig. 11.65

res: rótulos irónicos («La paz y el orden gobiernan París»), los planos intercalados con la inscripción «Viva la Comuna» garabateada en una pared, y una cierta estilización de la frontalidad que juega con los primeros planos y los fondos (incluso durante una masacre, véase fig. 11.64). En conjunto, sin embargo, se trata del espacio más concreto hasta entonces representado en el filme, definido por un plano de referencia (fig. 11.65) y plausibles emparejamientos de ejes de mirada (fig. 11.66). La exactitud geográfica es adecuada, pues es la primera vez que la narración ha mostrado a trabajadores y burgueses habitando concretamente la misma localización.

El último segmento, «El juicio», de nuevo se desvía de su inmediato predecesor al crear un espacio fluido y «abierto» dentro de un enclave circunscrito, como hizo la secuencia 2 con el cabaret. En el cementerio de Père-Lachaise, mientras los comuneros son interrogados y ejecutados bajo la lluvia salvaje, la narración vuelve a una casi total frontalidad y planificación de primer plano/fondo (fig. 11.67), mientras conecta las porciones del espacio por medio de kuleshovianos emparejamientos de ejes de mirada. Mientras Jean observa tensamente, Louise se niega a traicionar a la Comuna. Sentenciada a muerte, llora agónicamente, pero entonces se gira y mira hacia afuera, riendo. «¡Volveremos, Jean!» Mientras el grupo es ejecutado, un hombre grita *¡Vive la Commune!* y el filme ter-



Fig. 11.66

Fig. 11.67

mina con tres planos rápidos, uno por palabra, de la misma frase garabateada en la pared. La narración ha fundido la voz del personaje y el comentario narrativo en una sencilla floritura retórica.

La nueva Babilonia solicita que el espectador realice actividades que he considerado características de este modo: completando construcciones espaciales de diversos grados de abstracción, equiparando y diferenciando elementos yuxtapuestos, sometiéndose a las texturas de bruscas disyunciones, y luchando con incompatibilidades

cognitivas (por ejemplo, personajes que miran lo que no pueden ver) en aras de la intensidad perceptual y didáctica. El argumento y el estilo del filme crean una narración constantemente abierta, cognoscible hasta el punto de la omnisciencia, altamente comunicativa, autoconsciente en su apelación al espectador, y en absoluto ambigua en sus actitudes y conclusiones. Al mismo tiempo, *La nueva Babilonia* supone una innovación en el interior del modo no sólo por presentar asuntos nuevos (la Comuna de París) y motivos nuevos (la vida burguesa centrada en el espectáculo), sino también por variar su utilización respecto a las convenciones narrativas. En especial, la norma intrínseca del filme —el espacio abstracto, empíricamente imposible— se desarrolla de forma única para conseguir los fines retóricos.

Hacia un cine interrogativo

Necesitaríamos un volumen completo para investigar los diversos aspectos de la cultura y la política soviéticas que configuraron el desarrollo del modo histórico-materialista. Necesitaríamos revisar dos décadas de debate sobre el papel del arte propagandístico; toda una serie de experimentos en pintura, literatura, escultura, teatro y arquitectura; el creciente control del partido sobre la industria del cine soviético; la experiencia de estudiar y remontar los filmes americanos anteriores a los años veinte y los primeros de esa década; aspectos de la teoría literaria, tal como el formalismo (Kozintsev dijo que el crítico Yuri Tynianov era la mayor influencia en la FEKS en la época de *La nueva Babilonia*);²² y el influjo de las películas experimentales europeas de los años veinte, especialmente las francesas. Necesitaríamos también considerar la importancia central de las publicaciones y enseñanzas de Lev Kuleshov, especialmente su «sovietización» del *dé-coupage* hollywoodiense. Deberíamos extender nuestro entramado a aquellas películas de otros géneros —comedia, aventuras y adaptaciones literarias— que utilizan algunos aspectos de la narrativa histórica-materialista (especialmente, claro está, el montaje). Un capítulo entero debería dedicarse a la aparición de modelos y prototipos del modo. (*Pravda* definía *La huelga* como «la primera creación revolucionaria de nuestro cine».)²³ Sería necesi-

rio hacer hincapié en las diferencias autorales y en la unicidad de cada uno de estos filmes extraordinarios. Finalmente, una revisión completa debería considerar el grado en que muchas películas, que buscaban únicamente la claridad ideológica, se convirtieron en objeto de debate; los esquemas didácticos para interpretar los filmes no fueron nunca tan claros ni incondicionales como un primer vistazo tiende a hacer creer.

Quisiera sólo sugerir hasta qué punto el modo histórico-materialista de narración ha conseguido una cierta implantación más allá de su uso en la URSS entre 1925 y 1933. Esos cineastas soviéticos influyeron permanentemente en la historia fílmica, no sólo haciendo películas influyentes sino forjando una forma de narrar las historias que ha permanecido como una potente, si bien minoritaria, alternativa a la narración clásica.

La agilidad de la planificación de Hollywood y su aproximación analítica a la escena animó a los cineastas soviéticos a investigar sobre el montaje; pronto, sin embargo, el cine clásico de Hollywood aprovechó algunos recursos estilísticos del modo soviético. Los filmes americanos habían tomado prestadas ya las sobreimpresiones y los efectos ópticos del cine alemán para crear ciertas secuencias de transición, y fue a través de estos recursos como se asimiló el montaje. Se puede presentar un espectáculo violento, como el terremoto de *San Francisco*, con técnicas de montaje estilo soviético. Más habitualmente, se puede presentar un lapso de tiempo significativo por medio de una serie rápida de imágenes simbólicas unidas por encadenados, cortinillas o sobreimpresiones. Ya hemos visto que *Say It with Songs* ofrece algunos ejemplos. (El uso en Hollywood de los planos inclinados, los ángulos bajos y los ritmos rápidos parece claramente influido por filmes como *El fin de San Petersburgo*.) A mediados de los años 30, la palabra «montaje» entró a formar parte de la jerga de Hollywood, pero la fuerza y profundidad de las implicaciones de la concepción soviética se perdieron. Los planos no fueron nunca muy cortos, el impacto perceptual del corte se suavizaba mediante fundidos omnipresentes, y el proceso completo se relegó a un papel transicional, convirtiéndose en un gesto aislado y este-reotipado.²⁴

Si el cine de Hollywood desprecia la agudeza argumentativa y perceptual del montaje, el realismo socialista

soviético posterior a 1933 abandonó la base técnica. En general, los filmes histórico-materialistas prepararon el camino para el realismo socialista en su uso de la referencialidad, los héroes ejemplares y el modelo de aprendizaje. Lo que se perdió fue la omnipresencia narrativa y la intervención retórica abierta del estilo histórico-materialista. En el nivel de la estructura de la historia, el realismo socialista es significativamente diferente del cine clásico de Hollywood; pero sus principios y procedimientos narrativos no varían de forma drástica. *Chapaev, el guerrillero rojo* (Tchapaiev, 1934) es el ejemplo más convencional, pero una obra técnicamente más hábil como la titulada en inglés *Generation of Conquerors* (1936), de Vera Stroyeva, muestra muy claramente cómo los impulsos retóricos de la narración se traspasan totalmente a los personajes (aquí, un grupo de estudiantes revolucionarios de los días zaristas) y cómo la técnica clásica está en el centro del estilo. (Sólo hay una escena, en la que un jefe de policía se dirige a su equipo, pero se presenta como si se dirigiera al espectador, que recuerda vagamente la autoconciencia de las obras anteriores.) Lo que queda es una historia de individuos normales, cada uno de ellos con una idiosincrasia humanizadora y concebido como ejemplo de algún aspecto de la situación pre-revolucionaria en Rusia.

Fuera de la Unión Soviética, el modo histórico-materialista tuvo influencia en el cine político. *La flamme blanche* (1930), de Charles Dekeukeleire, le debe mucho a Pudovkin (y Vertov). Alterna fragmentos documentales de manifestaciones por el Partido del Pueblo Flamenco con fragmentos representados de batallas entre manifestantes y policías, encuadradas sobre un fondo blanco y en un montaje rápido. El ejemplo más famoso de la influencia soviética es, naturalmente, *Kühle Wampe* (1932), una película que muestra una mezcla fascinante de convenciones extraídas de las películas mudas más radicales y de los cánones procedentes del realismo socialista. La izquierda alemana tuvo fuertes lazos con la Unión Soviética entre 1929 y 1933, y Brecht visitó Moscú para la *première* de *Kühle Wampe*. En muchos aspectos, el filme es casi «clásico», pero en su primera parte, «Un desempleado menos», desarrolla una síntesis notable de los recursos soviéticos. Incapaz de encontrar un empleo, el hijo más joven de Bonicke ha venido a casa a comer, y su madre

dice: «Si no lo intentas, seguro que fracasará». Plano de hombres en bicicleta que pedalean calle abajo buscando trabajo. Más tarde, después de que el chico se suicide y los vecinos se reúnan, hay un plano de una mujer que le dice a la cámara: «Un desempleado menos». Y al final del capítulo, una vieja observa: «Tenía los mejores años de la vida por delante»; corte a la siguiente parte, titulada «Los mejores años», que representa el desahucio de la familia. Tales usos del montaje intelectual, la apelación directa y el juego irónico entre los diálogos de los personajes y la intervención de la narración abierta, demuestran que las lecciones de la narrativa histórico-materialista soviética no cayeron en saco roto en el caso de Brecht y Slatan Dudow.

Igualmente influida por este modo está *La vie est à nous* (1936), supervisada por Jean Renoir para su distribución por parte del Partido Comunista francés. Como *Kühle Wampe* y *La flamme blanche*, es una mezcla de fragmentos de noticiarios y escenas rodadas para la película, pero los constantes rótulos directos, el sonido asincrónico, y el montaje abstracto y figurativo revelan un préstamo directo de los soviéticos. Ricos ociosos disparan sus pistolas sobre objetivos en los que aparecen dibujadas cabezas de obreros: plano de una fila de fascistas franceses en la línea de tiro. Cuando Hitler vocifera, oímos ladrar a un perro; Mussolini mira a su alrededor y «ve» su bombardeo de Etiopía. Uno de los tres episodios del filme representa el ya familiar movimiento desde la espontaneidad a la toma de conciencia: con el respaldo de la célula del PCF, trabajadores explotados de la fábrica se enfrentan con el patrón y consiguen concesiones. El filme concluye con una serie de discursos de líderes del partido, dirigidos a nosotros y a un público ficticio compuesto, de forma imposible, por personajes de los diversos episodios que hemos visto. Al final, diversos grupos de trabajadores caminan hacia nosotros cantando, mientras planos-«estribillo» del comienzo del filme crean un espacio kuleshoviano que no es otra cosa que la imagen completa de Francia.

En el nivel teórico, las películas soviéticas histórico-materialistas ejercieron una intensa fascinación en la intelectualidad europea ya interesada por el montaje en un sentido amplio. Novelas como *Levisite* (1926), de Johannes R. Becher, y *Berlin Alexanderplatz* (1930), de Alexander

Döblin, y producciones dramáticas como algunas de Piscator (*A despecho de todo*, 1925) y *Mahagonny* (1930), de Brecht, también formulan declaraciones respecto al montaje como práctica modernista y socialmente crítica.²⁵ Hacia 1935, Ernst Bloch identificaba el montaje como un medio formal para atacar la normalidad pequeño-burguesa.²⁶ Como es bien sabido hoy en día, Georg Lukács se oponía a tales mitificaciones del montaje, criticando la técnica como un principio de autoexpresión subjetivista y pidiendo un arte holístico que manifestase esencias verdaderas «como la inmediatez, la vida tal como aparece finalmente».²⁷ Lukács acusa a las técnicas naturalistas descriptivas de fragmentar el punto de vista y, en consecuencia, desmenuzar la realidad en datos atomizados y episodios aislados.²⁸ Desde este punto de vista, el montaje se convierte en la culminación de la descripción naturalista, ensamblando pequeños fragmentos de los hechos y juicios y exponiendo las disparidades. Lukács rechaza la presencia narrativa abierta implícita en el artista entendido como *monteur*: «El fragmento de vida configurada y representada por el artista y reexperimentada por el lector revelaría las relaciones entre apariencia y esencia sin necesidad de comentario externo alguno».²⁹ Lukács aboga por una vuelta a la técnica del realismo clásico, en el que un autor omnisciente establece las proporciones correctas de un suceso e integra todos los aspectos en un conjunto mayor.

En la cuestión particular del montaje, por supuesto, es Brecht quien se opone más claramente a Lukács. Cita la definición de Döblin acerca de la «épica» *Berlin Alexanderplatz*: una obra que «se deja cortar en trocitos, como si fuera con unas tijeras, capaces de continuar controlando su propia vida».³⁰ *Kühle Wampe*, decía, constituye «un montaje de pequeñas obras bastante autónomas».³¹ Como si fuera una réplica a Lukács, Brecht escribe en 1939 que los elementos didácticos deben introducirse en una obra por medio del montaje. «No han de tener ligazón orgánica con la totalidad, pero podrían encontrarse en contradicción con ella; podrían romper el transcurso de la representación y la acción; duchas frías para almas sensibles, impedirían toda identificación.»³² Más generalmente, podemos ver la temprana teoría del drama de Brecht como bastante congruente con el modelo narrativo establecido por el cine soviético histórico-materialista.

Hacia 1930, Brecht había formulado claramente una

concepción del teatro «dialéctico». Una fuente fue el teatro «épico» de Piscator; otra la concepción de la novela «épica» de Döblin, deudor de Joyce y Dos Passos. Pero otra fuente fue el cine soviético. El teatro épico de Brecht iba a ser abiertamente pedagógico y didáctico. Como en el cine soviético, el argumento del teatro épico iba exhibir una causalidad no aristotélica, rompiendo con la descripción de individuos aislados. «El espectador ha de percibir las masas tras el individuo, considerar a los individuos como partículas que se manifiestan como una reacción, una forma de conducta, un desarrollo de la masa.»³³ De forma más significativa, el teatro «mimético» aristotélico iba a ser, según nuestra terminología, «diegetizado». En el teatro épico, «el escenario empieza a narrar. Las cuatro paredes ya no hacen desaparecer al espectador».³⁴ Proyecciones, filmes, títulos y subtítulos crean discusiones abstractas que confirman o contradicen lo que los personajes dicen y hacen. La «literalización» del teatro consiste en una narración que constantemente «interrumpe “la representación” con “formulaciones”»; una buena descripción de lo que sucede con muchos rótulos soviéticos.³⁵ En una acción que recuerda el uso que el cine soviético hace del «estribillo de imágenes», Brecht propone que «las notas a pie de página, así como el hábito de volver hacia atrás para revisar un punto, necesitan introducirse en el guión también».³⁶ La representación puede «diegetizarse» por procesos que hacen que el actor aparezca citando las palabras y acciones de un personaje ausente. De igual forma que los filmes soviéticos habían creado una narración todopoderosa que gobernaba la propia constitución del acontecimiento filmado, Brecht intenta instalar una narración abierta en el centro de la experiencia teatral, median-do entre el mundo imaginario de la historia y su representación en el escenario. Y así como el cine requería un montaje constante para evitar que el espectador tomara la imagen por una simple filmación de un acontecimiento preexistente, el teatro épico requiere del montaje para interrumpir la representación, quebrar las escenas, y proceder «a impulsos».³⁷ En 1947, Brecht seguía a Lukács a la hora de contrastar el naturalismo con el realismo, pero los términos eran casi totalmente inversos: el naturalista deja a los acontecimientos «hablar por sí mismos», pero en el auténtico realismo, el autor realiza interrupciones para hacerlos inteligibles.³⁸

Las normas del modo histórico-materialista se perpetuaron, principalmente a través de la teoría, la práctica y el ejemplo de Brecht. Las producciones de Brecht del Berliner Ensemble permanecieron como modelos influyentes del teatro político moderno: un crítico francés escribió en 1955 que «para Brecht, el escenario narra, el público juzga». ³⁹ Brecht, además, constituye el enlace con el cine histórico-materialista de finales de los sesenta. En Alemania, alrededor de 1960 surgió el movimiento del «teatro documental» bajo los auspicios de Piscator y de Peter Weiss, ambos influidos por Brecht. ⁴⁰ Este movimiento influiría muchísimo en la obra de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet. En 1962, Godard hizo *Vivir su vida* (*Vivre sa vie*), imitando conscientemente los métodos de Brecht. Sin embargo, sólo algo más tarde los cineastas y teóricos se volvieron a mirar con detenimiento el cine soviético de los años veinte. En Francia, la reinterpretación del leninismo realizada por Althusser, el impacto del estructuralismo y el formalismo ruso en los círculos intelectuales, la nueva disponibilidad de los filmes de Vertov y la FEKS, los esfuerzos de revistas como *Tel Quel* y *Change* para unir el marxismo a la literatura de vanguardia, y fundamentalmente las actividades revolucionarias de Mayo del 68, todo ello intensificó el interés por el cine mudo soviético. Escribiendo acerca de los *États généraux du cinéma*, René Micha predijo, en el verano de 1968, que los directores soviéticos se convertirían en modelo para el cine revolucionario. ⁴¹ En enero de 1969, los ensayos y memorias de Eisenstein empezaron a aparecer en *Cahiers du cinéma*; la serie duró unos dos años. En un número especial de 1970 sobre el cine soviético de los años veinte, Jean Narboni escribió: «Es el único cine capaz de comprenderse a sí mismo como una práctica significativa, consciente de su materialidad, lejos al fin de la ideología de la “experiencia vivida”. (...) Un cine que pertenece no al silencio prestigioso de los archivos, sino a un *hoy* activo, ante y con nosotros». ⁴²

Una consecuencia teórica del redescubrimiento del cine soviético histórico-materialista fue la ampliación del concepto de montaje. Gracias parcialmente a Bazin, «la modernidad» en el cine había llegado a implicar tomas largas y efectos en el interior del plano, pero las películas de la *nouvelle vague* forzaron a los teóricos a reconsiderar el montaje como una técnica importante. Además, pe-

lículas como *Nicht Versöhnt* (1965) y *Méditerranée* (1963), por no mencionar la obra de Godard, convirtieron en bastante acuciante la cuestión del montaje. En 1969, *Cahiers* definía el montaje como «todas las nociones de unión, yuxtaposición, combinación (y sus corolarios: diferencia, ruptura, análisis)». ⁴³ La eficacia política del montaje surgía de su habilidad para romper la homogeneidad del espectáculo. J.-L. Comolli lo dijo, enfática si bien indirectamente:

Todo montaje, incluso el montaje formalista, produce al menos algunos efectos en la obra: multiplica señales, cortes, vacíos, fracturas, en resumen, los signos de escritura (*écriture*) que la afirman como una operación por la cual, de nuevo, se demuestra que es una obra de producción significativa: se mira a sí misma... Revisando el estatus de las imágenes en el conjunto significativo, redistribuyendo sus posiciones, reorganizando sus relaciones según los sistemas de oposición o recurrencia, dividiendo y desnaturalizando sus ligazones mecánicas, el montaje sobreimpone sobre esa corriente emergente de una impresión de la realidad, que cada serie de imágenes (montadas o no) necesariamente produce, otro movimiento, el del significado, el de la lectura. ⁴⁴

El montaje, en consecuencia, queda absorbido dentro de la cuestión general que he venido llamando narración autoconsciente.

Algunos desarrollos teóricos se vieron precedidos y también flanqueados por las prácticas fílmicas. Los directores soviéticos habían forjado un «formalismo socialista» tendencioso. Los años sesenta y setenta contemplaron un cierto giro, dentro de las convenciones del modo histórico-materialista, hacia un cine interrogativo. Películas como las de Straub y Huillet, Jancsó, el grupo Dziga-Vertov, y cineastas británicos más recientes, preservaron los principios básicos del modelo soviético: el rechazo de un argumento psicológicamente definido, centrado en el individuo; el énfasis sobre lo característico, la referencialidad histórica; la insistencia sobre la transformación continua de la historia por medio de una narración abierta y políticamente consciente. Pero estas películas rechazan también la doctrina fija y el propósito claramente didáctico que habían configurado el sistema soviético. La narra-

ción, aquí, escenifica una pregunta respecto a cuestiones políticas. Los personajes y/o la narración hacen preguntas sobre teoría o práctica política, lo cual incluye la práctica de la representación cinematográfica. En estas palabras, la necesidad del cambio revolucionario se postula frecuentemente, pero la propia capacidad del cine para el análisis social y el cambio queda sujeta a un examen riguroso que nunca se llevó a cabo en los filmes soviéticos que he considerado.

Que las cuestiones políticas suelen cuestionarse y no resolverse por la vía rápida, se explica por el hecho de que ninguna doctrina fija puede resultar útil como punto de partida. Después de 1956, con la denuncia de Stalin por parte del Partido Comunista soviético y el aplastamiento por parte de la URSS del levantamiento húngaro, la izquierda europea se encontró sin raíces. No había, en ningún país, una «línea» oficial que estos cineastas pudieran practicar sin caer en alguna versión del realismo. «El cine», observaba Godard en 1970, «es un instrumento del partido y nos encontramos en países en que el partido revolucionario está lejos de existir.»⁴⁵ El grupo Dziga-Vertov, que, según se creyó a veces, era el elemento más tendencioso del «cine izquierdista moderno», no tenía lazos fijos con ninguna organización maoísta (Althusser llegó a criticarlo por *Le vent d'Est*, 1969),⁴⁶ mientras que la obra de Jancsó constituye una rígida crítica del poder centralizado dentro del socialismo existente. En consecuencia, las películas planteaban problemas políticos: la vuelta del fascismo (*Nicht Versöhnt*), el revisionismo soviético (*Pravda*, 1969), estallidos revolucionarios espontáneos (*Fenyés Szelek*, *Le vent d'Est*), las relaciones de la ideología con la infraestructura económica (*British Sounds*, 1968). Esto no quiere decir que estas películas puedan verse como con un final totalmente abierto; como observa un crítico de *Fenyés Szelek*: «Ciertamente no acepta alternativa alguna al socialismo».⁴⁷

Dada esta postura política interrogativa, algunas películas utilizan el método del *collage* para crear formas que incorporen el debate y el diálogo. Películas enteras se escenificarán como debates o discusiones. *Fenyés Szelek* presenta diversas posiciones: anarquistas, humanistas, sectarios, centristas democráticos y servidores del partido.⁴⁸ De forma similar, la película de Godard *Un film comme les autres* (1968) enmarca sus reportajes de

Mayo del 68 en una conversación entre estudiantes que no vemos y trabajadores que discuten respecto a los fracasos de la revolución. Además de tales formas de asamblea, hay más intentos pedagógicos de analizar un problema o un período. Straub y Huillet tratan *Geschichtenunterricht* (1972) como una sucesión de representaciones del gobierno de César; *Le gai savoir* (1969) propone un plan de estudios de tres años concentrándose en analizar imágenes y sonidos desde una perspectiva marxista. En un nivel local, la narración puede yuxtaponer textos o voces para crear argumentos respecto a un asunto, como cuando en *Song of the Shirt* (1979), de Jonathan Curling y Susan Clayton, un debate parlamentario se recrea en dos monitores de vídeo. O la banda sonora puede interrogar la imagen, como en las películas del grupo Dziga-Vertov de Godard. Meditar sobre el montaje soviético como un *collage* de documentos crea una textura más imprecisa, aún más conceptual, vista, tal vez, en los límites que alcanza en la obra de Godard, tal como Serge Daney la describe:

Consiste en tomar nota de lo que se dice (a lo que no puede añadirse nada) y entonces buscar inmediatamente la otra frase, el otro sonido, la otra imagen que contrape-se esta frase, este sonido, esta imagen... Más que «¿Quién tiene razón? ¿Quién se equivoca?», la pregunta auténtica es «¿Qué podemos oponer a esto?».⁴⁹

Este cine también se plantea preguntas sobre la representación cinematográfica. Ahí reside su herencia «brechtiana». La obra de Straub y Huillet constituye una violación continua de las figuras estilísticas dominantes: plano/contraplano, emparejamiento de ejes de mirada, encuadres de los personajes, uso del paisaje, relaciones sonido/imagen.⁵⁰ De forma similar, lo que Ferenc Feher ha llamado la síntesis entre la parábola y la pantomima en la obra de Jancsó (que está algo en deuda con las parábolas teatrales de Brecht) sirve también para cuestionar las demandas realístico-socialistas de un mundo diegético homogéneo y plausible.⁵¹ El grupo Dziga-Vertov enfatiza imágenes toscas, obviamente construidas, y sobrecargadas bandas sonoras, cuestionando en consecuencia la supremacía de lo visual en el cine. La obra de Noël Burch *In the Year of the Bodyguard* (1982) yuxtaponen escenificación y prácticas de planificación del cine primitivo con alternati-

vas más modernas (entrevistas cara a la cámara, espacio volumétrico, *cinéma vérité*) para sugerir comparaciones entre las luchas sufragistas y las actividades feministas contemporáneas.

Fundamental para la interrogación sobre la representación cinematográfica resulta otra conexión con el cine soviético: la apertura de las operaciones narrativas. Los ángulos exagerados y los encuadres vacíos de las películas de Straub y Huillet, así como nuestra clara conciencia de la manipulación de los movimientos de cámara de Jancsó, alientan al espectador a construir una narración constantemente presente. Las propias operaciones del filme no escapan necesariamente a la observación, como en las sesiones de grabación de *Introduction to Arnold Schoenberg's Accompaniment for a Film Scene* (1972), los encuadres negros que crean espacios para meditar sobre los planos pre-

cedentes en *Luttes en Italie* (1970), y la crítica de una parte de un filme por otra en *Pravda*.

Parece probable que la tendencia interrogativa tenga una relación ambivalente con otro conjunto de normas extrínsecas, las de la narración del cine de arte y ensayo. Ciertamente, el protagonista psicológicamente complejo y la crisis de los valores individuales se han contado de forma efectiva en películas tales como *Chronik der Anna Magdalena Bach* (1967), *Nicht Versöhnt, Todo va bien* (Tout va bien, 1972) y *Allegro Barbaro* (1978), de Jancsó. Sin embargo, la habilidad de la narración de arte y ensayo para maximizar la ambigüedad en los efectos simbólicos ha sugerido caminos para un cine político de final abierto. En consecuencia, la reciente tensión interrogativa del modo histórico-materialista de la narración ha absorbido selectivamente algunas normas de su rival.

12. La narración paramétrica

Ésta es la forma de narración menos «pública» y más raramente comentada que voy a considerar, y será la más controvertida. El mismo nombre ya presenta problemas. Podría llamarla «centrada en el estilo», o «dialéctica», o «permutativa», o incluso narración «poética». «Paramétrica» se ha elegido en referencia a la obra de Noël Burch *Praxis del cine*, en la que utiliza el término «parámetros» para describir lo que yo llamo técnicas fílmicas. Pero la nomenclatura es únicamente el comienzo de las dificultades. Este tipo de narración no está unido a ninguna escuela nacional, período o género cinematográfico. Sus normas parecen carecer de la concreción histórica de los tres modos que he considerado hasta ahora. En muchas formas, el contexto histórico pertinente es menos el del cine que el de la teoría y crítica del cine. De alguna forma, pues, este modo de narración se aplica a cineastas aislados y filmes fugaces. También señalaré ciertos procesos formales que la crítica fílmica en general ignora, incluso cuando estudia las películas que mencionaré. Al convertir estos procesos en mi enfoque principal, inevitablemente algunos lectores me considerarán poco convincente. Quisiera pedir únicamente paciencia y buena voluntad para considerar que, al menos en algunas películas, aspectos de apariencia trivial pueden resultar esenciales.

Un nuevo papel para el estilo

Como los capítulos previos han mostrado, las pautas estilísticas suelen ser vehículos para el proceso que sigue el argumento a la hora de guiarnos en la construcción de la historia. Esto es más aparente en la narración clásica, en la que la técnica fílmica, aunque profundamente organizada, se utiliza sobre todo para reforzar la organización causal, temporal y espacial de los hechos argumentales. La «invisible» del estilo es una función tanto de su papel de apoyo al argumento como de su conformación mediante principios y procesos extrínsecamente normalizados. En la narración de arte y ensayo y la narración histórico-materialista, el estilo es más evidente por virtud de su alejamiento de las normas clásicas y su tendencia a desviarse, aunque sea ligeramente, de las normas extrínsecas del modo. Pero el despliegue único de los rasgos estilísticos del filme queda, sin embargo, subordinado a las funciones definidas del argumento: crear realismo, subjetividad expresiva, comentario autoral; moverse entre tales factores (narración de arte y ensayo); o crear intensos subrayados perceptuales de una construcción narrativa/retórica (narración histórico-materialista).

Sin embargo, existe otro tipo de narración en que el sistema estilístico del filme crea pautas *diferentes a las demandas del sistema argumental*. El estilo fílmico puede organizarse y enfatizarse hasta un grado que lo convierte, al menos, en tan importante como las pautas del argumento.

Muchos críticos y teóricos se inclinan a reconocer el predominio del estilo sólo en filmes abstractos o no narrativos, donde no hay ningún tipo de argumento. Pero hay también la posibilidad de lo que Tynianov llamó, allá por 1927, cine narrativo «enfocado al estilo». ¹ Podemos imaginarnos un cine narrativo en el que aún hay un argumento, pero en el que «la elevación y caída de los conjuntos estilísticos» quedan en primer plano. ² Esta división, sin embargo, es demasiado simple. Debemos también aceptar la posibilidad de que argumento y estilo puedan ser iguales en importancia. Más aún, puesto que una película funciona a través del tiempo, debemos considerar que los procesos del argumento y los procesos estilísticos puedan alternarse en el énfasis.

Podría resultarnos útil, ahora, la analogía con otras artes. Muchas películas se parecen a las novelas, o a las no-

velas cortas, en que la superficie estilística funciona, principalmente, para exponer las pautas del argumento. Pero la narración paramétrica es más similar a lo que sucede en las artes «mixtas». En un poema narrativo, la construcción de la historia está con frecuencia subordinada a las demandas del verso. El cuervo de Poe grazna *Never-more* (nunca más), y el narrador está enamorado de una chica llamada Lenore, en parte por los requisitos del ritmo. En la ópera o las canciones, puede que el despliegue musical no simplemente acompañe al texto, sino que le imponga sus propias pautas. El estilo cinematográfico, la repetición y desarrollo de aplicaciones de la técnica fílmica, puede igualmente conducir a lo que Tynianov llama la «dominante», el factor que se destaca a expensas de los otros, «deformándolos». ³

Otra forma de aclarar la idea paramétrica es trazar su desarrollo histórico. Ciertamente, la noción de que la organización estilística pueda conseguir importancia formal estuvo en el aire durante algún tiempo. Como implican mis citas de Tynianov, el formalismo ruso dio por sentada la considerable importancia de los factores estilísticos. En el lenguaje poético, escribe un formalista, «las pautas lingüísticas adquieren un valor independiente». ⁴ El estructuralista checo Jan Mukarovsky distinguía entre la distorsión lingüística motivada por el asunto del poema y la distorsión lingüística que funcionaba por sí misma. ⁵ Esta tendencia no se confinó a la crítica poética. Ya en 1919, Viktor Shklovsky argüía que la narrativa implicaba paralelismos entre la composición del argumento y el modelo lingüístico, una distinción que presumía la posibilidad de no coincidencia entre los dos sistemas. ⁶ En el campo del cine, Eisenstein sugería que en el choque entre planos y en el montaje «armónico», las características puramente estilísticas pueden crear pautas independientes de las necesidades narrativas inmediatas. ⁷ Sin embargo, fue necesario el paso de algunas décadas para que tales ideas se aplicaran sistemáticamente.

Una de las tendencias más importantes de la música europea de los años cincuenta fue «el serialismo total». El modelo que se suele poner como ejemplo es la pieza de 1948, de Messiaen, *Mode de valeurs et d'intensités*, que extendió la idea de la escala desde las notas a las esferas de la duración, la altura y la articulación. Jóvenes compositores como Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi

Nono y Jean Barraqué empezaron a utilizar los principios de Schoenberg de la escala dodecafónica para generar música de una complejidad formal sin precedentes. Asignando valores codificados a los intervalos en la escala de notas, o series, el compositor podía sistemáticamente variar metro, ritmo, timbre, dinámica y articulación. Schoenberg había utilizado principalmente la escala para propósitos armónicos y melódicos, pero, según los jóvenes compositores, Webern había entrevisto las posibilidades generativas de las funciones seriales. Ahora, escribe Boulez, «la arquitectura de la obra deriva directamente de la ordenación de las series».⁸ El compositor puede seleccionar ciertos «parámetros» (tono, ritmo, etc.) para serializarlo, y entonces se presenta un conjunto de todas las posibles permutaciones basadas en intervalos de la escala, o de las «células» rítmicas, o de lo que sea.⁹ El objetivo del serialismo integral era una nueva unidad, en la que una simple estructura dictaba la pieza completa, desde la textura local a la forma global.¹⁰ Para nuestros propósitos, el aspecto crucial de la doctrina serialista es la posibilidad de que se puedan determinar estructuras a gran escala mediante elecciones estilísticas fundamentales.

Aunque los vínculos causales exactos son difíciles de encontrar, muchas tendencias experimentales de la literatura francesa de este período se parecen al pensamiento serial. El *nouveau roman*, que alcanzó su cima a mediados de los cincuenta, estaba también interesado en las formas a gran escala extraídas de un material verbal limitado. *L'emploi du temps* (1956), de Michel Butor; *La jalousie* (1957), de Alain Robbe-Grillet; y *Toutes les femmes sont fatales* (1957), de Claude Mauriac, mezclaban espacios fragmentarios de tiempo de tal forma que sugirieran una fórmula oculta que controlaba las variantes de la superficie. El llamado *nouveau nouveau roman*, asociado con la revista *Tel Quel*, fue aún más allá en su exposición de la armadura estructural de la novela. Al mismo tiempo, Raymond Queneau y otros escritores formaron OuLiPo, un grupo dedicado a crear nuevos textos poéticos a partir de los ya existentes por medio de procedimientos dirigidos por reglas.

Estructura, escribió Boulez en 1963, era la palabra clave en su teoría, y continuó citando a Lévi-Strauss, mostrando que este concepto transcendía la dicotomía de forma y contenido.¹¹ Este movimiento intelectual hetero-

gáneo, conocido como estructuralismo, cambió significativamente la forma en que los lingüistas, críticos literarios y filósofos concebían la forma textual. En los últimos cincuenta y los primeros sesenta, diversos pensadores estructuralistas influyentes introdujeron conceptos que alentaron el pensamiento «paramétrico». Aunque hemos de tener cuidado en no mezclar serialismo y estructuralismo, hay diversos puntos importantes de similitud. Todos implican la relación de la estructura local, o hechos estilísticos, con estructuras a gran escala.

Tanto el serialismo como el estructuralismo mantienen que los componentes textuales forman un orden coherente según principios intrínsecos. En términos más técnicos, el estructuralismo atiende primero a la organización de los significantes; sólo entonces el analista los correlaciona con un sistema de referencias o significados. La teoría de Roman Jakobson mantiene que la poesía es autoexpresiva, basándose en el juego de las categorías lingüísticas para impedir el significado referencial. De forma similar, Boulez afirma que la serie crea su significado inmanentemente, en virtud de su ordenación única de los parámetros. Muchos experimentos literarios en la estela del *nouveau roman* se apoyan únicamente sobre los poderes generativos de los significantes: anagramas, juegos de palabras o trucos verbales que se amplían para formar modelos a gran escala.¹² Esta línea de pensamiento sugiere que el estilo (con frecuencia llamado *écriture*) puede formar una estructura independiente en el texto. El estilo necesita gobernarse únicamente por coherencia interna, no por la función representativa.

La teoría serial y estructuralista aborda también la forma textual como un fenómeno «espacial». Esta noción puede definirse de dos formas. En la primera, la «visible», el texto fenoménico se trata como una configuración cuyas partes existen simultáneamente. Al analizar un mito, Lévi-Strauss distribuye las acciones en una línea horizontal.¹³ Boulez habla de una pieza como un «objeto sonoro concreto» que ocupa un «espacio musical».¹⁴ Jakobson suele tratar el poema como un orden simultáneo, un diseño lingüístico que se extiende a través de una página. La novela de Claude Simon *La route de Flandres* (1960) posee una configuración abierta; se pasa tres veces a través del mismo punto, y los hechos sucesivos se presentan como si fueran simultáneos. En un ensayo de 1964, «Le

langage dans l'espace», Michel Foucault discute otros varios *nouveaux romans* que acometen un proyecto similar.¹⁵ El portavoz más sobresaliente de la espacialidad del texto literario ha sido Michel Butor, que sugiere tomar literalmente las connotaciones tridimensionales de *volume*. Trata al libro como poseedor de «una movilidad que se aproxima mucho a la presencia simultánea de todas las partes de la obra».¹⁶ Relaciona muchas características —horizontales y verticales, estructuras oblicuas, márgenes, tipografía, distribución— a través de las cuales el texto crea un orden espacial.

Hay otro sentido en el que puede considerarse que el texto estético tiene una forma espacial, y que descansa en propiedades «invisibles». La ordenación de las partes puede tratarse como una *distribución* de elementos extraídos de un almacén, situado «tras las bambalinas». En la música serial, la serie no es una simple sucesión de notas, sino lo que Boulez llama una jerarquía de funciones subyacentes.¹⁷ Cadenas de notas, ritmo, articulación y otras características temporales de la pieza surgen de una invariable forma generativa. En otros medios, Jakobson y Roland Barthes teorizaron este proceso según las nociones de Saussure de sintagma y paradigma. El sintagma es una cadena combinada de elementos visibles presentes en el texto. El eje paradigmático es el conjunto del cual se selecciona cada elemento. La presencia de un elemento señala inevitablemente, en consecuencia, la ausencia de otros que podrían sustituirlo.

En la obra de Lévi-Strauss y Jakobson, se destaca especialmente que la dimensión paradigmática crea un «espacio virtual» en el texto. En 1955, Lévi-Strauss explicaba que el mito es un tipo específico de historia compuesto de «unidades constituyentes en bruto», que se definen no sólo por su posición en una cadena horizontal de acciones, sino también por su relación con categorías puramente conceptuales («vertical»). El mitólogo puede analizar el texto espacializándolo: escribiendo cada acción en una tarjeta, y luego distribuyendo las tarjetas en un orden de dos dimensiones para descubrir los ejes sintagmático y paradigmático.¹⁸ En una conferencia en 1958, Roman Jakobson propuso una teoría parecida acerca de la construcción estilística en poesía, declarando que la función poética del lenguaje se caracterizaba por la proyección del «principio de equivalencia desde el eje de la

selección al eje de la combinación».¹⁹ Es decir, en poesía, la cadena de signos suele expresar, de forma lineal, los grupos paradigmáticos básicos para su constitución. *The cat sat on the mat* (El gato se sienta en el felpudo) proyecta la categoría paradigmática de la similaridad fonológica (rima) al nivel sintagmático de la línea. Cualquier secuencia de unidades —fonológicas, sintácticas, semánticas— se esfuerza por construir una igualdad con otras, creando diseños dentro del poema, «una similaridad superpuesta a la contigüidad».²⁰

Una consecuencia de estas ideas es que la forma fenoménica del texto suele verse como una distribución permutativa de un conjunto invisible. Según Boulez, la *pieza* es sólo «un tipo de fragmento posible» extraído de cientos de posibles variantes de los parámetros escogidos.²¹ Lévi-Strauss trata las diferentes versiones de los mitos de igual forma; cualquier texto mítico es sólo una manifestación de un grupo de permutación mayor. El *nouveau roman* y sus sucesores siguieron este principio. Las novelas de Robbe-Grillet hacen de cada escena, característicamente, una variante ligeramente incompatible de un acontecimiento principal, que puede que nunca se presente de una forma autoritaria. *Personnes* (1967), de Jean-Louis Baudry, contiene ochenta y una secciones, cada una de las cuales utiliza una combinación diferente de pronombres; la última página ordena cuidadosamente todas las posibilidades en un cuadrado de nueve por nueve. Tal vez el caso límite sea *Composición n. 1*, de Marc Saporta, un montón de hojas sin encuadernar y sin paginación, que pueden leerse en cualquier orden. «El número de combinaciones posibles», anuncia el autor, «es infinita».²²

¿Dónde, podríamos preguntarnos, deja todo esto al perceptor? Percibir un poema, novela o pieza musical es una actividad ligada al tiempo; sin embargo, el concepto de diseño textual congelado ignora deliberadamente este proceso. El perceptor puede no entender los significantes como formando un orden total, y la dimensión paradigmática y el juego permutativo pueden quedar sin ser observados. En un momento dado, Boulez admite que las estructuras de la música serial no son necesariamente audibles.²³ Consideraré este punto más tarde con más detalle, pero es válido mencionar que tanto serialismo como estructuralismo se ven frecuentemente obligados a mostrar que los

principios formales de la obra son registrados por el perceptor.

En suma, serialismo y estructuralismo revelan nuevas concepciones de formas que dan gran importancia al estilo. En el serialismo integral, las elecciones de textura local pueden considerarse como generadoras de la forma completa de la obra. Los aspectos autorreferenciales de la modelación estilística pueden crear un nivel independiente del texto, como en el estudio de Jakobson sobre poesía. En el nivel macroscópico, estructuralismo y serialismo proporcionan una concepción de la forma espacial que aborda cualquier configuración discreta como una posibilidad paradigmática y, en consecuencia, como una variante de un orden oculto. Hay, sin embargo, diferencias importantes entre las dos escuelas. El serialismo es un medio de composición, el estructuralismo es un método de análisis. Para Lévi-Strauss, el estructuralismo es al serialismo lo que la religión al pensamiento libre.²⁴ Umberto Eco desarrolló este punto sugiriendo que, como práctica musical, la composición serial cuestiona los códigos intertextuales que son el objeto principal del análisis estructural.²⁵ Ambas escuelas subrayan la organización de significantes, la espacialización de la forma, la permutación y las estructuras no perceptibles, pero el serialismo valora la transgresión y la necesidad de cada obra de arte de construir un sistema único. En otras palabras, el pensamiento estructuralista tiende a subrayar las normas extrínsecas que constriñen los sintagmas y paradigmas, mientras que el pensamiento serialista subraya la creación de normas intrínsecas prominentes. Es significativo que cuando surgen los filmes autoconscientemente paramétricos y una teoría del cine paramétrico, deben más al serialismo y al *nouveau roman* que al estructuralismo.

Dos películas marcan época en el cine de narración paramétrica. *El año pasado en Marienbad*, producto de la colaboración entre Robbe-Grillet y Alain Resnais, es virtualmente un *nouveau roman* cinematográfico. Cada escena, mientras juega con el espectador y con la posibilidad de relaciones causales y temporales con otras escenas, permanece finalmente significativa como una variante abstracta de *topoi* narrativos (por ejemplo, un hombre intenta persuadir a una mujer de que parta con él). A este respecto, el filme se basa en lo que Stephen Heath llama el característico *bricolage* de Robbe-Grillet con «elementos

sintagmáticos de la narrativa tradicional».²⁶ Al mismo tiempo, *El año pasado en Marienbad* eleva varias características estilísticas al nivel de estructuras intermitentemente dominantes: la separación de la imagen del sonido, el uso de falsos emparejamientos en los ejes de mirada y en la acción, el rechazo de los movimientos de cámara para seguir la acción o para revelar un espacio coherente fuera de la pantalla.²⁷ El filme, en consecuencia, aborda el argumento y el estilo como organizaciones de elementos diversos fijos y que circulan a través del texto, sugiriendo un mundo de la historia coherente, mientras una y otra vez niegan que cualquier entidad como ésta pueda construirse.

Lo que *El año pasado en Marienbad* fue para el *nouveau roman*, lo constituyó *Méditerranée* (1963) para el grupo *Tel Quel*. Pocas películas han sido tan poco vistas y tan frecuentemente citadas. Como *El año pasado en Marienbad*, *Méditerranée* resulta de una colaboración, en este caso entre el poeta y novelista Philippe Sollers y el cineasta Jean-Daniel Pollet. El filme consiste en 261 planos breves, pasajes musicales y un comentario poético de Sollers. La banda visual se basa en un pequeño conjunto de elementos: el mar, estatuas, pirámides, ruinas, un lingote forjado en una fábrica, un jardín, una corrida de toros, una mujer en una mesa de operaciones, etc. La mayoría de los planos son tópicos de «lo mediterráneo», y es parte del objetivo del filme recombinar imágenes de forma que se vacíen de sus asociaciones estereotipadas. Los seguidores de *Tel Quel* alabaron el filme como un texto «abierto» organizado totalmente como un juego de significantes, y Pollet sugirió que el filme estaba compuesto por permutaciones de series.²⁸ *Méditerranée*, pues, opera con una forma espacializada en su totalidad, situándose, según Sollers, dentro del cine de «presencia diferenciada»: «presencia literal pero parcial, una presencia que presenta una ausencia y, aquí, un filme que manifiesta otro invisible, cuya voz infundida en el filme marca las fluctuaciones».²⁹

Tanto *El año pasado en Marienbad* como *Méditerranée* se realizaron con total conciencia de la estética serialista. Queda por mostrar que esta estética pueda aplicarse a filmes que no tengan influencia directa de la literatura o la música experimental. En 1967, Noël Burch publicó diversos artículos en *Cahiers du cinéma* que más tarde se recopilaron en el volumen *Praxis del cine* (1969). Estos es-

critos constituyen un argumento poderoso para la teoría serialista del cine.

Burch organiza las técnicas filmicas en parámetros, o procesos estilísticos: las manipulaciones espaciotemporales del montaje, las posibilidades de encuadre y enfoque, etc. Construye cada parámetro como un conjunto de alternativas: a veces como oposiciones (iluminación suave/iluminación intensa, sonido directo/sonido mezclado), a veces como conjuntos (los quince tipos de emparejamientos espaciotemporales, las seis zonas del espacio exterior a la pantalla). Extiende el concepto de parámetro hasta incluir los factores narrativos (asunto, línea argumental, etc.). Burch da entonces un paso crucial. Postula que los parámetros técnicos son tan funcionalmente importantes para el conjunto de la forma filmica como los narrativos. «El filme se hace ante todo de imágenes y sonidos; las ideas intervienen (tal vez) más tarde.»³⁰ En lugar de exponer simplemente el argumento, el *découpage* del filme se convierte en su sistema por derecho propio.

Esto se consigue, sugiere Burch, mediante un proceso de estructura dialéctica. Aquí «dialéctico» se refiere a «la organización conflictiva a la que estos parámetros elementales se han sometido».³¹ Los polos de los parámetros seleccionados son, en efecto, alternativas paradigmáticas. Burch espera, en consecuencia, que ambos polos de la dialéctica se manifiesten en el filme, del mismo modo en que Jakobson aborda la poesía como proyección de equivalencias paradigmáticas en la sucesión sintagmática del texto. La dialéctica del filme debe también justificarse por alguna cualidad sistemática, por una estructura global que posea su propia lógica. Burch, evidentemente, tiene en mente los principios permutativos. Las quince formas diferentes de combinar los planos, por ejemplo, son capaces de «un riguroso desarrollo a través de recursos tales como la alternancia rítmica, la recapitulación, la retrogresión, la eliminación gradual, la repetición cíclica y la variación serial, creando así estructuras similares a las de los doce tonos musicales».³² En consecuencia, la estructura estilística puede llegar a estar organizada en su totalidad como la estructura narrativa. «Sólo a través de una sistemática y completa experimentación de las posibilidades estructurales inherentes a los parámetros cinematográficos que he venido describiendo, el cine se liberará de las viejas formas narrativas y desarrollará formas nuevas y

“abiertas” que tendrán más en común con las estrategias formales de la música postdebussiana que con aquellas de la novela prejoyceana.»³³

La deuda de Burch con el pensamiento serial es ya evidente en estas citas. En 1961, tradujo al inglés el *Debussy* de André Hodeir, un libro profundamente imbuido de asunciones seriales y un modelo, en su uso de términos como «dialéctico» y «organización espacial del sonido», para la nomenclatura de Burch. *Penser la musique d'aujourd'hui* (1963), de Boulez, es otra fuente para las taxonomías exhaustivas y el fervor polémico de *Praxis del cine*. Tanto Hodeir como Boulez subrayan la forma en que la práctica serial cuestiona los procesos establecidos, un punto constantemente evocado por Burch en su asalto al «grado cero de la filmación». Y Burch frecuentemente utiliza la música serial como modelo formal, como cuando sugiere que la narrativa filmica puede generarse a partir de los parámetros técnicos, tal como la escala tonal genera formas a gran escala.³⁴ Pero tiene cuidado en no llevar la analogía demasiado lejos. Una película no puede organizarse tan rigurosamente como una pieza musical, porque aquélla no es susceptible de esquematización matemática y generalmente se somete a una representación concreta.³⁵ La práctica musical ofrece una analogía sugestiva, no una receta.

Los años inmediatamente posteriores a la publicación del libro de Burch, revelan que tuvo alguna influencia en el grupo de *Cahiers*.³⁶ La teoría de Oudart sobre la «sutura» y el ensayo de Bonitzer de 1972 sobre el espacio en *off* pueden interpretarse como complejas respuestas a la obra de Burch.³⁷ En su conjunto, sin embargo, la idea de un cine paramétrico deviene de importancia secundaria en una cultura filmica inspirada en la semiología, el psicoanálisis lacaniano y el marxismo althusseriano. Después de Mayo de 1968, estos sistemas teóricos no solo parecían más políticamente pertinentes, sino que permitieron también a los críticos prestar atención a películas que Burch desdeñó abiertamente: los productos del clasicismo de Hollywood. Su obra no empezó a parecer más significativa hasta algo más tarde. En América y en Inglaterra, las implicaciones seriales de la teoría de Burch tuvieron un cierto impacto.³⁸ Los participantes en un coloquio en 1977, «Cinemas of Modernity», utilizaron los conceptos de Burch para analizar filmes de Eisenstein y Robbe-Gri-

llet.³⁹ Y la siguiente gran obra de Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Film* (1979), levantó considerable interés, en parte por su contribución a una historia estilística del cine, pero también, tal vez, porque su limitación a la categoría convencional de un cine nacional y su marxismo ecléctico hacían que sus argumentos parecieran menos intransigentemente «formalistas» que la, en el fondo más fructífera, reflexión de *Praxis del cine*. Que muy pocos eruditos del cine hayan seguido las intuiciones de Burch (y aquellas de Eisenstein y los formalistas sobre este asunto) no es razón para ignorarlas, especialmente si pueden ayudarnos a explicar el funcionamiento específico de filmes concretos.

Esta historia del concepto de narración «paramétrica» amplía el perfil de una teoría estética, pero no puede proporcionar una base lógica. En términos lógicos, es difícil negar que el estilo pueda promoverse como fuerza configuradora del filme, pero muchos críticos sugerirán que en la práctica esto no sucede nunca. Queda por demostrar que estas objeciones no son ciertas, sugiriendo cómo puede el estilo asumir ese papel.

