

CAPÍTULO QUINTO

EDICIÓN Y POSICIONES DE CÁMARA

Es útil volver a repetir aquí, casi al término de la Materia II, que lo dicho sobre posiciones de cámara es sólo la médula de esta asignatura. El criterio con que se han seleccionado las normas, y la forma como se ha enfocado cada paso, obedecen principalmente a los conocimientos más esenciales de un editor, destinatario principal de estos apuntes.

260

Dominar la edición es dominar el montaje. Y el montaje es, sin posible discusión, la esencia del cine.

Es posible encontrar directores y cinefotógrafos que nunca se han sentado a la moviola, pero es indiscutible que aquellos que lo han hecho conocen y dominan mucho más todos los recursos de la pantalla.

Ningún director que se precie de creador puede estar ajeno al trabajo de moviola. Es allí, por lo menos, al lado del editor, donde verá surgir toda la magia de movimientos que él había imaginado y preparado durante la filmación.

Es en el tanteo infinito de cada ajuste, de cada corte de fotogramas, de cada empalme de celuloide, donde descubrirá las formas nuevas con que habrá de afrontar la próxima creación.

Contra todo lo que pueda imaginarse, no son los directores, ni los cinefotógrafos, ni los directores de fotografía los que han ido descubriendo y sistematizando las leyes de posiciones de cámara en su labor de poner en escena. Tales normas nacieron de la comprobación en moviola. Fue la constatación, el tanteo, la precisión y las reclamaciones

261

de los editores lo que obligó a muchos directores a vislumbrar primero y a confirmar después las regiones permitidas y las regiones prohibidas para la colocación de la cámara.

PROTECCIONES

- 262** El editor debe recibir un material filmado que le ofrezca diversas posibilidades de montaje. Una buena filmación no sólo se atiene a las tomas descritas en el guión técnico. En cada escena añade planos o tomas de protección, las que consisten en *close-ups* de los personajes en diversas actitudes (especialmente de escuchar) y expresiones con distintas reacciones del rostro. Nadie sabe a punto cierto, durante la filmación, dónde irán ubicadas tales tomas de protección; pero ciertamente constituirán un material precioso para el editor en el *armado rítmico* de la acción dramática y en toda clase de pequeñas enmiendas a las discontinuidades anexas al oficio de poner en escena.

A menudo los actores han cometido errores insignificantes en medio de una toma larga y difícil: una mirada al lente, una mueca rara, un síntoma momentáneo de menor intensidad dramática, etc. Muchas veces tales errores no se descubren sino en pantalla. Es entonces cuando la habilidad del editor y las *tomas de protección* entran a cumplir su cometido.

TOMA DE PROTECCIÓN Y CUT-AWAY

- 263** Un *insert* o toma de protección es la toma de un objetivo que no entra directamente en la acción. Por ejemplo, el *close-up* de un reloj de pared, de un almanaque, el plano de una bandera flameando en la punta de un mástil, un rótulo, letrero, etc.

Generalmente los insert vienen descritos en el guión técnico y, por lo tanto, cumplen un fin determinado en el desarrollo argumental.

El *cut-away* es un plano de un personaje no incluido en la toma anterior, mejor dicho, de un personaje dejado de lado por un momento en el desarrollo de la escena.

Su concepto preciso no es fácil de definir, pero su uso en la práctica es determinado y suficientemente claro.

- 264** Supongamos una escena en un comedor de familia donde los papás y los hijos están en la mesa. Un sirviente que ha servido la fuente se ha ido a la cocina. El diálogo a la mesa es lo principal de la escena. De pronto, una discusión agitada entre los hijos y los papás. Y en medio de los planos de ellos (de los *two-shots* y de los *close-ups* de los familiares) aparece un *close-up* del sirviente que escucha por el otro lado de la puerta. He aquí, pues, un *cut-away*.

«Desde el momento que los *cut-away close-ups* nunca son parte de la acción principal —aclara J. Mascelli— no necesitan ajuste con la toma anterior. Sin embargo, si se les estableció previamente, y luego se les quitó fuera de cuadro, deberían ser mostrados por su correcta dirección de mirada a derecha o a izquierda para ajustar su posición fuera de cuadro en relación con los actores principales».³³ Para este autor existe una regla de edición que señala una amplia libertad en el uso de los *cut-away*: «Es posible hacer un *cut-away* sobre cualquier cosa que suceda en cualquier parte y en cualquier tiempo».³⁴

³³Op. cit., pág. 151 (§ 154).

³⁴Op. cit., pág. 161, 182 (§ 154).

Para establecer una terminología más completa, en cuanto al asunto explicado, es necesario saber que a *cut-away* se opone *cut-in*. Así, pues, todo paso desde una toma cualquiera a una parte de lo aparecido en aquélla es un *cut-in*. Se puede pensar que tanto *cut-in* como *cut-away* son planos más estrechos que el anterior. De un plano de tres personas en acción, por ejemplo, dos muchachos y una niña, se hará un *cut-in close-up* de la joven o un *cut-away close-up* de la madre que teje un sillón. Siempre entonces, el *cut-away* es plano de algo que estaba fuera de cuadro (*off-screen*).

265

CORTE EN UN MOVIMIENTO FILMADO EN DOS TOMAS

En repetidas ocasiones nos habremos encontrado con cámaras que captaban un mismo movimiento desde dos puntos de vista diversos. En tales casos es indispensable que el actor *repita* parte de la acción en ambas tomas para dejar al editor la oportunidad de elegir el mejor sitio de empalme.

266

En todo empalme, en todo corte de tijeras sobre el film, el editor está preocupado de dejar una transición suave. Una de sus principales tareas es la *continuidad* de la acción.

Es sabido que una de las técnicas más eficientes para dar suavidad a un corte es hacerlo *durante el movimiento*. Es por esto que a menudo se usará la acción de sentarse, de levantar una copa, de encender un cigarrillo, de atravesar una puerta, de bajarse del caballo, descender del automóvil, etc., para cambiar de plano y de punto de vista.

El corte en movimiento es de tal importancia en el dominio de la moviola, que nos exige detenernos en él antes de terminar esta Materia II, con la cual está ligado.

Nadie que haya ensayado algunas horas de corte y empalme en moviola ignora la ingrata sorpresa que ofrecen los cortes en movimiento. Se ensayan a veces un sinnúmero de posibilidades y se permanece en la duda de cuál sea la correcta.

267

Acudamos a los ejemplos.

t.1 ms de un filatélico que toma una lupa de la mesa y la acerca a sus ojos para observar una estampilla que tiene en la otra mano.

t.2 mcu del filatélico observando la estampilla.

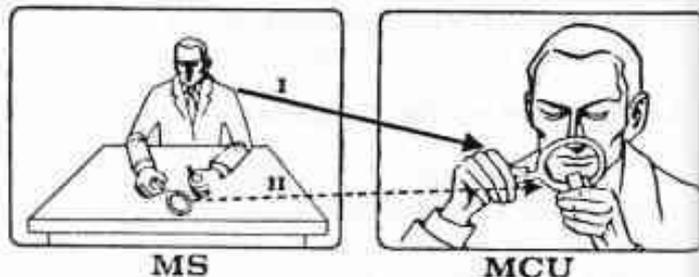
El director ha ordenado, durante la filmación, que la acción de levantar la lupa de la mesa y llevarla frente a los ojos se repita en ambos planos: *medium-shot* y *medium close-up*. El editor, por lo tanto, deberá elegir si empalma ambas tomas al comienzo del movimiento de alzar la lupa, en la mitad del recorrido o al llegar la lupa frente a los ojos.

