

## TEORIAS Y DEFINICIÓN DE MONTAJE

### 1. ¿Qué es el montaje?

Se puede considerar el montaje como la coordinación de un plano con el siguiente. Estas uniones pueden ser de distintos tipos:

- ✚ Un fundido en negro: Oscurece gradualmente el final de un plano hasta el negro
- ✚ Un fundido de apertura: ilumina un plano desde negro
- ✚ Un encadenado: sobreimpresiona brevemente el final de un plano A y el principio de un plano B
- ✚ Una cortinilla; el plano B reemplaza al plano A mediante una línea divisoria que se mueve a través de la pantalla. Ambas imágenes coinciden algunos instantes pero no se mezclan como en un encadenado

Si pensamos en el montaje cinematográfico de celuloide, todos estos tipos de uniones son efectos ópticos y se realizan en el laboratorio.

En el caso de la televisión, podemos encontrar formatos analógicos, en los que hablamos de procesos electrónicos, o podemos encontrarnos con formatos digitales que realizan esta actividad mediante programas informáticos de edición.

El modo más común de unir los planos es el corte, en el proceso de postproducción, normalmente, se hace un corte empalmando dos planos con un adhesivo.

Otros directores (en la actualidad casi ninguno) montan durante el rodaje (ruedan en orden) con la intención de que la película salga montada de cámara. Aquí la unión física de un plano y otro se crea en el acto de rodar. Pero lo normal es montar después de filmar. Lo que sí se utiliza hoy en día es lo que llamamos combo, donde se van capturando los planos en un formato de baja calidad y bajo coste (en ocasiones solo de menor calidad y alto coste) y se va realizando un premontaje "en bruto", lo que también se llama primera continuidad, para ir reflexionando sobre cuestiones de ritmo, el efecto entre planos, etc.

Antiguamente se mandaba a positivar las tomas buenas y al final de la jornada de rodaje se realizaban visionados con el director, el director de fotografía, etc.

Como espectadores percibimos un plano como un segmento ininterrumpido de tiempo, espacio o configuraciones gráficas en la pantalla. Los fundidos, encadenados y cortinillas, interrumpen un plano y lo sustituyen por otro. Los cortes se perciben como cambios instantáneos de un plano a otro.

### "Los Pájaros" Hitchcock

Cada uno de estos planos presenta un segmento diferente de tiempo, de espacio y material gráfico.

El primer plano, muestra a cuatro personas hablando. Un cambio instantáneo por corte, nos traslada a un primer plano de la chica (Melanie). Hitchcock selecciona el corte en lugar del

fundido para suaviza o en lugar de roda la escena como plano colectivo.

En el segundo plano, el espacio ha cambiado, (Melanie está sola y ocupa una porción mayor del cuadro), el tiempo es continuo y las configuraciones gráficas también han variado (la disposición de las formas y los colores varían) otro corte nos lleva instantáneamente a lo que ella ve.

El plano de la gasolinera, presenta un espacio muy diferente, una porción de tiempo consecutiva y una configuración gráfica distinta. Otro corte nos devuelve a Melanie, y de nuevo nos vemos trasladados a otro espacio, otra porción de tiempo y una configuración gráfica distinta. Así los cuatro planos están unidos por tres cortes.

Espacio

Tiempo

Configuración gráfica (colores)

Hitchcock lo podría haber planteado como un único plano (plano secuencia) mostrando a las cuatro personas primero, y después centrándose en Melanie con un reencuadre, un giro posterior para mostrar lo que hay al otro lado de la ventana, las gaviotas callendo en picado, y retroceso para mostrar a Melanie.

En teoría, está sería una solución menos brusca que las rupturas que ocasiona el montaje, sin embargo, el aprendizaje y la costumbre del espectador puede hacer que los cuatro planos del principio resulten más "naturales", más "reales" que la fórmula del plano secuencia con reencuadres, giros y movimientos.

Otra opción de Hitchcock habría sido un montaje en profundidad espacial (un solo plano con profundidad de campo) los pájaros al fondo, tras la ventana, Melanie en la mitad y en primer término los otros personajes.

Muchas veces se piensa que los rodajes se realizan con varias cámaras y que el montaje consiste simplemente en escoger la mejor toma, pero salvo realizaciones multicámara para televisión y algunas escenas determinadas del cine, normalmente se trabaja con una sola cámara.

Los planos de los pájaros están rodados con una sola cámara, uno en exteriores y el resto en plató y probablemente en días diferentes. El resultado final es obra del montador, y para facilitar esta tarea, la mayoría de directores planean la fase de montaje durante el rodaje. Los planos se ruedan siendo conscientes de cómo se van a montar después. Los storyboards, los guiones técnicos y los posteriores guiones de montaje, funcionan en esa dirección. Cuando estudiemos el montaje continuo observaremos como el director controla la puesta en escena y el encuadre de la acción para que los cambios de plano, sean suaves, discretos, lógicos y orientativos. Cuando hablamos de puesta en escena, nos referimos a la iluminación, el decorado, la fotografía, el atrezzo, el maquillaje, la interpretación...

## 2. El principio del montaje

El montaje en una producción es ante todo, un trabajo técnico organizado como una profesión, y que en el curso de algunas décadas de existencia, ha establecido y progresivamente fijado ciertos procedimientos y ciertos tipos de actividad.

Recordemos que la actividad de montaje se inscribe dentro del proceso de realización de una película. Un proceso que comprende otras actividades y que comienza cuando una serie de tomas (buenas y malas) de cada plano, que aparecían en el guión técnico, se ruedan. Hablaremos de tres operaciones indispensables. Selección de las tomas buenas, enlazado de los planos seleccionados en un cierto orden y ajuste del montaje dándole la duración definitiva a los planos y ultimando y afinando su unión. Por tanto hablamos desde un punto de vista técnico de tres grandes operaciones, selección, combinación y empalme que tienen como fin, conseguir un aspecto y una sensación de continuidad del film.

Una definición propuesta por Marcel Martin señala que el montaje es la organización de planos de un film en determinadas condiciones de orden y de duración, y por tanto, estamos hablando, por un lado, de un objeto sobre el que se ejerce el montaje, en este caso, los planos que componen el film, es decir, tenemos un objeto, cada plano individualmente, y por otro lado, hablamos de dos modalidades de acciones que se ejercen sobre esos objetos, se ordena la sucesión de planos y se establece su duración. Si todo terminase aquí, sería muy sencillo establecer la definición de montaje, pero una observación más profunda nos lleva a tratar de ampliarla, desde ahora, esta descripción de montaje la denominaremos definición restringida de montaje y buscaremos una profundización en las dos direcciones que hemos seguido antes, por un lado, los planos y por otro, sus modalidades de acción, es decir, las actividades que se realizan con ellos, organización, empalme...

### Objetos del montaje

La definición restringida utiliza como unidad de montaje, el plano, entendiéndolo como la inscripción del tiempo en el film, es decir, una determinada duración y un determinado movimiento. Pero podemos considerar que las operaciones de organización y disposición de elementos que definen el montaje pueden aplicarse a otros tipos de objetos.

- 1) Partes del film de medida superior al plano (sintagmas fílmicos). Hablamos de sintagmas como un conjunto de planos que tienen más autonomía que el resto de planos. Ej. La mayoría de las películas narrativo-representativas están articuladas en segmentos mayores que el plano, formando unidades narrativas sucesivas. Pero por otro lado hay películas que citan otras películas y por tanto constituyen también unidades mayores que el plano.
- 2) Partes del film de medida inferior al plano. Se puede considerar un plano como descomponible en unidades más

pequeñas, podemos hablar de fragmentar un plano de tres maneras:

En su duración, donde el caso clásico sería el plano secuencia, aunque también hay otro tipo de planos que no son verdaderamente planos secuencia y en los que sin embargo un acontecimiento cualquiera está suficientemente calificado para actuar como ruptura o para provocar profundas transformaciones del cuadro.

Por sus parámetros visuales (particularmente espaciales) normalmente un plano se analiza en función de parámetros visuales que pueden ir desde efectos plásticos relativamente elementales, por ejemplo, una oposición remarcada entre blanco y negro en el interior del cuadro hasta efectos de collages espaciales que pueden llegar a ser muy sofisticados. No hay ninguna operación de montaje aislable en estos casos: el juego del principio del montaje (combinación de partes diferentes y heterogéneas) se produce en este caso, en el interior mismo de la unidad, que es el plano, lo que significa, entre otras consecuencias prácticas, que este género de efectos está previsto antes del montaje.

Por la profundidad de campo

3) Partes del film que no coinciden con la división en planos. Es el caso en que se considera el juego recíproco en un film de dos instancias diferentes de la representación sin que este juego implique necesariamente articulaciones concordantes con las de los planos. El caso más notable es el del "montaje" entre la banda imagen en su conjunto, y la banda de sonido, en este caso en el cine clásico sí que hay un operación de manipulación de montaje puesto que la banda de sonido casi siempre está montada después y adaptada a la banda de imagen según unas determinadas, pero el film clásico no gusta reconocer esta operación de montaje considerando que no han sido tratadas por separado.

Otras teorías de cine opuestas al cine clásico (de la transparencia) como S.M.Eisenstein y la escuela soviética, sí reconocen, incluso evidencian, esta manipulación de imagen y sonido por separado.

Así pues podemos observar como la definición restringida de montaje hace caso omiso de estas particularidades que acabamos de enunciar. No obstante, se puede considerar que en todos los casos hay algo que tiene que ver con el montaje, porque siempre se trata de la puesta en relación de dos o más elementos (de la misma naturaleza o no) que producen tal o cual efecto particular que no estaba contenido en ninguno de los elementos iniciales tomados aisladamente.

Modalidades de acción del montaje

Retomando la definición restringida de montaje, en ese aspecto encontramos que es mucho más satisfactoria y completa en lo que concierne a las modalidades de acción del montaje, pues asigna al principio del montaje un papel de organizador de elementos del film (planos) según criterios de orden y duración. Si tenemos en cuenta la tipología señalada en el punto anterior, los objetos de montaje, podríamos añadir una interpretación más a la composición en la simultaneidad, es decir, la yuxtaposición, con estos tres tipos:

Yuxtaposición: elementos homogéneos o heterogéneos

Ordenación: en contigüidad o en sucesión

Fijación de la duración: se resumen todas las eventualidades que hemos podido encontrar.

