

El lenguaje del cine



SERIE MULTIMEDIA / cine

Marcel Martin

gedisa
editorial

jes desérticos en las películas del Oeste, gracias a lo apaciguador y solemne del horizontal.²²

Y aun cuando no dependa exactamente del montaje, no hay que olvidar el papel importantísimo de la música en la creación del ritmo plástico (o al menos en su valorización), en virtud de los principios *audiovisuales* ya estudiados.²³

El montaje ideológico

Después del aspecto técnico que tiende a crear una tonalidad general de orden estético y, por eso, psicológico, hay que estudiar el papel ideológico del montaje, término tomado en un sentido muy amplio y que designa las relaciones entre tomas destinadas a comunicarle al espectador un punto de vista, un sentimiento o una idea más o menos precisos y generales. En un primer nivel se puede distinguir un aspecto *relacional* del montaje, del cual no volveré a hablar dado que ha sido objeto de la segunda parte del capítulo V: se trata de todos los ajustes basados en una analogía de carácter psicológico entre contenidos mentales a través de la mirada, del nombre o del pensamiento. En un nivel superior, el montaje cumple una función *intelectual* propiamente dicha, al crear o manifestar relaciones entre acontecimientos, objetos o personajes, tal como he mostrado detenidamente al principio de este capítulo al hablar de las metáforas. Se pueden sintetizar todas estas relaciones en cinco tipos principales:

— *tiempo*: anterioridad: rostro de Gabin y después un fundido encadenado que introduce el recuerdo del pasado (*Amanece*); simultaneidad: la heroica esposa lleva la orden de indulto mientras se prepara la ejecución del condenado inocente (*Intolerancia*); posterioridad: Toto entra en el orfanato; después (fundido encadenado) sale de allí diez años más tarde (*Milagro en Milán*);

²² "El grito es una película horizontal", escribió Agnès Varda.

²³ Hay que resaltar las relaciones íntimas entre el ritmo cinematográfico y el ritmo musical (son muy claros en el cine mudo, en donde el montaje suele ser una auténtica música).

El ritmo (distribución métrica de la duración) es percibido por el espectador como *tempo* (cariz dado al desarrollo de la acción).

—*lugar*: serie de planos cada vez más cercanos a la ventana del cuarto en donde agoniza *Ciudadano Kane*; diversos planos que muestran detalles de un monumento (*La torre*);

—*causa*: Roderick, que pinta, levanta la cabeza y escucha; luego se ve la campana del pórtico agitándose (*La caída de la casa Usher*); cuando el médico es arrojado por la borda, una inserción de gusanos blancos hormigueantes en la carne recuerda el motivo del amotinamiento (*El acorazado...*);

—*consecuencia*: los cañones del "Potemkin" disparan; después, el palacio del gobernador de Odessa, bombardeado y rodeado de humo;²⁴

—*paralelismo*: es el montaje ideológico por excelencia; en él, el acercamiento de los planos no está basado en una relación material científica y directamente explicable: el vínculo se establece en la mente del espectador, que incluso hasta puede rechazarlo; depende de que el director sea lo suficientemente persuasivo; el paralelismo puede estar basado ya en una analogía (los obreros fusilados, los animales degollados, en *La huelga*), ya en un contraste (el trigo arrojado al mar, un niño hambriento, en *Nuevas tierras*). Hay otros ejemplos más elaborados. En *El domingo negro*, el zar jugando al billar es comparado con una manifestación popular; éste es el montaje:

- el zar apunta a una bola;
- un soldado apunta a un manifestante;
- el zar lanza la bola;
- el soldado dispara;
- la bola cae en el agujero;
- el manifestante es derribado.

Un efecto semejante hay en *Montañas de oro*, con una manifestación obrera en San Petersburgo y una delegación de trabajadores que llegan a pedirle al patrón la firma de un papel con reivindicaciones (en Bakú):

²⁴ Puede haber creación de una relación de consecuencia arbitraria pero simbólica: por ejemplo (en *Octubre*), una grúa baja a un cañón hasta la nave de una fábrica; en una trinchera, algunos soldados, progresivamente, bajan la cabeza.

- los obreros ante el director;
- los manifestantes ante el oficial de policía;
- el director con una pluma en la mano;
- el oficial levanta la mano para dar la señal de disparo;
- una gota de tinta cae en la hoja de las reivindicaciones;
- el oficial baja la mano; salva; un manifestante cae;
- cae una segunda gota de tinta en el papel (lo cual evoca simbólicamente una gota de sangre).²⁵

Ambos ejemplos nos llevan directamente al párrafo siguiente, pues nos hacen pasar de la *expresión de la idea* al *relato*.