Formas y estrategias

En general, las pautas estilísticas de una película se apartan del argumento sólo cuando la motivación «artística» puede responder de ello. Es decir, si el observador no puede justificar adecuadamente el funcionamiento estilístico como necesario para alguna concepción del realismo, para fines transtextuales tales como el género, o por exigencias compositivas, entonces debe considerarse el estilo como presente por sí mismo, intentando devenir palpable como tal.

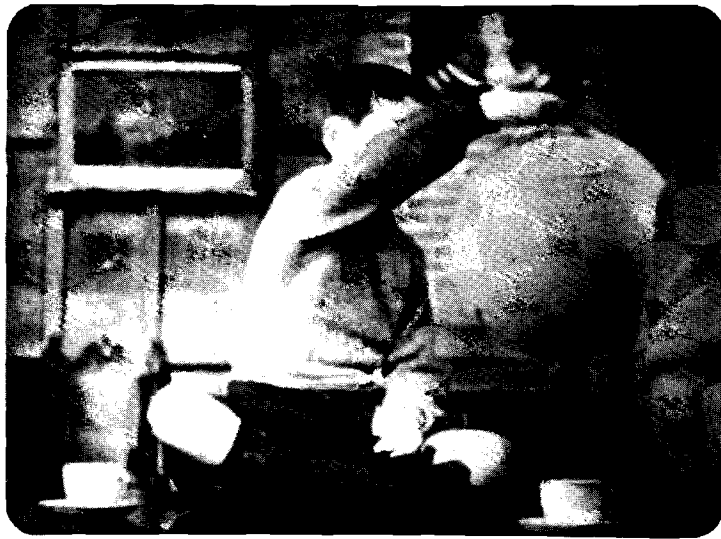
Hagamos una serie de comparaciones que implican un proceso estilístico: el «emparejamiento gráfico». Éste es inherentemente un recurso no narrativo: líneas, formas, colores, movimiento, u otras cualidades gráficas de un plano se corresponden fielmente con una configuración similar del próximo plano, sin tener en cuenta el espacio o tiempo representados. Consideremos, antes que nada, dos planos contiguos de *El abanico de lady Windermere* (figs. 12.1-12.2). La similitud global de la composición es aparente: las dos figuras están en el mismo lugar, la cabe-



Fig. 12.1. *El abanico de lady Windermere*

Fig. 12.2. *El abanico de lady Windermere*

za y el cuerpo son comparables *grosso modo*, los valores de las luces y las sombras son bastante coherentes. En el cine narrativo clásico, este emparejamiento gráfico «aproximado» implica datos irrelevantes y guía nuestra atención hacia diferencias narrativas importantes de plano a plano, tales como las expresiones y el ángulo de orientación del personaje. Consideremos a continuación los emparejamientos gráficos durante una de las ensueños de Diego en *La guerra ha terminado* (figs. 10.19-10.21). Aquí la continuidad gráfica es mucho más fuerte, y está

Fig. 12.3. *Shujuko Wa Nani o Wasuretaka*Fig. 12.4. *Shujuko Wa Nani o Wasuretaka*

motivada por fines compositivos típicos de la narración de arte y ensayo. La correspondencia transmite las alternativas subjetivas que Diego postula: Nadine puede ser así, o así, o así... En comparación, tenemos el enérgico emparejamiento gráfico entre el padre y el hijo que discuten en *La tierra* (figs. 7.26-7.27). Aquí, de nuevo, el recurso estilístico está subordinado a fines argumentales: impedir la construcción de un espacio denotativo y conducir a una construcción connotativa (la expresión de oposición ferroz). Finalmente, consideremos el emparejamiento gráfi-

co de dos escolares que juegan con un globo en la película de Ozu *Shujuko Wa Nani o Wasuretaka* [¿Qué se olvidó la dama?, 1937] (figs. 12.3-12.4). Las similitudes de la composición mediante corte crean un emparejamiento gráfico mucho más preciso que en *El abanico de lady Windermere*. Y estos cortes no pueden explicarse por las normas del arte y ensayo, o por las histórico-materialistas, a menos que se sostenga que presentan un comentario narrativo acerca de que los chicos son en cierto modo «iguales». Pero esta justificación sería inconcreta (podría aplicarse a cualquier emparejamiento gráfico de los que hemos visto) y banal (podría explicar brevemente por qué la narración paramétrica conduce a los críticos a la banalidad): en una palabra, desesperada. La motivación más adecuada para el montaje de Ozu es puramente la estética. La incongruencia y el humor surgen de la manipulación palpable de los parámetros estilísticos de la composición y el montaje. Las necesidades argumentales se han subordinado al juego del espacio gráfico.

Así pues, cualquier filme puede contener una floritura estéticamente motivada: un movimiento de cámara gratuito, un cambio de color o un salto en el sonido inesperado e injustificado. En las artes visuales, una floritura es un embellecimiento que expresa lo que E. H. Gombrich describe como «la feliz exuberancia de un artista que exhibe tanto su capacidad de control como su inventiva».⁴⁰ La floritura exhibe una motivación estética porque convierte las formas y materiales de la obra de arte en perceptualmente importantes. El emparejamiento gráfico de Ozu, sin embargo, no es una floritura; el recurso aparece frecuente y sistemáticamente. (Ésta es otra razón para resistirse a la interpretación banal de que los chicos son «iguales», pues aplicar este principio a todos los emparejamientos gráficos de Ozu conduciría meramente a la vacuidad.) En la narración paramétrica, el estilo se organiza *a todo lo largo del filme* según principios distintivos, de igual forma que un poema narrativo exhibe sus pautas prosódicas, o una escena de ópera cumple con una lógica musical. La película de Godard *Vivir su vida* ilustrará este proceso.

Vivir su vida se anuncia como «una película en doce episodios». Cada episodio incluye una o más escenas y está enmarcado por fundidos y rótulos numerados. En el nivel del estilo visual, cada segmento se caracteriza por una o más variantes en las posibles relaciones cámara/su-

jeto. En la secuencia de los créditos, se presenta a Nana en tres imágenes en primer plano: una de su perfil izquierdo, un plano frontal, y otra de su perfil derecho. Esto anuncia el «tema» de las variaciones en la orientación cámara/personaje. En el primer episodio, la cámara presenta a Nana hablando con su marido; ambos están encuadrados desde atrás. Esto completa el circuito alrededor de ella que empezó durante los créditos y subraya que, en la narrativa del filme, las relaciones espaciales de Nana con su entorno servirán como material para las variantes estilísticas. Las secuencias posteriores investigan una serie de alternativas. Dos personajes dialogando son filmados por medio de una cámara en el eje justo de los 180 grados entre ellos (episodios 4 y 5). También hay varias opciones con respecto a los movimientos de cámara: un movimiento lateral (episodio 2), uno hacia adelante (6), una panorámica (12). Hay variantes sobre un movimiento en arco de la cámara: una en la que las figuras que conversan quedan colocadas perpendicularmente al eje de la lente (episodio 3), otra en la que se sientan paralelamente a él (episodio 7). El episodio 8 es una secuencia de montaje muy fragmentada, mientras que el episodio 9 consiste en tomas muy largas. Los únicos momentos en que se filma una conversación con el clásico plano/contraplano transcurren dentro de un pasaje «citado»: el extracto de *La pasión de Juana de Arco*, de Dreyer, en el episodio 3, y en el penúltimo episodio, durante la conversación con Brice Parain. «Citar» y posponer las opciones estilísticas más ortodoxas pone de mayor relieve las otras alternativas. Estilísticamente, el filme se mueve en un paradigma de alternativas al clásico campo/contracampo, constituyendo un ejemplo claro de lo que Jakobson llama la proyección de un eje de selección en un eje de combinación.⁴¹

Ni siquiera un escéptico puede, creo yo, negar que la organización estilística del filme exhibe estas características. El problema es qué hacemos con ellas. Alguien podría decir que son una pura ornamentación. Pero eso sería como decir que el ritmo y la rima simplemente embellecen un poema. La forma exhaustiva en que estas alternativas estilísticas se presentan en el filme argumentaría en contra de que se las considere simple material de relleno. V. F. Perkins considera el filme como «una serie de diálogos en los que la cámara de Godard realiza una serie de variaciones, ofreciendo tanto una *mise en scène* real como

una cadena de sugerencias respecto a cómo *podría* filmarse una conversación».⁴² Respecto al fondo de la narración clásica, los recursos estilísticos de *Vivir su vida* consiguen una importancia que es algo más que simplemente ornamental.

Dado que estas pautas estilísticas están presentes y son importantes, el crítico se siente tentado a «leerlas» y asignarles mensajes temáticos. Nuestro escéptico podría postular que *Vivir su vida* aborda el problema de la comunicación y, en consecuencia, los recursos estilísticos pueden tomarse como símbolo de la distancia existente entre las personas. O —para seguir una línea interpretativa muy de moda— quizá *Vivir su vida* trate finalmente «sobre el cine». Desde esta perspectiva, la relación ambivalente del cineasta con su medio se representa a través de diferentes utilidades de la cámara. Tal interpretación intenta buscar la inserción de la narración paramétrica dentro del modo de arte y ensayo. Sin embargo, aunque películas como *Vivir su vida* se hacen y se ven dentro de la *institución* del arte y ensayo, no debe seguirse de ahí que respondan al tipo de *lecturas* simbólicas que hemos visto que requiere este tipo de narración.

La necesidad de leer los efectos estilísticos de esta forma puede también conducir a una tendencia más amplia, la de asumir que cualquier cosa en cualquier filme (o en cualquier buen filme) puede interpretarse temáticamente. Las tematizaciones de este tipo habitualmente hacen que perdamos la especificidad de una obra narrativa fílmica. Cada elemento estilístico se lee de igual forma: los planos generales unen a los personajes, los cortes los dividen; las líneas verticales aíslan o separan a un personaje, las horizontales evocan la libertad; los planos de punto de vista crean relaciones poderosas convirtiendo a un personaje en el «objeto» de la mirada de otro. En este juego, sin embargo, cada carta es un comodín. Toda vez que Nana aparece en el mismo plano que el chulo Raoul, el intérprete puede postular una «unidad» entre ambos. Si señalamos que Raoul la utilizará y finalmente dejará que la maten, entonces el crítico comenta que Godard está ironizando al postular tal unidad. Si Nana y su amante se miran, y si esto se presenta en planos de punto de vista óptico alternativos, el crítico puede decir que Nana aparece feminizada (objeto de la mirada masculina) o no (apropiación del poder de mirar). Si estamos dispuestos a igualar cámara y director,

todas las películas pueden interpretarse como «discursos» sobre el cine.

Una interpretación de este tipo es totalmente adecuada para formas narrativas tales como la alegoría, en la que los significados abstractos, frecuentemente doctrinales, constituyen la fuerza estructural dominante del texto. En otras formas, sin embargo, el significado temático es sólo un componente del sistema, y no necesariamente muy importante. El crítico que tematiza la técnica de cada filme corre el riesgo de banalizar obras que tienen como «dominante» la fuerza perceptual del estilo. Pero el problema no es únicamente que la tematización suela apoyarse en tópicos de crítica literaria propios de alumnos de segundo curso. Incluso en el mejor de los casos, la tematización tiende a asimilar lo específico a lo general, lo concreto a lo global. Tal vez por esta razón el cineasta paramétrico ha tendido a emplear temas sorprendentemente obvios. No hace falta ser un genio para adivinar que *Play Time* trata acerca de la impersonalidad de la vida moderna, *Tokyo Monogatari* (1953) examina la decadencia de la familia «típicamente» japonesa, o *Vivir su vida* aborda la alienación urbana contemporánea y el deseo femenino. Es algo así como si la organización estilística deviniera importante sólo cuando los temas son tan banales que dejan muy poco espacio para la interpretación crítica.

Poseído por el *horror vacui*, el crítico interpretativo se aferra al tema para evitar caer en el abismo del estilo y la estructura «arbitrarios». El crítico asume que todo en el filme debe contribuir al significado. Si el estilo no es decorativo, debe motivarse composicionalmente, o realísticamente o, mejor aún, como comentario narrativo. Pero el error consiste en asumir que estilo y argumento establecen entre ellos una relación fija. Es importante recordar que en cualquier filme, la estructura argumental —la selección y organización de los acontecimientos de la historia— no determina inequívocamente ni siquiera una simple presentación estilística (véase pág. 50). Siempre hay un cierto grado de arbitrariedad, que el cine paramétrico utiliza a su antojo. En el primer episodio de *Vivir su vida*, la conversación entre Nana y Paul puede escenificarse, utilizar unos planos y cortarse de muchas formas, y aún serviría para proporcionarnos la información argumental sobre su separación. Como dice Perkins: «Las escenas cuya acción

es estática, se filman con una cámara móvil, pero la propia naturaleza de los movimientos de la cámara es tan irrelevante para la filmación de lugares, caras, movimientos y gestos que los diversos tratamientos podrían intercambiarse de escena a escena sin influir en nuestra información o interpretación de la acción en forma sustancial alguna».⁴³ Si los recursos estilísticos de una película cobran importancia, y si se organizan según principios más o menos rigurosos, independientes de las necesidades argumentales, no necesitamos encontrar un motivo para el estilo apelando a consideraciones temáticas.

¿Es tal narración una estrategia cinematográfica muy difundida? No, pero importantes cineastas la han empleado, especialmente los no alineados con movimientos o escuelas nacionales. Algunos, como Ozu y Bresson, parecen haberlo hecho intuitivamente; otros han sido más teóricamente conscientes, como hemos visto en el cine francés de los años sesenta. Godard, por ejemplo, no pudo ser inconsciente de las teorías combinatorias de la música serial y del *nouveau roman* cuando hizo *Vivir su vida*. ¿Y qué hay del espectador? ¿Constituyen los principios paramétricos una norma de visión muy difundida? Ciertamente, no como tal. Sugeriré posteriormente, sin embargo, que la narración paramétrica suele producir efectos que muchos espectadores registran. Es más, como las observaciones de Perkins sobre *Vivir su vida* sugieren, los espectadores que son sensibles al estilo pueden darse cuenta de tales pautas. Naturalmente, muchos espectadores no tienen esa sensibilidad. Igual que la música serial puede requerir entrenamiento, práctica y un cierto conocimiento teórico para que resulte inteligible, lo mismo sucede con la narración paramétrica. Burch lo dice de forma corrosiva: «¿Y por qué no puede el ojo ejercitarse a sí mismo? ¿Por qué no se dirigen los cineastas a sí mismos, a una élite, como los compositores han hecho siempre en diferentes períodos? Definimos “élite” como aquellas personas deseosas de tomarse la molestia de ver y volver a ver películas (muchas películas), como se debe escuchar y volver a escuchar un montón de música para apreciar los últimos cuartetos de Beethoven o la obra de Webern».⁴⁴

Puedo imaginarme una objeción más al concepto de narración paramétrica. ¿Puede el juego del estilo en tal narración poseer la coherencia perceptual y cognitiva que tiene la pauta argumental? El espectador unifica la causa-

lidad, temporalidad y espacialidad del sistema argumental. Sus unidades son los acontecimientos. Podemos identificar asunciones intersubjetivas, hipótesis e inferencias con respecto a ello. Si el sistema argumental omite un hecho de la historia, podemos hacer más o menos que nuestra lógica lo adivine. Pero ¿qué nos ofrece la pauta estilística? Si no puede tener unidad causal, debe conseguir una organización «inmanente» del espacio y el tiempo. No parece tener unidades claramente designadas, tal vez sólo la noción de «figura estilística». Y ¿cómo puede un espectador crear una hipótesis o inferencia puramente estilística, o saber que un elemento estilístico se ha omitido, o que un desarrollo estilístico se está poniendo en práctica? Si una pauta estilística no depende del argumento, podría parecer, en el mejor de los casos, muy imprevisible, y, en el peor, simplemente escogida al azar, nunca importante. ¿Puede el espectador, alguna vez, percibir las estructuras estilísticas de la narración paramétrica?

Es una objeción muy audaz. Una réplica podría empezar con la sugerencia de Gombrich de que hay una diferencia entre la percepción del *significado*, que él asocia al arte representativo, y la percepción del *orden*, que asocia con el arte decorativo y abstracto.⁴⁵ Normalmente, las actividades no se distinguen fácilmente, puesto que nuestra percepción del orden se entremezcla con asunciones y expectativas respecto al significado. Pero en arte, el significado representativo puede minimizarse u ocultarse, y el puro orden perceptual puede aparecer claramente delimitado. Esto sucede en la pintura abstracta, que o bien expulsa el significado denotativo o lo oculta por medio del puro diseño. Se puede ver una mesa y una guitarra en un bodegón cubista, pero su significado identificable es secundario respecto a la organización espacial del conjunto. Lo mismo sucede con la organización del espacio y el tiempo cinematográficos en el cine paramétrico.

¿Puede percibirse este orden empíricamente? Sabemos que este problema ha frecuentado las discusiones sobre serialismo integral en la música. Muchos compositores y teóricos, ansiosos por permutar cada parámetro sónico, reconocían que la nueva música era tan compleja que las series generadas y sus transformaciones no podrían entenderse en una interpretación.⁴⁶ La estructuración «espacial» era evidente en el papel, pero no necesaria-

mente en la interpretación. El resultado, como sugería Nicolas Ruwet en 1959, se percibe frecuentemente como *simplicidad*, como si la intrincada manipulación de tonos, duración, timbre, dinámica e interpretación produjeran únicamente una música de instantes desnudos.⁴⁷ Un reto teórico definido es el presentado por Leonard Meyer, que ha intentado mostrar que la forma de la música serial tiende a ser imperceptible en cuatro campos.⁴⁸

1. Toda comunicación requiere redundancia, pero la música serial es insuficientemente redundante. El orden total de todos los parámetros hace que la pauta formal básica sea difícil de percibir. La música serial también se apoya en formas sutiles de diferencia entre diversos parámetros, pero cuando los parámetros no se sostienen constantemente, tales diferencias no pueden observarse.

2. Debido a que la música serial rechaza las formas tradicionales, no tenemos esquemas que ayuden a la memoria o guíen la anticipación. Cuando cada pieza es única, resulta imposible entender ninguna de ellas.

3. Algunas combinaciones tonales se perciben y recuerdan con mayor facilidad que otras; específicamente, las notas y la duración parecen más «básicas» que el timbre y la articulación. Pero la música serial ignora los modelos naturales de comprensión.

4. La atención es una cuestión de asignación de recursos cognitivo-perceptuales. El receptor, en consecuencia, tiene una «capacidad de canal» limitada. Al incluir tantas novedades en una pieza, el compositor serial crea una sobrecarga que impide que se distingan los acontecimientos más o menos relevantes. Meyer no dice que los oyentes normales no puedan habitualmente seguir la música serial. Propone que las obras seriales pueden ser formalmente imperceptibles para todos los oyentes. «Incluso si... un grupo de aficionados dedica todas sus capacidades perceptuales a esta música, es dudoso que pueda finalmente tener éxito en aprender a entenderla oralmente.»⁴⁹

Es posible estar de acuerdo con Meyer y sostener que un uso totalmente paramétrico del estilo fílmico no es perceptible en su visionado. Noël Burch escribe: «Una estructura existe cuando un parámetro evoluciona según unos principios de progresión que son aparentes para el espectador, o quizá sólo para el cineasta en la mesa de montaje, pues, incluso aunque puede haber estructuras

que son "perceptibles sólo para aquellos que las han creado", desempeñan, sin embargo, un papel importante en el resultado estético final». ⁵⁰ Esto se parece mucho a lo que decía Boulez de que, incluso aunque el oído no perciba las estructuras seriales, sí las «registra». ⁵¹ El *locus classicus* de este tipo de defensa ha sido la ópera de Berg *Wozzeck*, que unifica su partitura mediante una lógica intrínsecamente musical: cada acto consiste en piezas de formas diferentes; el *tempo* de cada pieza evoluciona a partir del pasaje precedente; cada acto termina con una cadencia del mismo acorde; etc. ⁵² Sin embargo, Berg insiste en que su objetivo específico era la «invisibilidad» de la música:

Nadie en el público, no importa cuán consciente pudiera ser de las formas musicales contenidas en la estructura de la ópera, de la precisión y lógica con que se había trabajado, nadie, desde el momento en que el telón se subía hasta que se bajaba la última vez, prestaba ninguna atención a las diversas fugas, *suites*, movimientos de sonata, variaciones y *passacaglias* sobre los que tanto se había escrito. ⁵³

Posteriormente, sugeriré que las estructuras «no vistas» pueden desempeñar algún papel más amplio en nuestra respuesta ante una película. En general, sin embargo, una apelación a las estructuras objetivamente presentes pero imperceptibles no ofrece una buena explicación para las prácticas paramétricas. Después de todo, muchas estructuras de la obra de arte no se observan, y también resultan irrelevantes para el efecto estético de la obra. Michael Riffaterre, en una crítica devastadora de los análisis poéticos de Jakobson, ha mostrado que no todas las pautas de una obra son estéticamente funcionales o perceptualmente importantes. ⁵⁴ La mejor táctica defensiva es argüir que los ejemplos más claros de narración paramétrica pueden percibirse categóricamente en su visionado.

En un filme paramétrico, los hechos estilísticos pueden observarse, se pueden establecer hipótesis sobre su relación con el argumento, los aspectos de sus pautas pueden verse y recordarse. La narración paramétrica se enfrenta a los cuatro criterios de Meyer:

1) Redundancia suficiente. El cine paramétrico no es totalmente serial, pues generalmente sólo unos cuantos parámetros se destacan y varían a lo largo del filme. *Vivir*

su vida, por ejemplo, trabaja con distintas posiciones de cámara y opciones de montaje. Además, el argumento, frecuentemente, proporciona una base constante para el cambio estilístico.

2) Esquemas previos. La narración paramétrica, en su conjunto, no rechaza los esquemas como fuentes de orden y expectativa. El argumento, frecuentemente, será comprensible según las normas de la narración clásica o de la narración de arte y ensayo. (De hecho, hay una predilección por modelos argumentales bastante previsibles.) Estilísticamente, el filme tendrá una fuerte unidad interna: una norma intrínseca destacada y reiteraciones modeladas a partir de ella. Además, el estilo se puede «preformar» en alto grado, especialmente a través de un corpus de obras. Ozu, Bresson y otros directores poseen, virtualmente, sistemas estilísticos preexistentes que pueden reducir casi cualquier asunto a sus propios términos.

3) Reconocimiento de predisposiciones «naturales». Burch ha señalado que ciertos parámetros parecen más básicos que otros: las relaciones imagen/sonido, el espacio interior/exterior a la pantalla, las alternativas de montaje. Tanto si éstos son más «naturales» como si no, probablemente son los objetivos más obvios de la atención.

4) Reconocimiento de la «capacidad de canal» limitada. Puesto que el cine, normalmente, programa el orden y duración del visionado, las cuestiones referentes a la redundancia y la distribución de los recursos cognitivos son esenciales. El cine paramétrico no es totalmente serial, así que las capacidades del espectador no deben verse necesariamente abrumadas por un aplastante conjunto de elementos estilísticos. Hay también, como veremos, una tendencia, en este modo, a trabajar con formas simplemente aditivas. Pero no ha de ocultarse que algunas películas paramétricas crean «sobrecarga»: *Play Time*, de Tati, es un caso famoso. ⁵⁵ E incluso con filmes más ascéticos, tal como los de Bresson y Dreyer, la organización global de los parámetros puede muy bien exceder la comprensión detallada. Al final de esta sección, intentaré mostrar que los efectos connotativos específicos pueden ser consecuencia de la limitada capacidad del espectador para construir modelos inteligibles de estilo. El cine paramétrico es, en consecuencia, al menos teóricamente, perceptible en los términos de Meyer. Al considerar los principios de organización de este modo, debemos concentrarnos en los

que deparan efectos estéticos precisos e intersubjetivos.

Para que el estilo sea evidente a lo largo de todo el filme, debe poseer coherencia interna. Esta coherencia depende de establecer una norma estilística distintiva, frecuentemente única. Podemos distinguir dos amplias estrategias. Una es la opción «ascética» o «concisa», en la que el filme limita su norma a un ámbito más estrecho de procesos que los codificados en otras normas extrínsecas. El Mizoguchi de mediados y finales de los treinta opta por la toma larga en planos generales o planos medios largos, frecuentemente de partes del cuerpo; Tati utiliza planos generales con encuadre descentrado y profundidad de campo; etc. Anunciada al principio del filme, tal limitación de recursos constituye una norma intrínseca poderosa que «procesa» cada hecho argumental según un estilo reconociblemente «preformado».

Por contraste, una norma intrínseca más «repleta» crea un inventario o ámbito de opciones paradigmáticas. Ya hemos visto que *Vivir su vida* formula muchos procesos estilísticos dispares para referirse al problema de representar los encuentros entre personajes. Burch ha descubierto que esto es cierto también en *M, el vampiro de Düsseldorf* (*M, Eine Stadt einen Morder*, 1931), de Lang, en la que cada secuencia juega con una variante de la discontinuidad espacial y temporal.⁵⁶ Generalmente, la opción ascética presenta una similitud material de procesos a través de pasajes diferenciados del argumento; la opción «repleta» crea paralelismos entre distintas partes del argumento y varía los procesos materiales utilizados para presentarlas. Las secuencias fuertemente articuladas de *Vivir su vida* y *M* permiten una comparación clara de opciones paradigmáticas diferentes en el nivel del estilo. La redundancia se consigue limitando el ámbito de los procesos estilísticos o por estrictos paralelismos de segmentos argumentales.

El hecho de establecer una norma intrínseca distintiva, sea «escasa» o «repleta», puede crear desviaciones dentro de la película. El sistema «repleto» destaca constantemente los hechos estilísticos de forma que cada hecho estilístico discreto tienda a ejemplificar un proceso desviador. Los casos más complejos son *La palabra* (Ordet, 1955) y *Gertrud* (Gertrud, 1964), de Dreyer. Cada filme usa un sistema «conciso» restringiéndose a lentos movimientos de cámara y personajes en dirección lateral y a tomas lar-

gas: pero cada una, también escasamente, cita recursos aislados más característicos del estilo clásico (plano/contraplano, emparejamientos de ejes de mirada, montaje analítico). En consecuencia, los momentos destacados de Dreyer consiguen una especie de «abundancia» con un muestreo —sólo de pasada— de ámbitos paradigmáticos más amplio que los que el filme exhibe por lo general.⁵⁷ Con mayor frecuencia, la tendencia ascética de la narración paradigmática suele conformarse exactamente a sus normas estilísticas intrínsecas. Esto se consigue creando un pequeño e individualizado grupo de cualidades paramétricas y repitiéndolas regularmente a lo largo de la película. Específicamente, el modo ascético juega con lo que los psicólogos llaman «diferencias apenas observables». Dado un ámbito rigurosamente limitado de procesos, el sistema «conciso» puede crear un umbral apenas perceptible entre repeticiones idénticas y ligeras variaciones. En las películas de Ozu, por ejemplo, una vuelta a una localización familiar se tratará en una secuencia de imágenes ligeramente reordenadas o con pequeños cambios de objetos. Hasta qué punto las diferencias sean observables es algo que resultará variable. Yo sugeriría brevemente que no puede haber un minuto sin que los espectadores puedan notar o recordar cambios muy ligeros; pero es objetivo del sistema «conciso» investigar los límites entre lo que es y no es reconocible.

Una vez que se emplaza la norma estilística intrínseca, debe desarrollarse. El estilo debe crear su propia lógica temporal. Pero como los esquemas del observador respecto al estilo fílmico son limitados, no resulta realista esperar que la forma paramétrica exhiba complejidades detalladas. Como en la música serial, cuanto más circunvolucionada y menos redundante sea tal forma, más imperceptible es probable que sea. Consecuentemente, los parámetros no pueden variarse todos simultáneamente. Varios han de mantenerse constantes si la repetición y la variación ha de ser aparente. Además, es menos probable que el espectador observe un parámetro aislado que el «suceso» estilístico, una textura local recurrente creada por un grupo de recursos. En *Vivir su vida*, la combinación de diversos factores —personajes en proximidad espacial, las posiciones de cámara variadas y las pautas de montaje (o su ausencia)— crean el hecho estilístico que la narración permuta. El estilo de Ozu consi-

que preeminencia a través de un efecto similar de la interacción entre la posición de las figuras, la composición del encuadre, el emplazamiento de la cámara, el uso del espacio en *off*, etc.; el «instante» típico de Ozu es una combinación de estos parámetros. Esto no significa que cada acontecimiento haya de repetir cada parámetro, ni que los parámetros no puedan desmarcarse y recombinarse en cualquier otra parte del filme; únicamente quiere decir que, si el juego paramétrico ha de percibirse como ordenado, se captará en relación con algunos factores recurrentes.

A pesar de la petición de Burch respecto a la «alternancia rítmica, la recapitulación, la retrogresión, la eliminación gradual, la repetición cíclica y la variación serial», la forma paramétrica debe desarrollarse de una manera simple. Los modelos musicales más adecuados son formas aditivas tales como las estructuras estróficas, el rondó, y el tema con variaciones. Aquí las partes se relacionan, no por un proceso jerárquico, sino por un paralelismo estructural y/o por la similitud de recursos. En la narración paramétrica, el argumento puede muy bien poseer una forma global acumulativa, frecuentemente de gran simetría estructural, pero el diseño estilístico suele ser aditivo y de final abierto, con clausura imprevisible. La revisión de opciones paradigmáticas de *Vivir su vida* no traiciona la lógica evolutiva, mientras que la sucesión de procesos ligeramente variados de Dreyer u Ozu es completamente «reversible». Como en el rondó musical o el tema con variaciones, el número de hechos estilísticos puede ser indefinidamente amplio, y hay lugar para muchas repeticiones y diferencias inesperadas.

En el enfoque «repleto», el desarrollo aditivo despliega una tendencia hacia el agotamiento de opciones permutativas dentro de un paradigma. Esto lo vimos en las variaciones de *Vivir su vida* acerca de «cómo filmar y montar la interacción entre personajes». Burch ha sido hábil en encontrar películas que posean principios paradigmáticos; entre sus ejemplos está *Une simple histoire* (1957), *Cronaca di un amore* (1950) y *Nana* (1926), de Renoir («un modelo del uso exhaustivo del espacio en *off*»).⁵⁸ La forma «concisa», como ya he mencionado, usa formas aditivas para crear «diferencias apenas observables». Kristin Thompson ha revelado este proceso en funcionamiento en *Play Time* y en *Lancelot du Lac* (Lancelot

du Lac, 1974), de Bresson.⁵⁹ Veamos otro ejemplo. No podemos pensar en Fassbinder como un cineasta ascético, sin embargo, su *Katzelmacher* (1969) ejemplifica cómo la aproximación «concisa» produce ligeras variaciones. Al reducir el número y tipos de escenarios, el ángulo de visión (perpendicular, con pocos indicios de profundidad), el número de planos (uno por escena), los movimientos de personajes (por lo general se trata de cuadros), las transiciones entre planos (sólo el corte) y movimientos de cámara (ninguno, excepto los mencionados), *Katzelmacher* crea una norma intrínseca concisa. Un esquema durativo ambiguo también nos anima a ordenar las escenas en forma «de columna» más que en forma lineal. La narración se desarrolla como un esquema combinatorio: la misma localización, diferentes personajes; diferente localización, los mismos personajes; la misma localización, con o sin movimiento de figuras. Un plano, que incluye música no diegética y movimiento de cámara, funciona al principio como una desviación de la norma intrínseca del filme, ejemplificando la sugerencia de Burch acerca de que una estructura dialéctica puede funcionar «destacando uno de los dos polos de un parámetro, utilizándolo raramente o quizá sólo una vez». ⁶⁰ Al avanzar el filme, sin embargo, este hecho estilístico se repite también, cada vez con diferentes personajes, introduciéndose así en la estructura global de la variación. Como en las películas de Dreyer, Ozu, Bresson y Mizoguchi, la forma aditiva de *Katzelmacher* nos invita a observar el matiz.

De este modo, la tarea del espectador acaba consistiendo en reconocer las repeticiones estilísticas y estar alerta sobre las variaciones más o menos distintas. Podemos hablar de hipótesis de suspense (¿cómo se manejará esta escena?) y de estrategias de «exploración» que comparan un hecho estilístico con los precedentes, dando al primero de ellos el estatus de «exposición». Por ejemplo, en *La palabra* y *Gertrud*, los movimientos de cámara laterales que siguen a los personajes crean expectativas puramente espaciotemporales. ¿Cuándo y dónde se detendrá el personaje? ¿Entrará otro personaje en el plano? Mizoguchi utiliza tomas largas para generar hipótesis sobre si un personaje llenará una parte vacía del encuadre. Ozu consigue una rotación más animada de hipótesis al hacer habilísimas combinaciones de planos de formas imprevisibles. En *Samma no aji* [Una tarde de otoño, 1962], la

primera transición al bar de Tory emplea tres planos: plano medio de una fila de indicadores de bar, ninguno de los cuales es el de Tory (¿entraremos en alguno de ellos?); luego un plano general de la calle (¿la escena tendrá lugar en la calle?); un plano medio de un cartel de Tory (así pues, ¿sucederá la acción dentro?). La siguiente transición al local empieza de una forma más ortodoxa, con un plano del cartel de Tory. Esto sería suficiente para indicar cualquier escena futura en el bar de Tory. Sin embargo, la siguiente escena en el bar comienza con un plano general de indicadores de bar a lo largo de la calle; sigue un corte a un plano general (comparable al plano 2 de la primera serie) mientras nuestro protagonista, Hirayama, vacila calle abajo y entra en el bar; corte al interior cuando llega. La narración, en las otras dos transiciones, dispone los tres planos del primer conjunto en diferente orden. Esto lleva al espectador a observar las variantes. Además, de las dos escenas anteriores en el bar de Tory, una había terminado con un corte retrospectivo al rótulo, y la otra no. Un corte al indicador, en esta última variante, no es, en consecuencia, claramente probable. Y sin embargo, cuando Ozu corta realmente al indicador al final de la tercera escena, este plano revela que la pauta «tema con variaciones» ha quedado completada, ¡pues este plano es «el que faltaba» en la variante más reciente! Estas combinaciones de planos, dinámicas y autocorrectoras, están entre los aspectos más sobresalientes de la narración paramétrica de Ozu.

Las estructuras estilísticas aditivas no tienen una cualidad direccional fuerte, pero el argumento sí la tiene. Incluso si el estilo se convierte en «dominante», en el sentido indicado por Tynianov, el sistema argumental funciona parcialmente para poner de relieve formas estilísticas repetidas y variadas. Como la guitarra del bodegón cubista, el episodio argumental —una conversación entre personajes en *Vivir su vida*, una visita a un bar en *Samma no aji*— se convierte en punto de referencia para las desviaciones estilísticas, un apoyo estable para una estructura más libre.

La narración paramétrica puede hacer interactuar al argumento y al estilo en tres formas. El estilo puede dominar completa y constantemente al argumento. Esto ocurre pocas veces, pero *Wavelength* (1967) proporciona un ejemplo claro. El argumento (acontecimientos de la rutina diaria y un asesinato misterioso) está totalmente subordinado a la progresión interna de los parámetros ci-

nematográficos (tamaño de la lente, luz, color). O, lo que es lo mismo, el estilo tiene igual importancia que el argumento. Burch ha sugerido la posibilidad de una forma «celular» análoga a la de la música serial, por la que una simple estructura dicta la textura local y la forma a gran escala. Esto podría parecerse a la poética «generativa» de la narración asociada con los últimos filmes de Robbe-Grillet. Como Robbe-Grillet explica: «*L'Eden et après* (1970) es indudablemente el único film de ficción —o en cualquier caso el primero— en que la propia historia se produce por la organización del tema en series sucesivas según un sistema que, de alguna forma, es comparable al de Schoenberg en música».⁶¹ Pero en las películas de Robbe-Grillet, estos temas son sólo «motivos», tales como objetos o colores, o abstracciones, tales como «oposiciones». Los temas dan lugar al diseño argumental, pero, como Roy Armes señala, no determinan nada excepto las configuraciones estilísticas.⁶² Un estudio más verdaderamente generativo de la narración paramétrica es la descripción que hace Burch de *Play Time* como poseedora de una «célula» —una dialéctica entre *gags* centrados en el plano y *gags* situados en una «mala» posición— que genera igualmente la estructura total de las secuencias del filme.⁶³ El análisis de Kristin Thompson de *Iván el Terrible* muestra cómo una oposición básica controla tanto la estructura argumental como el diseño estilístico.⁶⁴ En su trabajo sobre *Las vacaciones de Mr. Hulot* (*Les vacances de monsieur Hulot*, 1953), Thompson demuestra que la variación entre las secuencias, del tipo de las de Robbe-Grillet (las diversas rutinas de una semana de vacaciones), proviene de la misma «célula» que las manipulaciones de la técnica fílmica.⁶⁵

Aunque argumento y estilo no procedan de un único presupuesto, pueden funcionar también como iguales. En *La palabra*, de Dreyer, movimientos de cámara repetidos a lo largo de un salón crean una revisión sistemática independiente de las necesidades de la narración; la cámara se moverá sólo con los personajes que «sigan su camino», dando forma así a la realización de una estructura global no narrativa. Más avanzada la película, cuando un grupo de dolientes se ha reunido en el salón, la cámara revisa el espacio punto por punto, moviéndose a la derecha y después hacia la izquierda, con una asombrosa falta de economía. Estilísticamente, ésta es otra variante del insistente

movimiento de las escenas anteriores. Pero en su calidad de plano-resumen, señala el agotamiento de esta localización (ya no la veremos más) y prepara, no solamente un cambio en el estilo, sino también el final narrativo.⁶⁶ El estilo, indudablemente, queda destacado, pero sirve para señalar tanto su propio funcionamiento como las estructuras argumentales. En lo que Burch llama «un trabajo totalmente compositivo», las estructuras estilísticas «retienen su función “abstracta” autónoma, pero en simbiosis con el argumento que ambas apoyan y cuestionan».⁶⁷

En la mayoría de las películas narradas paramétricamente, argumento e historia varían en importancia, lo cual no es sorprendente. Una situación análoga ocurre en la ópera: la acción de la historia necesita continuar, pero la música necesita persistir. En consecuencia, los niveles alternan en importancia. En la narración paramétrica, el estilo a veces acompaña al argumento, reforzándolo. Por ejemplo, la conversación de Nana con Brice Parain en *Vivir su vida* se realiza en forma de plano/contraplano convencional, lo que convierte en dominante a la construcción argumental. Otras veces, la narración paramétrica subordinará el argumento a las estructuras estilísticas, como en la secuencia «de espaldas a la cámara» de *Vivir su vida*. Cuando esto sucede, la tensión potencial constante entre estilo y argumento puede manifestarse, como hace frecuentemente en *Vivir su vida*, cuya revisión «gratuita» de las opciones paradigmáticas frustra nuestra actividad de construir la historia. Burch describe este proceso alternativo como «un ritmo dialéctico que a veces une y a veces separa lo que solía llamarse forma y contenido».⁶⁸

Obsérvese, sin embargo, que incluso cuando el argumento se sitúa en primer lugar, suele hacerlo en los propios términos del estilo. Una vez que las normas estilísticas intrínsecas se han establecido, el argumento empieza a entenderse, y se construye la historia dentro de los límites de esta norma. Por ejemplo, después de que el diseño combinatorio de *Katzelmacher* deviene aparente como principio estilístico, podemos darlo por sentado, y el argumento se convierte en más fácil de asimilar. E incluso la relativa minimización del estilo en la escena con Brice Parain en *Vivir su vida* se consigue en el interior de la estructura de una serie de alternativas codificadas.

El argumento paramétrico, en consecuencia, tenderá a ser reconocible por sus deformidades. Un síntoma es una

condición elíptica anormal. Causas y efectos pueden quedar separados, escenas importantes omitidas, y la duración pasada por alto. *M* es un ejemplo, pero *Katzelmacher* y *Vivir su vida* son ejemplos mejores aún. Cada uno tiene una construcción episódica que depara sólo ojeadas a la psicología de los personajes, presentando fragmentos desordenados de una duración indeterminable de la historia. Un síntoma contrario es una anormal tendencia a la repetición, como la de *La palabra* y *Gertrud*, de Dreyer. En ellas, el argumento nos dice con demasiada frecuencia muy pocas cosas, desplegando grandes escenas y gestos triviales en el mismo nivel. Algunos cineastas son famosos por su utilización de ambas tácticas. Las películas de Ozu y Bresson consiguen a la vez ser elípticas (omiten escenas importantes, interrumpen una escena antes del clímax, cambian repentinamente de localización, no tienen una duración marcada) y repetitivas (reiteran vínculos triviales entre acciones en Bresson, y localizaciones en Ozu). El uso excesivo tanto de elipsis como de repeticiones indica que la necesidad de un diseño estilístico impone su voluntad sobre el argumento, o al menos, que la narración se limita a presentar hechos que despliegan el estilo de forma ventajosa.

En resumen: la narración paramétrica establece una norma intrínseca distintiva, que frecuentemente implica un ámbito inusualmente limitado de opciones estilísticas, y desarrolla esta norma de forma aditiva. El estilo, en consecuencia, entra en unas relaciones cambiantes, ya sea dominante o subordinado, con respecto al argumento. Se conduce al espectador a construir una norma estilística prominente, a reconocer el estilo como no motivado ni realista, ni composicional ni transtextualmente. El observador debe también formar asunciones e hipótesis respecto al desarrollo estilístico del filme.

La estrategia de tratar la pauta estilística como un conjunto de diferencias riguroso pero aditivo, que descansa sobre el argumento, cuestiona nuestro proceso normal de percepción de la narrativa de una película. En especial, obstaculiza el método de control principal del tiempo de visionado: construir una historia lineal. La película paramétrica lucha contra el tiempo, llevando al extremo la tendencia hacia la «espacialización» que habíamos observado en la narración histórico-materialista. Esto es muy evidente en *Katzelmacher* y en las películas de

Ozu, en las que la repetición estilística alienta al observador a «acumular» las escenas según la técnica, en oposición al despliegue horizontal de la acción. Este modo fuerza tan vigorosamente las capacidades habituales que corre el riesgo de aburrir o desconcertar al espectador. *Vivir su vida* o *Katzelmacher* pueden ser abordadas como películas de arte y ensayo por críticos negligentes respecto al funcionamiento del estilo. Debido a la naturaleza compleja e inherentemente abierta de la construcción estilística de tales películas, un espectador puede moverse rápidamente hacia una interpretación connotativa y perder el juego paramétrico.

Aquí podemos localizar los efectos más generales de un modo cuyas estructuras pueden ser invisibles pero aun así «registradas», en el sentido indicado por Burch y Boulez. Es significativo que a los representantes más celebrados de la estrategia paramétrica «concisa» —Dreyer, Ozu, Mizoguchi y Bresson— se les considere, a veces, como creadores de películas misteriosas y místicas. Es como si un estilo autoabastecedor evocase, en sus extremos, fantasmas esquivos de connotación, mientras el espectador intenta comprobar un significado tras otro en la imperturbable estructura. El reconocimiento del orden provoca la búsqueda del significado. Los esquemas no cinematográficos, frecuentemente religiosos, pueden, pues, utilizarse como motivación del funcionamiento estilístico. Es posible recuperar estas películas en términos de arte y ensayo, evocando la subjetividad o el comentario autoral para explicar hechos estilísticos aislados. Pero una razón para sostener la posibilidad de la narración paramétrica es que señala hacia los límites de las normas extrínsecas del filme de arte y ensayo —límites, ya hemos visto, de insipidez y banalidad— y nos permite conocer la riqueza de la textura que opone resistencia a la interpretación.

Los parámetros de *Pickpocket*

Michel se dedica a robar, mientras sus amigos Jacques y Jeanne, así como un inspector de policía, intentan disuadirle. A punto de ser capturado, huye de París y vuelve dos años después. Jeanne ha tenido un hijo y ha sido abandonada por Jacques, el padre. Michel se ofrece para cuidarlos. Consigue un trabajo y entrega el dinero a

Jeanne. Piensa en volver a robar, sucumbe a la idea y es arrestado. Jeanne le visita en la prisión, donde se declaran su amor.

Tan escuálido resumen de la historia de *Pickpocket* no puede sugerir el rico juego de argumento y estilo de la actividad narrativa del filme. Este proceso consigue ponerse en marcha desde el primer encuadre del filme. Hay un prólogo inicial, un rótulo que avanza poco a poco sobre un fondo negro mientras una canción de cuna suena *in crescendo* en la banda sonora.

El estilo de esta película no es el de un *thriller*.

El autor intenta explicar, en imágenes y sonidos, la pesadilla de un joven, forzado por su debilidad a la aventura del robo, para la que no está hecho.

Sin embargo, esta aventura, por extraños caminos, acaba uniendo dos almas que, de otra forma, tal vez nunca se habrían conocido.

Y dentro de este marco extradiegético hay una referencia al mundo de la historia. Después de los créditos, una mano escribe en una libreta de notas mientras una voz (que más tarde se identifica como la de Michel) recita el texto. El primer párrafo continúa el prólogo.

Sé que normalmente los que hacen estas cosas guardan silencio, mientras que los que hablan no las hacen. Y sin embargo, yo las he hecho.

No podemos pedir una señal más clara de la diferencia entre argumento y estilo: la mano de Michel y su voz nos cuentan las cosas que ha hecho, una voz autoral omnisciente anuncia que estos hechos se «explicarán» en imágenes y sonidos. Hay mucho que decir sobre este doble principio, pero consideremos primero la relación del argumento con la historia en la película entendida como un todo.

Hay dos líneas de acción: la relación de Michel con su madre y sus amigos Jacques y Jeanne; y su actividad como ladrón. En la presentación del argumento, estas dos líneas se enlazan inicialmente mediante las acciones de diversos personajes. Jacques intenta encontrar un trabajo para Michel, para que éste deje de robar, mientras el inspector entra en su vida, aparentemente para prevenirle. Pero la conexión causal fundamental no emerge hasta que el ins-

pector visita a Michel. El inspector comenta que un año antes la madre de Michel había denunciado un robo y después envió a Jeanne a retirar la denuncia. En consecuencia, la policía ha sospechado siempre que Michel es un ladrón, y su vida personal ha quedado unida a la investigación desde el principio. Los formalistas rusos señalarían aquí que el protagonista, lejos de ser una criatura de gran profundidad psicológica, está construido como punto de intersección de dos líneas de material, convirtiéndose en el nexo entre la domesticidad y la delincuencia de poca monta.⁶⁹ Esta conclusión gana peso cuando, en la siguiente escena, Michel se acerca más que nunca a la mención de la causa de sus acciones. «No puedo conseguir nada», dice. «Me enloquece.» Si ésta es la debilidad mencionada en el prólogo del filme, se explica de una forma bastante superficial. ¿Qué intentaba conseguir? ¿Por qué robar en vez de realizar otros actos? La película no presenta ambigüedad psicológica alguna, como en la narración de arte y ensayo, sino simplemente opacidad.

El argumento también presenta ciertas pautas temporales. Aquí tenemos un resumen de la historia.

A. La madre de Michel denuncia el robo a la policía.

B. Un mes después, Michel roba a una mujer en las carreras.

C. Durante los once meses siguientes, Michel conoce a Jeanne, su madre muere, y se convierte en un ladrón profesional. Vuela a Inglaterra.

D. Durante los dos años siguientes, Michel permanece en Inglaterra.

E. Vuelve a París.

F. Durante una o dos semanas trabaja para ayudar a Jeanne y a su hijo. Le arrestan en las carreras.

G. Durante varias semanas está en la cárcel.

El argumento manipula nuestra construcción de esta historia empezando (como la narración escrita de Michel) *in media res* con (B), el robo en el hipódromo. Las primeras tres quintas partes de la película se interesan por la serie de acontecimientos de los once meses de (C). Cerca del final de esta sección, Michel se entera del hecho A, la denuncia de su madre a la policía, y sólo entonces se nos cuenta a nosotros. El argumento continúa presentando la estancia en Inglaterra (D), con una lacónica referencia al diario, eludiendo así la representación de dos años. El resto de la película escenifica hechos en (E), (F) y (G). Hay,

sin embargo, equívocos. Dentro del mundo de la historia, es difícil contarnos cuánto tiempo se elide, principalmente porque las estaciones parecen invariables y Michel lleva puesta siempre la misma ropa. En *La guerra ha terminado*, Diego lleva el mismo traje durante toda la película, pero allí el vestuario funciona como un indicio de una duración argumental corta. Aquí el mismo recurso presenta una duración vaga de historia y argumento.

El argumento va más allá al señalar sus manipulaciones de la historia. Los hechos de la historia se presentan trenzados en bucles. La primera escena muestra a Michel robando en el hipódromo de Longchamps; tres años más tarde le cogen en el mismo sitio. Después de su captura, una serie de escenas en la prisión, asimismo simétricamente construidas, forman un aparte de la acción principal del argumento. La dilación está también claramente presente. Tal como Roy Armes ha señalado, «la totalidad del filme es a la larga un vasto *temps mort*, un desvío que trae el exilio y la cárcel para (Michel) y el abandono y la maternidad ilegítima para Jeanne, sólo para hacer volver a los dos a un amor que podían haber disfrutado desde el principio».⁷⁰ Desde este punto de partida, Jacques, el inspector y toda la aventura de la delincuencia, constituyen una extensa serie de dilaciones motivadas realísticamente por la consumación de las relaciones de la pareja. Cuando el inspector objeta la creencia de Michel en ladrones «superiores» sobre la base de que estos hombres nunca dejarán de robar, su observación profetiza la persistencia de Michel en su locura y al mismo tiempo justifica la inclusión de más escenas de robo. Además, los actos de robo son notablemente «disfuncionales», concentrándose sobre el progreso de Michel hacia su autosuficiente virtuosismo, sin efectos concomitantes en su actitud. De forma similar, los encuentros que Michel mantiene con Jacques y Jeanne son altamente repetitivos y contribuyen en muy poco al desarrollo lineal. La dilación queda al desnudo en el prólogo, con su advertencia de que «extraños caminos» unirán finalmente a las dos almas. Esto es bastante análogo al ejemplo de Shklovsky acerca de *Tristram Shandy*, en el que el narrador dibuja el digresivo argumento del libro como una serie de garabatos y espirales.⁷¹

En muchos aspectos, el argumento refleja la necesidad del texto escrito de Michel. Se nos confina casi completamente a su ámbito de conocimiento en el momento en que

sucedan los hechos de la historia. Además, la narración diegética del cuaderno no completa, por lo general, la información previa, ni anticipa acontecimientos. Y el recurso a la narración escrita permite a Michel explicar sus sentimientos y pensamientos. En treinta y seis de las cuarenta y nueve secuencias, su voz intercalará información sobre su estado mental. Hay, en consecuencia, cierta profundidad «subjetiva» en la banda sonora para compensar la notable impasibilidad de su rostro y su conducta. Las elipsis están también motivadas subjetivamente por el relato. Cuando Michel se va al extranjero, su cuaderno resume ese interludio en dos frases, y nunca le vemos en Inglaterra. En cada uno de los lados de este vacío hay también una reveladora asimetría. Va a la estación en taxi, esperando tensamente que le persigan y arresten. A su vuelta, sin embargo, encadenamos desde la estación de tren hasta que le vemos subir un tramo de escaleras. ¿Por qué no se le filma mientras va de la estación al apartamento? «Aquí estoy de nuevo», explica el comentario, «sin saber cómo.»

