

- APUNTE 14

ELIPSIS, ENLACES Y TRANCISIONES

EL LENGUAJE DEL CINE
MARCEL MARTIN

4 Las elipsis

Jacques Feyder escribió: "En cine, el principio es sugerir". Y a menudo se ha dicho que el cine es el arte de la elipsis. Quien puede lo más puede lo menos. El cineasta, capaz de mostrar todo y conociendo el formidable coeficiente de realidad que impregna a todo lo que aparece en la pantalla, puede recurrir a la alusión y hacerse comprender en media lengua.

Por otra parte, la elipsis por fuerza forma parte del hecho artístico cinematográfico del mismo modo que las demás artes, puesto que desde el momento en que hay actividad artística, hay *elección*. El cineasta, así como el dramaturgo y el novelista, elige elementos significativos y los ordena en una obra.

Ya hemos visto cómo la imagen era a la vez una decantación y una reconstrucción de lo real: en el nivel de la obra emprendida en su totalidad, la operación es análoga.

Desde el punto de vista del relato dramático, esta operación lleva el nombre de *encuadre* y la elipsis es su aspecto fundamental. El concepto de desglose, en extremo importante pero que, para el espectador, es virtual, sólo entra en nuestro tema en la forma de elipsis y de *montaje*, que representa su aspecto complementario. El montaje, como máximo, no es sino una pura técnica de ensambladura en la medida en que el encuadre se ha hecho con una precisión suficiente. El encuadre es una operación analítica y, el montaje, una operación sintética; pero sería más justo decir que una y otra son las dos caras de una misma operación.

El descubrimiento de la elipsis marca un paso importante en la evolución del lenguaje cinematográfico. El más viejo ejemplo que encontré es de una película danesa de 1911: una trapecista celosa causa la muerte de su compañero infiel al no

tomarlo durante un salto, pero del drama únicamente se ve el trapecio que se balancea solo (*Den Kvindelige daemon [Los cuatro diablos]*); en un prisionero se perfilan las sombras de los barrotes de su celda (*La trampa*, 1915); de una escena de pena capital se ven sólo las reacciones de los rostros de los testigos (*Barabbas [Barrabás]*, 1919).

Esta capacidad de evocación en media lengua es uno de los secretos del asombroso poder de sugestión del cine. Veamos algunos ejemplos especialmente acertados.

Es conocida la célebre escena de *Una mujer de París* en que el héroe se vuelve a encontrar con la mujer que había amado: él ignora lo que ha sido su vida privada desde su separación, pero como ella no está casada, él cree que podrá reanudar el idilio interrumpido; pero hete aquí que cuando ella abre un cajón, un cuello de hombre se cae. El oficial aviador de *Los mejores años de nuestra vida* se despierta después de una borrachera nocturna, en una cama que no conoce y no recuerda nada; al preguntarse dónde puede estar examina el lecho: es una cama de mujer, ricamente decorada con seda y tul, de un lujo rayano en el mal gusto; de repente, en un movimiento intranquilo, se lleva la mano al bolsillo del pantalón para verificar que estén sus dólares. *Monsieur Verdoux* ha convencido a una de sus mujeres de que retire el dinero del banco, y lo dejamos de noche en momentos en que le daba las buenas noches; al día siguiente, por la mañana, baja gozoso hasta la cocina y comienza a disponer dos cubiertos para el desayuno: pero de pronto tiene un gesto que revela su error y retira uno de los cubiertos. Al comienzo de *Una playa tan bonita* llegamos a la certeza de que el personaje interpretado por Gérard Philippe había vivido en el hotel porque instintivamente salta el peldaño quebrado de la escalera antes que la sirvienta le hubiese señalado el peligro. En *La organización*, la mujer, segura de la derrota de su marido, no ha asistido al combate boxístico; mientras paseaba por la ciudad, llegó a una terraza que domina la entrada a un túnel de carretera y, aniquilada por el derrumbe de sus sueños de una vida feliz, rompe lentamente la entrada que no usó y tira los pedazos al vacío. Entonces, tomando su lugar y su punto de vista, la cámara nos muestra en un extenso plano fijo en picado los trozos de papel que caen hacia los vehículos que se precipitan en el túnel; y lo que, por cierto, nos deja esta sorprendente se-

cuencia es la sensación de los deseos de suicidio, en un suicidio *por pretendan*.

