

Universidad de Buenos Aires | UBA
Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo | FADU
Carrera de Diseño de Imagen y Sonido | DlyS



Proyecto Audiovisual 1 (PAV 1)



Bibliografía Básica

Autor/es: MARTIN, Marcel.

Título: **El lenguaje del cine**

Original: *La langage cinématographique* (Les Éditions du CERF, París, 1955)

Editorial: Gedisa

Origen: Barcelona

Año: 1996 (reactualizado | 4ª edición)

- Capítulo 2. **La función creadora de la cámara;** (páginas 36-62).

El lenguaje del cine

Iniciación a la estética de
la expresión cinematográfica
a través del análisis
sistemático de los
procedimientos filmicos

Marcel Martin

gedisa
editorial

M U L T I M E D I A C I N E

EL LENGUAJE DEL CINE

por

Marcel Martin

gedisa
editorial

Título original en francés:
La langage cinématographique
© by Les Éditions du CERF, París

Traducción: María Renata Segura
Supervisión técnica: Simón Feldman

4.ª edición, abril de 1996, Barcelona

Derechos para todas las ediciones en castellano

© by Editorial Gedisa, S. A.
Muntaner, 460, entlo., 1.ª
Tel. 201 60 00
08006 - Barcelona, España

ISBN: 84-7432-381-9
Depósito legal: B. 18.243 - 1996

Impreso en Romanyà/Valls, S. A.
Verdaguer 1, Capellades (Barcelona)

Impreso en España
Printed in Spain

Queda prohibida la reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión, en forma idéntica, extractada o modificada, en castellano o cualquier otro idioma.

El lenguaje del cine

Marcel Martin

Noventa años después del descubrimiento de los hermanos Lumière ya no se discute seriamente que el cine es un arte. ¿Acaso es presuntuoso pensar que en la historia del cine haya unos cincuenta films tan valiosos como *La Iliada*, el Partenón, la Sixtina, la Gioconda o la Novena Sinfonía, y cuya destrucción empobrecería del mismo modo el patrimonio artístico y cultural de la humanidad? Si, tal vez, pues semejante afirmación parecería muy audaz para los que persisten en considerar el cine como una «diversión de ilotas» (Georges Duhamel): es fácil responder que si algunos desprecian el cine, en realidad lo hacen porque ignoran sus bellezas y que, en tal caso, es absolutamente irracional considerar despreciable un arte que, socialmente hablando, es el más importante y el más influyente de nuestra época.

Pero hay que reconocer que la índole misma del cine proporciona pocas armas contra él mismo.

Marcel Martin, crítico de cine, historiador, autor de varios libros (*Charlie Chaplin*, *Jean Vigo*, *Le cinéma français depuis la guerre*, etc.) es secretario general de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRECI).

Colección GEDISA MULTIMEDIA

La comunicación audiovisual se encuentra hoy sometida a la vertiginosa irrupción de nuevas tecnologías y desafíos. El objetivo principal de esta Colección es proporcionar a creadores y espectadores textos que ayuden a comprender este torrente de innovaciones. El cine, la televisión, el video, el diseño, la computación y las imágenes virtuales serán algunos de los temas propuestos al lector para facilitar su conocimiento, su reflexión y su espíritu crítico.

Simón Feldman

ISBN 84-7432-381-9



9 788474 323818

Código 0.224 A

La función creadora de la cámara

Luego de definir los caracteres generales de la imagen debo estudiar ahora las modalidades de su creación, es decir, ante todo, la función de la cámara como agente activo de registro de la realidad material y de creación de la realidad cinematográfica.

Alexandre Astruc, respecto de esto, escribió: "La historia de la técnica cinematográfica puede ser considerada en su totalidad como la historia de la liberación de la cámara".¹ En efecto, es cierto que la emancipación de la cámara ha tenido extrema importancia en la historia del cine. El nacimiento del cine como arte data del día en que los realizadores tuvieron la idea de desplazar el tomavistas durante una misma escena: los cambios de plano, de los cuales los movimientos de cámara sólo constituyen un caso particular (señalemos que en todo cambio de plano hay un movimiento de cámara, efectivo o virtual), estaban inventados y, por eso mismo, también el montaje, fundamento del arte cinematográfico.

Tomó de Georges Sadoul algunas informaciones técnicas para esbozar una brevísima historia de esta liberación. Durante mucho tiempo la cámara estuvo paralizada en una inmovilidad que correspondía al punto de vista del "profesor de orquesta" que asistía a una representación teatral. Esta regla sobreentendida era la de la unidad del punto de vista, que guió a Méliès, por otra parte creador muy fecundo y genial, a lo largo de toda su carrera.

No obstante, en 1896, un operador de Lumière inventó espontáneamente el travelling: había colocado la cámara en una góndola, en Venecia; en 1905, en *La Passion* [*La Pasión*] de Zecca, una panorámi-

¹ *L'écran français*, n° 101, 3 de junio de 1947.

ca seguía el movimiento de los Magos que llegaban ante el establo de Belén. Pero el mérito de haber liberado a la cámara de su estatismo, a partir de 1900, variando el punto de vista en una misma escena de un plano a otro corresponde a un inglés, G. A. Smith, representante de lo que Sadoul llamó "escuela de Brighton". En cierta cantidad de películas realizadas en esa época, pasa con mucha libertad del plano general al primer plano, al cual, por otro lado, presentaban tímidamente como un "truco", visto a través de una lupa o una lente. "Smith, escribe Sadoul, lleva a cabo una evolución decisiva en el cine. Superó la óptica de Edison, que es la del zootropo o del teatro de marionetas; la de Lumière, que es la de un fotógrafo aficionado que anima sólo una de sus pruebas; la de Méliès, que es la del 'profesor de orquesta'. La cámara, entonces, se ha vuelto móvil como el ojo humano, como el ojo del espectador o como el ojo del héroe de la película. De ahora en adelante es una criatura móvil, activa, un personaje del drama. El director impone sus distintos puntos de vista al espectador. La escena-pantalla de Méliès queda superada. El 'profesor de orquesta' se eleva en una alfombra mágica."²

En adelante, la cámara se transformará en el manuable aparato de filmación que hoy conocemos. Al principio aparece al servicio de un estudio objetivo de la acción o del decorado: recuérdense los travellings que exploran los palacios de *Cabiria* y el célebre travelling de *Intolerance* [*Intolerancia*], en que la cámara de Griffith, colocada en un globo cautivo, recorre el gigantesco decorado de Babilonia. Pero pronto habrá de expresar puntos de vista cada vez más subjetivos mediante movimientos más audaces.

Así, en *Der Letzte Mann* [*El último de los hombres*], la cámara, avanzando en un vertiginoso travelling, materializa en el espacio la trayectoria de las palabras de un ama de casa que le cuenta a una vecina los chismes de la casa. Unos años más tarde, en *La chute de la maison Usher* [*La caída de la casa Usher*], la cámara de Jean Epstein parece llevada entre las hojas secas por un viento furioso, mientras que Eisenstein, mediante un célebre travelling hacia adelante, imprime a su cámara el punto de vista de un toro en celo que se precipita hacia una vaca *Staroye i novoye* [*La línea general o Lo viejo y lo nuevo*]. En cuanto a Abel Gance, disconforme con el uso de cámaras en miniatura en su *Napoléon* [*Napoleón*], encerradas en pelotas de fútbol

² *Histoire générale du cinéma*, tomo II, págs. 172 y 174.

bol y proyectadas como balas de cañón, pero "buscando el punto de vista de una bola de nieve, ordenó, dicen, que se lanzaran máquinas portátiles a través del estudio. Los productores, preocupados, quisieron amortiguar el golpe tendiendo hilos. Abel Gance protestó: 'Las bolas de nieve se estrellan, señores...', y las cámaras se estrellaron..."³ Pero Paul Leni no manifestó menos imaginación en *The cat and the canary* [El gato y el canario] al dar mediante su cámara el punto de vista del retrato de un muerto, del mismo modo que Jean Delannoy en *La symphonie pastorale* [La sinfonía pastoral], que muestra el punto de vista de la ahogada, una de cuyas manos se acerca a la del pastor, que va a cerrarle los ojos. Por último, citemos, dentro del mismo enfoque, el punto de vista de una gaviota que vuela sobre Estocolmo (*Le Rythme de la ville* [El ritmo de la ciudad] y el de otra, responsable del incendio de la estación de servicio (*The birds* [Los pájaros]), el de un gato (*Bell, book and candle* [Campana, libro y vela]), y el de unos lobos fantásticos (*Wolfen* [Lobos]).

