

Unidad 7

- La puesta en serie.

CAPÍTULO V

La puesta en serie

En el capítulo anterior analizábamos el entramado de los componentes fílmicos formando un espacio imaginario de representación. En las páginas que siguen veremos el tipo de articulación que organiza los fragmentos de ese espacio en forma de cadena temporal.

La cadena temporal o *puesta en serie* constituye el aspecto más estrictamente cinematográfico del discurso fílmico. Se trata, en definitiva, de establecer una sucesión, según la cual a una imagen le precede o/y sigue otra, con lo que los elementos distribuidos en el encuadre reciben o lanzan una determinada información, que no proviene tanto de su propia estructura independiente, cuanto del hecho de su articulación con otras imágenes.

«Poner en serie» significa, en efecto, desde el punto de vista técnico, pegar un trozo de película con otro trozo de película. Este ensamblaje puramente físico, sin embargo, establece relaciones internas entre los elementos encuadrados, o entre la estructura que los distribuye en el plano, que van más allá del hecho técnico de «pegar» los trozos.

Cuando dominan las *asociaciones por identidad* (bien porque una imagen está relacionada con otra, bien porque se trata de una misma imagen que se repite o de un elemento que introduce dentro de la repetición una cierta variación), *las asociaciones por proximidad* (lo que sucede cuando una imagen se relaciona con otra por el hecho de representar elementos diversos dentro de una misma situación) o las *asociaciones por transitividad* (lo que su-

cede cuando una imagen se relaciona con otra por el hecho de representar dos momentos sucesivos de una misma acción), la serie constituye un tipo de universo que el cine hegemónico ha convertido en compacto y homogéneo. Es lo que sucede en el cine de Hollywood, donde cada fragmento del mundo representado está lógicamente unido al fragmento sucesivo.

Cuando dominan las *asociaciones por analogía o por contraste* (lo que sucede cuando una imagen está relacionada con otra por el hecho de representar elementos semejantes, pero no idénticos, o elementos opuestos, respectivamente), la puesta en serie constituye un universo heterogéneo dentro del cual, sin embargo, es posible orientarse de acuerdo con la lógica del cine hegemónico.

Cuando dominan las *asociaciones neutralizadas* (lo que sucede cuando una imagen está relacionada con otra por el simple hecho de estar unidas en la sucesión temporal), la puesta en serie constituye un universo inconexo y disperso, cuya organización debe ser construida como hipótesis por el espectador. Es lo que ocurre en gran parte del cine antiinstitucional, también llamado «moderno», donde los desencuadres o falsos *raccords* subrayan el carácter de constructo retórico que tiene el film y obligan a analizarlo en cuanto tal, lejos del efecto realista que el modo hegemónico normalmente comporta.

La puesta en serie puede, en consecuencia, articular un mundo en forma de estructura narrativa o de estructura no narrativa. La serialidad, en cuanto tal, no implica necesariamente la existencia de un relato.

1. LA PUESTA EN SERIE NARRATIVA

Como ya adelantábamos en el capítulo anterior, hoy está firmemente asentada la idea de que la relación del cine con la narratividad tiene menos que ver con la ontología de la imagen cinematográfica que con una serie de condicionantes históricos, económicos y sociales que así lo decidieron, como lo prueba el hecho de que los autores que reflexionaron sobre el cine en los años cercanos a su invención se fijaron menos en la capacidad del nuevo arte para «contar historias» que en su potencial utilidad en los campos de la enseñanza, información, archivo y conversación, etc.

Burch (1980, 1987) ha mostrado con claridad cómo el cine nace de una triple confluencia:

a) toda una serie de *tradiciones populares*, de las que eran buena muestra los modos de representación del tipo del melodrama, el *vaudeville*, la pantomima inglesa, el circo, la caricatura, los números de feria, etc., tradiciones mantenidas vivas entre el proletariado y el pequeño artesanado de las grandes urbes;

b) la influencia de la *ciencia*, que se dirigía menos a sustituir o representar la vida que a *descomponer el movimiento* para su análisis posterior (Marey, Muybridge). [Lumière mismo no dejó de subrayar que el gran potencial del cine estaba en su capacidad de prestar un auxilio decisivo al desarrollo de las ciencias aplicadas]; y

c) la integración de elementos provenientes de *modos de representación típicamente burgueses*, como la novela, la pintura y el teatro.

Aunque entre 1895 y 1908 la influencia de estos últimos elementos no fue decisiva, a partir de esa última fecha, y de la mano de la necesidad que el cine, como industria sentía de atraer a un público de mayor capacidad económica, se van dejando de lado las prácticas destinadas a imitar el teatro popular para dar paso a una relativamente rápida implantación de los códigos del teatro y la novela, provenientes de la tradición burguesa de la segunda mitad del siglo XIX.

Descubierta con rapidez la ingenuidad de la trasposición lineal del teatro burgués a la pantalla —ingenuidad sancionada con el rápido fracaso del *film d'art*—, el cine, de la mano de determinados directores como Edwin Porter o David W. Griffith, procedió a la constitución de *un espacio pictórico habitable* a través del manejo de los significantes visuales (iluminación, *raccords*, centramiento de los figurantes en el encuadre), el montaje y la incorporación de estrategias narrativas (la elipsis, la articulación de las ficciones en torno a núcleos y catarsis) debidamente engrasadas por la tradición de la novela de corte dickensiano (Brunetta, 1987). De esta manera, se llegó a la formalización de un espacio-tiempo narrativo capaz de conferir a los relatos cinematográficos idénticos poderes a los que tienen la novela o el teatro burgueses, hasta el punto de que, históricamente, la orientación narrativo-representativa, calcada sobre los cánones de la novela decimonónica, ha terminado por ser dominante a lo largo de la historia del cine, relegando a espacios marginales toda práctica que renunciara abiertamente a la narración tradicionalmente entendida.

2. EXPRESIÓN Y CONTENIDO NARRATIVO

Aunque pueda parecer excesivo el afirmar que la narración cinematográfica no difiere sustancialmente de la novelesca o teatral, sí puede sostenerse razonablemente la *relativa identidad de los procedimientos puestos en juego*. Por ello, nos acercamos al terreno de la *narratología*, combinando la generalidad —prácticas predicables de toda narración, cualquiera que sea la materia expresiva en la que encarne— con la especificidad, para atender debidamente a los condicionamientos particulares que las peculiares características de la expresión filmica susciten en su caso.

Un texto narrativo es *una cadena de acontecimientos, en relación de causa-efecto, que tiene lugar en un tiempo y un espacio*. Todo texto narrativo, a su vez, articula una *historia* (contenido o cadena de acontecimientos y seres implicados en el relato) y un *discurso* (la expresión a través de la que se comunica el contenido). Los formalistas rusos proponían distinguir entre *fábula* (suma total de sucesos que son relatados en la narración) y *plot* (la historia tal y como es contada de hecho a través de una disposición particular de sus elementos).

Genette (1969; 1972; 1983) establece una distinción entre *diégesis*, *relato* y *narración*. La *historia* o *diégesis* hace referencia a un universo semántico global y coherente —lo que le confiere autonomía más allá del relato que la actualiza— considerado como objeto de conocimiento, y cuya inteligibilidad, postulada a priori, se basa en una articulación diacrónica de sus elementos (Greimas/Courtés, 1982). De manera más simple, *diégesis* se identifica con «lo narrado», distinguiéndose así del relato (discurso que «narra»).

La tradición cinematográfica, sin embargo, prefiere no identificar *diégesis* —o *universo diegético*— con *historia*, reservando esta última denominación para un encadenamiento de acciones, mientras la *diégesis* se refiere al *universo* en que esa historia se desarrolla (Genette, 1983).

Relato, por su parte, hace referencia explícita al discurso que se hace cargo de los sucesos narrados y puede definirse como el enunciado actualizado por el film —o la novela, o el cuento, etc.— considerado en su totalidad. Dicho *relato* presenta un *comienzo* y un *fin*, entre los cuales se desarrolla una secuencia temporal de acontecimientos, y aparece como clausurado y producido por alguien, remitiendo de esta forma a la existencia de un

sujeto empírico de la enunciación, autor del enunciado-relato y, al mismo tiempo y en un plano bien diferente, a la de un enunciador implícito y un lector modelo capaz de actualizarlo a través de la cooperación interpretativa.

Precisamente esta distinción entre *discurso* e *historia*, que proviene de las formulaciones de Émile Benveniste (1971; 1977), fue recuperada por Christian Metz (1979) para señalar cómo el cine clásico es un «discurso» que *tiende* a presentarse como «historia». Hay que entender aquí, por tanto, «*discurso*» como aquel relato que muestra ostensiblemente las marcas de la enunciación, mientras que la «historia» sería un relato que tiende a suprimir todas las huellas del trabajo del sujeto de la enunciación, representándose como una *historia de ningún sitio y que nadie cuenta*.

Sin acto narrativo no hay enunciado y tampoco hay contenido narrativo. A la triple pregunta que, consciente o inconscientemente, todo espectador o lector se hace ante un espacio textual narrativo —quién habla, cuándo y cómo—, Genette (1972) responde lo siguiente:

1. Es imprescindible una *voz* narrativa que cuente una *historia relatada*.

2. La información sobre los personajes y la acción debe distribuirse de una cierta forma, en función de la instancia lectora. Es lo que entendemos como *modo* de la narración.

3. Tal información se inscribe en una determinada secuencia temporal, denominada *tiempo de la narración*.

El discurso narrativo no puede existir más que en la medida en que: o *se cuente una historia* porque en caso contrario no sería narrativo (por ejemplo, la *Ética* de Spinoza); o alguien lo profiera (porque sin esa circunstancia —como, por ejemplo, en el caso de una colección de documentos arqueológicos— no sería en sí mismo un discurso). En su condición de narrativo, existe en su relación con la historia que cuenta; en su condición de discurso, en su relación con la narración que lo profiere.

Comentar el discurso narrativo de un film será, en consecuencia, abordar las relaciones entre relato e historia, entre relato y narración y (en la medida en que se inscriben en el discurso del relato) entre historia y narración.

Profundizando en esta dirección, y utilizando las nociones de *primera articulación* (entre fotograma y fotograma, y producida por la cámara filmadora) y *segunda articulación* (entre plano y plano, y producida por el montaje), puestas a punto por Román Gubern (1975), André Gaudreault (1984) ha señalado cómo la articulación entre fotograma y fotograma se sitúa naturalmente en el

lado de la «historia» en razón de su carácter absolutamente invisible y transparente (imágenes estáticas separadas por 1/24 de segundo, pero cuya discontinuidad no se percibe en condiciones normales de proyección), mientras que el hecho de que los planos sean unidades discretas, cuya articulación es siempre visible, sitúa la *segunda articulación* en el terreno del «discurso». Por eso, el cine clásico institucional ha desarrollado toda una serie de prácticas de montaje destinadas a borrar la marca de enunciación consistente en el cambio de plano (*raccords* en el eje, de miradas, de movimiento) con la finalidad de producir la ilusión ideal de continuidad espacio-temporal, que forma uno de los elementos centrales de la narrativa cinematográfica tradicional.

3. LA TEMPORALIDAD: TIEMPO DEL RELATO Y TIEMPO DE LA DIÉGESIS

Como Bettetini (1979) ha mostrado con gran agudeza, la reproducción temporal, el registro pasivo del tiempo, es el único acto efectivamente «reproductivo» de que el cine es capaz, si bien con la transformación de la realidad en imágenes dinámicas, pueden ocurrir alteraciones temporales, derivadas, por ejemplo, del uso de determinadas ópticas que deforman las condiciones de percepción del ojo humano, o de la manera en que la rigidez de las condiciones de monovisión ofrecidas por la pantalla condicionan los modos de percepción temporal del espectador, habitualmente acostumbrado a ejercerlos libremente en todas las direcciones visuales.

Sin embargo, el carácter necesariamente *selectivo* del relato cinematográfico, que obliga a que todo discurso tenga que elegir qué sucesos y actantes mostrar y cuáles mantener implícitos, establece una serie de *relaciones entre el tiempo diegético* (o tiempo de la historia) y el *tiempo representado* (tiempo del discurso) que pueden ser analizadas en términos de *orden*, *duración* y *frecuencia* (Genette, 1972).

3.1. Orden temporal

El *orden* hace referencia a que el discurso puede *resituar* los acontecimientos de la historia a su gusto. Partiendo de lo que denominaríamos *coincidencia entre el orden de la historia y del discurso* como caso central, un relato puede articularse sobre *anacronías* que, a su vez, pueden ser de dos tipos (en la terminología cinematográfica): *flashback*, cuando el discurso rompe el

flujo de la historia para recordar sucesos anteriores, y *flashforward*, cuando el discurso salta hacia adelante, dejando de lado una serie de acontecimientos intermedios que sólo posteriormente serán narrados (de no ser narrados en ningún momento del relato, nos encontraríamos ante una *elipsis*).

Toda *anacronía* puede ser medida en términos de *distancia* (el lapso de tiempo entre *ahora* y el salto hacia adelante o atrás) y *amplitud* (la duración de la anacronía en cuanto tal), pero también puede hablarse de relatos *acrónicos* en aquellos casos en que sea imposible dilucidar la relación cronológica entre el tiempo de la historia y el tiempo del discurso, como ocurre en *El año pasado en Mariembad* (Alain Resnais, 1961).

3.2. Duración temporal

En el terreno del relato escrito, Gérard Genette ha definido la *duración* como la relación que existe entre el tiempo que toma leer un libro y la duración del tiempo de la historia. El propio Genette (1983) ha propuesto sustituir esta noción por la de *velocidad*, considerando que el rasgo auténticamente pertinente es la *velocidad del relato* (número de páginas en relación con el número de años de la historia, en el caso de un texto escrito).

En el caso del cine, el hecho de que el tiempo de lectura coincida con el de la representación y de que aquél esté rígidamente prefijado por el desfile ante el obturador de las 24 imágenes por segundo, permite considerar de manera mucho más directa la relación entre tiempo representado y tiempo diegético. En este sentido podrá hablarse de *sumario*, siempre que la duración del discurso sea más breve que la de los sucesos representados. Baste recordar el uso frecuente en el discurso cinematográfico de ciertas figuras retóricas destinadas a comprimir el tiempo de la historia (hojas de calendario que pasan, fechas escritas, voz del narrador indicando el lapso de tiempo transcurrido, etc.), o de mecanismos como el acelerado que supone una condensación temporal y un aumento de velocidad con respecto a la realidad.

Por su parte, la *elipsis* implica la eliminación de una parte más o menos amplia de la historia (clausura de un tiempo en el relato) que se considera inútil para los fines de la economía narrativa. Las *elipsis* pueden ser definidas e indefinidas. Las primeras —en función de su duración mínima— no son percibidas como tales por el espectador, conservándose, así, una apariencia de identidad temporal entre el tiempo del relato y el de la historia.

Daremos el nombre de *escena* a los casos en que exista una coincidencia entre el tiempo diegético y el tiempo representado. Es el caso de los planos-secuencias, aunque pueda extenderse en ciertos casos a la duración global del film (*La sogá* [Alfred Hitchcock, 1948], *Solo ante el peligro* [Fred Zinnemann, 1950], *Sleep* [Andy Warhol, 1963-1964] o *Cleo de 5 a 7* [Agnès Varda, 1971]).

De la misma manera, el *tiempo del discurso puede ser más largo que el de la historia*, situación producida mediante mecanismos como el *slow-motion* (alargamiento temporal producido por la disminución de velocidad de los acontecimientos filmicos en relación con los que les sirven de referente) y el *frame-stop* (que introduce, a través de la congelación del fotograma, una temporalidad nueva y discursivamente arbitraria).

Genette (1983) plantea la existencia de diversas velocidades narrativas: a la isocronía de la escena corresponde la velocidad infinita de la elipsis y la nula de la *pausa*. Precisamente, la identificación de esta última no es sencilla y si en literatura las *descripciones* pueden verse, en ciertos casos, como detenciones del relato, en el cine las cosas se complican. Escenas como la final de *El eclipse* (Michel Angelo Antonioni, 1962) podrían aproximarse a esta noción, aunque existan situaciones difíciles de catalogar como, por ejemplo, aquellos casos en que la cámara se detiene ante la puerta cerrada de una habitación en cuyo interior se desarrollan acontecimientos importantes. Nos encontramos aquí ante algo que no es una elipsis —el tiempo continúa pasando en el relato y la historia— ni tampoco una pausa. Para entender esta situación es necesario recurrir al concepto de la regulación de la información, añadiendo a los problemas de la temporalidad los derivados de la problemática del punto de vista.

3.3. Frecuencia temporal

Pero antes es necesario poner de manifiesto los aspectos temporales que tienen que ver con la *frecuencia*.

Hablaremos de *singularidad* siempre que nos encontremos en un relato ante una sola presentación discursiva de un momento de la historia. Y de *singularidad múltiple* en los casos de varias representaciones, cada una perteneciente a momentos similares, pero diferentes de la historia.

La *repetición* implica varias representaciones discursivas del mismo momento: véanse ejemplos notables en *El acorazado*

Potemkin (S. M. Eisenstein, 1925), *Octubre* (S. M. Eisenstein, 1927) o *El ángel exterminador* (Luis Buñuel, 1962).

Por último, la *iteración* implica una sola presentación narrativa de varios momentos de la historia. El carácter concreto de la imagen cinematográfica parece impedir la iteración, pero bastará que consideremos que todo objeto fotografiado o filmado remite a la categoría a la que pertenece, para caer en la cuenta de que una sola presentación de un hecho *representa* el conjunto de actividades idénticas realizadas por el sujeto en el tiempo de la historia. Para no hablar de aquellos casos en los que se muestra un hecho y una voz en off («Muchas veces salí de mi casa...») lo convierte en *iterativo*.