En un filme clásico, la técnica reflejaría fielmente el grado de comunicabilidad argumental y su limitación en el ámbito y la profundidad de conocimiento. Pero el prólogo de esta película anuncia la presencia abierta de una narración omnisciente que funcionará a través del estilo. El rótulo («El estilo de esta película no es el de un *thriller*...», etc.) es altamente autoconsciente, y destaca la presencia del espectador como alguien que está en un cine y a quien un «autor» dirige explícitamente imágenes y sonidos. Es éste un caso en el que el proceso narrativo emula una comunicación de emisor a receptor (véase pág. 62). Es significativo que la secuencia de los créditos siga al prólogo, como si se identificase al cineasta Bresson con la autodenominada fuente de imágenes y sonidos. Es más, el prólogo declara un conocimiento absoluto de los orígenes lejanos (Michel «no estaba hecho» para el robo), las causas inmediatas (tiene «una debilidad»), las reacciones psicológicas, los diversos sucesos que le asaltan a lo largo de su camino, y el resultado final. La narración también propone unos esquemas específicos para probarlos en la película. Vamos a ver cómo el robo, la motivación de las acciones y los desarrollos digresivos, finalmente, unirán a dos personajes. Este prólogo es también más comunicativo que su contrapartida hollywoodiense, pero sigue siendo exasperantemente oscuro en cierto puntos. ¿Cuáles son

los «extraños caminos»? ¿Es Michel una de las dos almas? ¿Quién es la otra? Algunas explicaciones seguirán siendo vagas, como por ejemplo la debilidad concreta que conduce a Michel al robo. Pero con tales vacíos y equívocos, la narración mantiene una abierta incomunicabilidad que provoca nuestra curiosidad sobre cómo ocurrirán los acontecimientos previstos.

Desde el principio, la escritura diegética de Michel y el comentario en *over* están a merced de una voz extradiegética. El dominio de «imágenes y sonidos» elige para comenzar un punto avanzado del texto de Michel. Se puede ver un fragmento del párrafo precedente (*dans la rue...*). ¿Contó el robo a su madre, sucedido un mes antes? Nunca lo sabremos. Ni tampoco conoceremos el contexto del acto narrativo de Michel. ¿Es un diario dirigido a sí mismo? ¿Es una confesión a la policía? ¿Es una carta a Jeanne? (Compárese la relativamente explícita definición de las circunstancias narrativas en *Historia de un detective*, comentada en las páginas 66-67). Al no revelar el relato de Michel en su totalidad, la narración que lo circunda lo libera de la causalidad inmediata de la historia y lo convierte en una interpelación autoconsciente al público. (Esto llevará a un equívoco crucial en el mismísimo final.) Además, la escritura de Michel no está claramente localizada con respecto a los sucesos que cuenta. ¿Cuánto tiempo después tiene lugar? La situación que se narra nunca se define como, digamos, en *Ocho sentencias de muerte* (Kind Hearts and Coronets, 1949). Además, al final del filme no volvemos al recuerdo escrito de Michel, otra indicación del poder de la narración extradiegética para restringir la información argumental.

La narración de *Pickpocket* debería ser altamente autoconsciente en virtud únicamente del extraño control argumental, pero el argumento está a su vez sujeto a un sistema paramétrico internamente organizado, preformado y definido totalmente en términos de espacio y tiempo cinematográficos. Al utilizar un sistema «conciso», la película selecciona sólo unos pocos procedimientos técnicos del paradigma clásico. Este recurso aparece organizado en una forma aditiva, espacializada, coherente como un mundo estilístico único. La norma intrínseca de *Pickpocket*, en consecuencia, consigue prominencia en virtud de su estrecho ámbito de elecciones técnicas, su cuantitativa repetición de éstas, y su cualitativa subordinación del relato de



Fig. 12.5

Fig. 12.6

Michel al diseño estilístico. El rótulo del principio define lo que resulta importante en la obra de forma inmediata: «El estilo de esta película no es el de un *thriller*». A partir de ahí, la narración *estiliza* literalmente los hechos representados; imágenes y sonidos permanecen como filtros translúcidos entre la organización argumental y el espectador.

El trabajo estilístico del filme comienza con la organización del propio acontecimiento profilmico. Aunque rodado en exteriores, *Pickpocket* no es demasiado «realis-



Fig. 12.7

ta». La manipulación de la banda sonora no debe nada a la verosimilitud clásica. Ningún andén de metro ha sonado jamás tan silencioso; en los vestíbulos de los bancos y en las estaciones de tren se puede oír cada roce de los billetes, cada paso. La conducta de los personajes es igualmente estilizada. Después de que Jeanne y Jacques vuelvan a una mesa de café en la que Michel había estado antes, se sientan, se produce una pausa; y sólo entonces Jacques levanta los ojos y se da cuenta de que Michel se ha ido. En el banco, Michel impide la salida a un hombre de negocios simplemente pisándole; los dos mantienen sus posturas un largo momento antes de separarse. Tal abstracción del movimiento de los personajes llega al máximo en las escenas de robo. Estos pasajes no son representaciones plausibles de un robo eficiente, como ocurriría en el cine clásico. Las víctimas se quedan antinaturalmente quietas y permiten que los extraños les agarren de las muñecas o de las solapas con total impunidad. Cuando Kas-sagi roba a un hombre que está a punto de coger un taxi, el agredido se detiene en completa inmovilidad y en silencio antes de subir al vehículo. En el hipódromo, hay una separación antinatural entre la posición rígida del cuerpo de Michel (en plano frontal) y la movilidad flexible de un brazo que se mueve hacia un bolso o un bolsillo. (Véanse figs. 12.5-12.6.) La estilización del suceso profilmico incluye también el vestuario. Los trajes negros ocultan frag-



Fig. 12.8

Fig. 12.9

Fig. 12.10

Fig. 12.11

mentos del espacio y permiten que las manos permanezcan inmóviles contra un fondo neutro. Quizás el ejemplo más escandaloso es la ropa de trabajo de Michel, su ajado traje negro y su corbata floja, que generalmente se inclina en un ángulo constante. Una función del vestuario invariable, como ya he mencionado, es crear incertidumbre respecto a la duración. Pero el traje de Michel también actúa como un uniforme, de tal forma que siempre podemos distinguirlo entre una multitud o identificarlo en un plano frontal. El traje y la corbata de Michel pueden funcionar

como emblemas de hasta qué punto las rigurosas y restrictivas regularidades de la puesta en escena llevan la huella de un todopoderoso sistema paramétrico.

Una restricción similar funciona en la elección de las pautas de encuadre y corte. Bresson restringe su cámara a una angulación frontal o ligeramente alta, por lo general en un ámbito de planos medios o primeros planos. Se apoya en los emparejamientos de los ejes de visión y en las combinaciones plano/contraplano. Los procedimientos más habituales derivan de las características paradig-

máticas de la narración clásica de Hollywood. Sin embargo, en las películas de Bresson, los recursos ganan prominencia con respecto a la norma clásica por diversas razones. Primero, Bresson generalmente no emplea otros recursos clásicos, tales como el plano de referencia, los cortes con emparejamiento de la acción o el montaje analítico. Algunos recursos pierden, en consecuencia, firmeza respecto a su papel codificado y avanzan como puros parámetros. Segundo, queda el asunto del ritmo. En un filme clásico, la finalización de la mirada determina el momento de un corte con emparejamiento del eje de visión, como vimos en *La ventana indiscreta*. Jeff mira, vemos lo que mira, y luego vemos a Jeff reaccionando. En *Pickpocket*, sin embargo, el corte se retrasa. En una variante habitual, una figura mira, baja los ojos, mira de nuevo, baja los ojos otra vez, y finalmente los levanta; sólo entonces veremos el objeto de la mirada. Un ritmo más lento se crea también haciendo que los personajes abandonen un plano y luego manteniendo el encuadre vacío durante un buen intervalo antes de cortar. Con Bresson, la necesidad de «ocultar» el movimiento en *off* mediante un ligero retraso en el corte, que vimos en William de Mille y Lubitsch (págs. 171 y 182), se convierte en un énfasis palpable en el espacio vacío. La misma prolongación de lo que Hollywood aceleraría se produce en las escenas de conversación. En un diálogo hollywoodiense, la velocidad viene dada por el corte hacia el oyente, antes de que el hablante haya terminado la frase. Bresson, en cambio, hace que su hablante se detenga después de cada frase, de tal forma que el corte a un ángulo inverso nunca interrumpe el diálogo. Este simple recurso (también utilizado por Ozu) hace que el corte sea ligeramente más aparente que cuando el diálogo continuo lo suaviza. Bresson, en consecuencia, «desfamiliariza» el *découpage* clásico prolongando lo que conduce al interior y al exterior de los cortes.

Todos estos parámetros de sonido, puesta en escena, encuadre y montaje, rompen manifiestamente con la motivación realista y compositiva codificada por las normas clásicas. Como resultado, la relación entre argumento y estilo se convierte en más dinámica. El diseño argumental se coloca en primer plano en varios puntos, cuando el estilo es menos palpable, como en el comienzo de la escena del hipódromo, en la que el primer robo de Michel se representa a través de planos de punto de vista y primeros

planos de detalles. En otros puntos, el argumento y el estilo son más o menos equivalentes en cuanto a su interés. Los mejores ejemplos de esto último son las diversas escenas de plano/contraplano de la película.

Como figura clásica de estilo, el plano/contraplano es fácilmente comprensible y, en consecuencia, adecuado para la transmisión neutral de información sobre la historia. El recurso es fácil de motivar composicionalmente: cada corte muestra al personaje que habla. Pero en manos de Bresson el recurso gana en énfasis. Ya hemos visto cómo la tendencia general a omitir planos de referencia da más protagonismo a otros recursos del *découpage*. Una escena de Bresson, generalmente, puede comenzar de dos formas. La cámara puede encuadrar un detalle que quedará entonces situado en una localización más amplia (por medio de un movimiento de cámara o del personaje).⁷² O puede comenzar con la entrada de un personaje en un espacio que se define como contiguo al ocupado por otro personaje; la relación de los personajes se define por medio de miradas y/o partes del cuerpo que se introducen en el plano. Una vez que la escena ha comenzado, se suele analizar —o, mejor, procesar— por medio de una implacable técnica de plano/contraplano. Por ejemplo, cuando Michel va por primera vez al café, una panorámica en plano general sigue su inspección de la multitud en busca de Jacques (fig. 12.7). Michel entra en el café. Encadenado sobre ellos dos en el bar, vistos desde el principio en una configuración de plano/contraplano (figs. 12.8-12.9). Tras diversas repeticiones exactas de estas localizaciones, Michel observa al inspector que está en *off* y camina hacia él; el inspector entra en el encuadre y crea una nueva composición «sobre el hombro» (fig. 12.10). Otro encadenado mientras los tres hombres van a la mesa y se sientan, creando otra composición «sobre el hombro» (fig. 12.11). Hablan y sigue un pasaje de plano/contraplano de sólo cuatro composiciones, dos de las cuales (figs. 12.12-12.13) se presentan ocho veces cada una. Tras otro encadenado, Michel y Jacques van a la puerta del café y hablan. Esto inicia una breve secuencia de plano/contraplano (figs. 12.14-12.15) antes de que Michel desaparezca en la noche (fig. 12.16; véase fig. 12.7). Las tres breves escenas son inusuales debido a su rechazo de la variedad: ninguna variación de ángulo de cámara o distancia en la extensión de cada plano/contraplano, y casi ninguna entre



Fig. 12.12
Fig. 12.13

Fig. 12.14
Fig. 12.15

los dos intercambios entre Michel y Jacques (figs. 12.8-12.9, 12.14-12.15); ningún movimiento de los personajes que pueda cambiar las posiciones relativas de los interlocutores. Es extraña también la naturaleza «preformada» del *découpage*, por la que los personajes *se desplazan hacia la posición* del plano/contraplano, como si la conducta del personaje y la posición de la cámara colaboraran secretamente para cumplir una fórmula estilística abstracta. Con la virtual abolición del plano de referencia, el mismísimo primer plano, en el encuentro con un persona-

je, debe convertirse en la primera fase de un intercambio plano/contraplano.

La sensación de que los personajes actúan para cumplir un *découpage* preordenado es aún más fuerte en la notable escena en que Michel visita a Jeanne para preguntarle sobre la investigación de la policía. Su charla se presenta en veintiocho contraplanos. Aquí la repetición queda matizada, pues hay un plano que se desarrolla de una forma que se desvía ligeramente de la norma. En un momento dado, Michel comienza a pasearse, girando a

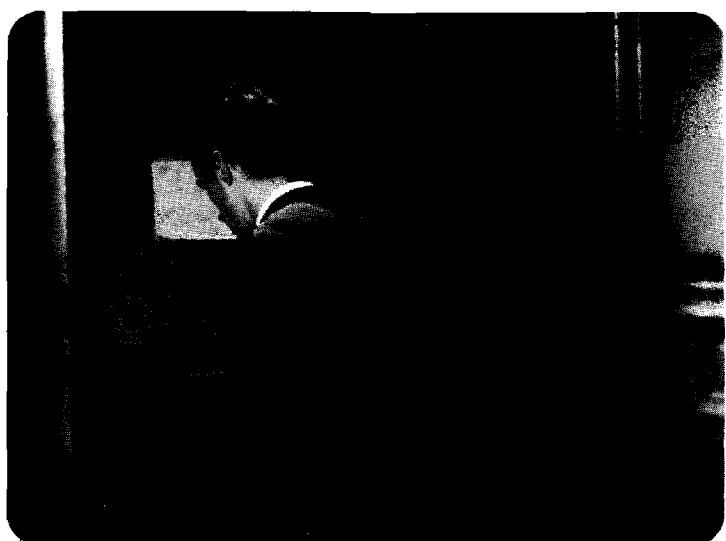
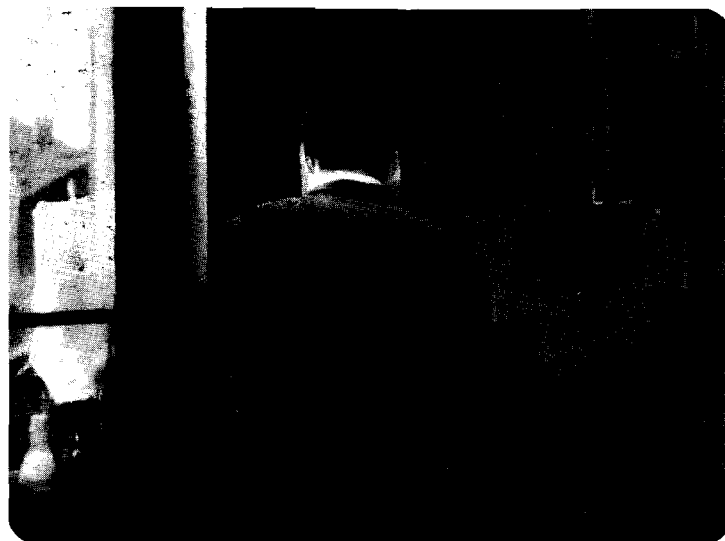


Fig. 12.16
Fig. 12.17

Fig. 12.18
Fig. 12.19

partir de Jeanne (fig. 12.17) y la cámara, en movimiento, lo sigue (fig. 12.18). Se gira hacia ella y camina (fig. 12.19), y la cámara vuelve atrás, a su posición inicial, sobre el hombro de Jeanne (fig. 12.20). Ella le responde en un contraplano. Corte a una repetición de la combinación anterior, y de nuevo la cámara sigue a Michel mientras, una vez más, se mueve hacia la ventana (figs. 12.21-12.22). Se gira y vuelve hacia adelante, pero ahora el hombro de ella no está en el encuadre (fig. 12.23). El cambio de distancia entre los personajes se mide por un

découpage preciso: un paso crea una composición «apenas perceptiblemente» diferente. En la misma escena, más tarde, cuando Michel le pregunta si ella cree que él es un ladrón, ella retrocede hacia fuera del encuadre, lo suficiente como para volver a poner su hombro exactamente como al principio (fig. 12.24). En consecuencia, las pequeñas repeticiones y variaciones revelan poderosas pero sencillas reglas de encuadre y montaje que el movimiento de los personajes debe obedecer, más allá de lo que dicte el argumento. Al contrario que la narración histórico-ma-

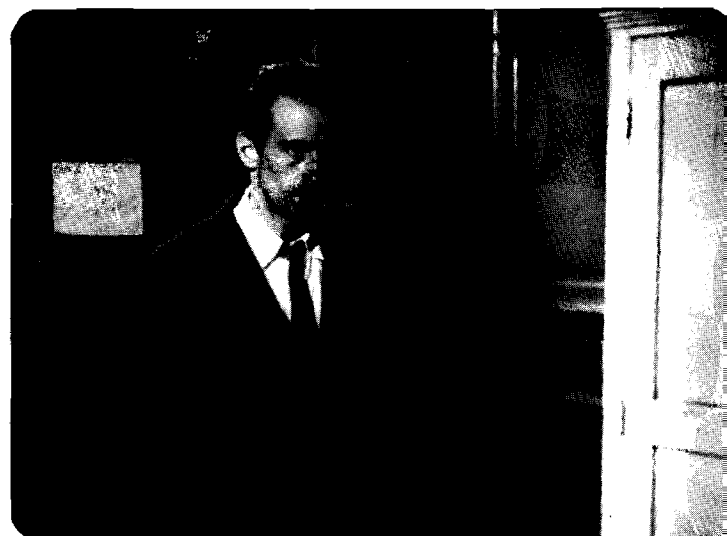
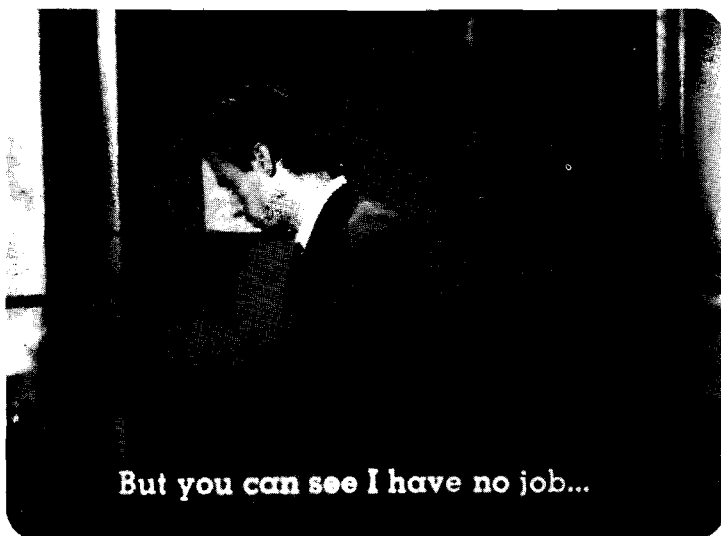
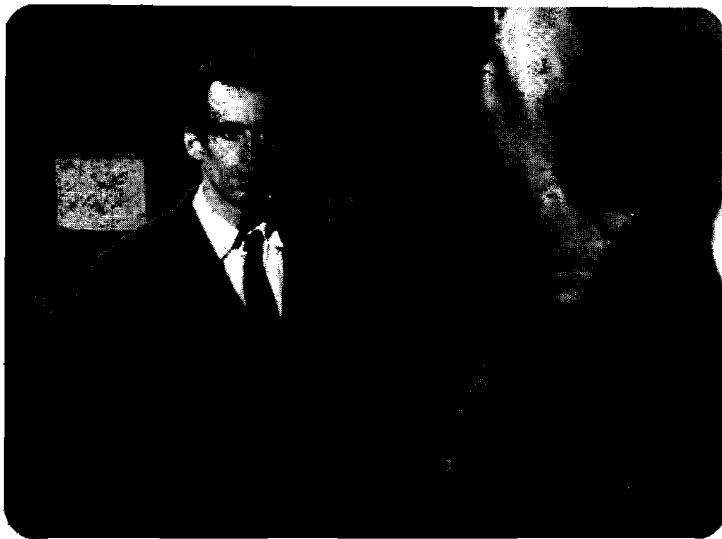


Fig. 12.20

Fig. 12.21

Fig. 12.22

Fig. 12.23

terialista soviética, que con frecuencia oculta completamente los indicadores espaciales, la narración de *Pickpocket* nos reorienta hiperredundantemente a través de un ámbito muy limitado de indicadores.

En las escenas de plano/contraplano, el rigor estilístico y el desarrollo argumental funcionan en igualdad de condiciones. En otros pasajes, los recursos y pautas estilísticas subordinan, incluso deforman, el funcionamiento argumental. En el mismísimo principio, la narración extradiegética declara ser una explicación «en imágenes y

sonido»: el estilo cinematográfico debe hacerse cargo del argumento. La tendencia es evidente en un nivel muy local. El plano inicial de la primera escena de la acción de la historia es un primer plano: las manos enguantadas de una mujer extraen unos billetes de un monedero y los pasan a las manos de un hombre. Un aspecto de la norma estilística, el primer plano de manos, se presenta, en consecuencia, desde el principio. Posteriormente, una escena puede empezar de manera aparentemente comparable pero luego continúa de una forma que nos desorienta. Mi-

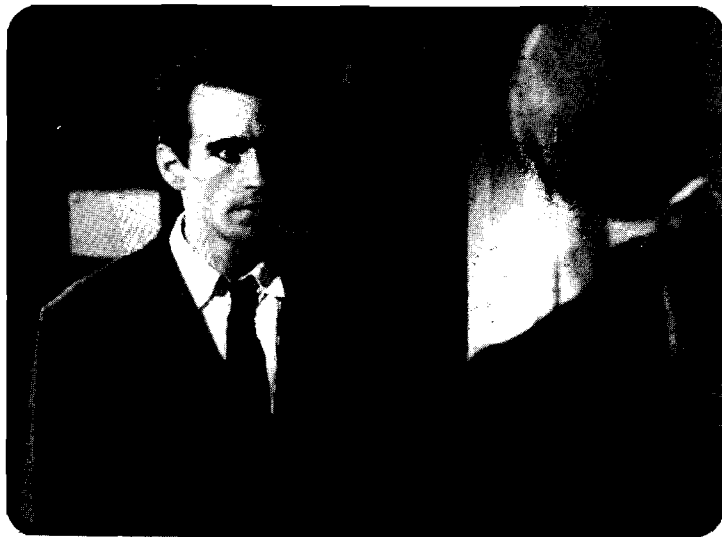


Fig. 12.24

chel mira a un ladrón en el metro. La escena termina con un primer plano de la mano del ladrón que coge un periódico en el que se ha introducido una cartera. Encadenado al primer plano de una mano entresacando un cuaderno de un periódico doblado. Pero esta mano pertenece a un ladrón diferente: un movimiento hacia atrás revela a Michel en su casa, ensayando. De forma similar, cuando Kassagi instruye a Michel en el arte del carterista, obtenemos una «secuencia de montaje» encadenado de manos que ejecutan movimientos. No podemos decir si todos suceden en una sesión de una sola tarde o si se ejercitan durante muchos días o semanas. Un plano de Michel flexionando sus dedos en el filo de una mesa retrospectivamente, se convierte a la vez en el último plano del montaje y en el primero de la nueva escena. Al contrario que los «ganchos» narrativos entre escenas de las películas clásicas, aquí Bresson crea enlaces puramente visuales y sónicos que convierten en equívocas las relaciones argumentales.

En un nivel más amplio, las técnicas «concisas» devienen palpables a través del desarrollo de formas ricamente espacializadas. Un ejemplo sencillo nos lo ofrece la representación de acciones «insignificantes», a veces rutinarias de la historia. En el plano 22, Michel entra en el edificio de su apartamento y sale del encuadre (fig. 12.25). Corte a un plano en el rellano de las escaleras; Michel pasa, y sigue subiendo (fig. 12.26). En el plano 24, vemos la puerta



Fig. 12.25

de su alojamiento, que está entreabierta (fig. 12.27). El vacío espacial invita aquí a imaginarnos a Michel comenzando al pie de la escalera (un plano ausente entre los planos 22 y 23), llegando a su rellano, y entrando en el recibidor de su piso (dos planos que habrían de insertarse entre los planos 23 y 24). Más tarde vemos el primer tramo de escaleras, cuando Michel comienza a mirar buscando a Kassagi (fig. 12.28). Aún más tarde le vemos atravesando su puerta (fig. 12.29). El proceso trivial de Michel yendo y viniendo se ha roto en varios fragmentos, que nunca están presentes todos juntos en ninguna secuencia. La narración juega con una notable serie de variaciones de estos sencillos elementos e incluso extiende su control a otras localizaciones. La primera vez que Michel visita a su madre, empezamos con un plano suyo saliendo de la puerta principal (fig. 12.30), y luego se corta a un plano suyo subiendo la escalera (fig. 12.31), algo muy parecido a lo que hemos visto en la escena anterior. Tras todas estas manifestaciones «superficiales» se esconde una estructura ausente, «un serie de planos» que, como las series en música, sólo puede inferirse.

Estos ejemplos también sugieren cómo la tendencia «espacializada» de la narración surge a través de regularidades inusuales del control estilístico. Por muy clásica que sea la fuente de las operaciones paramétricas de *Pick-pocket*, aquellos procesos acaban formando, por medio de

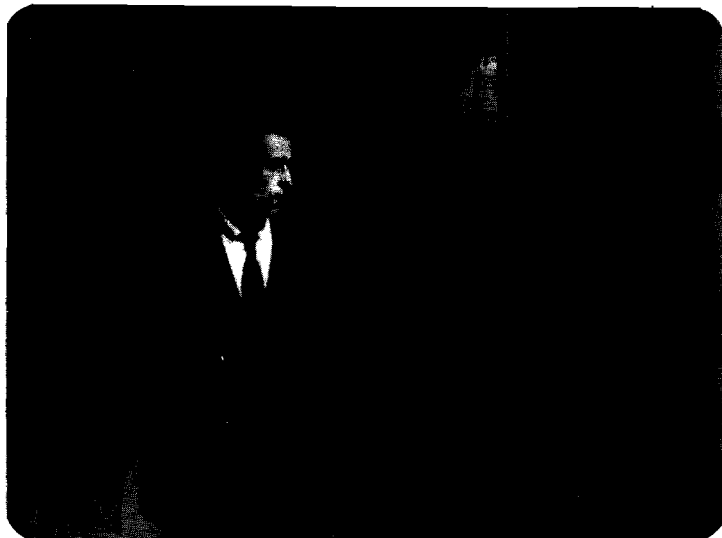


Fig. 12.26

Fig. 12.27

Fig. 12.28

Fig. 12.29

una rigurosa repetición, un sistema cerrado único de esta película. Ahora bien, toda narración requiere repeticiones para reforzar las asunciones del espectador y para señalar las normas intrínsecas que dirigirán la obra. Normalmente, sin embargo, las repeticiones estilísticas trabajan para destacar los procesos informativos del argumento sin llamar la atención sobre el estilo como tal. Considérense, por ejemplo, las reiteradas posiciones de la cámara en la secuencia de *Miss Lulu Bett* analizada en el capítulo 9. La repetición de orientación y encuadre queda más allá de la

conciencia porque nuestra percepción está dirigida a observar cambios importantes en la actuación de los personajes: expresiones, gestos o diálogo. Pero debido al famoso método bressoniano de la interpretación inexpresiva, *Pickpocket* priva al plano de gran parte del contenido informativo. Cuando todos los personajes mantienen el rostro inexpresivo y se quedan inmóviles, o pasean sin rumbo, la repetición de la composición de la cámara queda resaltada en mayor grado. No es exactamente que el 36 por ciento de los planos de *Pickpocket* repitan compo-

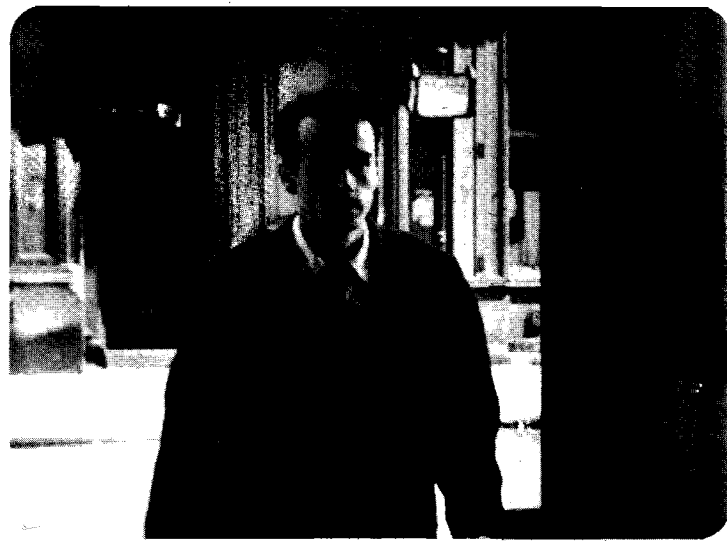


Fig. 12.30

Fig. 12.31

ciones anteriores de la misma escena, pues una película clásica podría tener incluso un más alto grado de redundancia espacial. (En *Sólo Dios lo sabe*, uno de cada dos planos repite una composición.) En una película clásica, las composiciones repetidas de la cámara sirven como fondo neutral para los cambios en los agentes humanos. En *Pickpocket*, la neutralidad de la interpretación hace de la repetición de la posición de la cámara parte de la norma intrínseca del filme.

La cualidad «preformada» del encuadre, el montaje y

el movimiento de los personajes se hace más prominente a lo largo de las escenas, cuando las repeticiones y variaciones de anteriores posiciones de la cámara crean la intensa sensación de un estilo que reduce cada hecho a las mismas coordenadas. A veces las simetrías están en planos vecinos, como cuando vemos a Michel descender al andén del metro para subir a un vagón, y entonces, tras un rápido encadenado, se baja del metro y sube las escaleras opuestas. Un efecto similar proviene de los emparejamientos gráficos encadenados con periódicos, manos, umbrales de puertas y demás. Más poderosos aún son los paralelismos distanciados. Cada vez que Michel visita el apartamento de su madre, el mismo movimiento de cámara sigue sus movimientos. En la segunda y tercera ocasión en que Michel se encuentra con Jacques en el café, series de plano/contraplano se representan en términos muy próximos a la primera (figs. 12.32-12.33; véanse figs. 12.14-12.15). En la tercera visita al café, habla con el inspector, en una serie que recuerda la primera ocasión (figs. 12.34-12.35; véanse figs. 12.12-12.13). Las dos visitas de Michel a la oficina del inspector se representan en contraplano notablemente similares, y la visita de Michel a Jeanne, comentada anteriormente, es un eco de su primer encuentro en el rellano del piso de su madre. La repetición produce vértigo en los planos oblicuos del vestíbulo del apartamento de Michel: cuando Jeanne y Jacques lo visitan (fig. 12.36), cuando Michel y Jeanne llegan después de la muerte de la madre (fig. 12.37), cuando Michel entra para encontrarse con Jacques (fig. 12.38), cuando Jacques y Michel van a encontrarse con Jeanne (fig. 12.39), cuando Michel hace que Jacques se marche enojado (fig. 12.40), y cuando Michel llega para interrogar a Jeanne (fig. 12.41). Otro director variaría en mayor grado nuestra visión de esta localización. El hecho de que, en este caso, la cámara permanezca en el vestíbulo después de que los personajes se hayan ido, sólo aumenta la tendencia de los hechos a registrar variantes prácticamente idénticas de una única unidad estilística.

La mano que escribe en el cuaderno implica, como he sugerido, que quedaremos limitados al ámbito y profundidad de conocimiento de Michel en la explicación del argumento. Pero la narración de imágenes y sonidos crea un conjunto mayor de restricciones de nuestra información, en cierto modo análogo a la restricción del conocimiento puramente estilístico que vimos en las tomas largas de



Fig. 12.32
Fig. 12.33

Fig. 12.34
Fig. 12.35

Jancsó en *Fenyés Szelek*. El estilo se confina a sí mismo a aquellos actos del argumento que puede «procesar» según sus propias pautas. Para conseguir intercambios montados según una fórmula concreta, la narración excluye algunas otras actividades, tales como moverse por una habitación. En las escenas del café, por ejemplo, nunca se muestra a Michel caminando hacia la barra; la película omite regularmente esta pequeña acción. En un momento notable, un encadenado resume sólo unos cuantos segundos, los suficientes como para trasladar al inspector, Jacques y Michel

de un fragmento de plano/contraplano en la barra a otro en una mesa. El argumento podría haber representado el robo de un reloj, por parte de Michel, a un hombre durante el carnaval, en términos intensamente subjetivos, pero el estilo diverge de los términos del relato escrito: Michel abandona el encuadre, y la cámara se mantiene en la mesa vacía. Más tarde nos enteraremos de que ha corrido y caído, y se ha hecho un rasguño en la mano. Es como si una acción tan melodramática no pudiera ser suficientemente transformada por el estilo, con lo que acaba omitiéndose.

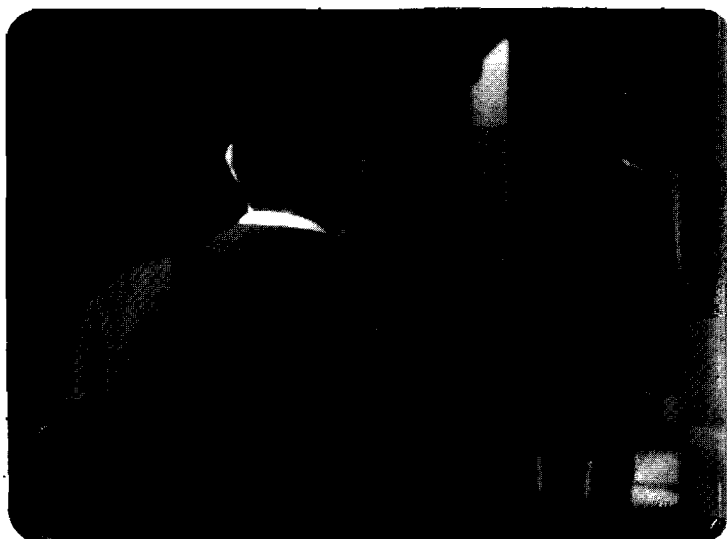


Fig. 12.36
Fig. 12.37

Fig. 12.38
Fig. 12.39

El ejemplo más claro de la exclusividad del estilo es el viaje de Michel al extranjero. La elisión se justifica en parte por una táctica argumental: el pasaje de Michel en su cuaderno resume el lapso de tiempo en dos frases. Pero el estilo procesa la elipsis de una manera totalmente característica. En la escena 38, Michel abandona el edificio de su apartamento. En la escena 39, tras subir a un tren, la cámara realiza una panorámica hacia la izquierda acompañando al tren que se aleja. Encadenado a la mano que escribe en el cuaderno. Encadenado al andén del tren, dos

años después, y panorámica a la derecha, con Michel caminando entre la multitud. Encadenado a un plano en el que sube una escalera (fig. 12.42), en un encuadre que recuerda el conjunto total de este tipo de planos aparecidos anteriormente en la película (por ejemplo, figs. 12.25-12.29). El argumento no le ha seguido a Inglaterra y el estilo ha tratado su partida y su retorno de forma tan simétrica y repetitiva como ha hecho con su vida en París.

Llegamos por fin, y de nuevo, al problema de la perceptibilidad. ¿Cómo atrae al espectador la narración de



Fig. 12.40

Fig. 12.41

Pickpocket, por medio de procesos característicos del cine paramétrico? Como es habitual, la parte inicial de la película establece la norma intrínseca. El prólogo, los créditos y el texto a mano destacan la autoridad narrativa y el calculado juego entre los factores extradieгéticos y dieгéticos. La primera escena, en la que Michel roba el bolso a una mujer y la policía le captura rápidamente, establece varias características estilísticas: primeros planos de manos, repetición de composiciones, el uso del punto de vista óptico de Michel, la concisión de la banda sono-

ra, la actitud impasible de los personajes, etc. Quisiera argumentar, sin embargo, que el estilo no domina el diseño argumental ni en ésta o ni en ninguna otra de las primeras escenas. El estilo no es ni tan intrusivo, ni tan equívoco como será después. Más aún, de alguna forma se adapta a la escena, y la acción de la historia se presenta con el suficiente suspense como para hacer que la construcción del argumento constituya el interés primario. Gradualmente, las reglas estilísticas comienzan a imponerse. Michel vuelve a casa rodeado de las mismas «lagunas» espaciales que ya hemos comentado (figs. 12.25-12.27). Visita a Jacques en el café, y las simetrías de la escena, tanto en el plano/contraplano (figs. 12.8-12.15) como en la construcción escénica, comienzan a emerger. El sistema paramétrico se hace evidente, sin embargo, sólo después de que el argumento comience a reciclarse.

Tras el prólogo y el plano de la mano escribiendo, los cinco primeros segmentos constituyen una fase condensada dentro de la vida de Michel. Comete el robo en Longchamps, le llevan a la comisaría, le interrogan y dejan en libertad, vuelve a su alojamiento, visita a su madre y habla con Jeanne, y se encuentra con Jacques en el café. Estas secuencias presentan a los principales personajes y localizaciones y establecen un ritmo de robo/interrogatorio/encuentro que se repetirá a lo largo de toda la película. Después de que Michel deje el café, se va al metro, donde observa el trabajo de un carterista. Volvemos a la fase del robo. Como observa Leonard Meyer: «La repetición inmediata suele destacar las diferencias entre hechos similares, mientras que la repetición remota —es decir, la vuelta— suele llamar la atención sobre sus similitudes».⁷³ El observador es pronto capaz de asumir que se está utilizando un limitado conjunto de unidades paralelas del argumento. Hay escenas de Michel solo, practicando en su habitación o en la calle. Hay escenas de los encuentros de Michel con Jacques y Jeanne, en un café o en el alojamiento de Michel. Tenemos las discusiones con el inspector, de nuevo en el café o en su alojamiento. Tenemos también escenas iniciáticas o de aprendizaje, bien sea por medio de un ladrón anónimo en el metro, o posteriormente por Kassagi. Podemos también predecir el resultado de la mayoría de estas escenas: Michel intentará mejorar su virtuosismo; engañará al inspector y continuará sin arrepentirse; en cualquier encuentro con Jacques o Jeanne,



Fig. 12.42

probablemente los rehuirá y se marchará repentinamente. Y en general, el control estilístico llega a darse por sentado: plano/contraplano para el enfrentamiento entre personajes, transiciones repentinas a detalles, interposiciones de voz *over*, etc. La repetición global de módulos argumentales, la combinación de relaciones relativamente fijas entre personajes, y el estrecho ámbito de variaciones estilísticas, crean asunciones e hipótesis muy firmes.

En este contexto, las escenas de robos sobresalen intensamente. Son mucho menos previsibles, e implican la mayor variación de localizaciones, personajes, objetos y métodos. Michel va solo en el metro; entonces, inesperadamente, es sorprendido por una de sus víctimas; actúa en compañía de Kassagi fuera del banco; solo, roba relojes de hombres en la calle; trabaja como parte de un trío en la estación de tren; solo de nuevo, le pillan en el hipódromo. Estilísticamente, también las escenas de robo son más variadas, aunque siempre dentro de la norma concisa establecida al principio. Tenemos primeros planos casi abstractos de manos que se mueven sobre trajes negros, complejos movimientos de cámara que muestran torsos de víctimas, cortes que separan brazos de cuerpos, y casi un completo silencio. En su contexto, las escenas de robos consiguen su emoción a partir de tales matices en la manipulación, como el hecho de que ahora los planos ya no se mantienen en encuadres vacíos, una manera casi

«minimalista» de crear un ritmo. Si el filme no rompiera su repetición cíclica de unidades con escenas de robos más imprevisibles y comparativamente más espectaculares, estaría próximo a la construcción monódica del posterior *Le procès de Jeanne d'Arc* (1961), también de Bresson.

Es necesario, para la narración, convertir en geométrico el diseño argumental de formas predecibles, con el fin de establecer la unidad del estilo e incitar al espectador a percibir repeticiones, disyunciones y diferencias en el control paramétrico. En virtud de todas las regularidades estilísticas revisadas anteriormente, diversos cafés y alojamientos se convierten en extensiones de las mismas y rudimentarias localizaciones. La incertidumbre respecto a cuándo termina una escena se crea por juegos estilísticos tales como un encadenado en medio de un diálogo, o manteniendo un espacio vacío una vez que el personaje ha salido de campo. La narración puede crear hipótesis estilísticas injustificadas utilizando tácticas tales como transiciones engañosas desde un primer plano a otro. El espectador debe también observar hasta dónde puede llegar el estilo en su elaboración implacable del argumento. Para crear el dominio intermitente del estilo sobre el argumento, la narración debe generar expectativas firmes acerca de que en la película ciertas acciones se representarán según parámetros específicos organizados en hechos estilísticos, y de que habrá alguna variación aditiva respecto a ellos en el transcurso del filme.

Entre otras ventajas, un análisis de la forma paramétrica ayuda a revelar las causas formales de esa aura de misterio y trascendencia que los espectadores y los críticos atribuyen generalmente a la obra de Bresson. Una de las razones de este efecto es que el diseño estilístico es de alguna forma distinto al diseño argumental. En el cine de arte y ensayo de los años sesenta, la organización estilística tenía sentido dentro de esquemas de objetividad, subjetividad y comentario autoral. En *La guerra ha terminado*, los planos montados rítmicamente de Diego subiendo a los trenes creaban ambigüedad psicológica. Pero en la narración paramétrica, el estilo no puede justificarse por medio de tales esquemas. Los planos de la ida y la vuelta de Michel a París no presentan indicadores de subjetividad, el autor no hace ningún comentario. En el cine paramétrico, el argumento se subordina a un modelo estilísti-



Fig. 12.43
Fig. 12.44

co inmanente, impersonal. Dado que no hay un significado denotativo evidente de tal diseño obvio, el observador se muestra ansioso por pasar al nivel connotativo. Sin embargo, ahí tampoco resulta evidente ninguna certeza. Cuando un estilo poderoso e internamente coherente rechaza los esquemas convencionales para producir un significado narrativo, nos vemos tentados a proyectar otros esquemas en él, y la oscilación vacilante de tales alternativas contribuye al sentido de incertidumbre. El orden sin significado nos atormenta.

Sin tiempo que perder, el observador puede también atribuir la inefabilidad a las incomprensibles diferencias generadas por el estilo. El espectador no puede descubrir todas las variantes de cada parámetro y no puede mantenerlas en su cabeza a la vez. Las mínimas variaciones de iluminación o encuadre en planos recurrentes (por ejemplo, figs. 12.36-12.41) demandan demasiado esfuerzo de la atención y la memoria. Además, el espectador sacrifica variaciones en parámetros individuales en favor de un reconocimiento sinóptico de los hechos estilísticos: «¡Otra vez esto!». Citemos a Meyer una vez más: «Lo que percibimos y a lo que respondemos no es al orden o a la regularidad de los parámetros individuales, sino al modelo —o falta de modelo— que crea su combinación. Para decirlo de una forma simple, un modelo perceptual es más que, y diferente de, la suma de los parámetros que crea». ⁷⁴ Las ligeras diferencias entre ejemplos no son fácilmente reconocibles. El espectador olvida, digamos, cuántas veces aparece un plano, y renuncia a la capacidad de comparar aspectos de cada aparición. En consecuencia, la narración se vuelve contra sus materiales y contra las normas perceptuales del cine tal y como lo conocemos. Se incluye más de lo que podemos asimilar, incluso con visionados repetidos. Como el arte decorativo, el cine paramétrico está dirigido a los mismísimos límites de la capacidad del observador. ⁷⁵ El sentido de un orden cuyas hebras más finas podemos vislumbrar pero no entender, ayuda a producir los efectos connotativos de cuyas marcas deja constancia la crítica teórica. Estos efectos surgen de una manipulación formal que es, en un sentido fuerte, *no significativa*: más cercana a la música que a la novela.

La decidida resistencia a la interpretación de *Pickpocket*, su preferencia por el orden por encima del significado, reaparece en los cuatro segmentos finales. Después de muchas repeticiones del ciclo robo/interrogatorio/encuentro, la parte más larga del filme se completa con una segunda visita al hipódromo. Atraído por un policía de paisano, Michel intenta robarle la cartera. Previsiblemente, su esfuerzo se representa como una variante de la primera escena (compárense las figs. 12.43-12.44 y las figs. 12.5-12.6). Las cuatro últimas escenas se desarrollan en la prisión y constituyen un nuevo ciclo con su propia estructura argumental simétrica. En la escena 47, Michel deja su celda y va a la sala de visitas para hablar con Jeanne. En la es-



Fig. 12.45

Fig. 12.46

Fig. 12.47

Fig. 12.48

cena 48, espera en su celda, pero Jeanne no vuelve. En la escena 49, recibe una carta de ella que le anuncia que vendrá a verle. En la escena 50, Michel deja su celda y va a la sala de visitas. Jeanne está allí, y se besan. Con un itinerario obsesivo de las idas y venidas de Michel, las escenas recapitulan en pequeña escala su movimiento en partes anteriores del filme. El mismo movimiento de cámara sigue a Michel de espaldas a su cama y a través de la puerta de la celda en las escenas 47 y 50. El estilo también crea una simetría negativa en dos escenas de visitas de Jeanne.

En (47), Michel abandona su celda y se produce un encadenado a su propia persona en la sala de visitas; nunca le vemos llegar, pero le vemos partir. En (49), le vemos dejar su celda y llegar delante de Jeanne, pero no le vemos salir de la sala de visitas. El estilo preformado de Bresson va aún más allá, convirtiendo las escenas de prisión en extensiones exactas de otras anteriores. El principio de los planos en la celda son un eco de los planos de Michel en la cama de su apartamento. Los encuentros con Jeanne se solucionan mediante un escrupuloso mecanismo de pla-



Fig. 12.49

Fig. 12.50

Fig. 12.51

Fig. 12.52

no/contraplano, igual que los que se producen anteriormente en el filme (figs. 12.45-12.46; véanse figs. 12.17-12.24). De forma más notable, el pasillo de la prisión es filmado de modo que parece el rellano exterior del apartamento de Michel (figs. 12.47-12.48; véanse figs. 12.36-12.41). Las escenas de la prisión, en consecuencia, resumen las pautas argumentales y los protocolos estilísticos.

La escena final continúa la tendencia hacia las simetrías. Michel y Jeanne se enfrentan en un par de contraplanos (figs. 12.49-12.50), apenas diferentes de otros anteriores.

Él presiona los barrotes y ella se levanta y se acerca a él (fig. 12.51). Una serie de planos/contraplanos (figs. 12.52-12.53) recuerda su breve abrazo en el apartamento de ella (figs. 12.54-12.55). Mientras se inicia la misma música del principio y él la besa en la frente y ella le besa la mano, la cámara se mueve lentamente en dirección a ellos (fig. 12.56). Sólo en otra escena la cámara se ha movido durante una alternancia de plano/contraplano, y ésta era la escena del apartamento de Jeanne (figs. 12.17-12.23). Sólo en el contexto de un estilo tan conciso puede



Fig. 12.53
Fig. 12.54

Fig. 12.55
Fig. 12.56

un recurso tan simple y una variación tan diminuta de una norma intrínseca ejercer tal poder perceptual.

Las simetrías estilísticas se convierten en aún más significativas en relación con la presentación asimétrica de la narración marco. El plano de la pareja (fig. 12.56) es la última imagen del filme. Puesto que no volvemos nunca al diario de Michel, nuestro «encuadre» inicial de su narración queda incompleto. El plano que se nos presenta forma un apéndice estilístico más fuerte de lo que sería el plano neutral de una mano que escribiera. Sin embargo,

oímos la voz de Michel: «Oh Jeanne, qué extraño camino he tenido que seguir para alcanzarte». Puesto que la cara de Jeanne nos impide ver la boca de Michel mientras se oye esta frase, no podemos decir si es una frase de un diálogo que él le murmura, o el comentario final de la voz *over*. Así pues, la narración crea un encuadre parcial y un efecto diegético-simultáneamente. De forma similar, no hay una vuelta a la voz extradiegética del prólogo. Pero, de nuevo, surge una simetría implícita, parcial. Mientras la imagen se desvanece, la música continúa sobre la pantalla

en negro durante casi un minuto entero. *Pickpocket* termina como si las imágenes y sonidos con las que el relato iba a narrarse hubieran abolido totalmente la necesidad del comentario escrito. Lo que significa decir que la presencia autoral no era más que una etiqueta para los planos, ruidos, voces y música, que consiguen su efecto final como un sistema estilístico impersonal.

El problema de la modernidad en el cine

A lo largo de todo el libro me he abstenido de utilizar el término «modernidad». Al explicar las diferencias entre varios modos y normas, podemos ver que varios tipos diferentes de narración podrían calificarse como «modernas». Si observamos las tradiciones de la ficción y el teatro del siglo XX, que van, *grosso modo*, desde James, Proust, Joyce, y Kafka, a través de Faulkner, Camus y el teatro del absurdo, hasta Cortázar y Stoppard, descubrimos que la narración del cine de arte y ensayo podría considerarse como moderna, pues todos ellos están entre sus más importantes influencias.⁷⁶ Si consideramos que la modernidad está más íntimamente unida al trabajo experimental de artistas políticos como Grosz, Lissitzky, Heartfield, Brecht y Tretyakov, entonces la narración histórico-materialista será un candidato más adecuado para la

etiqueta.⁷⁷ Y si consideramos la narración paramétrica como un modo distinto, su pedigrí moderno puede rastrearse hasta la obra de los formalistas rusos —un movimiento profundamente implicado con la poesía y la ficción de la vanguardia contemporánea—, el serialismo continental y el estructuralismo de los años cincuenta y sesenta. En consecuencia, las películas paramétricas podrían considerarse «modernas».⁷⁸ La diferencia más importante es que no podemos postular ninguna influencia de tales movimientos sobre las películas paramétricas. Por razones que habrían de explicarse en cada contexto particular, cineastas de períodos y culturas profundamente diferentes han utilizado principios paramétricos. Algunos lo han hecho de forma coherente (Ozu, Bresson), otros esporádicamente (Lang, Dreyer, Fassbinder, Godard). El hecho de que lo denominemos «modernidad» no es tan importante como reconocer que sólo después de que una estética se formulara explícitamente era posible para críticos y espectadores construir una norma extrínseca que ayudara a entender ciertos filmes problemáticos. La comprensión de las películas cambia a través del tiempo según construimos nuevos esquemas. Gracias a su capacidad para variar nuestra perspectiva sobre películas tanto antiguas como actuales, las normas de la narración paramétrica epitomizan la historicidad de todas las convenciones del visionado.

13. Godard y la narración

Como cualquier tradición artística, por antitradicional que sea, la vanguardia también tiene sus convenciones. En el más amplio sentido de la palabra, no es en sí misma más que un nuevo sistema de convenciones, a pesar de la opinión en contra de sus seguidores... El desorden se convierte en regla cuando se opone de forma deliberada y simétrica a un orden preestablecido.