Abramos antes un paréntesis para decir algunas cosas sobre lo cómico, una de cuyas más puras fuentes es sin duda alguna —desde el punto de vista cinematográfico— la que reside en el montaje o, para ser más exacto, en *una ruptura de la tensión psicológica*, debida al montaje (cambio de toma o, como máximo, movimiento de cámara que en tal caso se asimila a un simple ajuste). Encontramos aquí un fenómeno ya observado respecto de las metáforas: si hay descenso de la tensión, la risa es el signo manifiesto de la liberación del espectador. El efecto cómico puede provenir en primer lugar de una sorpresa debida al hecho de que la toma muestra algo que la anterior no hacía esperar y cuyo contenido afectivo es menos elevado o menos denso que lo que se podía creer: encontramos un muy buen ejemplo al final de *A dog's life* [*Vida de perro*] cuando Charlot y Edna se inclinan con arrobamiento hacia una cuna y el plano siguiente muestra que la cuna sólo contiene cachorros; del mismo modo, en *Humberto D.*, se ve a una hermana absorta en sus oraciones: un corto travelling hacia atrás hace intervenir en el campo unas cubas de sopa humeante. Otra fuente de comicidad es *la creación de una relación irreal y absurda*: la protagonista de *Un chien andalou* [*El perro andaluz*] abre una puerta del apartamento y se encuentra... en una playa barrida por el viento; un hombre que duerme y apenas se despabila presiona con el tacón de un zapato y provoca la detención del timbre del despertador (*Bajo los techos de París*); Michel Simon, frotándose un dedo en un disco, cree que es la causa de la música que escucha (*El atlante*), y Gérard Philipe, en un renovado *gag* de *Hellzapoppin* pasa sin transición de la Revolución Francesa a la época de las cavernas: *Les belles de nuit* [*Beldades nocturnas*].

²⁵ Este episodio se encontraba en el último rollo de la película, hoy perdida.

El montaje narrativo

Mientras que las dos especies anteriores corresponden a lo que he denominado "expresión" y pretenden crear una tonalidad estética y expresar ideas, el *montaje narrativo* tiene por objeto relatar una acción, desarrollar una serie de acontecimientos. A veces se refiere a las relaciones entre toma y toma, pero en especial a las relaciones entre escena y escena o entre secuencia y secuencia, lo cual nos conduce a considerar el film como una totalidad significativa. Diferenciaré cuatro tipos de montaje narrativo, a los cuales creo que se reducen las más diversas clases de narración; se pueden determinar con referencia al criterio fundamental del relato cinematográfico y, en general, de cualquier relato: *el tiempo*, es decir, *el orden sucesivo*, la posición relativa de los acontecimientos en su serie casual natural, sin fecha fija en cada uno de ellos:

A. — El montaje *lineal*: designa la organización de una película que contiene una acción única expuesta en una serie de escenas situadas según un orden lógico y cronológico. Es el más sencillo y corriente de los tipos de montaje, aun cuando parece que casi no hubiera películas en que no hay una mínima superposición temporal de dos acciones parciales. Negativamente puede decirse que el montaje es lineal cuando no hay un paralelismo sistemático y la cámara se traslada con libertad de un lugar a otro según las necesidades de la acción, pero respetando en todo momento la sucesión temporal.

B. — El montaje *invertido*: designo así los montajes que alternan el orden cronológico a favor de una temporalidad muy subjetiva y eminentemente dramática, y que salta libremente del presente al pasado para volver al presente. Se puede tratar de una sola vuelta atrás que ocupe casi toda la película (*El crimen del señor Lange*, *Breve encuentro*, *Ella sólo bailó un verano*, *Le rouge et le noir* [Rojo y negro]) o de una serie de *flashbacks* que correspondan a otros tantos buceos en el recuerdo (*Amanece*, *Le diable au corps* [El diablo en el cuerpo], *La vérité sur Bébé Donge* [La verdad sobre Bébé Donge]), o incluso de una combinación mucho más audaz de pasado y presente (*L'affaire Maurizius* [El caso Maurizius], *El señor Ripois*). No entraré en detalles sobre este tipo de relato porque será estudiado en el capítulo dedicado al tiempo.