## Definición amplia de montaje

Teniendo en cuenta todo lo dicho, estamos en condiciones de definir el montaje de una manera más amplia, y no únicamente partiendo de la base empírica proporcionada por la práctica tradicional de los montadores, sino a partir de una consideración de todas las manifestaciones del principio de montaje en el terreno fílmico.

Por tanto proponemos la siguiente definición que llamaremos definición amplia de montaje. El montaje es el principio que regula la organización de elementos fílmicos visuales y sonoros o el conjunto de tales elementos yuxtaponiéndolos, encadenándolos y/o regulando su duración.

## Dimensiones del montaje

- ✚ Relaciones gráficas. Se pueden considerar los planos como simples configuraciones gráficas, líneas, formas, patrones de luz, etc, independientemente del espacio y el tiempo de la historia. Montar juntos dos planos cualesquiera, permite una integración mediante la similitud y la diferencia de las cualidades puramente pictóricas y compositivas de esos dos planos. Todo plano proporciona la posibilidad de un montaje puramente gráfico y todo corte crea algún tipo de relación gráfica entre dos planos. Mediante encadenados, en muchas ocasiones se relacionan dos planos cuyo contenido es distinto, pero cuya composición gráfica es similar. Por ejemplo, Hitchcock explota dos posibilidades de contraste, primero, los movimientos se producen en diferentes direcciones, miradas a la derecha de Melanie, el fuego corriendo hacia la izquierda, y segundo, hay contraste entre quietud y movimiento, ante el caos, mientras que la cámara y las llamas se mueven, los planos de Melanie son estáticos.
- ✚ Relaciones rítmicas. Cada plano tiene necesariamente una longitud determinada que se mide en fotogramas (24 por segundo en el cine sonoro) puede a su vez durar un solo fotograma. El montaje permite al cineasta determinar la duración de cada plano. Cuando modifica su duración

poniendo en relación unos planos con otros, entonces, está controlando el potencial rítmico del montaje. Sin embargo, el ritmo no solo se consigue con el montaje, sino que hay otros elementos que también lo configuran, como la puesta en escena, los movimientos de cámara, etc., pero la estructuración de la duración de los planos influye enormemente. Las posibilidades rítmicas del montaje emergen comúnmente, cuando la duración de varios planos, forma una estructura perceptible. Se puede crear un compás uniforme, haciendo que los planos tengan más o menos la misma duración. El cineasta también puede crear un tempo dinámico, es decir, variable, no lineal. Se puede hacer que el ritmo acelere acortando la duración de los planos, o por el contrario, aminorar el tempo, alargando cada vez más la duración de los planos. En general, el cineasta, al controlar el ritmo del montaje, regula la cantidad de tiempo que tiene el espectador para comprender y reflexionar sobre lo que ve. El montaje rítmico fue experimentado por D.W.Griffith y posteriormente por las escuelas soviéticas, Hollywood o los impresionistas franceses también jugarán con las posibilidades del tempo, y la manipulación del tiempo narrativo, mediante el montaje. En el ejemplo de Hitchcock, se acelera el tempo del comienzo de una escena de tensión. Las variaciones en el ritmo, alternan entre presentar el ataque de los pájaros y generar suspense mientras esperamos la siguiente embestida.

✚ Relaciones espaciales. Normalmente el montaje no solo sirve para controlar los elementos gráficos y el ritmo, sino también para construir un espacio fílmico. Permite al cineasta relacionar dos puntos, cualesquiera, en el espacio mediante la similitud, la diferencia o el desarrollo. Se puede mostrar un espacio amplio, y justo después una porción del mismo, o por el contrario, se puede relacionar dos espacios como contiguos, que en realidad no lo están. Las posibilidades de estas relaciones las estudió Lev Kuleshov. El montaje paralelo es otra experimentación de las relaciones espaciales entre planos en el montaje, un ejemplo lo encontramos en DW Griffith o en el arranque de Soñadores de Invierno de Tykwer. Más radicalmente, el montaje puede hacer que las relaciones espaciales resulten ambiguas y dudosas, Dreyer, Eisenstein o Resnais, son algunos de los cineastas que han creado discontinuidades espaciales extremas.

✚ Relaciones temporales. El montaje puede regular el tiempo de la acción que denota la película. En una narrativa sobre todo, por lo general el montaje supone una ayuda en la manipulación, que el Relato hace del tiempo de la Historia. Debemos diferenciar entre orden, duración y frecuencia.

PELICULA

Relato	Historia
--------	----------

Cómo se cuenta algo en la película Lo que ocurre en la película	Argumento Sucesos de la película en un orden cronológico lineal
Cómo nos cuenta la película de "Salvad al soldado Ryan", la historia de los soldados	La historia de los soldados que buscan a Ryan junto con los acontecimientos históricos en los que sucede, componen la Historia

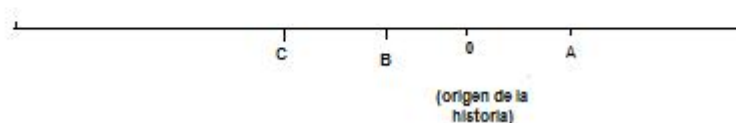
El cine cuenta con medios de significar el tiempo a través de sus construcciones discursivas.

### La doble temporalidad

Todo relato plantea dos temporalidades, la de los acontecimientos relatados y la del mismo acto de relatar. En el contexto del universo construido por la ficción (diégesis) un hecho puede definirse por el lugar que ocupa en la supuesta cronología de la Historia, por su duración y por el número de veces en que interviene. Por tanto su Relato tiene una temporalidad distinta a la de la Historia. Esos dos ejes, Historia y Relato, se pueden articular en tres niveles, orden; frecuencia; y duración.

- ✚ Orden. Podemos confrontar la sucesión de los acontecimientos de la diégesis en el orden de su aparición en el Relato, es decir, cuando una película cuenta una historia, por esa historia, tendrá una ordenación lineal en el tiempo, pero el Relato de esa Historia por ejemplo, una película no tiene por qué contar esa historia en ese mismo orden lineal. Lo que estamos afirmando es que existe tanto en la diégesis como en el relato, el paso del tiempo.

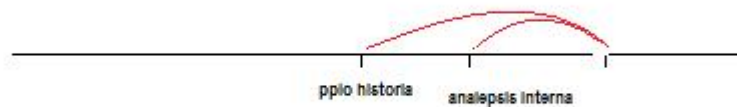
## MEMENTO



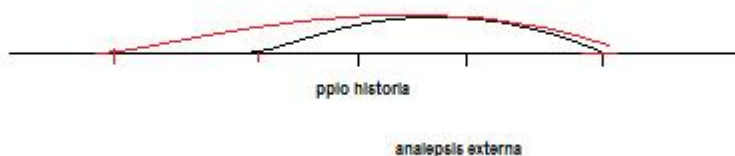
Lo representamos como una línea recta horizontal, donde el punto 0 es el origen del relato, y el transcurso del tiempo va de x a y.

Puesto que es evidente que no siempre se narra una historia linealmente, es decir, no siempre coinciden Relato e Historia, asistimos a la utilización de dos mecanismos de salto en el tiempo, analepsis (flashback) y prolepsis (flashforward)

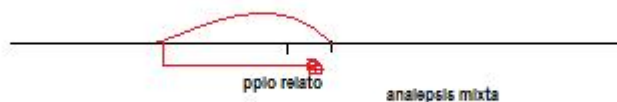
- o Analepsis: Es una vuelta atrás del relato respecto a la historia. Esta vuelta atrás puede ser al punto de origen del relato o más hacia el presente, hablaríamos de analepsis interna.



Si va más allá del origen del relato sería analepsis externa.



Si la analepsis nos lleva más allá del origen y durante el tiempo que dura rebasa el punto de origen hablaremos de analepsis mixta.



Para expresar el regreso al pasado, el cine de los primeros tiempos recurría a menudo a la mirada al vacío de un personaje con un fundido a negro o una superimpresión.

A la hora de analizar todo esto, siempre debemos tener en cuenta la existencia de dos niveles, visual y verbal, y la independencia relativa de cada uno de ellos a la hora de evocar temporalidades no lineales, puede haber analepsis verbal, cuando un personaje solo verbaliza el recuerdo, visual, cuando el personaje recuerda, pero la conversación es en el presente y el espectador ve el recuerdo, o audiovisual, cuando el personaje recuerda y el espectador ve y oye el recuerdo.

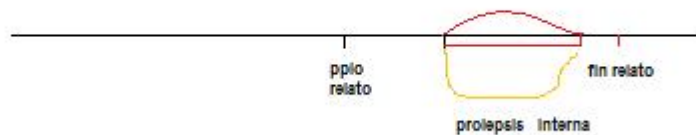
- o Prolepsis: El salto hacia delante en el tiempo presupone el conocimiento por parte del narrador de lo que acontecerá en el futuro. Para que exista prolepsis, es necesario que el relato retome al punto de partida justamente anterior a la



prolepsis. Si continuase sin retomar al punto de partida, la prolepsis no sería tal y estaríamos hablando de una elipsis (no dar determinada información o no narrar determinado lapso de tiempo)



Al igual que ocurría con la analepsis, la prolepsis puede ser interna o externa. Interna cuando nos remite a un punto de la historia en el que tras regresar, volveremos a llegar



Externa, cuando nos traslada más allá del punto que marca el final de la historia. En el caso de prolepsis visuales los flash forward cinematográficos siempre serán prolepsis internas, sino, no podríamos corroborar que se trata de prolepsis ya que nunca volveríamos a ver esas imágenes durante el relato, por lo que no podríamos verificarlo. Normalmente la prolepsis tiene la función de anunciar un acontecimiento de manera más o menos explícita, el salto adelante suscita una interrogación sobre el como o sobre el por qué.

La yuxtaposición de dos planos implica al menos dos parámetros, espacio, y tiempo, si sumamos dos planos, A y B, el tiempo de la acción de B respecto a A será simultáneo (encabalgamiento temporal, montaje repetitivo) se sucederá exactamente en el tiempo (continuidad y raccord del tiempo) o a pesar de suceder a A se refiere a un tiempo posterior dejando entre medias un intervalo más o menos importante (elipsis).

- ✚ Duración: Hablamos de cuatro ritmos narrativos que propone Genette, en primer lugar hablamos de la pausa, segundo, de la escena, tercero, sumario y cuarto elipsis.