Renato POGGIOLI¹

Las películas realizadas por Jean-Luc Godard entre 1959 y 1967 plantean tantas cuestiones que dudo en abordarlas cuando este libro está llegando a su fin. Pero el trabajo de Godard de este período ofrece una valiosa ocasión para comprobar muchos de los conceptos narrativos que he propuesto. Los problemas peculiares surgidos de la obra de Godard se hacen más inteligibles a la luz de la teoría expresada en capítulos anteriores.

Nuestro punto de partida es el reconocimiento de la firmeza con que estos filmes se resisten a la comprensión narrativa. No es simplemente un problema de interpretación, como si Godard estuviera creando obras temáticamente ambiguas o profundas. Generalmente no es así. En realidad, las películas de Godard sucumben prontamente a «lecturas» de alto nivel. El problema real es que siguen siendo esquivas en un sencillo nivel denotativo. Es bastante fácil decir sobre qué tratan *Pierrot el loco* (*Pierrot le Fou*, 1965) o *Made in USA* (especialmente si se dominan una serie de clichés sobre Godard, el crítico social, el romántico, el brechtiano, etc.), pero es bastante difícil decir lo que sucede literalmente en cada historia filmica. Es como si la propia indeterminación de la denotación narrativa alentase una especificación de temas al azar. Pero ¿y si la simplicidad de las connotaciones aisladas permite una complejidad en los niveles de argumento y estilo? Las películas de Godard invitan a interpretar pero desalientan, incluso escapan al análisis. Para entender cómo funcionan las películas hemos de empezar con los obstáculos evidentes y peculiares que crean en los niveles más fundamentales de contar la historia y de la actividad del espectador.

Tomemos un ejemplo típico. La psicología ha conocido desde hace tiempo la dificultad de atender a dos conversaciones simultáneas (el «efecto *cocktail party*»). Generalmente, el oyente puede seguir sólo una. El trabajo es aún más difícil si alguna de las conversaciones es gramaticalmente incoherente.² Sin embargo, la banda sonora de Godard habitualmente superpone una conversación con otra, y frecuentemente al menos una de ellas es agramatical. Además, el público ha de asimilarlas bajo la presión del tiempo (la película avanza). Ningún espectador puede entender la importante información argumental vomitada en los parlamentos recurrentes dirigidos hacia la cámara de Widmark y Paula en *Made in USA*. Un esfuerzo comparable resulta cuando una información dispar se presenta en la imagen y en el sonido, como cuando Godard desparra textos y fotografías dentro del encuadre, frecuentemente letras que se deslizan lateralmente o al revés mientras un comentario pronuncia frases sin relación alguna con ellas. (Los mejores ejemplos provienen de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* y de *La chinoise*.) Muchas de las prácticas fílmicas de Godard conducen a la sobrecarga perceptual y cognitiva.

La «transtextualidad» acaba exacerbando todo esto. En las películas de Godard, encontramos gran cantidad de intertextualidad —citas, alusiones, préstamos—, así como lo que Gérard Genette llama «hipertextualidad», la derivación de un texto a partir de otro por transformación (sátira, parodia) o imitación (*pastiche*, *remake*).³ Las dificultades, aquí, son muchas. Podemos no reconocer la alusión o el objetivo de la sátira. (¿Quién hubiera podido saber que las cartas que llegan a casa de los soldados de *Los carabineros* [*Les carabiniers*, 1963] son extractos reales de correspondencia de guerra si Godard no nos lo hubiera dicho? ¿Cuántas citas de este tipo no nos ha revelado aún?) O las citas pueden llegar tan rápidamente que no tengamos tiempo de asimilarlas. O la atribución puede ser falsa, como dice Godard acerca de una de *El soldadito* (*Le petit soldat*, 1960) («Es una cita de Gorky, pero en la película digo que es de Lenin porque yo prefiero a Lenin».⁴ De forma drástica, empieza la sospecha de que cada plano o frase puedan ser tratados transtextualmente. Godard observaba en 1967: «Todo es una cita. Si ruedo una escena en el Arco de Triunfo es una cita. Si estoy en la calle hojeo un libro. En una película continúo haciéndolo: pesa más pero es casi la misma cosa».⁵ Aunque muchas películas han utilizado la transtex-

tualidad, ninguna excepto las de Godard crean lo que Rivette ha llamado acertadamente «terrorismo intertextual».^{6,7}

Lo más fastidioso de todo es, tal vez, el problema de la función. ¿A qué propósito sirve la eliminación del sonido en la penúltima escena de *Vivir su vida*? ¿Qué justifica los cambios a negativo en *Lemmy contra Alphaville* (Alphaville, 1965) o la repetición de la escena del lavado de coches en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*? Este tipo de problema vuelve a aparecer en *Al final de la escapada* (*À bout de souffle*, 1960), en la que el ritmo y el contexto de los cortes del montaje permanecen inexplicables bajo ningún principio coherente de relevancia narrativa. Godard, en otras palabras, plantea la posibilidad, como ningún otro director lo ha hecho, de un uso de la técnica puramente caprichoso o arbitrario.

En su conjunto, los críticos han ignorado este problema. Se han contentado con basarse en dos explicaciones reconfortantes pero vacías. Un estudio ve la obra de Godard entre 1959-1967 como una propuesta casi literaria. Estas películas, se nos dice, no son narraciones sino ensayos. Ahora bien, esta declaración es sospechosa, pues todas las películas ciertamente cuentan historias sobre personajes ficticios, y los ensayos no lo hacen, habitualmente. Quizá, sin embargo, Godard use elementos narrativos para sugerir o demostrar ciertas cosas, como un ensayista podría referirse a hechos históricos o personajes ficticios. Pero ¿qué tema ensayístico se trata en *Lemmy contra Alphaville* o *Deux ou trois choses que je sais d'elle* que no pueda reducirse a los clichés que un crítico podría adscribir a cualquier corpus de ficción mínimamente crítico con el mundo contemporáneo (por ejemplo, «La tecnología del futuro ya existe ahora», o «La vida moderna mercantiliza las relaciones humanas»)? Además, el ensayo no es un género sino un formato, aunque impreciso. Un ensayo organiza reflexiones sobre un corpus de evidencias o ejemplos y procede en un orden lógico o emocional hasta una conclusión. Pero las películas de Godard de este período se organizan alrededor de causas y efectos narrativos; las digresiones del filme (frecuentemente notorias) no las convierten en ensayos más que el material interpolado en *Tristram Shandy* y *Ulises* no convierte a éstas en ninguna otra cosa que novelas. La noción de «ensayo» es, creo yo, relevante respecto a la obra de Godard sólo como pretexto históricamente determinado del cineasta para estrategias narrativas inusuales.

Un segundo cliché trata la obra de Godard como científica, en cierto modo. De forma específica, sus películas se dice que se interesan por el análisis: de las convenciones de Hollywood, de la vida contemporánea, de los sistemas de signos. Dependiendo de la perspectiva del crítico, se dice que Godard realiza investigaciones sobre su momento histórico, problemas políticos o la historia del cine. Es especialmente tentador verle como un semiólogo aficionado, que demuestra la arbitrariedad del significante o que expone la base económica del capitalismo tardío. Podríamos, sin embargo, distinguir entre el asunto de sus películas —que innegablemente incluyen lo que los semiólogos llaman sistemas de signos— y la aproximación de las películas a ese mismo asunto. La aproximación no sigue un programa de investigación coherente: no hay declaración de intenciones, no hay cadenas de deducciones, no hay conclusión. Sólo se necesita recordar los procesos de investigación sistemáticos de los estudios semiológicos llevados a cabo por Barthes o Umberto Eco para ver que Godard no analiza nada. Sus películas movilizan una variedad de perspectivas, y éstas a veces se inspiran en el lenguaje científico, como cuando en *Deux ou trois choses que je sais d'elle* el narrador se declara a sí mismo semejante a un biólogo que relaciona un individuo con su especie. Pero ningún biólogo recoge especímenes en la forma dispersa en que Godard maneja a su *elle*; y ¿qué científico podría dudar sobre si el problema de su objeto de estudio es París o Juliette? La obra de Godard está influida indudablemente por la semiología, y a la vez influye en ella; pero Godard usa conceptos como «análisis» y «ciencia» poéticamente, como contrarios de un juego formal. Estas películas sugieren mucho pero no prueban nada.

Considero, pues, que etiquetas convencionales como «filme-ensayo» e «investigación» no nos ayudan a estudiar seriamente la ornamentación de los estilos y formas de estas películas. Tales problemas no pueden resolverse completamente; parte del objeto de las películas es hacernos luchar con ellos. La tarea del crítico no es encontrar el significado correcto, domesticar lo extraordinario, sino mejor explicar las condiciones dentro de las cuales las dificultades emergen y tienen consecuencias. ¿Qué crea estos problemas? ¿Qué efectos generan? Aunque no creo que ninguna aproximación al trabajo de Godard sea enteramente adecuada por sí misma, podemos situar la producción anterior a 1967, con sus peculiares dificultades,

dentro de la historia de la narración fílmica. Su obra abarca formas de mezclar modos narrativos establecidos de formas desorientadoras; crea argumentos cuyas tendencias paradigmáticas se enfrentan a las sintagmáticas; y sugiere formas únicas de unificar un filme construyendo un narrador fuertemente caracterizado.

Esquemas en conflicto

¿Por qué el concepto de narración es relevante para la obra de Godard? Simplemente porque desde *Al final de la escapada* hasta *La Chinoise*, las películas son siempre fundamentalmente narrativas. El espectador aún lucha para crear una historia, de un tipo u otro, aún aborda el material intertextual como digresión, comentario, ampliación o dilación mensurable en referencia a una (más o menos determinable) historia.

Si las películas son, aunque sea de forma muy excéntrica, narrativas, surge una objeción al porqué del privilegio de unos elementos específicos: citas, fragmentos musicales, momentos aislados de reflexión o crítica social. Tal aproximación no dice nada sobre qué esquemas narrativos empleamos para comprender un elemento como una cita, un tema musical o un matiz crítico. Por ejemplo, antes de que decidamos descifrar el significado de la portada de un libro inserto en una escena de *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, hemos empleado ya convenciones de visionado específicas. Si el libro no está presente específicamente en la escena, el corte quebranta la continuidad clásica y en consecuencia no es asimilable según las normas narrativas de Hollywood. Las convenciones del cine de arte y ensayo nos permiten tomar el plano como subjetividad del personaje o comentario autoral. Si lo primero es improbable (resulta inverosímil que el personaje de Juliette se asocie con *flashbacks* referentes a cubiertas de libros), optamos por lo último. Pero entonces nos preguntaremos por qué la narración opta por realizar comentarios mediante la cubierta de un libro y no mediante un rótulo. Hipótesis probable: porque la cubierta realmente podía encontrarse en las librerías parisinas de finales del verano de 1966, lo cual añade verosimilitud referencial al filme. Sólo algunas de tales redes de comprensión narrativa pueden engendrar el sentimiento de que un pasaje es «ensayístico» o «analítico»; sólo la narración puede «ensayar» o «investigar». Comento esto sim-

plemente para destacar que [las películas de Godard, como las de otros directores, son coherentes y tienen sentido sólo dentro de modos narrativos concretos.] Y para que mi ejemplo no parezca trivial u obvio, afirmo que las clases de opciones que he bosquejado son las que se nos plantean constantemente en el proceso de ver una película de Godard. Mientras que para comprender una película de Borzage o de Resnais, no necesitamos transitar entre convenciones de diferentes modos narrativos, [Godard interrelaciona continuamente estos modos, hasta el punto de no permitirnos unificar una película con respecto a uno solo de ellos.] Es válido recordar la descripción de Jan Mukarovsky respecto de la obra de arte que subvierte las normas. «Llena de armonías y desarmonías internas, representa un equilibrio dinámico de normas heterogéneas aplicadas en parte positivamente y en parte negativamente.»⁷

Los críticos reconocen inmediatamente el desarrollo que hace Godard de las convenciones de género de Hollywood, pero [lo más importante es la medida en que acepta muchas normas básicas de la narrativa clásica. Héroe en busca de un objetivo, enzarzados en una lucha que les conduce a algún tipo de resolución,] están en el centro de *Al final de la escapada*, *El soldadito*, *Una mujer es una mujer* (Une femme est une femme, 1961), *Los carabineros*, *Banda aparte* (Bande à part, 1964), *Lemmy contra Alphaville* y *Made in USA*. Además, estas películas tienen sentido, en cierto grado, por virtud de las normas clásicas de la narrativa: la prerrogativa del investigador-protagonista como receptáculo del conocimiento; montaje paralelo; uso de «secuencias de montaje» para comprimir el tiempo o transmitir acontecimientos extensos o habituales. [En muchas ocasiones, en las películas de Godard se nos invita a aplicar esquemas que unificarán la acción en términos coherentes con el cine clásico hollywoodiense.]

[Sin embargo, Godard también nos solicitará que apliquemos normas más adecuadas al cine de arte y ensayo. Sus personajes inseguros, psicológicamente ambiguos (como Patricia en *Al final de la escapada*, Nana en *Vivir su vida*, Juliette en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, Paul en *Masculin-féminin*, 1966), son semejantes a los protagonistas de Fellini y Bergman.] La subjetividad del personaje queda señalada por monólogos y voces *over* (*Una mujer casada*, *Pierrot el loco*, *Masculin-féminin*, *Deux ou trois choses que je sais d'elle*). Los personajes cuentan experiencias (Corinne y su amante en *Weekend*) y

se cuentan sus sueños (Juliette y su hijo en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*). Hay reflexiones sobre la falta de comunicación (el primer final de *Banda a parte*, el principio de *Masculin-féminin*: «Nunca se encuentran dos miradas...»). Hay también claras marcas autorales, tantas que resultaría inútil reseñarlas. (Un ejemplo será suficiente: Los créditos de *Lemmy contra Alphaville* la anuncian como «le neuvième film de Jean-Luc Godard».) La tendencia a valorar las ideas presentadas por figuras locuaces —Melville, Parain, Lang, Leenhardt y demás— se basa también en las convenciones del cine de arte y ensayo respecto a buscar algún personaje que formula la actitud autoral «correcta». Quizá podamos tomar *El desprecio* (Le mépris, 1963) como [el repertorio más completo de las convenciones del arte y ensayo entre las primeras obras de Godard.] Paul y Camille son psicológicamente complejos y ambivalentes; la narración crea un vacío permanente (el retraso de media hora de Paul en llegar hasta Prokosch); los personajes debaten la motivación del protagonista de *La Odisea*; hay insertos que podemos entender o bien como subjetividad del personaje o como comentario autoral; y el último plano nos devuelve a la postura reflexiva anunciada en los créditos del inicio, cuando la cámara se mueve sobre una *dolly* hacia nosotros.

[Ya hemos visto que una convención del arte y ensayo es la apelación al realismo de las conductas y las localizaciones concretas. Godard también lo emplea, inspirándose frecuentemente en técnicas documentales.] Una conversación se filmará en estilo directo, como en *Al final de la escapada* o *Banda aparte*. Esto queda más explícito en *Masculin-féminin*, en la que un diálogo ordinario adquiere la cualidad de una entrevista. También se nos pide que apliquemos criterios de realismo documental para apreciar la filmación en localizaciones reales (por ejemplo, un café, un apartamento) y hacer concesiones respecto al ruido ambiental y las posiciones limitadas de la cámara. Incluso el *gag* de dejar pasar un minuto de silencio (*Banda aparte*) o la referencia a *La Chinoise* como «un filme en el acto de su propia filmación» invita al espectador a situar el filme con respecto a normas documentales.

En la obra de Godard se utilizan otras normas. [El capítulo 12 ha comentado ya *Vivir su vida* como un ejemplo de narración paramétrica; pronto sugeriré algunas afinidades más amplias con el concepto de forma «espacializada».] *La Chinoise*, y quizás otras obras, evoca normas del mon-

taje retórico presente en la narración histórico-materialista soviética, aunque este modo no fue importante en la carrera de Godard hasta 1968. Podemos igualmente considerar que películas como *Una mujer casada* y *Deux ou trois choses que je sais d'elle* apelan a normas basadas en la publicidad, especialmente en los anuncios de televisión y la publicidad cinematográfica.

Pero un inventario de las normas utilizadas por las películas es únicamente un primer paso. Pues podría pensarse que Godard simplemente configura cada película respecto a un modo dado: *Al final de la escapada* y *Banda aparte* se convertirían en *policíacas*, *El desprecio* y *Una mujer casada* en películas de arte y ensayo, etc. Lo que crea problemas de comprensión es principalmente el hecho de que cualquier filme de Godard también limita su atractivo a un sencillo conjunto de normas. La parodia es el ejemplo más obvio, pues Godard rara vez utiliza directamente las convenciones clásicas. (*Lemmy contra Alphaville* y *Made in USA* satirizan las historias de detectives duros, *Una mujer es una mujer* parodia el musical.) De forma similar, Godard también se burlará del cine de arte y ensayo, con Bergman como objetivo frecuente (el «cine dentro del cine» de *Masculin-féminin*, el monólogo erótico de Corinne en *Weekend*). Es más, una parodia no debe ser necesariamente de otro orden que su objetivo. Hay formas más radicales de socavar la adhesión de un filme a un modo narrativo.

Dos estrategias cuantitativas podrían comentarse en primer lugar. A veces Godard sobresaeta un pasaje con gran cantidad de indicadores. En *Una mujer casada*, por ejemplo, el nombre de madame Céline es suficiente para convertir la escena en una cita; pero entonces Godard, redundantemente, inserta una cubierta de *Mort à credit*. Durante la lección de inglés en *Banda aparte*, cuando Odile recibe la nota de Arthur, su sonrisa tímida es exageradamente subrayada por el sonido de un corazón latiendo. Cuando Lemmy Caution responde a Alpha 60 que está interesado sólo en el oro y las mujeres, pone al descubierto lo que siempre sucede, sin decirse, en un *film noir*. El recurso de Godard a los rótulos y al comentario en voz *over* ha ofendido a muchos aficionados del cine de arte y ensayo, pues tal obviedad cuestiona la sutileza buscada por la narración de arte y ensayo. (Los símbolos y comentarios no han de ser tan descarados.) Alternativamente, Godard rechazará proporcionar *suficientes* indicios convencionales. En particular, su composición del plano casi nunca se or-

ganiza según las líneas convencionales: no hay alternancia de angulaciones, pocas composiciones están cuidadosamente equilibradas, los juegos significativos entre el fondo y el primer plano son escasos, la iluminación no está muy definida... Los planos, generalmente, no inscriben la trayectoria de la acción en el diseño visual, como hacen los planos comentados en los capítulos 6 y 7 (figs. 6.1-6.4, 7.28-7.32). La imprecisión «documental» del encuadre y el emplazamiento de los personajes se opone a la significación denotativa económica de la narración clásica y las cuidadosas connotaciones simbólicas cultivadas por el cine de arte y ensayo. No se pueden «dilucidar» las relaciones entre los personajes, ni el significado temático de un encuadre de Godard, en la forma en que se puede hacer con Welles, Antonioni o Fassbinder, aunque el plano tampoco tendrá el equilibrio compacto de uno de Hawks o los sutiles efectos de volumen conseguidos por Ford. La pobreza de indicios no permite al espectador aplicar entusiásticamente los esquemas codificados apropiados al modo.

Lo más importante en la superposición por parte de Godard de diversos modos narrativos es la tendencia a mezclar indicios incompatibles. Tal como Jean-André Fieschi señaló ya en 1962, [La originalidad de Godard se sustenta en «la manera en que juega con diferentes posibilidades sin someterse de un filme a otro, o dentro del mismo filme, a las necesidades de tono y estilo»]⁸ En los términos propuestos en este libro, las películas de Godard transmiten indicadores de que un esquema es más adecuado que otro, pero éstos a la vez entran en conflicto con otros indicadores que nos señalan que apliquemos otros esquemas. Godard fue explícito respecto a esto, llamando a *El desprecio*, por ejemplo, «un filme de Antonioni rodado por Hawks o Hitchcock».⁹

¿Cómo se presenta este choque de esquemas? Un pasaje que exige ser comprendido dentro de un determinado marco de referencia puede ir seguido de un pasaje que requiere otro diferente. En *El desprecio*, tras una pelea de media hora entre Paul y Camille, ella dice que ya no le ama. Justo antes de partir, Paul coge una pistola de la estantería. De repente se nos pide que interpretemos el personaje de Paul según unas directrices nuevas: ya no es el intelectual tipo Antonioni, sino que se asemeja más a un personaje de *Como un torrente* (*Some Came Running*, 1957). Pero a su vez este gesto melodramático se quiebra; Paul no usa la pistola con Camille, Prokosch ni ningún otro. Algo totalmente opuesto sucede en *Made in USA*,

cuando el argumento detectivesco se retrasa por una larga discusión en un bar, en la que debemos variar nuestra atención desde la investigación de Paula Nelson a una consideración pseudofilosófica sobre algunos problemas de lenguaje. El enfrentamiento es bastante aparente en la última parte de *Banda aparte*. En primer lugar tenemos un final de arte y ensayo (la muerte de Arthur, Franz y Odile meditando en soledad), y luego llega la clausura clásica (la pareja unida en el barco, la voz del narrador asegurándonos un final feliz). O bien una sola escena puede contener indicadores de modos narrativos dispares, como cuando en *El desprecio* la descripción de Camille sigue las convenciones de verosimilitud del arte y ensayo, mientras que la interpretación de Jack Palance como el maniaco Prokosch parece recién salida de un filme de Aldrich. En muchas escenas de *Masculin-féminin*, hay una tensión continua entre las convenciones clásicas de un argumento de romance y la relación entre la imagen y el sonido característica del cine documental. Y *La Chinoise* contiene escenas en las que episodios de romances juveniles se mezclan con elementos característicos de la narración histórico-materialista; esto es tal vez lo que lleva a algunos espectadores a pensar que el filme de Godard satiriza a los maoístas, como si una escena de amor debiera corromper, irremediablemente, una ficción política.

Un lector escéptico podría objetar que en esto Godard no es tan diferente de Truffaut, que mezcla la forma narrativa clásica con la narración de arte y ensayo. Pero Truffaut ejemplifica el grado en que las normas de la narrativa clásica y de arte y ensayo pueden coexistir pacíficamente. Toma un argumento de intriga (policíaco, como en *La novia vestía de negro* [La mariée était en noir, 1967]; melodramático, como en *El último metro* [Le dernier métro, 1980]) y lo «enriquece» inyectándole la profundidad psicológica y la ambigüedad asociada con el arte y ensayo. *La sirena del Mississipi* cuenta la historia de Louis Mahé, propietario de una fábrica de tabaco que se enamora de una joven por correo, sólo para comprobar que es una farsante y una asesina. Cuando le abandona, jura matarla. La sigue hasta un club nocturno en Lyon y se enfrenta a ella. Un plano en iris de su pistola culmina el tono melodramático, canónico de la escena. Pero entonces Marion le cuenta a Louis su vida infeliz antes de conocerle, y él flaquea: «No hay nada mágico en un revólver. No puedo apretar el gatillo». Lo que habitualmente se comenta con respecto al in-

tento de Truffaut de establecer una trama hitchcockniana y una caracterización tipo Renoir, proviene de la simbiosis de ciertas normas de Hollywood con las nociones del realismo psicológico del arte y ensayo.

[Godard no sintetiza normas; las hace colisionar.] En una escena de *Una mujer casada*, Charlotte se encuentra con su amante, Robert, en el cine Orly. No sólo se escenifica su llegada satíricamente (mira alrededor furtivamente, por encima de unas gafas oscuras), sino que van apareciendo también apartes narrativos repentinos: una panorámica sobre un indicador (PAS... SAGE), primeros planos de sus piernas en la escalera móvil, el inserto de una alarma (ARRÊT D'URGENCE), montaje paralelo de primeros planos de su mirada y el cartel del cine, y, una vez que ha entrado, un primer plano de un cartel de Hitchcock, acompañado de una intensificación de la música. En su contragolpe característico, la secuencia es capaz de parodiar las convenciones de suspense del *thriller* y las interjecciones comentativas del narrador de arte y ensayo. El personaje y su decisión no están tratados con profundidad psicológica. Una vez que Charlotte está dentro del cine, el tono cambia; de todas las películas en las que citarse, han elegido *Nuit et brouillard* (1956). Es el momento de aplicar con toda seriedad la estructura de referencia del cine de arte y ensayo: podemos conectar su visión impasible del filme con la anterior estupidez de Charlotte respecto a los campos de concentración (revelada en el encuentro del aeropuerto con Roger Leenhardt). Pero una vez que la pareja parte, volvemos a la sátira, con un paseo elaboradamente furtivo al hotel interrumpido por el inserto de otro rótulo: PRENEZ PARTI! [Los personajes tienen un estatus psicológico diferente de un instante a otro: en un momento dado, son una caricatura frívola (La Esposa Errante); después individuos más «sólidos»; y de nuevo caricaturas.] (Al contrario que los personajes de Truffaut, éstos se comportan anormalmente en situaciones normales.) En las películas de Godard, un personaje se convierte en una construcción insegura a partir de indicios adecuados a diversos modos narrativos. Más que asimilar una estrategia narrativa a otra, en la forma humanizadora de Truffaut, Godard simplemente yuxtapone un conjunto de convenciones con otro, deshumanizando cada modo y revelando su relativa arbitrariedad.

[En su conjunto, pues, Godard exige comprensión de acuerdo con diversos esquemas narrativos, pero entonces

niega la capacidad de cualquier esquema sencillo para unificar las relaciones de argumento e historia. Más aún, debemos variar los esquemas de forma rápida, y con frecuencia entrarán en conflicto unos con otros. Esto significa que las películas de Godard exhiben destacadas constantes en primera línea, desviaciones continuas de cualquier norma narrativa intrínseca presentada con anterioridad en el filme. Sin duda alguna, Godard influyó en los que practican la narración paramétrica, pero el efecto claro de sus películas no es la utilización exhaustiva y sistemática de unos pocos parámetros, sino un sentimiento de pura multiplicidad y diferencia, una tendencia hacia la «absoluta imprevisibilidad», concebida por Boulez y otros defensores del serialismo total.¹⁰ Esto constituye una de las principales fuentes de problemas para el espectador. La interacción de esquemas narrativos dispares no informará completamente, sin embargo, de todas las dislocaciones perceptuales y cognitivas de la obra de Godard. Necesitamos otras herramientas.

Narración espacializada

El principal concepto crítico para discutir el estilo de Godard ha sido *collage*. Ya en 1962, Jean-André Fieschi comparaba la inclusión en *Vivir su vida* de una escena de *La pasión de Juana de Arco* a la inserción por parte de Braque de un paquete de tabaco en una pintura. En 1964, Andrew Sarris decía que Godard empleaba un «*collage* de estilos» a la manera de Eliot en *La tierra baldía*.¹² En 1966, los críticos generalmente aplicaban ya el término a *Una mujer casada*, *Masculin-féminin* y *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. El concepto, nunca definido con cuidado, tiene alguna justificación histórica, que se remonta al cubismo parisino y la identificación de la ruptura de la unidad cinematográfica de Godard con los experimentos de Braque y Picasso. En lo que respecta a fragmentar la escena representada. Durante los años cincuenta, París había visto un renacimiento del arte del *collage* en movimientos tales como el *tachismo* (un arte del ensamblado derivado de la escritura automática surrealista), *art brut*, y el ensamblado mecánico tipificado por las máquinas de Jean Tinguely.¹³ La obra del americano Robert Rauschenberg y del británico Richard Hamilton (considerado habitualmente como el «fundador» del *pop art*) fue también im-

portante en la revitalización de la construcción del *collage*, como lo fue asimismo el libro de Butor *Mobile* (1962).

Cualquiera que sea su adecuación histórica, sin embargo, el *collage* ofrece sólo una ayuda general en la especificación de la obra formal de Godard. La necesidad de llamar a estas películas *collages* refleja la subyacente conciencia de los críticos respecto a los principios formales que hemos visto funcionar en otros modos de narración. Como Robbe-Grillet, Bresson, Ozu y los cineastas soviéticos, Godard trabaja hacia una «especialización» de la narración. El impulso temporal del proceso de construcción de la historia se comprueba en alguna medida por la acumulación de materiales «paradigmáticos».

Una de las formas en que esto tiene lugar nos es familiar debido a los capítulos previos. A través de la narración se dispersarán imágenes y sonidos que, por su similitud y su relativa independencia del contexto inmediato, pertenecen al mismo conjunto paradigmático. En *Lemmy contra Alphaville*, tenemos el conjunto de planos de «imágenes urbanas nocturnas», el conjunto de planos de «señales de tráfico»; el conjunto de planos de «rótulos de neón», y similares. Miembros de cada conjunto se distribuyen a lo largo del filme, a veces de forma convencional (por ejemplo, un plano de un paisaje urbano significa un cambio de localización), pero a veces como puras interrupciones (por ejemplo, el corte rápido en la entrevista de Lemmy con Harry Dickson). Planos de prueba de Fritz Lang para la película *Odyssey* circulan a lo largo de todo *El desprecio*, a veces actuando como puntualización para una secuencia. En *La Chinoise*, tenemos el grupo de imágenes que transmiten la cadena de causa-efecto de la historia, los planos que pertenecen al conjunto de la «entrevista», los planos que pertenecen a elementos de la cultura de masas e imágenes políticas, y el conjunto de rótulos. El *découpage* del filme consiste en una combinación específica de todo ello, con frecuencia escasamente relacionada con la acción narrativa. La misma espacialización se presenta frecuentemente en el uso del sonido, como cuando un breve motivo musical (por ejemplo, Beethoven en *Deux ou trois choses que je sais d'elle*) o efecto sonoro (por ejemplo, un sonido de pistola en *Masculin-féminin*) se reutiliza en diversos momentos de la película. Llevado al límite, la misma imagen o sonido reaparecerá inmediatamente: la repetida entrada de Paula en el jardín (*Made in USA*), la duplicación del paseo por el bosque de Corinne (*Wee-*

kend) o la repetición de una frase del diálogo desde el final del plano A al principio del plano B (especialmente frecuente en *Masculin-féminin*). Este reciclaje de «imagen y sonido» va más allá de los «estribillos» del cine soviético, dirigiéndose hacia la variación serial de *Méditerranée* o *Katzelmacher*. [Como dice Godard: «Para mí, hacer una película es convertir un gesto en un todo a través de sus fragmentos. Cada plano no está organizado con respecto a la función dramática. Una película no es una serie de planos, sino un ensamblado de planos»].¹⁴ O, de forma más críptica: «Dos planos que se siguen uno a otro no necesariamente se siguen uno a otro».¹⁵

En otros casos —aunque el límite no es fácil de señalar— el argumento queda «espacializado» por una sucesión no ortodoxa de ítem que implican disposiciones temporales alternativas. El orden de los episodios bélicos en *Los carabineros* es casi completamente arbitrario. En *Weekend*, la secuencia unificada de Roland y Corinne conduciendo queda rota por el episodio milagroso de Joseph Balsamo («El Ángel Exterminador»): la escena podría, más lógicamente, haberse colocado antes o después de donde aparece. En un nivel más local, tenemos la famosa escena resituada de *Pierrot el loco*, que comentaremos brevemente. Michel Butor escribe de la novela contemporánea:

Quando prestamos tanta atención al orden en que se presentan los materiales, inevitablemente nos preguntamos si este orden es el único posible, si el problema no admite diversas soluciones, si no podemos, o no debemos, anticipar, dentro de la estructura de la novela, trayectorias diferentes de lectura, como en una catedral o una ciudad. El escritor debe, entonces, controlar la obra en todas sus versiones diferentes, aceptar la responsabilidad por ellas, como el escultor, que es responsable de todos los ángulos desde los cuales pueda fotografiarse su estatua, y por los momentos que conectan todas estas visiones.¹⁶

[Un resultado del proceso de espacialización es que una imagen o un sonido resultan evocados por su ausencia subrayada.] En *Al final de la escapada*, nuestros dos amantes se nos muestran tiernamente abrazados en el cine y nosotros inferimos una imagen en *off*; oímos una cita de Aragón (a través de la instalación de sonido de la sala) y se espera que ello proporcione el diálogo «real» de la película, que se ha suprimido. En *Pierrot el loco* y *Masculin-féminin*, los personajes mantienen conversaciones en voz *over*,

que deben tener lugar antes, después o durante la acción que estamos viendo, aunque nunca lo conseguimos saber. La existencia de una imagen o sonido crea el «volumen» textual de Butor, conjurando equivalencias espectrales.

[En una perspectiva más amplia, el argumento de Godard evoca una sensación de espacio textual de formas bastante diferentes que otras aproximaciones. Puesto que Godard mezcla, generalmente, indicios de diversos modos narrativos, la película en su conjunto tiende a presentarse como una revisión de modos. Cuando elementos de la causalidad clásica de la banda de imagen se enfrentan a la intervención meditativa del autor en la banda sonora (como en *Banda aparte*), se espera de nosotros que midamos la brecha existente entre los modos. Cuando los personajes de un argumento de intriga se llaman como directores y actores de Hollywood (*Made in USA*), debemos reconocer la incompatibilidad entre la «transparencia» clásica y las inclinaciones a la cita del cine de arte y ensayo. [De forma más específica, el eclecticismo de Godard le permite enfrentar continuamente unas alternativas estilísticas con otras.] Richard Roud señala la forma en que una película de Godard alterna «secuencias a modo de bloques»¹⁷ con pasajes de planos breves; podemos también mencionar la yuxtaposición más o menos arbitraria de las opciones de iluminación, esquemas de color, ángulos de cámara, opciones de *découpage*, estilos musicales, etc. La «dialéctica orgánica» del cine paramétrico se expande hasta el punto en que ningún sistema resulta visible] en ausencia de un ámbito conciso de técnicas o un inventario exhaustivo de parámetros, todas estas resoluciones del eclecticismo de Godard surgen como representación de la serie completa de opciones paradigmáticas disponibles en cada momento. La espacialización de Godard, como veremos, tiende a ser no sistemáticamente oposicional, sino puramente «diferencial». Hace un filme completo a partir de juegos narrativos discretos.

Un espécimen representativo de la estrategia de Godard es la famosa escena de la evasión de *Pierrot el loco*. (Véase en las páginas siguientes una descomposición de planos.) Los cuatro primeros nos conducen al exterior de la escena previa; mientras que el diálogo puede concebirse como una continuación de la conversación del desayuno entre Marianne y Ferdinand, las imágenes podrían ser postales de la pared (en consecuencia, diegéticamente adyacentes a los personajes) o insertos no diegéticos. En co-

Pierrot el loco: Secuencia de la fuga

- | | | | |
|--|---|--|------------------------------------|
| 1. Plano medio: <i>Pierrot au masqué</i> , de Picasso. | MARIANNE, voz <i>over</i> : «Tu mujer estuvo aquí esta mañana». | Marianne se mueve detrás del hombre y le golpea. | |
| 2. Plano medio: Mujer de Modigliani. | FERDINAND, voz <i>over</i> : «¿Sabes qué? Me importa un bledo». | Ferdinand arrastra al hombre fuera; movimiento hacia atrás. | M: «Una historia...». |
| 3. Como (1) | M: «Eso no es todo». | | F: «Toda mezclada...a». |
| 4. Plano medio: Mujer en una pintura de Renoir. | F: «Me importa un bledo, he dicho». | Panorámica hacia la izquierda, a la terraza y Marianne. | M: «Partir corriendo». |
| 5. Primer plano: Lámpara y pistola sobre la mesa. | M: «Marianne dice...». | | F: «Escapar de un mal sueño...». |
| | F: «Ferdinand...». | | M: «Conocí a algunas personas...». |
| | M: «Una historia...». | Marianne en la terraza; mira hacia abajo y corre hacia adentro. | F: «Políticos...». |
| 6. Primer plano: Pistola en la mesa, en distinto sitio. | F: «Todo mezclado...». | | M: «Una organización...». |
| | M: «Conocí a algunas personas...». | | F: «Huye...». |
| | F: «Como en la guerra de Argel...». | | M: «Persiguen corriendo...». |
| | M: «Puedo explicarlo todo...». | Panorámica y avance mientras Ferdinand acarrea el cuerpo. Marianne va hacia el rifle de la mesa y camina hacia la izquierda, en la terraza, mirando abajo. Movimiento hacia la izquierda con ella mientras pasea por la terraza. | F: «En silencio, en silencio...». |
| 7. Plano americano. Panorámica desde el cuerpo en la cama mientras Ferdinand entra. Hablan, pero no hay voces en la banda sonora. Un hombre entra, se esconden. Salen de su escondite. | F: «¿Frank tiene la llave?» | | F: «En silencio...». |
| | M: «Puedo explicarlo todo...». | | Música sobria, corte de la voz. |
| Mientras el hombre mira en otras habitaciones, Ferdinand se mueve en el encuadre. El hombre vuelve y sale a la terraza con Marianne. Panorámica y <i>travelling</i> con ellos que vuelven. Se besan. Ella le acomoda con un libro de dibujos. Ferdinand viene y los rodea. | Música sombría, corte de la voz. | | M: «Soy yo, Marianne...». |
| | | 8. Plano general: picado, panorámica a la derecha mientras Ferdinand salta a un coche en marcha. | F: «Te besó...». |
| | | 9. Plano americano: En el piso; Marianne y Ferdinand van por el pasillo. | M: «Una historia...». |
| | | 10. Plano general: Coche que va por la calle abajo, movimiento de cámara tras él. | F: «Toda mezclada...». |
| | | 11. Plano general: El tejado; Ferdinand y Marianne caminan en él. | M: «Conocí a algunas personas...». |
| | | | F: «Estabas enamorada...». |
| | | | M: «Utiliza- |
| | | | mi |
| | | | apartamento...». |
| | | | F: «La guerra de Argel...». |
| | | | M: «Mi hermano...». |
| | | | F: «Escapa de un mal sueño...». |

- | | | | |
|--|---|---|---|
| 12. Plano general: dos hombres salen del coche en el parking de abajo. | M: «Salir corriendo...». | 16. Plano general: El coche va por la calle, seguido por la cámara; similar a (10). | |
| 13. Plano general: Pareja al borde del tejado, mirando abajo. | M: «Salir corriendo...». | 17. Plano general: Marianne sube a un coche rojo y lo conduce hacia la derecha. | F: «Era hora de abandonar ese mundo corrompido, de cualquier forma...». |
| 14. Plano general: Tubería y calle. Ferdinand tropieza, ayuda a Marianne a bajar. Corren hacia la izquierda. | M: «Salir corriendo...».
F: «Responde...».
M: «Golpearle...».
F: «Discusión...».
M: «Garaje...».
F: «¿Quién es?».
M: «Hacia el sur...».
F: «Huida...». | | M: «Salimos de París por una calle de dirección única». |
| 15. Plano general: Casi como (8). Ferdinand sube en un coche que se mueve hacia la derecha. | M: «Sin dinero...». | 18. Plano general: El coche similar a (16). | F: «El reconocimiento de dos de sus hijos...». |
| | | 19. Plano general: Desde un coche a toda velocidad; punto de vista de réplica de la estatua de la Libertad. | F: «La estatua de la Libertad nos hizo un saludo amistoso». |

respondencia con las voces, los planos de pinturas crean un diálogo atemporal plano/contraplano entre las imágenes. Cerca del final del cuarto plano, la voz de Marianne se introduce en el pasado verbal («Marianne cuenta... una historia»). El resto del pasaje en voz *over* no tiene localización temporal; no hay presente a partir del cual medir el pasado de lo que vemos. Además, las voces llegan a retazos, alternando con bloques de música no diegética y con muchas repeticiones, todo lo cual intensifica sus cualidades de unidades paradigmáticas. En el plano visual, una serie de primeros planos fragmentados (planos 1-6) va seguida de una virtuosísima toma larga (plano 7) que juega con las localizaciones de los personajes en el espacio exterior a la pantalla. El contraste abstracto entre las opciones de montaje y el *plan-séquence* se observa inmediatamente, pues, en la textura visual.]

Al mismísimo final del plano 7, mientras Marianne camina hacia la izquierda por la terraza, hay otra serie rápida de cortes (planos 8-19) que presentan la pelea de la pareja. Esto se representa con diversas elipsis y fuera del orden de la historia. La secuencia nos invita a recolocar los planos en su cronología «correcta» (es decir, 9, 11-14, 17, 15, 8, 10, 16, 18, 19). Como un estímulo extra, una acción —Ferdinand subiendo de un salto al coche— se representa dos veces (en 8 y 15), pero cada vez de forma diferente. Hacia el

final de la secuencia, la voz *over* se ha reciclado y añadido un nuevo significado: la «historia mezclada» de Marianne era inicialmente una exposición de su pasado (plano 4 a principio de 7), pero su recurrencia (final del plano 7) señala hacia el montaje disperso de planos 8-18. Con el plano 19, imagen y voz van a la par; los planos y sonidos precedentes crean una narración caprichosamente espacializada.

[No necesito añadir que tal espacialización fluctúa en grado a través de la obra de Godard (quizás es mayor en las películas de 1963 a 1967) y nunca es total. Hay siempre, como ya he dicho, una cadena cronológica de causa y efecto que impulsa el filme hacia adelante.] En el cine paramétrico, el sistema estilístico se desarrolla «hacia un lado» de la representación argumental; ambos son recuperables como sistemas. En la obra de Godard (con la excepción de *Vivir su vida*, aparentemente su única incursión en regiones puramente paradigmáticas), no hay un sistema estilístico coherente. Es como si Godard hubiera ampliado el principio del cine paramétrico «repleto» a tantos parámetros, que entendemos cada hecho estilístico sólo como un impulso discreto de la técnica, que detiene inmediatamente nuestra atención e interrumpe la interpretación de un argumento unificado. La narración varía violentamente y sin previo aviso entre muchos principios de organización.]

[Esto exagera las demandas que el filme exige a la aten-

ción y la memoria. El efecto *cocktail party* se extiende a las relaciones entre las imágenes y entre las imágenes y los sonidos. ¿Puede algún espectador unir las piezas de la secuencia de la huida de *Pierrot el loco* con un visionado? (Compárese con la redundancia de los *flashes* mentales de Diego en *La guerra ha terminado*.) El efecto de sobrecarga aumenta la agresividad de la estrategia paradigmática. El resultado final es incomodar al espectador con una totalidad espectral, desencadenando la búsqueda de un modelo elusivo —el cine dentro del cine— que nunca se confirmará.

La espacialización de la narración coopera con la imposibilidad de ordenar la película según un modo narrativo. El efecto principal es fragmentar el proceso de visionado en una serie de momentos. Cuando no podemos proyectar con seguridad un esquema para explicar todo lo que representan el argumento y el estilo, nos vemos forzados a elegir estrategias en un nivel realmente mínimo. Podemos decidir seguir un camino, tal vez el de la interacción de los personajes, descartando todo lo demás como secundario; pero entonces la narración divide este camino en muchos tramos cortos, tan separados por divisiones de material tangencial que nuestra atención se alterna entre fragmentos enfocados brevemente y pasajes aburridamente vacíos. Además, la presentación simultánea de diferentes partes de la información de la historia crea una sobrecarga que nos fuerza simplemente a tomar la trama tal como viene, negándonos a preferir un camino y tratar a los demás como digresiones; pero así accedemos a la película como un ensamblado de situaciones.

Esta fragmentación argumental, su rechazo a responder a las peticiones de un orden superior, puede explicar por qué sus primeros críticos vieron a Godard como un cineasta de momentos aislados. Como *nouveaux romans*, según André Labarthe observó en 1961, las películas de Godard existen totalmente en presente; no le interesa el problema de Valéry de cuándo se fue la marquesa: «Lo que le interesa es verla partir».¹⁸ Marie-Claire Ropars comenta que Godard descubrió cómo expresar «lo que la existencia ofrece a la percepción en un instante».¹⁹ Aquellos a los que no les gustan las películas de Godard pueden muy bien considerar intolerablemente frustrante la resistencia de sus obras a una coherencia a gran escala; los que admiran sus películas han aprendido probablemente a saborear un filme como un conjunto de efectos intensos, de alguna forma aislados.

Puede parecer, en toda esta apertura espacial del filme, que Godard se convierte en el cineasta del último estructuralismo, el más acorde con la moda teórica. Es cierto, por ejemplo, que la tendencia de Godard a espacializar la narración está fuertemente enraizada en sus circunstancias culturales: el *nouveau roman* se hizo célebre cuando él estaba realizando sus películas cortas, y las publicaciones de Barthes, Lévi-Strauss, y Jakobson dieron una explicación teórica de la forma paradigmática claramente visible en su medio intelectual. De forma similar, su uso del montaje para crear películas muy «plurales» concuerda no sólo con las teorías literarias de vanguardia que circulaban por París en los años sesenta, sino también con las teorías de Vertov. Para Vertov, el montaje no era dialéctico (*ritmo* en Eisenstein) sino *diferencial*, basado en la noción del «intervalo»: cualquier diferencia mensurable (gráfica, ideológica) entre planos. Godard, de forma similar, trata el montaje como una forma de controlar las distancias de intervalos entre imágenes o sonidos, o ambos. Aquí tenemos su comentario de una secuencia de *La Chinoise*:

Uno de los textos de la presentación es un parlamento de Bukharin. Exactamente después de su lectura viene un rótulo: «Bukharin hizo este parlamento». Después se ve una foto del oponente de Bukharin. Naturalmente, podría haber utilizado una foto del propio Bukharin. Pero no lo necesitaba: acababa de «vérselo» en la persona que leía su parlamento. Así pues, tenía que mostrar a su adversario: Vichynski, y finalmente, Stalin. Muy bien: foto de Stalin. Y puesto que es un joven quien habla en nombre de Bukharin, el Stalin de la foto es joven. Esto nos lleva al tiempo en que el joven Stalin estaba ya enemistado con Lenin. Pero por aquella época Lenin estaba casado. Y uno de los mayores enemigos de Stalin era la esposa de Lenin. Así pues, exactamente detrás de la foto del joven Stalin: foto de Ulianova. Es bastante lógico. ¿Qué tiene que venir después? Bueno, es el revisionismo lo que derribó a Stalin. Así que a continuación se ve a Juliette leyendo un anuncio en *France-Soir*. La Rusia soviética está ocupada estatalizando los monumentos zaristas. Exactamente después se ve a los hombres que en su juventud mataron al Zar.²⁰

Para muchos espectadores, esta explicación parecerá tan comprensible como un ballet a través de la radio, pero puede aducirse como evidencia de que Godard había seguido la declaración de Vertov de que «montar significa

organizar fragmentos de película (planos) formando un filme, "escribir" una película por medio de planos, y no seleccionar fragmentos para las "escenas"»²¹ Al mismo tiempo, sin embargo, el pasaje sugiere que las cualidades abiertas «plurales» de una película de Godard están en realidad gobernadas por un principio predominante de unidad, que nos permite entender y «clausurar» el filme, en cierto grado. El mismo principio se expresa de forma más concisa en *Charlotte et Véronique* (1957): [«A partir del mero hecho de que diga una frase, hay necesariamente una conexión con lo que venía antes».]

Narrador y palimpsesto

«Necesito hablar y mostrarme hablando, mostrar y mostrarme mostrando.»²²

Al final de *Numéro deux* (1975), se ve a Godard en la consola de su equipo de vídeo. Ajusta los controles y, mientras la voz de la protagonista femenina comenta su papel, él se deja caer hacia adelante sobre sus propios brazos. Cualquiera que sea la forma en que se interprete esta imagen, a mí me parece emblemática de la aproximación de Godard al cine a todo lo largo de su carrera. A pesar de los múltiples problemas que presentan sus películas, el proceso de la narración se organiza, con una minuciosidad raramente conseguida por otro tipo de cine, alrededor de un narrador abierto. A este narrador se le caracteriza y asignan unos rasgos específicos que influyen en la representación de la historia. Más importante aún, se otorga a este narrador un papel concreto que nos conduce a la comprensión del argumento en formas únicas.

En el cine de arte y ensayo, la narración autoconsciente puede destacar un punto o introducir ambigüedad, pero queda un mundo diegético continuo e independiente, en el cual la narración se introduce ocasionalmente. En *La guerra ha terminado* o *Fellini 8 1/2*, el «autor» entra en fragmentos objetiva o subjetivamente «realistas». Pero [en las películas de Godard, el narrador está presente en mucho mayor grado, impregnando el filme de tal forma que la obra se debe ver como una construcción total suya.] En esta medida, el modo narrativo de Godard es similar al del cine «paramétrico», que encuentra formas de hacer continuamente palpable el estilo.] Pero el cine paramétrico no

suele ofrecer ninguna caracterización importante de un narrador; el argumento y el estilo constituyen sistemas relativamente impersonales. Las películas de Godard no hacen esto: al evitar cualquier sistema coherente, las manipulaciones narrativas se justifican como la obra de una persona identificable.

El aspecto principal de los procesos narrativos de Godard es la apelación autoconsciente al público. En una película de Godard, desde la secuencia de créditos en adelante reconocemos una narración que señala su presencia. El hecho de dirigirse a la cámara es, naturalmente, un indicio claro, pero incluso si se repite y prolonga, sigue siendo esporádico. Godard ha amasado un conjunto de recursos diferentes —rótulos, voces *over*, insertos no diegéticos, escenificación frontal, diseño del color, movimientos de cámara, modelos de montaje— calculados para designar la apelación directa de la narración a la audiencia. [Y esta presencia es un *continuo*: lejos de las intervenciones ocasionales de la narración de arte y ensayo, la autoconciencia de Godard es omnipresente. No es mucho decir que en cada escena, a veces en cada instante, la narración es abierta, de una u otra forma.] (Recuérdese nuestra escena de *Pierrot el loco*.)

[La autoconciencia de la narración de Godard influye en el ámbito y la profundidad de conocimiento que la narración indica.] Estas cuestiones están ligadas, naturalmente, al hecho de que un personaje de Godard se presenta en diversos grados como una construcción incompleta, un precipitado de la mezcla de modos narrativos. Esto significa que en vez de la afirmación de la narración acerca de su capacidad para ampliar o disminuir su ámbito de información sobre la historia para «encajar» con el de un personaje, es el ámbito de conocimiento del personaje, en todos los momentos, el que reacciona como una función de los objetivos de la narración. [En lugar de declarar su capacidad para sumergirse en la vida mental del personaje, la narración crea aquellas porciones de esa vida mental que pueden desempeñar un papel en el tejido de la autoconciencia dirigida al espectador.] Cuando la subjetividad del personaje funciona a través de la visión —por ejemplo, planos de punto de vista— el narrador se apodera de y etiqueta los objetos que se ven. Tal es el caso de las revistas y libros a que los personajes puedan echar un vistazo; es también el caso de este breve pasaje de *El soldadito*:

1. Plano medio: Sentado en el tren, Bruno mira a la derecha.
2. Plano medio: Panorámica hacia abajo, desde una mujer a su hijo.
3. Plano medio: Bruno vuelve a mirar a la izquierda.
4. Plano general: POV; Llegada a la estación de Gland.
5. Plano general: POV; La estación de Gland queda atrás.
6. Plano medio: Bruno mira hacia la derecha.