4. LA ESPACIALIDAD

En algunos medios, la narración puede implicar solamente tiempo y causalidad. En efecto, muchas anécdotas no especifican dónde tiene lugar la acción que se está desarrollando. En un film narrativo, sin embargo, el espacio suele ser un factor importante. Los acontecimientos ocurren en lugares concretos. Ya vimos el papel de lo escenográfico al hablar de la puesta en escena. Ahora nos interesa subrayar cómo la historia y el relato pueden manipular el espacio desde el punto de vista de la serialidad. Por lo general el espacio del relato es asimismo el de la historia diegéticamente presentada, pero a veces ésta nos induce a inferir otros espacios, no presentes, que, sin embargo, forman parte del relato, por cuanto son imprescindibles para entender la función de otros elementos presentes en la diégesis. En *Éxodo* (Otto Preminger, 1960), un grupo terrorista interroga al personaje que quiere incorporarse a la organización. Éste habla de su vida en un campo de concentración nazi. Dicho campo nunca aparece en la pantalla, pero el efecto de la secuencia depende de cómo imaginemos el espacio descrito verbalmente por el personaje. En *El jinete pálido* (Clint Eastwood, 1981), ningún *flashback* muestra el pasado del que proviene el fantasmático protagonista, sin embargo, la inteligibilidad del personaje y de su comportamiento depende en gran medida de la reconstrucción que podamos hacer de ese espacio ausente, del que sólo tenemos como huella las cicatrices que parecen definirlo como un muerto viviente. El film puede asimismo utilizar, aparte del espacio del relato y el espacio de la diégesis, el espacio físico del encuadre como elemento narrativo (es lo que en páginas anteriores definíamos como campo y fuera de

campo). De esa forma, la función de lo que ocurre en el espacio seleccionado por el encuadre puede depender de la presencia ausente de esa otra parte del espacio diegético dejado fuera de nuestra visión.

5. MODOS DE ORGANIZAR LA INFORMACIÓN: LA VOZ DEL NARRADOR

La distancia que el narrador adopta sobre los acontecimientos narrados puede canalizarse mediante la elección (o no) de un *punto de vista* restrictivo que dictamine, de entrada, el *saber* de dicho narrador respecto de la historia que cuenta: mayor, menor o igual que el de sus personajes. Genette (1972) remite al Libro III de la *República* de Platón cuando establece una distinción entre diégesis y mimesis. En la diégesis el autor habla en su propio nombre, mientras que en la mimesis al lector se le ofrece la ilusión de que es otro —diferente del autor— el que habla. En el primer caso se da mayor importancia al informador, en detrimento de la información; en el segundo caso, los términos se invierten. Quizá habría que subrayar, como hace André Gaudreault (1988), que, tal y como se expone en la *Poética* de Aristóteles, la diégesis (mimética, no mimética o producto de la hibridación de ambas posibilidades), es el dominio por excelencia del ὑπαγγέλλοντα (narrador). Cuando éste se expresa, decimos que su producto es diegético. No existe diégesis más que allí donde el narrador está presente. El narrador es el sujeto de la enunciación y la diégesis o su enunciado.

La instancia expresada por la voz narrativa supone, pues, el primer *operador discursivo* que se debe tener en cuenta. En torno a él se articulan los diferentes *niveles modales* de la representación narrativa, producida por la resolución de una tríada fundamental: *saber, contar y ver*.

5.1. Planos de modalización del enunciado narrativo

Volvamos ahora nuestra atención a otro operador discursivo esencial. Situado ya quién es el que habla en un texto, nos preguntamos cómo lo hace. Ése es el dominio del *modo* de la narración. Es dicho modo el que hace que cualquier tipo de contenido sea narrativo. De hecho no existen «contenidos narrativos», sino encadenamientos de acciones o acontecimientos que se califican de narrativos por el hecho de estar inmersos en una representación narrativa (Genette, 1983).

Según el grado de mayor o menor distancia existente entre el narrador y lo narrado, es decir, según los grados de intensidad mimética de un objeto textual, para utilizar la terminología clásica, Genette establece cinco categorías discursivas, a las que sirve de ejemplificación la fase final de *Sodoma y Gomorra* de Marcel Proust, aquella en que el protagonista comunica a su madre la decisión de casarse con Albertine. Las sucesivas variaciones de dicha frase, acomodada, de esta forma, al *filtro* discursivo correspondiente, son la manifestación final más elocuente de la compleja elaboración textual a la que Genette hace referencia:

1. *Discurso narrativizado o contado*. Es el más distante y reductor («Informé a mi madre de mi decisión de casarme con Albertine»).

2. *Discurso transpuesto al estilo indirecto*: un grado más mimético que el anterior («Dije a mi madre que me era absolutamente necesario casarme con Albertine»).

3. *Estilo indirecto libre* (el verbo declarativo está ausente): entre el discurso pronunciado o interior el personaje y el discurso del narrador («Iba al encuentro de mi madre: me era absolutamente necesario casarme con Albertine»).

4. *Estilo directo*: discurso restituido («Dije a mi madre: es absolutamente necesario que me case con Albertine»).

5. *Discurso inmediato* (monólogo interior): mimesis llevada al límite, borrando las últimas marcas de la instancia narrativa.

Lo importante en este último caso no es que el discurso sea interior, sino que está emancipado de todo patrocinio narrativo. Un ejemplo clásico de discurso directo, el monólogo de Molly Bloom que cierra el *Ulyses* de James Joyce, muestra claramente cómo las palabras que lo constituyen no están acotadas, en modo alguno, por el narrador de la novela.

5.2. *Hablar/ver: el punto de vista*

Si el ámbito de la focalización novelesca puede resumirse en un enunciado del tipo «Yo hablo», la cuestión cambia cuando nos enfrentamos con un film, donde la focalización se resume en un enunciado bastante diferente: «Yo veo.» *Ver* en un film es algo más que una metáfora asimilable al punto de vista rector de la narración. Por ello uno de los puntos clave en el comentario fílmico gira en torno a un concepto tan problemático como ambiguo en su utilización general: *el punto de vista*. A veces éste aparece confundido con los problemas de la *modalización* o regulación de la

información narrativa, haciendo referencia a los modos de reproducción de los discursos y pensamientos de los personajes que aparecen en el discurso relatado. Otras, se hace resaltar que, a diferencia de lo que ocurre en los discursos verbales, en los que la expresión *punto de vista* tiene un alcance fundamentalmente metafórico, en los lenguajes icónicos adquiere un sentido literal: toda imagen no es sino una *vista* realizada desde un *punto* anclado en el espacio y, por definición, *una* y otra coinciden entre sí.

Vistas las cosas de este modo, toda imagen expresa inevitablemente un *punto de vista*, cargándose de intencionalidad, de juicio sobre lo que se muestra, ya que la mera operación de recortar un encuadre en el *continuum* de lo visible, debe ser leída como operación reveladora de una voluntad, o si se quiere más precisamente, de un sentido.

5.3. *Punto de vista como juicio de opinión*

Por eso no debe extrañar que normalmente se tienda a identificar el *punto de vista* de un film (de una narración literaria, de una obra teatral, de un programa televisivo, etc.) con la expresión del juicio u opinión que el discurso formula sobre el conjunto de personajes, elementos y situaciones que componen el elemento diegético de la obra, y que son manipulados, en tanto *pre-texto*, a través de una organización, de una disposición de los materiales, con la finalidad, más o menos consciente, de llegar a transmitir unas posiciones que, de esta manera, son entregadas a la lectura del espectador potencial.

5.4. *La focalización como restricción de la información*

Más interesante parece la posición de Genette (1972; 1983), que bajo el epígrafe *modo* propone abordar los *problemas de la información narrativa* (¿quién ve?, o mejor, ¿quién percibe?). Desde este punto de vista es como debe entenderse la noción de *focalización* que, referida al campo cognitivo, se aplica a los problemas del saber narrativo (saber del narrador con relación a sus personajes).

Desde esta perspectiva es posible distinguir *relatos con narrador omnisciente* (denominado por Genette de *focalización cero o variable*), relatos que se construyen a partir de un punto de vista, entendido en este caso como restricción en la amplitud de la

información, facilitada al lector/espectador (*focalización interna, visión con*) o la visión desde fuera (técnica objetiva, *behaviorista* o *focalización externa*).

Lo interesante en este planteamiento son las alteraciones que pueden producirse al *parti pris modal* elegido por el film y que consisten, básicamente, en la retención de una información lógicamente exigida por el tipo de focalización adoptada (habitual en los films de *suspense*) o en la entrega al espectador de una información que excede o sobrepasa los límites de la *modalidad* puesta en juego. Esta alteración suele ser corriente en los films que siendo, por ejemplo, narrados en primera persona —lo que implica una evidente *prefocalización*—, muestran hechos que no podían ser conocidos por el narrador.

Queda claro que para Genette no existen personajes focalizadores o focalizados, *sólo el relato es focalizado*. La focalización no remite sino al narrador y a sus relaciones con la historia.

5.5. *El punto de vista óptico y auditivo*

Prolongando los análisis de Genette, François Jost (1983; 1984 a; 1984 b; 1985) propone separar claramente los problemas que afectan al campo cognitivo (focalización) y los que afectan al campo perceptivo (punto de vista).

La noción de punto de vista se reconduce aquí a la relación que se mantiene entre el *lugar que ocupa el personaje y el que ocupa la cámara*.

Teniendo en cuenta el hecho, habitualmente dejado de lado, de que el cine se compone de un nivel icónico y otro sonoro, Jost separa ambas instancias a efectos de una consideración adecuada del *punto de vista*.

Así, hablará de *ocularización* para caracterizar la relación que existe entre lo que muestra la cámara y lo que *se supone* que el personaje ve. La *ocularización cero* hará referencia a aquellos casos en los que el lugar ocupado por la cámara no se identifique con el ocupado por ninguna instancia diegética. Existirá *ocularización interna secundaria* cuando la subjetividad de una imagen se construye a través del montaje, los *raccords* o cualquier otro procedimiento de contextualización, y *ocularización interna primaria* en los casos en que alguna marca en la imagen permita identificarla como lugar de un personaje ausente de ella (los «movidos,» que caracterizan tal o cual plano como «subjetivo»).

Paralelamente, Jost propondrá el concepto de *auriculariza-*

ción para caracterizar el campo de las relaciones entre las informaciones auditivas y los personajes. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el dominio visual, en el que el anclaje de la mirada pasa por un anclaje material fácil de descubrir, las cosas son bastante diferentes a la hora de relacionar un ruido o una palabra con una imagen. El hecho de que el sonido fílmico no se encuentre lateralizado (con la excepción de la estereofonía), ni localizado a priori en una fuente visual, e incluso pueda provenir de fuera del mundo de la diégesis, hacen bastante complejo el análisis de la *auricularización*.

De hecho, habitualmente la *auricularización se relaciona directamente con la ocularización*, como testimonian taxonomías como la propuesta por Dominique Château (1979) al clasificar las combinaciones audiovisuales en *ligadas-concretas* (el contexto visual del sonido muestra la fuente de éste); *ligadas-musicales* (cuando un sonido musical sustituye al ruido que hubiera dado lugar a una combinación ligada-concreta: son los casos de *underscoring*); *libre-concreta* (un sonido aparece en un contexto visual que no le corresponde), y *libre-musical* (sonidos musicales totalmente abstractos con relación al mundo del film: música no diegética).

Jost (1985, 24-25) añade las *ocurrencias desligadas* cuando un sonido ligado continúa en un contexto en el que *ya* no le corresponden enunciados visuales adecuados.

Volviendo a las relaciones entre informaciones sonoras y personajes, propone los conceptos de *auricularización cero* para los casos en que la banda sonora se someta a la distancia aparente del personaje a la cámara, *auricularización interna secundaria* cuando la banda sonora aparezca como filtrada a través de un personaje y la subjetividad sonora se construya gracias al montaje o el campo visual, de tal manera que pueda remitirse el sonido a una instancia profílmica. La *auricularización interna primaria* se dará cuando aparezcan determinadas deformaciones que separen la banda sonora del realismo y remitan a la subjetividad de una escucha. Esta última suele acompañarse de las correspondientes *ocularizaciones internas primarias*.

A partir de aquí, y teniendo en cuenta que *focalización* y punto de vista (ocularización y auricularización) no coinciden simplemente, es posible combinar ambas instancias. Así, un plano en *ocularización cero* puede vehicular una *focalización externa* (ignorancia de los pensamientos del personaje o desproporción cognitiva en prejuicio del espectador), una *focalización espectral* (desproporción cognitiva a favor del espectador, manifestada per-

ceptivamente en la imagen o el sonido o cuando el montaje permite que el espectador acceda a funciones narrativas ignoradas por el personaje) y *focalización interna* (el espectador vive los sucesos como el personaje y es autorizado a penetrar en su interior: el personaje al que vemos evolucionar en escena y cuya voz en off oímos).

Queda, por tanto, establecida la diferencia entre punto de vista óptico o sonoro y los problemas cognitivos del relato, mostrando cómo la determinación de la focalización es un proceso global que no resulta de la simple adición de los términos que la construyen. Así, Jost afirmará que las alternancias «personaje que mira (ocularización cero)/lo que ve el personaje (ocularización interna secundaria)» dan lugar a una *focalización interna*.

Por tanto, para deducir una actitud cognitiva de una ocularización (punto de vista) hay que considerar la *pertinencia narrativa de los elementos percibidos*, teniendo en cuenta su función en la historia (véase Jost, 1984 b, 20-31).

5.6. *El narrador cinematográfico: voz y persona*

Directamente relacionados con los anteriores, se encuentran los problemas suscitados por la *voz* y la *persona* narrativa.

Genette (1972; 1983) entiende por *voz* la instancia narradora, poniendo el acento en la presencia o ausencia del narrador en la historia que relata. Conviene volver a precisar que el narrador no puede confundirse con el autor ni tampoco con un personaje. Como Greimas y Courtés recuerdan, el narrador debe ser considerado un actante de la enunciación, que *puede* encontrarse en sincretismo con alguno de los actantes del enunciado.

Los elementos básicos que configuran la *voz* son el *tiempo del relato*, el *nivel narrativo* y la *persona*.

Tiempo del relato debe entenderse aquí en un sentido gramatical (relatos en pasado, presente o, quizá, futuro). En el caso de la imagen cinematográfica ha solido aducirse el que se produce siempre en presente. Por nuestra parte, creemos más correcto indicar que *la imagen*, en tanto tal, *carece de indicadores equivalentes a los tiempos gramaticales*, por lo que no puede hablarse, estrictamente, de temporalidad, sino *en tanto dispositivo semántico*.

Por eso puede decirse que si en los casos de una voz en off que habla en pasado no puede predicarse *inevitablemente* la anterioridad de la historia, ya que, como subraya Genette, el tiem-

po pretérito connota más la ficción del relato que el pasado de la acción, mucho más sucederá en los casos de los films que se ciñen estrictamente a una ocularización y auricularización cero. De manera más concreta puede decirse que si toda imagen *aparece* como un presente —pasado hecho presente para ser exactos—, es a través de las operaciones de manipulación a que se entrega el narrador cinematográfico —el montaje en sentido amplio— como pueden llegar a producirse —y a experimentarse por el espectador— diferentes experiencias temporales

El *nivel narrativo* permite distinguir entre *narradores homodiegéticos* y *heterodiegéticos*, según que aquéllos cuenten o no su propia historia, estando incluidos en su propio relato en tanto que personajes o, por el contrario, no participen en la historia narrada.

Como es lógico, un narrador homodiegético cinematográfico se constituye a través de una voz en off en primera persona, mientras que vemos al personaje moverse ante nuestros ojos. Casos como *La dama del lago* (Robert Montgomery, 1947), que convierten a la cámara en personaje, construyen un caso límite de narrador homodiegético a través de procedimientos estrictamente icónicos y que tienen que ver con la ocularización interna primaria.

Especialmente interesante es aquella utilización de la voz en off como dispositivo narrativo que parece diseñar un narrador heterodiegético para, ya avanzado el film, caracterizarlo como homodiegético (véanse los casos de *El beso de la muerte* [Henry Hathaway, 1947] y *Río de sangre* [Howard Hawks, 1952]). Un caso particular es el propuesto por *Carta a tres esposas* (Joseph Leo Mankiewicz, 1948) en donde la figura del narrador sólo tiene presencia en la banda sonora aun siendo un personaje clave de la acción; un narrador que, además, tiene acceso a los pensamientos de los personajes, lo que le hace oscilar permanentemente entre los niveles de la hetero y la homodiegeticidad.

Finalmente, la categoría de *persona* puede ser manejada a condición de tener en cuenta que, como dice Genette (1983), todo relato es siempre «en primera persona», aunque sólo sea porque su narrador puede *en todo momento* designarse a sí mismo a través del pronombre *yo* (éste es el caso de los ejemplos citados más arriba, donde se daba el paso de una aparente heterodiegeticidad a una clara homodiegeticidad). Como es evidente en el caso del cine la combinación más habitual en los casos de homodiegeticidad es la de voz off en primera persona e imagen en ocularización cero. Este caso, masivamente utilizado, permite afirmar que la imagen se encuentra privada también de los *deícticos* que permi-

ten la identificación de las personas con las instancias de la enunciación y que, corolario inmediato, cuando una ocularización cualquiera aparece yuxtapuesta con un texto en off, es este último el que indica el sentido de la lectura narrativa.

El problema abordado podría centrarse en analizar cómo los operadores de modalización introducen, a manera de filtros situados entre el sujeto y el objeto de la visión, una mayor o menor distancia del narrador sobre lo narrado. La desaparición de dichos operadores haría, como afirma Jost, que el personaje confundiese sus recuerdos, sus sueños y su imaginación con una percepción.

6. LA PUESTA EN SERIE NO NARRATIVA

La mayoría de los films existentes en el mercado pertenece a la categoría comentada y su puesta en serie remite, consecuentemente, a las leyes históricamente institucionalizadas para la narración, tanto si se trata de los llamados «films narrativos de ficción» como de los llamados «films narrativos de tipo documental». No todos ellos, sin embargo, pertenecen a dicha doble tipología ni se organizan de acuerdo con sus reglas. A este otro grupo pertenecen los denominados «films no narrativos».

Los films no narrativos pueden ser de cuatro tipos, según se basen en un sistema formal *categorico*, *retórico*, *abstracto* o *asociativo*. Las diferencias existentes entre estos cuatro tipos no remiten a cuestiones de contenido, sino al uso de dispositivos estrictamente formales de composición (Bordwell/Thompson, 1986).

6.1. *Films no narrativos de base categorial*

Podemos definir las categorías como agrupaciones que un sistema cultural dado establece para organizar su conocimiento del mundo. Estas categorías poseen una cierta lógica, según se basen en teorías o experimentos científicos o en simples aproximaciones de sentido común, de acuerdo con nuestra forma de entender la relación con lo que nos rodea. Disciplinas tales como la botánica o la zoología, por ejemplo, han elaborado unos complejos sistemas de clasificación de plantas y animales de acuerdo con su pertenencia a unas determinadas clases y especies. Dichos sistemas quieren ser exhaustivos y dar cuenta de todos y cada uno de los elementos conocidos del mundo vegetal o animal. Si una nueva planta o un nuevo animal no se corresponden a las categorías

establecidas, se crean otras nuevas que permitan incluirlos en el conjunto. Nuestra experiencia cotidiana, además, nos lleva a elaborar otro tipo de categorías: los animales pueden ser domésticos, de granja, salvajes, de zoo, etc. Por supuesto, dichas categorías no son ni exhaustivas ni excluyentes. Un felino de zoo puede convertirse en animal doméstico (sobre gustos no hay nada escrito), como en el caso de *La fiera de mi niña* (Howard Hawks, 1939), film basado, entre otras cosas, en el cruce y equívoco categorial de una misma tipología animal.