Muy pronto, pues, la cámara dejó de ser sólo el testigo pasivo, el filmador objetivo de los acontecimientos, para hacerse activa y actriz. Sin embargo hay que esperar a *Lady of the lake* [La dama del lago] (1947), para ver aparecer en la pantalla un film que emplea desde el principio hasta el final la cámara "subjetiva", es decir, aquella en la cual el ojo se identifica con el del espectador por medio del del héroe. Pero el realizador no ha hecho más que sistematizar un efecto psicológico usado desde hace mucho tiempo.

En 1905, en su *Vie du Christ* [Vida de Cristo], Victorin Jasset había adoptado para su cámara un punto de vista muy original y audaz para mostrar lo que veía Jesús desde lo alto de la cruz. A partir de 1923, Epstein ya coloca la cámara en un tiovivo y muestra la visión de las personas arrastradas por su loca carrera (*Fièvre* [Fiebre]). Luego René Clair había logrado marear a miles de espectadores mientras paseaba su cámara por la montaña rusa de Luna Park (*Entracte* [Entracte]), mientras que Gance ajustaba la suya a la grupa de un caballo echado al galope, con lo que obtenía el punto de vista de Bonaparte al huir ante los nacionalistas corsos. En *Putyovka v zhizn* [El camino de la vida], una panorámica volada⁴ muy rápida mostraba las sensaciones de las personas llevadas por un vals endiablado.

³ Sadoul, *Histoire du cinéma mondial*, pág. 174.

⁴ El eje óptico de la cámara exploró el espacio con la rapidez necesaria para que la imagen pueda aparecer nítida en la pantalla.

En 1932, el travelling inicial de *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* [El Dr. Jekyll y Mister Hyde] identificaba al público con el misterioso asesino cuya identidad debía serle desconocida provisionalmente, así como en la secuencia inicial de *L'assassin habite au 21* [El asesino vive en el 21].

En 1939, Orson Welles se había propuesto hacer *Heart of darkness* [Corazón a oscuras], donde pensaba emplear sistemáticamente este procedimiento, pero los productores se echaron atrás, espantados por su audacia. Por último, en 1947, poniendo en práctica una idea que venía alimentando desde 1938, Robert Montgomery dirigió *La dama del lago*, film interesante por su tendencia misma pero que resultó un fracaso.

La mejor explicación de este fracaso fue la que dio Albert Lafay, que estimaba que el "error fue haber confundido asimilación ficticia con identificación perceptiva". A causa de su vocación realista, "el cine nos hace conocer ante todo a unos hombres, lo que en lenguaje existencialista se puede llamar su modo de ser en el mundo... Lo paradójico de *La dama del lago* es que nos sentimos mucho menos 'con' el héroe que si lo viésemos en la pantalla en la forma ordinaria. El film, al perseguir una imposible asimilación perceptiva, impide, precisamente, la identificación simbólica"⁵

A esta cámara-actor que se supone que soy "yo" la percibo, en efecto, como "otro": con más precisión, no percibo lo que sucede en la pantalla como si yo fuera ese testigo-cámara, sino que percibo como un dato objetivo, que se supone que es la percepción de la cámara. No soy yo quien recibe el puñetazo dirigido a la cámara: yo sólo percibo la imagen que me muestra el realizador como correspondiente a la sensación de la cámara-actor en ese momento. En este desfase, en esta percepción en segundo grado, reside la imposibilidad psicológica de una identificación con la cámara. El efecto subjetivo que quiere el cineasta no se ha alcanzado: me niego a creerme cámara-actor.

De seguro, este efecto subjetivo sólo alcanza su finalidad si está limitado en el tiempo y justificado por una razón dramática precisa. Así, durante los veinte primeros minutos de *Dark passage* [Pasaje siniestro] la cámara es subjetiva porque no debemos ver el rostro del personaje encarnado por Hum-

⁵ *Le cinéma subjectif* en *Les temps modernes*, nº 34, 1948.

phrey Bogart antes de que haya pasado por una cirugía plástica que le da precisamente la cara de Bogart.

Pero veamos ahora algunos ejemplos ingenuos o insólitos de efectos subjetivos: lágrimas (como la lluvia en un cristal), párpados que se cierran (como un telón negro que baja); un personaje visto a través del vaso de leche que está tomando el protagonista (*Spellbound* [*Hechizado*]).⁶

La actuación de frente a la cámara (los actores miran el objetivo), más interesante que la cámara subjetiva, merece por un momento nuestra atención.

En la época primitiva, los actores actúan frente a la cámara como lo harían frente al espectador teatral: además, en las películas cómicas, suelen tomar directamente al espectador como testigo de las agudezas y de las situaciones chistosas del film.

Más tarde, una vez que el cine se habrá separado por completo de la influencia del teatro, el hecho de que el actor se dirige directamente al espectador (mediante la cámara) tomará un cariz dramático asombroso, porque el espectador se siente directamente implicado.

En *Mat* [*La madre*], un prisionero que está desempotrando una piedra de la pared de su celda, de pronto se vuelve ante el espectador como si éste acabara de sorprenderlo. En *Aerograd*, el traidor que llevan a fusilar se vela el rostro, mostrándose molesto, al darse cuenta de que la cámara lo mira con insistencia. Cuando el tío asesino de *Shadow of a doubt* [*La sombra de una duda*] declara que las ricas viudas son seres inútiles y perjudiciales de los cuales hay que liberar a la sociedad, su sobrina le señala: "¡Pero son seres humanos!"; dándose vuelta hacia la cámara (en primer plano), el tío replica: "¿En serio?". Al comienzo de *A bout de souffle* [*Sin aliento*], Godard le hace lanzar a Belmondo un provocador dicterio en la cara del espectador: "Si a usted no le gusta el campo..., el mar..., la montaña, que lo zurzan". En la secuencia inicial de *La femme d'à côté* [*La mujer de al lado*], un testigo del drama que ocurrirá se dirige directamente al espectador para proporcionarle los datos iniciales.

Podemos ver aquí un equivalente del *distanciamiento* brechtiano, en virtud del cual el actor (es decir, el autor) se dirige directamente al espectador, considerado no ya un testigo pasivo sino un individuo capaz de tomar una decisión ante las implicaciones morales del espectáculo.

⁶ Con su humor habitual, Hitchcock extremó el procedimiento mostrando en *Hechizado* un *suicidio subjetivo*. El asesino desenmascarado hace girar el revólver frente a la cámara (empleada subjetivamente en ese momento) y dispara; la pantalla se pone blanca y después roja (al menos en la copia original), y negra. ¿Quién, alguna vez, podrá confirmar la exactitud de este punto de vista?

Cierta cantidad de factores crean y condicionan la expresividad de la imagen: En un orden lógico que va desde el estatismo hasta el dinamismo son éstos: los encuadres, los distintos tipos de planos, los ángulos de toma y los movimientos de cámara.

Los encuadres

Constituyen el primer aspecto de la participación creadora de la cámara en la filmación de la realidad exterior, para transformarla en materia artística. Se trata de la composición del contenido de la imagen, es decir, el modo como el realizador desglosa y, llegado el caso organiza, el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que se volverá a ver idéntico en la pantalla. La elección del material filmado es el estadio elemental del trabajo creador en cine: el segundo punto es la organización del contenido del marco que ahora nos ocupa.

Al principio, cuando la cámara estaba fija y filmaba el punto de vista del "señor de la platea", el encuadre no tenía ninguna realidad específica, puesto que se limitaba a marcar un espacio que correspondía con mucha exactitud al inicio de una escena de teatro a la italiana.