- o Pausa: Descripción ----- tiempo relato=n; tiempo historia=0  
(documentales o películas vanguardistas)
- o Escena: Narración ----- TR=TH (Última llamada)
- o Sumario: Resumen ----- TR<TH (muy habitual)
- o Elipsis: Silencio textual ---- TR=0; TH=n

En la descripción el relato avanza pero no sobre el tiempo de la historia, ej. Movimiento de cámara descriptivo.

En la escena la duración dietética es idéntica a la duración narrativa. Ej. Películas de los hermanos Lumière o plano secuencia.

El sumario consiste en resumir mediante el relato tiempo de la historia. Ej. Calendario pasando hojas

Hay ciertos acontecimientos que según la diégesis han tenido lugar, pero que no se narran en el relato. Elipsis.

No es muy habitual que el tiempo del relato supere al de la historia, ej. "La Paloma" de Daniel Schmid en la que durante toda la película se narra lo que ocurre en la cabeza de un hombre durante el tiempo que intercambia una mirada con una mujer.

✚ Frecuencia: Es la relación establecida entre el número de veces que se evoca tal o cual acontecimiento en el relato, y el número de veces que se supone que ocurre en la diégesis. Según Genette existe en primer lugar un relato singulativo en el que se narra una vez lo que ha ocurrido una vez en la diégesis. Otra opción del singulativo es, narrar n veces en el relato lo que ha ocurrido n veces. Existe otra opción, la repetición en la que se narra n veces lo que ha ocurrido una vez. Ej. Accidentes, explosiones...

También el relato iterativo, que es narrar una vez lo que ocurre n veces. Este relato solo puede construirse realmente en el nivel del montaje. por ej. En el montaje paralelo donde el espectador es acostumbrado a la dicotomía A y B, donde se eliminan partes de una historia para mostrar partes de la otra.

## Funciones del montaje

Hablaremos de lo que denominamos "funciones del montaje" y que responde a la pregunta ¿qué produce el montaje en tal o cual caso? Cabe destacar que el cine utilizó desde muy pronto una realización "en secuencia" de varias imágenes con fines narrativos. Ya vimos que si bien Meliès ya empleaba el corte de planos, no era aquel un montaje narrativo, ya que lo que él componía era una sucesión de cuadros suficientemente autónomos y clausurados en sí mismos.

También vimos que entre los precursores del montaje narrativo se encontraba Porter con su "Vida de un bombero americano" y sobre todo "Asalto y robo de un tren". Se viene considerando que la primera función del montaje es la narrativa, se trata siempre de

conseguir que el "drama" sea mejor percibido y correctamente comprendido por el espectador, esto se contrapone con el montaje expresivo, aquel que no es un medio para narrar algo, sino un fin en sí mismo, consiguiendo expresar mediante el choque de dos planos una idea, o un sentimiento. Ya veremos que este tipo de montaje es definitorio del cine de Eisenstein o también de la vanguardia francesa, pero cerrar aquí este capítulo nos llevaría a ser reduccionistas. Además de su función narrativa, el montaje debe producir en el film un cierto número de efectos.

## MONTAJE

Mecánico, física ----- Meliès, Hermanos Lumière

Narrativo ----- Porter, Griffith

Expresivo ----- Eisenstein (artístico, huye del realismo)

### 2.5.1 El montaje productivo o tonal

Llamamos montaje productivo a aquel gracias al cual aprendemos determinadas cosas que las imágenes individualmente no muestran, ideas, emociones, sentimientos... que surgen de la manipulación y combinación de unos planos con otros. Podemos afirmar que todo tipo de montaje es "productivo", el narrativo de forma más "transparente" y el expresivo más abstracto, tiende a partir de la confrontación a producir este o aquel tipo de efecto.

✚ Funciones sintácticas: El montaje asegura entre los elementos que une, relaciones formales esencialmente de dos clases, por un lado efectos de enlace o de disminución (como los signos de puntuación en lengua) y por otro lado, efectos de alternancia o linealidad.

✚ Funciones semánticas: Es la función más importante. Distinguiremos dos tipos.

o Producción de sentidos denotados, (esencialmente espacio-temporales) producción del espacio fílmico y de forma más general d toda la diégesis.

o Producción de sentidos connotados en la que el montaje pone en realción dos elementos diferentes para producir un efecto de causalidad, paralelismo, comparación, etc.

✚ Funciones rítmicas: Durante algún tiempo, se propuso caracterizar al cine como música de la imagen, como una verdadera combinatoria de ritmos, pero nada hay en común entre el ritmo fílmico y el musical. El fílmico se presenta como la superposición y convicción de dos tipos de ritmos diferentes, por un lado los temporales, habitualmente en la banda sonora, y por otro los ritmos plásticos resultantes de la organización de las superficies en el cuadro de la distribución de intensidades luminosas, de los colores, etc.

A modo de ejemplo: En un raccord sobre un gesto (dos planos correlativos muestran el inicio y el fin de un

gesto desde dos perspectivas) podemos encontrar al menos: por un lado, un efecto sintáctico de enlace entre los dos planos por la continuidad del movimiento efectuado de un lado y otro de la unión de los dos planos. Por otro un efecto semántico narrativo, en la medida que este figura parte de una convención clásica destinada a traducir la continuidad temporal, por otro lado eventuales efectos de sentido connotado según la amplitud del descarte entre los dos encuadres y la naturaleza del propio gesto, y por último un posible efecto rítmico ligado al corte introducido en mitad del movimiento.

## TEMA 3: EL M.R.P Y EL M.R.I

### Modo de representación primitivo (M.R.P)

#### 1.El origen del término

Noel Burch pretendía en su libro "El tragaluz del infinito" rebatir algunas tesis que durante la historia del cine se habían ido formulando y que venían a proponer una visión natural, "innata" e "inconsciente" del llamado cine clásico. Algo así como que el cine clásico del sistema de grandes estudios de Hollywood consistía en la evolución natural y superior de un lenguaje cinematográfico que nació a finales del siglo XIX. Para Noel Burch, existió un MRP legible en un gran número de películas con características y desarrollo propio pero semántica y sintácticamente más pobre que el MRI. Pero esto no hace sino reconocer que lo que él llamó modo de representación institucional (MRI) si bien empleó una expresión más compleja en estructuras narrativas, etc, no dejaba de ser un instrumento creado y basado en intereses sociales y económicos. Burch basó su postura observando y estudiando los primeros años del cine, por ejemplo, el cine de Meliès.

#### 2.Características

Observa Burch que has más o menos 1900, las películas constaban de un solo plano y duraban de 1 a 2 minutos, manteniendo las tres unidades del teatro clásico.

- ✚ Un plano
- ✚ Duración de 1 a 2 minutos
- ✚ Tres unidades del teatro clásico
  - Tiempo
  - Espacio
  - Acción

La mirada a cámara, incluso el saludo, no estaba "prohibido" y no debía ser molesta al espectador, ya que la película reproducía muchas veces las condiciones del "Music Hall" que suponía la presencia de un artista en escena frente a su

público. Solo a partir del momento en que la película comenzó a desarrollar historias lineales, una de cuyas condiciones de funcionamiento exigía la creación de un mundo diegético autónomo, la mirada a cámara se abandonó de manera sistemática. La lenta erosión de este modo de representación, comienza a partir de 1906, a causa del nacimiento de la noción de "decoupage" que significa corte, montaje, en definitiva, la construcción de escenas. Coexiste con el MRI en algunas películas y autores como Porter. El MRP fue el primero en utilizar abundantemente los planos cercanos, especialmente el que los franceses llamaron "Plano Americano".

Los principios más evidentes del MRP son:

- ✚ Autarquía del cuadro
- ✚ Posición frontal
- ✚ Conservación del cuadro de conjunto de carácter centrífugo
- ✚ Ausencia de protagonista con el que identificarse
- ✚ Ausencia del primer plano
- ✚ Ausencia de clausura

### **Autarquía del cuadro**

Cada escena, cada plano es autoconclusivo, la "historia" (que no es más que un momento captado de una realidad ficticia o una pantomima, o un truco en estado puro) comienza y termina en el plano. Incluso tras la introducción del sintagma de sucesión (es decir, varios cuadros sucesivos que continúan la historia como con Meliès o Porter) sigue existiendo una plena autarquía, ya que las escenas se suceden completamente en un cuadro, incluso si hay continuidad en el cuadro siguiente, se repite la última acción de la anterior como principio de ésta.

### **Posición frontal y horizontal de la cámara**

Pura herencia del teatro (en Meliès, incluso el lugar físico, es el teatro Houdin). Los cineastas toman como referencia fundacional la fotografía, el arte y el teatro. El espectador de cine en los orígenes es un espectador de teatro sentado en su butaca inmóvil en la platea de la sala de proyección, la acción transcurre "frente a él", como si fuera representada en la tarima del teatro.

### **Conservación del cuadro de conjunto de carácter centrífugo**

Consecuencia de lo anterior, los cuadros se realizan en plano general, donde todos los personajes desarrollan sus acciones desde el centro propio del cuadro.

### **Ausencia de protagonista con el que identificarse**

El protagonismo es coral en muchos casos, ("Viaje a la luna", o "El regador regado") hoy inexistente. En otras ocasiones, el protagonista, o los protagonistas, lo son de forma leve en cuanto a que no hay una continuidad ni una descripción, ni desarrollo de los personajes, como para sentirse identificado con ellos.

### **Ausencia del primer plano**

Se trata de un predominio casi total de planos de conjunto o planos generales que muestran la acción en su totalidad, aunque también hemos señalado la aparición del plano americano y de algunas incursiones casi experimentales del primer plano (Escuela de Brighton o Meliès) pero nunca de carácter narrativo.

### **Ausencia de clausura**

Hablamos en términos de diégesis, de independencia del objeto cinematográfico como tal más allá de la realidad. Si en términos de composición hablábamos de una autoclausura, de una acción que sucedía por completo en el interior del cuadro, con frecuencia iba acompañado de la voz de un narrador en la sala, de un comentarista de imágenes, de un músico interpretando piezas de de la propia intrusión de rótulos orientativos y complementarios. Así pues, la pieza cinematográfica se solapaba con la realidad de la sala donde era proyectada.

## **3.Las investigaciones con el sonido y el color**

La imagen muestra pero no dice. En los comienzos del cine, cuando no se estaba familiarizado con la imagen fílmica, (si, por el contrario, con la fotografía) se desconfiaba de su poder de comunicación, y las primeras películas, se apuntalaban con una figura que desapareció pronto, el orador, o presentador que iba desgranando un texto que venía con el material de la película, carteles, programas, etc. O bien, se improvisaba llenando los vacíos de la acción y recreando los diálogos. En algunas cinematografías, como la japonesa, (no olvidemos la tradición del teatro Kabuki y su especial concepción de la diégesis) la institución del comentarista fue de por sí un oficio artístico de gran importancia social que perduró mucho tiempo.