Algunos films pueden estar estructurados según un sistema de categorías, si de lo que se trata es de ofrecer información acerca de una determinada parcela de la realidad. Muchos documentales científicos se basan en dicho método. En ese caso, el film puede utilizar categorías convencionales fácilmente reconocibles por el público espectador. Diferentes sistemas de clasificación por categorías pueden superponerse y coexistir. Un paisaje urbano (la fuente de La Cibeles en Madrid, por ejemplo) puede representar una tipología arquitectónica, pero también una localización geográfica precisa o la referencia a un lugar normalmente elegido para citas o para manifestaciones públicas. Del mismo modo, el campo puede ser clasificado como un tipo de organización cultural diferente al de la ciudad, como un espacio de producción de alimentos vegetales o, de acuerdo con Lucas, el personaje cortazariano, como «ese lugar donde los pollos se pasean crudos». De acuerdo con la idea que articule el conjunto, las categorías incluirán idénticos elementos con función distinta.

La organización formal de un film basado en este principio suele ser por lo general bastante simple y repetitiva. En efecto, cada categoría debe ser reconocible como diferente de las demás. Una gran variación eliminaría su función informativa. Por lo general, un film de este tipo tiene una categoría que sirve para dar coherencia al conjunto y una serie de subcategorías que permiten dividir la totalidad en segmentos.

Si tomamos como ejemplo un documental turístico sobre España, la categoría general sería España y las subcategorías serían los toros (segmento dedicado a filmar una corrida), el baile (segmento dedicado a filmar un tablao), el sol (segmento dedicado a filmar alguna playa no contaminada) y así sucesivamente, asumiendo que dichas banalidades constituyen las categorías usualmente consideradas como representativas de la España acerca de la cual se está informando.

En la medida en que este tipo de film permite muy poca variación, para que la información sea efectiva y no aburra al especta-

dor, rara vez suele darse de forma pura. Por lo general, un film basado en este principio de organización incluye segmentos articulados de acuerdo con otros principios (abstractos, asociativos, retóricos o narrativos). Los documentales sobre fauna animal preparados para RTVE por Rodríguez de la Fuente suelen incluir variaciones de este tipo para mantener el interés espectacular.

6.2. *Films no narrativos de base retórica*

Los films estructurados en torno a principios retóricos de organización no buscan tanto dar una simple información acerca de las acciones u objetos representados, sino convencer acerca de alguna cualidad inherente a ellos. Su finalidad es eminentemente persuasiva. Un ejemplo claro de este tipo de film es el *spot* publicitario convencional así como todas aquellas tipologías de films estructurados según idéntico principio (films para campañas electorales, por ejemplo).

El sistema retórico implica cuatro presupuestos básicos: se centra en la manipulación de los espectadores para inducirlos a *asumir* una convicción acerca de algo, una creencia emocional diferente o a *actuar* de modo determinado; el tema utilizado no remite a ninguna verdad demostrable, sino a un sistema de creencias, hacia el que el público espectador puede adoptar diferentes actitudes igualmente plausibles; como aquello de que se habla no puede ser probado (es una cuestión de fe), el film no presenta sólo hechos o evidencias, sino que busca articularlos apelando a nuestras emociones; y el film no se resuelve en la propuesta de articulación, sino en una acción pragmática en el terreno de la cotidianeidad espectacular.

Pensemos, por ejemplo, en el anuncio publicitario de la crema Pond's (belleza en siete días). El anuncio ofrece la imagen con *glamour* de una actriz (normalmente estadounidense), en *négligée* frente a una mesa de tocador. La voz off afirma que «nueve de cada diez estrellas usan Pond's». El mensaje puede ser cierto o no, lo que importa es que sea «creíble». Para quien ve en la imagen de dicha actriz el testimonio de que es posible superar el inevitable deterioro físico que el tiempo comporta mediante el uso de un determinado producto (visión absolutamente emocional, ya que nada indica que dicha superación no sea, a su vez, un efecto óptico del maquillaje), resulta necesario *actuar* en la práctica (por ejemplo, comprando ese mismo producto para uso personal).

A veces, la creencia como motivación viene avalada por la ins-

cripción de una determinada «marca» de cientificidad, que parecería incluir la forma retórica dentro del sistema categorial anteriormente citado. Es el caso de los anuncios de productos alimenticios donde la voz off, aludida en el ejemplo de la crema Pond's, es sustituida por la *voz in* de alguien que se presenta como médico especialista en alimentación (anuncios muy típicos de las televisiones de EE. UU.). La inscripción de verosimilitud viene dada en este caso por el valor social otorgado emocionalmente a la profesión médica en general. En el caso español hay un ejemplo paradigmático de este tipo de film: los programas televisivos sobre parapsicología y ciencias ocultas presentados por «El doctor Jiménez del Oso». Da lo mismo que el presentador sea doctor en derecho, en pedagogía o en ciencias químicas, o que sea un licenciado en medicina, al que simplemente se le califica así, siguiendo la costumbre de llamar «doctor» a un médico. Lo importante es la calificación de «doctor», y que esa marca sea la que otorgue verosimilitud a su discurso.

Los films de propaganda electoral utilizan idéntico principio (ya lo vimos en el capítulo anterior al analizar el uso del contrapicado por Welles en la escena electoral de Kane). En este caso, el resultado pragmático no se resuelve en la compra de un objeto, sino de una imagen que nos represente a través de un voto.

6.3. *Films no narrativos de base abstracta*

Los films estructurados en torno a principios abstractos juxtaponen elementos para comparar o contrastar cualidades, tamaños, colores o ritmos. En este tipo de film no es necesaria una lógica composicional ni argumental, como en la organización retórica, ni tampoco los elementos tienen por qué articularse en torno a categorías. Una moneda y una pelota pueden ir juntas por el hecho de ser ambas redondas; una naranja y un vestido, por el hecho de poseer el mismo color, etc. La relación entre los elementos del encuadre y entre los segmentos se fundamentan en la semejanza de sus cualidades abstractas.

Todos los films contienen elementos de esta tipología, sin embargo, no todos organizan sus materiales usándolos como principio ordenador. Por lo general, un film abstracto se organiza en torno a lo que puede ser definido, en términos musicales, «tema» y «variaciones». A veces, sin embargo, un film de estas características usa como principio una idea matemática precisa. Algunos films abstractos, como muchos de los llamados anti-cine por su director

(Javier Aguirre), utilizan un principio geométrico para desarrollar diferentes versiones de un mismo objeto de acuerdo con su diferente tamaño. Otros, como *Qué dónde* (Samuel Beckett, 1986), utilizan una idea para articular las variaciones (los sucesivos intercambios verbales entre Bam, Bem, Bim y Bom y la repetitiva intervención de la voz de Bam desde el altavoz).

Ello quiere decir que un film es abstracto no por el hecho de que los objetos que aparezcan en la superficie del encuadre sean abstractos o no reconocibles, sino por la forma de articularlos. Unas veces puede tratarse de un mero intercambio de colores, formas y volúmenes; otras, los objetos son figurativos y cotidianos, pero están abstraídos de su función normal para subrayar sus cualidades abstractas y generales; finalmente puede tratarse de una articulación de elementos narrativos, de forma que su relación ponga en evidencia el carácter abstracto de su utilización dentro de una tipología establecida, como ocurre en *L'Éden et après* o *Glissement progressifs de plaisir* de Alain Robbe-Grillet, o en gran medida en *India Song*, de Marguerite Duras.

Esta tipología, cuando no posee una contrapartida más o menos narrativa que la sustente, ha podido ser considerada por parte de muchos críticos e historiadores como mero juego formalista. En efecto, no tiene necesariamente que presentar una sucesión de hechos (como los films categoriales) ni articular un argumento práctico sobre el mundo (como los films de base retórica). Sin embargo, la posibilidad de subrayar el carácter repetitivo y retórico de determinadas formas de estructuración puede ofrecer una mirada diferente sobre un mundo al que aparentemente no alude, pero cuya estructura —también repetitiva, como nos enseña nuestra experiencia cotidiana— inscribe.

6.4. *Films no narrativos de base asociativa*

Los films estructurados según un sistema formal asociativo sugieren cualidades expresivas y conceptos yuxtaponiendo series de objetos capaces de producir sensaciones o percepciones semejantes en el espectador. Dichos objetos no tienen que ser necesariamente de un tipo o categoría similar, ni presentar una argumentación; tampoco sus cualidades abstractas son la base objetiva para establecer la comparación, pero en la medida en que son colocados juntos, proponen una cierta lógica relacional. Este procedimiento proviene directamente de tipologías compositivas elaboradas en otros discursos, como la poesía lírica

posterior al simbolismo, aunque también en épocas anteriores (pensemos en el caso del *Cántico espiritual* de San Juan de la Cruz). Cuando la voz que habla en este último poema dice «Mi amado, las montañas», no se trata de considerar la figura del amado como una montaña en sentido estricto, sino de relacionar la sensación de grandeza o la impresión de inabarcabilidad que ambos producen en quien los compara. Se trata de lo que Carlos Bousoño (1977) ha denominado curiosamente «visión» dentro de los procedimientos retóricos irracionalistas de la escritura contemporánea.

En un film de estas características las cosas suceden de manera similar, si bien la imagen permite presentar los objetos de manera más directa. Las asociaciones presuponen un trabajo activo por parte del público espectador, ya que la conexión semántica entre los objetos o imágenes relacionados se establece en la mirada espectral, no en la objetividad de la pantalla, donde lo único que existe es una yuxtaposición física, no significativa a priori.

Un film puede usar este método de composición de forma global (es el caso que luego analizaremos de *Un chien andalou*, de Luis Buñuel) o como procedimiento específico dentro de un determinado segmento de un film de otra tipología, fundamentalmente en los films narrativos, uso normalizado en el resto de la producción buñueliana —recordemos la cabeza-badajo de Fernando Rey en *Tristana* o el uso de los borregos en *El ángel exterminador*— y en muchos de los films de Alfred Hitchcock. En *Deseos humanos* (Fritz Lang, 1954), por ejemplo, la pasión desbordada de los protagonistas de *La bestia humana* de Zola, que le sirve de base argumental, son asociados al movimiento imparable de las ruedas del tren a toda velocidad (Company, 1987). En el cine independiente de finales de la década de los años sesenta y principios de la siguiente, este procedimiento se incorporó, por ejemplo, como forma de inscribir el tipo de percepción de los objetos bajo los efectos químicos de determinadas drogas.

Por lo general, esta tipología de films, no en tanto procedimiento aislado sino como forma global de articular el conjunto, ha quedado fuera del modo de representación hegemónico, reducido a las prácticas denominadas ambiguamente «experimentales» o «de vanguardia».

7. CUATRO COMENTARIOS DE PUESTA EN SERIE

7.1. *Primer comentario:*

La puesta en serie no narrativa en Le ballet mécanique

Veamos ahora el funcionamiento de un film explícitamente no narrativo. Seguiremos para ello la lectura realizada por Borwell y Thompson (1986) de *Le ballet mécanique*, uno de los films abstractos más importantes e influyentes de la historia del cine.

El film fue realizado entre 1923 y 1924, como colaboración entre un joven periodista norteamericano, aspirante a productor, Dudley Murphy, y el pintor francés Fernand Léger, que había desarrollado una variante de cubismo en su obra, usando, como elementos representativos, fragmentos estilizados de máquinas. Es precisamente ese interés en las máquinas lo que le llevará a plantearse la posibilidad de hacer cine y lo que acabará constituyendo la pieza fundamental en la composición de *Le ballet mécanique*.

Ya desde el título queda explícito el carácter aparentemente contradictorio del material usado para la elaboración del film. El término ballet remite a una determinada forma humana de representación, donde ritmo, música y movimiento corporal son elementos imprescindibles. Desde esa perspectiva, un ballet parece situarse en las antípodas del movimiento mecánico que solemos asociar con una máquina. Sin embargo, es esa extraña combinación lo que el film va a presentarnos: series de movimientos y ritmos articulados en forma de danza con máquinas u objetos movidos mecánicamente. En último término, las máquinas usadas son relativamente escasas. El film prefiere incluir sombreros, rostros, botellas, utensilios de cocina y objetos similares; sin embargo, al ser yuxtapuestos con máquinas en sentido estricto, mediante determinados ritmos visuales y temporales, estamos tentados a considerar como partes de una maquinaria incluso el movimiento de los ojos de una mujer. [Años después, Charles Chaplin, cuya imagen es una de las piezas clave en la composición del film, incluiría un procedimiento similar en uno de los más brillantes *gags* del arranque de *Tiempos modernos* (1935).]

Habida cuenta de la inexistencia de un argumento en sentido tradicional, no es posible segmentar la serialidad de las imágenes a partir de contenidos narrativos, ni en términos de acción. Sin embargo, sí que es posible hacerlo a partir de la toma en consideración de los cambios introducidos en la tipología de cualidades

abstractas usadas como guía articuladora en los diferentes momentos de su desarrollo. Según este principio, Bordwell y Thompson proponen la división del film en 9 segmentos:

1. Secuencia inicial con los títulos de crédito, en la que la figura dibujada del personaje de Charlot introduce el título del film.
2. Introducción de los elementos rítmicos del film.
3. Tratamiento de elementos semejantes mediante imágenes filmadas a través de prismas.
4. Movimientos rítmicos.
5. Comparación de personas y máquinas.
6. Movimientos rítmicos de carteles y personas.
7. Movimientos rítmicos de objetos en su mayoría circulares.
8. Danza rápida de objetos.
9. Retorno a Charlot y a los elementos de la secuencia de apertura.

Le ballet mécanique utiliza el tema y las variaciones de una manera compleja, introduciendo una multitud de motivos individuales en rápida sucesión, para luego volver a repetirlos en intervalos varios y en combinaciones diferentes. El modelo de desarrollo se aleja, en cada nuevo segmento, de los elementos utilizados en los segmentos anteriores, sacando a relucir un número limitado de las cualidades abstractas del anterior, y jugando con ellas durante un tiempo determinado; luego, el segmento siguiente hace lo mismo, y de manera gradual nos damos cuenta de que los elementos anteriores han sido enormemente transformados. Los últimos segmentos vuelven a utilizar elementos de los primeros, y el final se parece mucho al principio. El film ofrece una enorme cantidad de material, y en un periodo de tiempo tan corto que el espectador debe esforzarse por encontrar las conexiones si quiere percibir las repeticiones y variaciones.

Tal como dijimos antes, la parte introductoria de un film abstracto no suele proporcionar demasiados indicios acerca de qué es lo que vamos a encontrarnos a lo largo de su desarrollo. La figura animada de Chaplin en *Le ballet mécanique* comienza este proceso. La figura es muy abstracta —se reconoce su naturaleza humana—, pero ésta está formada por formas geométricas que se mueven de manera convulsiva (foto 42). Desde el principio, pues, la figura humana nos es presentada como un objeto. El segmento 2 parece cambiar de registro al comenzar con una mujer balanceándose en un jardín (foto 43). La imagen parece indicar que se trata de una escena realista; sin embargo, el título del film nos induce a percibir el ritmo regular del balanceo, y los gestos de muñeca que

hace la mujer, levantando la cabeza, abriendo los ojos y luego bajándolos, con una sonrisa fija en su cara. Ciertas cualidades abstractas se han hecho ya patentes a estas alturas del desarrollo del film. De pronto aparece en pantalla una rápida sucesión de imágenes, que se suceden de una manera demasiado fugaz para que el espectador sea capaz de retenerlas: un sombrero, botellas, un triángulo blanco, y así sucesivamente. A continuación aparece la boca de una mujer, sonriendo, luego sin sonreír, luego sonriendo otra vez. Vuelve el sombrero, luego la boca sonriendo de nuevo, luego unas aparatos que giran, luego una bola brillante gira en posición cercana al objetivo de la cámara. A continuación vemos a la mujer en el columpio, y la cámara se balancea con ella hacia adelante y hacia atrás, sólo que ahora está vista en picado y desde atrás (foto 44). El segmento concluye con la bola brillante columpiándose hacia atrás y hacia adelante, lo que invita a comparar su movimiento con el de la mujer en el columpio. Nos vemos, pues, confirmados en nuestras expectativas de que ella no es un personaje, sino un objeto, como las botellas o la bola brillante. Lo mismo sucede con la boca que sonríe; no sugiere ninguna emoción; lo único que vemos es su forma cambiante. El film hará que fijemos nuestra atención en formas u objetos (un sombrero redondo, botellas verticales), en la dirección del movimiento (el columpio, la bola brillante), en texturas (el brillo de la bola y de los zapatos), y especialmente en los ritmos del movimiento de esos objetos y en el de los cambios de objeto a objeto.

Con tales expectativas bien establecidas en la corta sección introductora, el film procede a variar sus elementos. El segmento 3 se ajusta bastante bien a los elementos que se acaban de introducir, mediante otra visión de la bola brillante, presentada ahora a través de un prisma —el mismo objeto, visto de manera diferente. Siguen otros planos de objetos caseros, que se parecen a la bola en el hecho de ser brillantes y estar también vistos a través de un prisma. Uno de ellos es la tapadera de un bote (foto 45), estableciéndose un nexo entre su forma redonda y la de la bola y el sombrero del segmento anterior. He aquí un buen ejemplo de cómo un objeto cotidiano puede ser separado de su uso habitual, empleando sus cualidades abstractas para crear relaciones formales. A la mitad de la serie de planos vistos a través del prisma, vemos, de pronto, una rápida ráfaga de imágenes, alternando un círculo blanco con un triángulo blanco. Éste es también otro motivo que volverá a intervalos con variaciones. En un sentido, tales formas, que no son objetos reconocibles, contrastan con los utensilios de cocina de otros planos. Pero también nos invitan a hacer

comparaciones: la tapadera del bote es también redonda, las facetas del prisma son algo triangulares a veces. Durante el resto del segmento 3 vemos más planos a través del prisma, mezclados con otra rápida serie de círculos y triángulos, y también con imágenes de unos ojos de mujer abriéndose y cerrándose, con unos ojos de mujer parcialmente ocultos por formas oscuras (foto 46), y finalmente la misma boca sonriendo/no sonriendo del segmento 2.