Poco a poco se fue advirtiendo que se podía:

1. Dejar ciertos elementos de la acción fuera del cuadro (se descubría así el concepto de *elipsis*): las peripecias de un *strip-tease* se siguen en los rostros congestionados de respetables señores (*A woman of Paris* [*Una mujer de París*]);⁷

2. mostrar sólo un detalle significativo o simbólico (es el equivalente de la *sinécdoque*): primeros planos de las bocas de burgueses glotonas (*Boule de suif* [*Bola de cebo*]); primeros planos de las botas de un policía para significar la opresión zarista [*La madre*];

3. componer arbitrariamente y de manera poco natural el contenido del cuadro (de allí, el *símbolo*): una joven mujer, tendida boca abajo en la cama, desesperada por la infidelidad del hombre a quien ama y con el rostro bañado en lágrimas, está filmada en un extenso plano fijo de manera tal que la barra

⁷ Con el advenimiento del cine hablado se aprendió a dejar fuera de cuadro la fuente de las palabras o de los ruidos (sonido en *off*).

horizontal de la armazón de la cama le atravesase la frente, lo cual simboliza con vigor el drama que la atormenta (*Foolish wives* [*Esposas —o mujeres— ridículas*], de von Stroheim);

4. modificar el punto de vista normal del espectador (de allí el *símbolo*, otra vez): un encuadre inclinado expresa la inquietud de un hombre que sorprende una conversación entre su novia y un individuo sospechoso (*Feu Matias Pascal* [*El difunto Matías Pascal*]);

5. jugar con la tercera dimensión del espacio (*la profundidad de campo*) para lograr efectos espectaculares o dramáticos: un gángster al acecho avanza lentamente hacia la cámara hasta que su rostro esté en primerísimo plano.

Mediante estos pocos ejemplos vemos hacia qué extraordinaria transformación e interpretación de la realidad se vuelve el cine a través de un factor de creación tan elemental como el encuadre. Volveremos a ver la idea de encuadre y sus fecundas prolongaciones en la mayoría de los capítulos siguientes. Pero desde ahora, su extrema importancia aparece claramente: es el más inmediato y necesario medio que emplea la cámara para la captación de lo real.

El estatismo potencial que engendra el encuadre se compensará si es preciso con su dinamismo interno, el de los movimientos o de los sentimientos; pero el cuadro puede ser móvil sin que por eso pierda su valor de composición plástica. El japonés Ozu es tal vez el cineasta que se ha inclinado más a mantener en cualquier circunstancia la firmeza del encuadre considerado, según el crítico Tadao Sato, como "una perfecta naturaleza muerta" inserta en "el marco más estable" pero "cargada de tensión interna".⁸ Este estatismo se refuerza con la inmovilidad absoluta de la cámara sistemáticamente colocada —por otro lado— a unos 60 centímetros del suelo, con el fin de encuadrar a los personajes sentados al estilo japonés en el *tatami*, del modo más natural. Esta proximidad con los personajes aumenta por el hecho de que en el campo y el contracampo los actores dirigen siempre la mirada hacia un punto situado justo al lado del objetivo.

⁸ *Currents in Japanese Cinema*, págs. 188-193.

Los distintos tipos de planos

El tamaño del plano (y por consiguiente su nombre y su lugar en la nomenclatura técnica) está determinado por la distancia entre la cámara y el sujeto y por la longitud focal del objetivo empleado.

La elección de cada plano está condicionada por la claridad necesaria del relato: debe haber una adecuación entre el tamaño del plano y su contenido material, por un lado (el plano es tanto más amplio o cercano cuantas menos cosas haya que mostrar), y su contenido dramático por otro⁹ (el plano es más cercano cuanto más dramático es su aporte o cuanto mayor es su significado ideológico).

Señalemos que el tamaño del plano determina, por lo general, su longitud; ésta está condicionada por la obligación de dejarle al espectador tiempo material para percibir el contenido del plano; de tal manera, un plano general suele ser más largo que un primer plano, pero es evidente que un primer plano puede ser largo o muy largo si el realizador quiere expresar una idea precisa: el valor dramático, entonces, gana por la mano a la simple descripción (volveremos sobre este punto cuando tratemos el montaje).

No intentaré aquí un estudio de los distintos tipos de planos cuya gama, según la justa expresión de Henri Agel, constituye "una verdadera orquestación de la realidad"; son muchos y, por otra parte, raras veces unívocos: el plano general de un paisaje puede muy bien encuadrar a un personaje que se va esbozando en un primer plano, y es posible escalonar a los actores a distintas distancias; veremos que la profundidad de foco es un elemento importante de la realización. Más interesante aún es recordar, junto con Georges Sadoul, que desde antes del cine, las artes plásticas y decorativas y la orfebrería ya habían usado todos los tipos de planos (paisajes, retratos de cuerpo entero y bustos, medallones, camafeos, etc.).

⁹ La palabra "dramático" es muy ambigua, dado que se puede relacionar a la vez con un concepto casi opuesto al de "cómico" y también con el de "acción", conforme a la etimología.

Salvo indicación contraria, utilizaremos esta palabra en su sentido original y estricto, tal como lo define el diccionario de la Academia Francesa: "Dícese de las obras hechas para teatro y que representan una acción trágica o cómica". Pero el calificativo "dramatúrgico" definiría, quizá con más precisión, esta acepción del término.

La mayoría de los tipos de planos no tienen otra razón que la comodidad de la percepción y la claridad de la narración. Sólo el *gran plano* (y el *primer plano* que, desde el punto de vista psicológico, se le puede asimilar) y el *plano general*, las más de las veces tienen un significado psicológico preciso y no solamente una función descriptiva.

El *plano general*, que hace del hombre una silueta minúscula, reintegra a éste en el mundo, lo hace víctima de las cosas y lo "objetiviza"; de allí que haya una tonalidad psicológica bastante pesimista, una atmósfera moral más bien negativa, pero a veces, también, una dominante dramática exaltante, lírica y hasta épica.

Este plano expresará, pues, la soledad (Robinson Crusoe grita su desesperación frente al océano, en el film de Buñuel), la impotencia en lucha contra la fatalidad (la miserable silueta del héroe de *Greed* [*Codicia*], encadenado a un cadáver en medio del Valle de la Muerte), la ociosidad (*I Vitelloni* [*Los inútiles*]) mataban el tiempo en la playa, una especie de fusión evanescente en una naturaleza corruptora (*La red*), la integración de los hombres a un paisaje que los protege absorbiéndolos (el episodio de los pantanos del Po en *Paisa* [*Paisá*]), la inscripción de los protagonistas en un decorado infinito y voluptuoso a imagen de su pasión (el paseo en la playa de Remorques [*Remolques*] y de *Ossessione* [*Obsesión*]), la intranquilidad de los infantes rusos mientras la caballería teutona llega desde el fondo del horizonte (*Aleksandr Nevskij* [*Alejandro Nevsky*]), la nobleza de la vida en libertad y altiva en las grandes superficies de la películas del Oeste.

Peró veamos una nota humorística: un soldado de la "belle époque", designado para una tarea de barrido, está filmado en picado alejado, con la escoba y la carretilla, y aparece minúsculo en medio del inmenso patio del cuartel, símbolo de la enormidad de la tarea que ha de realizar.

El *primer plano*, por su parte, constituye uno de los aportes específicos más prestigiosos del cine, y Jean Epstein supo caracterizarlo de un modo admirable: "Entre el espectáculo y el espectador no hay ninguna baranda. No se conserva la vida: se penetra en ella. Esta penetración permite todas las intimidades.

Un rostro, bajo la lupa, se pavonea y despliega su fer-

viente geografía... Es el milagro de la presencia real, la vida manifiesta, abierta como una hermosa granada sin su cáscara, asimilable y bárbara. Teatro de la piel¹⁰. Y también: "Un primer plano de un ojo, ya no es el ojo: es UN ojo, es decir, la apariencia mimética en la que de repente aparece el personaje de la mirada"¹¹.

Es cierto que (en el primer plano del rostro humano se manifiesta mejor el poder de significado psicológico y dramático del film y que en este tipo de plano constituye la primera y, en el fondo, la más válida tentativa de cine interior). La agudeza (y el rigor) de la representación realista del mundo que realiza el cine es tal que la pantalla puede hacer *vivir* ante nuestros ojos los objetos inanimados:¹² pienso en el primer plano de una manzana, en *Zemlia* [*La Tierra*], y podemos decir sin paradoja que cualquiera que no haya visto ese plano nunca vio una manzana. La cámara, sobre todo, sabe explorar los rostros, lograr que se lean en ellos los dramas más íntimos y este desciframiento de las expresiones más secretas y fugaces es uno de los factores determinantes de la fascinación que ejerce el cine en el público: de Lilian Gish a Falconetti, de Louise Brooks a Greta Garbo, de Marlene Dietrich a Lucía Bósé, de Chaplin a Bogart y de James Dean a Gérard Philippe, el rostro —*máscara desnuda*, según términos de Pirandello— siempre ha ejercido su magia.