Entre 1900 y 1910, los subtítulos son escasos, porque el papel que juega el presentador es importante y los hace innecesarios. A partir de 1910, desaparece el orador y aumentan los intertítulos que nacieron en 1903. Con el apogeo de los intertítulos, el público ya no puede ser analfabeto, y ano asiste a un mero espectáculo de feria. El espectáculo le exige cada vez más concentración. El intertítulo es narrativo, pero también ideológico, y junto a él, abundan las cartas, fragmentos de diario íntimo, recortes de prensa... como curiosidad, la

primera película muda sin intertítulos el "El último" de F.W.Mornau.

En el cine primitivo, la música tocada en la sala crea un vínculo espacial entre la pantalla y la sala, además de aislar de los ruidos al espectador, y de ocultar el rumor del proyector. En general, se trataba de una mezcla de fragmentos en ocasiones clásicos, y puede decirse que no hay discurso musical hasta después de la Primera Guerra Mundial, salvo en algunas excepciones. En los años 20, todas las grandes producciones estaban acompañadas por una partitura propia, interpretada en la sala por una orquesta. Las películas menores, iban acompañadas por una lista de piezas con indicaciones de los lugares del film en que debían interpretarse.

Del mismo modo, desde principios del siglo XIX se empezó a estudiar simultáneamente en varios países la sincronización de la imagen y el sonido. Primero se recurrió al disco fonográfico, pero el sistema actual deriva de la banda sonora grabada por primera vez en USA en 1928. el color también se trabajó desde el principio para "reproducir la naturaleza": estaba el coloreado de las figuras fotograma a fotograma, el teñido... en los años 20 se utilizó un sistema de bicromía para colorear escenas cumbre de algunas películas como "Ven Ur". El tecnicolor que utilizaba la tricromía llegará en los años 30, también conocido como RGB (red, green, blue).

## Modo de representación institucional (MRI)

### 1. D.W Griffith. El primer narrador fílmico. Los principios del MRI

Griffith marca junto con Porter, el inicio de un cine con posibilidad de desarrollo posterior en un modo de representación coherente, y más complejo. Amante del teatro popular americano derivado del melodrama europeo, sus primeros intentos en el mundo del espectáculo fueron como guionista, pero siempre le rechazaban y lo contrataban como actor, nunca fue un teórico, pero fue tremendamente intuitivo, con un enorme talento para sintetizar y perfeccionar los elementos de la continuidad cinematográfica, teniendo una fe ciega en el cine como vehículo expresivo y máquina de contar historias. Su visión del mundo era tópica y melodramática, con un fuerte componente racista y conservador, que lo convirtió en un artista polémico. Los cineastas soviéticos, que rechazaban su ideología, aprendieron de él, como base de una técnica cinematográfica, a la que muchos de ellos sometieron a crítica desde una concepción del encuadre y del montaje, expresiva y dialéctica y no descriptiva y narrativa, es decir, tomaron como base, su cine para confrontarlo con el que ellos proponían, profiriéndole un gran respeto como cineasta.

Griffith por fin fue contratado como director por la Biograph y para ella realizó cientos de pequeñas películas de entre 15 y 30

minutos. Desarrolló el montaje paralelo, la escala de planos, por el interés narrativo, el raccord de miradas, los ritmos ascendentes, es decir, montajes rápidos y dinámicos en los finales para agregar suspense y emoción, su empleo de la antítesis (dos realidades confrontadas para hacer que el espectador tome partido) constituye uno de los impulsos fundamentales en la conquista del montaje. Griffith no inventó el cine clásico, pero sintetizó muchos de sus elementos y elaboró la base sobre la que este se levantó poco después. Fue un maestro de la narración, (acciones paralelas, suspense basado en el aumento del tiempo narrativo, persecuciones...) descubrió que el tiempo cinematográfico, al contrario que el real podía ser dilatado o acortado, desplazó la cámara dentro de la misma escena y montaba siguiendo diversos tipos de raccord, especialmente el de planos de diferente escala de eje. Su decoupage (desglose de secuencias y planos y no de cuadros o escenarios) aunque todavía cometía fallos en la fluidez de la continuidad, es un gran hallazgo. Incluso en ocasiones insertaba "planos sonoros" (un pie repicando el suelo, un lápiz golpeando en la mesa) en su sistema narrativo tiene un gran papel en componente melodramático centrado en la exaltación del sacrificio. La mujer suele ser la víctima a salvar, pero a la vez, la pecadora que debe purgar un pecado sin determinar. Su primera gran obra fue "El nacimiento de una nación" de fuerte componente racista. El escándalo de su estreno propició el nacimiento de la crítica en prensa. Más allá de su polémica, la película llegaba a narrar hasta tres acciones montadas en paralelo completamente legibles. La cámara y el montaje sintetizaban hallazgos anteriores con gran fluidez. Después llegó "Intolerancia" que narraba episodios de la historia de la humanidad entremezclados con un montaje paralelo independiente del montaje interno de cada fragmento. El problema fue que no consiguió una unión ideológica y visual de conjunto. "Lirios rotos", folletín intimista, fue una de sus últimas películas.

### **\*\*Análisis "El nacimiento de una nación"\*\*\***

Hasta Griffith, el cine utilizaba métodos de narración objetivos, no había una toma de actitud ante los hechos. La cámara se mantenía más o menos estática y a una distancia fija de los actores, y el director carecía de medios para hacer énfasis en determinados pasajes. El análisis de este fragmento nos servirá para comparar y ver como el primitivo método de Porter para dar continuidad se convertía en manos de Griffith en un instrumento capaz de sutillar al máximo los matices de la tensión dramática. Esta secuencia, Porter la hubiese resuelto en media docena de planos, y con absoluta claridad expositiva. Griffith emplea 39 planos, a él le preocupaba algo más que la mera relación de los hechos. La acción se desarrolla en función de diferentes grupos de personajes: Lincoln y su comitiva en su palco; Elsie Stoneman y Ben Cameron (la pareja del público); el asesino Booth y por último, los actores. El salto de un grupo al otro queda justificado por su adscripción a un mismo espacio diegético (teatro) la acción principal que va de Lincoln, a su asesino y al guardián, queda interrumpida por los otros personajes que de todos modos no rompen la continuidad del



relato. Porter pasaba de una imagen a otra por cuestiones físicas, con Griffith en cambio, es por razones dramáticas. La escena actúa sobre el espectador acumulando detalles, presentando series de detalles de la trama principal. La variedad de planos permite dar más relieve y profundidad a cada situación al salpicarla de detalles que el plano de Porter no conseguía. Además el director de esta forma, se vale de una mejor forma de guiar las reacciones del espectador porque escoge los detalles que pretende resaltar sobre el relato y el momento más adecuado para mostrarlos.

- ✚ Los primeros 14 planos, muestran la llegada del presidente y recepción
- ✚ A continuación, un título nos indica la primera muestra de peligro
- ✚ En los 5 siguientes planos, vemos al guardaespaldas inquieto en el antepalco, después vemos el motivo de su nerviosismo, la función.
- ✚ En los 3 siguientes se sienta en el palco, el paso de un plano a otro en los dos últimos planos de este grupo responde a cuestiones dramáticas, ya que el guardián ya está en su lugar y no hay cambio de espacio.
- ✚ Título orientativo
- ✚ Dos planos del público ajeno a lo que va a suceder
- ✚ 8 planos que reiteran la imagen de Booth amenazadora y estática. No es identificado ni levanta sospechas ante el público.
- ✚ La vuelta a la ausencia del guardián de su puesto
- ✚ En los dos planos siguientes, vemos a Booth en movimiento para entrar en el antepalco
- ✚ Un plano en el que se intercala la situación del escenario. Este inserto obedece a acciones dramáticas. Prolongar el suspense subrayando indirectamente la ignorancia de Lincoln respecto a su asesino.

Otro ejemplo que nos permite apreciar el carácter dramático del montaje es cuando Elsie se gira y señala al palco de Lincoln, parece haber descubierto algo, pero pronto sabemos que no es así. A pesar de eso la duda contribuye a aumentar la expectativa de la escena. Otro gesto de Lincoln que agita los hombros describe una especie de premonición de lo que va a ocurrir.

A partir de esta grabación fragmentada, además de dificultar la tarea de los actores (cuya interpretación no podrá ser de igual intensidad en un primer plano y en un plano general) y de conseguir un mayor efecto dramático, el ritmo y en general el control de los elementos temporales pasaba, de manos del actor, a manos del director, ya que si al grabar una acción completa como ocurría previamente, todo dependía de la actuación del actor, ahora es el director el que da forma al relato con el encaje de unos planos y otros, de esta o aquella manera.

Narración fragmentada ---- consecuencias----- \* Actores (más dificultad)

\* Dramatismo

temporales

y rítmicos

Narración en  
un solo plano

## 2. El MRI

No es solo una cuestión técnica, en su definición también se incluyen cuestiones económicas, políticas y sociales que solo mencionaremos. El sistema de grandes estudios, su funcionamiento industrial, las presiones económicas, la influencia de la política y la censura, también son cuestiones que dan forma a este modo de representación que técnicamente tiene su esencia en la continuidad, en el *raccord*, en el "efecto de transparencia"... estas son algunas de sus características:

- ✚ Escalaridad de planos por importancia no solo técnica o narrativa, sino fruto de la aparición de un *star system* articulable. Los primeros planos son para los protagonistas, para momentos importantes, pero también para marcar la importancia de este o aquel actor.
- ✚ Ubicación de la cámara, es decir, la cámara puede trasladarse, se mueve, y con ella, espectador, que se identifica plenamente con lo que esta le muestra.
- ✚ *Raccord* en el eje. Nos ofrece una articulación nueva, ya que hasta ahora el cambio de plano se realizaba por necesidades especiales, en cambio ahora asistimos a un cambio de planos dentro de la misma acción y sobre el mismo objeto (de plano general a plano medio,, americano, etc) por cuestiones de remarque de la acción dramática o connotativa.
- ✚ Eje de miradas
- ✚ *Raccord* de dirección
- ✚ Confrontación campo contra campo y plano contra plano
- ✚ Prohibición de la mirada a cámara

Ya veremos en el siguiente epígrafe como estos últimos puntos responden todos a la creación de un universo diegético uniforme y articulado en torno a la regla de los 180°, en busca de la plasmación o del establecimiento de un espacio unitario, pese a la fragmentación provocada por la multitud de planos que pueden conformar una escena que antes se soldaba con un único plano general. La continuidad sin fisuras no deja lugar al planteamiento crítico del espectador. Los principios formales del modelo clásico (el MRI, el cine clásico) apoyan posiciones ideológicamente dominantes conduciendo a la impersonalidad regulada del espectador. Se busca un espectador tipo que no reflexione, que acepte lo que se le muestra en continuidad y transparencia espacial y temporal a través de los mecanismos ya citados. Si en el cine primitivo, el espectador miraba una acción que se producía en un espacio separado de él como en una caja opaca imaginada, en el MRI, esta acción, parece extenderse

"fuera de campo" hasta los espacios ocupados por el espectador, testigo invisible presente en la escena.