El segmento 3 confirma aún más nuestras expectativas de que el film se concentra en la comparación de formas, ritmos o texturas. También empezamos a ver modelos de interrupciones repentinas de los segmentos, con ráfagas breves de planos cortos: en el segmento 2 había objetos con un triángulo: ahora ya hemos visto alternar dos veces un círculo y un triángulo. El ritmo de las imágenes cambiantes en el segmento es tan importante como el de los movimientos en el interior de los planos.

Ahora que tales modelos ya han sido establecidos, el film empieza a introducir variaciones más grandes para incitar, y a veces contradecir, las expectativas espectatoriales. El segmento 4 empieza con planos de hileras de objetos redondos que parecen bandejas, alternando con objetos giratorios, como una rueda de la fortuna en una feria. ¿Serán las formas redondas y los movimientos el desarrollo principal de este segmento? De repente la cámara se mueve rápidamente hacia abajo por el tobogán retorcido en una feria; vemos elementos tales como pies que andan, coches acercándose a la cámara e imágenes rápidas de coches de choque girando. Ritmos diferentes se suceden unos a otros, y las formas comunes parecen ser las menos importantes. Relativamente pocos de los elementos de los segmentos 2 y 3 vuelven a aparecer. No vemos las partes de la cara de la mujer, y muchos de los objetos son nuevos, vistos en el exterior. No obstante, tras los coches de choque, vemos un plano relativamente largo de un objeto brillante giratorio, no a través del prisma, sino por fin recordándonos los utensilios de cocina mostrados anteriormente. El segmento termina con la alternancia familiar del círculo y el triángulo, aunque aquí no aparece, como antes, en la mitad del segmento.

El segmento 5 nos muestra la comparación más explícita del film entre seres humanos y máquinas. Primero vemos, en picado, un tobogán de feria, inscripción que retoma un elemento del segmento 4 (aunque aquí la cámara no desciende por el tobogán). Éste se extiende horizontalmente por la pantalla, y en rápida sucesión, la silueta de un hombre la atraviesa cuatro veces como un rayo (foto 47). Esto puede parecer una continuación de la concentración en el ritmo que veíamos en el segmento 4, pero a continua-

ción vemos demarrar una máquina, verticalmente (foto 48), con un pistón subiendo y bajando rítmicamente. De nuevo hay similitudes —un objeto tubular con otro moviéndose a lo largo de él— y diferencias —las composiciones usan direcciones opuestas, y los cuatro movimientos del hombre tienen lugar en planos diferentes, mientras la cámara se mantiene estática conforme el pistón sube y baja durante un plano. Otra serie nueva de planos compara el tobogán y las piezas de la máquina, terminando con una máquina vista a través del prisma. El círculo y el triángulo, ya familiares, vuelven, pero con algunas diferencias: ahora el triángulo está a veces boca abajo, y cada forma permanece en la pantalla durante un poco más de tiempo. El segmento continúa con más objetos brillantes girando y piezas de máquinas, luego reintroduce el motivo del ojo tapado de la mujer (similar al de la foto 45). A continuación los movimientos de este ojo son comparados a piezas de máquina. El segmento 5 termina con uno de los más famosos y atrevidos momentos de *Le ballet mécanique*. Después de un plano de una pieza rotatoria de máquina (foto 49), vemos siete planos idénticos repetidos de una lavandera subiendo por una escalera y gesticulando (foto 50). El segmento vuelve a la boca que sonríe, luego no muestra once planos más de la lavandera, un plano de un gran pistón y cinco repeticiones más de la lavandera. Esta repetición insistente le da a los movimientos de la mujer una precisión similar a los de la máquina; incluso si ésta está mostrada en un sitio real, no es posible verla como un personaje, puesto que debemos concentrarnos en el ritmo de sus movimientos, ya que el film ha aprovechado las posibilidades mecánicas del montaje para multiplicar exactamente el mismo plano. Este segmento 5 es bastante diferente de los anteriores, pero utiliza de nuevo ciertos motivos presentados con anterioridad: el prisma vuelve brevemente (desde el segmento 3), los objetos brillantes girando se parecen a los del segmento 4, y los ojos y la cara de la mujer (segmentos 2 y 3) reaparecen, después de haber estado ausentes en el segmento 4.

El segmento 5 supone la culminación de la comparación establecida por el film entre objetos mecánicos y elementos humanos. El segmento 6 introduce un marcado contraste, concentrándose en carteles impresos. A diferencia de otros segmentos, éste empieza con una pantalla en blanco, que gradualmente revela ser una tarjeta oscura en la que hay pintado en blanco un número cero; vemos esto primero como un plano prismático (otra vez recordando el segmento 3). Una toma no prismática del cero lo muestra encogiéndose. Entonces, inesperadamente, aparece un cartel: «ON A VOLÉ UN COLLIER DE PERLES DE 5 MILLIONS» («Un collar de

perlas de 5 millones ha sido robado»). En un film narrativo, esto debería proporcionarnos información sobre el argumento; en *Le ballet mécanique*, sin embargo, la información es inexistente; el lenguaje gráfico funciona como otro motivo visual más, como variación rítmica.

Sigue una serie de planos rápidos, con grandes ceros, a veces uno, a veces tres, apareciendo y desapareciendo, encogiéndose y agrandándose. Partes del cartel aparecen aisladas («ON A VOLÉ»), participando en este baile de letras. El film juega con una ambigüedad: ¿es el cero realmente una «O», la primera letra de una frase, o forma parte del número 5.000.000, o es una representación estilizada del collar de perlas? Más allá de este juego con un equívoco visual, el cero recuerda y varía el motivo del círculo, tan prominente en el film. El equívoco continúa cuando el cero da lugar al dibujo de un collar de caballo —que se parece visualmente al cero, pero que se refiere también a la palabra «*collier*», que en francés (y también en español, en contraposición con el inglés, que los diferencia en *necklace* y *collar*) se utiliza tanto para las personas como para los animales. El collar se mueve en una especie de pequeña danza propia, y alterna con ceros que se mueven y con partes de la frase del cartel, a veces escritas al revés para poner en evidencia su función gráfica, más que informativa.

Este segmento es muy diferente de los anteriores, aunque retoma de ellos un par de motivos: justo antes de la aparición del collar del caballo, en efecto, vemos brevemente el ojo semioculto de la mujer, y en el curso de los planos rápidos con carteles se inserta un plano con la pieza de una máquina.

A partir de aquí, el film empieza a dirigirse hacia variaciones que se acercan cada vez más a los elementos de los segmentos iniciales. El segmento 7 nos muestra movimientos rítmicos con formas casi siempre circulares. Empieza con una cabeza de mujer, con los ojos cerrados, volviéndose (foto 51). Inmediatamente después vemos una estatua de madera balanceándose hacia la cámara y separándose de ella (foto 52). Una vez más la comparación de personas con objetos resulta evidente. Una forma abstracta circular crece, incitándonos a buscar su recurrencia. La cara de una mujer aparece a través de un prisma. La mujer pasa por delante de su rostro un cartón agujereado; de ese modo su expresión cambia continuamente de manera mecánica. Vemos círculos y triángulos alternando de nuevo, pero esta vez las formas que los representan tienen cuatro tamaños diferentes. A continuación aparece una serie rápida de planos con hileras de pequeños utensilios de cocina (foto 53), con ráfagas cortas, intercaladas, de película en negro.

Esta negrura se refiere y altera el fondo oscuro de los carteles del segmento 6, y los botes brillantes y los otros utensilios reintroducen un motivo que ha ido apareciendo en cada segmento anterior, excepto en el número 6. El motivo de las hileras de objetos apareció en el segmento 4, mientras que el balanceo de los utensilios en muchos de los planos se refiere al balanceo de la mujer y del balón brillante en el segmento 2. Empieza a estar claro que el film está volviendo a su principio. El segmento 8 intensifica esta sensación.

Este segmento empieza con un plano de un escaparate, con formas espirales que parecen congelar los movimientos giratorios que han producido la mayor parte del juego rítmico del film (foto 54). Vuelve el motivo del círculo, dando paso a una serie de «danzas», que son variaciones de motivos clave. Planos cortos hacen que parezca que un par de piernas de maniquí están bailando (foto 55); luego las piernas empiezan a girar en los planos. El motivo de la bola brillante vuelve asimismo a aparecer, pero ahora son dos las bolas, y giran en direcciones opuestas. Dos formas muy diferentes entre sí —un sombrero y un zapato— se alternan en rápida sucesión (foto 56), creando un conflicto de formas similar a la yuxtaposición anterior del círculo y el triángulo. Sigue a continuación un plano de la mujer enfocado a través del prisma y cambiando sus expresiones; luego un plano de perfil similar al mostrado en la foto 51. Dos imágenes ligeramente diferentes de un rostro (foto 57), alternadas rápidamente, nos inducen a ver la cabeza «asintiendo» mecánicamente. Finalmente, unos planos rápidos de botellas hacen que parezca que están cambiando de posición, siguiendo otro ritmo como de danza.

Es interesante observar que los motivos utilizados en el segmento 8 proceden inicialmente del 2, del 3 (las bolas brillantes, el sombrero, las botellas) y del 7 (la cara a través de un prisma, el círculo que se agranda). Aquí es donde el «ballet mecánico» se hace más explícito y el film junta elementos del principio con otros del segmento anterior, en el que empezó la reaparición de los motivos recurrentes. El segmento 8 evita los motivos de la parte central del film —del 4 al 6— y de esta forma ofrece simultáneamente la doble sensación de que el film continúa desarrollándose y de que está cerrando el círculo.

El segmento final hace más obvio este retorno, mostrándonos de nuevo la figura de Chaplin. Ahora sus movimientos son todavía menos «humanos», y al final la mayoría de sus partes parecen desmoronarse, dejando solamente la cabeza en la pantalla. La cabeza giratoria puede recordarnos el perfil de la mujer (foto 51) visto anteriormente. Pero el film no ha terminado aún. Su último plano

hace reaparecer a la mujer en el columpio del segmento 2, ahora de pie en el mismo jardín, oliendo una flor y mirando alrededor. En otro contexto, sus gestos podrían parecernos ordinariamente cotidianos (foto 58), pero a estas alturas el film nos ha «entrenado» lo suficiente para permitirnos establecer su conexión con los planos precedentes. Nuestras expectativas han sido tan profundamente condicionadas a ver el desarrollo de las imágenes en términos de movimientos rítmicos y mecánicos, que sus sonrisas y los gestos de su cabeza aparecen desprovistos de efecto realista, es decir, como *no* naturales. Desde esta perspectiva, el film permite descubrir, bajo la apariencia «naturalizada» de la cotidianeidad, el carácter mecánico, es decir, retórico, que la constituye.

7.2. Segundo comentario:

La puesta en serie narrativa como traducción.

La adaptación cinematográfica de Tiempo de silencio

Si como afirmábamos al principio de este capítulo, el concepto de «puesta en escena» provenía del espectáculo teatral (cómo poner en pie *una propuesta escrita para el escenario*), el problema es doblemente interesante cuando se trata de la adaptación cinematográfica de una novela. Aquí queremos expresar mediante imágenes y sonidos algo elaborado como *propuesta escrita para la lectura* individualizada. Este problema supone no tanto cuestionar los grados de *fidelidad* en relación con el contenido narrativo previo, cuanto abordar los procedimientos pertinentes que en el film resulten acordes con las articulaciones discursivas del original literario. Se trata, pues, de analizar la «traducción» en que consiste la *reconstrucción cinematográfica*, coherente o incoherente, de las técnicas del relato presentes en la novela.

Un ejemplo modélico para el comentario de este problema es la adaptación para la pantalla de la novela *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos (1962), llevada a cabo, con idéntico título, por Vicente Aranda (1986).

El carácter singular de la novela de Martín Santos en el contexto del social realismo de la década española de los años sesenta estriba tanto en su riqueza verbal como en su complejidad enunciativa, que se traduce en diferentes planos de modalización: desde el uso de la tercera persona hasta el monólogo interior, pasando por el estilo indirecto libre. Encontrar el equivalente funcional de estos procedimientos es uno de los desafíos asumidos por el film de Vicente Aranda que, además, contextualiza la narración en

las coordenadas espacio-temporales a las que la novela se refería. De ese modo, al final del genérico, tres primeros planos de perros enjaulados abren paso —junto con la entrada en campo por la izquierda de Amador, el ayudante de laboratorio de Pedro, el protagonista— a un cartel: *Madrid, finales de los cuarenta, principios de los cincuenta*.

7.2.1. El estilo indirecto

Observemos con algo de detalle un fragmento de la novela, correspondiente a una de las estaciones nocturnas de Pedro y Matías, y su plasmación en el film:

...se encontraron sentados en el peluche rojo de un pequeño café de barras niqueladas donde el aparato automático de tocar discos empezaba una y otra vez la misma canción andaluza hecha de cante hondo degenerado y de rasguear de aguja vieja sobre la ebonita negra. En el café se sentaban, un poco más allá, una gruesa vendedora de cacahuetes y un viejo con aspecto de impedido, aunque no ciego, que les miraba atentamente a través de unas gafas oscuras. En la barra se apoyaba el sereno del barrio con su acostumbrado guardainfante de fajas y bufandas. Varias mesas más allá reposaba una mujer de aspecto nocturno, pero desgraciadamente triste y casto. Por encima de ella en otro piso de mesas, varios viejecillos más —tal vez acomodadores del próximo cine— consumían en silencio sus cafés con leche. La puerta del retrete crujía al mover sus espejos oxidados que reflejaban apenas unas bombillas amarillas. Aún no se había transformado en cafetería aquel recinto superviviente de pasadas épocas y la melancolía que exhalaba era demasiado poderosa para poder ser aguantada mucho tiempo. El sereno les miraba con sus ojillos contraídos y los que habían irritado una vez más a la máquina tocados para que profiriese la misma quejumbrosa canción, eran una pareja de chulillos vestidos de oscuro que se permitían taconear ligeramente con su ritmo y que por lo demás, no hablaban, se miraban solamente, se reían, apenas daban palmas, permanecían cuidadosos todo a lo largo de la noche de que sus bufandas blancas continuaran exactamente colocadas entre el cuello de su chaqueta y los tufos excesivamente largos y pegajosos de la nuca.

El film conserva, de la descripción novelística, el aspecto de general decadencia del recinto. El tocadiscos automático, en cambio, desaparece, como un signo no deseado de modernidad que

alteraría el conjunto. La canción andaluza es reiterada, en directo, por un trío de cantantes. La mirada del sereno que contempla la escena es aquí determinante. El film muestra la escena en un único plano-secuencia, encadenando tres *travellings* laterales desde el exterior del café y obligando al espectador a ver la escena a través de cristales esmerilados, separados por marcos de madera, más allá de los cuales se mueven los personajes como peces en un acuario. El primer *travelling* se inicia sobre la figura del sereno, que lee el periódico apoyado en la barra y sigue el itinerario del limpiabotas, de izquierda a derecha, hasta detenerse en el grupo formado por Pedro, Matías y su amigo, el pintor alemán. En primer término, un trío flamenco canta una canción: «Pajarillos que estáis en el campo,/ gozando el amor y la libertad». Matías se acerca y pide al trío que vuelva a cantar el estribillo. Tras la segunda repetición, la cámara inicia un segundo *travelling* —esta vez de derecha a izquierda— hasta volver a encuadrar al sereno en el extremo izquierdo de la barra. Un tercer *travelling* —nuevamente de izquierda a derecha— sigue el itinerario del sereno hasta el grupo, al que ya se han sumado las voces de Pedro y el pintor, que va por la entusiasmada quinta repetición del estribillo. El sereno grita, autoritario: «¡Señores, como sigan profiriendo estos gritos subversivos, llamaré a la policía!»

El film muestra la escena desde fuera del café, eligiendo igual modo que la novela —narración exterior de un acontecimiento— traducible como grado cero de ocularización. Dicha exterioridad, acentuada por la marca enunciativa de los movimientos de cámara, no hace sino evidenciar el espacio claustrofóbico del café, donde aparecen los personajes, encerrados en sus vidrieras contiguas como lo estaban los perros del laboratorio en sus jaulas. Hay aquí, sin embargo, un omnipresente y determinante fuera de campo, una figura delegada de la autoridad represora: el sereno, al que la cámara vuelve y cuya presencia clausura el fluir del plano. En ese vaivén enunciativo de la cámara —deslizamiento e interrupción— se juega, pues, la operativa lectura del fragmento novelesco.

7.2.2. El estilo directo

Detengámonos ahora en uno de los más celebrados pasajes de la narración novelesca: aquel que corresponde a la recreación irónica de una conferencia de Ortega y Gasset. Veamos la puesta en escena literaria:

Pero ya el gran Maestro aparecía y el universo-mundo completaba la perfección de sus esferas. Perseguidos por los signos de los bien-indignados respetuosos, los últimos petímetros se deslizaron en sus localidades extinguida la salva receptora. Los círculos del purgatorio (que como tal podemos designar a las localidades baratas, sólo en apariencia más altas que el escenario) recibieron su carga de almas rezagadas, y solemne, hierático, consciente de sí mismo, dispuesto a bajarse hasta el nivel necesario, envuelto en la suma gracia, con ochenta años de idealismo europeo a sus espaldas, dotado de una metafísica occidental, dotado de simpatías en el gran mundo, dotado de una gran cabeza, amante de la vida, retórico, inventor de un nuevo estilo de metáfora, catador de la historia, reverenciado en las universidades alemanas de provincia, oráculo, periodista, ensayista, hablista, el-que-lo-había-dicho-ya-antes-que-Heidegger, comenzó a hablar, haciéndolo poco más o menos de este modo:

«Señoras (pausa), señores (pausa), esto (pausa), que yo tengo en mi mano (pausa), es una manzana (gran pausa). Ustedes (pausa) la están viendo (gran pausa). Pero (pausa) la ven (pausa) desde ahí, desde donde están ustedes (gran pausa). Yo (gran pausa) veo la misma manzana (pausa) pero desde aquí, desde donde estoy yo (pausa muy larga). La manzana que ven ustedes (pausa) es distinta (pausa), muy distinta (pausa) de la manzana que yo veo (pausa). Sin embargo (pausa) es la misma manzana (sensación)».

