

"El montaje cinematográfico"

Román Gubern.

Del libro "La mirada opulenta". Editorial Gustavo Gili. Barcelona. 1987

El montaje cinematográfico: los puntos de vista ópticos y los puntos de vista narrativos

La narratividad cinematográfica, que es una posibilidad abierta por la iconización del tiempo en la pantalla, se organiza en los films según el principio general de la ubicuidad del punto de vista óptico y del pancronismo de los acontecimientos representados. Ambas dimensiones de la narración pueden revestir formas extraordinariamente diversas, desde la película rodada en un solo plano, con continuidad espacio-temporal, hasta el original acronologismo de obras como *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, 1961), de Alain Resnais. Puesto que las películas rodadas en un solo plano son extraordinariamente infrecuentes tras los primitivos films-plano de Lumière, lo normal es que la narratividad cinematográfica se asiente, además de en la iconización del tiempo en la pantalla, en la yuxtaposición de segmentos filmicos unitarios (planos), que con su montaje estructuran la progresión cronológica de la acción, en modalidades formales que pueden ser también muy diversas.

En una primera catalogación, un tanto genérica y sin extendernos en casuísticas pormenorizadas, podemos indicar que la yuxtaposición de dos planos, en las operaciones del montaje, puede llevarse a cabo según los siguientes parámetros espaciales y temporales:

1. Cambio de escala o de punto de vista del espacio ya representado en el plano precedente.
2. Cambio de lugar o de espacio representado: contiguo, próximo o lejano al del plano precedente.
3. Paso de tiempo en el mismo espacio o lugar: tiempo inmediatamente consecutivo, tiempo posterior (elipsis y *flash-forward*) o tiempo pasado (*flash-back*).
4. Cambio de lugar y de tiempo a la vez, en las modalidades expresadas en 2 y en 3.

Las dos primeras modalidades de montaje corresponden a la categoría de la ubicuidad del punto de vista óptico, que puede saltar de un lugar a otro instantáneamente. La tercera corresponde al pancronismo de los acontecimientos representados, mientras la cuarta combina la ubicuidad y el pancronismo simultáneamente.

Es evidente que el modo de percepción de la realidad que permite la discontinuidad del montaje cinematográfico, al posibilitar estos saltos instantáneos en el espacio y en el tiempo, constituye un modo de percepción antinaturalista, pues

55. *Praxis du cinéma*, cit., pp. 133-134.

transgrede las leyes o posibilidades de percepción natural del ser humano. De aquí que sea lícito afirmar que el cine puede estructurar los estímulos visuales de un modo extraordinariamente artificial y antinaturalista, permitiéndonos saltar de Nueva York a Hong Kong, o de un siglo a otro siglo, en una brevísima fracción de segundo que la vista ni siquiera percibe. Tampoco la ubicuidad del punto de vista, ni el pancronismo de los acontecimientos representados, resultan posibles para el espectador de teatro anclado en su butaca: rigurosamente imposible resulta la ubicuidad del punto de vista para el espectador inmóvil y raro y artificioso el pancronismo, obtenido algunas veces dividiendo el espacio del escenario en varios subdecorados, en los que acontecen acciones diversas.

En cambio, tanto la ubicuidad como el pancronismo son corrientes en la técnica de la novela del siglo XIX, de cuya tradición narrativa extrajo lentamente el cine primitivo algunos de sus modelos y recursos narrativos, pese a que la narración novelesca no es icónica. Es éste un tema muy bien documentado en la actualidad, que Metz ha resumido con precisión al escribir que en relación con la novela clásica del siglo XIX, con intriga y personajes, el cine de ficción narrativa supone una imitación (semiológica), una prolongación (histórica) y una sustitución (sociológica).⁵⁶ Por esta razón no resulta inexacto definir a los films de ficción narrativa como verdaderas novelas audio-verbo-icóno-cinéticas.

La apropiación selectiva que el cine de ficción narrativa efectuó de las convenciones de la novela del siglo XIX se suele hacer remontar a Griffith, quien en varias ocasiones manifestó públicamente su deuda hacia las técnicas de Dickens. Es famosa su réplica a los ejecutivos de la Biograph, cuando le reprocharon la acción paralela de *Después de muchos años* (*After Many Years*, 1908), que trasladaba al espectador desde la isla desierta en que se halla el naufrago protagonista al hogar inglés en que vive su acongojada esposa.

«Bien —dijo Griffith—. ¿No escribe Dickens de ese modo?

Sí, pero aquello es Dickens, son novelas; esto es diferente.