C. — El montaje *alternado*: se trata de un montaje mediante paralelismo, basado en la *contemporaneidad estricta* de las dos (o varias) acciones que yuxtapone, que por otra parte suelen terminar reuniéndose al final de la película; es el esquema clásico de las películas de persecución, en que el apuesto jinete siempre termina por alcanzar —luego de un fantástica cabalgata— al bandido que ha raptado a la casta jovencita. Se encuentra un famoso ejemplo en el episodio moderno de *Intolerancia*, en el que el montaje muestra en forma alterna al protagonista conducido al suplicio y a su mujer que acude en auto con la orden que lo salvará: ambas acciones coinciden en la injusticia. La misma alternancia se observa en *El acorazado...*, entre las escenas de la ciudad y los acontecimientos que se desarrollan a bordo del acorazado: en *Alejandro Nevsky*, entre los caballeros teutones que arremeten y los órdenes cerrados e inquietos de los campesinos rusos; en *Caza trágica*, entre los obreros y los bandidos; en *Odd Man Out* [*Un extraño en libertad*], entre el revolucionario acorralado y sus compañeros lanzados en su busca; en *Only angels have wings* [*Sólo los ángeles tienen alas*], entre la pista de aterrizaje y los aviones postales; en *La gran decisión* y *La batalla de Stalingrado*, entre la plana mayor local o la oficina de Stalin en el Kremlin y el campo de batalla; en *Extraños en un tren*, entre el tenista que quiere terminar el partido lo antes posible y el hombre empeñado en recuperar el mechero y que hará que el jugador pierda. La alternancia, combinada con un montaje acelerado, es capaz de expresar con notable vigor la clase de unanimidad y de fusión dramática que se puede producir entre dos personajes o dos grupos de personajes dentro del mismo curso fatal de los acontecimientos; el ejemplo de *Extraños en un tren* que acabo de nombrar es un bellísimo logro, así como la secuencia citada de la marcha a la muerte de los resistentes en *El sol sigue saliendo*, en que la alternancia entre los planos del cura y su compañero y los de la muchedumbre amontonada (por lo general, primeros planos), por un lado, y entre las letanías recitadas por el cura y los “ora pro nobis” repetidos por mil bocas, por otro, alcanza una conmovedora grandeza.

Pero uno de los más notables ejemplos de montaje alterno se encuentra en la secuencia de la procesión de *La línea general*, en donde se combinan en una sutil y hábil construc-

ción varias líneas de fuerza, dramáticas y plásticas, que Eisenstein mismo analizó así:

1. La línea de fuerza del calor, que aumenta de una imagen a otra.
2. La línea de fuerza de los distintos primeros planos, que crecen en intensidad plástica.
3. La línea de fuerza del éxtasis creciente, mostrada a través del contenido dramático de los primeros planos.
4. La línea de fuerza de las "voces" de las mujeres (rostros de las cantantes).
5. La línea de fuerza de las "voces" de los hombres (rostros de los cantantes).
6. La línea de fuerza de los que se arrodillan ante los iconos que pasan (*tempo in crescendo*). Esta contracorriente anima una contracorriente más amplia que interfiere a través del tema primario: el de los que llevan iconos, cruces y mangas.
7. La línea de fuerza de los que se prosternan, que une a las dos corrientes en el movimiento general de la secuencia, "del cielo al polvo". Las puntas brillantes de las cruces y los pendones dirigidas hacia el cielo, con los personajes postrados que hunden la cabeza en el polvo...²⁶

En otro campo, los films de la serie *Why we fight* [*Por qué luchamos*] o las películas soviéticas pensadas con la misma intención han llevado a un alto grado de densidad dramática esa confrontación de momentos de gran alcance histórico y humano en una unidad de tiempo arbitraria pero privilegiada y simbólicamente valorizada por el montaje. También hay que señalar varios intentos poéticos, tales como *Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, en donde se hace simultáneo el relato con toda una serie de acciones, los autores han querido describir los múltiples aspectos anecdóticos de la vida de una gran urbe y su interrelación en un lapso limitado.