Al insertar una elipsis temporal entre el punto de vista óptico del personaje, la narración revela su propia presencia controladora. De forma similar, el uso de la banda sonora para representar el monólogo interior subjetivo de un personaje se hace más complejo en *El desprecio*, *Una mujer casada* y *Masculin-féminin*: no podemos estar seguros de si las frases de la voz *over* representan directamente a los personajes o son simplemente un remedo del narrador. [Tenemos también la intervención abierta del narrador vía voz *over*, afirmando describir (o no describir) los sentimientos de los personajes.] en *Banda aparte* y *Deux ou trois choses que je sais d'elle*. En resumen, ámbito y profundidad de conocimiento no son sino ocasiones para revelar la autoconciencia de la narración en formas constantemente cambiantes.

En consecuencia, el cine de Godard requiere que creamos la historia basándonos en un conocimiento que nos llega impregnado de marcas. La narración puede ser completamente comunicativa, dejando muchos vacíos permanentes. ¿Qué sucede con Nana entre los episodios de *Vivir su vida*? ¿Qué provoca la muerte de Paul en *Masculin-féminin*? ¿Cuál es la conexión de Marianne con la banda de *Pierrot el loco*? Y, como hemos visto, la comunicación puede ser supercomunicativa, cargando el argumento con demasiada información y distrayéndonos de los hechos cruciales de la historia. La narración puede también comunicar su conciencia de que no necesita comunicar nada, distrayéndonos de lo que podría haber sido evidente en primer lugar: «Podríamos abrir un paréntesis en los sentimientos de Odile, Franz y Arthur, pero todo está muy claro. Así que cerramos nuestro paréntesis y dejamos que las imágenes hablen». Esta frase de *Banda aparte* es extrema pero no atípica en su subrayado de la soberanía de la narración sobre lo que sabemos. Como resultado, cualquier falta de comunicabilidad parece arbitraria; si la narración

no nos dice nada, no es a causa de ninguna restricción autoimpuesta de ámbito o profundidad. Más aún, el hecho de que el narrador autoconsciente pueda cambiar de código en cualquier momento, para revelar u ocultar información de la historia, crea la hipotética posibilidad de una revelación total [el desenmascaramiento del filme entero como una construcción, nada menos que la totalidad «espacializada» ausente-presente que hemos comentado ya.]

En cualquier filme se privilegian los fragmentos positivos. En los modos clásico y de arte y ensayo, la apertura revela un grado de narración abierta que recurrirá con posterioridad a momentos codificados. Las aperturas de Godard suelen anunciar no sólo la información de la historia (frecuentemente de forma elíptica), sino también el tipo de narración autoconsciente que impregnará el filme. La apertura de *La Chinoise* ofrece un buen ejemplo.

Bajo el primer rótulo («Una película en construcción») oímos una voz que lee algo sobre la crisis del capitalismo francés. Corte a un joven en la galería, que continúa leyendo en voz alta. Cuando termina, entra. Corte a un rótulo: «Los». Corte a una pared blanca, sobre la cual unas manos se unen y estrechan mientras voces (¿en *off* o en *over*?) se describen como «el discurso de los otros». Cierra un fundido y otro abre a un plano general del apartamento, vacío de personajes, mientras voces *over* (Guillaume e Yvonne) comentan lo lejos que han llegado los patronos y el modo en que el liberalismo es una amenaza para los trabajadores. Corte a un salón en el que una joven está sentada escribiendo mientras una figura entra y sale de campo inesperadamente. Corte a un cartel: «Los Imperialistas». Después, un plano de manos que llenan un estante con las publicaciones de Mao mientras varias voces en *off* (o en *over*) hablan. Corte a un primer plano de un joven que fuma. Corte a una foto de Castro; voces *over*, u *off*, comentan cómo denominar a su célula. Corte, finalmente, a un plano general de la puerta: la joven abre la puerta y otro joven ayuda al primer joven, herido en un enfrentamiento callejero, a entrar.

Lo notable es la poca redundancia asignada a la historia. Los personajes se presentan de formas disociativas: aislados del grupo; divididos entre el sonido y la imagen (no tenemos forma de saber qué voces hablan en *off* y cuáles en *over*, pues Véronique, Guillaume e Yvonne no hablan cuando están en pantalla); y convertidos en abstrac-

ciones hasta un grado diagramático (las manos que se estrechan, los libros rojos). El cartel «Los» no puede interpretarse a la luz del material adyacente, por lo que hemos de mantener en suspenso su sentido hasta el siguiente cartel, «Imperialistas»; pero tampoco esto puede designar lo que vemos, así que hemos de esperar aún más hasta que se complete la frase. (Calma: la última palabra no aparece hasta el plano 297.) De forma característica, Godard retrasa y distribuye su exposición más que ningún otro director. Las primeras impresiones sólidas que nos podemos formar pertenecen al tema del filme y a las estrategias de apelación de la narración. Los trece planos iniciales de *La Chinoise* indican los principales conjuntos paradigmáticos a partir de los cuales se generará la película: el arsenal cinematográfico, los rótulos, las imágenes preexistentes y las acciones narrativas. Sólo gradualmente cristalizará una historia coherente a partir de estas imágenes y sonidos autoconscientes. Los personajes se crean además por el «discurso de los otros», no sólo en interacción social, sino en los procesos formales de la película.

Al comentar los principios básicos de la narración (capítulo 4), dije que no debíamos atribuir la narración a un narrador, a menos que se nos invitara a ello mediante indicadores textuales y un contexto histórico. La obra de Godard ofrece, tal vez, el mejor ejemplo de cómo una narración filmica nos pide que la unifiquemos respecto a una personalidad organizadora distintiva. La narración está llena de juegos, fragmenta sus materiales (desde *Piscine a Ciné...Pis*), utiliza *gags* en sus secuencias de créditos, así como rótulos intercalados («No queda nada excepto una mujer y un hombre y un mar de sangre derramada»), y nos engaña respecto a la estructura global del filme (las «Quince Acciones Precisas» de *Masculin-féminin*) o a los antecedentes de la escena. Es virtuosista, capaz de imitar y parodiar otros estilos y modos narrativos, y de citar muchos textos de múltiples fuentes. Puede ser imprevisible, insistiendo en su carácter fragmentario y espontáneo. («Fragmentos de una película hecha en 1964», «Un *Action-Film*».) Y es digresiva, tratando la cadena central causa-efecto de la historia como base de asociaciones más o menos libres. Además, al invitarnos a construir un narrador constantemente en presente dentro del argumento, estas películas nos han alentado a derrumbar las categorías teóricamente distintivas de narrador y cineasta.

En 1960, Luc Moullet afirmó que la única cosa que

mantenía unificada una película de Godard era su personalidad.²³ Más aún, Godard explicó la ruptura de la unidad narrativa de sus películas diciendo que se consideraba un ensayista.²⁴ Una vez que esto se convirtió en un tópico crítico, tuvo el efecto de identificar la narración de la película con la voz de un ensayista, una voz tradicionalmente concebida como más próxima a la del autor real de lo que suele serlo la voz del narrador en la ficción. Como Edouard en *Los monederos falsos*, de Gide, que quería que sus novelas lo incluyeran todo, Godard abarca multitudes de cosas: «Todo puede incluirse en una película. Todo debe incluirse en una película».²⁵ O: «Puedo unir un cierto número de cosas que me han extrañado y que he encontrado interesantes, algunas de las cuales puedo explicar y algunas otras no...».²⁶ Como estos comentarios indican, Godard ha querido «explicar» sus películas (habitualmente en vano) en entrevistas, conferencias y ensayos. Como resultado, en ningún cine contemporáneo la distancia entre persona textual e individuo histórico es tan pequeña. El narrador autoconsciente, espontáneo, se identifica con el Godard autoconsciente, juguetón y de carne y hueso.

Es significativo, en consecuencia, que el narrador y el cineasta sólo estén caracterizados en ciertos aspectos. Es poco frecuente, por ejemplo, encontrar algo directamente autobiográfico en la obra de Godard; el narrador no encarna a Godard como marido o amigo. El impulso de la película respecto de reunir narrador y persona asigna al narrador sólo un papel: el de cineasta. El cineasta real se convierte en narrador, que se caracteriza como cineasta (ideal).

En este cine egocéntrico, el narrador se destaca como el manipulador del material del filme, el patrón de la producción, el creador de todo lo que aparece en la narración. El hecho de que no haya una pauta discernible para el montaje discontinuo de *Al final de la escapada* crea la impresión de un narrador-cineasta caprichoso, pero también define la autoridad de éste principalmente por el poder de sentarse a una mesa de montaje armado con la empalmadora y cola. La unidad de la narración en una película de Godard procede de nuestra construcción de un narrador y su personificación como «cineasta total», soberano de las imágenes y los sonidos, la auténtica figura incorporada por el «Mago del Vídeo» que dormita al final de *Numéro deux*.

Algunos críticos dirán que describir al narrador como yo lo he hecho proporciona demasiado centralidad a lo que son esencialmente películas dispersas y «abiertas». Peter

Wollen destaca la intertextualidad de Godard: «Lo que en principio parece un tipo de mentalidad locuaz, un rasgo personal del propio Godard, comienza a solidificarse en una polifonía genuina, en la que la propia voz de Godard se oculta y anula tras la de los autores citados. Ya no puede seguir viéndose la película como un discurso con un solo sujeto, el autor/cineasta».²⁷ Pero un narrador puede identificarse no como el que habla, sino como el que construye y combina, la fuente de la textura estilística «abierta» y de la composición argumental. Y el hecho de equiparar al narrador con la imagen públicamente accesible del cineasta, como hemos visto, queda subrayado por el trabajo formal del filme y por las actividades extratextuales (por ejemplo, entrevistas). Incluso una polifonía se compone, y en este punto se diseña de forma que destaque la fantasía, la inventiva y el virtuosismo del compositor.

En cierta medida, mi argumento parece coincidir con la discusión de Serge Daney y J.P. Oudart sobre cómo el cine moderno ha equiparado narrador y cineasta bajo la etiqueta del «nombre del autor». Este pasaje característicamente retorcido debe citarse al completo:

En la práctica fílmica que surge directamente de la tendencia hacia la cinefilia (*Al final de la escapada, El bello Sergio* [*Le beau Serge*, 1958]), el trabajo de la cámara y los insistentes efectos de planificación tienen como resultado la designación del *scripteur* del filme (esto es, el ojo de la cámara), ya no como el autor de una ficción que incluye todo los efectos de producción de su *écriture* (en el cine de sutura, el autor se identifica con el «otro» ficticio de la puesta en escena, el ausente), sino como el autor de una ficción que consiste en la relación exteriorizada de un cineasta (lente más conciencia) con los objetos filmados: en otras palabras, la operación de filmar se convierte, en este cine, en la propia ficción. Filmar se entiende como una ficción de inscripción fílmica, una inscripción que *feticchiza* lo que el cine de sutura cancela: la «orilla» de la imagen icónica fílmica (el encuadre), la materialidad del desplazamiento de la cámara.²⁸

De alguna forma, esta observación puede aplicarse a Godard: la filmación de una película se convierte en parte del proceso narrativo del filme. Pero la relación no va lo suficientemente lejos. El «narrador como cineasta» surge no únicamente de los efectos de filmar, sino de cada fase de la producción, cada una estratificada sobre las otras. Lo que la narración de Godard ofrece no es un estilo coherente ni

simplemente una inscripción de la fase de la filmación, sino lo que podríamos llamar *sobreescritura*: llenar la narración de huellas desperdigadas de los diferentes estadios del proceso de filmación y después «escribir sobre» ellos en una fase posterior. En nuestra secuencia de *Pierrot el loco*, el diálogo de los personajes en la escena se erradica, se reemplaza por «subsecuentes» intercambios de voces *over* entre Marianne y Ferdinand. Entonces, el orden «original» de la huida de la pareja se trastoca, de nuevo acompañado por un diálogo ocurrido en cualquier parte, posiblemente con posterioridad. Sobre todo esto se añade, más o menos arbitrariamente, fragmentos de música que van y vienen. En el comienzo de *La Chinoise*, el comentario parece ser a la vez simultáneo con la imagen (voz en *off*) y superpuesto a ella posteriormente, y la fragmentación de la frase «imperialista» forma una estructura evidentemente añadida en la fase de montaje. La textura del filme se convierte en la de un palimpsesto, un documento sobre el que se ha escrito varias veces, dejando desde el principio, parcialmente borrados, fragmentos de escritura aún visible. Tal proceso apela aún más a la cinefilia mencionada por Oudart y Daney, pues feticchiza la película como un residuo palpable del proceso completo de producción.

En las películas comerciales, nos recuerda Jean-Louis Comolli, cada fase de la producción se esfuerza por reproducir la precedente.

En consecuencia, el proyecto del filme se repite por primera vez en el guión, que se repite a través del montaje continuo, que a su vez se repite mediante los ensayos (en francés *répétitions*, una denominación muy adecuada). Los últimos, luego, se reproducen en la filmación, cuyo montaje es simplemente su reconstrucción con post-sincronización, cerrándose finalmente el ciclo de representaciones. Este proceso de reduplicación, lejos de permitir (como se podría equivocadamente suponer) nuevas y decisivas intervenciones en cada nueva fase, impone, por el contrario, una autofidelidad del tipo más extremo (so pena de ver tambalearse todo el edificio, como por ejemplo en los casos de remontaje por parte de los productores). Permite muy pocos retoques o variaciones. En consecuencia, cada nueva operación debe ser realmente una falsa operación, un casi-mecánico reiniciar la fase anterior, y, en consecuencia, imitativa y no productiva. Aunque se vuelva a trabajar sobre ella cien veces, no por ello se variará la película cien veces, sino simplemente se repite cien veces, cada vez copia de sí misma.²⁹

Con Godard, sin embargo, las fases de producción están representadas en la textura estilística como actos de transformación] signos de «nuevas y decisivas intervenciones en cada fase». Por un lado, aflora material aparentemente en bruto o parcialmente procesado. Por otro, el refinado trabajo de algunos momentos señala la presencia de un artista diligente situado entre nosotros y la obra. Esto, a su vez, implica que las huellas de elementos incompatibles las ha dejado allí deliberadamente un narrador-cineasta ingenioso: no «material en bruto», realmente, sino *signos* de ello. La espontaneidad es una estrategia no menos ficticia —y narrativa— que el refinamiento. Desde la escenificación y filmación hasta el montaje y la mezcla de sonido, todas las fases de producción son visibles intermitentemente en este palimpsesto.]

En el cine clásico, escenificar el hecho profílmico —poner los actores en un escenario, iluminar la acción— es habitualmente crear por implicación el mundo diegético. Como los cineastas soviéticos, sin embargo, Godard rehúsa identificar lo profílmico con lo diegético.] El ejemplo más claro es el uso de apelaciones a la cámara. No es simple «reflexión» (recordándonos que estamos viendo una película), sino una demostración autoconsciente del poder del cineasta sobre el suceso profílmico, un despliegue virtuosista de la habilidad de controlar lo que vemos. Las citas también influyen en el estatus del hecho profílmico. Una cosa son los personajes que aluden a películas, como cuando en *Al final de la escapada* Michel imita a Bogart. Y otra muy distinta cuando los personajes *se convierten* en citas, tal como Veronika Dreyer (*El soldadito*), Nana (*Vivir su vida*), Alfred Lubitsch (*Una mujer es una mujer*), Kirilov y Shokolov (*La Chinoise*) y prácticamente todos los personajes en *Los carabineros*, *Lemmy contra Alphaville* y *Made in USA*. Al poblar la ficción con tópicos, Godard la separa del hecho profílmico: el actor es suficientemente tangible, pero «Donald Siegel» o «Leonard Nosferatu» constituyen personajes de muy poca densidad. Y[a veces, el hecho profílmico no puede entenderse como equivalente a un suceso diegético.] En *Lemmy contra Alphaville*, construimos un fragmento de la acción de la historia: «Lemmy Caution golpea a un guardia en un aparcamiento». Sin embargo, el hecho profílmico que vemos consiste en una serie de planos en que el actor asume posturas evocadoras de las fases de una pelea no demasiado plausible. De forma similar, al comienzo de *La Chinoise* las dos manos que se en-

cuentran, con la pared de fondo, pueden considerarse que representan la unión política y romántica de Véronique y Guillaume, pero no asumimos que los personajes ficticios representarán alguna vez su apretón de manos de esa forma en el mundo diegético: es la interpelación autoconsciente del narrador al espectador a través de la mediación del actor.

Godard incluso deja que el hecho profílmico se invada por tácticas características de las técnicas que operan en «posteriores» etapas de la producción. ¿Fragmentación? En *La Chinoise*, Véronique y Guillaume se dirigen frases uno a otro creando un poema aleatorio. ¿Conexiones arbitrarias entre imagen y sonido? En la misma película, Véronique pone un disco de Mozart en el tocadiscos como fondo para su (fingida) ruptura con Guillaume. ¿Comentario sónico destacado sobre la imagen? En *Una mujer casada*, Charlotte conecta una grabación de la risa de una mujer que continúa (aunque con frecuencia interrumpida) a través de la escena. ¿Montaje rápido de imágenes fijas? Es común que un personaje de Godard pase de forma rápida las páginas de un libro o una revista, creando un peculiar montaje de palabras e imágenes. ¿Cortes de sonido violentos? En *Masculin-féminin*, el estudio de grabación se representa como dos espacios: salida (ráfagas de sonido de la canción, con todo el acompañamiento) y entrada (un vacío, oyéndose sólo la fina voz de Madeleine). Al permitimos construir una historia sólo tras pasar por «el filtro» de reconocer al narrador como *meneur de jeu*.] las películas de Godard reconocen el grado en que el hecho profílmico, en cualquier película, se manipula siempre según el propósito de la narración.]

La acción narrativa que inferimos oscilará, pues, entre una derivación «directa» del hecho profílmico y una «superinscripción» manipulada impuesta sobre tal hecho. Godard deja huellas del acto de la representación a través de diversas prácticas de la producción.] No improvisa, sino que escribe el diálogo en el último minuto. Para los actores no profesionales, utiliza auriculares a través de los cuales les transmite las frases que quiere que repitan.³⁰ En cualquier caso, preserva signos de espontaneidad «documental» mientras controla la representación. El argumento anuncia que el narrador puede determinar el hecho profílmico en cualquier forma, desde los diálogos aparentemente naturales en el dormitorio en *Al final de la escapada* o en la cocina de *Masculin-féminin*, a la fiesta imposiblemente estilizada de *Pierrot el loco* (los personajes declaman anuncios) o la inverosímil captura de Lemmy

Caution en *Lemmy contra Alphaville*. Las intervenciones directas de los personajes hacia la cámara se convierten en los ejemplos principales de intercambio entre la actuación «natural» y el reconocimiento de la intervención del autor.

La fase de filmación también aparece en el palimpsesto. Por una parte, los planos raramente se diseñan para que ostenten una densa significación. Para contrarrestar esta relativa tosquedad de la composición se da una identificación de la cámara con el narrador. Es también una convención del cine de arte y ensayo, pero Godard la utiliza para caracterizar al narrador como cineasta que reelabora un espacio empírico. La elección de localizaciones naturales se mitiga con frecuencia por el uso de lentes largas (especialmente en los filmes de pantalla ancha) e iluminación plana, lo cual tiende a minimizar la profundidad y abstraer el espacio de la escena. La cámara también está dotada con una presencia que puede reaccionar ante la acción, como cuando el héroe de *Charlotte et son Jules* (1959) dice: «El cine es un arte ilusorio» y la cámara responde oscilando a derecha e izquierda. La cámara puede comentar una acción trasladándose desde un personaje hasta una pintura en la pared (*Al final de la escapada* y *El soldadito*). Los planos inesperadamente inclinados de *Una mujer casada*, *Made in USA* y *Deux ou trois choses que je sais d'elle* funcionan parcialmente para señalar la presencia de un narrador que se interpone entre personaje y espectador.

De manera más general, Godard emplea los movimientos de cámara para aseverar la presencia del cineasta. Tenemos los virtuosos movimientos que serpentean a través de la acción (*Vivir su vida*) o siguen una trayectoria rectilínea independientemente del movimiento del personaje (*El desprecio*, *Weekend*). Aquí el narrador se destaca, de una forma tradicional, como guía de nuestra visión. De forma alternativa, Godard empleará la cámara en mano para encuadrar o seguir a los personajes, lo cual genera ligeros temblores y reencuadres gratuitos, que nos hacen continuamente conscientes del sujeto que filma. En *Al final de la escapada*, por ejemplo, incluso antes de que Michel se gire para caminar hacia nosotros, sabemos que el cámara va montado en el asiento frontal de un coche. En un cierto sentido, la grabación del sonido directo, con su ruido ambiental y sus timbres y volúmenes «no naturales», es el equivalente sónico del uso de localizaciones naturales y la cámara en mano: la señal de la irrealidad de un suceso, pero a la vez la presencia real de la grabación de ese suceso.



Fig. 13.1. *Pierrot el loco*

Fig. 13.2. *Pierrot el loco*

La fase de montaje se hace reconocer en formas complejas. El cine francés comercial de los años cincuenta presuponía naturalmente el montaje clásico como norma, pero las películas de Godard vulneran casi todos los principios de la continuidad. Ya en *Charlotte et son Jules*, le encontramos transgrediendo los ejes de acción, utilizando falsos emparejamientos de ejes visuales, saltos y falsos emparejamientos de acción. De ahí en adelante montará juntos movimientos de cámara o de personajes opuestos, solapará planos y reelaborará el orden temporal. Desde este punto de partida, *Al final de la escapada* constituye una antología virtual de falsos emparejamientos. En la secuencia que ya hemos examinado de *Pierrot el loco*, al final del plano 7, Marianne sale desde detrás de un pilar (fig. 13.1); corte a una angulación alta de Ferdinand subiendo a un coche (fig. 13.2). La fuerza del montaje surge no sólo del desmembramiento que ya hemos observado. Hay también una fuerte tensión gráfica, por la que las formas (pilar y cara de Marianne/torre y cabeza de Pierrot) son composicionalmente continuas, pero la dirección del movimiento es opuesta de plano a plano (Marianne hacia la izquierda, Ferdinand y el coche hacia la derecha).

Lo que es extraño respecto a la aproximación de Godard al montaje, sin embargo, es su carácter asistemático. En ninguna película el montaje impide consistentemente nuestra creación de un espacio y un tiempo coherentes

para la acción de la historia, como, digamos, hace Dreyer en *La pasión de Juana de Arco*. En cada película de Godard hay algunos fragmentos que están montados de forma convencional. Las disyunciones que surgen realmente pueden atribuirse al hecho de que Godard, a menudo, trata el corte menos como una forma de combinar planos que como una forma de terminar un plano y comenzar otro.

1956: «El hecho de saber exactamente cuánto puede uno hacer durar una escena es ya montaje».³¹

1965: «Quizá por casualidad, el único gran problema con el cine, según lo voy confirmando película a película, es cuándo y por qué empezar un plano y cuándo y por qué acabarlo».³²

1978: «[La longitud normal del plano] me permite evitar esta cuestión esencial: ¿por qué terminar un plano? ¿Cuándo debe cortarse?».³³

Significativamente, durante la filmación Godard generalmente filmó cada acción sólo desde un punto de vista; raramente retoma la misma acción desde diferentes posiciones de cámara. La dualidad entre plano-máster e inserto (algo sobre lo que se fundamenta la mayor parte del montaje clásico) está ausente de la obra de Godard. No hay virtualmente montaje analítico ortodoxo. Dado que los planos de Godard se escenifican con frecuencia sin tener idea de cómo se unirán en el montaje, cada plano mantiene un cierto grado de independencia, formando un bloque (pequeño o grande) que necesariamente repercutirá en algún tipo de fricción con respecto a cualquier cosa que le siga o preceda.

Esta fricción puede ser mínima, mitigada por un empaquetamiento en el eje de visión, el corte más común dentro de una escena de Godard. La fricción aumenta cuando, como sucede a menudo, no hay plano de referencia, de tal forma que, como los cineastas soviéticos de los años veinte, Godard puede utilizar nuestra mirada para sintetizar un todo por medio de las partes. En el límite tenemos la aproximación más original de Godard a la disyunción: utilizar el corte simplemente para interrumpir el plano. El montaje de Resnais o Bresson, a pesar de ser rápido, presenta planos completos en sí mismos; las imágenes breves de *La guerra ha terminado* o *Pickpocket* crean, cada una, un ámbito perfecto y discernible. De igual forma, la tendencia de los directores soviéticos a preparar cada plano por anticipado aseguraba que, aunque fragmentasen el espacio escenográfico, éste conservara su propia curva de desarrollo. Godard,

sin embargo, nos ofrece planos que parecen alargarse demasiado o detenerse antes de haber terminado. Según el principio del palimpsesto, nos recuerda la distinción entre el plano tal como sale de la cámara y el plano tras haber sido reducido (o no) para insertarlo en la película final montada.

La propensión de Godard a las tomas largas destaca la función interruptora del corte. Brian Henderson describe los espectaculares movimientos de cámara en el embotellamiento de tráfico de *Weekend* como algo básico en el filme: «Los cortes son principalmente conectores; una vez fuera del apartamento de París, el filme podría igualmente ser un simple plano de *travelling* a lo largo de la autopista y a través del paisaje rural».³⁴ Pero esta afirmación ignora la forma en que los rótulos interrumpen la visión del embotellamiento.

26. Plano general: Movimiento hacia la derecha sobre el embotellamiento. Música repentinamente alta al final. (2 min. 34 seg.)

27. Rótulo: 13H40. (1,5 seg.)

28. Plano general: Movimiento hasta pasar el autobús y una pareja despidiéndose. (1,5 seg.)

29. Letrero: WEEKEND. (1,5 seg.)

30. Plano general: Movimiento pasado el autobús, como (28). La música se detiene (2,5 seg.)

31. Cartel: 14H10. (1,5 seg.)

32. Plano general: La cámara baja hacia el embotellamiento. (5 min. 11 seg.)

Los planos impares contaminan la pureza «baziniana» de los planos en movimiento en virtud de su brevedad incómoda y su naturaleza de rótulos intermedios. Como si se hubiera producido contagio, dos de los planos en movimiento (28 y 30) también se convierten en fragmentos. Es más, cada rótulo inserto crea una disyunción temporal diferente: una ligera elipsis (apropiada a la longitud del rótulo interpuesto) entre 26 y 28, sin elipsis entre 28 y 30, una elipsis mayor (no apropiada a la longitud del rótulo interpuesto) entre 30 y 32. Los carteles nos conducen a esperar una mayor duración que podemos encontrar en la base del plano siguiente. Finalmente, la entrada y salida no modulada de la partitura musical intensifica la cualidad interruptora de algunos cortes. El espectador no puede predecir por cuánto tiempo continuará un plano porque el corte puede interrumpirlo en cualquier momento. Si la escuela de montaje soviético utiliza con frecuencia el corte para romper la acción, Godard lo utiliza a menudo para interrumpir el

plano, como si el narrador, en la mesa de montaje, necesitara tomas largas para darle una plenitud de posibilidades de elección respecto a cuándo hacer un empalme.

La función interruptora del corte se ejemplifica por medio de otro recurso. El salto se ha asociado con la obra de Godard a partir de *Al final de la escapada*, y aflora en otros de sus primeros filmes. El salto produce la impresión de que se ha suprimido metraje dentro del plano. En las películas de Godard, este recurso señala inequívocamente una cosa: la intervención del cineasta en la fase de montaje. Como tal, el salto es un índice perfecto de la superinscripción que he mencionado. La película está acabada, pero el narrador juega con ella, quitando una escena aquí y allá, dejando huellas del acto del montaje. Esto produce el efecto característico del montaje godardiano, observado por Jacques Rivette:

Lo que distingue sus películas de las de Chytilova, Eisenstein o Pollet es que con él se tiene la sensación de que hubo (o debía haber) una fase anterior del filme, una inferencia que los otros no permiten. En *Mude in USA*, Godard da la impresión de aludir a una película anterior, rechazada, impugnada, desfigurada, rasgada en fragmentos; destruida como tal, pero aún «subyacente».³⁵

Aunque los cortes de Godard se consideran frecuentemente como interrupciones, surgen importantes efectos positivos de las combinaciones de los planos. El recurso principal del montaje de Godard alude a la forma «superescritural» que estoy analizando: sugiere la presencia del narrador que pasa una película convencionalmente acabada por la moviola, saltando sobre unos pasajes y recomponiendo otros según su voluntad, por capricho o por casualidad. Tomemos como ejemplo una secuencia.

En *Lemmy contra Alphaville*, Natasha y Lemmy hablan en su habitación a la luz del día. Él le dice que está enamorado de ella. Tras un muy preciso intercambio plano/contraplano, siguen estos planos:

226. Primerísimo plano: Natasha se gira a la derecha.

227. Picado: Coche de policía por las calles.

228. Plano medio: Lemmy se acerca a Natasha y la rodea. Ella camina hacia la ventana, preguntando: «¿Así, qué es pues el amor?».

229. Picado: Coche de policía parado. Las puertas abiertas.

230-236. Planos abstractos de Natasha y Lemmy que

se abrazan, besan y bailan mientras la luz se proyecta sobre ellos.

237. Plano general: Imagen de la ciudad por la noche. Panorámica a la derecha hacia las siluetas de Natasha y Lemmy. Ella rodea la mesa hacia la lámpara.

238. Plano medio: Exterior de la ventana, de día. Natasha mira hacia afuera y hacia arriba, el libro apretado contra su pecho.

239. Plano americano: Lemmy en el baño lavándose. Panorámica hacia Natasha, que se acerca a él. Hablan sobre cómo le pueden engañar. Lemmy la agarra por el cuello.

240. Primer plano: Natasha.

241. Plano general: Los dos en el dormitorio, hablando. Lemmy intenta utilizar el sistema de telecomunicación, pero está fuera de servicio. Intentan fugarse, pero vuelven al plano seguidos por cuatro policías.

Este breve pasaje ejemplifica algunos de los recursos de montaje favoritos de Godard. Tenemos la «secuencia de montaje libre», obviamente derivada de las normas de Hollywood, pero revisada hasta ser casi irreconocible. Los planos 230 a 236 quedan unidos por la música y el comentario inconexo y en *off* de Natasha, y están, de alguna forma, filmados de forma abstracta (luces que relampaguean, miradas a la cámara); podrían pasar por una versión elíptica de una noche pasada juntos, pero, debido a la incoherencia de los indicios que indican luz alternativamente diurna y nocturna, no podemos estar seguros de que haya pasado, en efecto, una noche. (Compárese con las escenas de amor de *La guerra ha terminado*.) La secuencia es, en cierto sentido, la respuesta a la pregunta «¿Qué es, pues, el amor?», pero no es precisamente una respuesta directa. Tal subversión de la secuencia de montaje tradicional puede encontrarse ya en *Al final de la escapada* (por ejemplo, cuando Michel busca un coche para robarlo), y reaparece en casi cada largometraje de Godard. El narrador reflexivo inserta el material de una forma que da al segmento una autonomía arbitraria con respecto a la acción diegética que lo rodea: una digresión poética compuesta en la mesa de montaje.

La secuencia de *Lemmy contra Alphaville* ejemplifica otro recurso de montaje, el de la transición equívoca. No sabemos si el montaje día/noche/día (planos 230-238) cuenta como una secuencia independiente, o es el final de una secuencia anterior (día), o el comienzo de una nueva

secuencia (día). [Los límites del episodio quedan cuestionados por una interrupción de los indicios normales de continuidad temporal.] (El plano 228, de Natasha que va hacia la ventana, encajaría bastante suavemente con el plano 238, que nos la presenta allí de pie.) Como el montaje en el cine soviético, los cortes de Godard desafían nuestras expectativas respecto a si una escena terminará o comenzará. A veces, como aquí, simplemente elude la puntuación convencional de fundidos y encadenados. Otras veces, utiliza tal puntuación de forma ambivalente. En *Weekend* y *La Chinoise*, una escena se inicia con un fundido y luego, rápidamente, se funde sin que se haya presentado ninguna acción; a continuación, abre el fundido de nuevo y la acción comienza. Hacia 1965, llega a ser casi imposible separar una película de Godard en secuencias concretas.

[Tratado de forma convencional, el cambio de acción es un recurso clásico: para cubrir un vacío en la duración de la historia, cambiamos a un plano ajeno a la acción principal, a alguna otra cosa dentro de la escena,] o, más probablemente, a otra acción cualquiera. Un ejemplo simple lo tenemos en *Charlotte et son Jules*, cuando la frenética exposición de Jules se interrumpe por planos del amante de Charlotte que espera en el coche en el exterior. De forma similar, en *Charlotte et Véronique*, hay un corte desde las dos mujeres junto a la cama a un grabado de Picasso que hay en la pared. [A lo largo de la carrera de Godard, sin embargo, el cambio de acción se convierte en un recurso más súbito y desorientador. A veces, el plano simplemente «mira» un elemento] el póster de *Ten Seconds to Hell* (1959) en *Al final de la escapada*, o la cubierta de *L'âge du nylon: L'âme*, de Elsa Triolet, en *Una mujer casada*. Aunque estos objetos están dentro del espacio diegético, la inserción súbita de primeros planos exagerados convierte el corte un gesto narrativo autoconsciente. En nuestro ejemplo de *Lemmy contra Alphaville*, un plano de un coche de policía a toda velocidad (plano 227) interrumpe el diálogo en la habitación de Lemmy. Natasha camina hacia la ventana (plano 228). Paso a un plano aéreo de un coche de policía parado, con las puertas abriéndose (plano 229). Nuestra primera asunción es que la policía ha llegado, quizás observada desde el punto de vista de Natasha. Pero sigue el largo «montaje libre» de la pareja. Al final (plano 238), ella está de vuelta en la ventana mirando hacia arriba. Lemmy y Natasha continúan su conversación. Sólo entonces irrumpen la policía en la habi-

tación de Lemmy (plano 241). Los cambios de acción a los policías nos han despistado; en vez de cubrir un vacío en el tiempo de la historia, nos han confundido respecto a la duración de la acción en la habitación. El plano de la llegada del coche «pertenece» al final de la secuencia de montaje (digamos entre 238 y 239), exactamente antes de la irrupción de los policías.

[Cuando los cambios de acción tienen incluso menos importancia causal que en este caso, se convierten en «insertos no diegéticos».] Los rótulos parpadeantes de neón que interrumpen las escenas en *Lemmy contra Alphaville* pueden entenderse sólo como las interjecciones de un narrador omnisciente. Los anuncios insertados y las tiras cómicas en *Made in USA* y *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, las pinturas y cómics en *Pierrot el loco*, la proliferación de tal material en *La Chinoise*, todo ello debe atribuirse a una inteligencia autoconsciente. [Aquí la metáfora del collage parece más adecuada, puesto que el término tradicionalmente implica el corte de un corpus de material preexistente. Lo que permanece en bruto aquí es el detritus finalmente existente de la cultura de masas; la yuxtaposición de tal material, sin embargo, señala a un creador del collage en la mesa de montaje que ensambla, a partir de fragmentos y partes de la vida moderna, las interrupciones de la historia.]

En 1978, Godard hizo notar que cuando realizó *Al final de la escapada* quería evitar el problema del montaje (cuándo empezar o terminar un plano) insertando rótulos entre los planos.³⁶ Como en el cine de montaje soviético, los carteles de Godard dirigidos al espectador marcan la intrusión de un narrador autoconsciente. Pero con los carteles de Godard también entra otro componente del filme como «añadido en la fase de montaje». En las primeras obras, los títulos solían romper la película en fragmentos: las once partes de *Vivir su vida*, las cartas interpoladas en *Los carabineros*. Con *Masculin-féminin*, los carteles proliferan, creando un comentario continuo y, en un momento dado, identificando su fuente con el cineasta/creador de la historia: «El filósofo y el cineasta comparten una cierta actitud, una cierta visión del mundo, que es la de una generación». En los trabajos siguientes, como *La Chinoise* y *Weekend*, los rótulos penetran en la película, quebrando la acción y proporcionando apartes epigramáticos. Como toque final, Godard, ocasionalmente, escribirá a mano los rótulos (*Charlotte et son Jules*, *Charlotte et Véronique*, *Los carabineros*) o escribe sobre imaginería insertada (*La*

Chinoise) como para destacar la intervención *ex post facto* del narrador (y su equiparación con Godard, el hombre). Con las obras posteriores a 1968, acaba imponiéndose esta superinscripción literal, creando una caligrafía que recoge cada fragmento publicitario o cada fotografía de periódico con el *graffiti* del cineasta, negándose a permitir que consigamos algún tipo de visión no mediatizada.

Igual que cortar una imagen otorga al plano individual cierta autonomía, como una pieza en el juego del narrador, así el montaje sónico libera la banda de sonido para que se convierta en un componente discreto de la fase de montaje. Godard, de nuevo, comienza con elementos básicos, tales como las conversaciones entre personajes partes de las cuales pueden eliminarse (el monólogo de sobremesa y el intercambio entre las chicas en *Una mujer casada*) o repetirse (la reutilización de una frase del diálogo después de un corte en *Masculin-féminin*). Otro componente es el comentario en *over*. En *Banda aparte*, Godard pronuncia un texto en *over*, que exhibe un conocimiento inverosímil del lado poético de estos personajes. Durante la secuencia del madison, el narrador, arbitrariamente, baja el volumen del *jukebox* con que baila el trío y superpone sus observaciones, mientras mantiene el sonido de sus pies en el suelo del café. El narrador ha situado en primera línea su poder de convertirse en el mezclador de sonido, creando una «banda aparte». Lo mismo sucede en el comienzo de *Los carabineros*: oímos una voz que ordena la construcción de la banda sonora («¡Hola, hola! ¡Banda militar!»). En *El desprecio* Godard recita los créditos sobre el plano de apertura. En *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, la voz del narrador nos susurra, como si estuviera fuera del ámbito de la cámara, sus explicaciones sobre las elecciones hechas en el momento de filmar. La voz en *over* se presenta paralelamente a los rótulos insertados: ambos glosan la acción de la historia según la construimos.

Hay también muchísima voz *over* de los personajes en las películas de Godard. El ejemplo más coherente es *El soldadito*, que separa estrictamente la banda de imagen (las acciones pasadas de Bruno) de las reflexiones en voz *over* (que tienen lugar en el presente). A partir de ahí, sin embargo, Godard comienza a infringir la uniformidad temporal asociada con la voz en *over* del personaje. En *El desprecio*, inserta voces en *over* de los personajes durante una secuencia cuyo estatus real es incierto; las voces de Paul y Camille se mezclan y alternan sin ninguna eviden-

cia de que alguno de los personajes esté hablando de lo que vemos. El mismo problema tenemos en *Lemmy contra Alphaville*, *Pierrot el loco*, *Masculin-féminin* y *Made in USA*: no podemos asignar ningún presente narrativo a la voces en *over* insertas de los personajes que oímos. El efecto es montar las voces en *over* libres de ninguna relación estricta con la acción de la historia, y convertirlas en fragmentos que van en paralelo con la imagen. Al minimizar cualquier motivación realista de su presencia, el argumento las hace atribuibles a la voluntad de un ingeniero de sonido omnisciente. Esto es especialmente evidente en *Pierrot el loco*, cuando las voces en *over* intercaladas realizan tareas normalmente asignadas al autor (Ferdinand anunciará: «Capítulo dos»). En otro caso, *Vivir su vida*, la voz en *over* de un personaje (la exposición de la prostitución por parte de Raoul, el chulo) acaba confundándose con el comentario del narrador.

Los efectos musicales y sonoros operan de igual forma. Su disyunción los hace aparecer como elementos materiales «aplicados» o «enganchados» en una fase posterior de la producción. En lugar de puentes sonoros suavemente modulados (lo que Hollywood llama *sneaking in* y *sneaking out*), la narración habitualmente ofrece sólo fragmentos de sonido. Con frecuencia, un corte en la banda de imagen va acompañado de un súbito corte-sonoro, como en *Charlotte et son Jules*: primer plano-música; segundo plano-silencio; tercer plano-música; cuarto plano-silencio. La aspereza de *Deux ou trois choses que je sais d'elle* surge parcialmente de esta alternancia de planos en absoluto silencio con otros que taladran el tímpano. Más complejos son los casos en que el sonido constituye un nivel de montaje diferente de la banda de imagen. Habitualmente, Godard elige fragmentos de ruido y música y los introduce momentáneamente en la cadena verbal. *Made in USA* es el ejemplo más sorprendente, en el que fragmentos de Beethoven y el rugido de los aviones a reacción se entrelazan, una y otra vez, en múltiple combinación con las imágenes. En muchas películas, el mismo pasaje musical aparece o se desdibuja tan arbitrariamente que su poder evocador original queda reemplazado por nuestra conciencia de una mano que mueve el dial. Una escena puede comenzar en silencio, y luego un sonido entra súbitamente coincidiendo con la apertura de una puerta. Alan Williams señala que en cierta escena de *El desprecio*, un solo plano va acompañado por fragmentos de

sonido en *playback* y fragmentos de diálogo sincopado, «dos representaciones alternas e incompatibles del entorno acústico».³⁷ [Como otros usos paradigmáticos del sonido, éste despliega el acto de selección del cineasta en la etapa de la mezcla de sonido. Y el uso que hace Godard del sonido ya existente —fragmentos de música clásica o *pop*— refuerza más aún nuestro sentido del montaje como disposición final de materiales en distintos grados de elaboración.] «La música es un elemento vivo», comentó en 1965, «como una calle, o los coches. Es algo que yo describo, algo pre-existente a la película.»³⁸

[Otros efectos pueden también atribuirse a la creación de un cineasta-narrador. La utilización de metraje negativo] (en *Una mujer casada* y *Lenny contra Alphaville*) o de virados (en *El desprecio* y «Anticipación», uno de los episodios de *El oficio más viejo del mundo* [Le plus vieux métier du monde, 1967]), crea un narrador capaz de manipular la tonalidad de la banda fílmica. La partición más o menos arbitraria de la película es otra de estas ideas adicionales. Las repentinias, o totalmente ausentes, secuencias de crédito pueden atribuirse al manipulador de la imagen. Incluso la insistencia de Godard (el hombre) en realizar cada película según una fuente diferente —novela, historia corta de Balzac (*Masculin-féminin*), recortes de prensa (*Deux ou trois choses que je sais d'elle*), otras películas (*Lenny contra Alphaville*, *Made in USA*)— sólo subraya la transformación que su trabajo ha sufrido [El palimpsesto tiene muchos estratos, pero cada inscripción lleva el testimonio de una mano identificable. Podemos ahora repetir la máxima de *Charlotte et Veronique*, pero con un nuevo acento: «Por el mero hecho de que yo diga una frase, hay necesariamente una conexión con lo que viene antes».] La unidad del sujeto —el narrador-cineasta-cinéfilo— da unidad al argumento.]

No una unidad completa, naturalmente; la mayoría de mis ejemplos muestran el abismo existente entre las disyunciones narrativas de las películas y su motivación como obra del autor-cineasta. [Pero la desunión es, como hemos visto, un efecto sobre el que nuestro narrador trabaja.] Las cualidades espontáneas y apresuradas de los apuntes en el palimpsesto de Godard constituyen un ilusión tan cuidadosamente creada como el efecto de velocidad que surge de los *collages* cubistas minuciosamente elaborados.] La historia tiene vacíos no porque haya límites en el ámbito o profundidad de conocimiento del narra-

dor, sino porque el narrador ha omitido decisiones, o simplemente aún no las ha trabajado todas. Godard es como un pintor que deja un rastro de lápiz o un fragmento del primer borrador en un cuadro acabado, no sólo como elemento compositivo sino también como una señal delicadamente preservada del proceso.]

Debería ser ahora evidente que la narración de Godard no puede reducirse totalmente a la noción crítica más corriente de «reflexión». Sus películas, realmente, declaran su propia artificialidad, pero eso mismo hacen todas las películas [Mejor aún, y más específicamente, la obra de Godard pudo haber sido creada sólo en la era del cine de arte y ensayo, con su valoración de una presencia autoral que se cierne sobre el texto, su tendencia hacia la confusión entre narrador y creador, y el sentimiento correspondiente de que conocemos vagamente cómo se produce una película.] Otras películas *collage* —digamos, *Song of the Shirt* (1979)— podrían considerarse reflexivas, pero no hay en ellas una personificación del narrador, ni el palimpsesto entendido como un «recuerdo» de las fases de producción. [Godard nos proporciona verdadero *cinéma d'auteur*; el narrador se convierte en «superautor», haciendo gala de su dominio sobre todo el proceso de producción.] No es simplemente la reflexión lo que está en juego, sino la constitución de un narrador que atrae al espectador como un virtuoso que «toca» cine. («Se tiene la impresión de que Buñuel se enfrenta al cine de la misma forma en que Bach al final de su vida podía tocar el órgano».)³⁹

La «cinéfilia» de su narrador es, tal vez, más clara en «Camera Eye», la contribución de Godard a *Loin du Vietnam* (1969). Planos de Godard en París manipulando una cámara alternan con insertos de metraje documental, fotografías, pósters y tomas de *La Chinoise*. La estructura del episodio se anticipa a sus obras de 1968 y las películas del grupo Dziga-Vertov. Es un buen ejemplo de cine interrogativo, aunque en forma no narrativa. Sin embargo, volvemos de nuevo a la imagen del cineasta como brujo: curioseando a través de su visor, irrumpiendo con los focos (e ilustrando, según el efecto Kuleshov, la huida de un vietnamita), rebobinando una cinta magnetofónica, y montando conjuntamente material de archivo y acción escenificada. [Como en *Numéro deux*, el narrador asume el centro de la representación, concededor de su papel como creador y alentándonos a unificar la narración respecto a la (dividida) conciencia del cineasta. Resulta sintomático,

pues, que mientras nos propone que dejemos que Vietnam nos invada, la voz de Godard también insiste: «Lo único que podemos hacer es realizar películas».]

1968 y después

Los críticos, habitualmente, dividen la obra de Godard en películas «no políticas» (principalmente las anteriores a 1968) y los esfuerzos «políticos» posteriores. Incluso los críticos marxistas han olvidado, sin embargo, que la mayoría de las películas anteriores a 1968 son políticas en un sentido en el que Godard y sus contemporáneos eran conscientes: tomaban como asunto la política de cada día, una noción que debe mucho a Henri Lefebvre y otros marxistas existenciales.⁴⁰ (Mark Poster ha indicado, convincentemente, que este esfuerzo, sin resabios del marxismo oficial o althusseriano, es el que tuvo mayor influencia sobre el levantamiento de Mayo de 1968, en el que Godard estuvo profundamente implicado.)⁴¹ Desde el punto de vista de este libro, la referencia a la «política», en consecuencia, no refleja el cambio en los procesos narrativos que subyacen en la obra de Godard. La línea divisoria principal es «Camera Eye», que marca el resurgimiento de formas verdaderamente ensayísticas en su obra. (Ejemplos posteriores serían *Pravda* y *Letter to Jane* [1972].) Hablando con amplitud, en las películas posteriores a 1967 surgen tres tendencias narrativas relacionadas con los principios del período previo.

En primer lugar encontramos películas —*Cinétracts* (1968), *Le gai savoir* (1968), *Un film comme les autres* (1968), *One Plus One* (1969), *British Sounds*, *Pravda*, *Ici et ailleurs* (1976)— que desarrollan los principios que había tras las disgresiones que llenaban las películas previas. Ahora no hay narración, como mucho una situación encuadrada en una conversación (*Le gai savoir*, *Un film comme les autres*). La película se convierte en un ensamblado de materiales documentales, fotografías, imágenes de televisión, sonido directo. Las películas se inspiran en géneros documentales (películas publicitarias, reportajes, entrevistas) y utiliza técnicas del cine histórico-materialista soviético (el «montaje intelectual» de *Le gai savoir*, las relaciones en contrapunto sonido/imagen y los rótulos retóricos de todas las películas del grupo Dziga-Vertov). La mezcla ocasional de modos tiene el objeto abiertamente

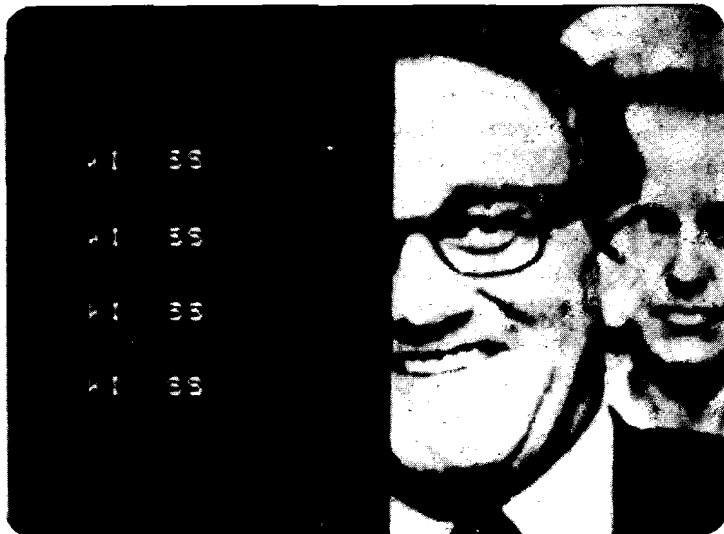


Fig. 13.3. *Ici et ailleurs*.

político de investigar sobre una «gramática» del cine revolucionario. Y el principio del palimpsesto aún está en vigor, ya que la película despliega las transformaciones del suceso profílmico con todo tipo de superposiciones: escritura sobre imágenes impresas («Los reyes del imperialismo»), sustituyendo una banda sonora por otra, o colocando unas imágenes encima de otras (*Letter to Jane*). En estas obras, la espacialización del texto (ya no una narración, puesto que no hay historia que construir) alcanza su apogeo. Aparecerá un plano, se comentará, y después reaparecerá en un contexto nuevo y con un nuevo comentario. Más que nunca tenemos la sensación de un almacén de imágenes recogidas por un *grand imagier*. *Ici et ailleurs* constituye un perfecto resumen. En ella un debate (entre Godard y Anne-Marie Miéville en voz en *over*) sobre material fílmico de la lucha palestina va acompañado por rótulos inconexos, fotogramas en negro, una reelaboración de las imágenes anteriores con un sonido nuevo; e insistentes efectos de montaje (personas que muestran sucesivamente imágenes a la cámara, diapositivas que aparecen en un visor pequeño, cuatro monitores de televisión llenando un encuadre). Cuando el nombre de Henry Kissinger se borra dejando sólo las letras SS (fig. 13.3), nos damos cuenta de cómo se ha construido una película completa con lo que en *La chinoise* eran interpolaciones.