Contrariamente a lo que parece creer André Malraux en su *Esquisse d'une psychologie du cinéma* [*Esbozo de una psicología del cine*], no fue Griffith quien "inventó" el primer plano, usado desde 1900 por el inglés Smith— según hemos visto—, pero de hecho fue el primero que supo hacer de él un prodigioso acceso al alma, luego afianzado con Eisenstein, Pudovkin y Dreyer. Pero Malraux tiene una fórmula acertada para caracterizar el efecto producido por el primer plano en el espectador cinematográfico: "Un actor teatral es una carita en

¹⁰ *La poésie d'aujourd'hui*, pág. 171.

¹¹ *Le cinématographe vu de l'Etna*, pág. 30.

¹² "Una de las mayores fuerzas del cine es su animismo. En la pantalla no hay naturaleza muerta" (Jean Epstein, *Le cinématographe vu de l'Etna*, pág. 13): La cinta estática de un riel, filmada en primer plano delante de una locomotora en marcha, se transforma en una movediza y fantástica serpiente (*La bête humaine* [*La bestia humana*]).

una gran sala; un actor de cine, es una cara considerable en una pequeña sala". El primer plano, que nos parece natural, en un comienzo fue considerado una audacia expresiva —hemos visto— que podía, en cierto modo, no ser comprendido por el espectador. Elmer Rice se ha burlado ingeniosamente de este carácter "inverosímil" del primer plano; los héroes de su *Viaje a Purilia* cuentan, por ejemplo: "El nido de un petirrojo, en un árbol cercano, en el que todavía no habíamos reparado, se agrandó de tal manera que retrocedimos por el espanto... Cuando el petirrojo disminuyó de tamaño, un cordero, a lo lejos, tomó las proporciones de un elefante..."¹³.

① El primer plano (salvo cuando tiene un valor puramente descriptivo y desempeña un papel de amplificación explicativa) corresponde a una invasión del campo de la conciencia, a una tensión mental considerable y a un modo de pensar obsesivo. Es el resultado natural del travelling hacia adelante, que a menudo no hace más que reforzar y valorar la carga dramática que constituye el primer plano en sí mismo. En el caso del plano de un objeto, en general expresa el punto de vista de un personaje y materializa el vigor con el cual un sentimiento o una idea se impone a su espíritu: así, el primer plano del cor tapápel con el que el empleaducho burlado va a apuñalar a *La chienne* [La perra], o el primer plano del vaso de leche tal vez envenenado que aterroriza a la heroína de *Suspicion* [La sospecha]. Si se trata del plano de un rostro, evidentemente puede ser "objeto" de la mirada de otro personaje de la acción, pero por lo general el punto de vista es el del espectador por medio de la cámara. El primer plano sugiere, pues, un fuerte tensión mental en el personaje: esto sucede con los planos del rostro doloroso de Laura cada vez que se sumerge en el pasado (*Brief encounter* [Breve encuentro]) o los de Juana de Arco, víctima de la tortura moral que le infligen sus jueces en el film de Dreyer. La impresión de malestar o angustia se puede reforzar

¹³ *Voyage à Purilia*, Gallimard, 1934, pág. 29. Hay aquí una anécdota que refiere Jean R. Debrix: "A unos campesinos del interior del norte de África se les proyectaba una película sobre higiene elemental del tracoma. En varias oportunidades, el realizador pasaba al primer plano para mostrar el modo como una mosca puede transmitir los gérmenes de esa enfermedad. La mayoría de los espectadores protestaban declarando, convencidos, que en su país nunca había habido moscas de semejante tamaño".

con un encuadre "anormal" (así, el fragmento del rostro de un personaje al pensar en el crimen que acaba de cometer), o mediante el uso de un primerísimo plano llamado *détalle* o *inserto* (el ojo de la joven mujer que besa al oficial herido de *Farewell to arms* [Adiós a las armas], el ojo del borracho de *The lost week-end* [El perdido fin de semana] sacado de su sueño alcohólico por el timbre del teléfono, la boca del héroe de *Och efter Skymning Kommer Mörker* [Después del crepúsculo viene la noche], cuando en lo peor de una de sus crisis suelta palabras incoherentes).

Los ángulos de toma

Quando no están justificados directamente por una situación vinculada con la acción, los ángulos de toma excepcionales pueden adquirir un significado psicológico peculiar.

El contrapicado (el individuo es fotografiado de abajo hacia arriba: el objetivo está por debajo del nivel normal de la mirada) suele dar una impresión de superioridad, de exaltación y de triunfo, pues aumenta a las personas y tiende a magnificarlas destacándolas en el cielo hasta aureolarlas con una nube.

En *El camino de la vida*, una vista en contrapicado de los muchachos que llevan rieles simboliza su alegría en el trabajo y la victoria que han logrado sobre sí mismos. Un ángulo análogo materializa el poder del capitalista Lebedev de *Konyets Sankt-Peterburga* [El fin de San Petersburgo], la superioridad moral y el genio militar de *Alejandro Nevsky*, la nobleza de los tres peones mejicanos injustamente condenados a muerte (*Que viva México*). Por último, *Der Letzte Mann* [El último de los hombres], portero de un gran hotel, ceñido en un rutilante uniforme, es fotografiado en ligero contrapicado hasta el momento en que su rutina es más acentuada por ángulo inverso.

El picado (toma de arriba hacia abajo) tiende a empequeñecer al individuo, a aplastarlo moralmente bajándolo al nivel del suelo, y a hacer de él un objeto envicado en un determinismo invencible y juguete de la fatalidad.

Encontramos un buen ejemplo de este efecto en *La sombra de una duda*: en el momento en que la joven descubre la

prueba de que su tío es un asesino, la cámara arranca bruscamente con un travelling hacia atrás y trepa hacia arriba: la visión que se consigue da la impresión perfecta del horror y del abatimiento que embargan entonces a la heroína. Un ejemplo mucho mejor, por ser más natural, vemos en *Roma, città aperta* [*Roma, ciudad abierta*]: la secuencia de la muerte de María está filmada desde un punto de vista normal, pero el plano preciso durante el cual la matan los alemanes está tomado desde el piso superior de un edificio, y la joven mujer que corre por la calle parece un frágil y minúsculo animal, en lucha contra un inevitable destino.

Tomado de *Le baron de l'Écluse* [*El barón de l'Écluse*], vemos un juego de escena que combina los dos ángulos en una aproximación significativa: Jean Gabin, muy seguro de sí, telefona a un amigo para pedirle dinero prestado (está encuadrado en ligero contrapicado); lamentablemente, su amigo no está y la seguridad pronto da lugar al desaliento (un corto travelling vertical hacia arriba introduce un ligero picado muy evocador: el movimiento de cámara traduce de un modo muy notorio el derribamiento psicológico del personaje). Señalemos algunos excepcionales ejemplos de tomas verticales: en *L'argent* [*El dinero*], Marcel L'Herbier coloca su cámara en el techo del salón de la Bolsa y obtuvo un punto de vista bastante original sobre el bullicio de los especuladores; también hay un picado vertical, pero mucho más expresivo, en *Paradine case* [*El caso Paradine*], en momentos en que el abogado de la acusada, aniquilado por las confesiones de su cliente, acaba de reconocer su incompetencia y abandona la sala del tribunal en medio de un lúgubre silencio. En cambio, René Clair colocó la cámara en un contrapicado vertical bastante curioso, con lo que nos permitió observar la ropa interior antigua de una bailarina de 1925 (*Entreacto*); un punto de vista más interesante es el del héroe de *Vampyr* [*Vampiro*], transportado (en sueños) en un ataúd cuya tapa está provista de una ventanita, o el del protagonista de *Adiós a las armas*, transportado en una camilla mientras ve desfilar las bóvedas del convento transformado en hospital, así como los rostros que se inclinan sobre él. Ocurre también, sin embargo con mucho menor frecuencia, que la cámara se mueve no ya alrededor de su eje transversal sino entorno de su eje óptico: se logran así *encuadres inclinados*, pero estos efectos pueden entrar en la categoría de los ángulos.