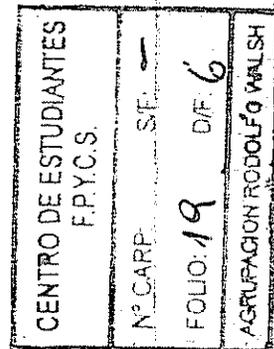
No tan diferente, son historias en imágenes; no es tan diferente.»⁵⁷

A este famoso testimonio, transcrito por su ex-esposa en 1925, se añadirían luego muchos más. Eisenstein, por ejemplo, en su clásico estudio acerca de la influencia de Dickens sobre Griffith, reproduce un interesante testimonio de la pluma del periodista A. B. Walkley, publicado en *The Times* en 1922, que glosa la deuda reconocida por Griffith hacia Dickens:

«La idea no es nada más que la de un corte en la narración, el traslado de la trama de un grupo de personajes a otro. Las personas que escriben largas y copiosas novelas tal como las escribiera Dickens, especialmente cuando son publicadas en partes, encuentran muy conveniente esta costumbre. Uno puede encontrarse con ella en Thackeray, en George Eliot, Trollope, Meredith, Hardy y, supongo, en cualquier otro novelista victoriano. Mr. Griffith pudo haber obser-

56. «Histoire/Discours (Note sur deux voyeurismes)», en *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et Cinéma*, cit., p. 116.

57. *When the Movies Were Young* (1925), de Linda Arvidson Griffith, Dover Publications Inc., Nueva York, 1969, p. 66.



muerte. A partir del *continuum* de la percepción natural de la visión humana, Pasolini afirmaría que «toda la vida, en el conjunto de sus acciones, es un cine natural y viviente», por lo que entendería que el cine es un registro escrito de la lengua natural, que es el actuar en la realidad o, más concisamente, «la lengua escrita de la acción».⁶⁴

Pero aunque en el larguísimo plano-secuencia existencial diario de cada sujeto no haya segmentación en tomas, sí hay en cambio focalizaciones, acercamientos, alejamientos, concentraciones ópticas, barridos sobre el espacio, etcétera, movimientos que equivalen funcionalmente a la segmentación en planos, aunque rígidamente limitados por una doble imposibilidad concreta, por su incapacidad para el salto temporal y por los límites físicos del alcance de su mirada. Ya Gibson observó hace años que el paso por corte seco de un plano a otro en una película equivale a un movimiento sacádico de los ojos, para buscar un nuevo punto de fijación.⁶⁵ Pero la diferencia fundamental con el cine es que su técnica permite que la mirada humana se desplace a través del espacio sin que el cuerpo del espectador tenga que moverse. Por eso es posible definir sintéticamente al cine como una tecnología óptica que ha permitido al hombre la disociación entre la visión y el conjunto de su cuerpo, elevando la primera a una capacidad suprahumana y superperceptiva, mientras el cuerpo está sentado inmóvil en una butaca. Ahí también resulta por tanto pertinente el calificativo de «gran viajero» que los Lumière dieron a su invento óptico.

Pero si la ubicuidad de la percepción cinematográfica rebasa las capacidades naturales de la visión humana, tal ubicuidad óptica constituye un proyecto cultural muy antiguo, según ha observado Arnheim con sagacidad. En efecto, la descomposición analítica del espacio que optimiza para el espectador la visión de las diferentes partes de los seres y de los objetos no es más, según Arnheim, que un retorno al sistema de representación egipcio que ofrece de cada parte de un todo su visión más expresiva.⁶⁶ Esta estructuración antinaturalista de la percepción de un conjunto visual coincide, efectivamente, con el principio estructural del montaje cinematográfico. El modo como se estructura la información óptica, o como se articulan y son luego percibidos los estímulos visuales en el cine, es muy distinto de la percepción natural del hombre, y su principio funcional coincide básicamente con el sistema analítico egipcio de un referente contemplado desde distintos puntos de vista, eligiendo en cada momento el punto de vista óptimo. Pero la compleja tecnología del cine, basada en la imagen cinética, puede crear asociaciones de estímulos heterogéneos y discontinuos, o de segmentos visuales todavía más complejas o elaboradas que la pintura. Es normal ver en la pantalla de cine el dedo del científico que oprime un botón en el cuadro de mandos de un laboratorio, seguido a continuación del majestuoso despegue de un cohete. Acaso el científico era un actor que oprimía un timbre de cartón sobre un fingido cuadro de mandos vacío por dentro, en un plató de Hollywood. Y el plano del despegue del cohete

64. «La lengua escrita de la acción», de Pier Paolo Pasolini, en *Ideología y lenguaje cinematográfico*, de Pier Paolo Pasolini et al., Alberto Corazón Editor, Madrid, 1970, pp 22-24.

65. *La percepción del mundo visual*, cit., p. 220

66. *Arte y percepción visual*, de Rudolf Arnheim, Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1979, p. 229.

era un fragmento documental comprado a los archivos de la NASA y que registraba un vuelo efectuado hace años en una base de lanzamiento de Florida. Pero su yuxtaposición por el montaje los relaciona, para el espectador, e integra ambas informaciones según el principio de la causa y del efecto. Y ello aunque el supuesto laboratorio esté a muchos kilómetros de distancia de la base de lanzamiento, pues esta distancia física es abolida por la vecindad del montaje, en una operación rigurosamente imposible para la mirada humana en la realidad, incapacitada para saltar desde el laboratorio a la base de lanzamiento en un instante. Y lo mismo diríamos de la imagen del cow-boy perseguido por el indio que le sigue el rastro a varios kilómetros de distancia y que el montaje paralelo va alternando en la pantalla, en una estructura de montaje pendular que hemos aprendido a leer como causal y expresiva de la relación perseguidor-perseguido. Y aún más antinatural resulta, si cabe, el paso del plano en que vemos a un personaje que mira por una ventana, al siguiente plano en que la cámara subjetiva nos muestra lo que este personaje ve, dislocación óptica imposible en la vida real, pues nos transporta desde la visión en tercera persona a la visión en primera persona.