Apenas repuesto el público del efecto de la revelación, condescendiente, siguió hablando con pausa para suministrar la clave del enigma:

«Lo que ocurre (pausa), es que ustedes y yo (gran pausa), la vemos con distinta perspectiva (tableau).»

Desglosemos ahora, plano a plano, la misma escena en el film:

1. Plano de conjunto del orador tras la mesa, con una manzana en la mano derecha.

Orador: *Señoras... señores...*

2. Plano medio corto del orador de espaldas. Frente a él se encuentra el público de la conferencia.

...Esto que yo tengo en mi mano...

3. Plano de conjunto a ras de suelo, para mostrar, en breve panorámica derecha-izquierda, un gato siamés que se introduce por la puerta entreabierta. El gato mira al fondo y luego a la izquierda del encuadre.

...es una manzana...

4. Plano americano del orador tras la mesa, en la misma actitud que en 1.

...Ustedes la están viendo, pero la ven desde ahí...

5. Plano de conjunto del público. Matías y Pedro en el centro del encuadre.

...desde donde están ustedes...

6. Plano a ras de suelo, como en 3. Breve panorámica derecha-izquierda para mostrar el itinerario del gato que sube por la tarima del orador, cuya sombra con la sempiterna manzana en ristre se dibuja al fondo del plano.

...Yo veo la misma manzana...

7. Plano medio del orador en ligero contrapicado, vuelto hacia la izquierda del encuadre.

...pero desde aquí, desde donde yo estoy...

8. Plano de conjunto del público. En el centro del encuadre, la madre de Matías.

...La manzana que ustedes ven...

9. Plano medio del orador, vuelto hacia la derecha del encuadre.

...es distinta, muy distinta de la manzana que yo veo...

10. Plano americano del orador tras la mesa, esgrimiendo la manzana.

...Sin embargo, es la misma manzana...

11. Como en 2. Murmullos de expectación en el público.

12. Plano americano frontal del orador tras la mesa.

...Lo que ocurre es que ustedes y yo...

13. Primer plano en picado del gato siamés mirando hacia arriba. En primer término, mano del orador apoyada en la mesa.

...la vemos...

14. Plano de detalle en contrapicado de la mano con la manzana —hacia la izquierda del encuadre— desde el punto de vista del gato.

...con distinta perspecti...

15. Como en 2.

...va.

Definitivos murmullos de aprobación en el público.

Lo que sorprende no es tanto la fidelidad que mantiene la escena al texto novelesco —obsérvese el ritmo de la planificación a partir de las pausas del orador, tan marcadas en el original literario—, sino la captación de su *distancia irónica*. La sospecha insinuada en el plano 7 se ve confirmada en los planos 13 y 14: nos encontramos ante la *ocularización interna* del punto de vista del gato... y su circunstancia. Algo, evidentemente, no previsto por el orador en su ejemplo, pero sí por el narrador, que asumiendo una

peculiaridad enunciativa del medio cinematográfico —las relaciones espaciales campo-contracampo—, asume con ella, igualmente, la intencionalidad simbólica verbal —ironizadora— del novelista.

7.2.3. El discurso inmediato (Monólogo interior)

La novela de Martín-Santos concluye con dos fragmentos ensamblados en una perfecta imbricación narrativa causa-efecto. En el primero, Cartucho mata a Dorita, la incipiente novia del protagonista, en una bulliciosa verbena. En el segundo, Pedro medita sobre el trágico acontecimiento, cercenador de sus legítimas aspiraciones vitales y afectivas, al tiempo que se encamina a la estación del Príncipe Pío, donde un tren le reconducirá a su pueblo natal para dejar allí morir el resto de su existencia como amojado médico rural.

El fragmento de la verbena es una buena muestra del estilo de Martín-Santos —de ese enfoque *donde aparecen anudados narración y valoración*, en frase de José María Valverde—, en el que un lenguaje deliberadamente culto, barroquizante, distancia al lector todas las connotaciones superficialmente costumbristas/melodramáticas inherentes al ámbito de la acción. Las *marcas gráficas* (comillas, guiones), propias del estilo directo, desaparecen, quedando éste diluido en el fluir discursivo del narrador: un nuevo avatar del estilo indirecto libre, donde los personajes del drama quedan intermitentemente aislados del bullanguero contexto de la verbena. Veamos un ejemplo:

...Y siguieron su periplo nocturno a través de la ausencia de la madre a la que ya casi habían olvidado, casi contentos de estar juntos por fin, muy inútilmente deambuladores de un lado para otro. Y llegaron al barquillero. Y compraron barquillos después de haber tirado a la rueda, donde les salió el trece u otro número cualquiera. Y llegaron a una extraña barraca donde un hombre hacía nubes de azúcar con una máquina que gira y Dorita dijo quiero, quiero y él compró y dijo toma. Y llegaron a un punto en que había una viejecita con un carrito chiquitín y que —otra vez— vendía nuez de coco y Dorita quiso otra rajita y él se la compró y le dio la rajita de coco y Dorita volvió a mordisquear aquella sustancia tropical. Te va a sentar mal, dijo el hombre de negro y le quitó de la mano la raja. Él estaba mirando para otro lado y no se dio cuenta y ella se le pegó un poco más, pero no dijo nada y se quedó miran-

do al hombre que le había quitado la raja de coco. Mira allí hay churros, dijo él, ebrio de la fiebre del obsequio, voy a traértelos. Porque una gran muchedumbre se interponía para llegar a la sartén y ésta era la única barraca de verdadero, verdadero éxito y en la que la mercancía era ávidamente consumida. Mocitas quinceñas paseaban con sus churros en la mano cuando ya habían conseguido adquirirlos y se pavoneaban churro en mano y llevándolo a veces hasta sus boquitas de rosa. Otros menstrales y menstralas, amontonados y revueltos con gruesas comadres de barrio, pretendían también hacerse con la preciada mercancía y extendían sus brazos hacia un hombre vestido de blanco que, con un enorme azucarero, salpimentaba de polvo blanco los cucuruchos llenos de placer para mortales humildes. Voy a ver si consigo, dijo él y se fue introduciendo en la masa de compradores, pero permanecía a pesar de sus esfuerzos a una distancia todavía no practicable y ni siquiera podía levantar su mano con las monedas en ella visibles como muestra muda de su pasión de consumo. Entonces, Cartucho cogió el brazo de Dorita y tiró de ella diciendo, vamos a bailar, guapa. Dorita dio un grito, pero nadie se enteró porque fijándose bien, se oían bastantes gritos a aquella hora en el recinto municipal acotado. Quién es usted, dijo luego Dorita y Cartucho le contestó calla, calla de una vez, al mismo tiempo que le clavaba en el costado su navaja abierta, en un golpe seco y decidido que había dado más de una vez y mientras Dorita caía al suelo llenándose de sangre poco a poco encima de un charco que de noche parecía negro y que crecía, él se iba hacia afuera sin esperar siquiera a ver la cara que pondría él cuando volviera con su gran paquete de churros y se encontrara con que la venganza había sido ejecutada, que no hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague.

En el film, la secuencia de la verbena está rodada mediante focales largas, haciendo que las evoluciones de los personajes —Pedro, Dorita, Cartucho— destaquen sobre el fondo difuminado de la verbena. El uso de focales largas se traduce en un efecto de achatamiento de la perspectiva, de bidimensionalidad de la imagen. Dicho efecto es realzado en el último plano de la secuencia: un grupo de gente cierra el círculo en torno a Pedro, arrodillado sobre el cadáver yacente de Dorita; la angulación baja de la cámara realza el efecto de las piernas de los curiosos, que aproximándose por el lado derecho y por el izquierdo del encuadre, obstaculizan la visión del espectador. Pantalones y faldas cumplen la función de ser un a modo de telón o cortina que se cerrara sobre la representación, el último acto del drama. Mientras la cámara inicia una lenta panorámica vertical sobre el ti vivo y la

noria, oímos la voz del monólogo interior de Pedro. El carácter del mismo es tanto o más concluyente que en el original literario, ya que es la única vez en todo el film que el director recurre a la voz en off —una adaptación superficial de la novela hubiera, sin duda, prodigado este procedimiento— y no es en absoluto casual su ubicación al final de la película. De las diez páginas que ocupa en la novela, el film elige seis significativos fragmentos:

- a. Por qué será, cómo será que yo ahora no sepa distinguir entre la una y la otra muertas, puestas una encima de otra en el mismo agujero: también a esta autopsia. ¿Qué querrán saber? Tanta autopsia; para qué, si no ven nada...

Concluye la panorámica vertical hacia arriba sobre el tiovivo y la noria. Ambos parecen formar parte de un decorado plano, como un telón pintado que sirviera de fondo a las evoluciones de los paseantes. Lento fundido encadenado a plano medio de Pedro, sentado ante su mesa de laboratorio, como lo hemos visto al comienzo del film. En el transcurso de su monólogo, la cámara inicia un lento *travelling* de aproximación hasta llegar a un primer plano de su rostro.

- b. Y yo, sin asomo de desesperación, porque estoy como vacío, porque me han pasado una gamuza y me han limpiado las vísceras por dentro...
- c. ...¿Por qué no estoy más desesperado? ¿Por qué me estoy dejando capar?...
- d. Hay algo que explica por qué... ni siquiera grito mientras me capan...

A partir de este momento escuchamos, como fondo de las palabras de Pedro, el chotis *Los nardos* interpretado por el organillo de la verbena.

- e. ...Es cómodo ser eunuco, es tranquilo, estar desprovisto de testículos, es agradable a pesar de estar castrado tomar el aire y el sol mientras uno se amojama en silencio...
- f. ...Estamos en el tiempo de la anestesia, estamos en el tiempo en que las cosas hacen poco ruido. La bomba no mata con el ruido sino con la radiación alfa que es (en sí) silenciosa, o con los rayos de deutones, o con los rayos gamma o con los rayos cósmicos, todos los cuales son más silenciosos que un garrotazo.

Funde en negro, sobre el estático rostro de Pedro, encadenando con los créditos del film. Prolongación, en la banda sonora, del chotis *Los nardos*.

Ya hemos visto, a partir del ejemplo del film de Vicente Aranda, cómo la puesta en serie filmica de un original literario debe ser antes una *lectura* operativa del mismo que un simple *reflejo* temático/argumental. El problema de la mayor o menor «fidelidad» de la película, en relación a la novela, debe, pues, medirse en términos de una asimilación al medio filmico de una serie de procedimientos narratológicos y enunciativos que, pertinentes en el texto escrito, deben *convencer* —hacerse verosímiles— en la imagen cinematográfica. François Jost (1987) expresa así la problemática: el acto narrativo sólo se hace sensible, precisamente, en el momento en el que se desprende de la ilusión mimética, cuando, a través de los enunciados visuales, se perciben marcas de enunciación. El carácter fallido de algunas adaptaciones literarias estribaría, sustancialmente, en el abandono de las sugerencias poéticas que toda narración encierra, dejándose llevar por dicha ilusión mimética.

A través de un pequeño incidente, desencadenador de la acción —la carencia de ratones como especímenes de investigación del cáncer en un laboratorio—, la novela logra interconectar entre sí diferentes estamentos sociales que confluyen en el Madrid de finales de los años cuarenta: desde el medio lumpen de las chabolas a los salones de la aristocracia, pasando por los ámbitos nocturnos poblados por la bohemia intelectual (cafeterías, prostíbulos y comisarías). El montaje del film posee una idéntica capacidad relacionante. Pero eso no es todo. Existe, igualmente, en la película una *valoración* de los acontecimientos narrados, una capacidad contextualizadora de los mismos, que se caracteriza, precisamente, por una ruptura con el modelo habitual de representación cinematográfica, basado en la continua naturalización (no problemática) del objeto con su expresión. En el final de *Tiempo de silencio*-film, la imagen de Pedro, superpuesta a la de la verbena, participa de su mismo carácter plano, sin relieve ni perspectiva. Su inmovilidad queda subrayada por la construcción aherrojante del plano, cuyo carácter de *cierre* en torno al personaje es aún más acentuado por ese *travelling* de acercamiento al rostro. Personaje visualmente acorralado, su posición simbólica en el desenlace de los acontecimientos no era susceptible de ser leída como en el original literario: Pedro no se va de Madrid a su pueblo natal, porque, en realidad y *cinematográficamente hablando*, importa más su estupor, su aniquilamiento psíquico, que le va a

a acompañar donde quiera que vaya. El film elige, en esos seis fragmentos del monólogo de Pedro, una serie de expresivos *significantes de castración*, la enumeración de los cuales se mezcla, en la banda sonora, a los acordes del organillo verbenero. En el perfecto ensamblaje de estos tres elementos —voz en off, imagen, música—, podemos apreciar, reducidamente, la cristalización de todo el sistema discursivo de la novela de Martín-Santos adaptado al cine: esa distancia crítica frente a los tópicos temáticos de la novela realista/costumbrista de los años sesenta, mediatizada a través de la óptica del lenguaje empleado. El anudamiento entre narración y valoración queda así elocuentemente expresado.

7.3. Tercer comentario:

La puesta en serie como denegación de la narrativa institucional en Un chien andalou

Un chien andalou (1929), de Luis Buñuel, forma parte, junto con *L'âge d'or*, de lo que José de la Colina ha dado en llamar *díptico surrealista* en la obra del cineasta aragonés, si bien el carácter «surrealista» de este film en concreto puede ser cuestionado (Talens, 1986; 1990). Realizado en Francia, con capital familiar aportado por la madre de Buñuel y total libertad creadora de sus autores, este cortometraje de diecisiete minutos de duración fue pronto consagrado como *film inaugural y emblemático del surrealismo cinematográfico*. Buñuel, que se había formado intelectualmente en la Residencia de Estudiantes de Madrid —donde conoció a figuras clave del *Grupo Poético del 27* y del mundo cultural de la época— había llegado a París, huyendo de la dictadura del general Primo de Rivera. La visión de *Las tres luces* (Fritz Lang, 1921) en el cine *Vieux Colombier* despertó su vocación como cineasta. Aprendió el oficio con Jean Epstein, del que fue ayudante de dirección. Tras el estreno de *Un chien andalou* y la positiva valoración que del film hicieran los surrealistas, fue acogido en el grupo de André Breton.

El mecanismo del mutuo intercambio de narraciones —de imágenes— oníricas entre Dalí y Buñuel evoca el principio mismo engendrador del film cómico a partir del *gag* visual, donde una situación determinada va adquiriendo complejidad mediante la articulación de sucesivos núcleos, desencadenadores de acciones diversas. El resultado final es una narración a posteriori, surgida del ensamblaje de las imágenes y no de una estructura previa a las mismas. Así debe entenderse la actitud de Buñuel-Dalí ante sus

útiles de trabajo: no como mero *automatismo psíquico*, sino como manipulación de las imágenes en su materialidad. La poética del film responde a lo que Sklovski en 1919 definía como una poética de la extrañeza:

Más que traducir lo extraño a términos familiares, la imagen poética «convierte en extraño» lo habitual, presentándolo bajo una nueva luz, situándolo en un contexto inesperado (...) Arrancando el objeto de su contexto habitual, aunando nociones dispares, el poeta da un golpe de gracia al cliché verbal, así como a las reacciones en serie concomitantes, y nos obliga a una percepción más elevada de las cosas y de su trama sensorial. El acto de deformación creadora restaura la agudeza de nuestra percepción, dando «densidad» al mundo que nos rodea. (Victor Erlich, 1974.)

El *gag* supone, por tanto, una acentuación del absurdo por montaje, una confrontación de dos lógicas que juega con el tópico, no sólo deslexicalizándolo, sino poniendo al desnudo el procedimiento que ha servido para su construcción. El *gag* evidencia la categoría de montaje con que se construye el texto fílmico. Se trata, en suma, del surgimiento en la representación del sujeto de la enunciación, no como marca adherida a lo narrado, sino en su plenitud, desbordando la línea horizontal del discurso e identificando en su seno montaje y sujeto de la enunciación. El film de Buñuel se abre, precisamente, con un soberano gesto enunciativo que analizaremos después.

Un chien andalou se ofrece, pues, al espectador como *una cadena metafórica de imágenes que reproducen el fluir del sueño*: un cabal ejemplo de *cine poético* en el que las relaciones causa-efecto del montaje narrativo clásico están abolidas o, cuanto menos, distorsionadas. Desde esa perspectiva, el film no sería, simplemente, el relato de un sueño —lo que justificaría la presencia de elementos irracionales—, sino que aprovecharía *mecanismos análogos a los del sueño* para trabajar sus imágenes. Sabemos, desde la fundamental aportación de Freud, que en los sueños se plasman las verdades más íntimas y profundas del sujeto: son *realizaciones de deseos inconscientes*. De esta forma, el film se plantea, a la vez, como un nítido discurso sobre el deseo —materializado en el encuentro hombre-mujer— y, mediante sus perfilados dispositivos de agresión, como un ataque al llamado «carácter artístico» del cine de vanguardia de la época, dirigido únicamente a la sensibilidad racional del espectador.

Como ha escrito José de la Colina, «el film está bañado en una luz meridional, muy ajena a las brumas y los claroscuros de tantos films europeos de la época, expresionistas o de “vanguardia”; una luz clara, transparente y cálida, como la luz solar y matinal de las comedias burlescas norteamericanas de los años veinte. Este no es un elemento fortuito: ya en su breve actividad literaria de crítico cinematográfico, Buñuel había elogiado aquel cine joven y vital, y muchos de los *gags* del film son alusiones muy reconocibles (por ejemplo: los libros que se convierten en revólveres). Buen admirador de lo que llamó la “escuela americana”, Buñuel da a su film un ritmo enérgico, rápido y preciso. En cierto sentido, *Un chien andalou* es un film “de acción”, pero de una acción interior, “que no estaría divorciada del sueño”. Los pocos residuos de “film de vanguardia” (género detestado por Buñuel) que alguien podría descubrir se hallan quizá en ciertos evidentes símiles visuales, en los que el montaje obra por analogía, como en el momento en que la axila femenina es comparada con un erizo de mar».