Si bien se emplean subjetivamente, dan el punto de vista de alguien que no se encuentra en posición vertical. En 1924, en una película titulada *Le petit Jacques* [*El pequeño Juan*], un encuadre inclinado correspondía al punto de vista de un prisionero acostado que veía entrar en su celda al director de la prisión y a un guardia;¹⁴ se encuentran efectos análogos en varias películas de Hitchcock, y en especial al principio de *Notorius*, cuando la imagen del policía se mueve en torno de su eje a medida que se aproxima a la heroína tendida en su cama.

El procedimiento, tratado objetivamente, puede tomar un sentido aun más interesante y expresivo: en *Oktjabre* [*Octubre*], unos soldados que disparan un cañón están tomados en un encuadre ligeramente inclinado (parecen estar en cuesta arriba) y en contrapicado, a tal nivel que el punto de vista que se consigue da una vigorosa impresión de esfuerzo físico y de capacidad.

Un encuadre inclinado también puede ser la herramienta de un chiste: un efecto así está dirigido a hacerle creer al espectador que Carlitos trepa por una costa muy empinada mientras arrastra un auto muy pesado al hombro (*Making a living* [*Ganarse la vida*]).

Por último, y esto es lo más interesante para nuestro tema, el encuadre inclinado puede tender a materializar ante los ojos de los espectadores una impresión que siente un personaje: en este caso, un trastorno, un desequilibrio moral.

Se pueden distinguir un punto de vista subjetivo (atribuido a un personaje de la acción) y un punto de vista objetivo (atribuido al espectador):

Punto de vista subjetivo: en el momento en que el asesino decide la muerte de su sobrina, un encuadre inclinado expresa el desasosiego del hombre que habrá de cometer un nuevo crimen para hacer desaparecer a ese molesto testigo (*La sombra de una duda*); cuando la heroína piensa en suicidarse, la fotografía se mueve y sólo vuelve a la posición horizontal cuando, una vez superada la crisis, los reflejos del tren bajo el cual

¹⁴ *Cinéa-Ciné pour tous* (núm. del 8 y del 9 de marzo de 1924) habla del efecto del encuadre inclinado, insistiendo en su originalidad, a tal punto que podemos pensar que quizá se trate del primer empleo de este procedimiento.

quería tirarse se han apagado en su rostro extraviado (*Breve encuentro*); hay un efecto similar para expresar la intranquilidad de un hombre que teme ser acusado del asesinato de su mujer (*Strangers on a train* [*Extraños en un tren*]), y la de la trapecista, en momentos de lanzarse al vacío (*Lola Montes*).

Punto de vista objetivo: un encuadre inclinado (empleado permanentemente) está dirigido a hacerle sentir al espectador el malestar que surge del sórdido episodio del médico del aborto (*Carnet de bal* [*Carné de baile*]) o la inquietante presencia de un brujo que no retrocede ante el crimen (*Sortilèges* [*Sortilegios*]).

Por último, señalemos lo que se puede denominar *encuadre desordenado*, por el hecho de que el aparato es sacudido en todas las direcciones.

Punto de vista subjetivo: la agitación de la cámara proporciona la visión subjetiva de los personajes víctimas del tiroto (*Bronenosets Potemkin* [*El acorazado Potemkin*]); dos hombres alcanzados por las balas tambalean y se caen de espaldas al ver todo dar vueltas (*La rose et le réséda* [*La rosa y la reseda*]); se empleó el mismo efecto para sugerir las sensaciones del joven soldado herido de muerte (*Letyat zhuravli* [*Cuando pasan las cigüeñas*]).

Punto de vista objetivo: en un viejo burlesco norteamericano, la cámara se agita violentamente para simular un terremoto; Gance, por querer mostrar a la Convención sacudida por la tormenta de las pasiones políticas, mueve su cámara como si la llevaran las olas desatadas en *Napoleón* y Clouzot señala, con un movimiento lateral, los eufóricos zigzags de Jo al volante de su camión, antes de su caída fatal en un barranco (*Le salaire de la peur* [*El salario del miedo*]). También moviendo la cámara se sugiere el cabeceo de un barco.

Veremos ahora algunos ejemplos en que el punto de vista subjetivo en cierto modo es objetividad. Un plano que representa a hombres que llevan con gran dificultad un pesado ataúd se agita con movimientos desordenados: sucede como si estos movimientos, que expresan la visión de estos hombres agobiados por el peso, se hubiesen transferido al punto de vista del espectador; el plano no representa ya al paisaje que ellos tienen ante sí sino su propia imagen; la "objetivación" que así se produce duplica la participación notoria del especta-

dor en el contenido de la imagen (*La caída de la casa Usher*); la cámara movida por la onda de choque, traduce a la vez el pánico de la muchedumbre y la impresión subjetiva del espectador (*Metrópolis*).

Los movimientos de cámara

Antes de distinguir los distintos tipos de movimientos tratemos de precisar sus diversas funciones desde el punto de vista de la expresión cinematográfica:

A. *Acompañamiento de un personaje u objeto en movimiento*: la cámara sigue a la diligencia que galopa (*Stagecoach* [*La diligencia*]) o al tren que se hunde en la noche (*Vivre pour vivre* [*Vivir por vivir*]).

B. *Creación de movimiento ilusorio en un objeto estático*: un travelling hacia adelante da la impresión de que la Fortaleza Volante se quebrara en la pista de despegue (*The best years of our lives* [*Los mejores años de nuestra vida*]).

C. *Descripción de un espacio o de una acción con un contenido material o dramático único y unívoco*: un travelling hacia atrás descubre de a poco el baile al aire libre (*Quatorze Juillet* [*14 de Julio*]); un travelling hacia adelante (aéreo) sobre una imponente y lujosa recepción mundana (*L'argent* [*El dinero*]); un travelling lateral y después hacia adelante, sobre las ruinas de Varsovia durante la insurrección (*Kanal* [*Kanal*]).

D. *Definición de relaciones espaciales entre dos elementos de la acción* (entre dos personajes o entre un personaje y un objeto): puede haber una simple relación de coexistencia espacial pero también introducción de una sensación de amenaza o de peligro mediante un movimiento de cámara que va de un personaje amenazante o un personaje amenazado, pero con más frecuencia de un personaje impotente o desarmado hacia un personaje que está en situación de superioridad táctica, que ve sin ser visto, etc. (la muchacha revela a Carlitos que es la atracción principal del espectáculo; después la cámara muestra que el jefe los está espiando; en *Tsirk* [*El circo*] o hacia un objeto fuente o símbolo de peligro (dos recién casados felices, acodados en la pasarela de un transatlántico; la cámara retrocede y pone en campo una boya que lleva el nombre de

Titanic; Cavalcade [Cabalgata])¹⁵ o para establecer un vínculo topográfico entre dos elementos de la acción: los dos fugitivos se creen perdidos en medio de la vegetación acuática, pero un travelling vertical nos muestra que están cerca del agua abierta (*African queen [La reina africana]*).

E. *Relieve dramático de un personaje o de un objeto*, destinados a desempeñar un papel importante en la consecución de la acción (travelling que encuadra en primer plano el rostro de Harry Lime, a quien todos creen muerto; en *The third man, [El tercer hombre]*; idéntico movimiento ante la vela que habrá de incendiar la cabaña de la ciega en *Genbaku no ko [Los niños de Hiroshima]* o que constituye una imagen choque (corto y rápido travelling que descubre una calavera naturalizada; en *The most dangerous game [El juego más peligroso]*).

F. *Expresión subjetiva de la visión de un personaje en movimiento* (la entrada en el miserable campo de paso, vista desde el camión de los emigrantes; en *The grapes of wrath [Las viñas de la furia]*; la inquieta marcha de los personajes hacia la entrada del gimnasio lleno de cuervos; en *Los pájaros*).

G. *Expresión de la tensión mental de un personaje*: punto de vista *subjetivo* (travelling hacia adelante muy rápido, que expresa el pavor del tío asesino en momentos en que su sobrina lleva en el dedo el anillo que da pruebas del crimen; en *La sombra de una duda*), y punto de vista *objetivo* (travelling hacia adelante frente al rostro de Laura, cada vez que revive un episodio del pasado [*Breve encuentro*]).