La primera función del montaje cinematográfico, basado en la selección de las mejores tomas rodadas y en su yuxtaposición intencional, es la de vertebrar con tales planos una secuencia o sintagma dotado de unidad y de coherencia narrativa. Condicionado en gran parte por la operación previa del rodaje, fase en la que se han generado los planos que luego serán montados, permite al director convertir a aquellas unidades de montaje aisladas en una estructura significativa de orden superior. La importancia creativa del montaje es bien conocida desde hace muchos años y fue teorizada a fondo sobre todo por los cineastas soviéticos de los años veinte. Béla Balázs, vinculado a la tradición formalista soviética, describió así su función capital: «El director del film no nos permite contemplar libremente la escena según nuestro humor o la simple casualidad. Fuerza a nuestros ojos a pasar de detalle en detalle de la escena, siguiendo el orden prescrito por el montaje. A través de esta *sucesión*, el director está en disposición no sólo de mostrar el film, sino además de *interpretarlo*.»⁶⁷ Precisamente contra esta tendenciosidad inherente a la fragmentación del montaje, André Bazin opuso la alternativa del plano-secuencia, al que juzgaba más neutral, más ético y menos manipulativo que la hiperfragmentación dirigista del montaje clásico.

Antes quedó definido el plano, con sus características formales más relevantes, y habría que añadir que todos los intentos de reducirlo a un modelo lingüístico han resultado insatisfactorios. Por eso Deleuze ha propuesto que, más que a un modelo lingüístico, el plano se equipare a un sistema informático, cuyos objetos-signos (Jakobson) tienen el estatuto de datos.⁶⁸ La sugerencia resulta a primera vista estimulante, pero ya en el capítulo segundo expresamos nuestras cautelas y reservas hacia la concepción digital de la imagen en una teoría de planteamiento estrictamente semiótico. A los efectos de la teoría y la práctica del montaje, la característica más relevante del plano radica en que constituye un *punto de vista de una porción de espacio en un tiempo dado*. Y, a partir de esta caracterización del plano, la función tradicional y académica del montaje ha sido la de fragmentar la acción y los puntos de vista ópticos sobre ella, buscando los emplazamientos de

67. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, cit., p. 27.

68. *Cinéma I. L'image-mouvement*, cit., p. 23.

ciones de pictogramas en la escritura japonesa. Según tal concepción, el montaje no debía concebirse como una suma mecánica de planos, de acuerdo con la teoría clásica, ni siquiera como una interacción entre ellos, sino como su colisión y conflicto, colisión de dos conceptos de la que surge un tercero en la mente del espectador. En esta concepción dialéctica del montaje, según Eisenstein, «de la colisión de dos factores especificados sobreviene un concepto».⁷⁴ En este enunciado eisensteniano se fundían las enseñanzas de los pictogramas, en los que de la yuxtaposición de dos símbolos surge una nueva idea, y la concepción productivista implantada en esta era de la cultura soviética. De su sugerente teoría del «montaje ideológico» y de su corolario, el «cine institucional» (o cine de conceptos), derivarían sus ambiciosos proyectos de adaptar al cine obras tan difíciles como *El Capital* de Marx y *Ulises* de Joyce.

La evolución del montaje, entendido en su versión restringida de variaciones de los puntos de vista ópticos, no dependió únicamente de factores especulativos, sino también técnicos. El rodaje en exteriores amplios, con la cámara liberada de la estrechez espacial y de las paredes, favoreció el cambio de los emplazamientos de la cámara y con ello la fragmentación espacial de las escenas. No es casual que este progreso resultase más rápido y más creativo en el cine producido en California desde 1908 que en el cine europeo de la misma época, rodado preferentemente en estudios urbanos no demasiado grandes, como los de Méliès, de Pathé y de Gaumont, que reglamentaban además su productividad de metros filmados al día restringiendo los cambios de plano, que hacían perder tiempo. Después de la Primera Guerra Mundial, los estudios bien equipados técnicamente permitirían nuevas dimensiones a la ubicuidad del punto de vista de la cámara. Así, en 1924, *El último* (*Der letzte Mann*), rodado por F. W. Murnau en los estudios de la UFA en Berlín, inauguró la autonomía dinámica de la cámara, pues las cosas no se colocaban ya ante el objetivo para ser contempladas pasivamente, sino para ser exploradas activamente, penetradas, contorneadas y escrutadas. Aunque aquí debemos recordar nuevamente que la cámara en movimiento no produce saltos espaciales discontinuos, como puede hacerlo el montaje, sino desplazamientos graduales hacia espacios contiguos. Karl Freund, virtuoso operador de este film, seguiría ensayando al año siguiente en *Varieté* (*Variété*, 1925), de Ewald Andreas Dupont, el encuadre subjetivo en movimiento. Y al año siguiente, el productor alemán Erich Pommer, establecido en Hollywood, convenció al realizador Mauritz Stiller para que utilizase la nueva técnica alemana de la cámara móvil en su rodaje de *Hotel Imperial* (*Hotel Imperial*, 1926) en los estudios Paramount. En estos estudios se construyó por vez primera un gran decorado complejo de ocho habitaciones intercomunicadas, de forma que la cámara, guiada por unos raíles situados encima del decorado, podía seguir a los actores sin cortes a lo largo de sus desplazamientos, e incluso sus movimientos podían ser escrutados por varias cámaras en funcionamiento simultáneo.⁷⁵ El rodaje de *Amanecer* (*Sunrise*, 1927) por Mur-

74. «El ideograma y los principios cinematográficos», cit., p. 42.