Algunos autores han descrito esta operación en forma tan simplificada que, llevada a la práctica, presenta más problemas que soluciones. Por ejemplo, uno de ellos recomienda ubicar fotogramas comunes en ambas tomas; como sería un fotograma que presente la lupa pasando frente al nudo de la corbata en el ms y el otro fotograma idéntico en el mcu. Luego «se *sustraen* aproximadamente cuatro fotogramas por cada lado de movimiento» y al empalmar ambas tomas el movimiento del brazo se verá natural y continuado en pantalla.

268

Este método esconde una verdad y un error si se le presenta así. Es cierto que en gran parte de los casos la eliminación de una parte del recorrido dará la impresión de naturalidad y, por el contrario, la permanencia de los fotogramas que describen el viaje total (del brazo, en nuestro ejemplo) dará la impresión de que se vuelve atrás.

filmación A



filmación B

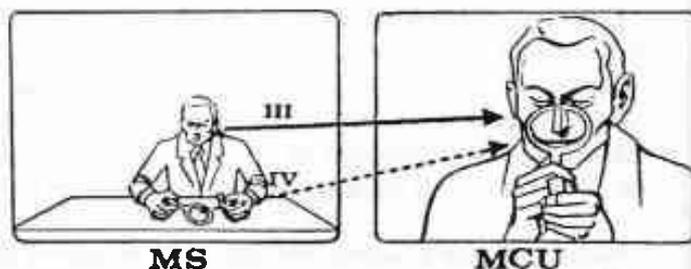


Lámina 80

Es fundamental fijarse en el origen de esta ilusión de retroceso. Tal vuelta atrás depende exclusivamente de la *zona de cuadro* en que se desplazan ambas acciones, la lejana en MS y la cercana en MCU. Obsérvese y compárese A y B en Lámina 80. Representan dos filmaciones diversas: A) que traerá problemas y B) que hará fácil la tarea.

La flecha I de A, trazada desde la ubicación más alta a que llega la lupa al llevarla a los ojos en MS y la más A que llega en MCU *resulta descendente*. Por lo tanto, cualquier sitio que se elija para cortar y empalmar durante el alzar de la lupa, resultará en un efecto falso: la lupa parecerá *volver a bajar* al entrar al MCU.

En un caso así, no quedaría otra solución que suprimir prácticamente todo el alzar, cortando por pie del MS cuando el filatélico toma la lupa, y cortando por cabeza del MCU cuando la lupa llega a su mayor altura. Sólo así se produciría un desplazamiento hacia arriba en la zona de pantalla, como lo indica la flecha II.

La flecha III de B muestra que la altura máxima de la lupa en MS está en una zona de cuadro más baja que la máxima de MCU la cual ofrece toda clase de posibilidades durante el alzar.

Se podrá afirmar que en la mayoría de los casos será necesario suprimir fotogramas, suprimir parte del recorrido real, para que el ajuste resulte natural. Sin embargo, el editor se deberá acostumbrar a verificar las zonas y con este criterio logrará resultados positivos y en poco tiempo habrá adquirido seguridad en los cortes.

ntaje

e en
n de
viaje



atrás
es, la
entan

varia a
alquier
efecto

alzar,
el mcu
hacia

ona de
durante

ramas,
editor
positivos

MATERIA III

MOVIMIENTO Y RITMO DE LA IMAGEN

INTRODUCCIÓN

Sergey M. Eisenstein, en el otoño de 1929, terminó de redactar sus cinco métodos de montaje: métrico, rítmico, tonal, sobretonal (o armónico) e intelectual³⁵ (§ 274). **270**

Seis años después el inglés Raymond Spottiswoode publica su lista de seis tipos de montaje: primario, simultáneo, rítmico, secundario, implicacional e ideológico³⁶ (§ 275).

Aunque es necesario aclarar que R. Spottiswoode se basa en el método ruso y, por lo tanto, carece del mérito de los soviéticos como pioneros del montaje sistematizado, también debemos reconocer que sus obras abrieron un camino interesante a la estética del cine bajo la influencia de la escuela documentalista inglesa (British Documentary School) fundada y dirigida por John Grierson.

Diferencia entre dos clasificaciones del montaje:

Para Spottiswoode aquellos seis tipos de montaje son seis «diferentes tipos de construcción», todos ellos de *igual valor*. **271**

Para Eisenstein los cinco «métodos de montaje» son «categorías formales», como él las llama, que van desde el método más simple («la categoría métrica se caracteriza por una ruda fuerza impulsadora»)³⁷ hasta el más elevado, el intelectual, destinado a producir «una yuxtaposición de conflicto de resonancia afectivo-intelectual³⁸ basada expresamente en la dialéctica de Hegel y Lenin».³⁹

³⁵ Se publicó primeramente en Londres, en revista *Close up*, abril, 1930, trad. de W. Ray.

³⁶ Primera publicación, en su obra *A Grammar of the Film*, en Inglaterra. Ed. Faber and Faber, 1935.

³⁷ «...is characterized by a rude motive force» (tr. Jay Leyda: Meridian Books, N. York, 1957, pág. 80).

³⁸ «...conflict-yuxtaposition of accompanying intellectual affects» (*op. cit.*, pág. 82)

³⁹ «Building a completely new form of cinematography —the realization of revolution in the general history of culture; building a history of science, art and class militancy» (*op. cit.*).

272 Hemos puesto aquí estas dos muestras esquemáticas de los primeros tratadistas, para hacer ver al alumno el dilatado campo de estudio, abierto desde hace ya cuarenta años, y con el fin de establecer los puntos básicos que nos guiarán en nuestro análisis del movimiento y su ritmo.

Nuestro programa de tópicos no es nuevo. Todo lo que diremos está implícito en aquellos primeros tratados. La única diferencia radica en el sistema de enseñanza y en la acentuación de ciertos valores.

Para aquellos tratadistas, especialmente para los rusos, la forma cinematográfica está siempre al servicio de una significación argumental. De aquí que las clasificaciones del montaje sean hechas (desde Pudovkin) bajo un criterio "representativo" (§§ 23, 44). Con ello las formas-puras quedaron relegadas a la trastienda de las "entretenciones" intrascendentes.

273 Según nuestro punto de vista, ampliamente expuesto en la primera parte, un alumno-artista no debe ser sometido a una iniciación estética donde el trabajo intelectual-filosófico y el trabajo intelectual-literario estén por encima del trabajo intelectual-sensitivo de las formas.

El artista genuino es un hombre libre y honesto. La honestidad artística es aquella posesión segura de la propia verdad vivida y expresada a través de la belleza. Demos herramientas y enseñemos a trabajar al hombre honesto. El hará después las obras, que brotarán de su corazón.

Por último, es necesario añadir aquí una experiencia repetida innumerables veces: la de aquellos principiantes de arte que se llenaron la cabeza de discusiones estéticas y abanderamientos en tal o cual escuela, sin dedicarse nunca a los fundamentos de la expresión artística, sin lograr meter sus manos en el trabajo de doblegar la materia. Porque, no olvidemos, toda manifestación artística se hace a través de la materia sensible.

Es por esto que nosotros hemos preferido circunscribir nuestra enseñanza a un ABC del quehacer estético, conscientes de que hemos señalado el mejor punto de partida para un ulterior crecimiento del artista maduro.

274 Algunos párrafos, donde Eisenstein explica sus cinco categorías de montaje:

Montaje métrico. El criterio fundamental para esta construcción es el *largo absoluto de los trozos*.⁴⁰ Los trozos son unidos de acuerdo a sus longitudes, en un esquema-fórmula que corresponde a un compás de música... En este tipo de montaje métrico el contenido dentro del cuadro de cada trozo está subordinado al largo absoluto del trozo... Se caracteriza por una ruda fuerza impulsadora.