Las tres primeras clases de funciones son puramente "descriptivas", es decir, que el movimiento de la cámara no tiene valor en calidad de tal sino sólo en cuanto a lo que permite mostrarle al espectador (este movimiento es puramente virtual en el caso de A y de B, y podría ser reemplazado por una serie de planos separados en el caso de C). Por el contrario, los cuatro primeros tipos tienen un valor "dramático", es decir, el movimiento mismo tiene un significado en calidad de tal y tiende a expresar, recalándolo, un elemento material o psico-

¹⁵ Los movimientos de cámara son uno de los procedimientos de creación del *suspense* porque suscitan un sentimiento de espera (más o menos inquieta) de lo que la cámara va a descubrir al final de su trayectoria.

lógico llamado a desempeñar una función decisiva en el desarrollo de la acción.

Junto a estas funciones descriptiva y dramática podemos definir una tercera, evidenciada por las películas de Alain Resnais y de Jean-Luc Godard, a la que se podría denominar *función rítmica*. En *Sin aliento*, la cámara móvil en todo momento crea una especie de dinamización del espacio, que en vez de permanecer en un marco rígido se hace fluido y vívido: los personajes parecen arrastrados por una coreografía (casi se podría hablar de una *función coreográfica* de la cámara en la medida en que ésta baila); por otra parte, los incesantes movimientos de cámara, al modificar a cada momento el punto de vista del espectador sobre la escena, completan un papel de tanto análogo al del montaje y acaban por darle al film un ritmo propio que es uno de los elementos fundamentales de su estilo.¹⁶

En la obra de Resnais, tanto en *Hiroshima mon amour [Hiroshima mi amor]*, *L'année dernière à Marienbad [El año pasado en Marienbad]*, como en sus cortometrajes, los movimientos de cámara (sobre todo el *travelling hacia adelante*) a decir verdad no tienen (o por lo menos no en lo fundamental) una función descriptiva sino de *penetración*, ya en el mundo de un pintor (*Van Gogh*), ya en el recuerdo, en los arcanos de la memoria (*Nuit et brouillard [Noche y niebla]*); los travellings de Nevers en *Hiroshima mi amor*: por su carácter irrealista y casi onírico (es muy semejante a los movimientos que hacemos en nuestros sueños), el travelling completa y refuerza la función (análoga, en otros planos) de la música y del comentario dicho *en presente*; por último, los movimientos de cámara simplemente valen por su pura belleza, por la vívida y envolvente presencia que confieren al mundo material y por la intensidad irresistible de su lento y extenso desarrollo (los travellings por las calles de Hiroshima).

Podemos decir que hay una *función de encantamiento* de los movimientos de cámara, que en el plano sensorial (sensual) corresponde a los efectos del montaje rápido en el plano intelectual (cerebral).

¹⁶ No olvidemos que Ophüls, desde hacía ya mucho tiempo, era afecto a los movimientos envolventes de una cámara felina lanzada a una ronda incesante en torno de los personajes (*Madame de...*).

Podemos distinguir tres clases de movimientos de cámara: travelling, panorámica y trayectoria.

El travelling consiste en un desplazamiento de la cámara durante el cual permanece constante el ángulo entre el eje óptico y la trayectoria del desplazamiento.

El travelling vertical es bastante escaso y las más de las veces no tiene otra función más que la de acompañar a un personaje en movimiento: así, en *Riso amaro* [*Arroz amargo*], la cámara sigue a la "mondina" que escala el andamiaje desde el cual se precipitará; encontramos un movimiento más expresivo en *Citizen Kane* [*Ciudadano Kane*]: la cámara se eleva hacia arriba del escenario en momentos en que Susan canta y el alejamiento progresivo revela con crueldad la endeblez vocal de la cantante; después el aparato encuadra a dos maquinistas que expresan con un gesto inequívoco la poca admiración que les inspira el talento de la esposa de Kane.

Más interesantes (y excepcionales) son los travelling verticales en donde el eje óptico de la cámara no es ya horizontal sino vertical. En el caso del travelling hacia adelante, la cámara parece bajar en caída libre para expresar el punto de vista subjetivo de un personaje que se cae al vacío: un hombre que se cae desde lo alto de un faro (*Gardiens de phare* [*Guardianes de faro*]); una trapecista en un salto mortal (*Lola Montes*). Veamos un caso en que un movimiento semejante (pero virtual) expresa un contenido mental: un anciano, agobiado por la miseria, piensa en el suicidio, y como mira por la ventana, un rápido travelling hacia adelante en picado muestra en primer plano el pavimento (*Umberto D* [*Humberto D*]).

El travelling hacia atrás (de abajo hacia arriba) se asemeja a un efecto de picado que expresa el aniquilamiento moral del personaje: un adolescente se precipita hacia su novia pero su hermano, en lo alto de la escalera, le anuncia que ella murió: un rapidísimo travelling parece aplastarlo contra el suelo.

El travelling lateral más bien suele tener una función descriptiva: en *Jóvenes alegres*, de Alexandrov, la cámara recorre una playa colmada de veraneantes y descubre escenas muy curiosas, mientras que en la secuencia inicial de *Kanal*, la cámara acompaña muy detenidamente (durante tres minutos y medio) a los insurrectos que se dirigen por entre las ruinas a su nueva posición. Pero algo más subjetivo: *Tokyo monogatari* [*Historias de Tokio*], un corto y lento travelling, excepcional en la obra de Ozu, dedicada al plano fijo, de pronto nos hace descubrir, en el recoveco de una pared, a la anciana pareja sentada en un banco: la cámara se detiene, entonces, como por discreción.

El travelling hacia atrás puede tener varios sentidos:

1. *Conclusión*: al término de *The crowd* [*La multitud*], la cámara se aleja de la pareja cuyo drama familiar se acaba de ver, y vuelve a insertar a los protagonistas entre la multitud de los espectadores de una sala cinematográfica; al final de *Le dernier métro* [*El último metro*], la cámara se aleja de los personajes y se cierra el telón: entonces nos damos cuenta de que estaban representando una obra teatral.

2. *Alejamiento en el espacio*: el marino achacoso visto por sus dos compañeros de repatriación desde el taxi que los lleva después que lo dejaron frente a su casa (*Los mejores años de nuestra vida*).

3. *Acompañamiento de un personaje que avanza* y cuyo rostro resulta dramáticamente importante que permanezca visible: al final de *Les portes de la nuit* [*Las puertas de la noche*] un travelling hacia atrás permite conservar en primer plano el rostro de Diego, afligido por el final trágico de su amor.

4. *Despreocupación psicológica*: el hermoso efecto final de *Los inútiles* (serie de travellings hacia atrás sobre los personajes dormidos) simboliza el atascamiento moral en que estaba la vida de parásito estéril del joven Moraldo.

5. *Impresión de soledad, de abrumamiento, de impotencia y de muerte*: el travelling final de *Hon dansade in Sommar* [*Ella sólo bailó un verano*] sobre el muchacho desesperado por la muerte de su amada; el de *Les parents terribles* [*Los padres terribles*], que sugiere la partida de la caravana hacia nuevas aventuras; el de *Une si jolie petite plage* [*Una playa tan bonita*] sobre los dos personajes absorbidos poco a poco por la superficie desértica de la playa a semejanza de su miseria moral; el de *Der blaue Engel* [*El ángel azul*] sobre el viejo profesor muerto de desesperación y vergüenza en la catedral que había dejado en un momento de locura, o incluso el conmovedor travelling hacia atrás sobre el río punteado por las gotas de lluvia en *Une partie de campagne* [*Una excursión al campo*], movimiento que por su lentitud insistente y la tristeza del contenido expresa hasta la angustia la nostalgia de una dicha imposible.

Por último, hay que estudiar con un poco más de detenimiento el travelling hacia adelante, que es con mucho el más interesante, tal vez porque es el más natural: corresponde, en efecto, al punto de vista de un personaje que avanza

za o bien a la proyección de la mirada hacia un centro de interés.

Recordemos al título informativo el travelling hacia adelante justificado por un empleo *subjetivo* de la cámara (*La dama del lago*). Hemos visto que también se puede tratar, de un modo excepcional, del punto de vista de un animal (un toro en *la Línea general*) o incluso de una cosa (una bola de nieve en *Napoleón*). Una vez planteado esto, veamos ahora diversas funciones expresivas del travelling hacia adelante:

1. *Introducción*: el movimiento nos inserta en el mundo donde se habrá de desarrollar la acción; el largo travelling hacia adelante sobre la carretera a orillas del Po durante la ficha técnica de *Obsesión* o el comienzo de *The set-up* [*La organización*], en que la cámara, partiendo de un plano general, llega a encuadrar al boxeador que duerme en su cuarto.