La noche del estreno de *Un chien andalou* en París (abril 1929), Buñuel, tras la pantalla, ambienta musicalmente el film valiéndose de discos de fonógrafo: una provocadora combinación de tangos argentinos y fragmentos del *Tristán e Isolda* wagneriano. Tiene los bolsillos llenos de piedras que está dispuesto a arrojar al público cuando se produzcan las primeras muestras de desagrado ante la película. No va a ser necesario. La música —arrabalera y culta— unida a las chocantes imágenes, provocará entusiasmo entre los espectadores. Durante semanas, es el estreno más frecuentado de París, degustado por un público *snob*, amante de la novedad y de las sensaciones fuertes. Cuando el guión del film se publica en *La Révolution Surréaliste*, Buñuel, tras manifestar su adhesión al pensamiento y la actividad surrealista, dice en el prólogo: «[u]n film de éxito: esto es lo que piensa la mayoría de las personas que lo han visto. Pero ¿qué puedo hacer yo contra los fervientes de toda novedad, incluso si esta novedad ultraja sus convicciones más profundas, contra una prensa vendida e insincera, contra esa multitud imbécil que ha encontrado “bello” o “poético” lo que en el fondo no es más que un desesperado, un apasionado llamamiento al crimen?».

Un chien andalou comienza con una de las estructuras de agresión visual más radicales de la historia del cine. Dicha estructura, *en principio*, se basa en una lógica de implicación entre los planos, propia del montaje narrativo clásico, dirigida por el *rac-cord* de miradas. De esta forma, un hombre (interpretado por el propio Luis Buñuel), tras afilar una navaja barbera, sale al balcón

y levanta la vista hacia el cielo (foto 59), contemplando la luna llena (foto 60). Volvemos, otra vez, al plano del hombre en actitud contemplativa (foto 61), pero esta vez nuestras expectativas se rompen: no aparece, en el contracampo, la luna, sino *una mujer cuya mirada está dirigida, en línea recta, hacia la mirada del espectador*. Su ojo izquierdo se ve forzado a abrirse más por la acción del pulgar y el índice de la mano izquierda del hombre (foto 62).

Entra en campo, por la izquierda, la mano derecha del hombre con la navaja, realizando un movimiento de derecha a izquierda del encuadre (foto 63 un segundo momento del mismo plano). Acto seguido volvemos al plano de la luna atravesada por una delgada nube (foto 64) y, a continuación, vemos el globo ocular seccionado por una navaja (foto 65) en el plano de detalle que más ha hecho rechinar los dientes desde los comienzos del cine.

La *cadena analógica* que relaciona luna/nube con ojo/navaja se opone a la *relación causal* mirada/objeto que abre la escena (Williams, 1981; Talens, 1986). Al principio vemos lo mismo que el protagonista ve, y desde su mismo punto de vista. Esta *complicidad* espectador/personaje, sin embargo, se romperá cuando sea *la propia mirada del espectador* la que se ponga en escena, evidenciando la inscripción del ojo en la pantalla y produciendo así una suspensión del asentimiento a la perfecta transitividad del modelo narrativo institucional. La pantalla se ha convertido en espejo, y el ojo de la mujer que nos mira es nuestro propio ojo. Por voluntad del propio dispositivo filmico, este ojo debe ser vaciado, tachado, abolido. La película no debe ser vista con los ojos habituales, acostumbrados al tipo de narratividad impuesto por el Modo de Representación Institucional. Otros ojos deben abrirse, simbólicamente, en nuestra percepción, sustituyendo al que ha estallado en la pantalla, incapaz ya de ver nada y cuya mirada ciega, como objeto no deseado, tanto incomoda y desagradada. Es el propio mecanismo enunciador del cine el que se manifiesta en el prólogo de *Un chien andalou* (Talens, 1986).

El cartel inicial del film («Il était une fois...») nos introduce, mediante la fórmula retórica del *incipit* (*Érase una vez...*) de todo cuento popular, en una supuesta *primera articulación narrativa* de su contenido. Reflejo, a la vez, de cierta actitud irónica sobre los materiales de la narración y del poder absoluto con que el narrador los controla, dicho cartel se relaciona con los otros cuatro que aparecerán a lo largo de la proyección (*Ocho años después. Hacia las tres de la madrugada, Dieciséis años antes, En primavera*). Todos ellos plantean, ambivalentemente, la voluntad

de *contar una historia*, pero, también, la de hacerlo en forma har-
to diferente a lo habitual. De ahí que las acotaciones temporales
tengan una apariencia arbitraria al contrastarlas con el fluir de
unas imágenes que están rompiendo, continuamente, la *lógica
espacial* del modelo narrativo institucional. El ojo del espectador
se ve, en ocasiones, desorientado ya que el encadenamiento de
imágenes no favorece en absoluto esa creación de un espacio
mentalmente unitario, construido mediante la sutura del montaje.
Incluso en términos estrictos de *reglamentación*, la lógica implica-
tiva del punto de vista entre 1 y 2 quedaría dañada por el ostento-
so fallo de *raccord* que supone ubicar la luna en 2 hacia el ángulo
superior izquierdo del encuadre, en lugar de hacerlo en el dere-
cho, como indicaba la dirección de la mirada del personaje. El film
presenta abundantes ejemplos de esta ruptura de la lógica espa-
cial: un personaje caerá, abatido por los disparos, en un plano,
para concluir su caída, en el plano siguiente —montado por *rac-
cord* en el movimiento— junto a la espalda desnuda de una mujer,
en un jardín. La mujer, tras rechazar al hombre y burlarse de él
(gesto infantil de sacar la lengua), sale de la habitación —ubicada
en un primer piso, por los datos espaciales anteriormente suminis-
trados— y, más allá de la puerta, sorprendentemente, está el mar,
contra toda lógica de contigüidad espacial. A continuación de la
burla hacia el interior de la habitación (foto 66), la mujer siente en
su rostro la brisa marina que hace ondular sus cabellos (foto 67) y,
frente a ella, en el contracampo, aparece una playa rocosa, y un
hombre —que la estaba esperando— contempla la inmensidad
del océano (foto 68). Existe aquí una denegación de la *lógica
espacial* (narrativa), pero una afirmación de la *lógica simbólica*
(discursiva y poética). En efecto: tras rechazar el asedio posesivo
del hombre en la habitación —que se vincula a la muerte y al inte-
rior burgués—, la mujer encuentra un espacio abierto, liberador y
oxigenante, donde iniciar una nueva y más gratificante relación
amorosa. El *desplazamiento* —habitación-playa— debe, pues, ser
entendido en su acepción freudiana, actuante en el proceso
inconsciente primario del sueño, algo que, de acuerdo con la defi-
nición del diccionario de psicoanálisis de Laplanche y Pontalis
«[c]onsiste en que el acento, el interés, la intensidad de una repre-
sentación puede desprenderse de ésta para pasar a otras represen-
taciones originalmente poco intensas, aunque ligadas a la primera
por una cadena asociativa».

Un chien andalou puede ser leído, en su conjunto, como un
discurso poético sobre el encuentro hombre-mujer, cuyos polos
extremos descansarían en el Deseo y la Represión, expresada esta

última bien como *sanción* de una Ley exterior (ejemplificada en la figura del Padre o del Maestro), bien como posible interiorización de dicha Ley (abundantes metáforas onanistas, denegadoras de la presencia femenina *real*). Por ello, el modelo reducido de todo el film —modelo de *condensación*, donde *resuenan* todos los temas esenciales del mismo— estaría ejemplificado por la escena que comentamos a continuación.

La mujer, tras haber sido asediada por el hombre, se acurruca en un rincón de la habitación. El hombre quiere avanzar hacia ella, estirando unas cuerdas que, por la resistencia que ofrecen, parecen estar enganchadas a un bulto muy pesado. De las cuerdas penden unas láminas rectangulares de corcho (foto 69). El hombre se arrastra hacia la mujer, tirando de las cuerdas con gran esfuerzo (foto 70). La mujer, esgrimiendo una raqueta de tenis, contempla la escena entre estupefacta y aterrorizada (foto 71). El hombre sigue tirando, titánicamente, de las cuerdas (foto 72). En el siguiente plano, por un nuevo emplazamiento de cámara, vemos el bulto que arrastra el hombre: dos hermanos maristas en cada cuerda y dos pianos de cola con sendos burros muertos cuyas cabezas descansan en los teclados (foto 73). Mientras los pianos, arrastrados por el hombre, se desplazan, contemplamos, en todo su esplendor, la cabeza de uno de los jumentos en avanzado estado de descomposición (foto 74). Prosigue el avance fatigoso del hombre hacia la mujer (foto 75). De izquierda a derecha del encuadre, se deslizan los hermanos maristas (foto 76). La cámara, en *picado*, subraya los denonados esfuerzos del hombre (foto 77), mientras un primer plano de la mujer nos vuelve a recordar su paralizante terror (foto 78). La cadencia del montaje repite los planos del burro descompuesto (foto 79), de los hermanos maristas (foto 80), del hombre arrastrándose (foto 81) y de todo el conjunto avanzando hacia el rincón donde se encuentra la mujer (foto 82).

La condensación, siempre según el diccionario citado de Laplanche y Pontalis, es «[u]no de los principales modos de funcionamiento de los procesos inconscientes: una representación única representa por sí sola varias cadenas asociativas, en la intersección de las cuales se encuentra». Es evidente que la figura de condensación de los pianos de cola, los burros muertos y los seminaristas puede descomponerse en los elementos que la constituyen:

1. Burros en descomposición + pianos de cola = Putrefacción + emblemas de cultura burguesa = cultura burguesa muerta y corrompida.

2. Cuerdas + hermanos maristas = religión como lastre.

Así pues, podemos hablar de un doble desplazamiento calificativo mediante el cual *tanto la cultura burguesa como la educación religiosa del sujeto son concebidas como lastre, como peso muerto* que es arrastrado por el hombre. La intención deliberada de éste era aproximarse *con todo ello* a la mujer, porque dichos elementos son parte constitutiva de su pasado y condicionan sus acciones en el presente. El rechazo de la mujer —que ansía un *puro objeto de deseo*, incontaminado— se producirá de forma tajante a continuación.

Un chien andalou se situaría, pues, a caballo entre el dispositivo metafórico (propio del discurso poético) y el dispositivo metonímico (propio del discurso narrativo). En el discurso narrativo, la articulación de acontecimientos se establece respecto a una lógica que la vuelve verosímil. Dicha verosimilitud se basa en un desplazamiento de lo temporal hacia lo causal. Es por tanto una estructura doblemente determinada. Barthes (1966) ya lo hizo notar al analizar el efecto de la secuencialidad en la narración: lo que viene después (sucesión) se confunde con la lógica de la causalidad (consecuencia). Es por ello por lo que en el modo narrativo institucional las condiciones para la clausura del relato están inscritas ya en su propio comienzo (Kuntzel, 1972). En el discurso poético, por el contrario, la articulación, no sometida a acontecimientos, es azarosa, en el sentido en que no constituye un universo cerrado en sí mismo, sino una sucesión de fragmentos unidos por asociación. Asimismo, en el discurso narrativo, la causalidad está personalizada en los personajes, lo que explica el que éstos se construyan como si estuviesen psicológicamente motivados y posean rasgos pertinentes para la anécdota de la historia que se cuenta. Este tipo de construcción está ausente del discurso que aquí definimos como poético, puesto en escena en *Un chien andalou*. Por último, en el discurso narrativo las dimensiones espacio-temporales (espacio de la pantalla y duración) sirven para representar el espacio y el tiempo de los acontecimientos en la cadena narrativa y, por tanto, están subordinadas al espacio y tiempo de la historia contada. El espacio narrativo es, de esta manera, un espacio escenográfico, dentro del cual se encuadran las acciones como acontecimientos. El tiempo narrativo, por su parte, se constituye como tiempo elíptico, bien para hacer avanzar lo narrado, bien para explicar las motivaciones de los actos de los personajes. Espacio y tiempo están, pues, subordinados a la lógica de la causalidad. Dicha subordinación, como hemos visto, tampoco es pertinente en el film comentado.

7.4. Cuarto comentario:

La puesta en serie narrativa y el problema del documental en Las Hurdes

En el capítulo anterior habíamos abordado el problema de la puesta en escena «documental». En tanto tipología, cuya diferenciación respecto a la normativa denominada «de ficción» se basa en la distinta producción de efecto referencial, no deja de ser evidente que haya podido desarrollarse también asumiendo sistemas formales propios del cine narrativo. Un ejemplo importante en la historia de la institucionalización de dicha tipología puede verse en el primer y único «documental» realizado por Luis Buñuel, *Las Hurdes* (1932), también conocido como *Tierra sin pan*. En cierto sentido, su propuesta puede ofrecer hoy modos de teorizar, tanto sobre el concepto general de narratividad, como sobre el llamado cine documental, donde el concepto de supuesta «verdad referencial» parece relegar a un segundo término el dispositivo retórico que construye su «realismo». Como ha mostrado Tom Conley (1986; 1988) en su excelente monografía sobre el film, *Las Hurdes* pone a prueba el llamado *cinéma-vérité*. En este comentario resumiremos los resultados de su análisis.

Las Hurdes consta de 255 planos con una duración de aproximadamente veintinueve minutos (o unos 865 metros de película). Incluso a una media de siete segundos por plano, el número total sería desordenadamente alto para lo que se supone debe ser un documental. La película abunda en planos variados; el número total haría creer al espectador que la película está inspirada por el montaje eisensteiniano más que por el realismo poético. Una visión rápida demuestra que no es así, porque la impresión es de redundancia, inercia, y de invariables e inmediatos retratos de vida al borde de la muerte. Puede ser que la orientación temática de *Las Hurdes*, que trata, de forma incesante, de una cultura moribunda que, sin embargo, se niega a morir en medio de las «fuerzas hostiles» que la rodean, produzca un efecto estático contrario a la viveza del *découpage*. O bien, que la contradicción entre el vertiginoso conjunto de planos y las secuencias traicione por completo las interpretaciones mortales que la banda sonora impone sobre la serie de imágenes.

Contrariamente a la tradición de la puesta en serie narrativa, los planos raramente dependen uno de otro para su resonancia o continuidad de significado. Generalmente, cada uno está com-

puesto como segmento unificado, que porta una rica paradoja en sí mismo, así como en relación a otros planos, tanto en el contexto inmediato (tres a seis planos antes y después), como en el ámbito de la película entera (un plano hacia el final modularía o rimaría con una escena en los primeros momentos de la exposición). De ese modo se pide al ojo del espectador que extienda su campo de percepción más allá del ámbito de la narrativa y del montaje. Sólo una secuencia muestra signos de montaje alterno y es en los segundos finales:

Plano 239. Fundido a PPM de un interior con una familia alrededor de una cacerola; la escena evoca la noche con un gran contraste de tonos claros y oscuros.

Plano 240. PPM de una figura central, un hombre, removiendo la cacerola que está sobre el fuego.

Plano 241. PM del interior visto a través del portal. Panorámica hacia abajo para recoger los utensilios de cocina que cuelgan de la pared.

Plano 242. PPM de la escena en el plano 237 reencuadrada; la mujer de la izquierda levanta a un niño.

Plano 243. PG de una calle vista en claroscuro; una anciana entra desde la oscuridad hacia el centro.

Plano 244. Toma invertida de la anciana, que hace sonar una campana, subiendo la calle con dificultad (hacia el lugar que la cámara ocupaba en el plano 241).

Plano 245. PPM de la escena en el plano 240; el hombre se levanta, tomando a un niño en brazos, mientras la cámara hace una panorámica hacia la izquierda para captar a una mujer que le sigue, saliendo por la izquierda del encuadre.

Plano 246. PM del portal, en el que entran un hombre y un niño.

Plano 247. Regreso a la escena del plano 240; en un espacio iluminado, el último hombre de la derecha del encuadre sale por la izquierda.

Plano 248. Corte al portal del plano 244, que muestra cierta actividad (la familia se dispone a ir a la cama) en segundo término.

Plano 249. Corte a la calle en la que una vieja fea avanza como en el plano 241.

Plano 250. PP de las cabezas de las personas en pijama. Duermen con sus rostros vueltos e ignorando la cámara y la luz que los ilumina. La cámara hace una lenta panorámica hacia izquierda y derecha para recoger los seis cuerpos acostados.

Plano 251. PPM de la vieja moviendo los labios; la oscuridad de la calle queda al fondo.

Plano 252. PPP de su rostro arrugado, mientras murmura palabras en silencio.

Plano 253. PGM de la misma calle oscura con la vieja reencuadrada en la distancia.

En esta secuencia final (sólo faltan el plano 254 —PG de las montañas vistas bajo un cielo claro— y los últimos créditos con la palabra FIN), la familia de Las Hurdes, que acaba su cena y se prepara para ir a la cama, aparece puntuada por la llegada de una anciana anunciando la muerte en una calle adyacente. Pero incluso esto apenas parece suficientemente logrado como para apresurar al espectador a asociar la película con el querido *topos* ibérico del dormir que trae sueños de muerte o monstruos. Los primeros planos de la vieja bruja son deliciosamente físicos y el momento de irse a la cama demasiado teatralizado como para permitirnos caer en un tópico. Nos preguntamos cómo la iluminación en contraluz está tan bien conseguida; cómo los lugareños pueden simular estar durmiendo bajo el torrente de luz vertido sobre ellos; cómo el primerísimo plano de la arrugada cara de la vieja adivina ha sido filmado bajo la ilusión de la noche. Las cuestiones cinemáticas de composición rompen el sentido de movimiento inherente al montaje alterno, hasta el punto de que el espectador puede preguntarse si la campana de muerte y sueño está añadida a la muerte real y al sueño de la película —es decir, a su propio fin. De acuerdo con el mecanismo de transferencia, que ya vimos presente en la primera película buñueliana comentada antes, la contigüidad de esta secuencia con el final del film parece sugerir que somos nosotros, espectadores, los conducidos a dormir, que son los espectadores mismos quienes se están viendo a sí mismos morir mientras la película acaba.

Una puesta en serie tan evidentemente suelta muestra el carácter contradictorio del documental: por una parte, transmite «realidad», en virtud de una fotografía con profundidad de campo, donde cada cosa en el encuadre está enfocada y sujeta al relato documental y donde la toma misma tiene suficiente contenido como para ser descifrada pacientemente. En este último sentido, la visión del mundo de Las Hurdes dependería de la construcción del realismo poético, del plano sostenido que también se asocia con Renoir, Flaherty, Wyler, o los llamados maestros del realismo. Pero la secuencia de planos nos dice lo contrario: no hay (aparentemente) a lo largo de sus veintinueve minutos ningún plano sostenido, ni siquiera una toma de duración engañosamente

extensa —de diez a cuarenta segundos— que pudiéramos situar en la línea de la tradición realista. Más bien al contrario: el film obliga al espectador a comprimir los efectos del plano sostenido a una velocidad que acaba siendo molesta. La mayoría de los planos poseen una composición cuidadosa (casi pictórica), pero el montaje, o bien no permite al espectador asimilarlos en términos cinematográficos racionales, o bien radicaliza el estilo realista, definiendo y, simultáneamente, distorsionando sus principios, un poco antes de que el estilo obtenga validez referencial.