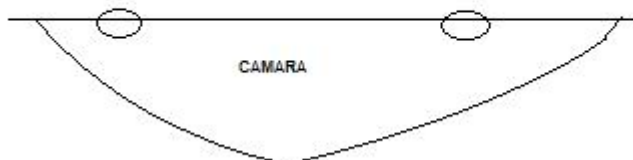
### 3.El montaje continuo, la regla de los 180°, la continuidad espacio-temporal

#### **El montaje continuo**

La finalidad de este sistema era contar una historia de forma coherente y clara. Ordenando la cadena de acciones de los personajes de manera que no confundiese. El montaje se utilizó para asegurar la continuidad narrativa. La clave del sistema continuo es hacer que la transición de un plano a otro sea "suave" o casi invisible. Las posibilidades del montaje que estudiamos en el tema 2, se encaminan en esta dirección, relaciones gráficas, tonalidades, iluminación... por otro lado, el ritmo del montaje depende también de la escala de plano, un plano general, durará más que un medio, y este, más que un primer plano. Pero la clave de este montaje continuo, es el manejo del espacio y del tiempo.

#### **Continuidad espacial: La regla de los 180°**

El espacio de una escena se construye de acuerdo con lo que se denomina el eje de acción o línea de 180°. Este eje de acción, determina un área de 180° donde se puede enlazar la cámara para presentar la acción.



El sistema de 180°, asegura un espacio común de un plano a otro que estabiliza y orienta al espectador dentro de la escena. Todos los espacios aparecerán representados desde el mismo punto de vista, como si fueran decorados teatrales. Esta práctica habitual del cine clásico, facilitaba el proceso de familiaridad del espectador con el espacio representado. Y la referencia visual idéntica siempre de los planos de situación (stabilishingshoot). El sistema de 180° asegura una dirección constante en la pantalla. El hecho de la existencia de un espacio común, junto con la regla de composición que se refiere al espacio que debe quedar en la parte del plano hacia la que mira el personaje. Esa regla, junto con la existencia de un espacio común hace que cada personaje, siempre esté a un mismo lado, izquierdo o derecho. Aunque cambie de un plano medio de los dos, a un plano y contraplano de cada uno. Cualquiera

dirección existente viene dada por la dirección de las miradas. Adherirse a la regla de los 180°, asegura la dirección lógica de un plano en la pantalla. El espectador, sabrá siempre donde está con respecto a la acción de la historia.

Ejemplo.

En la secuencia inicial de "El Halcón Maltés" encontramos dos tácticas comunes en la regla de 180°. El esquema plano/contraplano y el emparejamiento del eje de miradas (un plano nos muestra a un personaje mirando hacia algún lugar fuera de plano y en el siguiente plano, vemos lo que está mirando). El esquema general de esta escena es, situación, interrupción y resituación (reencuadre). Este es uno de los esquemas más repetidos de desarrollo espacial en el estilo continuo clásico. El montaje subordina el espacio a la acción. El corte en el movimiento es también otra técnica para invisibilizar el corte de un plano a otro, hablamos de aprovechar movimientos y gestos para cambiar el punto de vista. El montaje analítico coopera con el encuadre y el comportamiento de los personajes para centrar nuestra atención en la historia.

A lo largo de una escena los ejes de 180° van reconfigurándose conforme los personajes se mueven, cuando salen de ella o aparecen nuevos. ¿Puede el director cruzar alguna vez el eje de acción legítimamente? La respuesta es sí. La forma más usual de cruzar la línea es rodar un plano desde la propia línea y utilizarlo como transición para después plantear un plano "desde el otro lado".

Lo que hace que el sistema continuo se invisible, es su capacidad para recurrir a un abanico de técnicas que conocemos tan bien que pueden llegar a parecer automáticas. Este hecho puede llegar a resultar "peligroso".

## **Continuidad temporal: orden, frecuencia y duración**

El montaje continuo presenta los acontecimientos de la historia en un orden correlativo. La biografía más común de este orden es el flashback, y en menor medida el flash-forward. Además generalmente, se presenta lo que sucede una vez, por lo tanto, la secuencia cronológica y la frecuencia 1=1 son los métodos habituales de manejar el orden y la frecuencia dentro del estilo continuo de montaje. ¿Qué sucede con la duración? El tiempo de duración en la pantalla, pocas veces es mayor que el de la historia. La duración sigue una continuidad absoluta o se reduce. La ausencia de elipsis en la acción, el sonido diegético, prolongándose después del corte, y el corte en movimiento son tres indicadores fundamentales de que la duración en la escena es continua. A veces se emplea la elipsis temporal, que puede ser importante para la narración. El montaje continuo tiene recursos como encadenados, fundidos... que se utilizan para indicar dichas elipsis entre planos. Para mostrar periodos largos de tiempo, el montaje continuo recurre a las secuencias

de montaje (hojas de calendario pasando, alternar día y noche seguido, ver pasar estaciones...). El montaje también puede tomarse libertades con respecto a la duración de la historia, aunque la continuidad y la elipsis son las formas más comunes de transmitir la duración, la expansión (alargar un momento, haciendo que el tiempo en la pantalla sea mayor que el de la historia) es una posibilidad diferente. Ciertas discontinuidades del orden temporal, la duración y la frecuencia, pueden llegar a ser inteligibles en un contexto narrativo.

#### 4. Bazin y "el cine de transparencia"

Para Bazin lo primero es la situación en tanto que pertenece al mundo real o a un mundo imaginario análogo al real, por tanto, lo esencial de la situación no puede ser otra cosa que esa famosa ambigüedad, esa ausencia de significación impuesta a la que él concede tanta importancia. El ejemplo sobre el que se ilustra es el que coloca en la misma toma en la diégesis, a dos antagonistas cualesquiera. Por ejemplo, un cazador y su presa, este es por excelencia un acontecimiento de resolución inesperada. Toda la solución de esta situación por el juego del montaje (un montaje alternado, una serie de planos sobre el cazador, otra sobre la presa) es pura trampa.

##### La transparencia

En la mayoría de los casos, el montaje no tendrá que ser estrictamente prohibido. La situación se podrá representar por medio de una situación de unidades fílmicas, (para Bazin, los planos) discontinuas, pero a condición de que esta discontinuidad esté lo más enmascarada posible, es la famosa idea de transparencia del discurso fílmico que designa una estética particular de cine, según la cual el film tiene como función principal dejarse ver los elementos representados y no dejarse ver a sí mismo como fin. La ilusión de asistir a sucesos reales que tienen lugar en la vida cotidiana. Esta impresión de continuidad, es lo que caracteriza al cine clásico, cuyo elemento más representativo es el raccord, que se define como todo cambio de plano insignificante como tal, es decir, como toda figura que cambia de plano en la que se intenta preservar en una y otra parte del corte los elementos de continuidad. Los principales tipos de raccord son:

- ✚ Raccord sobre una mirada (campo/contracampo)
- ✚ Raccord de movimiento
- ✚ Raccord sobre un gesto
- ✚ Raccord de eje

El rechazo del montaje fuera del paso de un plano al siguiente

Bazin rechaza prestar atención a la existencia de fenómenos de montaje fuera del paso de un plano al siguiente. Cuando Bazin

valora en un montaje de Orson Wells el uso de la profundidad de campo y del plano secuencia, señala que son un triunfo del realismo. Considera que la filmación en planos largos que muestran más tiempo la realidad en un solo fragmento de film y colocan todo lo que aparece en una situación de igualdad ante el espectador, debe lógicamente ser más respetuosos con lo real. Podemos apreciar que lo que para Bazin funciona como ejemplo perfecto de máximo realismo, también puede ser considerado como adelantamos en el tema 2, todo lo contrario, una forma de montaje dentro del plano de composición que rompe la unidad significativa del plano.

## Tema 4. El cine soviético

### 1. Introducción

Antes de la Revolución de Octubre de 1917, no hubo en Rusia una industria cinematográfica tan potente como la alemana o la francesa, pero sí algunas compañías de ámbito nacional en Moscú y Petrogrado que producían un cine popular, melodramático basado en el carácter de los actores.

Estas compañías se resistieron a la nacionalización soviética de 1919 y se exiliaron llevándose todos los equipos, lo que desmanteló completamente la industria. La nacionalización supuso la requisita de los equipos que quedaron y el establecimiento de precios políticos para materias primas y productos, y el control político del comercio y la industria fotocinematográfica. No tardaron en surgir problemas como boicots, escasez de cinta virgen...

Fueron jóvenes revolucionarios los que decidieron poner en pie una producción nacional nueva partiendo de cero, sin implicarse en la construcción del socialismo ya que los bolcheviques nunca entendieron sobre todo tras la muerte de Lenin, el poder del cine en un nivel avanzado. Para ellos, era un simple instrumento de propaganda y enseñanza, más que un arte. Eso dio cierta libertad a los cineastas los primeros años, haciendo un cine vanguardista que se quebró en los años 30, en favor del realismo socialista artísticamente mucho más retrasado.

La Revolución de 1917, supuso la explosión renovadora de todos los campos del arte, una explosión que se puso al servicio de una idea radical de cambio de todos los aspectos de la vida. A la cabeza estaba el futurismo ruso, y el constructivismo. Los futuristas se ofrecieron para construir una cultura proletaria y fundaron diversas organizaciones culturales. En una de esas organizaciones entró S.M. Eisenstein para realizar montajes teatrales. En torno a la escuela cinematográfica de Moscú se reunió una serie de jóvenes (Kuleshov, Vertov, Eisenstein...) dispuestos a crear una cinematografía revolucionaria y a formular una teoría que ni Griffith ni los alemanes habían elaborado en torno al arte que estaban creando. A este núcleo teórico se deben tres aportaciones teóricas que después tendrán su reflejo en el cine de los grandes directores soviéticos.