2. *Descripción de un espacio material*: la fisura de los rieles vista desde adelante de la locomotora (*La bête humaine* [*La bestia humana*]), el paisaje visto desde el tranvía que baja a través del bosque hasta la gran ciudad (*L'aurore* [*La aurora*]), o el largo travelling en la trinchera llena de soldados a la espera de la señal de ataque (*Pahts of glory* [*Caminos de gloria*]).

3. *Relieve de un elemento dramático importante* a lo largo del travelling que encuadra, en el trineo echado en la caldera, la palabra "Rosebud", cuyo significado se ha buscado en vano a lo largo de toda la película (*Ciudadano Kane*); el travelling que *reencuadra* al cadáver de la deportada que acaba de echarse a la alambrada de púas electrificada (en *Kapo*).¹⁷

4. *Paso a la interioridad*: introducción de la representación objetiva del sueño (el chico se ve en sueños capturando a *Crin blanc* [*Crin blanca*]); del recuerdo (el borracho que revive ciertos momentos de su degradación (*El perdido fin de semana*); la carrera casi onírica del auto por la carretera, que es como un ascenso por el tiempo antes del comienzo del relato (*Partir revenir* [*Irse volver*])).

¹⁷ Este movimiento de cámara suscitó la ira de Jacques Rivette, que tituló *De l'abjection* [*Sobre la abyección*] la crítica en que citaba la famosa fórmula de Godard —"Los travellings son una cuestión de moral"— y concluía: "El cineasta juzga lo que muestra y es juzgado por el modo como lo muestra" (*Cahiers du cinéma*, nº 120, junio de 1961).

5. Por último, y esta función es quizá la más interesante, el travelling hacia adelante *expresa, objetiviza y materializa la tensión mental* (sensación, sentimiento, deseo, idea violentos y súbitos) *de un personaje*. Podemos distinguir tres usos distintos del movimiento en esta perspectiva:

—en primer lugar, un proceso que yo llamaría *objetivo* porque la cámara no adopta el punto de vista del personaje sino el virtual, del espectador. Así, un travelling muy rápido encuadra el rostro enloquecido del rico campesino Bonfiglio cuando ve delante de su casa, con un fusil en mano, al pastor que él había mandado a prisión después de robarle sus animales (*Non c'è pace tra gli ulivi* [*No hay paz entre los olivos*]); el mismo efecto (en una película muda), que lleva al primer plano la boca de una mujer que pide socorro (*El gato y el canario*); el comisario trata de recordar con qué otro crimen tenían que ver los cigarrillos Ariston: tres cortos travellings hacia adelante, con interrupciones, hacia su rostro, parecen corresponder a la evolución de un recuerdo (*M* [*El maldito*]);

—proceso *subjetivo*: la cámara reemplaza exactamente a la mirada del personaje cuyo contenido mental hay que expresar. El travelling se llamará "realista" si el personaje avanza: en *La sombra de una duda* un travelling hacia adelante muestra el punto de vista de la muchacha que, al verse en peligro, escudriña el rostro hostil de su tío avanzando hacia él (la sensación de angustia se refuerza aun más con un efecto de contrapicado, en detrimento de la muchacha: el tío se encuentra en lo alto de una escalinata);

—finalmente, llamaría *subjetivo no realista* a un travelling que, estando inmóvil el personaje-sujeto, expresará de alguna manera la "proyección" de la mirada, el movimiento de la atención y de la tensión mental del héroe hacia un objeto cuya percepción contiene para él una importancia dramática considerable, que puede convertirse en una cuestión de vida o muerte. Este uso de la cámara nos ha proporcionado algunos de los efectos más admirablemente expresivos del lenguaje cinematográfico: se puede apreciar en el famoso *Blackmail* [*Chantaje*] de Hitchcock, en el que un travelling velocísimo que encuadra en primer plano el rostro de un muerto expresa la súbita revelación que tiene el policía acerca de que el asesino no es sino su propia novia, de quien acaba de encontrar un guante olvidado por ella en el cuarto;

—en 14 de Julio, Anna, desamparada por la muerte repentina de su madre, se precipita por la ventana y llama a su amigo Jean, que vive en la casa de enfrente: al materializar el llamado desesperado de la muchacha, la cámara cruza la calle y muestra en primer plano la cama vacía en la habitación del muchacho; el momento en que la heroína de *The rains came* [Llegaron las lluvias] comprende con terror que acaba de tomar del vaso de una tífica, la cámara da hacia adelante un salto prodigioso que lleva al primer plano el vaso fatal, brillante en la penumbra.

La panorámica consiste en una rotación de la cámara en torno de su eje vertical u horizontal (transversal), sin desplazamiento del aparato. Digamos, a título informativo, que se suele justificar por la necesidad de seguir a un personaje o un vehículo en movimiento; distinguiría tres tipos principales de panorámicas:

—las panorámicas puramente *descriptivas*, que tienen por objeto explorar un espacio: a menudo tienen una función introductoria o conclusiva (véanse las panorámicas del barrio de Stalingrad en París, al comienzo y al final de *Las puertas de la noche*), o bien evocan la exploración con la mirada de un personaje que da una ojeada (en cuyo caso comienzan o terminan en el rosro del testigo: la maestra mira las ruinas de la ciudad en *Los niños de Hiroshima*; el prisionero repatriado ante las ruinas de su casa en *Le bandit* [El bandido]);

—las panorámicas *expresivas* se fundan en una especie de trucaje, en un uso no realista de la cámara, destinado a sugerir una sensación o una idea: de este modo, las panorámicas circulares que sugieren la embriaguez del viejo en la boda de su hija (*El último de los hombres*); el vértigo de los bailarines (*El camino de la vida*) o el pánico de una multitud después de un asesinato o la agitación de un hombre víctima de la obsesión del suicidio: mientras que gira sobre sí mismo, la cámara da vueltas a su alrededor, con lo que añade su propio vértigo físico a la turbación psicológica del personaje (*Le feu follet* [Fuego fatuo]);

—las panorámicas que llamaría *dramáticas* son mucho más interesantes, pues desempeñan un papel directo en el relato. Tienen por objeto establecer relaciones espaciales, ya entre un individuo que mira y la escena o el objeto mirados, ya

entre uno o varios individuos, por un lado, y uno u otros varios que observan, por otro: en tal caso el movimiento introduce una sensación de amenaza, hostilidad, superioridad táctica (ver sin ser visto, por ejemplo) por parte de aquel o aquellos a quienes se dirige la cámara en segundo lugar. Además del ejemplo de *El circo*, citado al comienzo de este capítulo, encontramos otro famoso en *La diligencia*, cuando la cámara, colocada en lo alto de una cresta rocosa, luego de seguir a la diligencia que va por el valle, se dirige de pronto a un grupo cercano de pieles rojas que se prepara para una emboscada. Vemos el procedimiento análogo en *La sombra de una duda*, en donde la cámara deja a los dos policías que vuelven frustrados, para encuadrar al hombre que buscan y que los acecha después de haberseles escapado: en ambos ejemplos un efecto de picado parece aumentar la impotencia de la diligencia, por un lado, y la de los policías, por otro.

La *trayectoria*, por último, combinación indeterminada del travelling y de la panorámica, efectuada según las necesidades con ayuda de una grúa, es un movimiento bastante excepcional y —por lo general— demasiado poco natural para integrarse por completo al relato, si es puramente descriptivo. Es el caso de una trayectoria que se encuentra en *Caccia tragica* [Caza trágica]: la cámara sigue a Michele, cuya novia ha sido raptada por los bandidos; luego salta hacia arriba, descubre en un plano general la cooperativa en la que acaba de sonar la alarma y vuelve a bajar para encuadrar a Michele y al director en primer plano.

La trayectoria, colocada al principio de un film, suele tener la función de introducir al espectador en el mundo que ella describe con mayor o menor insistencia (véase los genéricos de *Le diable au corps* [El diablo en el cuerpo], de *Il Cristo proibito* [El Cristo prohibido] o de *Odd man out* [Un extraño en libertad] sobrestampados en los paisajes en los que transcurre la acción, vistos desde un avión).