75. *The Film till Now. A Survey of World Cinema*, de Paul Rotha, Vision/Mayflower, Londres, 1960, pp. 184-185 (versión castellana: *El cine hasta hoy. Panorama del cine mundial*, Plaza & Janés, S.A. de Editores, Esplugues de Llobregat [Barcelona], 1964); *Mauritz Stiller*, de Bengt Idestam-Almquist, *Anthologie du Cinéma*, n.º 25, París, 1967, pp. 267-268; *Seastrom and Stiller in Hollywood*, de Hans Pensel, Vantage Press, Nueva York, 1969, pp. 60-61.

nau, en los estudios norteamericanos de la Fox, representó la definitiva adopción del virtuosismo del plano-secuencia en movimiento en el cine de Hollywood, una modalidad de rodaje que más que eliminar el montaje, absorbe algunas de sus funciones en forma de «montaje dentro del encuadre».

De todas las modalidades de puntos de vista ópticos, la que resultaría más chocante para el público primitivo y la que a la postre resultaría más rentable estéticamente, sería el primer plano. No vamos a desarrollar aquí una historia del primer plano en el cine, pero sí recordar algunos datos significativos. Ya dijimos que Méliès, en su *Barba Azul*, de 1901, al no ocurrírsele hacer un primer plano de la llave del protagonista fabricó una del tamaño de una guitarra para hacerla visible en un plano general. Por esta fecha, George Albert Smith, en Inglaterra, ya había comenzado a efectuar primeros planos, justificados por la ampliación del tamaño de los objetos que permiten instrumentos de óptica como la lupa de aumento, técnica que inauguró en 1901 con *Grandma's Reading Glass*, mostrando en primeros planos (*magnificent views*, en terminología de Smith) los objetos que un niño observa a través de la lupa de su abuela. Se trataba de una justificación cautelosa para un público ya familiarizado con la lupa y los prismáticos de ópera, pues aunque la tradición del retrato en la historia de la pintura y de la fotografía había hecho que el primer plano resultase familiar al público, lo que no era familiar, sino perturbador y extraño, era el paso instantáneo y antinatural del plano general a un primer plano, cambio de escala que ni el teatro ni ningún artificio óptico había conseguido hasta entonces. Por eso Smith justificó sus primeros planos por el efecto excepcional y un poco circense de lo visto por un personaje del film a través de una lente de aumento. Podemos medir el impacto de este atrevimiento por sus numerosos plagios en diversos países y sus secuelas con telescopios, microscopios, etcétera.

El primer plano fue extendiendo lentamente sus funciones entre 1901 y 1914. Basado en el doble y simultáneo efecto de la extracción o aislamiento de un detalle de su entorno —lo que otorga relieve y protagonismo a su contenido— y de la ampliación de su tamaño, el primer plano progresó desde sus utilidades más simples y obvias a las más complejas. La primera función fue la de ampliar el tamaño de objetos significativos en la acción, pero demasiado pequeños para ser correctamente percibidos en un plano general, por lo que el primer plano se utilizaba aquí para mejorar la legibilidad de una parte de la imagen, en una operación que tenía un valor denotativo o semántico, pues hacía que el objeto en cuestión fuese identificable y por ello designable gracias al primer plano. No es inoportuno subrayar que el destinatario de esta percepción excepcional del primer plano es el público y no lo actores de la ficción: Griffith estableció este principio en *Salvada por telégrafo* (*The Lonedale Operator*, 1911), en donde Blanche Sweet engaña a la percepción del espectador al empuñar frente a los bandidos que la acosan un instrumento que en plano general parece ser una pistola y del que luego sabrán los espectadores, gracias a un oportuno primer plano, que en realidad es una llave inglesa. La escala del plano general engaña al espectador, pero no tendría que engañar a los bandidos, a los que Griffith hace artificialmente solidarios del engaño al espectador, pues si el cine fuese un medio verdaderamente realista, los bandidos se habrían dado cuenta de que Blanche Sweet, a escasa distancia de ellos, empuña una llave inglesa. Pero su percepción es irrelevante para la verosimilitud

vador, mediante desplazamientos corporales. Además, este salto óptico brusco no iba acompañado de su correlato fisiológico en la percepción del espacio real, por tratarse de una imagen plana, eliminando concretamente la acomodación del cristalino a la distancia diversa de ambas representaciones.