1. Lev Kuleshov y su laboratorio experimental, que trabajó en la investigación del montaje sentando los cimientos del montaje soviético.
2. Dziga Vertov. El grupo documentalista. Hacían cine al servicio de la propagando. Vertov estaba al frente de los noticiarios del estado y aprendió a fondo una técnica y teoría del documental, y formuló una estética propia que es la que llamó Kino-Glas o Cine-Ojo, con el propósito de crear una nueva rusia soviética al margen de los clichés de los Lumiére. El cine-ojo es radical desde el punto de vista estético y político. Con la consolidación del stalinismo y el realismo socialista cayó en desgracia como formalista y extremista político.
3. Feks que era la fábrica del actor excéntrico que recogía el legado popular del circo, las variedades, el jazz, el boxeo, etc. Frente al drama burgués. Era experimentación constructivista.

En 1921, tras una crisis económica grave, Lenin puso en marcha la NEP (Nueva Política Económica) que liberalizaba la economía permitiendo la gerencia privada de los negocios. Así se fue rehaciendo la industria cinematográfica. Los realizadores eran los que habían empezado a trabajar con la Revolución y que concebían la cultura como una mediación entre su trabajo y su vida. Para Lenin el cine era la más importante de todas las artes.

Los estudios sobre los principios del montaje, empezaron a dar sus frutos con "La huelga" y con "El acorazado Potemkin" a mediados de los años 20. A partir de ahí, el cine de Eisenstein, Pudovkin, etc, se hizo internacionalmente conocido y gozó de éxito durante un par de años. Pero el stalinismo acabó el movimiento de renovación. Stalin promovió una línea de conducta que se denominó realismo socialista a favor de su doctrina, y artística e intelectualmente tan simple como para que fuera comprendido por un campesino recién alfabetizado. Los cineastas como Eisenstein, Pudovkin... fueron acusados de elitistas y formalistas y de no hacer cine para el pueblo, llegando a tener dificultades con las autoridades.

## 2. Lev Kuleshov. "El efecto Kuleshov"

El denominado efecto Kuleshov, fue desarrollado y demostrado por Lev Kuleshov en su laboratorio experimental y consistía en:

- ✚ Tomaba una foto de un famoso actor de la época con un gesto neutro e inexpresivo.
- ✚ La mostraba emparejada con una foto de un cadáver y parecía que el actor, tenía cara de pena o tristeza.
- ✚ Realizaba combinaciones con fotos de platos de comida, de mujeres, de niños, consiguiendo en cada una que los espectadores apreciaran en el gesto dentro del actor, deseo, hambre, cariño... Al mismo tiempo, también mostraba

combinaciones de actores con gestos distintos emparejadas con una misma imagen neutralizando esos distintos gestos y consiguiendo un efecto similar de todos los emparejamientos.

Kuleshov demostraba que el sentido está en el discurso, que este depende del montaje, y que el espectador completa el significado.

Kuleshov señaló que el montaje permitía crear un espacio común y artificial allí donde los fragmentos rodados procedían de lugares distintos. Igualmente, el montaje le sirve como experimento para construir la imagen compacta de una mujer a partir de fragmentos de mujeres distintas y así sucesivamente. Comprendemos que la fuerza básica del cine estriba en el montaje, pues con él, es posible tanto fragmentar como reconstruir y finalmente rehacer el material, por último, señalaremos una paradoja, Kuleshov afirmó: "el cine auténtico es el montaje del estilo americano, y la esencia del cine, su método para lograr las más fuertes impresiones". Esta afirmación la hizo Kuleshov cansado del ritmo lento y pesado de la cinematografía nacional rusa. Lo paradójico fue que mientras para él, el montaje norteamericano era digno de estudio, para los americanos, era, que el montaje era algo que ocultar.

### 3. Pudovkin. "El montaje lírico"

Comenzó su carrera cinematográfica de director con una obra de encargo, "La Madre", con la que triunfó tanto ante el público como ante los intelectuales. Es una obra en la que un fuerte recuerdo del Kammerspiel Film y la influencia de Griffith se unen a una concepción vanguardista del montaje, no tan radical como la de Eisenstein, ya que Pudovkin hace un cine más narrativo, pero influida por él. En 1927 rodó para conmemorar el primer decenio de la revolución de octubre "El fin de San Petersburgo". Era una película coral en la que parece querer demostrar a Eisenstein que no era un antiguo anclado en los modos del teatro burgués, pero con una línea narrativa, con protagonista, un joven campesino que va a trabajar a la ciudad. En Pudovkin, hay personajes, no hay tipaz (tipo). La película tiene dos vertientes, una intelectual ideológica, épica, al estilo de Eisenstein y otra simbólica y narrativa, no gustó tanto como "La madre". Pudovkin realizó un sinfín de películas pero ninguna a la altura de "La madre", "El fin de San Petersburgo" o "El final de Asia" además de actor y director de cine, Pudovkin es autor de textos teóricos, especialmente sobre el montaje y la interpretación. En sus escritos señalaba que la continuidad es el componente esencial en la cinematografía. En su teoría se apropia y reintroduce las concepciones americanas y reconoce su deuda con autores como Chaplin o Griffith, uno de los puntos más conocidos de su teoría es la idea del observador, ideal o imaginario, se trata de una construcción teórica en relación con el montaje de continuidad. No hace referencia al espectador en la butaca, es una entidad que puede presenciar acontecimientos desde diversas perspectivas, no en su globalidad, sino desde puntos ventajosos. Se trataría de montar



la escena, ofreciendo al espectador real, diversas perspectivas en una visión legible y controlada por encadenamiento y no por choque, como lo haría Eisenstein, pero en la práctica el espacio de Pudovkin es inestable, una construcción por montaje, no hay mundo anterior del que puedan extraerse los planos, sino una acción artificial que hace avanzar la narración.

En sus películas mudas, las posiciones espaciales son ambiguas para poder sacarles el mayor jugo posible. El espacio no es escenográfico, no es continuo, no es uniformemente cúbico y está atravesado por tensiones y sometido a una incertidumbre permanente, aliviada por los primeros planos que nos sitúan simbólicamente en el espacio tiempo. El espectador, llevado de un plano a otro por la tiranía del montaje, sigue la narración mientras consume espacio y pierde contacto con la globalidad del escenario. La orientación se consigue entre otras cosas por la dirección de las miradas y el movimiento.

La teoría de Pudovkin viene a ser como una generalización razonada y de largo alcance de la obra de Griffith, mientras Griffith se contentaba con resolver problemas conforme se le presentaban, Pudovkin formula una teoría del montaje. Pero también había divergencias entre lo postulado por Pudovkin y la obra de Griffith. En lugar de ver la escena en plano general acentuando la intensidad dramática por medio de los planos próximos, Pudovkin sostiene que esa intensidad puede aumentarse construyendo exclusivamente por medio de detalles significativos. Otra diferencia con Griffith es que mientras este, se expresa a través de personajes, Pudovkin lo hace por series de detalles y mediante su yuxtaposición. Pudovkin es un narrador más concentrado en los efectos pero, menos personal en el contenido. Pudovkin coincidía con Kuleshov al confirmar el efecto del montaje, como ejemplo, yuxtaponer tres planos, uno de un personaje sonriendo, otro de un revolver amenazando y un tercero del mismo personaje atemorizado. En este orden el efecto era de acobardamiento, en cambio, si el orden es el contrario el efecto sobre el personaje es de heroicidad y osadía, es decir, montando en distinto orden los mismos planos, se obtiene un efecto emocional diferente. Finalmente como ejemplo un fragmento de "La madre", el del momento en que el hijo es avisado de que va a salir de la cárcel.

## 4.S.M. Eisenstein

### **El montaje dialéctico**

Concibe el montaje (al contrario que el cine clásico) como un choque explícito entre planos. Una relación dialéctica de la que se produce un sentido. Sus apreciaciones encuentran un punto de origen en Kuleshov con su proposición de que el sentido no proviene de la propia imagen sino del choque entre imágenes.

El choque entre planos

En "Las antípodas" de Griffith, Eisenstein propone un cine basado en la fragmentación como forma de conseguir unos determinados efectos al enfrentar unos planos con otros, al ponerlos al servicio de un juego diegético.

Eisenstein concibe cada plano como una unidad construido cada uno con una finalidad. Cada plano está pensado en términos estrictamente plásticos y a su vez la relación entre planos es casi geométrica. Su concepción por tanto, es totalmente plástica, no busca el raccord de continuidad como el cine clásico. En Eisenstein no es que se rompa el raccord, es que su noción misma está superada, no se rompe el raccord intencionadamente, sino que para él no tiene valor esa figura. Su propuesta va más allá y por eso no le interesa cumplir unas normas en las que no cree.

#### El cine dialéctico

Para Eisenstein, el cine es una lectura de la realidad, no una representación análoga a lo real, para él es dar un sentido a esa realidad. En el cine lo real no tiene sentido fuera de la imagen, la imagen lleva en sí todo el sentido. No se trata de reproducir, ni reflejar la realidad, sino de emitir un juicio ideológico sobre ella. Por tanto, para él el cine es un discurso articulado y lo que define esa articulación es el montaje. Para hablar de la idea de montaje de Eisenstein hay que hablar del concepto de fragmento como unidad de discurso y del concepto de conflicto como choque entre planos.

El fragmento es una unidad sintagmática que se define por sus relaciones, por su articulación con los fragmentos que le rodean, es por tanto una unidad descomponible en una serie de parámetros visuales (esencialmente la luminosidad, el contraste, la duración, la amplitud del cuadro, etc.). Todos esos parámetros son en realidad los que constituyen los elementos expresivos que relacionan unos fragmentos con otros. Eisenstein valora el plano en sus componentes puramente visuales, independientemente de lo que estén representando. Finalmente el fragmento tiene un valor de corte de cesura, porque representa una unidad organizada por y para la cámara. El espacio imaginario del film lo construye el espectador a través de los fragmentos.

El conflicto es la interacción entre dos unidades cualesquiera del discurso fílmico, por lo tanto, habrá conflicto de fragmento a fragmento, pero existirán también conflictos en el interior de un mismo fragmento. Los conflictos fundamentales serán: gráficos, de superficies, de volúmenes, espaciales, de iluminación, de ritmos.