Pero citemos algunas trayectorias cuyo vigor expresivo merece que se resalte. En primer lugar recordaré la famosa de *Lo notorio* de Hitchcock: la cámara, partiendo de un plano general en picado sobre un vestíbulo, desciende dando vueltas para alcanzar el primer plano de una llavecita que la heroína tiene en la mano y cuya extrema importancia en la acción es señalada por el movimiento de cámara.

Le crime de M. Lange [*El crimen del Sr. Lange*] contiene una trayectoria impresionante para la época: la cámara, colocada fuera de la casa, nos muestra a Lange tomando un revólver, y después lo sigue cuando atraviesa el taller de la imprenta, baja la escalera y sale al patio del edificio para encontrar y matar al innoble Batala "resucitado" con el único fin de apoderarse de los beneficios de la cooperativa; aquí el largo movimiento de cámara expresa vigorosamente la marcha irresistible de los acontecimientos, la voluntad lúcida y resuelta de Lange de hacer justicia por su propia mano. Esta trayectoria comprende un movimiento desacostumbrado que es famoso: la cámara deja por un instante a Lange, que cruza el patio, y hace una panorámica del lado opuesto a él volviéndolo a encuadrar cuando llega ante Batala; interrogado sobre este efecto tan peculiar, Renoir me respondió que estaba destinado "a recordar el marco de la acción". *El caso Paradine* incluye una trayectoria muy espectacular en la secuencia del tribunal: la cámara gira en torno de la joven mujer culpada del asesinato de su marido, que está sentada en el banquillo de los acusados, para filmarla al mismo tiempo que al ayuda de cámara de la víctima, que recorre la sala para llegar a la barandilla de los testigos; me parece que en esta voluntad de conservar durante un largo lapso a los protagonistas en el mismo cuadro podemos ver, además de la preocupación por poner en primer plano el rostro de la mujer, en el cual se puede observar una expresión de intranquilidad constante, el deseo de Hitchcock de sugerir la existencia entre ellos de una relación aún indefinible pero que la continuación de la película pondrá en evidencia, y el de hacer sentir cómo están vinculados el uno con el otro en esta aventura. Encontramos un movimiento un tanto análogo en *Hamlet*, en momentos en que los cómicos ambulantes ininterpretan la obra que habrá de desenmascarar al rey asesino: la cámara, aunque dirigida a los actores, efectúa en torno de la sala varios movimientos de vaivén semicircular y descubre a cada momento, en primer plano, elementos dramáticos nuevos: creciente terror del rey, sensación satánica de triunfo en Hamlet, curiosidad cada vez más nítida de Horacio y los demás asistentes respecto de la conducta del rey.

También hay un bellissimo efecto en *La aurora* cuando el hombre, de noche, va a encontrarse con la extranjera de la que se ha enamorado: primero, la cámara lo sigue con detenimiento y luego lo abandona; al avanzar rápidamente por el campo iluminado por la luna, descubre a la mujer que espera, antes que el hombre la haya encontrado; la lentitud y la audaz complicación del movimiento recalcan la importancia de este encuentro (en el cual se decidirá la muerte de la joven esposa) y la prisa de la cámara traduce la impaciencia del hombre por encontrarse con su amada. Por último, recordaré una trayectoria que se encuentra en *Das Testament des Dr. Mabuse* [*El testamento del Dr. Mabuse*], en su secuencia inicial, que es una de las

más extraordinarias de la historia del cine: la escena se desarrolla en una especie de cobertizo lleno de los más variados objetos, mientras que de un local vecino llega el ensordecedor estrépito de una máquina supuestamente demoníaca; la cámara avanza con lentitud, explorando el decorado, mostrando en detalle los objetos amontonados y hurgando en los recovecos, y después, con un breve y rápido movimiento, descubre a un hombre al acecho tras una caja, y cuyo rostro está marcado por el terror: Fritz Lang ha transferido audazmente al espectador-cámara la sorpresa del hombre de verse descubierto (virtualmente, mediante la cámara) y su angustia (real), ante la idea de ser descubierto por aquellos ante quienes trata de disimular su presencia. Pero en *Madame de...* [*Señora de...*] se encuentra un efecto mucho más elaborado: una larga trayectoria con sucesión de espacios distintos y de temporalidades sucesivas (por medio de fundidos encadenados); la continuidad dramática queda asegurada por el diálogo.

Estos complejos y sutiles movimientos de cámara pueden ser bellísimos cuando, como en los ejemplos anteriores, están cargados de significado. Si sólo son una demostración de virtuosismo, casi no tienen más valor que lo anecdótico: tal es el caso de la sorprendente trayectoria que da comienzo a *Jóvenes alegres* y que quizá sea la más larga de la historia del cine: la cámara gira durante cuatro minutos para seguir al pastor de magnífica voz que conduce su rebaño. El ejemplo más famoso de virtuosismo gratuito es seguramente el de *Yo soy Cuba*: la cámara (manejada por el desaparecido Serguei Urusevsky) sale de un cuarto por la ventana, desciende por el edificio, se sumerge en una piscina por entre los nadadores y vuelve a salir a la terraza vecina, en un movimiento ininterrumpido de varios minutos.

Este análisis de la función creadora de la cámara es la continuación lógica del capítulo anterior y constituye un estudio práctico de la imagen, entendida como un elemento básico del lenguaje cinematográfico. Pone de relieve la evolución progresiva de la imagen, desde el estatismo hasta el dinamismo. Las etapas sucesivas del descubrimiento de los procedimientos fílmicos de expresión corresponden, claro está, a una liberación cada vez más profunda de las trabas del enfoque teatral y a la instauración de una visión cada vez más específicamente cinematográfica.

Podemos hablar a la vez de una *estructura plástica* de la imagen, concepto estático en la medida en que la imagen, al

comienzo, se asemeja a un cuadro o a un grabado, y de una *estructura dinámica* porque asistimos a una dinamización progresiva del punto de vista: ángulos inhabituales, primeros planos, movimientos de cámara, profundidad de campo (sobre ésta ya volveremos a hablar).

Pero no podríamos insistir demasiado en que la pantalla define un espacio privilegiado cuyo marco debe ser puramente virtual y debe ser una apertura hacia la realidad y no una prisión cuadrangular: el espectador jamás debe olvidar que el resto de la realidad continúa existiendo, por otra parte, y que en cualquier momento puede entrar en el campo de la cámara;¹⁸ el estatismo y la rigidez de la composición interna de la imagen son peligrosos enemigos de la ósmosis dialéctica que debe existir entre ella y la totalidad del mundo dramático.

Por último, no habrá de olvidar que la imagen no puede considerarse sólo *en sí misma* sino que se coloca por fuerza en una continuidad: llegamos así a la importantísima noción de *montaje*, que más adelante será objeto de un extenso análisis.¹⁹

¹⁸ Por ejemplo, cuando el encuadre le sugiere con gran fuerza al espectador que tal puerta o tal ventana sólo forman parte del decorado pero que alguien o algo (benéfico o maléfico, de allí el *suspense*) va a entrar o aparecer: el chico que surge a un lado de su madre (*El chico*), la Bestia con la nariz en el vidrio, antes de raptar a la Bella (*King Kong*).

¹⁹ Se podría definir una posición *neutra* de los distintos elementos del lenguaje cinematográfico, entre lo *descriptivo* y lo *expresivo*, entre lo *objetivo* y lo *subjetivo*. El plano de duración media (unos 10 segundos) no tiene ningún significado especial como tal (independientemente de su contenido): de este lado (plano corto, flash) y más allá (plano largo) de esa duración media, añade una tonalidad nueva al contenido figurativo de la imagen, según hemos visto. El plano filmado a una distancia media (llamado justamente *plano medio*) también tiene un valor neutro; de este lado (primer plano, inclusión) y más allá de esta distancia (plano general), adquiere un valor expresivo suplementario. Del mismo modo, en lo que se refiere a la movilidad de la cámara, podemos admitir que los movimientos lentos son puramente descriptivos: por el contrario, de este lado (plano fijo) y más allá (movimientos rápidos), el comportamiento de la cámara introduce una dramatización nueva. Dicho de otra manera, cuando la cámara ofrece un punto de vista distinto del que habitualmente tenemos sobre el mundo, de un modo auténtico (y sólo entonces) ocurre el nacimiento del *lenguaje cinematográfico* propiamente dicho.