Todas estas anomalías explican sobradamente la extrañeza perceptiva manifestada por el público primitivo ante los primeros planos, que se reflejó en la actitud reticente de los productores hacia ellos, como acabamos de indicar. Incluso Billy Bitzer, el fiel operador de Griffith, se negaba al principio a rodar primeros planos de actores, alegando además que el fondo quedaría desenfocado y borroso. Por ello Griffith fue a visitar el Metropolitan Museum of Art de Nueva York, como explica en su autobiografía, para verificar en sus famosos retratos pintados la justeza de su pretensión, que acabó por imponerse a pesar de las protestas iniciales del público y de sus jefes.⁷⁷ Por eso no es infrecuente que en los films mudos algunos directores (como Sjöström, por ejemplo) utilizaran el encadenado para pasar de un plano general a un plano medio, o de un plano medio a un primer plano, dentro de una misma escena, para atenuar el molesto impacto óptico del cambio de escala.

El encadenado procedía también de las llamadas en Francia *vues fondantes* y en Inglaterra *dissolving views*, utilizadas en los espectáculos de Linterna Mágica del siglo XIX, para suavizar las transiciones entre dos vistas consecutivas. Méliès utilizó este procedimiento y este término francés,⁷⁸ que se halla también en el teatro decimonónico, obtenido por reducción de la intensidad de la luz de gas para oscurecer el escenario con un *fundido* (hacia 1840 todos los teatros importantes de París disponían de luz de gas). No es raro que estos sistemas de transición, o signos de puntuación, se trasvasasen al cine primitivo. De manera que de los dos usos originales del encadenado, a saber: como transición entre dos escenas separadas por un lapso o cambio de lugar, y como atenuación óptica en el cambio de escala de dos planos de una misma escena, la segunda función se extinguió mucho antes que la primera, que no empezó a ser erosionada por Godard hasta 1959, en *Al final de la escapada (À bout de souffle)*, pero que todavía sigue en vigor en la práctica cinematográfica. El fundido encadenado constituye así un buen ejemplo de las mutaciones históricas que han vivido muchas convenciones establecidas por la industria cinematográfica, como el iris, la sobreimpresión, etcétera.

En contraste con la laboriosa adopción del primer plano por parte de la industria, resulta interesante constatar la pronta aparición en el cine norteamericano del plano tres cuartos, un tipo de encuadre poco usual en la historia de la pintura, lo que parece corroborar que la presión de las exigencias y de la tradición narrativa y literaria fueron mayores en la génesis de las convenciones cinematográficas que la tradición estética de la pintura, que se asimiló más bien a través de su herencia en los géneros fotográficos. No ha de extrañar, por otra parte, que esta modalidad atípica de encuadre se instituyese en un país con una muy escasa tradición en pintura y, en general, liberado de cualquier presión o complejo culturalista, que gravitaba en cambio en mayor o menor medida sobre los productores europeos. Esta desinhibición cultural y estética facilitó obviamente la adopción por

77. *The Man Who Invented Hollywood. The Autobiography of D.W. Griffith*, ed. al cuidado de James Hart, Touchstone (Louisville), 1972, pp. 85-86

78. *Georges Méliès cinéaste*, cit., p. 125.

los cineastas norteamericanos de este encuadre algo heterodoxo, en razón de su funcionalidad como equilibrio entre el sujeto y su entorno inmediato, o como compromiso muy pragmático y útil entre lo general y lo concreto. Como escribe Garroni, la funcionalidad del plano tres cuartos radica en que muestra «al individuo mezclado con su ambiente, sustancialmente integrado, ambicioso y conformista, nunca verdaderamente solo ni mezclado con la multitud».⁷⁹ Es interesante recordar que estos heterodoxos y antiacadémicos encuadres de procedencia norteamericana estuvieron prohibidos durante años en los estudios Pathé, de París, en donde eran respectivamente tildados de *culs-de-jatte* (es decir, «lisiados»).

A partir de lo expuesto hasta aquí estamos en condiciones de abordar las complejas interrelaciones que se establecen entre el punto de vista óptico adoptado ante una escena que se filma y el punto de vista del autor de la narración. En efecto, el espectador ve, en cada plano, aquello que ha visto antes la cámara (el ojo del realizador) desde cada emplazamiento del aparato, que no es neutral ni caprichoso, sino funcional. Cuando John Ford, por ejemplo, opta por fotografiar a los marinos atacados desde el aire en *Hombres intrépidos (The Long Voyage Home, 1940)*, desde el punto de vista de la cubierta de su barco, solidario con el punto de vista de las víctimas en lugar de emplazar la cámara en un avión de caza, con complacencia sádica y dominante, está estructurando y proponiendo un punto de vista moral y emocional acerca de su actitud hacia sus personajes, haciendo del punto de vista óptico elegido un predicado de su exposición narrativa en tanto que autor, en tanto que sujeto de la enunciación cinematográfica. Y cuando en la pantalla aparece esta escena rodada desde el encuadre en la cubierta elegido intencionalmente por Ford, este punto de vista ofrecido por el director activa una identificación del punto de vista del espectador con aquel ángulo visual y moral expresado por la puesta en escena. Mediante la elección de cada encuadre, en definitiva, el realizador impone la identificación de su mirada sobre la escena (su punto de vista óptico, con toda su estela de connotaciones y de implicaciones ideológicas), con la mirada posterior del espectador en la sala de proyección.