Esto último podría ser debido al trasfondo intertextual que informa la película. Muchas composiciones visuales en este film reiteran escenas de *Un chien andalou*. El plano 132, por ejemplo —PPP de la boca abierta con las manos del hombre alrededor de ella—, muestra la relación de las manos y la posición ocular de la boca en una forma que recuerda la relación del ojo y las manos en la famosa escena del corte en la secuencia inicial de este último film. Del mismo modo, el plano 151 —PP del cadáver de la mula, con un ojo visible en (des)composición y cubierto por abejas— recuerda la posición de la cabeza y del ojo de los dos burros muertos en la secuencia de los pianos de *Un chien andalou*. Otras composiciones remiten, por el contrario, pero con igual pregnancia a *L'âge d'or* (el toro que sale a la calle en el plano 11 recuerda la carretilla que Gaston Modot tira desde la ventana de su apartamento, o el paisaje rocoso en la secuencia de la cabra montesa reitera la costa de rocas y huesos de obispo). En *Las Hurdes*, sin embargo, todas las composiciones están ejecutadas en un contexto, suponemos, de veracidad. Reduciendo el sello futuro del realismo al mínimo, la película aduce cómo la cámara onírica, vista en el inmenso campo de las contradicciones sin mediatizar, se adecua a la realidad documental, hecho sorprendente si tenemos en cuenta que, en la tradición del documental, la verdad siempre se identifica con el equilibrio.

Los planos tienen una austeridad pictórica en sus tensiones de forma. Todos los cambios drásticos desde primeros planos o planos medios a planos generales con profundidad de campo (en 61-62, 66-67, 103-104, 168-174, 194-195, 253-255, etc.) están contextualizados o suavizados por medio de fundidos o infrecuentes encadenados. Los paisajes son escenas intermedias que separan las secuencias haciendo resaltar las distintas actividades de la vida cotidiana. El equilibrio de las composiciones es tan chocante que cada cambio resulta suave, por muy grande que sea el hueco de una secuencia a otra. La mayor parte de la puesta en escena refleja el resplandor intensamente continuo del sol español. Los contras-

tes altos de luz y sombra producirían generalmente un tempo mellado de sucesivos bordes duros; sin embargo, el equilibrio de la totalidad está resaltado por el énfasis de la ausencia de penumbra. Las personas humanas están retratadas bajo un cielo claro, y privadas de sombras o formas suaves que pudieran modificar —o humanizar— su descripción. La película rechaza cualquier tipo de redención visual de la humanidad por medio de escenarios que pudieran ofrecer comodidad, alivio, o cualquier tipo de empatía que pudiera ser compartida entre espectadores y temas (especialmente en los planos 4, 13, 28, 55, 77, 96, 103, 110, 141, 172, 174, 228-230, 234, etc.).

La voz en off establece la continuidad serializada documental. Tiende a congelar las imágenes al dirigir la mirada del espectador hacia sólo algunos de los muchos elementos (generalmente humanos, en contraste con los naturales u orgánicos o estacionales) presentes en campo. Traicionando, trivializando o, mejor, reprimiendo muchos de los elementos visuales, marca una diferencia de conciencia. Cuando la voz refleja el punto de vista de una visión enfocada, «occidental» o industrial de la continuidad, la historia, la cultura, la humanidad o la razón misionera, los elementos visuales ofrecen un rico fluir de imágenes que exceden —en placer, en desagrado, en asombro, en erotismo— lo que la voz o el acompañamiento musical de Brahms en la banda sonora no pueden expresar sobre ellos. El elemento pictogramático declara ser el inconsciente de la película; es evidente, claro e inmediatamente accesible. Cuando se relata el desastre o la crisis (con el acento británico del colonizador), inconscientes ante lo que se dice de ellos, los niños sonrían a la cámara. Contradicen el proyecto antropológico de la redención (muy evidente en los planos 28, 76, 86, o en la secuencia de los enanos). Sería demasiado simple decir que el film encierra un doble sentido en la contradicción entre voz e imagen, puesto que *Las Hurdes* no cuestiona simplemente el derecho del espectador de ver el lado sagrado —o sea, invisible— de la cultura de Las Hurdes. Articula un tempo altamente variado de los cambios que modulan la repulsión y atracción dentro de una narrativa unificada.

El encadenado ofrece transiciones esenciales para la puesta en serie. Paradójicamente, permite también el mejor acceso inicial al «otro» lado, al anverso de la composición de *Las Hurdes*. El encadenado «abre» las obsesiones de la película y coloca todos los estados de conciencia, historia y documental en el mismo plano. En estas transiciones se pierde la relación estable de una figura con su fondo; la imagen se convierte en una textura, pero tam-

bién, como en un sueño manifiesto, en un jeroglífico. En estos instantes el proceso de desplazamiento y condensación condiciona la retórica de la película. El encadenado es claramente un *modus vivendi* extremadamente raro en el documental. En el cine narrativo, media entre las realidades conscientes e inconscientes, hasta el extremo de producir la verdadera ideología del inconsciente.

Cinco encadenados puntúan *Las Hurdes*. Cada uno de ellos marca el film en un momento aparentemente no relacionado en tiempo y espacio con los otros. Como en las impresiones totales que confiere el montaje, un uso clásico, algo restringido, de la transición también recalcaría los mismos motivos documentales del fondo de la película. El encadenado nunca domina suficientemente como para proyectar una dimensión onírica sobre el contenido, como había ocurrido en *Un chien andalou* sólo cuatro años antes. En esa película el encadenado es tan frecuente que las distinciones entre planos son difíciles de señalar. En contraste, a la luz del realismo en este film, el encadenado da crédito del esfuerzo por asociar cada plano con la verdad cruda, no mediatizada. Cuando se utiliza el encadenado, parece «natural» o simplemente parte de un estilo deliberadamente controlado.

El primero de ellos elide los créditos (planos 1-2) en las nubes sobre las que están escritos. El segundo, inmediatamente después (tres *collages* componen el plano 3), sobreimpresiona un mapa en relieve de Europa, Iberia y la España occidental, uno sobre otro. En efecto, el ojo se encadena al film antes de poder ser testigo de la verdad resultante que estaría localizada a través o más allá de la pantalla. El estilo en las tomas iniciales arrastra prácticamente al espectador desde una condición somnolienta, algodonosa, nebulosa, hacia los duros confines del mundo. Las nubes y una masa proteica de relieve geográfico dan paso a planos de calles arcaicas en un tajante foco profundo.

Un minuto después (en el plano 49), en una transición de la ciudad al campo, el cuarto encadenado registra el paso de un plano general a un primer plano de la torre occidental de una iglesia barroca situada en el fondo de un valle. Comenzado desde arriba, un largo recorrido fluye desde las altitudes hasta las más oscuras profundidades de los árboles que crecen alrededor de la iglesia. Después, en contrapicado (desde el suelo), se presenta a una atractiva, robusta campesina. Sólo cerca del final de la película vuelven a aparecer otros encadenados: uno (plano 172), en primer plano, va de una toma de agua que corre al borde de un río hasta un embarcadero artificial de tierra, sostenido por paredes de piedra; otro, en profundidad media (de forma adyacente, en un

breve acelerado en los planos 162 a 165), muestra a unos campesinos cortando maleza. La voz en off explica que estos hombres suministran fertilizante para la tierra de los bancales que hay en los márgenes del río. Las dos transiciones evocan una cultura de recolectores, el paso del tiempo agrario y, como en los encadenados iniciales, no existe nada particularmente sorprendente en ellos.

A menos que se mantenga a la vista el uso previo buñueliano del encadenado como forma gráfica altamente significativa, la transición sólo parece puntuar la película con equilibrio y moderación. En una visión más cercana, los encadenados resumen el paso de las estaciones y los trabajos. Ritmos de cambio contingentes, más cortos, se borran en favor de un olvido temporal, o de un naturalismo medieval. Ciclos de crecimiento y regeneración marcan el recorrido de la imagen exactamente cuando la voz en off habla de futilidad e interminable erosión. Traicionando a la voz, las transiciones no permiten que la narración acceda con efectividad al estatuto de documento. A pesar de su estilo contenido, *Las Hurdes* nunca está lejos en el tiempo, espacio o historia, de la experiencia de *Un chien andalou* o de *L'âge d'or*; su estilo depende a menudo de la fugaz emergencia de un encadenado desde muchos otros. Las fronteras entre objetos y planos de profundidad se funden en la realidad del mismo modo a como lo hacen en un sueño, durante un momento; las formas nadan así indiscriminadamente y sin contradicción aparente. El encadenado presentaría el film como resultado de una cierta «escritura automática», en la que un proceso primario podría ser vislumbrado, perdido, y después recuperado a través de visiones posteriores.

No hay razón para ver por qué el mismo dispositivo no avanza los principios del realismo cinematográfico. Al sugerir que un innegable fluir de fuerza y de interminable energía es inaccesible para el ojo, aunque esté omnipresentemente visible en campo, una propuesta como *Un chien andalou* podía hacer manifiesto el inconsciente. *Las Hurdes* sugiere que una puesta en serie realista puede llevar a cabo esta tarea tan efectivamente como cualquier experimento más o menos «vanguardista».

El cuarto encadenado es más obvio, pues la gran torre de la iglesia se identifica con la estatura heroica de la campesina. Al encadenarse con ella, el plano implica que ella es una de las eternas bases del universo. La torre atraviesa a la mujer desde abajo al tiempo que se identifica con ella. La iglesia ha sido comparada a la Virgen María, un muro de piedra penetrado por la luz que atraviesa su cuerpo sin romper su himen. Igual aquí: el equipo fotográfi-

co en las colinas españolas mancilla a la mujer sin destruirla, representando la violencia de un orden sagrado, y produciendo, a partir del encadenado de la aguja y de la forma física, la verdadera iluminación de la misma película. La tradición, lo erótico y las sagradas órdenes establecen y sacralizan el documental.

La perspectiva expresa las mismas ambivalencias. En los planos que describen los apuros de los hurdanos en uno de sus pueblos (planos 114-117), la cámara baja la mirada hacia una calle que se abre hacia el paisaje montañoso del fondo. Una fila escalonada de viviendas enjalbegadas da paso a la visión de colinas que descienden desde la derecha, tras una pared en la sombra, cubiertas de exuberantes racimos de hojas y ramas. Casi imperceptiblemente —un segundo o tercer visionado revela la figura— existe en la calle una pequeña forma humana arrodillada. Dentro del lapso del encadenado, que se mueve a un primer plano medio de la figura doblada sobre una roca, el ojo avista la figura, simultáneamente, de lejos y de cerca. Ambas se pierden en el paisaje y emergen juntas de un juego de sombras y luz. Durante un instante la cámara extiende la perspectiva al colocar al sujeto en dos lugares al mismo tiempo. Al ser percibida de lejos y de cerca, la figura amplía la imagen. Perdida en el paisaje y como parte central de él a un tiempo, la niña es la marca intermedia de una transición que connota un amplio y activo proceso de analogía, que anima el mundo físico y humano. El efecto del encadenado se opone a la descripción de la esterilidad cuando la voz off de la banda sonora critica la escena: la niña, dice, sufre de desnutrición y disentería. Allí donde se narra la muerte, el cine expande el campo visual de la imagen.

Después del encadenado, por primera y única vez en la película, la cámara recoge la presencia del cineasta, es decir, de la exterioridad que parece marcar la diferencia entre el orden de «la ficción» y «lo documental». Un ser humano, vestido con pantalones y una camisa de manga corta, entra en la imagen desde la izquierda, en primer término cerca de la cámara, y procede a inspeccionar a la niña, que despierta de su sueño, levanta el brazo izquierdo para proteger sus ojos de la luz (o también, posiblemente de la vista del cameraman o antropólogo). La voz en off declara que nada pudo hacerse para salvar a la niña. Tras una inspección, vista como un primer plano de la boca abierta de la niña, la banda sonora informa que murió tres días después. Las implicaciones morales de la secuencia de rodaje son obvias: el equipo de grabación no hizo sino filmar una condición social calamitosa, como si fuera a hacer turismo. Invirtió dinero en el cine antes que en el

bienestar. Más aún, los espectadores se presentan como culpables por ser testigos de lo que debieran haber remediado, no filmado. El doble sentido del predicamento humano es visto como un espectáculo estético. Una vez que se establece una relación de *voyeurismo* en la relación de la película con el espectador, la inatracable distancia que se mantiene entre espectadores y sujetos no permite relación alguna de furiosa empatía; en esta ocasión, eso habría señalado la percepción colectiva de la niña en su penosa situación.

La secuencia especifica abiertamente la naturaleza de la investigación del antropólogo y su aparato. La visión de una niña adormecida identifica también una escena muy típica, la de la *dormeuse*, que había sido un tópico de la pintura y la lírica simbolistas desde Rimbaud a Valéry. Una constante, predilecta e íntima visión de una belleza durmiente permite que florezca la fantasía del *voyeur*. Aquí la secuencia comienza del mismo modo, con la visión del sujeto de perfil, que no vuelve la mirada al espectador. En la tradición pictórica, según ha señalado Meyer Schapiro (1973), a los personajes que miran de frente al espectador se les otorga un papel de poder —como el Pantocrátor en los hemicírculos de las iglesias bizantinas—, mientras que aquellos que aparecen de perfil transmiten una relación de inferioridad. Ni devuelven la mirada ni ofrecen una imagen que pudiera inquietar al espectador. Lo mismo se aplica a las primeras pinturas de Degas, que nunca permiten a la mujer fijar su mirada sobre el espectador; el artista imagina una relación voyeurística con mujeres que cepillan su cabello sin reparar en la presencia del pintor o del espectador. Esta misma relación marca la tradición del editaje invisible, la tradición de Hollywood, en la que se enseña a los actores a no mirar nunca directamente a la cámara, y si lo hacen, a rozar la mirada sobre la cámara, cuando se disponen a fijarla sobre otro tema u objeto del encuadre. La tradición de la *dormeuse* en los planos 114-117, por ejemplo, convierte en totalmente visible las dimensiones políticas, visuales y eróticas existentes en la relación entre espectador y tema. Esto es esencial para la teoría de la mirada (y violencia) subyacentes a *Las Hurdes*.

La secuencia termina llevando el tema a lo que su dimensión inconsciente nunca articuló en la distancia erotizada que se mantiene entre el espectador y la figura. La *dormeuse* representa un papel en la red de analogías que operan en otros momentos de la película. La niña es comparada con un títere, una muñeca o un maniquí. También repite las otras escenas de niños que duermen, los cuales contraponen el mundo diurno al suyo propio de sueño

imperceptible. Los planos en la secuencia de encadenado recuerdan escenas en Alberca donde, en el plano 13, mujeres de la localidad se preparan para los festejos del domingo. El primer término muestra a una anciana anudando los rizos de una joven, mientras, al fondo, otro niño duerme exactamente en la misma postura que la niña, de la calle Hurdana, en el plano 115. De igual forma que el encadenado, que ofrecía una perspectiva de la relación entre lo humano y el paisaje, la película muestra ahora un juego de formas idénticas a través de la horizontal geografía narrativa del documental. El niño tiende a reflejar el punto de vista del espectador. En un estado de conciencia somnolienta, nebulosa, representa el exacto retroceso necesario para una visión del film como campo de forma indiferenciada de una superficie manifiesta que un niño puede aprehender. En un plano (105) de lo que la voz en off describe en términos de «espalda como de tortuga» de los tejados de un pueblo hurdano, una mujer, que sostiene a un niño —volviendo la mirada a la cámara— crea un campo medio entre la textura animista de la aglomeración y el punto de vista de la cámara. El niño permite que la metáfora adopte una forma visual y que tenga credibilidad en la superficie imaginaria de la película.

La misma función marca la procesión del funeral del niño justo antes del final de la película (planos 219-238). En esa secuencia, un niño —visto como muñeco y como cadáver a un tiempo— es transportado a través del río a un cementerio cubierto de hierbajos. Mostrada de forma ostensible para dar un resonante final de muerte a una película en torno a una cultura ya muerta, la penúltima secuencia establece el otro extremo de una topografía perspectiva que utiliza al niño somnoliento como una clave para las múltiples intersecciones de sueño y documental. Una vez más, lo que el encadenado expresaba de forma vertical, esto es, mediante la interpenetración de formas hacia arriba y a través de los paisajes, la presencia del niño lo reitera de forma análoga al entrecruzar las líneas narrativas que llevan desde la ciudad a la provincia, y desde el mundo diurno de la cultura (el trabajo, el juego, los festejos, la vida cotidiana) a las escenas nocturnas del sueño y de la muerte (el comienzo de la película bañado en intensa luz mediterránea, y el final en un profundo claroscuro).

Las escenas aparecen encuadradas de acuerdo con una gran tradición del retrato del siglo XVII y, sin embargo, el contexto niega la presencia de tales fuentes heroicas. Ninguna toma deja de articular una tensión entre los temas visibles, la profundidad de campo y los límites de la imagen. El documental es tanto más eficaz cuando hace de estas tensiones el tema de su puesta en serie,

cuando la cruda realidad descrita en la pantalla es cuestionada por el estudio del deseo inconsciente o la tradición que presta veracidad a una imagen. De esta forma la realidad se produce por su relación con los cuadros.

La dinámica de la relación entre un estilo clásico de encuadre y la grabación cinemática de la brutal realidad (estamos viendo por vez primera un mundo arcaico, se nos dice) es más visible en la forma en que una tradición pictórica asesina y sacraliza a la otra con eficacia. La secuencia que muestra los hábitos culinarios de los hurdanos es emblemática. Se nos dice que los nativos se permiten comer carne sólo cuando, en raras ocasiones, «esto ocurre» (planos 123-131). «Esto» es la imagen de un chivo que de repente cae de su posición en la ladera de una montaña. Para elevar el *pathos* e improbabilidad del suceso, la cámara toma un primer plano del animal muerto mientras empieza a rodar y caer en picado hacia el valle. El animal retrocede del inmediato primer término y se pierde rápidamente de vista. La secuencia indica un montaje cuidadoso. Una primera toma de la ladera precede a un primer plano medio, tomado con teleobjetivo, de dos chivos sobre cumbres rocosas. La tercera las muestra en un plano medio de la ladera, mientras que la cuarta vuelve a encuadrar la misma escena desde lejos, registrando la caída del chivo. La quinta toma comienza como un primer plano del animal muerto mientras cae alejándose de la cámara.