Una segunda tendencia se basa más directamente en la producción de 1960-1967. Tenemos una narrativa puntua-

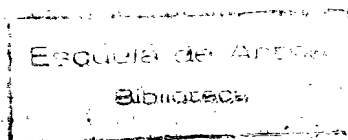
da por inserciones y que funciona de forma paralela con las manipulaciones sonoras. En un extremo vemos las narrativas mínimas y alegóricas contenidas en algunas películas del grupo Dziga-Vertov: *Le vent d'Est* (1969), *Luttes en Italie* (1969), *Vladimir et Rosa* (1970). Mucho más convencional es *Tout va bien* (1972). Y en algún lugar intermedio tenemos las más fragmentarias, pero aún coherentes *Numéro deux* (1975) y *Comment ça va?* (1976). Todas estas películas nos exigen la construcción de una historia más o menos convencional según el modelo del cine clásico (*Le vent d'Est*, con su parodia del *western*) o según el de la narración de arte y ensayo. De nuevo, sin embargo, los modos se mezclan: una narración interrogativa histórico-materialista cuestiona y corrige otros indicios. Las convenciones del arte y ensayo, la subjetividad reflexiva de los personajes de *Luttes en Italie* y *Tout va bien*, se oponen a los recursos que exigen una formulación política: voces en *over*, fotogramas en negro (en *Luttes en Italie*, para dar tiempo al espectador a reflexionar), y recursos autoconscientemente brechtianos (sobre todo en *Tout va bien*). En *Numéro deux*, escenas de la vida familiar, como si se tratara de un neorrealismo puesto al día, se convierten en altamente mediatizadas por el uso que hace Godard de los monitores de vídeo para enriquecer la imaginería, rodeando en consecuencia cada plano de un vacío negro, borrando una imagen con otra, y creando un efecto de montaje con diversas pantallas. *Comment ça va?* entremezcla montaje de la estructura narrativa (una pareja realizando un vídeo militante) con material que puede que esté o que no esté en ese vídeo, produciendo en consecuencia un complejo juego entre documental, cine de arte y ensayo y esquemas histórico-materialistas. De nuevo, como en las películas pre-1968, la narración se espacializa, las imágenes y sonidos se recombinan y los segmentos evocan lo que no vemos. La identificación entre narrador y cineasta es, de nuevo, muy fuerte, aunque las voces *over*, con frecuencia, separan las funciones para crear un diálogo. Y, naturalmente, la sobreescritura es constante, hasta el punto de marcar el propio material de la película (*Le vent d'Est*).

La tendencia más reciente en la obra de Godard es difícil de definir porque aparece como una regresión. *Sálvese quien pueda (la vida)* (*Sauve qui peut* [la vie], 1980) y *Pasión* (*Passion*, 1982) parecen completamente asimila-

bles al modo narrativo del cine de arte y ensayo. Protagonistas que revelan características más o menos coherentes, narraciones libres que dependen de encuentros ocasionales y crisis psicológicas, un grado de resolución causal acompañado de muchos vacíos permanentes; en tales aspectos, estas películas recuerdan el período intermedio de Antonioni. Muchos efectos técnicos pueden considerarse como comentario autoral (si bien ambiguo) sobre un mundo diegético fundamentalmente coherente y uniforme. (Pienso en la desincronización sonora de *Pasión* o los encuadres ralentizados de *Sálvese quien pueda*). La sobreescritura es, pues, mucho menos abierta, a menudo sólo una cuestión de volumen o estatus diegético incierto. Al comienzo de *Sálvese quien pueda*, por ejemplo, sólo el enfado de Paul dando golpes contra la pared nos confirma que la voz de soprano, que súbitamente desaparece, es diegética. Queda también un impulso paradigmático, especialmente en la exploración de diversas relaciones imagen-sonido, pero se manifiesta de forma muy sutil. En conjunto, estas películas funcionan en dos niveles: el uso bastante directo de los esquemas del arte y ensayo, y el suave proceso de disyunción que nunca plantea los problemas manifiestos de los primeros filmes pero que puede, una vez expuesto a la crítica minuciosa, revelar un trabajo estilístico no menos experimental que el de los años inmediatamente posteriores a 1968.

Para algunos espectadores y críticos, esto se parecerá mucho a un paso atrás. Pero la obra de un artista no necesita moverse en línea recta, como Godard nos recuerda críticamente en un trabajo de dos páginas que elaboró para un número de *Cahiers* de 1981.⁴² En la página izquierda hay un fotomontaje de Freud mirando a Eisenstein, que trabaja en una mesa de montaje. Al lado de Freud se lee la frase *Là où c'était, je serai*: «Allí donde eso estaba, estaré yo»; al lado de Eisenstein vemos, *Là où je serai, j'ai déjà été*: «Donde pueda estar, ya habré estado». En la página opuesta hay una foto de Godard en su mesa de montaje con un pie que dice: *Là où ça ira, on sera mieux*: «Allí donde vaya todo esto, siempre estará mejor». Lo que no ha cambiado es la imagen del narrador como cineasta total, capaz de presentar un giro aparentemente conservador en su carrera como únicamente la fluctuación voluntaria de una autoconciencia cambiante.

Conclusión



El propósito principal de este libro ha sido construir una teoría del modo en que las películas, en sus operaciones estilísticas y formales, exigen ciertas actividades de construcción y comprensión de una historia por parte de los espectadores. La segunda parte presenta los conceptos teóricos necesarios para explicar este proceso. Existe el espectador orientado a un fin, equipado con esquemas y dispuesto a hacer asunciones, formarse expectativas, motivar el material, recordar información y proyectar hipótesis. Existen las características formales del propio filme: primero, las tácticas argumentales que llevan al espectador a realizar movimientos inferenciales; segundo, las cualidades de cognoscibilidad, comunicabilidad, autoconciencia y tono que modelan la construcción evolutiva de la historia por parte del espectador. Tenemos también las propiedades temporales y espaciales del propio medio fílmico, cualquiera de las cuales puede contribuir al proceso narrativo fílmico.

La tercera parte del libro indica que los recursos y principios narrativos suelen agruparse históricamente, para formar normas extrínsecas dentro de las cuales se producen y consumen una gran mayoría de películas. Mientras la actividad narrativa está lógicamente abierta a cualquier innovación textual, unos pocos modos han demostrado tener un gran peso histórico. Me he centrado en cuatro de ellos: la narración clásica, la narración de arte y ensayo, la narración histórico-materialista y la narración paramétrica. Cada una tiene sus propias «dominantes» compositivas relativamente estables y sus elecciones fundamentales respecto a cómo se producirá la actividad del visionado. Esto no quiere decir que no existan también obras problemáticas que utilizan las normas de formas conflictivas; Godard ha sido nuestro ejemplo (manifiesto). Tampoco quiere decir que una película producida dentro de los protocolos de un determinado modo no pueda entenderse según los protocolos de otro; hemos visto cómo ocurría esto con las películas de Hollywood en manos de ciertos críticos, o con *El año pasado en Marienbad* en relación con el cine de arte y ensayo y los modos paramétricos.

¿Qué ventajas podemos extraer de este estudio teórico, histórico y crítico de la narración en el cine de ficción? De forma obvia, habría de juzgarse según los criterios usados al calibrar cualquier teoría. ¿Es lo suficientemente amplio? ¿Establece diferenciaciones de forma interesante y práctica? ¿Es lógicamente coherente? ¿Se corresponde con lo que consideramos como datos? Si tengo razón al pensar que pasa estas pruebas razonablemente bien, ello quiere decir que tendrá alguna utilidad: una teoría parcial de la narración en el cine de ficción.

Destaco el calificativo «parcial». Esta teoría no responderá a todas las preguntas interesantes que podríamos hacernos sobre la narración cinematográfica. Al ser un estudio sobre la narración, no ayudará necesariamente a definir cuestiones de representación o estructura narrativa. Subordinada a un sistema perceptual-cognitivo de la actividad del espectador, no trata temas como la sexualidad y las fantasías, para los cuales las teorías psicoanalíticas están mejor dotadas. Al tomar la historia del cine en su contexto más cercano, no responderá, naturalmente, a preguntas de mayor amplitud, culturales, económicas o ideológicas, sobre la institución del cine. Tales limitaciones me parecen síntomas de fortaleza. Una teoría que lo explicara todo no sería interesante; podría también bordear el dogma. El conocimiento, frecuentemente, se beneficia de un campo de investigación limitado.

Sin embargo, tal vez algunos conceptos y distinciones aparecidos en las páginas previas puedan ayudar a clarificar categorías críticas ya aceptadas o que empiezan a instaurarse. Las nociones cinematográficas de autoría podrían reelaborarse en términos narrativos, especialmente con respecto a las normas. El estudio del género podría beneficiarse, como propongo en el capítulo 5, de una atención a las variaciones de las estrategias narrativas. Los críticos interesados en «la teoría de la recepción» podrían considerar cómo los tipos de normas que he esbozado aquí podrían especificarse en coyunturas históricas específicas. Los estudios de la ideología en el cine pueden reconocer provechosamente que a través de los esquemas los miembros de la sociedad establecen unas construcciones ideológicas

con respecto a la misma, y que los modos narrativos son mediaciones importantes entre la ideología y sus manifestaciones en las obras de arte, de tal forma que, por ejemplo, posiciones políticas semejantes pueden representarse de forma muy diferente en la narración clásica, en la narración de arte y ensayo, y en la narración histórico-materialista. Si el análisis ideológico desea evitar generalizaciones vanas, debe tener en cuenta las formas concretas en que los procesos narrativos funcionan en la representación fílmica.

Podría ser, pues, que la teoría propuesta aquí pueda definir, describir y analizar procesos que otras aproximaciones deberían tener en cuenta. Esta posibilidad estaría en el espíritu de los críticos formalistas rusos, que, en términos de Eichenbaum, se consideraban a sí mismos «especificadores». Sin embargo, yo no ofrezco este trabajo como un ingrediente más de la ecléctica mezcla de doctrinas que con frecuencia pasa por ser teoría fílmica. Este

libro se escribió con la convicción de que los estudios fílmicos no necesitan programas generales, sino una discriminación entre cuestiones que se pueden responder según estructuras conceptuales de referencia, más o menos profundas.

Una prueba que identifica a una buena teoría es su fecundidad. ¿Genera nuevas e interesantes cuestiones? Algunas de las afirmaciones aquí presentadas conducirán, espero, a los lectores a estudiar el proceso de la narración y a descubrir nuevas áreas de investigación. Ciertamente, las relaciones entre argumento y estilo, la posibilidad de otros modos narrativos, la interacción de normas intrínsecas y extrínsecas, y el amplio ámbito de operaciones perceptual-cognitivas realizadas por el espectador, son temas para una investigación más detallada. Nada de lo que he dicho es definitivo, pero este estudio de la narración puede alentar el desarrollo de un valioso campo del conocimiento: la poética histórica del cine.

Notas

Introducción

1. V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Austin, University of Texas Press, 1968, 2ª ed. (trad. cast.: *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1987, 8ª ed); Tzvetan Todorov, *The Poetics of Prose*, Ithaca, Cornell University Press, 1977, págs. 218-233.

2. Claude Lévi-Strauss, «The Structural Study of Myth», *Structural Anthropology*, Garden City, Nueva York, Anchor, 1967, págs. 202-228 (trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1992, 2ª ed.).

3. John Holloway, *Narrative and Structure*, Cambridge, Cambridge University Press, 1979.

4. Boris Eichenbaum, «The Theory of the "Formal Method"», en Lee T. Lemon y Marion J. Reis (comps.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965, pág. 104.

5. Véase, por ejemplo, Jim Kitses, *Horizons West*, Bloomington, Indiana University Press, 1970; Colin MacArthur, *Underworld USA*, Nueva York, Viking, 1972; John G. Cawelti, *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green Popular Press, 1975; y la mayoría de los ensayos incluidos en Rick Altman (comp.), *Genre: The Musical*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981.

6. Christian Metz, «Problems of Denotation in the Fiction Film», *Film Language*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, págs. 108-146 (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973).

7. Véase Stephen Heath, «Film and System: Terms of Analysis», *Screen* 16, 1, primavera de 1975, págs. 7-77, y *Screen* 16,2, verano de 1975, págs. 91-113; Raymond Bellour, *L'analyse du film*, París, Albatros, 1979; y Thierry Kuntzel, «The Film-Work», *Enclitic* 2,1, primavera de 1978, págs. 39-62, y «The Film-Work, 2», *Camera Obscura*, n. 5, 1980, págs. 6-69.

8. Esta concepción de una «poética» se discute en Benjamin Hrusovski, «Poetics, Criticism, Science: Remarks on the Fields and Responsibilities of the Study of Literature», *PTL: Poetics and Theory of Literature*, 1, 1976, III-XXXV, esp. XV-XVII.

Capítulo 1

1. Aristóteles, *Poetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1967, pág. 13 (trad. cast.: *Poética*, Madrid, Gredos, 1992).

2. Gerald F. Else, «"Imitation" in the Fifth Century», *Classical Philology*, 53, 2, abril de 1958, pág. 78.

3. Samuel Y. Edgerton, Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Nueva York, Harper and Row, 1975, 173n.

4. Citado en John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Nueva York, Harper and Row, 1972, pág. 251.

5. Para un estudio del desarrollo de la perspectiva, véase Lawrence Wright, *Perspective in Perspective*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1983, págs. 33-180.

6. Citado en Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, pág. 127.

7. Leon Battista Alberti, *On Painting*, New Haven, Yale University Press, 1966, pág. 56.

8. Nikolai Taraboukine, *Le dernier tableau*, París, Champ Libre, 1972, pág. 117.

9. White, *Birth and Rebirth of Pictorial Space*, págs. 190-191.

10. George R. Kernodle, *From Art to Theatre: Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1943, pág. 188.

11. Véase Dene Barnett, «The Performance Practice of Acting: The Eighteenth Century. Part I: Ensemble Acting», *Theatre Research International* 2, 3, mayo de 1977, págs. 157-186.

12. E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1961, págs. 129-138.

13. Citado en Walter Allen (comp.), *Writers on Writing*, Nueva York, Dutton, 1949, pág. 123.

14. *Ibid.*, pág. 168.

15. Citado en Joseph A. Kestner, *The Spatiality of the Novel*, Detroit, Wayne State University Press, 1978, pág. 58.

16. Citado en Allen, *Writers on Writing*, pág. 123.

17. Citado en Richard Stang, *The Theory of the Novel in England, 1850-1870*, Nueva York, Columbia University Press, 1959, pág. 101.

18. *Ibid.*, págs. 92-99.

19. Henry James, «The Future of the Novel», en Leon Edel (comp.), *The Future of the Novel*, Nueva York, Vintage, 1956, pág. 33 (trad. cast.: *El futuro de la novela*, Madrid, Taurus, 1975).

20. Henry James, *The Art of Novel*, comp. de R. P. Blackmur, Nueva York, Scribner's, 1934, pág. 46.

21. Henry James, «The Art of Fiction», en Gay Wilson Allen y Harry Hayden Clark (comps.), *Literary Criticism: Pope to Croce*, Detroit, Wayne State University Press, 1962, pág. 558 (trad. cast.: *El arte de la ficción*, León, Universidad de León, 1992).

22. James, *Art of the Novel*, pág. 306.

23. Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, Nueva York, Viking, 1962, pág. 9.

24. *Ibid.*, pág. 10.

25. *Ibid.*, pág. 65.

26. *Ibid.*, pág. 71.

27. *Ibid.*, pág. 74.

28. *Ibid.*, pág. 65.

29. *Ibid.*, pág. 73.

30. *Ibid.*, pág. 113.

31. Citado en Allen, *Writers on Writing*, pág. 186.

32. Roger Fowler, *Linguistics and the Novel*, Nueva York, Methuen, 1977, pág. 74.

33. Frances Marion, «Scenario Writing», en Stephen Watts (comp.),

Behind the Screen: How Films Are Made, Nueva York, Dodge, 1938, pág. 33.

34. V. I. Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, Nueva York, Grove, 1970, págs. 70-71.

35. *Ibid.*, pág. 254.

36. Karel Reisz y Gavin Millar, *The Technique of Film Editing*, 2ª ed., Nueva York, Hastings House, 1968 (trad. cast.: *Técnica del montaje cinematográfico*, Madrid, Taurus, 1990, 7ª ed.).

37. Ivor Montagu, *Film World: A Guide to Cinema*, Baltimore, Penguin, 1964, pág. 102.

38. Frederick Y. Smith, «The Cutting and Editing of Motion Pictures», *The technique of Motion Picture Production*, Nueva York, Interscience, 1944, págs. 130-139.

39. Montagu, *Film World*, pág. 141.

40. André Bazin, «The Evolution of the Language of Cinema», en *What is Cinema?*, Berkeley, University of California Press, 1967, pág. 24 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990).

41. Citado en S. Y. Kuroda, «Réflexions sur les fondements de la théorie de la narration», en Julia Kristeva, Jean-Claude Milner y Nicolas Ruwet (comps.), *Langue, discours, société*, París, Seuil, 1975, pág. 281.

42. «The Rehearsal Method», en Ronald Levaco (comp.), *Kuleshov on Film: Writings by Lev Kuleshov*, Berkeley, University of California Press, 1974, págs. 147-158.

43. S. M. Eisenstein, *Izbranniie proizvedeniia v chesti tomakh* (Obras seleccionadas en seis volúmenes), vol. 4: *Regissura* (Dirección), Moscú, Iskusstvo, 1966, págs. 605-630. De aquí en adelante se cita como *Regissura*.

44. Sergei Eisenstein y Sergei Tretyakov, «Expressive Movement», *Millennium Film Journal*, n. 3, invierno/primavera de 1979, pág. 37.

45. *Ibid.*, pág. 38.

46. Sergei Eisenstein y Sergei Jutkevich, «L'Ottava Arte», *Bianco e Nero* 32, 7-8, julio-agosto de 1971, III.

47. Eisenstein y Tretyakov, «Expressive Movement», págs. 36-37.

48. S. M. Eisenstein, «Montage of Attractions», en *The Drama Review* 18, I, marzo de 1974, pág. 78.

49. S. M. Eisenstein, «Les deux crânes d'Alexandre de Macédoine», en *Au-delà des étoiles*, París, Union Générale d'Éditions, 1974, págs. 169-170; Sergei Eisenstein, «The Unexpected», en *Film Form*, Cleveland, World, 1957, 2ª ed.

50. Eisenstein, *Film Form*, pág. 103.

51. *Ibid.*, pág. 53.

52. *Ibid.*, pág. 80.

53. Véase David Bordwell, «Narration and Scenography in the Later Eisenstein», en *Millennium Film Journal*, n. 13 (otoño-invierno de 1983-1984), págs. 62-80.

54. Eisenstein, *Regissura*, págs. 711-712.

55. S. M. Eisenstein, *Mémoires*, vol. I, París, Union Générale d'Éditions, 1978, págs. 62-63.

Capítulo 2

1. Platón, *The Republic. The Collected Dialogues of Plato*, comp. de Edith Hamilton y Huntington Cairns, Nueva York, Pantheon, 1963, pág. 638 (trad. cast.: *La república*, Madrid, Alianza, 1993, 5ª ed.).

2. *Ibid.*

3. Étienne Souriau, «Préface», en Étienne Souriau (comp.), *L'univers filmique*, París, Flammarion, 1953, pág. 7. Véase también Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, 27n.

4. Roland Barthes, *Writing Degree Zero* y *Elements of Semiology*, Boston, Beacon, 1970, pág. 9.

5. Roland Barthes, «Introduction to the Structural Analysis of Narratives», en Stephen Heath (comp.), *Image Music Text*, Nueva York, Hill and Wang, 1977, pág. 112.

6. *Ibid.*, pág. 113.

7. Yuri Tynianov, «On the Foundations of Cinema», en Herbert Eagle (comp.), *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Slavic Publications, 1981, págs. 90-91.

8. Boris Eichenbaum, «Problems of Cinema Stylistics», en Eagle, *Russian Formalist Film Theory*, págs. 56-62.

9. Colin MacCabe, *James Joyce and the Revolution of the Word*, Londres, Macmillan, 1978, págs. 13-14.

10. Colin MacCabe, «Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses», *Screen* 15, 2, verano de 1974, pág. 10.

11. *Ibid.*, pág. 11.

12. Colin MacCabe, «Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure», *Screen* 17, 3, otoño de 1976, pág. 11.

13. Tarski, sin embargo, está interesado en mostrar la posibilidad de una definición semántica de la verdad, definiendo las dimensiones referenciales de los lenguajes formalizados; no tiene en cuenta el discurso literario o ficticio. Véase, no sólo Tarski, «The Semantic Conception of Truth and the Foundations of Semantics», en *Journal of Philosophy and Phenomenological Research* 4 (1944), págs. 341-375, sino también el comentario en George D. Romanos, *Quine and Analytic Philosophy: The Language of Language*, Cambridge, MIT Press, 1983, págs. 135-172.

14. MacCabe, «Realism and the Cinema», pág. 15.

15. Roland Barthes, «Responses», *Tel Quel*, 47, otoño de 1971, pág. 97.

16. Véase Geoffrey N. Leech y Michael H. Short, *Style in Fiction: A Linguistic Introduction to Fictional Prose*, Londres, Longman, 1981, pág. 323.

17. Véase David Lodge, «Middlemarch and the Idea of the Classic Realist Text», en Arnold Kettle (comp.), *The Nineteenth-Century Novel: Critical Essays and Documents*, Londres, Heinemann, 1981, 2ª ed., págs. 218-231. Muchas de las generalizaciones de MacCabe son también cuestionadas por el grado en que incluso novelistas «realistas» del siglo XIX como Scott, Austen y Trollope se permiten recursos paródicos, reflexivos y narrativos que delatan su propia artificiosidad. Para un comentario sobre ello, véase George Levine, *The Realistic Imagination: English Fiction from Frankenstein to Lady Chatterley*, Chicago, University of Chicago Press, 1981.

18. MacCabe, «Realism and the Cinema», pág. 8.

19. Para un comentario sobre estos registros, véase Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres, Methuen, 1983, págs. 106-116, y Leech y Short, *Style in Fiction*, págs. 318-334.

20. Catherine Belsey, que sigue la definición de MacCabe del texto realista clásico, al menos se da cuenta del problema, pero su solución

es draconiana. Según ella, *Casa desolada* presenta dos discursos, el de un narrador en tercera persona y el de un narrador en primera persona; se alternan y nunca se expresan en un metalenguaje. Belsey sugiere que debe haber, pues, un tercer discurso que contenga a los otros dos: un «discurso privilegiado pero literalmente no escrito... el discurso invisible, simple y no contradictorio del lector» (*Critical Practice*, Londres, Methuen, 1980, págs. 80-81). Si el discurso puede ser literalmente no escrito, la concepción de discurso de MacCabe como entidad textual se derrumba. Y si el lector produce un discurso o metalenguaje, nada nos impide postular muchas de tales entidades, cada una correspondiendo a una interpretación crítica diferente de la obra. Un discurso es, al menos, un texto, y la comprensión de un lector, por más que pueda «unir» discursos, no es un texto.

21. Para un análisis completo de las poéticas de citación y «estilo directo» en textos narrativos, véase Meir Sternberg, «Point of View and the Indirections of Direct Speech», en *Language and Style* 15, 2; primavera de 1982, págs. 67-117. Los pasajes más adecuados respecto a la argumentación de MacCabe están en las págs. 108-114.

22. M. M. Bakhtin, «Discourse in the Novel», en Michael Holquist (comp.), *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Austin, University of Texas Press, 1981, 366.

23. *Ibid.*, págs. 415-416.

24. Para una crítica comparable a la de MacCabe sobre este punto, véase Mary Ann Doane, «The Dialogical Text: Filmic Irony and the Spectator», tesis doctoral, Universidad de Iowa, 1979, págs. 73-77.

25. MacCabe, «Realism and the Cinema», pág. 11.

26. Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation: De la subjectivité dans le langage*, París, Colin, 1980, pág. 7.

27. Émile Benveniste, «L'appareil formel de l'énonciation», *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, París, Gallimard, 1974, págs. 80-85.

28. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, pág. 32.

29. Émile Benveniste, «Structure des relations de personne dans le verbe», *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966, pág. 242.

30. *Ibid.*, pág. 239.

31. *Ibid.*, pág. 241.

32. Para un comentario sobre la revisión por parte de los estructuralistas de Benveniste, véase Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics, and the Study of Literature*, Ithaca, Cornell University Press, 1975, págs. 197-200 (trad. cast.: *La poética estructuralista*, Barcelona, Anagrama, 1979).

33. Roland Barthes, «To Write: An Intransitive Verb?», en Richard Macksey y Eugenio Donato (comps.), *The Structuralist Controversy: The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972, págs. 136-145.

34. Gérard Genette, «Frontières du récit», *Figures II*, París, Seuil, 1969, pág. 67.

35. Jenny Simonin-Grumbach, «Pour une typologie des discours», en Julia Kristeva, Jean-Claude Milner y Nicolas Ruwet (comps.), *Langue, discours, société*, París, Seuil, 1975, pág. 103.

36. Christian Metz, «Story/Discourse (A Note on Two Kinds of Voyeurism)», *The Imaginary Signifier*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, pág. 91 (trad. cast.: *Psicoanálisis y cine. El significado imaginario*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979).

37. *Ibid.*, pág. 96.

38. *Ibid.*, pág. 94.

39. *Ibid.*, pág. 96.

40. Mark Nash, «Vampyr and the Fantastic», en *Screen* 17, 3, otoño de 1976, págs. 29-67.

41. Janet Bergstrom, «Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour», en *Camera Obscura*, 3-4, verano de 1979, pág. 98.

42. Claude Bailblé, Michel Marie y Marie-Claire Ropars, *Muriel: Histoire d'une recherche*, París, Galilée, 1974, págs. 244-245.

43. Nash, «Vampyr and the Fantastic», pág. 39.

44. François Jost, «Discours cinématographique, narration: Deux façons d'envisager le problème de l'énonciation», en J. Aumont y J. L. Leutrat (comps.), *Théorie du film*, París, Albatros, 1980, pág. 127; Nick Browne, «The Rhetoric of the Specular Text with Reference to Stagecoach», en John Caughie (comp.), *Ideas of Authorship*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981, pág. 253.

45. Jacqueline Suter, «Feminine Discourse in Christopher Strong», en *Camera Obscura*, 3-4, 1979, pág. 135.

46. Alain Bergala, «L'homme qui se lève», en *Cahiers du cinéma*, n. 311, mayo de 1980, págs. 25-26.

47. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, «Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma», en *Revue des sciences humaines*, n. 141, enero-marzo de 1971, pág. 33.

48. Nash, «Vampyr and the Fantastic», pág. 41.

49. Christian Metz, «Montage et discours dans le film», *Essais sur la signification au cinéma*, vol. 2, París, Klincksieck, 1972, pág. 96 (trad. cast.: *Ensayos sobre la significación en el cine*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1972).

50. Raymond Bellour, «Hitchcock the Enunciator», en *Camera Obscura* 2, otoño de 1977, pág. 68.

51. Browne, «Rhetoric of the Specular Text with Reference to Stagecoach», pág. 254.

52. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, «Narration et signification: Un exemple filmique», en *Poétique*, 12, 1972, pág. 526; Bellour, «Hitchcock the Enunciator», 68.

53. Bellour, «Hitchcock The Enunciator», 68.

54. Stephen Heath, «Narrative Space», en *Questions of Cinema*, Londres, Macmillan, 1981, pág. 26.

55. *Ibid.*, pág. 65.

Capítulo 3

1. Pueden encontrarse reseñas en John R. Anderson, *Cognitive Psychology and Its Implications*, San Francisco, Freeman, 1980, págs. 367-399, y en Dan I. Slobin, *Psycholinguistics*, Glenview, Ill., Scott, Foresman, 1974, págs. 97-133.

2. Citado en E. H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, pág. I.

3. Irwin Rock sugirió que cualquier actividad perceptual podría ser explicable a la luz de procesos cognitivos tales como la descripción, la solución de problemas, y demás. Véase *The Logic of Perception*, Cambridge, MIT Press, 1983, especialmente las págs. 17-20.

En relación con este punto, me gustaría llamar la atención sobre dos diferencias entre mi estudio de la percepción y la cognición filmicas y una versión del constructivismo ofrecida por Bill Nichols en *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981. Primero, Nichols dice que el cerebro «organiza las impresiones sensoriales en modelos y después confiere significados sobre diversos tipos de modelos» (pág. 12). Esto, como el resto del estudio de Nichols, me parece que da demasiada importancia al procesado ascendente, tanto en el mundo como en el cine. De forma más seria, Nichols enfrenta los procesos perceptuales *no* conscientes con la actividad mental *inconsciente* en el sentido freudiano (págs. 27-28). El paso es fundamental en el proyecto global de Nichols —unir «la imagen» a «la ideología» vía Jacques Lacan— pero se basa en una noción equívoca de lo inconsciente. Los procesos perceptuales son con frecuencia inaccesibles, toda vez que no tenemos conciencia fenomenológica de ellos. Pero esto no es identificar, como Nichols hace, la «localización» de estas actividades con lo que Freud llamó el «proceso primario» (pág. 29). El propio Freud parece haber considerado la percepción como una cuestión de la conciencia, no de lo inconsciente; véase también su tendencia, en su última obra, a tratar la percepción como una función del ego. Un resumen de estas observaciones puede encontrarse en Richard Wollheim, *Sigmund Freud*, Nueva York, Viking, 1971, págs. 40-45, 213-215.

4. Gombrich, *Sense of Order*, pág. 5.

5. Véase Jerome S. Bruner, «On Perceptual Readiness», *Psychological Review* 64 (1957), págs. 123-152.

6. Jerry Fodor los llama «prototipos aborígenes» de los procesos voluntarios. Véase *The Modularity of Mind*, Cambridge, MIT Press, 1983, pág. 43 (trad. cast.: *La modularidad de la mente*, Madrid, Morata, 1986).

7. Puede encontrarse un repaso del concepto de «esquema» en Deborah Tannen, «What's in a Frame? Surface Evidence for Underlying Expectations», en Ray O. Freedle (comp.), *New Directions in Discourse Processing*, Norwood, N.J., Ablex, 1979, págs. 137-144.

De forma incidental, los lectores de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996) habrán notado que en el capítulo 2 de este libro he utilizado el término de E. H. Gombrich «esquema» para describir el modelo estilístico heredado a partir del cual un artista comienza el proceso de «hacer y encajar». (Véase *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1961, págs. 73-77.) En el presente libro me he limitado a incluir tales modelos tradicionales dentro del concepto más amplio de normas. Lo que Gombrich llama un «conjunto mental» corresponde a lo que yo llamo aquí un esquema.

8. Reid Hastie, «Schematic Principles in Human Memory», en E. Tony Higgins, C. Peter Herman, y Mark P. Zanna (comps.), *Social Cognition: The Ontario Symposium*, vol. 1, Hilldale, N.J., Lawrence Erlbaum, 1981, págs. 40-41.

9. Julian Hochberg, «Visual Art and the Structures of the Mind», en Stanley S. Madeja (comp.), *The Arts, Cognition and Basic Skills*, St. Louis, CEMREL, 1978, págs. 162-164; Ulric Neisser, *Cognition and Reality: Principles and Implications of Cognitive Psychology*, San Francisco, Freeman, 1976, pág. 124.

10. Keith Oatley, *Perceptions and Representations: The Theoretical Basis of Brain Research and Psychology*, Nueva York, Free Press, 1978, págs. 167-207.

11. Hablando estrictamente, este proceso incluye tanto los fenómenos *phi* (el hecho de ver el movimiento puro, incorporeal) como el movimiento *beta* (ver el movimiento de la luz). Para un buen comentario, véase Susan J. Lederman y Bill Nichols, «Flicker and Motion in Film», en Nichols, *Ideology and the Image*, págs. 297-298.

12. R. L. Gregory, *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, Nueva York, McGraw-Hill, 1978, 3ª ed. págs. 111-113; R. L. Gregory, «The Confounded Eye», en Gregory y E. H. Gombrich (comps.), *Illusion in Nature and Art*, Londres, Duckworth, 1973, pág. 73. Véase también Shimon Ullman, *The Interpretation of Visual Motion*, Cambridge, MIT Press, 1979, y Rock, *Logic of Perception*, págs. 165-176.

13. Ralph Norman Haber y Maurice Hershenson, *The Psychology of Visual Perception*, Nueva York, Holt, Rinehart, y Winston, 1980, 2ª ed., pág. 122.

14. Por este motivo, no hay razón para considerar los «esquemas» como inmediatamente contaminados por el idealismo neokantiano. Un sistema constructivista puede reconciliarse con una psicología funcionalista del desarrollo, tal como la propuesta por L. Vygotsky y sus seguidores. Véase la introducción de James V. Wertsch a su antología *The Concept of Activity in Soviet Psychology*, Armonk, Nueva York, M. E. Sharpe, 1981, pág. 9-33, y para una mayor especulación anecdótica, Jerome Bruner, *In Search of Mind: Essays in Autobiography*, Nueva York, Harper and Row, 1983, págs. 138-146.

15. Gillian Cohen, «The Psychology of Reading», en *New Literary History*, 4, otoño de 1972, pág. 89.

16. Gombrich, *Art and Illusion*, págs. 50-68, 98 y sigs., 200 y sigs., 279 y sigs.

17. Para ejemplos, véase David E. Rumelhart, «Notes on a Schema for Stories», en D. G. Bobrow y A. Collins (comps.), *Representation and Understanding: Studies in Cognitive Science*, Nueva York, Academic Press, 1975, págs. 211-236; Jean Mandler y Nancy Johnson, «Remembrance of Things Parsed: Story Structure and Recall», en *Cognitive Psychology*, 9 (1977), págs. 111-151; Perry W. Thorndyke, «Cognitive Structures in Comprehension and Memory of Narrative Discourse», *Cognitive Psychology*, 9, 1977, págs. 77-110; Walter Kintsch, «On Comprehending Stories», en Marcel A. Just y Patricia A. Carpenter (comps.), *Cognitive Processes in Comprehension*, Hilldale, N.J., Erlbaum, 1977, págs. 33-62; Nancy L. Stein, «The Comprehension and Appreciation of Stories», en Madeja, *Arts, Cognition, and Basic Skills*, págs. 231-249.

18. Más específicamente, las culturas preliterarias requieren de sus narradores y públicos capacidades muy diferentes, y sus narrativas se caracterizan por principios organizativos distintos. Para una revisión general, véase Walter J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*, Londres, Methuen, 1982, págs. 57-71, 139-155. Las tradiciones narrativas literarias diferentes a las del post-Renacimiento occidental pueden también modular la historia en formas únicas, como Robert Alter demuestra en *The Art of Biblical Narrative*, Nueva York, Basic Books, 1981, págs. 49-154. Walter Kintsch y Edith Greene comentan la idea general en «The Role of Culture-Specific Schemata in the Comprehension and Recall of Stories», en *Discourse Processes*, 1, 1978, págs. 1-3.

19. Hastie, «Schematic Principles in Human Memory», págs. 40-43.
20. Mandler y Johnson, «Remembrance of Things Parsed», págs. 130-131; Thorndyke, «Cognitive Structures in Comprehension and Memory of Narrative Discourse», pág. 79.
21. Thorndyke, «Cognitive Structures in Comprehension and Memory of Narrative Discourse», págs. 84-96.
22. Roland Barthes, «Action Sequences», en Joseph Strelka (comp.), *Patterns of Literary Style*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1971, pág. 9. No sabemos si estos «conceptos o etiquetas» implican necesariamente lenguaje natural. Para una interesante discusión, véase Lawrence Crawford, «Actional Nameability and Filmic Narrativity: From Inner Speech to Identification», *Quarterly Review of Film Studies*, 6, 3, verano de 1981, págs. 265-277.
23. Boris Tomashevsky, «Thematics», en Lee T. Lemon y Marion J. Reis (comps.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965, págs. 78-87 (trad. cast.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1975).
24. Teun A. van Dijk, «Cognitive Processing of Literary Discourse», en *Poetics Today*, 1, 1-2, 1979, pág. 153.
25. Fodor, *Modularity of Mind*, págs. 56-57.
26. Frederic C. Bartlett, *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1950, pág. 205 (trad. cast.: *Pensamiento: un estudio de psicología experimental y social*, Madrid, Debate, 1988).
27. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, págs. 245-246. Véase también Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration in Classical Film*, Nueva York, Mouton, 1984, págs. 50-56.
28. Roland Barthes, «Introduction to the Structural Analysis of Narratives», en Stephen Heath (comp.), *Image Music Text*, Nueva York, Hill and Wang, 1977, págs. 91-97.
29. Gombrich, *Sense of Order*, pág. 108.
30. Van Dijk, «Cognitive Processing of Literary Discourse», pág. 155.
31. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, pág. 94.
32. Viktor Shklovsky, «On the Connection between Devices of Syuzhet Construction and General Stylistic Devices», en *Twentieth Century Studies*, n. 7/8, diciembre de 1972, págs. 54-61.
33. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, pág. 177.
34. Neisser, *Cognition and Reality*, pág. 28.
35. Véase Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, Chicago, University of Chicago Press, 1956, págs. 13-42, y George Mandler, *Mind and Emotion*, Nueva York, John Wiley, 1975, págs. 65-172.
36. Alfred Hitchcock, «Rear Window», en Albert J. Lavalley (comp.), *Focus on Hitchcock*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1972, pág. 45.
37. Noël Carroll, «Toward a Theory of Film Suspense» en *Persistence of Vision*, 1, verano de 1984, págs. 65-89.
38. Hitchcock, «Rear Window», pág. 42.

Capítulo 4

1. Sigmund Freud, «The Unconscious» (1915), en James Strachey (comp.), *Collected Papers*, vol. 4, Londres, Hogarth Press, 1956, pág. 106 (trad. cast.: en *Obras completas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1987). Sobre este punto, véase también Noël Carroll, «Address to the Heavens», *October*, 23, invierno de 1982, págs. 130-134.
2. Vladimir Nizhny, *Lessons with Eisenstein*, Nueva York, Hill y Wang, 1962, pág. 110.
3. Véase Aristóteles, *Poetics*, Oxford, Clarendon Press, 1968, págs. 53-54, 100 (trad. cast.: *Poética*, Madrid, Gredos, 1992).
4. Yuri Tynianov, «Plot and Story-Line in the Cinema», en *Russian Poetics in Translation*, 5, 1978, pág. 20.
5. Desde la publicación de los capítulos 1-7 de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996), he reconsiderado la distinción argumento/historia. Allí el capítulo 2 aseveraba que el argumento (*plot/syuzhet*) consistía en «la totalidad de materiales formales y estilísticos de la película», y el capítulo 3 llamaba narración a aquel aspecto del argumento que transmite información de la historia. Esta formulación me parece ahora inadecuada, ya sea como lectura de los formalistas o como estudio de la forma fílmica. Por las razones presentadas en este capítulo, considero la narración como aquel proceso totalmente inclusivo que utiliza argumento y estilo para guiar a los espectadores en la construcción de una *historia*. Esta revisión de términos teóricos no creo que influya en las afirmaciones que hice en *The Classical Hollywood Cinema*; pero ofrece una mayor precisión teórica.
6. Boris Tomashevsky, «Thematics», en Lee T. Lemon y Marion J. Reis (comps.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965, págs. 66-67 (trad. cast.: *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Madrid, Siglo XXI, 1975).
7. Mi énfasis sobre la historia como construcción emergente espectacular es característica de la «última» poética formalista rusa; los primeros escritos de Shklovsky, en especial, suelen tratar la historia como un material en bruto preexistente para la elaboración artística. Sin embargo, a veces debemos usar el lenguaje de la carpintería o la escultura para describir las operaciones argumentales. El artista narrativo trabaja, en cierto sentido, «sobre» la historia *tal y como asume que el perceptor la construirá*. En el capítulo anterior, afirmaba que el cine narrativo se realiza de tal forma que aliente al espectador a realizar actividades de construcción de la historia. Estas actividades, a su vez, puede presuponerlas el cineasta. Para el artista, presentar una historia «fuera» del orden cronológico es simplemente esto: una transformación del arreglo que un espectador presumiblemente haría cuando se le presentaran más indicios «lineales». (Aquí se superponen una aproximación teórica que destaca la narración como *una estructura*, con la que aborda la narración como una *actividad* temporal.) Al perceptor, dado un texto narrativo, se le invita a reconocer un argumento e inferir a partir de él una historia, mientras que el artista construye un argumento según asunciones realizadas sobre el modo en que el espectador podría inferir a partir de ella una historia. Y estas asunciones formarán parte del material del artista.
8. Gran parte de la teoría narrativa formalista rusa asume una dis-

tinción entre argumento y estilo, como atestigua el título del ensayo de 1919 de Viktor Shklovsky, «On the Connection Between Devices of Syuzhet Construction and General Stylistic Devices», en *Twentieth-Century Studies*, 7/8, diciembre de 1972, págs. 48-72. Aunque Shklovsky creía que las construcciones del argumento y de los elementos estilísticos eran con frecuencia paralelas, presupuso también que ocupaban campos distintos. Boris Tomashevsky y Boris Eichenbaun también apoyaban esta visión. Más recientemente, Meir Sternberg y Seymour Chatman excluyen el estilo del campo del argumento. Véanse Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, 34; y Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, págs. 10-11, 24 (trad. cast.: *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990). Yuri Tynianov habla del argumento como «la dinámica de la historia, compuesta de las interacciones de todos los vínculos entre el material (incluyendo la historia como un vínculo entre acciones), vínculo estilístico, vínculo de la historia, etc.» («On the Foundations of Cinema», en Herbert Eagle [comp.], *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Slavic Publication, 1981, pág. 96). El pasaje es críptico, pero sugiere que el argumento incluye el «vínculo de la historia» y el estilo, en cuyo caso la concepción de Tynianov sería estructuralmente congruente con la mía: lo que otros y yo llamamos argumento, él lo llama «trabazón de la historia», y lo que él llama «argumento» yo lo llamo narración.

9. Véase pág. 31, más arriba.

10. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, pág. 34.

11. Véase Chatman, *Story and Discourse*, págs. 19-20 (trad. cast. cit.); Gérard Genette, *Figures II*, París, Seuil, 1969, pág. 66.

12. Tynianov, «Plot and Story-Line in the Cinema», pág. 20

13. Roland Barthes, «The Third Meaning», en Stephen Heath (comp.), *Image Music Text*, Nueva York, Hill y Wang, 1977, pág. 64.

14. Kristin Thompson, *Ivan the Terrible: A Neoformalist Analysis*, Princeton, Princeton University Press, 1981, págs. 287-295.

15. *Ibid.*, pág. 302.

16. El término de Sternberg «laguna» no coincide con el uso que los teóricos fenomenológicos como Wolfgang Iser hacen de la narrativa. Para Iser, una laguna es cualquier porción «indeterminada» de un texto que requiere «un juego libre de interpretación» («Indeterminacy and the Reader's Response», en J. Hillis Miller [comp.], *Aspects of Narrative*, Nueva York, Columbia University Press, 1971, pág. 11). Encuentra lagunas entre segmentos de acción, entre el pensamiento y la acción del personaje, y entre diferentes puntos de vista. Para Sternberg, sin embargo, las lagunas se producen sólo por la relación entre el argumento y la historia. Yo sugeriría que habitualmente son bastante indeterminadas, especialmente dados los esquemas canónicos de la construcción de la historia.

17. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, págs. 161-162.

18. *Ibid.*, pág. 129.

19. *Ibid.*, págs. 98-99.

20. Tzvetan Todorov, «La lecture comme construction», en *Les genres du discours*, París, Seuil, 1978, pág. 89.

21. Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of*

Narration and Subjectivity in Classical Film, Nueva York, Mouton, 1984, págs. 40-49.

22. Wayne Booth, *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961, págs. 71-75.

23. Albert Laffay, *Logique du cinéma: Création et spectacle*, París, Masson, 1964, pág. 81.

24. Pero no necesariamente. Las obras de S. Y. Kuroda, Ann Banfield y otros sugieren que la narración literaria puede definirse por su incapacidad para ser considerada como procedente del hablante. Véase Ann Banfield, *Unspeakable Sentences: Narration and Representation in the Language of Fiction*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1982.

25. Chatman, *Story and Discourse*, págs. 147-151.

Capítulo 5

1. Citado en Peter Bogdanovich, *The Cinema of Howard Hawks*, Nueva York, Museum of Modern Art Film Library, 1962, pág. 25.

2. Vemos a Carroll Lundgren matar a Joe Brody y al criminal Canino matar a Harry Jones. Hacia el final de la película, Marlowe se entera de que Owen Taylor mató a Arthur Geiger y Carmen Sternwood mató a Sean Regan. Pero ¿quién mató a Taylor, el chófer de Sternwood encontrado flotando en el Packard? Ante el interrogatorio de Marlowe, Joe Brody admite que siguió a Taylor, le golpeó dejándole sin conocimiento, y robó la película incriminatoria. Mientras cuenta esto, Joe está notablemente evasivo, tartamudeando y evitando la mirada de Marlowe. Marlowe acusa a Joe de matar a Taylor. Joe: «No puedes probar que yo lo hice». Marlowe: «No me interesa especialmente». En ausencia de otros candidatos, y dada la lacónica naturaleza de la película, debemos asumir que Joe es el culpable. Estará durmiendo el sueño eterno en cualquier momento.

3. Dorothy L. Sayers, introducción a *The Omnibus of Crime*, Garden City, N.Y., Garden City Publishing Company, 1929, pág. 33.

4. *Ibid.*, págs. 34-36.

5. Raymond Chandler, *The Big Sleep*, Nueva York, Ballantine, 1972, págs. 20-21 (trad. cast.: *El sueño eterno*, Madrid, Debate, 1990).

6. Daniel Gerould, «Russian Formalist Theories of Melodrama», en *Journal of American Culture*, 1, 1, primavera de 1978, pág. 16.

Capítulo 6

1. Julian Hochberg y Virginia Brooks, «The Perception of Motion Pictures», en *Handbook of Perception*, vol. 10, Edward C. Carterette y Morton P. Friedman (comps.), *Perceptual Ecology*, Nueva York, Academic Press, 1978, págs. 286-288. Para una orientación general hacia esta aproximación, véase J. S. Bruner, «On Perceptual Readiness», en *Psychological Review*, 64, 1957, págs. 130-131.

2. R. L. Gregory, «A Speculative Account of Brain Function in Terms of Probability and Induction», en *Concepts and Mechanisms of Perception*, Nueva York, Scribner's, 1974, pág. 526.

3. Jerome S. Bruner, Jacqueline J. Goodnow y George A. Austin, *A Study of Thinking*, Nueva York, Wiley, 1956, pág. 61.

4. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, pág. 17.

5. J. P. Simon, «Remarques sur la temporalité cinématographique dans les films diégétiques», en Dominique Chateau, André Gardiès y François Jost (comps.), *Cinéma de la modernité: Films, théories*, París, Klincksieck, 1981, pág. 63.

6. Mis categorías se inspiran en Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, Cornell University Press, 1980, págs. 33-160. Mi deuda con Genette no debe, sin embargo, empañar las diferencias teóricas entre nuestras aproximaciones. Las categorías temporales de Genette pertenecen a la diferencia entre *histoire* y *récit*, y estos términos no son muy congruentes con la dicotomía historia/argumento. Tomando la diferencia más significativa, *récit*, en Genette, designa «el discurso, oral o escrito, que cuenta [los sucesos de la historia]», es decir, constituye el texto fenomenológico que tenemos delante. (Véase Genette, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983, pág. 10.) El argumento es ya un sistema a poca distancia del texto fenomenológico. (Véase capítulo 4, págs. 51-52.) Sin embargo, las categorías de Genette acerca de las relaciones temporales son útiles para las relaciones entre narración (argumento más estilo) y la historia narrada (historia), afortunadamente para mí, pues el discurso de Genette sobre el tiempo es uno de los triunfos de la poética contemporánea.

7. Chatman, *Story and Discourse*, pág. 32 (trad. cast. cit.).

8. La distinción narración/escenificación no puede reducirse a la memorial división mostrar/contar criticada por Edward Branigan, que la ataca basándose en que cualquier acto de contar una narración puede considerarse como un mostrar, y viceversa. (En efecto, opone las teorías mimética y diegética que ya hemos considerado.) Pero yo no estoy diciendo que la narración «cuenta» directamente: los personajes cuentan, o narran, incluso si «muestran» un vídeo de acontecimientos previos. Véase Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Nueva York, Mouton, 1984, págs. 190-196.

9. Noël Burch, *Theory of Film Practice*, Nueva York, Praeger, 1973, págs. 5-7 (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1986, 6ª ed.).

10. Un *frame cut* (el término es de Edward Branigan) es una variante del emparejamiento de la acción. Tiene lugar cuando el emparejamiento se realiza mientras el objeto en movimiento cruza una línea del encuadre y entra en un plano nuevo. Por ejemplo, en la continuidad clásica de Hollywood, un hombre sale del encuadre por la derecha. Corte, mientras el cuerpo cruza la línea del encuadre. El hombre entra en el plano siguiente, su cuerpo cruza ahora la línea del encuadre de la izquierda. Para una discusión sobre este recurso de montaje, véase David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985, cap. 5 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996).

Capítulo 7

1. Para una revisión de estas teorías, véase Margaret A. Hagen, «A New Theory of the Psychology of Representational Art», en C. F. Nodine y D. F. Fisher (comps.), *Perception and Pictorial Representation*, Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1979, págs. 196-212; y Julian Hochberg, «Art and Perception», en *Handbook of Perception*, vol.

10, Edward C. Carterette y Morton P. Friedman (comps.), *Perceptual Ecology*, Nueva York, Academic Press, 1978, págs. 225-258.

2. James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Boston, Houghton Mifflin, 1979, pág. 302.

3. Rudolf Arnheim, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, 2ª ed., Berkeley, University of California Press, 1974, pág. 263 (trad. cast.: *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1993, 12ª ed.).

4. Rudolf Arnheim, *Film as Art*, Berkeley, University of California Press, 1957, pág. 57 (trad. cast.: *El cine como arte*, Barcelona, Paidós, 1990, 2ª ed.).

5. Véanse Richard L. Gregory, «The Space of Pictures», en Nodine y Fisher, *Perception and Pictorial Representation*, pág. 230; J. Fodor y Z. Pylyshyn, «How Direct Is Visual Perception?», en *Cognition*, 9, 1981, págs. 171-172.

6. Véase Jerry A. Fodor, *The Modularity of Mind*, Cambridge, MIT Press, 1983, pág. 45 (trad. cast.: *La modularidad de la mente*, Madrid, Morata, 1986).

7. William H. Ittelson, *The Ames Demonstrations in Perception: A Guide to Their Construction and Use*, Princeton, Princeton University Press, 1952, pág. 26.

8. R. L. Gregory, *The Intelligent Eye*, Nueva York, McGraw-Hill, 1970, págs. 29-30.

9. E. H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, Princeton University Press, 1961, pág. 249.

10. E. H. Gombrich, «The Evidence of Images», en Charles S. Singleton (comp.), *Interpretation: Theory and Practice*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1969, págs. 51-56.

11. Hochberg, «Art and Perception», págs. 240-241.

12. Para un resumen de este asunto, véase Ralph Norman Haber y Maurice Hershenson, *The Psychology of Visual Perception*, 2ª ed., Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1980, págs. 313-314; y Julian Hochberg, «Pictorial Functions and Perceptual Structures», en Margaret A. Hagen (comp.), *The Perception of Pictures*, vol. 2, Nueva York, Academic Press, 1980, págs. 67-80.

13. Julian Hochberg, «Some of the Things that Paintings Are», en Nodine y Fisher, *Perception and Pictorial Representation*, pág. 18.

14. Julian Hochberg, «The Representation of Things and People», en E. H. Gombrich, Max Black y Julian Hochberg, *Art, Perception, and Reality*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972, págs. 68-69.

15. Gombrich, «Evidence of Images», págs. 57-59.

16. Rudolf Arnheim, *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley, University of California Press, 1982, págs. 155-169 (trad. cast.: *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1993, 3ª ed.).