Eisenstein incluso tendrá en cuenta el contrapunto audiovisual, puesto que intentó hacer (y no pudo) cine sonoro como un juego de contrapuntos entre todos los parámetros fílmicos (imagen y sonido). Al contrario que el cine de la transparencia proponía que el sonido no necesariamente acompañase al la imagen sino que

podiese incluso contradecirla. Por tanto los elementos sonoros tienen un enorme valor y deben estar en igualdad de condiciones con la imagen.

### **El tipaz marxista**

Es el protagonista eventual, momentáneo, de cada momento. En Eisenstein no encontramos personajes como tales, como en Griffith o Pudovkin. No tienen una psicología, una biografía trabajada, los tipaz, son reflejos en cada momento del proletario o del tirano, del burgués. En definitiva son "personajes tipo" representantes de una conciencia social o de un estrato socio-político, algo muy marxista.

### Implicar al espectador

Lo que finalmente busca Eisenstein es la adhesión, la implicación del espectador, modelarlo, pues el cría que existía una analogía entre los procesos fílmicos y la forma de pensamiento. Para él, el ser humano, piensa con imágenes y esas imágenes tienen características análogas a la forma de construir un film. Hablará de reflexología (cálculo de estímulos fílmicos para provocar reacción en el público) porque busca una adhesión afectiva del espectador a aquello que se cuenta en la película.

### El montaje de atracciones

Hay que situar al espectador, orientarlo hacia una dirección deseada (estado de ánimo). Es la tarea de todo teatro utilitario (agitación, propaganda, divulgación). El instrumento para conseguirlo viene dado por todas las partes constitutivas del aparato teatral, reconvertidas a una única unidad: su calidad de atracción.

La atracción es todo momento agresivo del espectáculo. Todo elemento que someta al espectador a una acción sensorial o psicológica, experimentalmente verificada y matemáticamente calculada para obtener determinadas conmociones emotivas del espectador. Conmociones que a su vez, lo conducen a la conclusión ideológica final. La atracción no tiene nada en común con el truco. El truco es el resultado cumplido en el plano de determinada habilidad, no es más que una forma de atracción. En sentido terminológico, en cuanto designa algo que cumple su finalidad en sí mismo, es justamente lo contrario de la atracción que se basa en lo relativo, es decir, en la reacción del público.

En resumen, la suma de fragmentos A+B+C+D deberá producir un efecto temático final que despierte en el espectador una conclusión ideológica final.

**\*\*Octubre, diez días que conmovieron al mundo\*\* 1922**

## 4.6 Dziga Vertov. "El cine-ojo"

Vertov se mueve en el terreno del documental, su forma de entender el cine, es el cine-ojo. La cámara no es humana sino objetiva, lo que esta capta, siempre es verdad. Esto es cierto a medias, porque la imagen puede ser verdadera pero el sentido, puede ser diferente según la relación entre los planos. Vertov es consciente de la creación de sentimientos, pero siempre mostrando la realidad tal cual, nunca hace ficción, todo lo que aparece existe a partir de la realidad, más allá de la cámara, nada se construye a priori, de hecho, Vertov decía que el drama, era el opio del pueblo. La ficción es absolutamente nociva. Su obra más importante es "El hombre con la cámara" de 1928. Durante la película, las imágenes van siendo progresivamente más manipuladas para crear efectos estéticos e ideológicos, la película es una declaración de la gran confianza en el cine, en la cámara y sus posibilidades, en el control de la cámara sobre el mundo, lejos de la ficción. Todo el mundo es filmable, se cree que el cine es un instrumento de conocimiento, que permite conocer y comprender el mundo, una idea global en todo el cine soviético.

Vertov provenía de los Trenes de Agitación, movimiento que se encargaba de hacer llegar el cine a todos aquellos lugares que no disponían de salas de proyección. Además se pretendía ganar adeptos para la recientemente nacida Rusia Soviética. Así pues, a través de los Kinoks (cinematógrafo) se llevaba a cabo un proyecto a la vez didáctico, a la vez, propagandístico. Por lo tanto el lastre constructivista apreciable en "El hombre de la cámara", se combina con la intención propagandística, didáctica y aleccionadora que Vertov ya exhibiera en los Trenes de Agitación. "El hombre de la cámara" es ante todo una práctica de cine protesta/propuesta. Mitad panfleto reivindicador, mitad experiencia iniciadora para todo aquel que se sienta aludido. Esta experiencia de transmitir por cine, imágenes visuales, es fiel reflejo de la actividad teórica de Dziga Vertov, ambas, teoría y práctica, se complementan y se ejemplifican la una a la otra. Vertov, toda su vida incomprendido por las diferentes esferas sociales y gremiales de su época, basaba su concepción de lo filmable en la noción de movimiento. El concepto de movimiento, sumado a lo maquinístico, lo moderno, lo urbano... discriminaría lo que es susceptible de ser captado por la cámara de lo que no.

Por lo tanto, y en resumen, la obra de Vertov está profundamente anclada en el formalismo (nos ofrece la realidad desde el prisma nuevo del cine-ojo perfecto y superior al ojo humano) así como en el constructivismo ruso. Tiene puntos en común con el vanguardismo cinematográfico soviético de Eisenstein y compañía (aunque discrepa en muchas ideas, como la del cine de actores), y bebe de las fuentes del documental propagandístico (pero transformando lo real filmado en lo real construido), finalmente, tiene mucho de social, de político, de revolucionario y de militante: en "El hombre de la cámara", hay un principio constructivo que somete los elementos y los supedita a una idea. Por tanto es ideología.

## "El hombre de la cámara"

### MOVIMIENTO

1. Presentación del aparato cinematográfico
2. Ausencia de movimiento (ciudad dormida)
3. Aparición paulatina del movimiento
4. Apogeo del movimiento (ciudad en todo su fervor)
5. Descomposición y estudio (Gimnasia, caballos)
6. Experimentación
  - División de la pantalla
  - Inclinación planos
  - sobreimpresiones
7. Clausura

La película es una reflexión sobre el movimiento y una oda al urbanismo y a las máquinas. Utiliza planos enfocados y desenfocados.

## Tema 5: El vanguardismo alemán

### 1. Introducción: El expresionismo

El movimiento expresionista está relacionado con el clima social de la Alemania de antes de la Primera Guerra Mundial, estaba caracterizado por un capitalismo autoritario, una industrialización y urbanización galopantes, una deshumanización del proletariado urbano y un imperialismo lleno de problemas. Socialmente, el expresionismo como movimiento cultural, está ligado a la pequeña burguesía urbana. Su ideal se manifiesta en su pacifismo y en la creencia en el progreso, algo que entrará en crisis a raíz de la IGM, dando paso a la angustia, el pesimismo y el síndrome del fin del mundo.

Desde los años 10, los expresionistas plantean hacer borrón y cuenta nueva respecto al impresionismo y naturalismo burgués, contra el materialismo y la visión fotográfica de la realidad. El artista expresionista, no es receptivo, sino creador, no busca un efecto momentáneo sino el significado eterno de los hechos y los objetos, se aparta de la naturaleza y se esfuerza por suscitar la "expresión más expresiva" de un objeto.

El cine fue dentro del expresionismo, la manifestación artística más tardía, además es difícil definir el expresionismo cinematográfico diferenciándolo del simbolismo o incluso del realismo. Directores como Fajtz Lang se definieron como no expresionistas. Quizá el expresionismo cinematográfico más genuino, sin contaminación de decorativismo caligarista, sea "Nosferatu" de Murnau.

### El concepto de vanguardia

Las vanguardias suponen una ruptura con la tradición artística. El cinematógrafo es un medio de expresión que surge a finales del siglo XIX, por lo que es comprensible que sea empleado por las vanguardias.

En cambio, el cine, mayoritariamente, no es vanguardista, camina por una senda narrativa, clásica, plástica ¿cómo se ha producido este divorcio entre vanguardia y cine? Vanguardia como concepto, designa tres cosas distintas que se solapan históricamente, pero que también son correlativas. Su primer uso fue militar, era la cabeza de los ejércitos, en segundo lugar, el término pasó a la política, los movimientos revolucionarios, marxismo, leninismo...), por último, con la herencia de los otros dos, llegamos al término artístico, que comienza a utilizarse en el siglo XIX en Francia para designar la actitud de los románticos, frente a la tradición. Este uso artístico atesora el contenido de los otros dos, un artista vanguardista era un artista combativo, de choque, "destructivo", este combate era contra la tradición occidental, pretende arrancar desde 0, superando el canon de reescrituras que hace que durante muchos siglos se establezca una continuidad relativamente dialéctica entre las manifestaciones artísticas. En canon no contradice las reescrituras, incluso las críticas, pero establece una ligazón desde el origen. La fractura con este canon se produce a finales del siglo XIX, los artistas tienen más interés por lo que les rodea que por sus antepasados, con un mundo moderno, renovado, repleto de nuevos inventos. El siglo XIX se interesa por la realidad, es la Revolución Industrial, de donde se producirán elementos "artísticos", arquitectura repetible, prensa, folletines, surge entonces el problema del aura de los objetos artísticos, fruto de la reproductividad técnica de las obras (la mecanización del arte). En este contexto, aparecen la fotografía y el cinematógrafo, consumación de la entrada de la mecánica en el arte.

El cine, no aparece como arte, sino como divertimento de ciertas clases. Solo más tarde, el cine será tenido en cuenta por los artistas. Vanguardia y cinematógrafo, con similar ignorancia hacia la tradición, tardarán tiempo en encontrarse. Entre 1905 y el final de la IIGM, es el periodo de vanguardias. En ese periodo, asistimos a una crisis de humanidad, de civilización: desaparece la noción de "población civil", aparece la ametralladora... con el fin de la IGM nacen los totalitarismos (Alemania, Italia, URSS...). En el siglo XVIII, con la Ilustración, se creía que la educación era la cura para la libertad y el progreso. Las vanguardias se mueven en un campo que es incomprensible si no atendemos a esa crisis civilizatoria anteriormente señalada.