Montaje rítmico. Aquí, al determinar la longitud de los trozos, el contenido dentro del cuadro es un factor que debe considerarse como poseyendo iguales derechos. Es muy posible encontrar aquí casos de *identidad* completamente métrica en los trozos y en sus medidas rítmicas, logradas mediante una combinación de los trozos de acuerdo a su contenido...

En el montaje rítmico hay movimiento dentro del cuadro que impulsa el movimiento del montaje de un cuadro al otro. Tales movimientos dentro del cuadro pueden ser objetos en

⁴⁰ Trozo, aquí, es igual a toma.

movimiento, o el movimiento de los ojos del espectador dirigidos a lo largo de las líneas de un objeto inmóvil... Esta segunda categoría también puede ser llamada primitivo-emotiva.

Montaje tonal. El movimiento es percibido en un sentido más amplio. El concepto de movimiento abarca *todos los resultados* de un trozo de montaje... Aquí el montaje está basado en el característico *sonido emocional* del trozo —de su dominante. El *tono* general del trozo. El trabajar con diversos grados de *soft-focus* o diversos grados de "estridencia" podría ser un típico uso del montaje tonal... Puede también llamarse melódico-emotivo. Aquí el movimiento se convierte claramente en vibración emotiva de un orden aún más alto.

*Montaje sobretonal.*⁴¹ En mi opinión, el montaje sobretonal es orgánicamente el máximo desarrollo en la línea del montaje tonal. Se le puede distinguir del montaje tonal por un cálculo colectivo de todas las atracciones de los trozos... Esta cuarta categoría —siendo un fresco torrente de fisiologismo puro— hace eco, en el grado más alto de intensidad, de aquella primera categoría. De este modo, el tono es un nivel de ritmo.⁴²

Montaje intelectual. No es un montaje de sonidos armónicos (sobretónicos) fisiológicos, sino de sonidos y armónicos de un género intelectual: esto es, yuxtaposición-conflicto de los afectos intelectuales concomitantes... El cine intelectual será el que resuelva la yuxtaposición-conflicto de los armónicos fisiológicos e intelectuales. Se construirá así una forma completamente nueva de cinematografía —la realización de la revolución en la historia general de la cultura.

Film Form, Moscú-Londres, 1929.⁴³

Explicación de los seis métodos de montaje, tal como lo resume Spottiswoode:

275

Montaje primario. Montaje de los conceptos derivados de la observación del contenido de las tomas (*shots*) sucesivas.

Montaje simultáneo. Montaje de los conceptos derivados de las tomas y de los sonidos contemporáneos a ellas dentro del film.

Montaje rítmico. Montaje de una serie rítmica de cortes, abstrayendo los efectos de las tomas que los dividen.

Montaje secundario. Los significados por los cuales los elementos secundarios del film, tono del corte,⁴⁴ tono del contenido,⁴⁵ y efectos de sonido, son capacitados para generar los efectos producidos por la serie.

Montaje implicacional. Montaje de los conceptos derivados de la observación de las secuencias como totales, a la manera de una comprensión de las *implicaciones* de esas secuencias.

Montaje ideológico. El montaje que resulta del choque de un concepto derivado de un elemento en el film, con un concepto que forma parte de la ideología del espectador.

A Grammar of the Film, Londres, 1935.⁴⁶

⁴¹*Overtonal*, deriva de "overtone" o armónico de resonancia.

⁴²Todas las letras cursivas (bastardillas) están puestas por Eisenstein en el texto original.

⁴³*Op. cit.*, 72-83 (§§ 270-271).

⁴⁴*Cutting-tone*. El tono afectivo se produce solamente por el tipo de corte, a través del influjo del montaje rítmico.

⁴⁵*Content-tone*. El tono afectivo producido por los componentes del tema de las tomas: e.g. línea, composición, significado del contexto del film, etc. Éstos son factores afectivos en la generación del *content-tone*, mientras el contenido y los cortes son factores afectivos en la generación del *affective-tone*.

⁴⁶*Op. cit.*, pág. 5 (§ 275).

CAPÍTULO PRIMERO

CONTINUIDAD MÚLTIPLE

CONTINUIDAD REAL

Se ha dicho repetidas veces que la continuidad es la meta de una buena edición.

276

Esta frase es digna de ser analizada por esconder simultáneamente una verdad y una antinomia.

Si un director ha preferido destrozar la realidad, fraccionándola en pedazos o tomas separadas, es porque no ha preferido la *realidad continuada*. Si, al llegar esos pedazos a manos del editor, escuchásemos al mismo director exigiendo del editor un especial cuidado en los cortes, para obtener una buena continuidad, estaríamos en nuestro más pleno derecho de preguntar: —¿qué clase de continuidad es ésta?

Porque, si es exactamente la misma que la continuidad de la acción real, no parece lógico destrozarla con la cámara para reconstruirla en la moviola.

Lo sorprendente es que muchas veces es la misma continuidad la que se despedaza y se vuelve a armar. Por ejemplo, un hombre llega a una casa, abre la puerta, entra, la cierra y se dirige a un mueble. Abre el cajón, saca una caja y la introduce en su bolsillo. En ese momento se percata de que su mujer observa. Va hacia ella y le dice: —¡Tú no has visto nada! ¡No puedes haber visto!, etc.

Supongamos que el director ha filmado esta escena a través de seis tomas; al llegar a moviola aconseja al editor que mantenga todos los recorridos completos para dar sensación de una escena real y expectante.

277

Con ello se conseguirá mantener un tiempo y un espacio reales. ¿Por qué, entonces, se ha fraccionado en seis trozos?

Hagamos la misma pregunta desde otro punto de vista: «¿Qué es lo que se ha fraccionado?»

278 Por de pronto, no se ha fraccionado ni el tiempo, ni el espacio por donde se desplaza el personaje. Pero, en cambio, sí se ha fraccionado el espacio del que observa la escena. Porque al saltar la cámara de un punto de vista a otro (al pasar del exterior de la casa al interior del *living*, del ms del sujeto cerrando la puerta y yendo al mueble, al detalle de la mano que toma la caja, de allí a su rostro, luego a la mano que desliza la caja dentro del bolsillo, al rostro que gira sorprendido, a la esposa que observa desde el descanso de la escalera, etc.), no ha hecho otra cosa que fraccionar el espacio del que observa, vale decir del espectador.

Por lo tanto, nos encontramos con un fenómeno auténticamente cinematográfico: un *espacio de acción* y un *espacio de observación*, de naturaleza diversa, separables.

En nuestro ejemplo nos hemos encontrado con que este espacio del observador es lo único que justifica el fraccionamiento de la acción real en seis tomas. Más aún, no se trata de una nueva justificación negativa, sino que hay dos motivos poderosos para hacer el fraccionamiento:

- 1° se ha logrado concentrar la atención del espectador sobre el trozo de acción que más interesaba en cada instante, ampliando, *magnificando* el detalle al tamaño completo de la pantalla, y
- 2° se ha logrado imprimir un movimiento nuevo a la acción real: el movimiento de los cortes.

279 *Magnificación* y *movimiento* son, pues, las dos primeras fuerzas del montaje (§ 72). La magnificación no sólo posee valor por el mero hecho de dejar ver mejor lo que está cerca, sino por la *abstracción* con respecto al resto del escenario, el cual es abstraído, fuera de la visión del espectador.