17. B.A.R. Carter, «Perspective», en H. Osborne (comp.), *The Oxford Companion to Art*, Oxford, Clarendon Press, 1970, pág. 847.

18. John White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Nueva York, Harper and Row, 1972, págs. 194-196.

19. Antonio di Tuccio Manetti, citado en Isabelle Hyman (comp.), *Brunelleschi in Perspective*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1974, pág. 67. Véase también Michael Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, Nueva York, Oxford University Press, 1972, págs. 119-150.

20. Stephen Heath, «Narrative Space», en *Questions of Cinema*, Bloomington, Indiana University Press, 1981, págs. 30-32.
21. *Ibíd.*, pág. 31.
22. Véase Erwin Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer*, Princeton, Princeton University Press, 1945, pág. 261 (trad. cast.: *Vida y arte de Alberto Durero*, Madrid, Alianza, 1989, 2ª ed.); y Panofsky, *The «Codex Hagens» and Leonardo da Vinci's Art Theory*, Londres, Warburg Institute, 1940, pág. 106.
23. Samuel Y. Edgerton Jr., *The Renaissance Rediscovery of Linear Perspective*, Nueva York, Harper and Row, 1975, pág. 162.
24. E. H. Gombrich, «Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation», en Wendy Steiner (comp.), *Image and Code*, Ann Arbor, Michigan Studies in the Humanities, 1981, págs. 17-21; Hochberg, «Art and Perception», pág. 236.
25. Ernest A. Lumsden, «Problems of Magnification and Minification: An Exploration of the Distortions of Distance, Slant, Shape and Velocity», en Margaret A. Hagen (comp.), *The Perception of Pictures*, vol. 1, Nueva York, Academic Press, 1980, págs. 92-93.
26. Jean-Pierre Oudart, «Cinema and Suture», en *Screen*, 18, 4, invierno de 1977/1978, págs. 35-39.
27. Véase Daniel Dayan, «The Tutor-Code of Classical Cinema», en *Film Quarterly*, 28, 1, otoño de 1974, págs. 22-31. Para una crítica, véase William Rothman, «Against the System of the Suture», en *Film Quarterly*, 29, 1, otoño de 1975, págs. 45-50.
28. Nick Browne, «The Rhetoric of the Specular Text with Reference to *Stagecoach*», en John Caughie (comp.), *Ideas of Authorship*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981, pág. 254. El propio ejemplo de Browne acerca de *La diligencia* se opone a su enunciación general. Confunde la frontalidad de la posición del personaje con el punto de vista óptico, y pasa por alto que las líneas de visión del personaje no están dirigidas a la cámara.
29. Oudart, «Cinema and Suture», pág. 46.
30. *Ibíd.*, pág. 43.
31. Serge Daney y Jean-Pierre Oudart, «Le Nom-de-l'Auteur», en *Cahiers du cinéma*, 234-235, diciembre de 1971, enero-febrero de 1972, pág. 90.
32. Oudart, «Cinema and Suture», pág. 37; la cursiva es mía.
33. *Ibíd.*, págs. 41-42.
34. Julian E. Hochberg, *Perception*, 2ª ed., Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, 1978, pág. 208.
35. Para una discusión detallada sobre el espacio gráfico fílmico, véase Eric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le «Faust» de Murnau*, París, Union Générale d'Éditions, 1977, págs. 113-172.
36. Albert Yonas, «Attached and Cast Shadows», en Nodine y Fisher, *Perception and Pictorial Representation*, págs. 101-103.
37. Para un comentario general, véase Shimon Ullman, *The Interpretation of Visual Motion*, Cambridge, MIT Press, 1979.
38. James J. Gibson, *The Perception of the Visual World*, Westport Conn., Greenwood Press, 1974, págs. 118-144; James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems*, Boston, Houghton Mifflin, 1966, págs. 161-162, 195-201.
39. Donald L. Weismann, *The Visual Arts as Human Experience*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1974, págs. 170-173.
40. *Ibíd.*, págs. 186-215.
41. Brian Henderson escribe: «Godard evita la profundidad: coloca

a sus personajes en un plano único, de manera que ninguno de ellos está nunca más cerca de la cámara que otro... Su cámara en movimiento... elimina la sucesión de aspectos... Los planos de Godard, incluso cuando son múltiples, son estrictamente paralelos: no se cortan ni interrelacionan... El ángulo de cámara fijo de 90 grados... coloca todos los planos en paralelo con los bordes del propio encuadre» (*A Critique of Film Theory*, Nueva York, Dutton, 1980, 64n, págs. 75-78). Todas estas afirmaciones, que pretenden aplicarse a planos como la secuencia del atasco de tráfico en *Weekend*, son inexactas. Henderson también sugiere que los planos eliminan el primer término propio de la profundidad de campo welliesiana: Godard coloca todos sus elementos «dentro del ámbito del plano general» (pág. 77). Esto es cierto (al menos respecto a este plano, no a otros de Godard), pero no convierte a la imagen en «plana»; simplemente define la profundidad significativa dentro de una zona más limitada del espacio escenográfico. Si la profundidad welliesina fuera la norma, la mayoría de las películas del cine mundial presentarían un espacio plano. Si Godard hubiera buscado la superficie plana extrema que Henderson afirma, podría haber filmado la escena desde una posición angular más baja, hubiera colocado el atasco sobre un fondo neutro del cielo, lo hubiera coreografiado en el mismo *tempo* que la cámara, y hubiera empleado el color de una forma más suavizada.

42. Noël Carroll, «Toward a Theory of Film Editing», en *Millennium Film Journal*, 3, 1978, págs. 94-95.

43. Arthur C. Handy y R. W. Conant, «Perspective Considerations in Taking and Projecting Motion Pictures», en *Transactions of the Society of Motion Picture Engineers*, 12, 33, 1928, págs. 117-118.

44. Laurence E. Marks, «Multimodal Perception», en *Handbook of Perception*, vol. 8, Edward C. Carterette y Morton P. Friedman, *Perceptual Coding* (comp.), Nueva York, Academic Press, 1978, págs. 330-333.

45. Véase Alan Williams, «Is Sound Recording like a Language?», en *Yale French Studies*, 60, 1980, págs. 58-64; Alan Williams, «Godard's Use of Sound», *Camera Obscura*, 8/9/10, 1982, págs. 193-208.

46. Para comentarios relacionados con esto, véase Edward Branigan, «What Is a Camera?», en Patricia Mellencamp y Philip Rosen (comps.), *Cinema Histories, Cinema Practices*, Frederick, Md., University Publications of America, 1984, págs. 86-107, y David Bordwell, «Camera Movement and Cinematic Space», *Cine-Tracts*, 2, verano de 1977, pág. 19.

47. Noël Burch, *Theory of Film Practice*, Nueva York, Praeger, 1973, pág. 17 (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1986, 6ª ed.).

48. *Ibíd.*, pág. 21.

49. Véase André Gardiès, «L'espace du récit filmique: Propositions», en Dominique Chateau, André Gardiès y François Jost (comps.), *Cinemas de la modernité: Films, théories*, París, Klincksieck, 1981, págs. 75-92.

50. El término «omnipresencia» proviene de Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, pág. 212 (trad. cast.: *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990).

51. Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Nueva York, Mouton, 1984, págs. 103-121.

52. William Simon, «An Approach to Point of View», en *Film Reader*, 4, 1979, págs. 147-148.

53. Graham Petrie, *History Must Answer to Man: Hungarian Cinema Today*, Gyoma, Hungría, Corvina, 1978, pág. 95.

54. Citado en Giovanni Buttafava, *Miklós Jancsó*, Florencia, Castoro, 1974, pág. 10.

55. Un efecto similar, en las obras de Dreyer *Vampyr* y *La palabra*, se comenta en David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley, University of California Press, 1981, págs. 103-107, 155-157.

56. Citado en Robert Ban, «La quête de la vérité», en *Études cinématographiques*, 73-77, 1969, pág. 134.

57. Yvette Biró, *Jancsó*, París, Albatros, 1977, pág. 117.

58. Miklós Jancsó, «Entretiens avec Jean-Louis Comolli et Michel Delahaye», *Cahiers du cinéma*, 212, mayo de 1969, pág. 30.

59. André Bazin, *Jean Renoir*, Nueva York, Simon and Schuster, 1973, pág. 87 (trad. cast.: *Jean Renoir*, Madrid, Artiaich, 1975).

60. Gyula Hernádi y Miklós Jancsó, «Sur "Silence et Cri"», en *Positif*, 105, mayo de 1969, pág. 33.

61. Petrie, *History Must Answer to Man*, págs. 67-68.

62. Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, págs. 158-164.

63. Hernádi y Jancsó, «Sur "Silence et cri"», pág. 33.

Capítulo 8

1. Jan Mukarovsky, *Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts*, Ann Arbor, Michigan Slavic Contributions, 1979, pág. 33.

2. Felix Vodicka, «The Concretization of the Literary Work», en Peter Steiner (comp.), *The Prague School: Selected Writings, 1929-1946*, Austin, University of Texas Press, 1982, pág. 118.

3. Para que no parezca inverosímil, remitiré al lector a un ensayo que mantiene que las secuencias de *Capricho imperial* (The Scarlet Empress, 1934) exhiben «una alternancia regular entre tonos principalmente claros y principalmente oscuros en el centro del encuadre» a unos «intervalos fijos» de 160 fotogramas. (Véase Barry Salt, «Sternberg's Heart Beats in Black and White», en Peter Baxter [comp.], *Sternberg*, Londres, British Film Institute, 1980, pág. 103.) Déjese de lado que los fotogramas que ha escogido el autor no prueban nada de ese tipo (véanse las figs. 1.13-18 respecto a seis encuadres que violan la regla). Olvídese la indeterminación de muchos fotogramas, en los que la luz y la sombra se mezclan en igual medida. No hagamos caso a la propia admisión del autor acerca de que hay algunas excepciones y que «el período de pulsación no es casi completamente estable a 160 fotogramas» (pág. 106). Ignórese el hecho de que en una película en blanco y negro, el centro de cada fotograma número 160 puede ser sólo claro u oscuro, de modo que la probabilidad de cambio es alta. Aun así, nos queda el problema de la pertinencia. Esta pauta puramente cuantitativa puede que carezca no sólo de cualquier función narrativa (el autor, felizmente, da esto por sentado), sino también de relevancia estilística alguna. Medir las alternancias a través de puntos arbitrariamente seleccionados no dice nada respecto al *tempo* del movimiento, la iluminación o los cortes que producen los supuestos cambios. Lo que sucede en los fotogramas 1 hasta 159 puede ser un rápido parpadeo que la sección de cruce del fotograma 160 simplemente recoge en

varios puntos, o un cambio más gradual de tonalidad que necesita 160 fotogramas para completarse. Naturalmente, fenómenos como éste son lo que el espectador ve finalmente; el observador no tiene acceso a los fotogramas 160, 320, 480, etc. como entidades diferenciadas. Tomados aisladamente, son tan irrelevantes respecto al estilo como las manchas negras y los símbolos codificados que pueden también suceder a intervalos cuantificables.

4. Jan Mukarovsky, «Standard Language and Poetic Language», en Paul L. Garvin (comp.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Washington, D.C., Georgetown University Press, 1964, pág. 20.

5. V. F. Perkins, «The Cinema of Nicholas Ray», en Ian Cameron (comp.), *The Movie Reader*, Nueva York, Praeger, 1972, pág. 66.

6. Felix Vodicka, «The History of the Echo of Literary Works», en Garvin, *Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, pág. 74.

7. Véase David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996).

8. Jan Mukarovsky, «The Aesthetic Norm», en John Burbank y Peter Steiner (comps.), *Structure, Sign, and Function*, New Haven, Yale University Press, 1977, pág. 52.

Capítulo 9

1. La mayor parte de lo que viene a continuación se comenta con mayor detalle en los capítulos 1-7 de David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996).

2. Perry W. Thorndyke, «Cognitive Structures in Comprehension and Memory of Narrative Discourse», en *Cognitive Psychology* 9, 1977, págs. 84-96.

3. Eugene Vale, *The Technique of Screenplay Writing*, Nueva York, Grosset and Dunlap, 1972, págs. 135-160; Stephen Heath, «Film and System: Terms of Analysis», en *Screen*, 16,1, primavera de 1975, págs. 48-50.

4. Véase Bordwell, Staiger y Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, caps. 14-18 (trad. cast. cit.).

5. Rick Altman destaca la necesidad de considerar la importancia de los paralelismos entre personajes como relaciones «paradigmáticas» del texto clásico. Es cierto que las analogías y contrastes de situaciones o personajes se dan en las películas clásicas, pero estas relaciones dependen por lo general de relaciones causales lógicamente anteriores. Véase «The American Film Musical: Paradigmatic Structure and Mediator Function», en Rick Altman (comp.), *Genre: The Musical*, Londres, Routledge y Kegan Paul, 1981, págs. 197-207.

6. Christian Metz, *Film Language*, Nueva York, Oxford University Press, 1974, págs. 108-146 (trad. cast.: *Lenguaje y cine*, Barcelona, Planeta, 1973).

7. Raymond Bellour, «The Obvious and the Code», en *Screen*, 15, 4, (invierno de 1974/1975), 7-8. Véase también Alan Williams, «Narra-

tive Patterns en "Only Angels Have Wings", en *Quarterly Review of Film Studies*, 1, 4, noviembre de 1976, págs. 357-372.

8. Raymond Bellour, «To Analyze, to Segment», en Altman, *Genre: The Musical*, págs. 107-116.

9. Thierry Kuntzel, «The Film-Work, 2», en *Camera Obscura*, 5, 1980, pág. 25.

10. Parker Tyler, *The Hollywood Hallucination*, Nueva York, Simon and Schuster, 1970, pág. 177.

11. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, pág. 178.

12. Véase Richard Dyer, *Stars*, Londres, British Film Institute, 1979, 65, y David Bordwell, «Happily Ever After, Part II», en *The Velvet Light Trap*, 19, 1982, págs. 2-7.

13. Bertolt Brecht, *Collected Plays*, vol. 2, Nueva York, Vintage, 1977, pág. 331.

14. Vale, *Technique of Screenplay Writing*, pág. 81.

15. Jean-Paul Sartre, «Quand Hollywood veut faire penser», *L'écran français*, 5, 3 de agosto de 1945, pág. 3.

16. He tomado el término de Seymour Chatman, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978, pág. 103 (trad. cast.: *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990).

17. A Lindsley Lane, «The Camera's Omniscient Eye», en *American Cinematographer*, 16, 3, marzo de 1935, pág. 95.

18. La declaración más clara acerca de la noción de «observador invisible» se encuentra en V. I. Pudovkin, *Film Technique*, Nueva York, Grove, 1960, págs. 67-71.

19. André Bazin, *What Is Cinema?*, Berkeley, University of California Press, 1967, pág. 32 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990).

20. Véase Hal Herman, «Motion Picture Art Director», en *American Cinematographer*, 28, 11, noviembre de 1947; págs. 396-397, 416-417; Herman Blumenthal, «Cardboard Counterpart of the Motion Picture Setting», en *Production Design*, 2, 1 enero de 1952, págs. 16-21.

21. Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, Nueva York, Columbia University Press, 1983, págs. 159-171.

22. Herb Lightman, «The Subjective Camera», en *American Cinematographer*, 27, 2, febrero de 1946, págs. 46, 66-67.

23. Yuri Tynianov, «Fundamentals of the Cinema», en Christopher Williams (comp.), *Realism in the Cinema*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1980, pág. 149.

24. Peter Bogdanovich, *Alan Dwan*, Berkeley, University of California Press, 1970, pág. 86.

25. Citado en Thomas Elsaesser, «Why Hollywood», *Monogram*, 1, abril de 1971, pág. 8.

26. Dado que las normas son directrices que organizan las opciones probabilísticamente, no debemos apresurarnos a revelar «transgresiones» del estilo clásico. Por ejemplo, la afirmación de Peter Lehman de que los encuadres subjetivos de miradas de un personaje a la cámara en *El hombre y el monstruo* (Dr. Jekyll and Mr. Hyde, 1932) «se oponen a los paradigmas habituales de Hollywood». Sin embargo, los planos de punto de vista óptico no están prohibidos en los protocolos clásicos; son simplemente menos probables que otras alternativas. De forma si-

milar, Lehman señala una discontinuidad cuando Jekyll abandona un plano de referencia y supuestamente se vuelve de espaldas; corte a Ivy mirando a la cámara y lanzándole una liga. Yo sugeriría tres cosas. Primera, los indicios parecen ambiguos respecto a si Jekyll realmente se gira, pues podría continuar mirando hacia el exterior de la pantalla. Un plano posterior, de sus pies girados hacia Ivy mientras la liga aterriza ante él, refuerza tales hipótesis espaciales. Segundo, el juego del punto de vista no es diferente del caprichoso juego del espacio en Lubitsch y otros directores clásicos más o menos innovadores. Finalmente, debemos recordar que *El hombre y el monstruo* empieza con un largo plano de *travelling* desde el punto de vista óptico de Jekyll, antes de que se nos presente a este personaje. La subjetividad óptica, pues, constituye una parte importante de la norma intrínseca del filme. Se puede argüir que la mirada de Ivy hacia un ojo ambivalente, exterior a la pantalla, simplemente juega con esta norma. Véase Peter Lehman, «Looking at Ivy Looking at Us Looking at Her: The Camera and the Garter», *Wide Angle*, 5, 3, 1983, págs. 59-63.

27. «Hay, naturalmente, períodos que tienden hacia la máxima armonía y estabilidad posibles; habitualmente se les llama períodos de clasicismo», Jan Mukarovsky, «The Aesthetic Norm», en John Burbank y Peter Steiner (comps.), *Structure, Sign, and Function*, New Haven, Yale University Press, 1978, pág. 54.

28. Frances Marion, *How to Write and Sell Film Stories*, Nueva York, Covici-Friede, 1937, pág. 144.

29. Richard Mealand, «Hollywoodunit», en Howard Haycraft (comp.), *The Art of the Mystery Story*, Nueva York, Grosset y Dunlap, 1946, pág. 300.

30. Es de alguna forma equívoco que Vance Kepley asevere que la escena del restaurante en *Luna nueva* crea «un espacio cinematográfico cambiante, no diferente del que Burch encuentra en *Iván el Terrible* y del que otros teóricos encuentran en directores no clásicos tales como Ozu». Eisenstein y Ozu utilizan los falsos emparejamientos de una manera más visible que Hawks. La cuestión no es que la escena de Hawks no tenga incompatibilidades espaciales, sino que el espectador clásico está simplemente controlado para que no lo tenga en cuenta. Véase Vance Kepley Jr., «Spatial Articulation in the Classical Cinema: A Scene From *His Girl Friday*», en *Wide Angle*, 5, 3, 1983, págs. 50-58.

31. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, pág. 71.

32. Michèle Lagny, Marie-Claire Ropars y Pierre Sorlin, «Analyse d'un ensemble filmique extensible: Les films français des années 30», en J. Aumont y J. L. Leutrat (comps.), *Théorie du film*, París, Albatros, 1980, págs. 132-164.

33. Noël Burch, «Fritz Lang: German Period», en Richard Roud (comp.), *Cinema: A Critical Dictionary*, vol. 2, Nueva York, Viking, 1980, págs. 583-588.

34. Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, págs. 20-26.

35. Frederick Palmer, *Photoplay Writing*, Los Ángeles, Palmer Photoplay Corporation, 1921, pág. 29.

36. *Ibíd.*, pág. 9.

37. François Truffaut, *The Films in My Life*, Nueva York, Simon and Schuster, 1978, pág. 53 (trad. cast.: *Las películas de mi vida*, Bilbao, Mensajero, 1976).

38. Para otro ejemplo, véase el comentario de *Vampyr* en David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley, University of California Press, 1981, págs. 97-109.

39. Tyler, *Hollywood Hallucination*, pág. 55. Es importante observar hasta qué punto esta secuencia representa una vulgarización del concepto soviético de montaje, que resulta de causas históricas complejas. Un efecto estilístico importante era el uso que Hollywood hacía de encadenados y sobrepresiones para suavizar los conflictos pictóricos que el montaje soviético buscaba mostrar al máximo. El aumento de las secuencias de montaje, pues, alentó el desarrollo de sofisticados equipos de impresión óptica.

40. Herb A. Lightman, «The Magic of Montage», en *American Cinematographer*, 30, 10, octubre de 1949, pág. 361.

41. Sobre esta distinción, véase Chatman, *Story and Discourse*, págs. 68-72.

42. Louis Marcorelles, «His Girl Friday», en *Cahiers du cinéma*, 139, enero de 1963, pág. 29.

43. Véase David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, Reading, Mass., Addison-Wesley, 1979, págs. 234-239 (trad. cast.: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995).

44. Fred. J. Balshofer y Arthur C. Miller, *One Reel a Week*, Berkeley, University of California Press, 1967, pág. 192.

45. Citado en Donald Chase, *Filmmaking: The Collaborative Art*, Boston, Little, Brown, 1975, pág. 44.

46. Michel Butor, *Passing Time*, Nueva York, Simon and Schuster, 1960, pág. 179.

47. Véase Charles G. Clarke, «Practical Filming Techniques for Three-Dimension and Wide-Screen Motion Pictures», en *American Cinematographer*, 34, 3, marzo de 1953, 138; Clarke, «CinemaScope Techniques», en *International Photographer*, 27, 1955, 11-12; Gayne Rescher, «Wide Angle Problems in Wide Screen Cinematography», en *American Cinematographer*, 37, 4, mayo de 1956, págs. 301-302, 322-323.

48. François Truffaut, «En avoir plein la vue», *Cahiers du cinéma*, 25, agosto de 1953, págs. 22-23.

49. Clarke, «CinemaScope Techniques», pág. 362.

50. Leon Shamroy, «Filming the Big Dimension», en *American Cinematographer*, 34, 5, mayo de 1953, pág. 232.

51. Clarke, «CinemaScope Techniques», pág. 362.

52. Michel Mardore, «Vingt ans après», *Cahiers du cinéma*, 172, noviembre de 1965, pág. 30.

53. Citado en Robert Carringer y Barry Sabath, *Ernst Lubitsch: A Guide to References and Resources*, Boston, G. K. Hall, 1978, pág. 23.

54. Véase Leonard B. Meyer, «Toward a Theory of Style», en Berel Lang (comp.), *The Concept of Style*, State College, Pa., University of Pennsylvania Press, 1979, pág. 27.

3. André Bazin, *What is Cinema?*, University of California Press, 1967, pág. 134 (trad. cast. cit.).

4. Horst Ruthrof, *The Reader's Construction of Narrative*. Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981, pág. 102.

5. Edward Branigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Nueva York, Mouton, 1984, págs. 73-142.

6. V. V. Ivanov, «Functions and Categories of Film Language», en *Russian Poetics in Translation*, 8, 1981, págs. 33-35.

7. V. F. Perkins, *Film as Film*, Nueva York, Penguin, 1972, pág. 149 (trad. cast.: *El lenguaje del cine*, Madrid, Fundamentos, 1990, 3ª ed.).

8. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, «Fonction du montage dans la constitution du récit au cinéma», en *Revue des sciences humaines*, 141, enero-marzo de 1971, pág. 51.

9. Veronica Forrest-Thomson, *Poetic Artifice*, Manchester, Manchester University Press, 1978, pág. 53.

10. Citado en Robert Benayoun, *Alain Resnais: Arpenteur de l'imaginaire*, París, Stock, 1980, pág. 224.

11. Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978, págs. 99-109.

12. Véase Benayoun, *Alain Resnais*, pág. 219.

13. Jorge Semprún, *La guerre est finie*, Nueva York, Grove, 1967, págs. 176-177.

14. Véase Michael Budd, «Retrospective Narration in Film: Rereading *The Cabinet of Dr. Caligari*», en *Film Criticism*, 4, 1, otoño de 1979, págs. 35-43.

15. Un comentario típico lo tenemos en Pierre Porte, «Une loi du cinéma», en *Cinéma-Ciné pour tous*, 8, 1 de marzo de 1924, págs. 8-9; 9, 15 de marzo de 1924, págs. 11-12.

16. Para un análisis concienzudo, véase Philip Drummond, «Textual Space en *Un chien andalou*», en *Screen*, 18, 3, otoño de 1977, págs. 86-90.

17. Thomas H. Guback, *The International Film Industry*, Bloomington, Indiana University Press, 1969, págs. 7-15, 68-83.

18. Bazin, *What Is Cinema?* vol. 2, 59, 43 (trad. cast. cit.).

19. En Michael F. Mayer, *Foreign Films on American Screens*, Nueva York, Arco, 1965, pág. VII.

20. V. F. Perkins, finalmente, presentó un estudio plausible en *Film as Film*, págs. 158-186 (trad. cast. cit.).

21. «The Return of *Movie*», *Movie*, 20, primavera de 1975, pág. 17.

22. Perkins, *Film as Film*, pág. 80 (trad. cast. cit.).

23. Se analiza un ejemplo en David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York: Columbia University Press, 1985, cap. 30 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996).

Capítulo 10

1. Marcel Martin, «Les voies de l'authenticité», en *Cinéma 66*, 104, marzo de 1966, págs. 52-79.

2. André Bazin, *What is Cinema?*, vol. 2, Berkeley, University of California Press, 1971, pág. 35 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990).

Capítulo 11

1. Anatolii Lunacharsky y Yuvenal Slavinsky, «Theses of the Art Section of Narkompros and the Central Committee of the Union of Art Workers concerning Basic Policy in the Field of Art», en John E. Bowlf (comp.), *Russian Art of the Avant-Garde: Theory and Criticism, 1902-1934*, Nueva York, Viking, 1976, pág. 185.

2. Para el entorno histórico de las premisas didácticas del cine soviético, véase Richard Taylor, *Film Propaganda: Soviet Russia and Nazi Germany*, Londres, Croon Helm, 1979, págs. 44-68.
3. Citado en John Willett, *The New Sobriety: Art and Politics in the Weimar Period, 1917-1933*, Londres, Thames and Hudson, 1978, pág. 106.
4. Véanse Richard Freeborn, *The Russian Revolutionary Novel: Turgenyev to Pasternak*, Cambridge University Press, 1982, págs. 87-91; Harold B. Segel, *Twentieth-Century Russian Drama: From Gorky to the Present*, Nueva York, Columbia University Press, 1979, págs. 147-181; A. M. Van Der Eng-Liedmeier, *Soviet Literary Characters: An Investigation into the Portrayal of Soviet Men in Russian Prose, 1917-1953*, La Haya, Mouton, 1959, págs. 11-74.
5. Susan Rubin Suleiman, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, Nueva York, Columbia University Press, 1983, págs. 101-109.
6. *Ibid.*, págs. 64-78.
7. Katerina Clark, *The Soviet Novel: History as Ritual*, Chicago, University of Chicago Press, 1981, págs. 15-20.
8. Citado en Barthélémy Amengual, *Vsevelod Pudovkin*, París, Premier Plan, 1968, pág. 28.
9. Evelyn Gerstein, «Potemkin», en *New Republic*, 48, 20 de octubre de 1926, pág. 243.
10. Véase David Bordwell, Janet Staiger y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985, cap. 3 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996).
11. Félicie Pastorello, «La categoría de montaje chez Arvatov, Tretiakov, Brecht», en D. Bablet (comp.), *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durante les années vingt*, Lausana, L'Age d'homme, 1978, pág. 125.
12. André Bazin, *What is Cinema?*, Berkeley, University of California Press, 1967, pág. 25 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990).
13. Véase V. I. Lenin, *Collected Works*, vol. 20, *The Revolution of 1917*, Nueva York, International Publishers, 1929, tomo 1, pág. 241; tomo 2, pág. 69.
14. Véase Vance Kepley, «The Fiction Films of Alexander Dovzhenko: A Historical Reading», tesis doctoral, Universidad de Wisconsin, 1978, págs. 9-20, 186-190.
15. Viktor Shklovsky, «Eisenstein's October», en *Screen*, 12, 4, invierno de 1971/1972, pág. 89.
16. S. Timoshenko, *Iskusstvo kino i montazh fil'ma* [El arte del cine y del montaje de filmes], Leningrado, Academia, 1926, págs. 50-51.
17. Para un estudio más detallado del estilo de montaje soviético, véase Kristin Thompson, *The Promised Land of the Cinema* (en curso de publicación).
18. Karl Marx, «The Civil War in France», en K. Marx y F. Engels, *Selected Works*, vol. 2, Moscú, Progress Publishers, 1977, págs. 218-219.
19. Véase James A. Leith (comp.), *Images of the Commune*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1978.
20. Suleiman, *Authoritarian Fictions*, págs. 84-100.
21. Marx, «Civil War in France», pág. 230.
22. Grigori Kozintsev, «Propos», en *Positif*, 194, junio de 1977, pág. 43.
23. Citado en Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, Londres, Allen and Unwin, 1960, pág. 181.
24. Véase Bordwell y otros, *Classical Hollywood Cinema* (trad. cast. cit.).
25. Véase Willett, *New Sobriety*, págs. 51, 108-110.
26. Citado en Philippe Ivernal, «Gestaltung et montage dans la gauche littéraire allemande: Lukács et les trois B», en Bablet, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, pág. 107.
27. Georg Lukács, «Realism in the Balance», en Ernst Bloch y otros, *Aesthetics and Politics*, Londres, New Left Books, 1977, pág. 39.
28. Georg Lukács, «Narrate or Describe?», en *Writer and Critic and Other Essays*, Nueva York, Grosset and Dunlap, 1970, págs. 116-138.
29. Lukács, «Realism in the Balance», págs. 33-34.
30. Bertolt Brecht, «Théâtre récréatif ou théâtre didactique?», en *Écrits sur le théâtre*, vol. 1, París, L'Arche, 1972, pág. 258.
31. Citado en Johnny Ebstein, «Le montage politique dans le film de Brecht/Dudow *Kuhle Wampe*», en Bablet, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, pág. 88.
32. Bertolt Brecht, «Sur le théâtre expérimental», *Écrits*, vol. 1, pág. 287.
33. Bertolt Brecht, «La causalité dans la dramaturgie non aristotélicienne», *Écrits*, vol. 1, pág. 275.
34. Brecht, «Théâtre récréatif ou théâtre didactique?», pág. 259.
35. Bertolt Brecht, «The Literarization of the Theatre (Notes to the *Threepenny Opera*)», en John Willett (comp.), *Brecht on Theatre*, Nueva York, Hill and Wang, 1964, pág. 43.
36. *Ibid.*, pág. 44.
37. La frase es de Walter Benjamin. Véase *Understanding Brecht*, Londres, New Left Books, 1973, pág. 99 (trad. cast.: *Tentativas sobre Brecht*, Madrid, Taurus, 1990, 3ª ed.).
38. Bertolt Brecht, *Journal de travail, 1938-1955*, París, L'Arche, 1976, págs. 446-447.
39. Roland Barthes, «Mother Courage Blind», en *Critical Essays*, Evanston, Northwestern University Press, 1972, pág. 34.
40. Jack Zipes, «Piscator and the Legacy of Political Theater», en *Theater*, 10, 2, primavera de 1979, págs. 85-93.
41. René Micha, «The Cinema Rises in Rebellion», «The Cinema Is Liberty», en *Art and Confrontation: The Arts in an Age of Change*, Greenwich, Conn., Nueva York, Graphic Society, 1970, pág. 173.
42. Jean Narboni, «Introduction to *Poetika Kino*», en Ian Christie y John Gillet (comps.), *Futurism/Formalism/Feks: «Eccentrism» and Soviet Cinema, 1919-1936*, Londres, British Film Institute, 1978, pág. 59.
43. Jacques Rivette y otros, «Montage», en Jonathan Rosenbaum (comp.), *Rivette: Texts and Interviews*, Londres, British Film Institute, 1977, pág. 70.
44. Jean-Louis Comolli, «Technique et idéologie: Caméra, perspective, profondeur de champ», *Cahiers du cinéma*, 234-235, diciembre de 1971, enero-febrero de 1972, pág. 100.
45. Citado en Sylvia Harvey, *May '68 and Film Culture*, Londres, British Film Institute, 1978, pág. 31.
46. Gérard Leblanc, «Sur trois films du groupe Dziga-Vertov», *VH 101*, 6, 1972: 26; véase también «Le "Groupe Dziga-Vertov"», *Cahiers du cinéma*, 238-239, mayo-junio de 1972, pág. 34.

47. Ferenc Feher, «A Parable and Pantomime of Revolutionary Power», *Hungarofilm Bulletin*, 1, 1969, pág. 31.

48. Para una comparación de la obra de Jancsó y el cine de montaje soviético, véase Yvette Biró, *Jancsó*, París, Albatros, 1977, págs. 103-106.

49. Serge Daney, «The T(h)errorized», *Thousand Eyes*, 2, 1977, págs. 34-35 (traducción inglesa de «Le t(h)errorisme [pédagogie godardienne]», en *Cahiers du cinéma*, 262-263, enero de 1976, págs. 32-39).

50. Un listado de estas infracciones puede encontrarse en Martin Walsh, *The Brechtian Aspect of Radical Cinema*, Londres, British Film Institute, 1981, págs. 37-107.

51. Feher, «Parable and Pantomime of Revolutionary Power», pág. 32.

Capítulo 12

1. Yuri Tynianov, «On the Foundations of Cinema», en Herbert Eagle (comp.), *Russian Film Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Slavic Publications, 1981, pág. 97.

2. Yuri Tynianov, «Plot and Story-Line in the Cinema», en *Russian Poetics in Translation*, 5, 1978, pág. 20.

3. Yuri Tynianov, *The Problem of Verse Language*, Ann Arbor, Ardis, 1981, pág. 33.

4. Leo Jakubinsky, citado en Boris Eichenbaum, «The Theory of Formal Method», en Lee T. Lemon y Marion J. Reis (comps.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965, pág. 108.

5. Jan Mukarovsky, «Standard Language and Poetic Language», en Paul L. Garvin (comp.), *A Prague School Reader on Esthetics, Literary Structure, and Style*, Washington, D.C., Georgetown University Press, 1964, pág. 28.

6. Viktor Shklovsky, «On the Connection between Devices of Syuzhet Construction and General Stylistic Devices», *Twentieth Century Studies*, 7/8, diciembre de 1972, págs. 48-72.

7. Sergei M. Eisenstein, «A Dialectic Approach to Film Form», en Jay Leyda (comp.), *Film Form: Essays in Film Theory*, Cleveland, World, 1957, págs. 53-57.

8. Pierre Boulez, *Notes of an Apprenticeship*, Nueva York, Knopf, 1968, pág. 12. Reginald Smith-Brindle y Paul Griffiths señalan que Webern probablemente no quería que las series gobernaran todos los parámetros. Véase Smith-Brindle, *The New Music*, Londres, Oxford University Press, 1975, pág. 13, y Griffiths, *A Concise History of Avant-Garde Music from Debussy to Boulez*, Nueva York, Oxford University Press, 1978, pág. 144.

9. Para una discusión del principio permutativo en Boulez, véase Smith-Brindle, *New Music*, págs. 25-33.

10. Boulez, *Notes of an Apprenticeship*, págs. 53-57.

11. Pierre Boulez, *Boulez on Music Today*, Londres, Faber y Faber, 1975, pág. 32.

12. Bruce Morissette, «Post-Modern Generative Fiction: Novel and Film», *Critical Inquiry*, 2, 2, invierno de 1975, págs. 254-262.

13. Claude Lévi-Strauss, «The Structural Study of Myth», en *Structural Anthropology*, Garden City, N.Y., Anchor, 1967, págs. 209-212 (trad. cast.: *Antropología estructural*, Barcelona, Paidós, 1992, 2ª ed.).

14. Boulez, *Notes of an Apprenticeship*, págs. 41, 83-98. Véase también Pierre Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, París, Seuil, 1966 (trad. cast.: *Tratado de los objetos musicales*, Madrid, Alianza, 1988).

15. Michel Foucault, «Le langage de l'espace», en *Critique*, 203, 1964, págs. 378-382.

16. Michel Butor, *Inventory*, Nueva York, Simon and Schuster, 1968, pág. 42.

17. Boulez, *Notes of an Apprenticeship*, pág. 194.

18. Lévi-Strauss, «Structural Study of Myth», págs. 206-209.

19. Roman Jakobson, «Closing Statement: Linguistics and Poetics», en Thomas A. Sebeok (comp.), *Style in Language*, Cambridge, MIT Press, 1960, pág. 358.

20. *Ibid.*, pág. 350.

21. Boulez, *Notes of an Apprenticeship*, pág. 204.

22. Citado en Reinhold Grimm, «Marc Saporta: The Novel as Card Game», *Contemporary Literature*, 19, 3, verano de 1978, pág. 281n. La novela de Saporta se comenta también en Sharon Spencer, *Space, Time and Structure in the Modern Novel*, Chicago, Swallow Press, 1976, págs. 85-87, 209-212.

23. Boulez, *Notes of an Apprenticeship*, pág. 88.

24. Claude Lévi-Strauss, *The Raw and the Cooked: Introduction to a Science of Mythology I*, Nueva York, Harper, 1969, pág. 27.

25. Umberto Eco, *La structure absente*, París, Mercure de France, 1972, pág. 352 (trad. cast.: *La estructura ausente*, Barcelona, Lumen, 1989, 4ª ed.).

26. Stephen Heath, *The Nouveau Roman: A Study in the Practice of Writing*, Filadelfia, Temple University Press, 1972, pág. 135.

27. Véase David Bordwell y Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, Reading Mass., Addison-Wesley, 1979, págs. 252-257 (trad. cast.: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995).

28. «La terre intérieure: Entretien avec Jean-Daniel Pollet et Jean Thibaudreau», *Cahiers du cinéma*, 204, septiembere de 1968, pág. 36. Véase Jean-Paul Fargier, «Vers le récit rouge», en *Cinéthique*, 7-8, 1970, págs. 13-14.

29. Philippe Sollers, «Une autre logique», en *Cahiers du cinéma*, 187, febrero de 1967, pág. 38.

30. Noël Burch, *Theory of Film Practice*, Nueva York, Praeger, 1973, pág. 144 (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, fundamentos, 1986, 6ª ed.).

31. *Ibid.*, pág. XX.

32. *Ibid.*, pág. 14.

33. *Ibid.*, pág. 15.

34. *Ibid.*, pág. 143.

35. *Ibid.*, págs. 67, 107-108.

36. Véase, por ejemplo, Jean-André Fieschi, «Le Carrefour Tati», en *Cahiers du cinéma*, 199, marzo de 1968, págs. 25-26, y Pascal Bonitzer, «Les vases communicants: *The Party*», en *Cahiers du cinéma*, 216, octubre de 1969, pág. 52.

37. Jean-Pierre Oudart, «Cinema and Suture», en *Screen*, 18, 4, invierno de 1977/1978, págs. 35-47; Pascal Bonitzer, «Hors-champ», en *Cahiers du cinéma*, 234-235, diciembre de 1971, enero-febrero de 1972, págs. 18-20.

38. Véase Edward Bramigan, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Nueva York, Mouton,

1984, págs. 103-121; Kristin Thompson y David Bordwell, «Space and Narrative in the Films of Ozu», *Screen*, 17, 2, verano de 1976, págs. 41-73; Edward Branigan, «The Space of *Equinox Flower*», *Screen*, 17, 1, verano de 1976, págs. 74-105.

39. Véase Dominique Chateau, «Méthodologies possibles pour des films improbables», y François Jost, «Vers de nouvelles approches méthodologiques», en Dominique Chateau y otros (comps.), *Cinéma de la modernité: Films, théories*, París, Klincksieck, 1981, págs. 7-39.

40. E. H. Gombrich, *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1979, pág. 239.

41. Para un comentario sobre las pautas musicales permutativas en *Vivir su vida*, véase Royal S. Brown, «Music and *Vivre sa vie*», en *Quarterly Review of Film Studies*, 5, 3 verano de 1980, págs. 319-333.

42. V. F. Perkins, «*Vivre sa vie*», en Ian Cameron (comp.), *The Films of Jean-Luc Godard*, Nueva York, Praeger, 1969, pág. 33.

43. *Ibid.*, pág. 35.

44. Noël Burch, *Praxis du cinéma*, París, Gallimard, 1969 (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1986, 6ª ed.). Este pasaje se omitió en la traducción inglesa.

45. Gombrich, *Sense of Order*, págs. 116-117.

46. Boulez, *Notes of an Apprenticeship*, pág. 180; Henry Pousseur, «The Question of Order in New Music», en Benjamin Boretz y Edward T. Cone (comps.), *Perspectives on Contemporary Music Theory*, Nueva York, Norton, 1972, pág. 106.

47. Nicolas Ruwet, «Contradictions du langage sériel», en *Langage, musique, poésie*, París, Seuil, 1972, págs. 23-24.

48. Leonard B. Meyer, *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago, University of Chicago Press, 1967, págs. 284-293.

49. *Ibid.*, pág. 291.

50. Burch, *Theory of Film Practice*, pág. 67 (trad. cast. cit.).

51. Boulez, *Notes of an Apprenticeship*, pág. 213.

52. René Leibowitz, *Schoenberg and His School*, Nueva York, Da Capo, 1975, págs. 162-170; Willi Reich, «A Guide to *Wozzeck*», en *Musical Quarterly*, 38, enero de 1952, págs. 3-5.

53. Alban Berg, «Postscript», en *Musical Quarterly*, 38, enero de 1952, pág. 21.

54. Michael Riffaterre, «Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's *Les chats*», en Jacques Ehrmann (comp.), *Structuralism*, Nueva York, Anchor, 1970, págs. 195-202.

55. Véase Kristin Thompson, «*Play Time*: Comedy on the Edge of Perception», en *Wide Angle*, 3, 2, 1979, págs. 18-25.

56. Noël Burch, «Fritz Lang: German Period», en *Cinema: A Critical Dictionary*, vol. 2, Nueva York, Viking, 1980, pág. 593.

57. David Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, Berkeley, University of California Press, 1981, págs. 63-65, 164-186.

58. Burch, *Theory of Film Practice*, pág. 18 (trad. cast. cit.).

59. Thompson, «*Play Time*», págs. 18-25; Thompson, ensayo sobre *Lancelot du Lac* (en preparación).

60. Burch, *Theory of Film Practice*, pág. 56 (trad. cast. cit.).

61. Citado en Roy Armes, *The Films of Alain Robbe-Grillet*, Amsterdam, Johns Benjamins, 1981, pág. 134.

62. *Ibid.*, pág. 162.

63. Noël Burch, «Notes sur la notion de forme chez Tati», en *Cahiers du cinéma*, 199, marzo de 1968, págs. 26-27.

64. Kristin Thompson, *Eisenstein's «Ivan the Terrible»: A Neoformalist Analysis*, Princeton University Press, 1981, págs. 63-67.

65. Kristin Thompson, «Parameters of the Open Film: *Les vacances de M. Hulot*», en *Wide Angle*, 2, 1, 1977, págs. 23, 30.

66. Bordwell, *The Films of Carl-Theodor Dreyer*, págs. 153-168.

67. Burch, «Fritz Lang», pág. 594.

68. Burch, *Theory of Film Practice*, pág. 79 (trad. cast. cit.).

69. Boris Tomashevsky, «Thematics», en Lemon y Reis, *Russian Formalist Criticism*, pág. 90 (trad. cast. cit.).

70. Roy Armes, *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*, Londres, Secker and Warburg, 1976, pág. 86.

71. Viktor Shklovsky, «Sterne's *Tristram Shandy*: Stylistic Commentary», en Lemon y Reis, *Russian Formalist Criticism*, pág. 56 (trad. cast. cit.).

72. P. Adams Sitney describe esta técnica de «dos encuadres en un plano» en «The Rhetoric of Robert Bresson», en P. Adams Sitney (comp.), *The Essential Cinema*, Nueva York, Nueva York University Press, 1975, pág. 188.

73. Leonard B. Meyer, *Explaining Music: Essays and Explorations*, Chicago, University of Chicago Press, 1973, pág. 51.

74. *Ibid.*, pág. 285.

75. Gombrich, *Sense of Order*, págs. 95-101.

76. Véase William C. Siska, *Modernism in the Narrative Cinema*, Nueva York, Arno Press, 1980.

77. Esto constituiría una de las dos tendencias comentadas por Peter Wollen en «The Two Avant-Gardes», en *Reading and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, Londres, New Left Books, 1982, págs. 93-96.

78. Véase Bordwell y Thompson, «Space and Narrative in the Films of Ozu», págs. 42, 70-73.

Capítulo 13

1. Renato Poggioli, *The theory of the Avant-Garde*, Nueva York, Harper and Row, 1971, pág. 56.

2. Donald A. Norman, *Memory and Attention: An Introduction to Human Information Processing*, Nueva York, John Wiley, 1976, págs. 16-18, 48 (trad. cast.: *El procesamiento de la información en el hombre: memoria y atención*, Barcelona, Paidós, 1984).

3. Gérard Genette, *Palimpsestes*, París, Seuil, 1982, págs. 8-16 (trad. cast.: *Palimpsestos*, Madrid, Taurus, 1989).

4. Michèle Manceaux, «Learning Not to Be Bitter», en Royal S. Brown (comp.), *Focus on Godard*, Englewood Cliffs, N.J., Prentice Hall, 1972, pág. 27.

5. Citado en Herbert R. Lottman, «Cinéma-Vérité: Jean-Luc Godard», en *Columbia University Forum*, 11, 1, primavera de 1968, pág. 28.

6. Jacques Rivette y otros, «Montage», en Jonathan Rosenbaum (comp.), *Rivette: Texts and Interviews*, Londres, British Film Institute, 1977, págs. 74-75.

7. Jan Mukarovsky, «The Aesthetic Norm», en John Burbank y Peter Steiner (comps.), *Structure, Sign, and Function: Selected Essays by Jan Mukarovsky*, New Haven, Yale University Press, 1978, pág. 52.

8. Jean-André Fieschi, «The Difficulty of Being Jean-Luc Godard»,

en Toby Mussman (comp.), *Jean-Luc Godard: A Critical Anthology*, Nueva York, Dutton, 1968, pág. 65.

9. Jean-Luc Godard, «L'Odyssée selon Jean-Luc», en *Cinéma 63*, 77, junio de 1963, pág. 21.

10. Sobre la búsqueda de un orden imprevisible, véase Pierre Boulez, *Notes of an Apprenticeship*, Nueva York, Knopf, 1968, págs. 14 y sigs., y Henri Pousseur, «The Question of Order in New Music», en Benjamin Boretz y Edward T. Cone (comps.), *Perspectives on Contemporary Music Theory*, Nueva York, Norton, 1972, págs. 99-107. Alan Williams lo explica de forma similar a como yo lo hago en su ensayo «Godard's Use of Sound», en *Camera Obscura*, 8/9/10, 1982, pág. 206.

11. Fieschi, «Difficulty of Being Jean-Luc Godard», pág. 73.

12. Andrew Barris, «Waiting for Godard», en Mussman, *Jean-Luc Godard*, pág. 136.

13. Eddie Wolfram, *History of Collage*, Nueva York, Macmillan, 1975, págs. 143-147.

14. Citado en Philippe Maillat, «Une femme mariée», en *Télé-ciné*, 123, junio de 1965, pág. 23.

15. *Godard on Godard*, Nueva York, Viking, 1972, pág. 215.

16. Michel Butor, *Inventory*, Nueva York, Simon y Schuster, 1968, pág. 24.

17. Richard Roud, *Jean-Luc Godard*, Bloomington, Indiana University Press, 1970, 2ª ed., pág. 66.

18. André S. Labarthe, «La chance d'être femme», *Cahiers du cinéma*, 125, noviembre de 1961, pág. 54.

19. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, «Form and Substance, or the Avatars of the Narrative», en Brown, *Focus on Godard*, pág. 95.

20. «Struggle on Two Fronts: A Conversation with Jean-Luc Godard», en *Film Quarterly*, 21, 2, invierno de 1968-1969, pág. 25. La descripción de Godard no concuerda con el filme terminado, que presenta las siguientes series de planos después del discurso de Henri: Título. «Estas palabras las dijo N. Bukharin el último día de los juicios de Moscú»; plano del joven Stalin; plano de Yvonne leyendo *France-Soir*; plano de revolucionario desnudando su pecho (de *Arsenal*). Evidentemente, Godard condensó las asociaciones en la cadena más densa: Bukharin/Stalin/revisionismo/revolución auténtica.

21. Dziga Vertov, «The Vertov Papers», en *Film Comment* 8, 1, primavera de 1972, pág. 48.

22. Citado en Colin MacCabe, *Godard: Images, Sounds, Politics*, Londres, Macmillan, 1980, pág. 160.

23. Luc Moullet, «Jean-Luc Godard», en Mussman, *Jean-Luc Godard*, pág. 35.

24. *Godard on Godard*, pág. 171.

25. *Ibid.*, pág. 239.

26. Maillat, «Une femme mariée», pág. 23.

27. Peter Wollen, «Godard and Counter Cinema: *Vent d'est*», en *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, Londres, New Left Books, 1982, pág. 86.

28. Serge Daney y Jean-Pierre Oudart, «Le Nom-de-l'Auteur», en *Cahiers du cinéma*, 234-235, diciembre de 1971/enero-febrero de 1972, pág. 90.

29. Jean-Louis Comolli, «Detour by the Direct», en Christopher Williams (comp.), *Realism and the Cinema*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1980, págs. 239-240.

30. Véase James Blue, «Excerpt from an Interview with Richard Grenier and Jean-Luc Godard», en Mussman, *Jean-Luc Godard*, pág. 252; véase también *Godard on Godard*, págs. 172-173.

31. *Godard on Godard*, pág. 40.

32. *Ibid.*, pág. 214.

33. Citado en Alain Remond, «La "réalisation" me dégoûtait, la "mise en scène" me paraissait noble», en *Télérama*, 22-28 de julio de 1978, pág. 60.

34. Brian Henderson, *A Critique of Film Theory*, Nueva York, Dutton, 1980, pág. 68.

35. Rivette, «Montage», pág. 74.

36. Citado en Alain Remond, «À bout de souffle c'était le petit chaperon rouge», en *Télérama*, 29 de julio-4 de agosto de 1978, pág. 60.

37. Alan Williams, «Godard's Use of Sound», pág. 201.

38. *Godard on Godard*, pág. 234.

39. «Lutter sur deux fronts: Entretien avec Jean-Luc Godard», en *Cahiers du cinéma*, 194, octubre de 1967, pág. 69.

40. Para un estudio, véase Arthur Hirsh, *The French New Left: An Intellectual History from Sartre to Gorz*, Boston, South End Press, 1981; para un ejemplo, véase Henri Lefebvre, *Everyday Life in the Modern World*, Nueva York, Harper and Row, 1971 (trad. cast.: *La vida cotidiana en el mundo moderno*, Madrid, Alianza, 1984, 3ª ed.).

41. Mark Poster, *Existential Marxism in Postwar France: From Sartre to Althusser*, Princeton, Princeton University Press, 1975, págs. 361-398.

42. Véase *Cahiers du cinéma*, 323/324, mayo de 1981, págs. 58-59.

Créditos de las fotografías

Las ilustraciones no acreditadas pertenecen a la colección privada del autor. Las ampliaciones de fotogramas han corrido a cargo de Kristin Thompson.