La densidad ideológica y moral de la mirada del realizador al elegir cada punto de vista, cada encuadre y cada ángulo, es algo que se ha señalado desde hace años. Balázs, por ejemplo, escribió: «Cada imagen no sólo muestra un pedazo de realidad, sino también una posición respecto a ella. El encuadre descubre también la posición interior del artista. Incluso los retratos más fieles al natural —si son obras de arte— no representan sólo al modelo, sino también al artista.»⁸⁰ Y esta posición es la que es propuesta o impuesta por el director a sus espectadores, haciéndoles ver el mundo tal como él lo ve. Jacques Aumont ha propuesto la denominación de *punto de vista predicativo*⁸¹ a esta investidura de sentido o adjetivación ideológica o moral del cineasta sobre los personajes o hechos representados, que a la vez que son representados son implícitamente juzgados por el realizador, a veces con procedimientos sutiles de los que ni el espectador más atento o lúcido

79. *Proyecto de Semiótica. Mensajes artísticos y lenguajes no verbales. Problemas teóricos y aplicados*, de Emilio Garroni, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1973, p. 154.

80. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, cit., p. 68.

81. «Le point de vue», de Jacques Aumont, en *Communications*, n.º 38, 1983, p. 5.

de la ficción, se articula a partir de la dicotomía de *ver o ser visto* y, al combinarse con la voz en off de posible(s) narrador(es) de la ficción y en la ficción, da lugar a una amplia y compleja tipología de puntos de vista narrativos. Para abordar este tema es menester aclarar, antes que nada, la neta distinción entre el enunciador, sujeto activo y responsable del diseño y de la producción del enunciado cinematográfico, y los personajes de ficción que interpretan en la ficción el papel de narradores asignado por aquel enunciador. El narrador *de* la ficción es el enunciador, mientras que el narrador *en* la ficción se encarna en un actor que se manifiesta por la voz del personaje que interpreta, visible o invisible (en el segundo caso no es más que una voz en off). La figura del enunciador, personaje extradiegético considerado como autor del enunciado filmico, suele localizarse de un modo un tanto simplificado en el director y/o los guionistas, aunque en muchos casos (véase una gran porción del cine clásico de Hollywood) debería identificarse con el productor. No es cosa de reabrir aquí la vieja polémica acerca de la autoría de los films, que son producto final de un trabajo colectivo, y atribuyamos genéricamente la función del enunciador a quienes puedan ser considerados autores corresponsables de la ficción narrativa en cada caso concreto.

La forma más común de narración cinematográfica es la narración en tercera persona, sin narrador visible ni audible, en cuyo caso se trata, en realidad, de una narración autoral en el sentido de que se enuncia desde el punto de vista privilegiado, ubicuo y omnividente del autor del film, que no solamente sabe más que sus personajes, sino que ha diseñado sus peripecias y su destino. Añadamos que en el cine de ficción narrativa tradicional, el enunciador es, para el espectador, una ausencia convenida, un fantasma del que se sabe que existe, pero del que se pretende ignorar su existencia, en aras de la mayor credibilidad de relato, que simula ser así un flujo narrativo autónomo o autogenerado, en lugar de ser el producto del complejo trabajo de unos profesionales de la ficción. Por eso afirmamos que la historia en tercera persona del film de ficción tradicional es una historia sin narrador —más exactamente, sin narrador visible ni audible—, pues los acontecimientos parecen autogenerarse espontáneamente, de modo que el espectador tiene la impresión de contemplarlos a través de un ventanal (el marco de la pantalla) en el proceso de su desarrollo autónomo, ajeno a toda elaboración por parte de unos profesionales de la ficción. En esta enunciación sin enunciador aparente reside gran parte de la ilusión de realidad de que es víctima el espectador.

Pero en muchos films de ficción narrativa comparece la figura del narrador de la ficción y en la ficción, creatura del enunciador que cumple la función de constituirse como mediador o intermediario, en el plano de la ficción, entre el enunciador y el público, como verdadero mandatario fabulador, pues aunque el enunciado sigue siendo obra del enunciador extradiegético, la diégesis filmica figura que es activada, generada o comentada por un personaje de ficción llamado *narrador*, y que constituye una de las muchas convenciones literarias que el cine heredó de la novela decimonónica. En estos casos el narrador impone, en principio, su propio punto de vista sobre los acontecimientos relatados, ocultando su condición de delegado o de mandatario del enunciador.