El *movimiento* que nace del corte es el primer fenómeno a que debe atender un editor, porque a menudo estará en sus manos la posibilidad de producirlo o dejarlo perder. Este movimiento es la médula del montaje y es por ello que nos dedicaremos a analizarlo en sus formas más desnudas, en su contenido estético puro.

CONTINUIDAD-FÍLMICA

280 Volvamos a la continuidad. Distingamos, primeramente, esta reconstrucción de la continuidad-real (en aras de una discontinuidad de observación como nos lo mostró el ejemplo anterior), de otra continuidad que, por darse exclusivamente en pantalla, la llamaremos *continuidad-fílmica*.

Supongamos que el director cambia de opinión respecto al ritmo de aquella escena y ruega al editor reducirla en tiempo, de modo que el hombre parezca estar urgido y la escena entera aparezca como una síntesis compuesta por trozos insignificantes. Acción de dar vuelta la llave en la cerradura, salto directo al interior para ver su entrada y, antes

de detenerse a cerrar la puerta, tomar de su viaje sólo la llegada al mueble, detalle de la mano al tomar la caja, la esposa observando, la mano saliendo del bolsillo, etc.

A pesar de que el tiempo y el espacio real han sido voluntariamente mutilados, estilizados, veremos nuevamente al editor buscando la continuidad en los cortes y empalmes de los trozos. Como es natural, ya no podemos pensar en una continuidad real, porque se han dejado saltos temporales y espaciales inaceptables en la realidad. Se trata, pues, de una lógica diversa, que llamaremos *continuidad-filmica*.

Ésta es la estilización (§ 26-28) más característica del lenguaje cinematográfico. En ella se reúnen varias convenciones, varios fraccionamientos, varios movimientos en pantalla.

CONTINUIDAD TEMÁTICA

Ahora bien, pasemos a un ejemplo completamente diverso. Supongamos que un cinefotógrafo ha visitado una feria popular, uno de esos pintorescos sitios donde se reúnen vendedores y compradores de cualquier cosa comerciable, y trae un centenar de tomas de gentes, ambientes, objetos de arte, comestibles, manos quietas, manos en actividad, miradas soñolientas, miradas de alerta, cambios de expresión en los que ofrecen, en los que se regatean, en los que compran, en los que pasan, etc. El centenar de tomas pasa a moviola, donde hay que armar una secuencia con cierta lógica, es decir, con continuidad.

La palabra "continuidad" toma aquí un sentido completamente diverso. Ya no es ni real, ni temporal-espacial, ni de acción. Es simplemente una *continuidad-temática*, cuya validez no puede descansar solamente en ideas, sino que también necesita una lógica en el discurso visual. El examen de esta lógica-visual nos llevará a un más extenso capítulo sobre las transiciones y el ritmo del movimiento.

CAPÍTULO SEGUNDO

EL MOVIMIENTO INTERNO A LA TOMA

Como quedó establecido en la Introducción a la segunda parte (§§ 72-85), el cine es un arte de imágenes en movimiento. En este capítulo y en los siguientes nos fijaremos en los movimientos *internos* a la toma y en los movimientos *externos* a la toma. Los *primeros* son aquellos que registra el film y se perciben dentro del recuadro durante la proyección de la toma. **282**

Los *externos*, en cambio, son los movimientos que nacen de los cortes y transiciones entre una toma y la toma adyacente.

Tal asunto constituye el quehacer más delicado en la artesanía de la edición, por entrar en juego simultáneo factores tan complejos como: ideas (tema-contenido), continuidad de transiciones, flujo del discurso visual y ritmo del montaje.

Si durante el rodaje de una toma, el sujeto se mueve, o la cámara se mueve, tales movimientos quedarán registrados sobre la emulsión del film y posteriormente, durante la proyección, el recuadro fijo de la pantalla dejará ver *en su interior* tales movimientos.

Se oponen, pues, a esta categoría, todas aquellas tomas sobre sujetos fijos (una casa, un libro sobre la mesa), captados con cámara fija. En tal caso la composición del sujeto, dentro del recuadro de la pantalla, permanecerá idéntica e inmutable. No habrá movimiento alguno en la toma misma.

MOVIMIENTO INTERNO DE PULSACIÓN CONSTANTE

Cuando un sujeto se mueve en forma isócrona, sin producir cambio en la composición **283**

del cuadro, porque el ámbito de su movimiento permanece dentro de la misma zona de cuadro, da a la toma un tipo especial de movimiento que llamaremos de *pulsación constante*.

Poco más adelante pondremos ejemplos de estas tomas. Nos bastará un vistazo para caer en la cuenta de que su característica común es *no cambiar de zona*. Podremos definir la toma de *pulsación constante* como aquella donde su *movimiento interno carece de progresión*.

Se supondrá por lo tanto que ninguna toma donde haya progresión podrá tener cabida en esta clasificación, como sería el caso de un personaje (o varios) parlamentando (en diálogo); un *zoom-in* o *zoom-back* donde cambia la composición; un sujeto móvil en aceleración o retardación, etc.

- 284** Esta clasificación es útil en edición. Cuando el alumno comienza sus primeros ejercicios de corte y armado en moviola, cae pronto en la cuenta de que las tomas con movimiento interno (cámara fija sobre un sujeto fijo) pueden tener la longitud o tiempo que se quiera, y para cortarlas basta contar segundos y meter tijera. Por una parte, presentan esta comodidad, y por otra, parecen resistirse a formar parte de una escena, de un montaje, donde alternan tomas con movimiento interno. Pues bien, las tomas de *pulsación constante* son muy similares a esas tomas totalmente quietas; pero al poseer movimiento interno comparten con el otro grupo móvil. En resumen, las tomas de *pulsación constante* son un buen puente, son un umbral, entre las tomas sin movimiento interno y las tomas con movimiento interno (§ 326).

CUADRO SINÓPTICO DE MOVIMIENTOS INTERNOS

- 285** Para lograr, más adelante, un planteamiento práctico en la yuxtaposición de tomas con movimientos internos y externos de muy diversas clases, se hace necesario un cuadro de sus posibles casos.

División de las tomas según su movimiento interno:

Cámara	Sobre sujeto	Cambio de zona
1. fija	móvil	con cambio = MOVIMIENTO PROGRESIVO
2. móvil	fijo	con cambio = " "
3. móvil	móvil	con cambio = " "
4. fija	móvil	sin cambio = PULSACIÓN CONSTANTE
5. móvil	móvil	sin cambio = " "
6. móvil	fijo	sin cambio = " "

NOTA: Obsérvese que el factor que determina la pulsación constante es la permanencia del sujeto en la misma zona.

Pongamos ejemplos de cada tipo, en dos grupos:

286

A. Movimiento progresivo:

1. Todo sujeto que entra o sale de cuadro; todo cambio de zona captado con cámara fija.
2. Todo *pan*, *tilt*, *travelling* descriptivo sobre cosas o paisajes fijos que son descritos por la cámara y pasan por pantalla.
3. Acción que se desarrolla dentro del cuadro, como ir de un sitio a otro de una habitación, mientras la cámara avanza (*dolly*) o gira en *pan*.

B. Pulsación constante:

287

4. La cámara fija capta agua de un arroyo, olas del mar, rueda girando, péndulo, rama de árbol balanceándose, etc.
5. La cámara sobre *dolly* sigue a una persona, manteniendo igual posición dentro del cuadro. *Traveling* desde un auto a jinete galopando, un avión en vuelo desde otro avión, etc.
6. Paisaje homogéneo desde ventanilla del tren, rocas de una costa desde lancha que pasa, rieles y durmientes desde el tren, camino desde el automóvil, etc.