En un nivel menos elevado encontramos un procedimiento análogo en *Muchachas de uniforme*, en que el montaje pone de manifiesto una especie de comunión de ideas entre Manuela, que decide suicidarse, y la supervisora, que de repente intuye el drama inminente. En un enfoque similar, un montaje

²⁶ *Le film: sa forme / son sens*, págs. 256-257.

alterno rápido entre el cañón de un fusil y el rostro de un hombre expresa de un modo sobrecogedor la amenaza mortal de la descarga que sigue. En un nivel aun más elemental, el montaje alternado sirve a menudo para sugerir el encuentro violento de dos elementos de la acción, encuentro imposible de realizar y mostrar realmente por razones muy comprensibles: ya he citado el aplastamiento del auto contra el cañón en *La esperanza*; cuando el torpedero de *El mar cruel* embiste a un submarino alemán, el choque de los dos buques se reemplaza con un montaje alterno de planos cada vez más cercanos y cortos de la roda del buque inglés y de la pasarela del submarino; del mismo modo, en *The Wild One* nos sugieren el choque violento de una motocicleta contra un peatón.

El principio del montaje alternado también permite (por desgracia) lamentables soluciones fáciles: esto ocurre en películas de caza en las que nunca se ven en el mismo plano a la presa y al cazador, filmado en estudio imitando la persecución del animal que sólo coexistirá con él en un espacio cinematográfico absolutamente ficticio.

D. —El montaje *paralelo*: dos acciones (y a veces varias) se hacen simultáneas mediante intercalación de fragmentos pertenecientes alternadamente a cada una de ellas, *para que surja un significado de su confrontación*. La contemporaneidad de las acciones ya no es necesaria en absoluto; por eso, el tipo de montaje paralelo es el más sutil pero también el más vigoroso. Empleado en el nivel narrativo, en cierto modo no es sino una extrapolación del montaje ideológico, del cual ya hemos dado detallados ejemplos. Este montaje se caracteriza por su *indiferencia al tiempo*, dado que consiste precisamente en reunir acontecimientos que pueden estar muy alejados en el tiempo y cuya simultaneidad estricta no es para nada necesaria para que su yuxtaposición sea demostrativa. El ejemplo más famoso de este tipo de montaje es *Intolerancia*, de Griffith, en donde aparecen simultáneamente cuatro acciones: la toma de Babilonia por Ciro, la pasión de Cristo, la matanza de San Bartolomé y un drama contemporáneo de los EE.UU., en el que un inocente es injustamente condenado a muerte y cuya similitud tiene por objeto mostrar que la intolerancia no tiene época. Otro famoso ejemplo está en *El fin de San Petersburgo*, en

donde la espantosa carnicería de la Primera Guerra Mundial se compara con la actividad desbordante de los especuladores y agiotistas de la Bolsa; el efecto análogo vemos en *La madre*, entre el alud irresistible de los bloques de hielo y la marcha de los manifestantes; en *La melodía del mundo* se hace un paralelo entre las actividades semejantes y simultáneas de los hombres de cualquier punto del globo; en *Muchachas de uniforme*, la directora del pensionado, que piensa en volver a ahorrar en comida y afirma que la pobreza es la fuente de la grandeza prusiana, alterna con sus alumnas que se describen entre sí los succulentos platos que desearían probar; en *L'Atalante*, marido y mujer, alejados por una mala interpretación, en cierto modo hacen el amor a distancia mientras a la vez cada uno en su cama se da vuelta; en *Peter Ibbetson*, mientras los carceleros golpean al amante prisionero, la joven grita a lo lejos, en su pesadilla; un efecto similar hay en *La sal de la tierra*, en la que los gritos de la esposa pariendo están montados paralelamente con los de su marido golpeado por policías.

En todos estos ejemplos se verifica que la simultaneidad temporal de las diversas acciones, aun cuando sea real, tiene poca importancia y todo el interés del montaje proviene de la reunión simbólica de estas acciones. Vemos, pues, que los montajes por antítesis, por analogía y por leitmotiv de Pudovkin corresponden a lo que llamo "montaje paralelo", que engloba también los montajes metafórico, alegórico y poético que define Balazs y que consisten en reunir sin consideración alguna de coexistencia temporal de los acontecimientos (ni espacial; pero el espacio, según veremos, tiene menor importancia), cuya confrontación debe hacer que brote un significado ideológico preciso y, por lo general, simbólico.

El cine, arte del montaje

Pienso que la justificación y el tipo de acción del montaje ahora están claros. Hemos visto la relación entre la estética de la toma y su psicología: cuanto más cercano y corto es el plano, más desacostumbrados su composición y su ángulo de toma, mayor es el golpe psicológico que causa en nosotros, incluso independientemente de su contenido emocional.