Ya en el cine mudo, a pesar de la carencia del mensaje oral, se instituyó tempranamente la primera persona visual en forma de la cámara subjetiva utilizada en algunos films-voyeur. Antes se citaron los primeros planos subjetivos utilizados por George Albert Smith, para mostrar lo que podía ver un actor a través de una

lupa de aumento o de un telescopio. Las escenas rodadas a través de un *car* forma de orificio de cerradura, mostrando aquello que veía un actor-miró también frecuentes desde principios de siglo.⁸⁴ Aunque la carencia de l persona oral arroja ciertas dudas legítimas acerca de si estos ejemplos de siderarse casos ortodoxos de narración en primera persona. De todos modo interesante observar que la que suele juzgarse como primera utilización del monólogo interior en el cine, como transcripción fonética de un pensamiento, apareció en el film surrealista *La Edad de Oro* (*L'Âge d'Or*, 1930), de Luis Buñuel, rodado a inicios del sonoro. Aunque el monólogo interior había sido introducido en la literatura en 1887 por Édouard Dujardin, no fue relanzado creativamente hasta la aparición del *Ulises*, de Joyce, que es de 1922 y que constituye un ejemplo cimero de literatura de vanguardia, como el film de Buñuel lo es en el cine de vanguardia ocho años después. En el plano 553 de *La Edad de Oro*, en la famosa escena amorosa en el jardín, cuando Gaston Modot somatiza su pasión sexual con un rostro sangrante, se oye sobre su imagen con labios inmóviles su voz con las palabras «Mon amour, mon amour, mon amour». La primera utilización normalizada y sistemática del monólogo interior en cine se produjo en 1936, con *Le Roman d'un tricheur*, de Sacha Guitry, quien adaptó su novela *Les Mémoires d'un tricheur*, escrita en primera persona. El film obtuvo un gran éxito internacional, pues su banda de diálogos contenía casi exclusivamente una sola voz en off que podía ser doblada sin dificultad y sin afectar a la interpretación de los actores.⁸⁵

La sistematización de los puntos de vista narrativos en el cine requiere una serie de distingos meticulosos, porque la casuística es muy amplia. En primer lugar debe distinguirse la primera persona visual (expresada por el punto de vista de la cámara subjetiva) del narrador verbal. En bastantes films aparecen escenas más o menos extensas rodadas con cámara subjetiva, como el célebre travelling desde el punto de vista del Dr. Jekyll en el arranque de la versión de *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, 1932), de Rouben Mamoulian, o la primera parte de *La senda tenebrosa* (*Dark Passage*, 1947), de Delmer Daves, en donde la cámara subjetiva del punto de vista de Humphrey Bogart, evadido de la prisión, dura hasta que una operación de cirugía plástica le cambia la apariencia facial, para permitirle evadir la persecución policial. De este modo, el rostro del protagonista evadido de la cárcel no se hace visible para el espectador en este film —a pesar de su presencia en todas las escenas— hasta el minuto 37 de la película, con la cara vendada (y con la cara descubierta desde el minuto 60). De todos modos, el ejemplo extremo y más ortodoxo o riguroso de cámara subjetiva lo constituye *La dama del lago* (*Lady in the Lake*, 1946), film realizado enteramente en primera persona y en el que Robert Montgomery es a la vez director, narrador y actor, aunque sólo se le ve la cara cuando aparece reflejado en un espejo. Jean-Paul Simon, que ha estudiado de modo pertinente este film, lo ha caracterizado por su «narcicismo enunciativo».⁸⁶ Sin embargo, no existen otros ejemplos de tan estricto

84. «*Le style non-continu du cinéma des premiers temps (1900-1906)*», cit., p. 30, y «*L'érotisme au cinéma des premiers temps*», de John Hagan, en *Les Cahiers de la Cinéma*, n.º 29, invierno de 1979, p. 76.

85. Guitry, de Jacques Siclier, *Anthologie du Cinéma*, n.º 13, París, 1966, pp. 127-128.

86. «Énonciation et narration», de Jean-Paul Simon, en *Communications*, n.º 38, 1983, p. 162.

temporal y espacial.⁸⁷ Espacial por ser el cine un arte de formas plásticas o visuales, reproducidas en la pantalla bidimensional, pero temporal en razón del flujo icónico producido durante la proyección, flujo que a la vez puede significar diferentes magnitudes de tiempo, haciendo, por ejemplo, que en medio minuto de proyección se exprese el paso de un día o de un siglo.

El montaje, por consiguiente, no sólo sirve para articular diferentes puntos de vista ópticos del espacio, sino también para construir la temporalidad de la narración cinematográfica. Y si antes dijimos que el montaje constituye una imitación funcional de la fragmentación del espacio visual conseguida por los movimientos sacádicos de la mirada, buscando puntos de fijación sucesivos, ahora debemos añadir que el montaje constituye también una imitación o un equivalente de la discontinuidad selectiva de la memoria o de la imaginación, pues tanto nuestros recuerdos como nuestras fantasías mentales, al igual que las narraciones cinematográficas, se estructuran en segmentos espacio-temporales dinámicos, selectivos y funcionalmente discontinuos, separados por elipsis más o menos pronunciadas. En un caso se trata de las representaciones psíquicas que hemos llamado endoimágenes, mientras que en el caso del cine se trata de segmentos de naturaleza audiovisual objetivados en la pantalla y en el flujo acústico emitido por el altavoz.