El encuadre consiste en elegir los fragmentos de realidad que creará la cámara. En un nivel más elemental, se traduce por la supresión de todos los tiempos débiles o inútiles de la acción. Si se quiere mostrar a un personaje que deja su oficina para irse a la casa, se hará un ajuste "en movimiento" sobre el hombre que está cerrando la puerta de la oficina y abriendo la de su departamento, por supuesto a condición de que no suceda nada importante para la acción en el trayecto: al tener que ser significativo todo lo que se muestre en la pantalla, no se habrá de mostrar lo que no lo es, a menos que por razones precisas el realizador trate de crear una impresión de lentitud, de ociosidad, de hastío, incluso de intranquilidad, y, más generalmente, el sentimiento de que "va a pasar algo": planos bastante extensos y aparentemente vacíos de acción generan, en efecto, una sensación semejante (lo veremos al tratar el montaje). Así, en *La paura [El miedo]*, vemos a Ingrid Bergman atravesar los interminables talleres de una fábrica para llegar a un laboratorio: ha decidido suicidarse.*

Junto a estas elipsis inherentes a la obra de arte existen otras que llamaría *expresivas* porque apuntan a un efecto dramático o suelen estar acompañadas por un significado simbólico.

i La elipsis de planos normalmente útiles para la comprensión visual del relato puede crear efectos interesantes. Fue así como Eisenstein y Pudovkin eligieron gustosos el instante decisivo de un movimiento para mostrarnos sólo su esbozo (un soldado levanta el sable) y su resultado (otro se desploma, en *Tormenta sobre Asia*): un ajuste como éste reviste un gran poder evocador. Veamos un ejemplo análogo, pero más sutil, en *La nueva Babilonia*, poco antes de que estalle la insurrección de la comuna, en momentos en que las mujeres llegan a Montmartre para impedirle al ejército llevarse los cañones: se ve primero a una mujer sola, después a varias, a una multitud, pero no se las ve llegar, y como parecen surgir del suelo, este efecto de montaje traduce a la perfección la perplejidad y la impotencia del oficial encargado de la toma de piezas. En estos ejemplos vemos que la elipsis desemboca a la vez en e) concepto de ritmo y el de símbolo.

Elipsis de estructura

Están motivadas por razones de construcción del relato, es decir, *razones dramáticas*, en el sentido etimológico de la palabra.

Por eso, en las películas de intriga policial, hay que dejar que el espectador ignore ciertos elementos que condicionan el interés que tomará después de la acción. La escena final de *Fuego cruzado* nos presenta una lucha que se desarrolla en parte en la oscuridad y cuyos protagonistas nos son desconocidos: un velador que se vuelca con la riña los ilumina sólo hasta la mitad de la pierna.

Las más de las veces, la elipsis puede tener por objeto disimular un movimiento decisivo de la acción, ante el espectador, con el fin de suscitar en él un sentimiento de espera angustiante, que se llama *suspense*, caro a los realizadores norteamericanos. Encontramos un excelente ejemplo en *La diligencia*: se prepara un tiroteo en la calle principal de una ciudad del oeste entre un valiente y tres bandidos; pero la cámara se traslada al salón en donde los clientes, petrificados, esperan el resultado del combate. Se oyen disparos y de repente se abre la puerta; aparece uno de los bandidos, pero luego de dar unos pasos se desploma muerto mientras el joven héroe llega sano y salvo. Algunos de los jóvenes descarriados de *El camino de la vida* se hallan separados por tranvías del grupo que conduce el educador, y ante nosotros quedan ocultos por un largo instante: cuando finalmente los tranvías parten vemos que no han aprovechado la ocasión para tratar de escaparse. Una interpretación análoga vemos en *Hotel du Nord* [*Hotel del norte*], cuando el muchacho, creyendo que mató a su amada, quiere echarse bajo un tren desde lo alto de un puente; en ese momento pasa un auto y lo cubre; cuando el humo del tren se ha disipado, vemos que no ha tenido coraje para lanzarse al vacío. Hay también un buen efecto de suspense en *El tercer hombre*: el portero, a punto de hacerle revelaciones al amigo de Harry Lime, gira hacia la cámara y se le marca el miedo en el rostro delante de alguien que el director no nos muestra pero de quien pronto sabremos que ha llegado para asesinarlo con el fin de impedir que hable. Pero veamos un ejemplo infinitamente más hermoso y vigoroso: en *Flesh and the devil* [*La carne y el diablo*], del inicio de un duelo entre el

marido y el amante se pasa directamente y sin transición a un plano de la mujer, que se prueba el velo de luto con una sonrisa en los labios.

La elipsis puede servir incluso para la tónica dramática del relato y tener por objeto evitar una ruptura de la unidad tonal pasando por alto un incidente que no se corresponde con el entorno general de la escena. En *Roma, ciudad abierta*, por ejemplo, el cura que milita en resistencia a los fascistas, está obligado a golpear con una sartén al enfermo, al cual fingirá ir a administrarle la extremaunción para justificar su presencia en la casa y desviar las sospechas de la policía; el film no nos muestra ese gesto, que hubiese arruinado la intensidad dramática del fragmento; sólo nos es sugerido a continuación, y esta introducción de una nota discretamente cómica contribuye *entonces*, y con habilidad, a aflojar al espectador.