CAPÍTULO TERCERO

RITMO INTERNO Y EXTERNO A LA TOMA

RITMO INTERNO

Bajo el mismo criterio que nos llevó a clasificar las tomas por el tipo de movimiento que podían presentar en pantalla, podríamos ahora fijarnos en las categorías rítmicas de tales movimientos. Siendo esto tan obvio, resultará más fructuoso fijar la atención sobre otro aspecto: *el origen del ritmo*; vale decir si éste emana de un movimiento dramático de los sujetos en acción, o de un movimiento visual. **288**

A. RITMO DE LOS MOVIMIENTOS DRAMÁTICOS

Se trata aquí de la acción misma de los personajes que se desplazan en el escenario o simplemente dialogan; con la cual se produce un progreso psicológico. Cada toma de este tipo poseerá un ritmo interior. **289**

Imaginemos una toma de un muchacho (Juan) sentado a una mesa, que mira fijamente a una joven (Elisa, quien no aparece en este *cu* de Juan), estira su brazo hasta tomar el vaso, lo lleva lentamente hasta sus labios y, antes de beber, dice: «No estoy seguro». Terminado este texto se bebe rápidamente todo el contenido y deja el vaso con fuerza en la mesa.

Una segunda toma presenta el *cu* de Elisa, que lo mira sin decir nada, apoyadas sus manos bajo el mentón, quieta.

La toma de Juan, una vez filmada, posee un ritmo dramático fijo, que podría haber

sido muy diverso si el director hubiese cambiado la interpretación antes de filmarla. Hay un ritmo psicológico y un ritmo visual en sus gestos.

La toma de Elisa, en cambio, no posee ritmo interno alguno, ni psicológico ni visual. La toma podrá quedar de la dimensión que se necesite en la edición de la escena completa.

B. RITMO DE MOVIMIENTOS VISUALES

- 290** Este ritmo se refiere a movimientos dentro del cuadro, que no presentan una acción con sentido completo. Por lo tanto, la dimensión o duración de la toma es indiferente en sí misma y dependerá exclusivamente de la función que desempeñe en medio de la escena por editar. Como ejemplo, imaginemos una toma de Juan y Elisa bailando. (Si es mantenido su movimiento rítmico en el cuadro, será casi de *pulsación-constante*).
- 291** La mayoría de los ritmos visuales internos, sin sentido completo, se darán en recorridos de un sitio a otro, de viajes, de objetos en movimiento. Una mujer que aparece al comienzo de una toma, caminando por la calle y llegando a una vitrina para detenerse a mirarla, no exige, de por sí, que su viaje sea mantenido entero. Si el editor lo desea podrá dejar sólo los tres últimos pasos y la detención frente a la vitrina. Sin embargo, el ritmo interno está determinado por la velocidad de sus pasos, como por la forma tranquila o rápida con que se detuvo.
- 292** Otro grupo de movimientos visuales estará determinado por la velocidad con que la cámara-móvil se desplaza. La velocidad de un *pan*, de un *tilt* o de un *travelling* marcará también un ritmo visual interno que deberá conjugarse con los ritmos visuales y/o dramáticos de las tomas adyacentes.

RITMO EXTERNO

- 293** Toda toma, tenga o no un ritmo interno, puede participar del ritmo externo que brota del *corte*, o sea, de la dimensión con que quede en medio de la escena armada. Por lo tanto, piénsese que el primer factor que determina este tipo de ritmo es el montaje mismo en sus medidas de longitud o *duración de las tomas*. Como salta a la vista, no toda toma puede ser cortada por un mero criterio de longitud. Excepto los dos tipos ya especificados: las tomas *sin movimiento interno* y las tomas de *pulsación constante*. Una acción dramática exige el desarrollo de su contenido, igual que ciertos movimientos de cámara necesitarán ser dejados completos, sin aceptar un corte por mera medida de tiempo. Ahora bien, desde el momento que todo discurso cinematográfico está construido a base de tomas, este movimiento producido por los cortes o por la yuxtaposición de diversos planos exige por sí mismo un ritmo, a la vez interno y externo, en la escena completa. La creación de este ritmo cae principalmente en manos del editor.

CAPÍTULO CUARTO

INFLUJO DE LOS CORTES EN EL RITMO INTERNO

CAMBIO DEL RITMO INTERNO

Trataremos aquí de los cortes que influyen sobre el ritmo de una escena (varias tomas) filmada en continuidad de acción (§§ 276, 280). Es el caso más común en moviola, cuando se reciben las tomas que componen un film dramático. Así pues, toda vez que el editor reciba un material filmado con una continuidad claramente definida, su tijera podrá producir, según su estilo y su elección, una extensa gama de diversos ritmos. **294**

Sus primeros cortes no harán otra cosa que armar la escena para percatarse de su efecto. Tengamos presente que hasta este momento nadie ha visto aún el resultado de tantos y tan dilatados esfuerzos. Con este primer orden y despunte de las tomas, con esta primera visión seguida, se podrá apreciar lo que se imaginó el guionista, lo que decidió el director y lo que ahora ofrece la escena al editor (*ver corte aproximado*: § 432).

Más adelante (§§ 430-432) tendremos oportunidad de recorrer cada paso de estas primeras etapas del *cutting*. Por ahora estudiemos sólo su incidencia en el ritmo.

Las solas longitudes o duraciones que el editor determina para las tomas (ritmo externo) incidirá en forma directa en el ritmo dramático (ritmo interno). **295**

Esta afirmación parece contradecir lo dicho en párrafo 293 sobre la imposibilidad de cortar una toma en continuidad de acción. Para dilucidar esta aparente antinomia será útil examinar el concepto de ritmo con que estamos mirando este asunto.

- 296** Un ritmo es *métrico* cuando está regido por un compás. Tal ritmo está sujeto a medidas rígidas y es propio de la música de danzas y marchas.⁴⁷ En cine es muy poco común el uso de un ritmo métrico, poseído de «una ruda fuerza impulsadora», según frase de Eisenstein (§ 274).

El ritmo más común y necesario en montaje es aquel que nace como fruto de dos movimientos simultáneos: el movimiento interno y el movimiento externo de la toma. Es muy similar al que Eisenstein coloca en segundo lugar, como montaje rítmico, aunque en el pensamiento de Eisenstein se trata de crear la toma, antes de filmarla, mientras aquí nosotros damos por filmada la toma y atendemos a los cambios que podrían hacerse con la sola tijera.

Resulta sumamente complicado explicar por escrito algo que resulta claro y visible sentados a la moviola. Para comprender este ritmo-resultante es necesario volver al asunto que traíamos entre manos: ¿cómo cambiar un ritmo que aparentemente quedó determinado por la actuación de los actores?

Los medios son quizá muchos más, pero por claridad didáctica los agruparemos en cuatro tipos:

CUATRO MEDIOS DE ALTERACIÓN RÍTMICA

1. PAUSAS

- 297** Sabemos que toda toma filmada suele venir con un *plus*, un sobrante de acción al comienzo (CAB) y al final (PIE) (§ 475): si la toma de guión técnico indicaba «Juan toma el vaso y dice: ¡No estoy seguro!», una vez filmada llegará a manos del editor con algunos instantes (y aun segundos) *de actuación*, antes de tomar el vaso y después de terminado el parlamento. (§ 289)

De la conservación, acortamiento o supresión de estos instantes de *plus* dependerá un notable cambio en el ritmo de un diálogo. Imaginemos que el diálogo continúa entre Juan y Elisa, a través de seis tomas con parlamentos de ambos personajes. Las seis «pausas» que separan las tomas ofrecerán doce trozos (CAB y PIE de cada toma) donde se podrán conservar, acortar o suprimir fotogramas. Con ello, las posibilidades de imprimir un ritmo u otro a la escena son tan diversas como quiera el editor y lo exija el sentido dramático de la escena.