### **Berlín, sinfonía de una ciudad**

La película de Ruttmann es un estudio y experimentación con los componentes más generales de la plástica: movimiento, progresión, y tiempo, investigados en su estado puro, matemático. Utiliza fragmentos figurativos siempre liberados respecto a sus referentes. Lo significativo, es que la actitud

plástica de Ruttman y el resto de autores de este tipo de expresionismo, y el marco de sus investigaciones se mantuvieron ajenos al pulso general del cine alemán de amplio público, porque concebían sus obras como creaciones de una lógica completamente distinta. Una diferencia fundamental con el futurismo ruso o con las películas similares de Vertov, es el carácter poético-rítmico frente al choque que proponía el ruso. Ruttman toma de Marinetti la fascinación por las máquinas y del futurismo soviético, la importancia del montaje. Pero se aleja de ellos para hacer poesía rítmica, reduciendo todos los elementos, incluso los seres humanos, a puro ritmo maquinístico convertido en mirada sobre la ciudad.

### **El gabinete del Dr. Caligari**

Tiene sus orígenes en el romanticismo alemán, mientras que la narración tiene fuentes prevanguardistas, la plástica, iluminación, decorados... si que presenta elementos del expresionismo teatral, es vanguardista.

Caligari es la primera película no solo expresionista, sino también de la vanguardia. ¿Cómo en 1920 ve la luz la primera película expresionista, si este movimiento había comenzado en otros artes en 1905? De 1905 a 1914, el expresionismo se había desarrollado en otras artes, hasta la IGM. El expresionismo pictórico está marcado por visiones apocalípticas, por una retórica de lo grotesco. Si el espíritu del expresionismo concluye catastróficamente en 1914, habría preguntarse qué sobrevive para el universo cinematográfico, cómo es posible el trasplante de un soporte pictórico literario a uno cinematográfico.

La película está marcada por una escisión de dos elementos discordantes, por un lado, su historia, el relato, que no es vanguardista, que se enmarca dentro del romanticismo y que es una historia demoníaca con personajes que se desarrollan, con pulsiones de muerte. Es una película en este sentido, prevanguardista, que no debe nada al movimiento posterior. Por otro lado, la plástica, la composición, no se inspira en los paisajes románticos, sino en el espíritu, al menos de la vanguardia pictórica, así una historia decimonónica, toma una plástica vanguardista. El resultado es que la obra se reconoce como una obra de vanguardia cuyo vanguardismo hay que matizar. En cuanto a la historia, habría que analizar la temática del doble, los desdoblamientos de Caligari, su relación con el sonámbulo, etc. Incluso encontramos un desdoblamiento en el relato que no es lineal, sino que está contado por alguien, por lo tanto, tenemos relato, dentro del relato principal. Esto nos lleva a analizar las relaciones de Caligari con el romanticismo y con el psicoanálisis de Freud.

#### El concepto freudiano de lo siniestro

En 1919, Freud escribe un texto llamado "Lo siniestro" coincidiendo con la campaña publicitaria previa al estreno de la película de Caligari. Con ese texto, Freud propone definir una sensación extraña. Para Freud, entre lo familiar y lo extraño

hay puntos convergentes, esa convergencia, responde a una confusión en la experiencia de lo hogareño y lo no familiar. Esta sensación está siempre ofrecida desde el prisma de la perspectiva personal de cada cual. Esa sensación produce un malestar que Freud llamará, lo siniestro, lo que lo lleva a elaborar sus planteamientos son los traumas de guerra, pacientes a los que analiza y de los que concluye que tienen algo dentro del sujeto que no quieren curar. Encuentra la pulsión de muerte, aquello que dentro del sujeto no quiere su bien, lo que lo proyecta a hacer las experiencias más traumáticas. Ante la imposibilidad del absoluto placer, el ser humano hace un pacto con la realidad y sus recortes, cuando no se acepta este pacto, existe la pulsión de muerte, que no busca el placer, porque el placer es ausencia de excitación, no actividad. Freud explica esto volviendo al Romanticismo, y recurriendo al cuento de Hoffmann, encuentra en el Romanticismo la separación del yo y la conciencia, la existencia del inconsciente. El Romanticismo supone el desgarramiento de conciencia más radical de la modernidad.

Hoffmann, "El hombre de arena". Tiene mucha relación con la historia de Caligari.

#### *Análisis del "Gabinete del Dr. Caligari"*

El arranque de la historia se da con un prólogo y la película se cierra con un epílogo. La historia comienza en una loquería donde un individuo alucinado cuenta una historia. El guión original, no comenzaba así, sino que comenzaba cuando el enfermo veía una caravana de gitanos llegar a la ciudad. La composición del primer plano de la película es muy icónica, los personajes están pegados al margen izquierdo y tienen gran profundidad de foco. Es un plano incompleto, colmado cuando por el fondo surge la mujer de blanco, creando un contraste lumínico (el blanco, representa la carencia de voluntad, es un fantasma que atrae visualmente al protagonista y genera en él un relato). La historia, por tanto, surge de un prendimiento visual, el protagonista hace alusión a una identificación: "es mi novia". No sabemos si la historia es cierta o si es soñada o inventada, etc. En este arranque hay una inversión cromática entre dos cuerpos vacíos, exentes de voluntad, ella de blanco y el de negro. Y surge el relato. El espacio abre el recuerdo, su ciudad representada por una tela pintada que no proporciona un efecto de realidad, sino antinaturalista. Representa una ciudad gótica, de líneas quebradizas y grotescas. Refleja el recuerdo de un loco. A continuación un microplano que representa la feria, después retorna al lugar de la anunciación y el protagonista con la mirada perdida vuelve a recordar algo: el villano, por tanto hay una vuelta al relato anterior. Entra Caligari con la típica representación expresionista que rompe y quiebra la identificación con su personaje. Es una actuación de excesiva gesticulación. El villano está asentado en la tradición romántica del siglo XIX: sombrero a modo de chistera, etc. La interpretación del actor es vanguardista, el espacio también, mientras que la historia, el maquillaje y la caracterización del resto de personajes son prevanguardistas. Llega entonces la primera aparición de Alan en su habitación leyendo. Es una



imagen con reminiscencias Bayronianas. Alan es un personaje melancólico y decadente (figura romántica y de una época muy anterior). El decorado puntiagudo y retorcido contrasta con el método tradicional del vestuario, todos los actores excepto el Dr. Caligari y Cesare interpretan de manera naturalista, cosa que crea un gran contraste.

La feria representa el caos y el resto de la ciudad la tranquilidad. La película incide en la frontera entre ambos espacios, la ciudad siempre espera que los personajes penetren en ella, mientras que la feria está siempre colmada de gente desde el principio. En el primer plano de introducción en la feria, destacamos la centralidad, tanto lumínica como de la imagen. no permite una prolongación de la visión por los márgenes, todo converge en el centro de la imagen, esto contrasta con los planos del cine clásico, donde juega un papel primordial el fuera de campo, y donde no se tiene una noción de corte en los lados creados por el margen. En cambio el encuadre de Caligari es centrípeto, las dos novias, una a cada lado, girando en sentido opuesto, dirigen la mirada hacia el centro, los personajes tienden a cruzarse en el centro del plano, un centro que pronto ocupará Caligari, justo debajo de la aguja gótica de la iglesia. La iluminación, la plasticidad de los planos, la feria como lugar caótico, tienen una razón de ser, un por qué, una explicación: el Dr. Caligari. Una vez dentro del gabinete del doctor, hay una primera parte del espacio que está oscurecida para iluminar el lugar por donde saldrá Coligar, que presenta un cuerpo sin voluntad, Cesare, que podría tener un paralelismo con la joven de blanco del principio. El sonámbulo, representa un tema muy experimentado a lo largo del siglo XIX científicamente. Los descubrimientos de Caligari no son positivos, sino que es una ciencia que provoca que el científico que la practica se implique en demasía provocando que la ciencia se ponga al servicio de la pasión, en este caso de Caligari.

El primer plano de Cesare es fascinante, un cuerpo que no sabe qué mira, es una mirada electrizante, amplificada por la caracterización y el maquillaje. El personaje femenino se asimila a la imaginería: figuras redondeadas, y una iluminación diáfana, todo ello visto desde el prisma del que cuenta la historia, ella se siente atemorizada por la mirada del sonámbulo, una mirada que por otra parte garantizará su salvación. En la escena del rapto de Jane por Cesare, esta se abre con la composición plástica de la alcoba de Jane. La parte más cercana al espectador se caracteriza por el blanco virginal, las figuras suaves y redondeadas y la sensación táctil que los velos traducen, todo ello contrasta con el fondo de formas angulosas que recoge en sí toda la caracterización plástica que la rodea, por el contrario el fondo de formas afiladas no tiene representación actancial por el momento, son sombras amenazantes e inciertas, en el plano del exterior de la alcoba aparece emanando de las sombras, la figura afilada de Cesare con una representación de su personaje no psicológica sino espacial, "haciendo espacio" con su propio cuerpo. De vuelta al interior, el fondo que no tenía representación actoral, da entrada a un personaje produciéndose la perfecta relación entre la parte más

cerca y la mas alejada. Todo lo q caracteriza esa parte alejada se reúne en la figura amenazante de Cesare. La amenaza flota en la atmósfera de la escena. Las imágenes relatan esa misma amenaza. Cuando Cesare rapta a Jane de ese blanco virginal, la rapta con una especie de velo de recién casada, por tanto la habitación podría ser un lecho nupcial.

No hay un excesivo cuidado en la continuidad, hay un primitivismo narrativo, pero esmerada plasticidad. En la secuencia del Dr. Caligari, como doctor en el asilo de alienados, en la que se descubre que sin dejar de ser ese gran doctor, también es un feriante capaz de realizar los actos más funestos, nos encontramos de nuevo con la escisión típica del doble. Nos encontramos con la temática del doble, los dos destinos de Caligari son descubiertos gracias a la investigación de Francis en la biblioteca del doctor. Una historia del pasado enclaustra la que se nos está narrando, esto nos explica que es un relato que integra unas historias dentro de otras. Junto a este hallazgo aparece el diario de Caligari donde se recebra la dualidad del doctor científico y el doctor criminal. El Caligari demoníaco nace del mismo Caligari científico. El demonio para la literatura romántica está en el propio sujeto y no fuera de él. Las letras con la frase: "Debes convertirte en Caligari" le cierran toda salida al doctor al que no le queda más remedio que la conversión. Esta es una historia contada por Francis incluida en un marco con un prólogo y un epílogo. Francis relata toda la historia de manera delirante, algo que descubrimos en el epílogo. Al final, Caligari ya no aparece bajo la imagen romántica de antes, sino como un bienhechor y con una interpretación naturalista sin atisbos de elementos demoníacos.