Incluso un observador pasivo no dudaría en notar una ráfaga de humo (en la cuarta toma) al captar la caída del chivo desde su posición. Nos sentimos tentados de preguntar, al observar que el animal es sacrificado para precipitar el accidente, si la cámara es culpable de un mal encuadre: unos lentes más cuidadosamente dispuestos habrían ocultado la causa real de la muerte del chivo, con el fin de conservar la ilusión necesaria para la «verdad» del realismo. Como tal, la secuencia parece evidentemente «chapuquera» o extrañamente genial. El encuadre revela que el equipo ha matado al animal para producir un extravagante efecto documental. La toma habría sido inocua de no estar subrayada por el salto narrativo cuando, en la toma siguiente, se coloca la cámara junto al cuerpo del animal, grabando la caída por la ladera. La muerte se convierte en un ritual fotográfico y en un sacrificio ejemplar.

Lo que parece tan lejos del mundo de la credibilidad se muestra como una forma visible de tensión religiosa. En términos filmicos, las dos tomas de la caída causada por el disparo y el primer plano del descenso del chivo subrayan la presencia de una muerte ritualizada. En efecto, la cámara, situada junto al cazador,

mata simbólicamente al animal para producir un efecto de realidad.

El quinto plano prácticamente explica el otro y permite al ojo discernir la violencia de la cima, donde una fisura entre la ausencia —del sueño, o proceso primario— y el mundo se respeta y se disuelve. La secuencia tiene analogías en otros muchos momentos de la película que también minan el realismo. En la secuencia de La Alberca (planos 13-44), la muerte ritual del gallo en la calle está descrita de forma idéntica. Un gallo es filmado colgando de una cuerda extendida a lo largo del encuadre, e inmediatamente decapitado después por la hoja de una cuchilla que entra por la derecha en el primer plano. Siguen varias tomas en las que se ven hombres bebiendo la sangre (como si fuera vino) del animal y comiendo rebanadas de pan ácimo. Una eucaristía seglar, mezclada sin duda dentro del proceso ritual de una cultura pagana en esta secuencia inicial, se contrapone al espectáculo de los chivos «suelos» en la ladera hurdana. Las imágenes traicionan el relato del narrador o, como mucho, muestran que la muerte es escenificada ante la cámara para ser desplazada del mundo de vida arcaica en la España rural. Los planos de los jóvenes de La Alberca, con insignias, montados a caballo, encendiendo y fumando cigarrillos; su paso por las calles; la visión duradera de la multitud con la cuerda con el gallo colgado en el centro, extendida a través de la calle; el primer plano del ave y la repentina entrada de la mano; todas ellas muestran un plan muy lógico homólogo a la sorprendente caída del chivo desde el saliente de la ladera. Se dispone un escenario, se representa una muerte a dos niveles (tanto en el campo de visión como en la dinámica cinemática), y se produce una comunidad en los residuos de la absorción somática y colectiva de la muerte.

Ninguna de las imágenes confirma la presencia de una comunidad, sin duda porque ellas funcionarían en contra del proceso de división en que se basa el estilo de encuadre. Un cuerpo se presenta como íntegro cuando está cortado; cualquier imagen coherente de un grupo minaría el ritual filmico que produce una comunidad de visiones en una total invisibilidad y en lugares totalmente alejados de la geografía de la película. Un encuadre, por tanto, no debe transmitir imágenes delimitadas o independientes de la cultura que ofrece a la visión; en lugar de eso, debe presentar el visionado como algo que genera confusiones de culpabilidad y redención.

Pocos documentales que traten sobre culturas iletradas, arcaicas o postneolíticas están infundidas de tanta escritura en el cam-

po de visión. El mapa de Europa detalla todas las comunidades primitivas en mayúscula en forma circular (Checoslovaquia, Hungría, Savoya, Italia, España, —todas las otras naciones o regiones no son nominadas). Los topónimos están cuidadosamente escritos en el último encadenado del primer plano del sudoeste de España (plano 3). La cámara recoge inscripciones en piedra, adyacentes a calaveras en nichos en la fachada de la iglesia de La Alberca (plano 8 y plano 51). Y más importante aún, en la secuencia de la escuela regional (planos 83-103), en una de las laderas de la montaña que separan a los hurdanos de la civilización contemporánea, se nos hace creer que hemos alcanzado las regiones limítrofes de la escritura. Las tomas que muestran el aula señalan la última y definitiva línea del mundo occidental. Se tiene gran cuidado en mostrar a un niño que escribe la llamada Regla de Oro en los planos 100 y 102. El niño acaba de caminar hacia la pizarra bañada por la brillante luz que sobre ella se proyecta; levanta su brazo derecho para empezar a escribir frases en letra cursiva: *Respetad los bienes ajenos*.

La secuencia parece extraña por dos razones al menos. Puesto que la escritura siempre media entre la visibilidad y la alteridad en el campo de una imagen, siempre que la escritura aparece en el encuadre, el mundo reconocible se convierte, por así decirlo, en la superficie de una página. La escritura obliga al ojo a moverse desde la aprehensión ilusoria de un volumen tridimensional simulado a uno de extensión únicamente horizontal y vertical. En el cine esto anima al espectador a observar las imágenes como superficie pictórica que sólo es real en sentido compositivo. Aquí el plano general del niño escribiendo sobre la pizarra señala que las observaciones relatadas deben ser vistas como una tensión, antes que como los fundamentos de una realidad aparente. La película revela sus propias reglas al romper la perspectiva de ilusión. En la dinámica de la escritura y de la antropología, que en el primer título intermedio aparecía como «geografía humana», la escritura de forma paradójica expresa un doble sentido del proyecto misloneo que construye en otro momento. El film describe de forma ostensible el mundo de estos otros, pero su presencia en su ambiente se percibe como un elemento que apenas respeta sus objetos: la vida diaria en la escuela es interrumpida por una cámara que capta a los niños sonriendo ante las lentes, o entrecerrando los ojos por la luz que se refleja iluminando artificialmente el interior. La escritura que aparece en el campo de imagen lanza contra el espectador una afirmación que lee, analiza e incluso impugna la cámara en el acto de rodaje. La definitiva lección antropológica

que se enseña en el aula va dirigida al espectador: manteneos alejados, no filméis un mundo que habría de mantenerse extraño; por favor, no convirtáis a los hurdanos en algo estético, respetad los bienes ajenos.

«Respetad los bienes ajenos» puede también suscribir la película a modo de emblema, produciendo alteridad en la imagen. De este modo se puede entrever un inconsciente en la absoluta diferencia entre escritura y cine resaltada a lo largo de todo el film. Una de las muchas imágenes de muerte (y civilización) es la escena del niño «aprendiendo a escribir», que indica dónde se invisten las relaciones de poder en el aparato óptico del etnógrafo. El genérico de *Las Hurdes* es otro punto digno de tratar: el título es menos importante que su relación con la imagen sobre la que aparece sobrepresionado. Allí donde la escritura indica terreno o tierra, la imagen ofrece una ausencia de suelo. La tierra desolada se encuentra en el cielo, en el olvido, absolución o ausencia; o, también, la tierra no prometida es un producto de la casi espontánea generación de la escritura sobre y a partir de una imagen. La cultura se define mediante grados de diferencia y sobrepresión. Éstas pueden ser codificadas como represión, estratificación, o mediante otras metáforas, pero en cada caso transmitidas por la absoluta alteridad que la escritura ofrece en su relación con el mundo palpable.

A pesar de la descripción de condiciones distintas de las nuestras, *Las Hurdes* pone de manifiesto ante nuestros ojos muchas imágenes familiares. Todas las escenas pueden ser reconocidas. El uso del plano general y la extensa profundidad de campo encaja la película en la gran tradición pictórica española del Renacimiento y del Barroco que se encuentra en el Museo del Prado. La visión plana, escorzada de los idiotas campesinos, recuerda los retratos de Velázquez de los cuatro enanos de la corte de Felipe IV. En una toma rodada en un pueblo en la ruta de La Alberca (plano 72), un campesino español, en la esquina inferior derecha, imita la mirada frontal de uno de los borrachos dionisiacos en la escena rústica de *Los borrachos*, del mismo pintor. Las calles rurales recuerdan a David Teniers. *Les casseurs de pierres*, de Courbet, señala una presencia visual y conceptual obvia (plano 167). En otro estilo, el desolado paisaje montañoso que contrasta el perfil oscuro y dentado frente al cielo claro parece reminiscencia de la tradición surrealista o de la línea truncada de los dibujos de Goya. La posibilidad de múltiples referencias apunta al hecho de que la mayoría de evidencia documental siempre se filtra a través de una conciencia cultural común, formada por modelos estéticos. Éstas

forman parte de la «retórica» inconsciente de imágenes que producen el significado del realismo. Afín a «otra» escritura con la que el cineasta debe trabajar, éstas mediatizan lo desconocido al ofrecer una familiaridad fragmentaria que alinea el museo con la tradición antropológica. En efecto, cuanto más remite el género realista a una herencia estética, más objetiva —y documental— se convierte la película. En el contexto de España, la presencia del tesoro de la colección de Felipe IV también exagera la dimensión política de la visión estética. Que *Las Hurdes* fuera prohibida por la República española puede explicarse por la relación que sostiene entre la presencia de una herencia monárquica y el mundo igualmente monárquico, atemporal y arcaico de la cultura hurdana. La presencia alusiva de pinturas establece una amplia gama de perspectivas, dentro de la cual el grado menor del universo se percibe en términos del mayor y viceversa.

Las perspectivas sirven para reproducir el efecto de una pérdida de tierra firme, allí donde, en muchos de los planos, el espectador no puede comprobar la posición ventajosa de la cámara. A veces un primer plano de la tierra parecerá una vista aérea hasta que una serpiente o un sapo entre en el encuadre en la misma o en la siguiente toma (plano 55). O en las escenas de vida callejera, la cámara a menudo gira en espiral desde un absoluto primer plano del agua hasta una vista desde lejos (plano 78). La cámara une la perspectiva cercana y desde abajo al plano general, alto y omnisciente. La una modula al otro, tal como la presencia de los tesoros de arte cuestiona el alcance cultural de la etnografía en el estilo de rodaje de la cámara.

Éstos parecen ser algunos de los rasgos más destacados respecto a la cámara en *Las Hurdes*. Todos ellos operan de forma similarmente disyuntiva. Un estudio más profundo probablemente mostraría cómo las bandas sonora y de imagen persisten en traicionarse la una a la otra; cómo la presencia de Brahms deifica los temas de la película, o cómo la puesta en serie articula un entramado de obsesiones y alusiones a los arcanos, retrocediendo hasta *Un chien andalou* y *L'âge d'or* y avanzando hasta *El bruto*, *Los olvidados* y *Robinson Crusoe*. Es evidente, llegado este punto, que *Las Hurdes* determina gran parte de los fundamentos de la empresa documental y antropológica en el cine. Las combinaciones entre teología y montaje presentes modelan una crítica radical a la noción de verdad fílmica. Su construcción ofrece una lectura aguda del cine realista, en el que los objetos, las figuras, las voces, o las puestas en escena, se ven como resultado de una operación organizativa. Por primera vez una película pone de manifiesto

una función de sacrificio que a la vez da muerte y hace revivir a los espectadores, y también a los habitantes de una tierra sin pan.

No es extraño por ello que las copias norteamericanas del film hayan omitido los planos que describen la vida diaria en La Alberca. En los quince planos censurados de la copia estándar que circula por Estados Unidos, la filmación es cruel en verdad. Lo que, de forma sólo hipotética, había impresionado en el supuesto corte de un ojo en *Un chien andalou*, es mucho más gráfico en la grabación documental de un asesinato simbólico pero muy real. En los primerísimos planos censurados, los espectadores pueden ver cómo una mano se introduce en el encuadre y arranca la cabeza de un gallo que aparece colgado boca abajo. El gallo decapitado se retuerce, aletea y esparce sus plumas por el aire. Los censores consiguen empalmar el plano 28, en el que una campesina es mostrada mirando por encima de la cámara la muerte que acabamos de presenciar y su repetición como plano 37. En la copia española esa repetición restablece en cada ocasión el espectáculo público con toda su visibilidad e inocuidad. La mujer parece horrorizada y maravillada por lo que acaba de verse en primer plano, mientras los niños, en el mismo encuadre, miran no sin cierta diversión a la cámara que les está filmando. El plano refiere al punto de vista del espectador, pero lo divide por la mitad. En la edición censurada de la película esta dimensión sólo puede ser supuesta y, por tanto, da a la película una injustificada expresión de sutileza.

Lo que parece no menos significativo que la redundancia del asesinato (pues el equipo aparentemente mata a una mula, a una cabra montesa y a varios gallos para producir la película; si lo que se muestra en el documental hubiera de creerse sin más, también se permitió que un niño enfermo falleciera bajo el sol) es la calidad de la puesta en serie. En rápida sucesión, veintidós planos describen la muerte del gallo:

Plano 15. PG de seis jóvenes con atuendo formal a caballo.

Plano 16. PM de tres de los jóvenes encendiendo y fumando cigarrillos mientras montan a caballo.

Plano 17. PPM de un gallo colgado cabeza abajo; su cabeza es cortada inmediatamente y su cadáver levantado, cabeza abajo, con una cuerda que se extiende de izquierda a derecha.

Plano 18. PG de la cuerda y el gallo, con un encuadre distinto, en una vista superior de la calle (como en el plano 14).

Plano 19. PGM desde abajo (con teleobjetivo) de jóvenes montando a caballo hacia y alrededor de la cámara en la calle.

- Plano 20. PM con un nuevo encuadre del plano 19 con los jóvenes galopando.
- Plano 21. PG desde arriba de los jóvenes galopando cerca del gallo que cuelga en el centro de la calle. El brazo derecho del último jinete se eleva y golpea al gallo que se ve a lo lejos, en el extremo superior derecho del encuadre.
- Plano 22. PPP de la cabeza, cresta y plumas del cuello del gallo. La cabeza, boca abajo, se mueve mirando a derecha e izquierda; aparece una mano y la parte; caen plumas.
- Plano 23. Vuelta a PG del plano 21 en la que los jóvenes siguen cabalgando. El grado de sincronización visual es máximo: las plumas que caen del gallo son visibles al fondo.
- Plano 24. Picado desde el ángulo inverso de los hombres a caballo, desde un ángulo por encima del centro de la calle. Ahora los jinetes cabalgan desde la parte inferior a la superior del encuadre. Dado el nuevo ángulo desde el que la cámara se abre a la escena, la perspectiva se pierde en el trayecto desde el plano 23 al 24. Leve panorámica hacia arriba, hasta mostrar a la multitud en la lejanía.
- Plano 25. Plano que restablece el número 21 en la que los jóvenes cabalgan de vuelta al lugar de partida situado a la izquierda. Ahora se muestra el movimiento hacia delante y hacia atrás de los jinetes.
- Plano 26. Panorámica hacia la izquierda de los dos jóvenes galopando en un primer plano blanco sobre un fondo negro de sombras proyectadas por los edificios de la calle.
- Plano 27. PG de la calle, edificios al fondo, con el gallo en plano medio, mientras que otro jinete surge en primer término, cabalgando hacia el gallo, y lo decapita. Tira de él, le arranca la cabeza y caen plumas tras la marcha del jinete.
- Plano 28. PPM tomado frontalmente de una campesina mirando arriba, por encima de la cámara; su cara marcada por una mirada vacía mientras dos niños aparecen también en el encuadre; uno mira hacia arriba y el otro le sonríe a la cámara.
- Plano 29. PM de los jinetes galopando, como en plano 26, mientras la cámara efectúa una panorámica hacia la izquierda.
- Plano 30. PPP extremo del gallo, que cuelga cabeza abajo, con la cabeza en movimiento.
- Plano 31. PG como en plano 21 de uno de los jóvenes regresando (de derecha a izquierda y de abajo a arriba) hacia el ave que cuelga. Leve contrapicado que sigue el movimiento.

Plano 32. PG, ahora desde el ángulo inverso, encuadrado diametralmente de forma simétrica, del primer jinete pasando junto al gallo. Levanta el brazo, le coge el cuello y tira de la cabeza.

Plano 33. PPP extremo del gallo decapitado, que se retuerce y aletea. El cuello cortado se evidencia en relación al cuerpo blanco. El plano dura seis segundos.

Plano 34. Toma insertada en PPP del gallo, mientras una mano se adentra en el encuadre y lo decapita.

Plano 35. Vuelta al PPP del gallo decapitado que se retuerce en agonía (el plano dura casi cinco segundos).

Plano 36. Vuelta a la escena de las mujeres, que miran de frente y hacia arriba como en el plano 28.

La mayoría de los planos dedicados a los jinetes están dispuestos en contrapunto visual, para ofrecer los movimientos esenciales que conforman el terrible espectáculo: los jóvenes cabalgan sobre sus caballos, profusamente adornados, primero hacia la derecha, luego hacia la izquierda, hacia la derecha de nuevo, etc. Pero en cada ocasión golpean el gallo que cuelga y que está situado en el encuadre como una minúscula señal espacial. Tras sucesivas visiones, el espectador discierne plumas del cuello del ave que caen sobre la calle bañada en luz. Inmediatamente después de las tomas que establecen el movimiento, aparecen los primerísimos primeros planos que muestran la perspectiva de soslayo. El movimiento desde lo lejano hacia lo cercano es tan abrupto que el único punto de continuidad entre el plano general extremo y el primerísimo primer plano son las plumas que revolotean cayendo al suelo. La secuencia no sólo representa la crueldad, sino que, además, articula dos formas de perspectiva. Por una parte, denota cómo la lejanía y la cercanía están unidas en y por el montaje. La continuidad depende de un atrevido sentido de la extensión que no se practica en la mayoría de los *montajes*, ni en la tradición del cine mudo ni del sonoro: la película pide que el espectador localice, en cada lugar del encuadre, los elementos diminutos que se repiten a escala diferente. Por otra, el juego visual de localización entre estas señales no permite que surja ninguna acción dialéctica a partir de la relación de los planos, porque los elementos que permitirían la constitución de un posible «relato» tienen un efecto tan pronunciado (las plumas del cuello son manchas en el encuadre, de aspecto similar a las abejas o las moscas que revolotean en la luz en otras secuencias) que el ojo se ve forzado a seguir su recurrencia. De ahí que la visibilidad que expresan permanezca en el encuadre; cualquier abstracción que pudiera surgir de ellos en forma de significado queda atrapada en el juego del montaje.