- 298** Este cambio de las pausas afecta directamente al *tempo* de la acción. Si tomamos un diálogo filmado, hacemos tres copias de trabajo (*workprints*) idénticas y armamos tres versiones de la misma escena; una con pausas completas, otra con pausas cortas y una tercera suprimiendo pausas entre un parlamento y otro, descubriremos en pantalla que el solo ritmo externo (cortes) ha logrado producir un cambio *aparente*, pero afectivo, en el ritmo interno de la acción. Podemos estar seguros de que un espectador común que vea estas tres versiones creerá que son tres filmaciones diversas, donde los actores interpretaron con diverso *tempo* la acción dramática.

⁴⁷ Mucha música barroca, clásica, gran parte de la música romántica del siglo XIX y la música popular, están construidas sobre un compás danzable (§§ 356, 357, 364).

2. SUBDIVISIÓN DE UNA TOMA E INTERCALACIÓN

Cualquier toma puede ser dividida en trozos y barajada con tomas (o trozos de tomas) de los personajes y objetos que tienen parte en la misma acción. **299**

Supongamos que el editor siente necesario el producir una mayor vacilación en Juan antes de pronunciar su parlamento. Partirá entonces con la acción de Juan que agarra el vaso y lo acerca a los labios. (Puede aún hacerle abrir la boca, como para pronunciar la primera sílaba, quitándole el sonido de aquella sílaba). Corta allí la toma de Juan y coloca un pequeño trozo de la toma de Elisa que lo mira en silencio y vuelve a Juan que dice su parlamento «No estoy seguro».

Cualquier *cut-away* (§ 263) será útil para intercalaciones de este tipo, con la condición de estar tan ligado a la acción principal, que no distraiga de ella.

Si suponemos que el editor se decidió por el truco de hacerle abrir la boca sin decir nada, quiere decir que el sonido de aquella sílaba primera no podrá caer sobre el segundo trozo (el trozo colocado después de Elisa) porque le faltarían fotogramas en imagen. Entonces será necesario acudir al efecto de *sound-flow*.

3. SOUND-FLOW Y OVERLAPPED DIALOGUES

Estos métodos, cuyo significado y mecanismo de armado se explica en párrafos 452, 491 y 508 es otro efectivo medio de alterar el ritmo interno mediante los cortes. **300**

Sound-flow o sonido sobrepasado es un trozo de parlamento que cae sobre el rostro del otro personaje en toma de reacción, es decir, una parte del texto de Juan que se oye sobre Elisa en actitud de escuchar.

Overlapped dialogues o sonido traslapado es un trozo de texto de un personaje que se monta sobre el texto de otro personaje, escuchándose simultáneamente y dando la impresión de que el segundo personaje está urgido por ser escuchado o por lanzar su idea sin atender a lo que le dicen.

4. RECORRIDOS

Cuando la acción de una escena está compuesta no sólo por gestos y palabras, sino por desplazamiento de los sujetos, el corte podrá influir grandemente en cuanto a dejar los recorridos íntegros, reducirlos o, en algunos casos, suprimirlos casi por completo. **301**

En este asunto, como en todos los anteriores, se presenta un fenómeno psíquico en el espectador, que está relacionado con el problema de las convenciones de todo lenguaje. Si un film dramático de nuestros días hubiese sido proyectado ante los espectadores de David W. Griffith en 1916, éstos no habrían comprendido ni su argumento ni su acción. El cine ha logrado, entre 1950 y 1965, un verdadero despliegue de *sugerencias* fugaces, que aun para el público habituado representan una cierta dificultad de comprensión.

La diferencia de este lenguaje nuevo con el antiguo se podría establecer en la esfera de pasividad o actividad intelectual del espectador. Antiguamente la "historia" era narrada en forma obvia y llena de explicaciones y puentes. Hoy día (y cada vez más) el montaje exige un trabajo de *relacionar* datos esquemáticos, sugeridos por la imagen o el sonido.

Por este tipo de estilo, actualmente los viajes y recorridos se sugieren apenas (a

menudo por medio del solo diálogo) y los personajes no aparecen movilizándose innecesariamente. El recorrido o viaje es dejado en pantalla solamente cuando posee, como tal, un significado dramático.

De este modo, los cortes sobre recorridos afectarán directamente al *espacio* real e indirectamente al *tiempo* de la acción dramática.

UN ANTIGUO EJEMPLO

302 Un antiguo efecto de alteración del movimiento por medio del corte, lo encontramos en el clásico ejemplo de la persecución a caballo entre el «jovencito bueno» y el «bandido».

Supondremos que llegan a manos del editor dos largas tomas: un *travelling* (o *trucking-shot*) sobre el bandido y otro *travelling* sobre el jovencito. Ambos galopan a igual velocidad, sin acelerar ni retardar su carrera.

El editor dividirá en trozos ambas tomas para alternar repetidamente al que huye y al perseguidor.

Si la razón-longitud de las tomas alternadas es idéntica (por ejemplo: tres segundos de bandido, tres segundos de jovencito, tres de bandido, tres de jovencito) el espectador tendrá la impresión de que los caballos galopan a igual velocidad y, por lo tanto, la distancia se mantiene igual. Si la razón es desigual (por ejemplo: tres segundos de bandido, tres de jovencito, tres de bandido, dos de jovencito, tres de bandido, uno de jovencito) los espectadores tienen la impresión de que el jovencito va más rápido y acorta distancia. Es el momento en que los niños gritan, sentados en la punta de las butacas de la sala.

Lo interesante es que no existe aceleración real en la carrera del caballo, pues son trozos de la misma toma. Este fenómeno, experimentado desde los primeros montajes cinematográficos, nos vuelve a mostrar cómo un cambio rítmico externo a la toma (ritmo de corte y de longitud de las tomas) puede influir en la impresión del ritmo interior a la toma (la velocidad del sujeto que se desplaza).

CONCLUSIONES DE LO DICHO

303 La aplicación de este principio es múltiple en montaje. Se puede afirmar que todo movimiento, sea de recorrido, de trabajo, de esfuerzo, etc., puede dar impresión de *aceleración* si las tomas van siendo acortadas progresivamente; de *retardo*, si son alargadas progresivamente; de *tranquilidad*, si son de medidas largas; de *rapidez*, si son de medidas cortas. Y esto es valedero si se trata del movimiento de un mismo sujeto en diversas tomas, como cuando se comparan dos movimientos (como en el caso de la persecución bandido-jovencito).

Volvemos a repetir que aquellos cuatro tipos de alteración rítmica (§§ 297–302) son artesanía del editor, sobre un material filmado y *parcialmente* definido en su línea de interpretación dramática. Ante este hecho, se podrá afirmar un principio que señala la responsabilidad de un editor: la interpretación dramática, tal como es entregada en pantalla y recibida por el espectador, no depende exclusivamente de la actuación frente a la cámara, sino también del ritmo con que haya sido armada por el editor.