Audio-Brandon Films: 7.56-7.127 (© 1969).

Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison:
7.4 (donación de Samuel H. Kress); 7.5 (legado de John Hasbrouck Van Vleck); 7.6 (cedida por la señora Earnest C. Watson).

Goldwyn Pictures Corporation: 7.9 (© 1938).

New Line Cinema: 10.1-10.25 (© 1968).

New Yorker Films: 6.23-6.51, 7.8 (© 1969); 7.20-7.22 (© 1968).

RKO General: 5.1 (© 1944).

Twentieth-Century Fox Films: 7.28-7.43 (© 1927); 9.69-9.77 (© 1957).

United Artists: 7.16-7.17 (© 1942).

Universal Pictures: 9.67-9.68 (© 1946).

Warner Bros. Pictures: 1.1-1.3 (© 1925); 5.2 (© 1942); 7.24-7.25 (© 1938); 7.44-7.49 (© 1946); 9.52-9.53 (© 1929); 12.1-12.2 (© 1925).

Bibliografía básica

- Alberti, Leon Battista, *On Painting*, New Haven, Yale University Press, 1966.
- Aristóteles, *Poetics*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1967 (trad. cast.: *Poética*, Madrid, Gredos, 1992).
- Armes, Roy, *The Ambiguous Image: Narrative Style in Modern European Cinema*, Londres, Secker and Warburg, 1976.
- Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception: A Psychology of the Creative Eye*, 2ª ed., Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1974 (trad. cast.: *Arte y percepción visual*, Madrid, Alianza, 1993, 16ª ed.).
- Arnheim, Rudolf, «Inverted Perspective in Art: Display and Expression», *Leonardo* 5, 1972, págs. 125-135.
- Arnheim, Rudolf, *The Power of the Center: A Study of Composition in the Visual Arts*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1982 (trad. cast.: *El poder del centro*, Madrid, Alianza, 1993, 3ª ed.).
- Aumont, Jacques, y J. L. Leutrat (comps.), *Théorie du film*, París, Albatros, 1980.
- Bailblé, Claude; Michel Marie; y Marie-Claire Ropars, *Muriel: Histoire d'une recherche*, París, Galilée, 1974.
- Bartlett, Frederic C., *Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1950 (trad. cast.: *Pensamiento: un estudio de psicología experimental y social*, Madrid, Debate, 1988).
- Bazin, André, *What Is Cinema?*, Berkeley y Los Ángeles, University of California Press, 1967 (trad. cast.: *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990).
- Bellour, Raymond, *L'analyse du film*, París, Albatros, 1979.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, París, Gallimard, 1966.
- Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, vol. 2, París, Gallimard, 1974.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.
- Bordwell, David; Janet Staiger; y Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, Nueva York, Columbia University Press, 1985 (trad. cast.: *El cine clásico de Hollywood*, Barcelona, Paidós, 1996).
- Bordwell, David, y Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction*, Reading, Mass., Addison-Wesley, 1979 (trad. cast.: *El arte cinematográfico*, Barcelona, Paidós, 1995).
- Branigan, Edward, *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*, Nueva York, Mouton, 1984.
- Browne, Nick, *The Rhetoric of Filmic Narration*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.
- Bruner, Jerome S., «On Perceptual Readiness», *Psychological Review* 64, 1957, págs. 123-152.
- Burch, Noël, «Fritz Lang: Germán Period», en Richard Roud (comp.), *Cinema: A Critical Dictionary*, vol. 2, Nueva York, Viking, 1980.
- Burch, Noël, *Theory of Film Practice*, Nueva York, Praeger, 1973. Publicado originalmente como *Praxis du cinéma*, París, Gallimard, 1969 (trad. cast.: *Praxis del cine*, Madrid, Fundamentos, 1986, 6ª ed.).
- Carroll, Noël, «Address to the Heathen», *October*, 23, invierno de 1982, págs. 89-163.
- Carroll Noël, «Toward a Theory of Film Editing», *Millennium Film Journal*, 3, 1978, págs. 79-99.
- Chambers, Ross, *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.
- Chateau, Dominique; André Gardiès; y François Jost (comps.), *Cinemas de la modernité: Films, théories*, París, Klincksieck, 1981.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, Cornell University Press, 1978 (trad. cast.: *Historia y discurso: estructura narrativa en la novela y en el cine*, Madrid, Taurus, 1990).
- «Cinéma et récit», número especial de *Cahiers du XXe siècle*, 9, 1978.
- Daney, Serge, y Jean-Pierre Oudart, «Le Nom-de-l'Auteur», *Cahiers du cinéma*, 234-235, diciembre de 1971/enero-febrero de 1972, págs. 79-92.
- Doane, Mary Ann, «The Dialogical Text: Filmic Irony and the Spectator», tesis doctoral, Universidad de Iowa, 1979.
- Dubery, Fred, y John Willats, *Perspective and Other Drawing Systems*, Nueva York, Van Nostrand Reinhold, 1983.
- Dubois, Jean, «Énoncé et énonciation», *Langages*, 13, marzo de 1969, págs. 100-110.
- Eagle, Herbert (comp.), *Russian Formalist Film Theory*, Ann Arbor, University of Michigan Slavic Publications, 1981.
- «Énonciation et cinéma», número especial de *Communications*, 38, 1983.
- Erlich, Victor, *Russian Formalism: History-Doctrine*, La Haya, Mouton, 1969.
- Friedman, Norman, «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», en Philip Stevick (comp.) *The Theory of the Novel*, Nueva York, Free Press, 1967.

- Garvin, Paul L. (comp.), *A Prague School Reader on Aesthetics, Literary Structure, and Style*, Washington, D.C., Georgetown University Press, 1964.
- Gaudreault, André, «Récit scriptural, récit théâtral, récit filmique: Prolégomènes à une théorie narratologique du cinéma», tesis de doctorado de 3^{er} ciclo, Universidad de París-III, 1983.
- Genette, Gérard, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, Cornell University Press, 1980.
- Genette, Gérard, *Nouveau discours du récit*, París, Seuil, 1983.
- Glass, Arnold Lewis; Keith James Holyoak; y John Lester Santa, *Cognition*, Reading, Mass., Addison-Wesley, 1979.
- Gombrich, E. H., *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1961.
- Gombrich, E. H., *The Image and the Eye: Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, Oxford, Phaidon, 1982 (trad. cast.: *La imagen y el ojo*, Madrid, Alianza, 1993, 3^a ed.).
- Gombrich, E. H., *The Sense of Order: A Study in the Psychology of Decorative Art*, Ithaca, Cornell University Press, 1979.
- Gombrich, E. H.; Julian Hochberg; y Max Black, *Art, Perception, and Reality*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1972 (trad. cast.: *Arte, percepción y realidad*, Barcelona, Paidós, 1993, 2^a ed.).
- Gregory, R. L., *Eye and Brain: The Psychology of Seeing*, 3^a ed., Nueva York, McGraw-Hill, 1978.
- Gregory, R. L., *The Intelligent Eye*, Nueva York, McGraw-Hill, 1970.
- Gregory, R. L., y E. H. Gombrich (comps.), *Illusion in Nature and Art*, Londres, Duckworth, 1973.
- Haber, Ralph Norman, y Maurice Hershenson, *The Psychology of Visual Perception*, 2^a ed. Nueva York, Holt, Rinehart, and Winston, 1980.
- Hagen, Margaret A. (comp.), *The Perception of Pictures*, 2 vols., Nueva York, Academic Press, 1980.
- Heath, Stephen, «Le Père Noël», *October*, 26, otoño de 1983, págs. 63-116.
- Heath, Stephen, *Questions of Cinema*, Londres, Macmillan, 1981.
- Hochberg, Julian, *Perception*, 2^a ed., Englewood Cliffs, N. J., Prentice-Hall, 1978.
- Hochberg, Julian, y Virginia Brooks, «The Perception of Motion Pictures», en *Handbook of Perception*, vol. 10, Edward C. Carterette y Morton P. Friedman (comps.), *Perceptual Ecology*, Nueva York, Academic Press, 1978.
- Ittelson, William H., *The Ames Demonstrations in Perception: A Guide to Their Construction and Use*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1952.
- Jakobson, Roman, *Selected Writings*, vol. 3, Stephen Rudy (comp.), *Poetry of Grammar and Grammar of Poetry*, La Haya, Mouton, 1981.
- James, Henry, *The Art of the Novel*, Nueva York, Scribner's, 1934.
- Kawin, Bruce, *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*, Princeton, N.J., Princeton University Press, 1977.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'énonciation: De la subjectivité dans le langage*, París, Colin, 1980.
- Kernodle, George R., *From Art to Theatre; Form and Convention in the Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1943.
- Laffay, Albert, *Logique du cinéma: Création et spectacle*, París, Masson, 1964.
- Lanser, Susan Sniader, *The narrative Act: Point of View in Prose Fiction*, Princeton, N. J., Princeton University Press, 1981.
- Lemon, Lee, T., y Marion J. Reis (comps.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965.
- Lintvelt, Jaap, *Essai de typologie narrative: Le «point de vue»*, París, Corti, 1981.
- Lubbock, Percy, *The Craft of Fiction*, Nueva York, Viking, 1962.
- MacCabe, Colin, «Realism and the Cinema: Notes on Some Brechtian Theses», *Screen*, 15, 2, verano de 1974, págs. 7-27.
- MacCabe, Colin, «Theory and Film: Principles of Realism and Pleasure», *Screen*, 17, 3, otoño de 1976, págs. 7-27.
- Mandler, Jean, y Nancy Johnson, «Remembrance of Things Paraded: Story Structure and Recall», *Cognitive Psychology*, 9, 1977, págs. 111-151.
- Matejka, Ladislav, y Krystyna Pomorska (comps.), *Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views*, Cambridge, MIT Press, 1971.
- Mendilow, A. A., *Time and the Novel*, Londres, Peter Nevill, 1952.
- Metz, Christian, *Film Language*, Nueva York, Oxford University Press, 1974 (trad. cast.: *El lenguaje del cine*, Barcelona, Planeta, 1973).
- Mukarovsky, Jan, *Structure, Sign, and Function*, New Haven, Yale University Press, 1977.
- Neisser, Ulric, *Cognitive Psychology*, Nueva York, Appleton-Century-Crofts, 1967.
- Nichols, Bill, *Ideology and the Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.
- Ornstein, Robert E., *On the Experience of Time*, Nueva York, Penguin, 1969.
- Oudart, Jean-Pierre, «Cinema and Suture», *Screen*, 18, 4, invierno de 1977-1978, págs. 35-47.

- Panofsky, Erwin, *La perspectiva comme forme symbolique*, París, Minuit, 1975 (trad. cast.: *La perspectiva como forma simbólica*, Barcelona, Tusquets, 1986, 5ª ed.).
- Perry, Menakhem, «Literary Dynamics: How the Order of a Text Creates Its Meanings», *Poetics Today*, 1, 1, otoño de 1979, págs. 35-64, 311-361.
- Pirenne, M. H., *Optics, Painting, and Photography*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.
- Prince, Gerald, *Narratology: The Form and Function of Narrative*, Berlín, Mouton, 1982.
- Riffaterre, Michael, «Describing Poetic Structures: Two Approaches to Baudelaire's *Les chats*», *Yale French Studies* 36-37, octubre de 1966, págs. 300-342.
- Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Londres, Methuen, 1983.
- Rock, Irwin, *The Logic of Perception*, Cambridge, MIT, Press, 1983.
- Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, *De la littérature au cinéma*, París, Colin, 1970.
- Rumelhart, D. E., «Notes on a Schema for Stories», en D. G. Bobrow y A. Collins (comps.), Nueva York, Academic Press, 1975.
- «Russian Formalism», número especial de *Twentieth Century Studies*, 7/8, diciembre de 1972.
- Ruthrof, Horst, *The Reader's Construction of Narrative*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981.
- Scholes, Robert y Robert Kellogg, *The Nature of Narrative*, Nueva York, Oxford University Press, 1966.
- Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1978.
- «Story Comprehension», número especial, *Poetics* 9, 1-3, junio de 1980.
- Suleiman, Susan Rubin, *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, Nueva York, Columbia University Press, 1983.
- Thorndyke, Perry W., «Cognitive Structures in Comprehension and Memory of Narrative Discourse», *Cognitive Psychology* 9, 1977, págs. 77-110.
- Todorov, Tzvetan, *Introduction to Poetics*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981.
- Todorov, Tzvetan, *The Poetics of Prose*, Ithaca, Cornell University Press, 1977.
- Torney, Alan, «Seeing Things: Pictures, Paradox, and Perspective», en John Fisher (comp.), *Perceiving Artworks*, Temple University Press, 1980.
- Uspensky, Boris, *A Poetics of Composition: The Structure of the Artistic Text and Typology of a Compositional Form*, Berkeley, University of California Press, 1973.
- Warren, William H.; David W. Nicholas; y Tom Trabasso, «Event Chains and Inferences in Understanding Narratives», en *New Directions in Discourse Processing*, en Roy O. Freedle (comp.), Norwood, N. J., Ablex, 1979.
- White, Allon, *The Uses of Obscurity: The Fiction of Early Modernism*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1981.
- White, John, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space*, Nueva York, Harper and Row, 1972.
- Wollen, Peter, *Readings and Writings: Semiotic Counter-Strategies*, Londres, New Left Books, 1982.
- Wright, Lawrence, *Perspective in Perspective*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1983.

Índice analítico

- Abanico de Lady Windermere, El* (1925), 11-12, 178-186, 189, 202, 280
- Acorazado Potemkin, El* (1925), 85-88, 89, 234, 236, 237, 239-242 passim, 245-248
- Al final de la escapada* (1960), 312, 313, 314, 315, 318, 324-330 passim
- Alberti, Leon Battista, 5, 6, 7, 9, 104, 106, 107, 110
- Aldrich, Robert, 316
- Alexander Nevsky* (1938), 116
- Alfie* (1966), 207
- Allegro Barbaro* (1978), 273
- Alma en suplicio* (1946), 160
- Althusser, Louis, 271, 272, 279, 332
- Altman, Robert, 232
- Amanecer* (1927), 77, 78, 80, 120-125, 127, 140
- Ambigüedad en la narración, 88-98, 209-214, 218, 228, 231, 233, 262, 273, 290, 334
- Amenaza en la sombra* (1973), 79
- Ames, Adelbert, 101-102, 107, 114
- Amor que mata, El* (1947), 162
- Angels over Broadway* (1940), 165
- Antonioni, Michelangelo, 54, 59, 76, 136, 145, 159, 209, 210, 211, 212, 232, 315
- Apu Sansar* (1959), 208
- Argumento, 14, 50-57, 64-73, 77-88, 99, 155, 157-158, 344-346 passim
- Aristóteles, xii, 3-4, 16, 49, 150
- Armes, Roy, 288, 291
- Arnheim, Rudolf, 9, 100, 104
- Arsenal* (1929), 236-239 passim, 245, 249, 353
- Arte y ensayo, narración de, 25-26, 39, 79, 88-98, 151, 152, 154, 155, 157, 158, 162, 205-233, 241, 262, 273, 275, 280, 285, 289, 290, 305, 310, 313-316, 318, 322, 323, 327, 332, 333-334,
- Autoconciencia, 58-60, 66, 73, 79, 88, 92, 98, 124, 128, 145, 160, 161, 167, 169-170, 198, 203, 210-213, 225-226, 237-239, 240, 241, 255, 272-273, 291, 322, 330
- Autor implícito, 62
- Autoría en el cine, la, 203, 211-212, 231-232, 292, 310, 314, 324-325, 332, 335
- Bacon, Lloyd, 167
- Bakhtin, Mikhail, 16, 19, 20
- Balukhatyi, Sergei, 72
- Banda aparte* (1964), 314, 315, 318, 323, 331
- Barbarroja* (1965), 107, 109, 115
- Barnet, Boris, 248
- Barthes, Roland, 17, 21, 36, 38, 39, 53, 147, 277, 313, 321
- Baudry, Jean-Louis, 277
- Bazin, André, 9, 10, 120, 144, 145, 161, 206, 230, 239, 328
- Bello Sergio, El* (1958), 325
- Bellour, Raymond, xii, 22, 24, 158
- Belsey, Catherine, 340
- Benveniste, fmile, 17, 21-24, 29, 58
- Bergala, Alain, 24
- Bergman, Ingmar, 154, 208, 212, 231
- Berkeley, Busby, 163
- Bertolucci, Bernardo, 78, 88, 232
- Biró, Ivette, 142
- Blancanieves y los siete enanitos* (1937), 154
- Bloch, Ernst, 270
- Blow-Up* (1966), 54, 207, 209
- Blues in the Night* (1941), 188
- Booth, Wayne, 8, 62
- Borzage, Frank, 314
- Boulez, Pierre, 275-277, 279, 285, 290, 317
- Brackett, Leigh, 189
- Branigan, Edward, 62, 126, 345
- Brecht, Bertold, 13, 16, 107, 109, 159, 269, 270-272, 310, 334
- Bresson, Robert, 62, 113, 154, 159, 283, 285, 287, 289-310, 317, 328
- British Sounds* (1968), 272, 333
- Browne, Nick, 110
- Brute Force* (1947), 194
- Buenos días, tristeza* (1957), 200
- Buñuel, Luis, 37, 212, 232, 332
- Burch, No'l, 83, 120, 167, 272, 274, 278-279 passim
- Butor, Michel, 193, 276, 317-318
- Cahiers du cinéma*, 199, 203, 231, 271, 278, 334
- Cámara, 9-12, 14, 18, 20, 22, 24, 99, 119-120, 162, 326
- Carabineros, Los* (1963), 312, 314, 318, 326, 330, 331
- Carrol, No'l, 46, 118
- Carta a tres esposas* (1948), 194
- Causalidad, 34, 35, 49, 51, 54, 69, 72, 117, 124, 157, 162, 164-167 passim, 171, 176, 192-193, 194, 196-197, 198, 201, 206-208, 210, 232, 235, 241, 248-29, 270, 288, 320
- Chabrol, Claude, 212
- Chapayev, el guerrillero rojo* (1934), 269
- Charlotte et son Jules* (1959), 327, 330

- Charlotte et Véronique* (1957), 322, 330, 332
 Chatman, Seymour, xiii, 62, 77
Chinoise, La (1967), 115, 312, 314, 316, 321, 323, 325, 326, 330, 333
Chronik der Anna Magdalena Bach (1967), 273
Chvortovo Kolevo (1926), 236, 238, 250
 Chytilova, Vera, 208, 329
 Cine expresionista alemán, 107, 115, 167, 229, 269
 Cine francés, 167, 229, 231, 268
 Cine interrogativo, 146, 271-273, 334
 Cine moderno, 230, 310
Cita en San Luis (1944), 158
Ciudad desnuda, La (1947), 196
Ciudadano Kane (1941), 78, 89, 90, 91, 153, 160, 194
 Clarke, Charles G., 199
 Claves, indicios o indicadores, 31-33, 101, 120, 223
 Clayton, Susan, 272
Cléo de 5 a 7 (1961), 207
Coeur fidèle (1923), 229
 Cognición, 30-33, 46, 49, 76, 99, 114, 243-250
Collage, 272, 317, 330, 332
Comment ça va? (1976), 334
Como ella sola (1942), 63, 70-73, 146, 150, 160, 162, 167, 210
Como un torrente (1957), 315
 Comolli, Jean-Louis, 271, 325
 Comprensión de la historia, 33-40, 49-54
 Comprensión, 30, 33-40, 49-54
 Comprensión durativa, 82, 94, 97
 Comunicabilidad, 59-60, 61, 67, 69-71, 73, 79, 82-83, 92, 124, 144, 160, 184-185, 210, 225, 240, 291
Conformista, El (1970), 78, 210
 Conocimiento, capacidad de, 57-59, 60, 72, 162, 209, 210, 240, 291, 303, 322
 Véase también Omnisciencia, narración limitada versus ilimitada; Subjetividad versus objetividad en la narración
 Constructivismo como teoría psicológica, el, 30-33, 35, 37, 38, 100, 102-104, 107, 120, 340
 Coppola, Francis Ford, 232
 Corte con salto, 164, 239, 327, 328-329
 Corte engañoso o tramposo, 117-118, 165, 191
 Créditos, secuencia de, 66, 160
Cronaca di un amore (1950), 136, 287
Cuatrocientos golpes, Los (1959), 211
 Curling, Jonathan, 272
 Daney, Serge, 272, 325
Danzad, danzad, malditos (1969), 79
 Dayan, Daniel, 110-111
 Deixis, 17, 62, 67
 Dekeukeleire, Charles, 269
 De Mille, William C., 178
 Demy, Jacques, 212
 De Palma, Brian, 232
Dezertir (1933), 236, 239, 241, 242
Desfile de candilejas (1933), 158
Desierto rojo, El (1964), 213
Desprecio, El (1963), 314-317 passim, 327, 331-332 passim
 Detectives, películas de, 59-60, 64-70, 71, 72, 88, 128, 160, 161, 193, 232
Deux o trois choses que je sais d'elle (1966), 59, 312, 313, 317, 323, 327, 330-332 passim
Diario de un cura de campa-a, El (1950), 207
 Dilación o retraso 38, 44, 52, 55-56, 82, 130, 159, 161, 165, 183-184, 202, 210, 222, 245, 290
 Dilación durativa, 83
 Discurso, 19, 21-26, 29, 51
 Véase también *Histoire*
 Döblin, Alexander, 269-270
Dolce Vita, La (1959), 207
 Donen, Stanley, 232
 Dovjenko, Alexander, 118, 238, 243, 245, 248
 Dreyer, Carl Theodor, 76, 81, 145, 282, 285-290 passim, 310, 328
 Dudow, Slatan, 269
 Dulac, Germaine, 229
 Duras, Marguerite, 211
 Duración en pantalla, 81-88, 249
 Duras, Marguerite, 211
 Dwan, Alan, 163
 Dziga-Vertov, Grupo, 271, 272, 332, 333
 E. T. (1982), 154
Eden et après, L' (1970), 287
 Efecto de primacía, 38, 56, 64, 70, 71, 78, 151, 165, 167, 213, 220, 323
 Eichenbaum, Boris, xii, 17, 336
 Eisenstein, Sergei, 12-15, 17, 29, 48, 49, 52, 58, 238, 249, 271, 275, 280, 321, 329, 334
 Eje de 180 grados, 110, 112, 117, 128, 163, 166, 168, 175, 186, 243, 260, 327
Ejecución, La (1968), 25
El año pasado en Marienbad (1961), 54, 214, 220, 230, 232-233, 278
El cantor de jazz (1927), 187
El expreso azul (1929), 234, 236, 239, 240, 247
El fin de San Petersburgo (1927), 74, 128, 234, 236-243 passim, 246, 248, 268
 Elipsis, 82, 83, 84, 87, 94, 95-96, 171, 187, 218, 244, 291, 318-320, 322, 328
 Emerson, John, 167
 Emoción, 40

- Emparejamiento gráfico, 221, 280, 301
Encrucijada de odios (1947), 194, 197
 Encuadrar, 9-10, 74, 93, 111-113, 119-125, 140-145, 163, 171, 172, 179-184, 188-192, 198, 199-201, 202, 237, 242, 272, 292-302, 326-327
Encuentros de Anna, Los (1978), 207
Enigma de Kaspar Hauser, El (1974), 213
 Epílogo, 159, 201-203
 Epstein, Jean, 229
 Equivalencia durativa, 81-82, 83, 94, 97
 Escena, 158, 162, 188, 210, 250
 Escenificación, 78, 79, 80, 193; véase también Relato
Ese oscuro objeto del deseo (1977), 37
 Espacio, 32, 40-41, 49, 51-52, 54-55, 99-146, 157, 158, 161, 165, 166, 178-186, 196, 209, 210, 232, 242-249, 255-260, 261-268, 280-282, 293-303, 306-310, 322-332
 Véase también «Mapas cognitivos»; Indicios de profundidad; Espacio en *off*; Omnipresencia.
 Espacio en *off*, 119-120, 137-141, 144, 173-175
 Espectador, 4-12, 13-15, 29-47, 48-49, 74, 81, 95, 99, 100, 153, 164-166, 189, 204, 241-249, 277, 283-285, 286, 287, 288, 289, 304-306, 320-321
 Esquemas, 31-39, 43-44, 49-51 *passim*, 76, 79, 100, 102, 111-113, 128-129, 149, 151-152, 154, 165, 206-213, 241-243 *passim*, 247, 284, 313-316
 — patrón, 34-36, 37, 49, 149
 — procesales, 36, 37, 49, 149, 205, 243
 — prototipo, 34, 37, 19, 149, 235, 236
 Estilo, 14, 36-37, 44-45, 49-53 *passim*, 57, 65-66, 81, 93, 100, 102, 112-113, 128-144, 146, 155, 162-164, 165, 168, 209, 223, 236-237, 240-249, 275-310, 318-320, 325-332, 343-344
Estrategia de la araña, La (1970), 88-98, 108, 113, 118, 120, 146, 150-153 *passim*, 194, 205, 208-212 *passim*, 219, 223
 Estructuralismo, xii, 18-20, 34, 271, 276-278, 310, 321
Excelentísimos cadáveres (1975), 77
 Expansión durativa, 83, 84-88, 94, 97, 247
 Exposición, 56, 66-67, 78, 164-165, 168, 169, 199, 210, 220, 222, 225, 240, 251, 323
- Factores de juicio en la narración, 61, 240-241
Falso culpable (1957), 159
 Falta de fiabilidad en la narración, 60-61, 83
 Fassbinder, Rainer Werner, 120, 211, 212, 232, 287, 310, 315
 FEKS (Fábrica de Actores Excéntricos), 13, 250, 256, 271
 Fellini, Federico, 154, 208, 212, 322
Fellini 8 1/2 (1963), 40, 208, 211, 322
Fenyés Szeleck (1969), xiii, 130-146, 150, 151, 152, 153, 154, 200, 272, 302
 Fieschi, Jean-André, 315, 317
Film comme les autres, Un (1968), 272, 333
- Film noir*, 166, 167
 Filmación con cámara múltiple, 186, 188
 Final, 97, 159, 166, 202, 207, 228, 241
 Véase también Epílogo
Flamme blanche, La (1930), 269
Flashback, 61, 68, 77-80, 90-93, 95, 160, 162, 194-198, 209, 210, 224, 225, 230, 260 externo versus *flashback* interno, 78-79
Flashforward, 77, 78-79, 210
Forajidos (1946), 158, 193-198, 202
 Ford, John, 61, 315
 Formalismo ruso, xii-xiii, 16-17, 36, 38, 49-53, 206, 237, 268, 271, 275, 279, 290, 310, 336, 343
 Forrest-Thompson, Veronica, 213
Fox and His Frienda (1975), 207
Frame cut, 345
 Frecuencia temporal, 51, 79-80, 84-85, 86-88, 92-93, 218, 318-320
Fresas salvajes (1957), 206, 207, 209
 Freud, Sigmund, 30, 48, 112, 334, 342
 Frontalidad de la situación de las figuras, 11, 238, 251, 255, 257-260, 267, 268, 322, 326
Fuego escondido (1957), 200
 Fuller, Samuel, 199, 203
- Gabinete del doctor Caligari, El* (1920), 60, 228
Gai savoir, Le (1969), 272, 333
 Gance, Abel, 229
 Gancho de diálogo, 158, 170, 194, 199, 210, 300
Geheimnisse einer Seele (1925), 58
Generation of Conquerors (1936), 269
 Genette, Gérard, xiii, 4, 21
Gertrud (1964), 285, 287, 289
Geschichtenunterricht (1972), 272
 Gibson, James J., 100, 102, 115
Gidget (1959), 200
Glace à trois faces, La (1927), 229
Glorifying the American Girl (1929), 187
 Godard, Jean-Luc, xiii, 54, 59, 76, 115, 154, 155, 159, 163, 271-272, 281-282, 283, 310, 311-315
Goldwyn Follies, The (1938), 108
 Gombrich, E. H., 7, 31, 33, 38, 100, 102, 107, 281, 284
Grand Central Murder, The (1942), 194
 Gregory, R. L., 100, 102
Guerra ha terminado, La (1966), 60, 213-228, 235, 251, 262, 280, 290, 305, 320, 322, 328, 329
Guerra y paz (1956), 62
- Halcón maltés, El* (1942), 58
 Hanoun, Marcel, 75
 Hawks, Howard, 58, 64, 167, 188-193, 203, 232, 315
 Heath, Stephen, xii, 25, 106, 278

- Hellinger, Mark**, 197
Henderson, Brian, 328, 346
Hernádi, Gyula, 144, 146
Herzog, Werner, 213, 232
Hipótesis, 31-39, 40-47, 51, 60, 64, 72, 80, 82, 88, 89, 97, 100, 102, 120, 130, 164, 189, 202, 207, 213, 224-225, 245, 305, 313
Hipótesis de curiosidad, 37, 41, 56, 93, 145, 165, 220
Hipótesis de suspense, 37-38, 41, 42, 70, 93, 145, 165, 199, 224-225, 241, 287, 304
Hiroshima mon amour (1959), 209, 214
Histoire, 21-24, 29, 51; véase también Discurso
Historia, 49-57, 64-73, 77-78, 165, 278, 343-345
Historia canónica, 35, 40, 49, 53, 149, 157, 164, 210, 211, 343
Historia de la forma filmica, xiii, 33, 146, 147, 153-155, 165-204, 228-233, 268-273, 275-279
Historia de un detective (1944), 61, 63-70, 73, 78, 89, 146, 151, 162, 167, 193, 194, 196-197, 219
Historia inmortal, Una (1968), 212
Hitchcock, Alfred, 24, 40-47, 52, 56, 58, 59, 61, 93, 141, 186, 203, 212, 232, 315, 316
Hitori Musuko (1936), 82
Hochberg, Julian, 32, 100, 103, 113
Holloway, John, xi
Hombre que mató a Liberty Valance, El (1962), 80
Hombre tranquilo, El (1952), 61
Hombre y una mujer, Un (1966), 209, 212
Hopper, Dennis, 232
Howard, William K., 194
Huelga, La (1925), 234-239 passim, 242, 249, 268
Huillet, Danièle, 271-273

Ici et ailleurs (1977), 333
If (1968), 212
Iluminación, 114, 163, 198
Imágenes «estribillo» en el montaje, 249, 260, 270, 271
In the Year of the Bodyguard (1982), 272-273
India Song (1975), 114
Indicios de profundidad, 32, 101, 105-106, 113-116, 121, 124, 137, 192, 252, 257, 327
Inferencias, 31-33, 34, 37, 40, 46, 79, 100-101, 164
Inserción, 83, 84, 97
Interpretación, 30, 212-213, 231-232, 241, 282-283, 306, 311
Introduction to Arnold Schoenberg's Accompaniment for a Film Scene (1972), 273
Ivan (1932), 234, 236, 240
Iván el Terrible (1945), 53, 288

Jailhouse Rock (1957), 200
Jakobson, Roman, 276, 277, 279, 282, 285, 321
James, Henry, xii, 8, 16, 166, 310

Jancsó, Miklós, 24, 129-146, 161, 271, 272, 273, 303
Jules y Jim (1962), 61-62, 209

Kammerspiel, 208, 229
Katzelmacher (1969), 287, 289, 290, 318
Kepley, Vance, 242, 348
Klute (1971), 18, 20
Knight, Arthur, 231
Kozintsev, Grigori, 250-268
Kruzheva (1928), 234, 236, 238, 240
Kühle Wampe (1932), 269, 270
Kuleshov, Lev, 9, 17, 235, 255, 260, 268, 332
Kuntzel, Thierry, xii
Kurosawa, Akira, 107, 109

L'authentique procès de Carl Emmanuel Jung (1967), 75
La aventura (1960), 206, 207
La vuelta al mundo en 80 días (1956), 157
Lacan, Jacques, 17, 279
Ladrón de bicicletas, El (1948), 206, 230
Laffay, Albert, 62
Lagunas o vacíos, 54-55, 64, 78, 82, 88, 160, 161, 192-193, 197, 205, 206-207, 210, 219-221, 228, 242, 247, 323, 334, 344
— difusas versus lagunas enfocadas, 55, 64, 78, 207, 225
— destacadas versus lagunas suprimidas, 55, 64, 78, 88, 205
— temporales versus permanentes, 55, 78, 160, 205, 206
Lancelot du Lac (1974), 287
Lang, Fritz, 58, 61, 83, 167, 232, 286, 310
Lehman, Peter, 347
Lemmy contra Alphaville (1965), 312, 314, 315, 317, 326, 327, 329, 330, 331, 332
Leonardo da Vinci, 6, 104, 106
Lester, Richard, 232
Letter to Jane (1972), 333
Lévi-Strauss, Claude, xi, 18, 278, 321
Lights of New York, The (1928), 187
Líneas de correspondencia de visión, 112, 118, 163, 172, 242, 251, 255, 259, 261-262, 268, 272, 278, 293, 327, 328
Lo viejo y lo nuevo (1929), 234, 236-240 passim, 243, 245
Loin du Viêt-Nam (1969), 332
Lola (1981), 211
Lubbock, Percy, 8, 16
Lubitsch, Ernst, 166, 178-186, 204, 295, 348
Lukács, Georg, 270
Luna nueva (1939), 85, 158-160, 188-193, 194, 202
Luttes en Italie (1970), 273, 334

M, el vampiro de Düsseldorf (1931), 286, 289
MacCabe, Colin, 18-20, 29

- Made in USA* (1966), 120, 311-318 *passim*, 326, 327, 329-332 *passim*
- Madre, La* (1926), 234, 236, 243, 244
- «Mapas cognitivos», 32, 102, 113, 117, 143
- Marcorelles, Louis, 188
- Mardore, Michel, 203
- Marion, Frances, 9, 165
- Marnie, la ladrona* (1964), 22, 24
- Marx, Groucho, 58
- Marx, Karl, 250, 256, 260, 265
- Masculin-féminin* (1966), 314-318 *passim*, 323, 324, 326, 330-332 *passim*
- Méditerranée* (1963), 271, 278, 318
- Melodrama, 60, 70-73, 232
- Memoria, 37, 305
- Metalingüaje, 18-20
- Metz, Christian, xii, 22, 23, 29, 249
- Meyer, Leonard, 284-285, 304, 306
- Mi tío de América* (1979), 211
- Minnelli, Vincente, 163, 232
- Miss Lulu Bett* (1921), 171-177, 178, 186, 202, 300
- Mizoguchi, Kenji, 286, 287, 290
- Modos, xiii, 150, 313-317
- Montaje, 9-10, 14, 20, 24, 75, 84-88, 94-97, 99, 110-113, 117-118, 142-143, 162, 16-164, 168, 198, 199, 238-239, 243-249, 251-268, 271, 280-281, 292-300, 306-310, 327-330
- Véase también Promedio de longitud de plano; Emparejamiento; Montaje paralelo; Emparejamiento gráfico; Plano/contraplano.
- Montaje paralelo, 84, 161, 170, 179, 194, 239, 240, 248, 251-259, 262-267, 314
- Montaje soviético, 80, 83, 144, 146, 158, 161, 23-271, 298, 317, 326-330 *passim*
- Mosca en Octubre* (1927), 234, 236, 248
- Motivación, 36, 49, 67, 193, 283
- artística, 36, 53, 164, 193, 239, 280
- composicional, 36, 46, 53, 163, 164
- genérica, 36, 42, 44, 46, 52, 53, 59, 60, 64, 70-73, 150, 160, 162-163, 167, 198, 201, 232, 236, 237, 240, 268, 335
- realista, 36, 42, 46, 53, 59, 69, 79, 149, 153-154, 164, 183, 206-209, 211-212, 222, 235, 237, 250-251
- transtextual, 36, 42, 44, 46, 52, 36, 42, 44, 46, 52, 59, 73, 154, 164, 212-213, 232
- Moulet, Luc, 324
- Movimiento de cámara, 10, 24, 75-76, 93, 114-115, 119, 120-125, 130-139, 163, 177, 186, 200, 278, 282, 327, 328
- Muerte de un pichón* (1973), 74, 76
- Mujer casada, La* (1964), 314-317 *passim*, 323, 326, 327, 331
- Mujer del cuadro, La* (1944), 159
- Mujer es una mujer, Una* (1961), 314, 315, 326
- Mukarovsky, Jan, xiii, 16, 150, 153, 155, 275, 314
- Münsterberg, Hugo, 9
- Muriel* (1963), 22, 24, 213
- Murnau, F. W., 125
- Nacimiento de una nación* (1915), 58, 59, 61, 74-75, 76, 80, 84, 118, 161
- Nana* (1926), 287
- Narboni, Jean, 271
- Narración «especializada», 80, 249, 263, 276-277, 287, 289, 292, 299-303, 314, 317-321, 323, 334
- Narración clásica, 67, 68, 79, 97, 154, 155, 156-204, 206, 209, 210, 211, 212, 228, 232, 237, 243, 268-269, 275, 280, 285, 293, 313-316, 318, 323, 328, 348
- Narración definida, xi-xiii, 53
- Narración histórico-materialista, 155, 234-273, 275, 298, 314, 333-334
- Narración limitada versus ilimitada, 57-58, 59, 65-67, 72, 197, 213-217, 219-220, 227
- Narración paramétrica, 155, 274-310, 316, 318, 322
- Narración retórica, 235-241, 260, 268, 269
- Narrador, 9, 10, 15, 19 61-62, 99, 111, 211, 225-226, 291, 310, 322-332
- Narrativa, xi
- Nash, Mark, 22, 23-24, 25
- Neorrealismo italiano, 206, 230, 231
- Nichols, Bill, 342
- Nichols, Mike, 232
- Nicht Versöhnt* (1956), 54, 271, 272, 273
- Noche, La* (1961), 207-211 *passim*
- Noches de Cabiria, Las* (1956), 207
- Normas, xiii, 18, 59-60, 88, 95, 146, 150-155, 164, 178 212, 223, 242-243, 274, 278, 313-316; véase también Normas intrínsecas
- Normas intrínsecas, 59, 60, 88, 95, 143, 150-153, 173, 204, 21, 218-219, 224, 252-268, 278, 285, 286, 288-289, 292, 304, 316
- Nouveau roman*, 232, 276, 278, 283, 321
- Novela, 7-9, 12, 18-20
- Novecento (1976), 211
- Nueva Babilonia, La* (1929), 234, 236, 237, 244, 250-268
- Nuit el brouillard* (1955), 316
- Numéro deux* (1975), 322, 324, 332, 334
- «Observador invisible», 9-12, 14-15, 20 24-25, 66, 99, 111, 119-120, 145, 161, 162, 171, 183, 210, 237
- Occurrence at Owl Creek Bridge* (1961), 81, 83
- Octubre* (1928), 24, 52, 57, 58, 61, 80, 162, 234, 236, 239, 240, 249
- omnipresencia, 66, 125, 126 146, 161, 167, 178, 200

Omnisciencia, 58, 65-67, 68-70, 71, 93, 125, 126-128, 146, 160, 161, 68, 169, 171, 178, 187, 197, 202, 210, 225-226, 238, 239, 252-255, 268, 270, 289-291

One Plus One (1968), 333

Ophuls, Max, 212

Orden temporal, 33, 51, 74, 77-79, 90-93, 96-97, 210, 318-320, 327

Oshima, Nagisa, 25, 154

Oudart, Jean-Pierre, 110-113, 279, 325

Ozu, Yasujiro, 10-11, 76, 82, 281, 283, 285-289 passim, 295, 310, 317

Palabra, La (1955), 286-289 passim

Pánico en la escena (1950), 61, 79, 197

Pantalla panorámica, 137, 139, 141, 166, 199

Paralelismo, 51, 208

Pasión (1982), 334

Pasión de Juana de Arco, La (1928), 81, 115, 282, 328

Pasolini, Pier Paolo, 208, 212

Percepción, 30-33, 46, 49, 74-76, 99, 100-129, 242

Percepción y conocimiento estético, 32-33, 40, 101

Perdición (1942), 194

Perkins, V. F., 154, 210, 232, 283

Persecución en la noche (1947), 198

Persona (1966), 207, 210, 212

Perspectiva, 4-12, 25-26, 100, 104, 110, 114, 137, 139, 237

Perspectiva atmosférica, 114

Petrie, Graham, 130, 144

Pickpocket (1959), 62, 81, 290-310, 328

Pierrot el loco (1965), 311, 314, 318-320, 323-327 passim, 330, 331

Pocilga (1969), 207

Pintura, 4-6, 8

Piscator, Erwin, 270, 271

Plaisir, Le (1952), 212

Plano maestro, 188

Plano/contraplano, 110-113, 126, 137, 141-142, 164, 171-177, 199, 200, 272, 282, 293-298, 302, 306-208, 329

Platón, 4, 16

Play Time (1968), 82, 97, 282, 285-288 passim

Plazos temporales, 40, 157, 158, 160, 165, 167, 199, 200

Poder y gloria (1933), 194

Poética, xiii

Pollet, Jean Daniel, 278, 329

Pravda (1969), 272, 273, 333

Preminger, Otto, 204, 232

Primer término, 152-153, 183-184, 213, 244, 226, 227, 262, 285, 316

Prividenie, Krotosoe ne vozrash caetsia (1929), 234, 236, 237, 240

Procesado «de abajo a arriba», 31, 32, 101, 102, 113, 114

Proceso «descendente», 31-33, 36, 101, 117

Procès de Jeanne d'Arc, Le (1961), 113, 305

Promedio de longitud de plano, 168, 186, 188, 200, 238-239

Prominencia, 157-153, 164, 168, 211-213, 242-243, 283, 293

Propp, Vladimir, xi

Prostoi Sluchai (1932), 234, 236, 239

Protagonista, 157, 159, 167, 207, 222, 290, 334

Pudovkin, V. I., 9-10, 14, 17, 56, 99, 236, 237, 248, 269

Punto de vista óptico, 58, 60, 161, 170, 178-179, 209, 258-259, 322

«Punto de vista» como término, 60

Pursued (1947), 80, 194

¡Qué verde era mi valle! (1941), 194

Quimera del oro, La (1925), 120

Rashomon (1950), 61, 208, 213, 230

Raskolnikov (1923), 108

Ray, Nicholas, 154, 199, 232

Ray, Satyajit, 207

Realismo, 18-20, 206, 219, 233

Reducción durativa, 81-83

Redundancia, 56-57, 64-65, 113, 127, 143-144, 160, 161, 164, 167, 181, 205, 219, 221, 223, 226-227, 240, 284, 323

Regla del juego, La (1939), 139, 144, 145

Relato 77-80 passim, 174; véase también Escenificación,

Renoir, Jean, 139, 144, 212, 269, 287, 316

Resnais, Alain, 211, 214-228, 232, 314, 328

Retraso o dilación, 38, 44, 52, 55-56, 82, 130, 159, 161, 165, 183-184, 202, 210, 222, 245, 290

Ritmo cinematográfico, 47, 76, 165, 249-250

Rivette, Jacques, 159, 312, 329

Roaring Timber (1937), 165, 166

Robbe-Grillet, Alain, 276, 278, 288

Rocco y sus hermanos (1960), 228

Rohmer, Eric, 208

Ronde, La (1950), 62

Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, 22, 24, 211, 321

Rosi, Francesco, 77

Rótulos o intertítulos, 166, 167, 169, 178, 186, 237, 239, 240, 260, 270, 330

Rueda, La (1923), 229

Ruinas de de un Imperio, Las (1929), 234, 236

Ruiz, Raquel, 232

Sálvese quien pueda (la vida) (1979), 334

Samma no aji (1962), 287

San Francisco (1936), 268

Sartre, Jean-Paul, 161

- Saussure, Ferdinand de, 17, 277
Say it with songs (1929), 186-188, 202, 268
 Sayers, Dorothy, 67
Secreto tras la puerta (1948), 83
 Secuencia de montaje, 82, 158, 160, 163, 186-188, 268-269, 314, 329
 Segmentación, 158, 331
Senda tenebrosa, La (1947), 125
Senso (1954), 211
Séptimo cielo, El (1927), 61
Séptimo sello, El (1956), 208
 Serialismo, 275-278, 284, 299-300, 310, 316
 Shklovsky, Viktor, xii, 38, 275, 291
Shujuko Wa Nani o Wasuretaka (1937), 281
Siete samurais, Los (1954), 83-84
Signora senza camellie, La (1953), 212
 Simon, Jean-Paul, 76
 Simon, William, 126
Simple histoire, Une (1957), 286
Sinéi (1926), 250
Sirena del Mississippi, La (1969), 212, 316
 Sirk, Douglas, 163, 232
Siroco de invierno (1969), 143
 Situación límite, 207-208, 222, 231-232
 Sobreescritura, 325-334
Soga, La (1948), 141
Soldadito, El (1960), 312, 314, 322, 326, 327, 331
Soledad del corredor de fondo, La (1962), 210
 Sollers, Philippe, 278
Solo ante el peligro (1952), 80, 82, 157
Sólo Dios lo sabe (1957), 199-201, 202, 301
Sólo se vive una vez (1936), 159
Sombra de una duda, La (1943), 59-61 passim, 93, 145
O nêcêm jiném (1963), 207
Song of the Shirt (1979), 272, 332
 Sonido cinematográfico, 75-76, 82, 98, 118-119, 120, 139, 163, 186, 188-192, 194, 217-219, 224, 226, 240, 272, 273, 292, 312, 326, 328, 330-331, 334
Sospecha (1941), 159
 Souriau, ftienne, 16
Spione (1928), 83
 Sternberg, Meir, xiii, 37, 38, 44, 51, 55-61 passim, 67, 76, 159, 210, 213, 225, 240
 Straub, Jean-Marie, 271-273
 Stroyeva, Vera, 269
 Sturges, Preston, 194
Su milagro de amor (1945), 160
 Subjetividad versus objetividad en la narración, 58, 59, 72, 79, 89, 125, 162, 188, 194, 196, 197, 208-209, 213-228, 230, 231, 239, 291, 314, 322, 333
Sueño eterno, El (1946), 63-70, 73, 78, 79, 89, 126-128, 145, 146, 150, 151, 154, 160, 162, 167, 189, 193, 196, 210, 219, 220
 Sulciman, Susan R., 57, 162, 236, 251
 Sutura, 110-113, 325
 Tati, Jaques, 82, 285
 Taviani, Vittorio y Paolo, 232
 Teatro, 4, 6-7, 8, 12-14
Tel Quel, 271, 276
 ¿Teléfono rojo?, volamos hacia Moscú (1963), 61
Tempestad sobre Asia (1928), 234, 236, 240, 247, 249
Ten North Frederick (1958), 162
 Teoría «perspectivista» de la representación espacial, 100-101
 Teoría guesáltica del espacio, 100-101, 102
 Teoría sobre la «posición del sujeto», 25-26, 29
 Teorías comunicativas de la narración, 62, 291
 Teorías diegéticas de la narración, 3, 16-26, 49, 99, 104
 Teorías enunciativas de la narración, 21-26, 29, 51, 58, 62, 99
 Teorías miméticas de la narración, 3-15, 16, 24, 25-26, 29, 49, 99, 104
Tercera generación, La (1979), 120
 Thompson, Kristin, 53, 287, 288
Through Different Eyes (1929), 194
 Tiempo en el cine, el, 11, 34, 35, 38, 49, 51, 54-55, 74-98, 157-160 passim, 165, 166 209, 213-228, 232, 243-245, 290, 344
 Véase también Duración; Orden temporal; Ritmo cinematográfico.
Tierra, La (1930), 118, 120, 127, 129, 234, 236, 238, 239, 243-245 passim, 247, 280
Todo va bien (1972), 83, 273, 334
 Todorov, Tzvetan, xi, xiii, 57
Tokyo Monogatari (1953), 283
 Toma larga, 136, 144, 145, 186, 188, 198-200 passim, 303
 Tomashevsky, Boris, 50
 Trauberg, Leonid, 250-268
Tres hermanos (1980), 228
 Tretyakov, Segei, 13, 310
Trial of Vivienne Ware, The (1932), 194
 Truffaut, François, 154, 178, 207, 212, 232, 316
 Tyler, Parker, 159, 188, 231
 Tynianov, Yuri, xii, 17, 50, 53, 163, 268, 275, 288
Vacaciones de Mr. Hulot, Las (1951), 288
Vampyr (1932), 22-25, passim
Veintiséis comisarios (1933), 234, 236, 238, 240, 242, 244-245, 252
Vent d' est, Le (1969), 272, 334
Ventana indiscreta, La (1954), 40-47, 48-60 passim, 76, 89, 125, 126, 146, 150, 151, 154, 167, 186, 219, 295
 Vertov, Dziga, 17, 269, 271, 321

Viaje al centro de la tierra (1959), 200

Vidor, King, 62

Vie est à nous, La (1936), 269

Viridiana (1961), 209

Visconti, Luchino, 212, 228

Vitruvio, 4-6 passim

Vivir (1952), 208, 230

Vivir su vida (1962), 271, 282-290 passim, 312, 317, 320, 326, 327, 331

Vladimir et Rosa (1971), 334

Vodicka, Felix, 152, 154

von Sternberg, Josef, 163

Vorkapich, Slavko, 164, 188

Walsh, Raoul, 163, 232

Wavelength (1967), 288

Weekend (1967), 115-116, 314-318 passim, 327, 330

Weiss, Peter, 271

Welles, Orson, 115, 192, 212, 315

Wenders, Wim, 232

Wild and Woolly (1917), 157, 166-171, 179, 189, 201-204, 239

Williams, Alan, 331-332

Wodehouse, P. G., 1, 27, 28

Wollen, Peter, 324-325

Wyler, William, 192

Young and Dangerous (1957), 200

Zanuck, Darryl F., 189

Zapatillas rojas, Las (1948), 81, 82

Zlatye Gory (1931), 234, 236, 241

Zvenigora (1928), 236, 238

D. Bordwell **La narración en el cine de ficción**

Sabemos a ciencia cierta que la mayoría de las películas son narraciones, pero casi nunca nos preguntamos qué significado tiene eso, qué mecanismos utilizan para acabar construyendo lo que llamamos una historia.

Con el presente estudio, David Bordwell quiere llenar este vacío y, a la vez, proporcionar un análisis comprensivo de una compleja operación. Desbroza el modo en que las películas utilizan los recursos formales de la representación y las diferentes estructuras de construir sus universos de ficción. Ello permite analizar simultáneamente una película y recomendarla o no. Este libro está pensado para ser leído desde el primer capítulo hasta el último.

El estudio de David Bordwell no es la pura descripción de un enfoque: una visión de la narración cinematográfica que actualiza la manera en que ahora se estudia el cine. Es un texto para los estudiosos como para los aficionados. Tiene tal amplitud y alcance que merece ser leído con una atención de mayor peso intelectual que la que merece un programa de estudios.

David Bordwell, doctor en Cine y Teoría del Cine, es profesor de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Wisconsin-Madison. Ha escrito libros, de títulos como *El cine de la era del silencio* y *El cine de la era del sonido*. Kristin Thompeon, su esposa, es profesora de Estudios Cinematográficos en la Universidad de Wisconsin-Madison. También ha escrito libros (con Thompeon y Janet Staiger).

ISBN 84-493-0177-7