Suele admitirse que el primer montaje cinematográfico propiamente dicho se produjo con motivo del rodaje, por dos operadores de Lumière, de las ceremonias de la coronación del zar Nicolás II, filmadas en Moscú el 26 de mayo de 1896. Tres factores se conjugaron en la inevitable utilización del montaje para plasmar aquel evento histórico: la escasa longitud de la bobina de película albergada en la cámara, que obligaba a su recambio; la longitud y complejidad de la ceremonia, con fases diversas y diferenciadas, y la diversidad de las localizaciones de interés en el curso de la ceremonia (el palacio del Kremlin, la iglesia de la Asunción, las delegaciones extranjeras, el público en el exterior de los recintos, etc.). Como fruto de este mosaico de centros diversificados de interés informativo surgieron siete escenas diferentes, cuyo montaje totalizaba ocho minutos de proyección.⁸⁸ El montaje aplicado al cine de reportaje había nacido así de forma inevitable, fruto de la fragmentación de la larga y compleja ceremonia, dividida en segmentos pertinentes por su interés informativo y diversificado. Su fundamento residía en el rodaje selectivo (lugares y momentos cuyo interés les hacía dignos de ser cinematografiados), lo que a su vez implicaba la omisión de lapsos poco relevantes o poco interesantes (elipsis). Y, por último, los criterios que regían la ordenación de aquel montaje remitían a la cronología de las ceremonias (lo anterior precede en la película a lo posterior), o a la jerarquía del poder (monarcas, dignatarios, público popular).

La función narrativa del montaje, para estructurar la temporalidad, fue perfeccionada laboriosamente, pues tanto los hábitos teatrales que pesaban sobre los realizadores primitivos, como la extrañeza de su público ante los saltos bruscos de escenas, tendían a frenar la innovación y la audacia en este terreno. De tal modo, que Noël Burch ha podido explicar el auge de las Pasiones de Jesucristo en el cine primitivo (cuatro versiones entre 1897 y 1898) en razón de que sus argumentos

eran bien conocidos del público occidental, de manera que la segmentación o montaje de sus escenas muy discontinuas le resultaba familiar, tanto por el estudio escolar o la lectura de la historia sagrada en la iglesia o en el hogar, como por la muy difundida iconografía secuencial de los Vía Crucis, como por las pantomimas y representaciones piadosas, que inspiraron muy directamente a estas cintas primitivas. Se trataba, por lo tanto, de un montaje sin riesgos, debido a la complicidad congnotiva del público, y que contaba además con el importante apoyo aclaratorio o redundante del *explicador* o narrador oral presente en la sala, sujeto crucial en el cine anterior a 1910, hasta que fue sustituido por los textos de los rótulos.⁸⁹

El hecho de que los saltos de montaje afectasen a los cambios de escenarios (ubicuidad) y a las discontinuidades temporales (pancronismo) tendió a vincular ambas representaciones, traduciendo los cambios de lugar en pasos de tiempo. Así, Balázs, cuyo compendio teórico representa muy bien el saber cinematográfico clásico, observa que cuanto más alejado sea el escenario que se presenta en relación con el precedente, mayor será la sensación de tiempo transcurrido.⁹⁰ Es ésta una típica observación académica que se corresponde a la concepción cinematográfica de una época determinada. A partir de Godard (1959), los films han revolucionado los sistemas de transposición espacio-temporal, y a la luz de las violentas transiciones del cine contemporáneo se verifica que la observación de Balázs no era más que una ilusión o alucinación derivada de las convenciones cinematográficas de su época, observación muy reveladora, por otra parte, en la medida en que asocia la extensión de la distancia a la magnitud del tiempo.

Debe recordarse no obstante que la narratividad puede existir sin montaje, como lo demuestran las obras de teatro en un solo acto o algunos escasos films narrativos sin montaje, cuyo paradigma es el ya citado film de Hitchcock, *La sogá*, en el que el montaje está en realidad subutilizado y enmascarado. Pero la integración del montaje multiplica sus posibilidades en el plano de la ubicuidad y del pancronismo. En films como *La sogá*, el desplazamiento continuo del punto de vista, sin interrupción, que adopta la forma de panorámica, travelling, grúa, o una combinación de los tres, ofrece una visión dinámica que no es posible en el teatro, pero que puede ser recreada (no icónicamente) en la descripción literaria, como antes se indicó. Los movimientos de cámara permiten, como el montaje, desplazar o ampliar el espacio de la acción mostrada, pero no permiten el salto de la discontinuidad espacial ni temporal. Su ampliación del espacio icónico se limita a espacios contiguos, descubiertos a través de un punto de vista continuo que se desplaza sin rupturas. A esta forma de movilidad del punto de vista se le ha denominado a veces «montaje dentro del encuadre», expresión de un rigor bastante discutible.

En la evolución del cine anterior a la Primera Guerra Mundial, la fragmentación o montaje de espacios escénicos diversos siguiendo una progresión cronológica, para mostrar escenas consecutivas que se desarrollaban en lugares generalmente distintos, precedió históricamente a la fragmentación analítica de un espacio escénico unitario, para mostrarlo en encuadres de diferente escala o punto

87. «Métaphore/Métonymie, ou le référent imaginaire», en *Le Signifiant imaginaire*, cit., p. 221.

88. Louis Lumière, de Georges Sadoul, Seghers, París, 1964, p. 72.

89. «Passion, poursuite: la linéarisation», de Noël Burch, en *Communications*, n.º 38, 1983, pp. 30-33.

90. *El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, cit., p. 90.