CAPÍTULO QUINTO

RITMO DE LA INTERPRETACIÓN

Suponer que este montaje en continuidad de acción no exige ritmo, es tan rudimentario como suponer que un drama no exige ritmo. Ahora bien, la diferencia entre ambos ritmos es tan grande, que conviene detenernos a aclarar sus modalidades y ubicaciones respectivas dentro del proceso creativo del teatro y del cine. **304**

El ritmo que logra un director de teatro y los intérpretes del drama es semejante (con todos los *mutatis mutandis* de una comparación) al flujo que logra un director de orquesta y los instrumentos frente a una partitura musical. Es un ritmo trabajado en forma horizontal, donde el flujo constante del drama y de la música deberá nacer de los mismos intérpretes. El actor, igual que el instrumentista, podrá ensayar la obra trozo por trozo, detener el parlamento donde lo desee, repetir, partir nuevamente, pero con la intención de lograr, finalmente, una interpretación continuada; el ritmo total de la obra está íntegramente en sus manos.

En cine hay dos etapas independientes, separadas. La primera es la interpretación del guión técnico frente a cámara; la puesta en escena de cada toma. El director influye ahora tremendamente en el ritmo de cada toma. Su interpretación del drama filmico total lo traspasa a los actores en cada toma separada, con miras a un flujo constante que está todavía por crearse y realizarse en la edición, que viene a ser la segunda etapa. **305**

Imaginemos que un director de orquesta trabajara cada frase musical por separado. Trescientas frases distintas, ensayadas y *grabadas por separado*. Terminada esta faena **306**

los intérpretes se marchan y el director se sienta frente al aparato reproductor de cinta magnética y arma la sinfonía. Aunque esto parezca absurdo e inútil, no lo es. Lo que resulta absurdo es tratar de lograr que una sinfonía de Mozart se interprete y se empalme frase por frase, por la simple razón de que *no está creada para* una interpretación parcelada. Pero si imaginamos a un compositor de música concreta-electrónica, cuya partitura (léase guión técnico) indica para cada trozo diversos ruidos naturales, instrumentos musicales, ruidos de laboratorio y efectos electrónicos de eco, armónicos, cambios de velocidad en paso de la cinta magnética, etc., aceptaremos que no hay otro modo de *interpretar y crear* esta música sino mediante la parcelación. Hemos puesto «interpretar y crear» en este orden, intencionadamente. Porque radica en esta misma localización de etapas una de las diferencias en la manera de realizar la música o el drama frente a esta nueva manera (propia del siglo xx) de crear música electrónica y cine.

Allá, el escritor crea la obra de teatro y el compositor crea la partitura. Aún después de su muerte los instrumentistas y los actores siguen interpretando sus obras. Aquí, el creador de cine pone en escena frente a cámara (interpretan los actores) una obra que aún está *in fieri*, se está creando, en todas sus facetas.

307 Se podrían dividir las artes en dos grupos: las obras *interpretadas* y las obras *por interpretar*. Tal división es tan añeja como las artes, dado que escultura, pintura, arquitectura y otras, jamás se les consideró creadas antes de que el artista las hubiese terminado en su forma definitiva.

Desde el párrafo 288 hasta aquí, nos hemos referido al ritmo en escenas con continuidad de acción. Pasemos ahora al montaje y al ritmo en escenas de continuidad temática.

CAPÍTULO SEXTO

LA TRANSICIÓN

MONTAJE EN CONTINUIDAD TEMÁTICA

Si volvemos al ejemplo de la feria popular (§ 281) nos percataremos que no se trata de una filmación con guión técnico. El cinefotógrafo ha ido al sitio real a captar lo que se ofrecía y tal como se ofrecía. No hay, por lo tanto, una *mise en scène* previamente establecida. Más aún, por muy hábil que sea el cinefotógrafo en cuanto a colocar su cámara y lograr así un material con buenas posibilidades de ajuste, no sabe a punto cierto lo que resultará en pantalla después del trabajo en moviola. En otras palabras, el montaje no se ha comenzado todavía.

308

NOTA: No siempre se debe ir en estas condiciones a una filmación de documento-real. Este modo improvisado de filmar corre el peligro de resultar pobre, frente a lo que sería ese mismo tema con ideas claras acerca de la forma que se piensa dar al asunto. Si lo ponemos aquí es por ser un ejemplo que denota más la libertad de trabajo rítmico y de búsqueda de transiciones durante el oficio de moviola.

Frente a las cien tomas de la feria popular, el editor goza de una amplia libertad para dar una línea u otra al discurso fílmico. ¿Hasta dónde se extiende su libertad en un caso como éste? ¿Podrá barajar las tomas en cualquier orden?

309

La respuesta en *abstracto*, sin tener ante nuestros ojos esas cien tomas, es afirmativa. Cualquier orden es posible, mientras sea "orden". Esto es, mientras esa disposición siga una línea temática asequible al espectador, cualquiera que sea.

La respuesta en concreto es la que todo editor debe hallar frente al material. Y con esto llegamos a un punto de suma importancia: la línea temática debe quedar sujeta a las posibilidades que las tomas presentan en cuanto a *transiciones visuales*.

- 310** De lo contrario, ¿qué lograría un editor con unir tomas, guiado exclusivamente por su contenido o significado, o sea, sólo guiado por el tema?

Lo más seguro es que la imagen, por sí misma, no alcanzaría a expresar ningún contenido. Los planos, sin relación visual mutua, son como una colección de diapositivas fotográficas de un paseo familiar, cuya única conexión descansa en la explicación y en las anécdotas que cuenta el dueño-de-casa-fotógrafo a los visitantes-espectadores. De mismo modo, podremos presenciar montones de filmes documentales cuyas imágenes están sostenidas y relacionadas exclusivamente por el texto narrativo; carentes de valor artístico, aunque por otras razones pudiesen constituir un excelente documento de reportaje.

Trataremos de observar con más detención el significado de las transiciones, dado el papel fundamental que juegan en el montaje. Después de echarles una mirada resultará más fácil volver al asunto que nos ocupa, sobre continuidad temática.

TRANSICIÓN VISUAL Y *TERTIUM QUID*

- 311** La transición está ubicada entre toma y toma, en los sitios de corte y empalme. La transición es algo así como el factor que determina si es posible o no yuxtaponer dos tomas. Es algo más que el mero paso de un plano a otro. Es una relación que se establece al aparecer la nueva toma (llamémosla toma 2) y que liga esta aparición con lo visto a pie de toma 1. Pero nos referimos aquí a una relación visual.

Los tratadistas rusos pusieron el *mayor énfasis* del fenómeno estético del montaje en el *tertium quid*, lo tercero que nace, se añade, a los contenidos de ambas tomas yuxtapuestas. Para autores posteriores esta afirmación fue demasiado universalista y, por lo tanto, proclive a convertirse en una exageración metodológica.⁴⁸

Sin querer discutir aquí el valor de la teoría rusa, que es ciertamente fecunda, deseamos hacer notar que cuando hablamos de "transición" no estamos tratando de mismo asunto. El *tertium quid* de Eisenstein se relaciona con el contenido-argumental o significado-intelectual que nace de la yuxtaposición de dos contenidos diversos (el de cada toma por separado).

- 312** La transición, dé o no dé origen a algo nuevo, es algo más *visual* que conceptual. Un ejemplo esclarecerá esta diferencia:

Yuxtaposición A:

- | | |
|-----|---|
| t.1 | Una niña de cinco años toma una planta del jardín y la arranca de raíz. |
| t.2 | Un peluquero toma los cabellos crecidos de un niño y sujetándolos en alto los corta de un tijeretazo. |

⁴⁸ Léase la opinión de Ernest Lindgren en *The Art of the Film* (ed. MacMillan Co., Nueva York, 1963, cap. 1, pág. 91).

Yuxtaposición B:

- t.1 (La misma toma de niña que arranca planta).
- t.2 Un campesino coloca cuidadosamente un tierno árbol, en la tierra preparada, y lo planta.

Si analizamos el *significado* de las yuxtaposiciones, encontraremos en A una escena cómica, donde la acción de la niña es una metáfora intrascendente. En B, tan pronto se vea al campesino cuidando la planta con esmero, se interpretará la acción de la niña como un problema psicológico, de destrucción inconsciente.

313

Si analizamos la *conveniencia visual* de las transiciones, los criterios deberán ser de otro orden: deberemos atender a la posición correcta de ambos personajes, en comparación a la dirección de sus movimientos, a un posible *jump-cut* (§ 184) que estorbara el efecto, etc.

Como puede verse, se trata de dos problemas diversos: aquél va al fondo y éste a la forma.

IMPORTANCIA DE LA TRANSICIÓN VISUAL

Toda la extensa Materia II, dedicada a posiciones de cámara, está destinada a lograr, tanto en filmación como en edición, transiciones correctas con respecto a una acción-continuada.

314

La transición, en este capítulo, toma un sentido más amplio y a la vez complementario de aquel otro. Nos estamos deteniendo en un análisis del *movimiento* en el montaje, y es precisamente este criterio fundamental (en la introducción de la segunda parte, §§ 72—82), el que nos parece bien acentuado por los libros de montaje. Si no se saben conjugar los movimientos en pantalla, por más profundo que sea el contenido dramático e intelectual, el asunto esencial del arte cinematográfico quedará debilitado; y si la formación artística es débil, el contenido dramático no llegará con toda la fuerza esperada.

CAPÍTULO SÉPTIMO

RELACIÓN ENTRE TRANSICIÓN, MOVIMIENTO Y RITMO

MATERIAL FILMADO SOBRE UN TEMA

En el ejemplo de la feria popular (§ 281) suponíamos un acervo de tomas diversas. En el párrafo 308 afirmábamos que cualquier ordenación que eligiese el editor debía atenerse a las posibilidades del material visual. Bajemos ahora al caso concreto que pudiese presentarse en una secuencia. Imaginemos muchas tomas que muestran a una anciana sentada frente a un mesón cubierto de cerámicas de greda, algunos compradores que se detienen a mirar y, paralelamente, la escena de un muchacho que tira sandías a las manos de otro, que las ordena en una pila. Las sandías vuelan por el aire desde lo alto de una carreta hasta el muchacho que las recibe, pasando por encima de la mesa con cerámicas. Algunas tomas reflejan la preocupación y molestia de la anciana ante la insolencia de los muchachos. En resumen: dos acciones paralelas y de un contrastado carácter, entre el volar de las sandías y la quietud de las cerámicas, entre la risa de los muchachos y la seriedad de la anciana. Ante ellos, la actitud de los compradores, que se acercan a la mesa y, al ver pasar la primera sandía en vuelo, se retiran prudentemente.

315

El cinefotógrafo ha tenido la oportunidad de captar muchos planos de esta escena y el editor se encuentra con tomas de cámara fija y de cámara móvil, del rostro fijo de la anciana como de los ademanes de destreza de los lanzadores de sandías, *zoom-in* y *zoom-back* sobre las cerámicas, de *pan* lentos por las gredas hasta las manos de la anciana, como de *pan* rápidos siguiendo las sandías y dejando el backgroun "barrido".

316

La simplicidad del tema no va más allá del que pudiese contenerse en cuatro tomas. Es la belleza rítmica la que lleva, empuja al editor a jugar con los elementos formales mediante un número mucho más elevado de planos diversos sobre el mismo asunto.

Supongamos otros casos de series rítmicas y analicemos los problemas que pudiesen presentarse en ellas.

Si se juega con las sandías volando por el aire, se dispondrá de varias tomas: unas son de cámara fija con la fruta pasando de un lado al otro del cuadro. Otras son *parc* rápidos que siguen la fruta y la mantienen en cuadro con *background* "barrido". Otras muestran el momento de ser lanzada por el muchacho de la carreta, y otras, finalmente, la llegada a manos del que la recibe y ordena en la pila.

NORMA GENERAL: EL FLUJO CONSTANTE

317 ¿Qué normas generales pueden dictarse para un montaje correcto de todos estos trozos?

La primera tentación de un profesor que escribe un libro y no puede sentarse a la moviola acompañado de su discípulo para examinar las reales posibilidades de un material de imágenes, es declararse derrotado y sugerir vaguedades. Sin embargo, es honroso tratar de sistematizar ciertas normas, cuya validez emana de principios universales. Y es por ello que nos adentramos en este asunto, con la esperanza de aclarar conceptos y dictar reglas prácticas, a menudo desconocidas por el artista incipiente.

Lo primero que debe tenerse presente es que todo discurso filmico debe tender a ser un *flujo constante*. Nada es más contrario al cine que una falla en este flujo. No se confunda este *flujo* del *discurso-filmico* con el movimiento de los sujetos. En nuestro ejemplo, no se piense que el movimiento de las sandías constituye el flujo de la escena, pues, si fuera así, cada vez que intercalásemos una toma de la anciana, el flujo quedaría paralizado. El flujo o movimiento es una impresión suscitada en el espectador. La imagen en movimiento es como la fuerza que impulsa el *ritmo interior* en la percepción del espectador.⁴⁹

318 Cuando se pasa de dos a tres tomas de sandías volando al rostro estático de la anciana, se están conjugando dos fuerzas:

1. La del ritmo interno del espectador que sigue *sintiendo* (aunque no las vea) a las sandías que pasan y
2. la del *contraste* (§ 56).

⁴⁹ Bergson escribe: «El ritmo y la medida, al permitirnos prever los movimientos del artista, nos hacen creer que los dominamos... la regularidad del ritmo establece entre él y nosotros una especie de comunicación y las apariciones periódicas de la medida son como otros tantos hilos invisibles por medio de los cuales hacemos bailar a esa marioneta imaginaria». *Des données immédiates de la conscience*; citado por Maurice de Wulf, *Arte y belleza*, pág. 63.

Como es evidente, esta toma contrastante de la anciana debe sujetarse a una *medida de longitud*, o de lo contrario el efecto rítmico se perderá. Tal medida podrá someterse a uno de estos tres efectos:

- A: La toma de la anciana intercalada varias veces y el de *igual medida* que las tomas o los viajes de las sandías. Con ello se adopta una métrica pareja y simple.
- B: La toma fija de la anciana una vez y de *mayor medida* que los viajes de las sandías, marcando un punto final a la escena. Con ello se ha construido una cadencia terminal.
- C: La toma fija de una anciana, repetida varias veces y *con mayor medida* (casi el doble de tiempo, por ejemplo) que el *tempo* de las sandías. Con este tercer recurso se logrará un fraseo rítmico, acompasado y dividido por cadencias intermedias.

Para comprender a fondo el papel de este fraseo del discurso fílmico, la Materia IV analiza la forma musical como el modelo más acabado.

El principiante suele temer que este tipo de tratamiento lo haga ceñirse a un preciosismo exagerado en el cultivo de la forma. Quizá porque su inexperiencia lo hace fijarse demasiado en los ribetes escolares que presenta este tipo de escena. Esto se asemeja a los monótonos ejercicios de contar compases a que deben someterse los que se inician en la práctica de un instrumento musical. Sin tales ejercicios no se lograría la justeza del *tempo*, aunque después esa exactitud del metrónomo no sea la verdadera en la ejecución de las grandes obras. La experiencia nos enseña que si un editor no ha logrado dominar el ritmo acompasado con que pudiesen armarse algunas secuencias, después le será difícil lograr un ritmo perfecto en las escenas dramáticas.

319