Las elipsis mencionadas son en cierto modo *objetivas*, dado que al espectador se le oculta algo. Existen también las que se pueden llamar *subjetivas*, pues es el *punto de escucha* de un personaje lo que se nos presenta y justifica la elipsis sonora.

La heroína de *Breve encuentro*, conmovida por la partida del hombre a quien ya amaba, se ve importunada, en el tren que la lleva de regreso a su casa, por una vecina charlatana: entonces un primer plano del rostro de esta mujer muestra el punto de vista de Laura, que enseguida deja de "oír" los chis-morreos de la otra, mientras que su monólogo interior llega al primer plano sonoro; la elipsis de las palabras de la importuna corresponde al desinterés de la protagonista y, a partir de ella, al del espectador, por su vacuidad. Pudovkin, de un modo análogo, en una escena de *Dezserter [El desertor]*, que se desarrolla en un tranvía, no nos hace oír el ruido del vehículo porque los pasajeros no le prestan atención. En *Chtchors*, un soldado enloquecido por el estrépito de la batalla, se tapa los oídos y la escena se hace silenciosa. En *I am a fugitive from a chain gang [Soy un soldado evadido]*, el fugitivo no oye los ladridos de los perros de sus perseguidores mientras está sumergido en un estanque (la cámara también está bajo el agua).

También hay elipsis que se pueden llamar *simbólicas* porque la ocultación de un elemento de la acción no tiene una

función de suspenso sino que abarca un significado más amplio y profundo.

En *The lost patrol [La patrulla perdida]*, una cuadrilla de soldados británicos es asaltada en un fortín en pleno desierto; son muertos uno tras otro sin poder defenderse mínimamente por enemigos árabes a los que nunca se ve, salvo en las últimas imágenes: esto hace más patente el carácter tan peculiar de la guerra de guerrilla, en que el enemigo ataca sin mostrarse y desaparece. De manera análoga, cuando termina *El largo viaje a casa* el carguero es ametrallado por un caza alemán que permanece invisible, y toda la secuencia está sumergida en una atmósfera de fatalidad e impotencia.²

firesson, adalid de la *litote*, se suele esforzar por encuadrar sólo las piernas de los actores (o las patas de los caballos) y se ha divertido en mofarse de los aficionados al suspenso mostrando de una persecución policial (la banda sonora suplente las imágenes) solamente los pies del ladrón en los pedales de su auto (*El dinero*).

Por último, fuera de cualquier categoría, veamos una admirable elipsis que encontramos en *Una mujer de París*: durante una sesión de masajes, una amiga, auténtica lengua viperina, le cuenta a Marie unos chismes mundanos que la hacen sufrir; no vemos el rostro de Marie sino, en primer plano y a lo largo de toda la escena, el de la masajista, en el que se refleja con una asombrosa riqueza de matices toda la gama de sentimientos que van desde el estupor hasta la indignación.

Elipsis de contenido

Están motivadas por razones de *censura social*. Existen muchos gestos, actitudes o acontecimientos lastimosos o deli-

² Podríamos replicar que quizá sencillamente porque no tenía un avión a su disposición, John Ford recurrió a esta elipsis. De haber sido así, ¿qué importa? El genio también es el arte de domar las contingencias. Carlitos Chaplin, al rodar *Una mujer de París*, cuya acción, claro está, sucede en Francia, no tenía vagones franceses a su alcance: entonces se limitó a mostrar los reflejos de las luces del tren en el rostro de la protagonista. ¡El hallazgo era genial: el efecto es desconcertante.

cados que los tabúes sociales o las reglas de la censura hasta que no hace mucho prohibían mostrar. La muerte, el dolor violento, las heridas horribles y las escenas de tortura o de asesinato se suelen ocultar al espectador y reemplazar o sugerir por distintos medios.

En primer lugar, el acontecimiento se puede ocultar total o parcialmente con un elemento material: en *Guardianes de faro*, una dramática lucha a muerte entre un padre y su hijo enloquecido por la mordedura de un perro rabioso se nos oculta en parte mediante una puerta que se golpea por las ráfagas de viento; en *From here to eternity [De aquí a la eternidad]*, la cámara permanece obstinadamente en un montón de cajas, tras el cual se desarrolla una riña con cuchillo: toda la atención del espectador está puesta entonces en la banda sonora, que desempeña el papel de contrapunto explicativo.

El acontecimiento también se puede reemplazar por un plano del rostro del autor o de los testigos: en *Loulou [Lulú]* advertimos en el rostro sorprendido de Louise Brooks que acaba de herir de muerte a su amante; en *Les enfants du paradis [Los niños del paraíso]* el asesinato del conde de Montray por Lacenaire sólo se nos muestra mediante el rostro estupefacto del cómplice del asesino; en *The cruel sea [El mar cruel]* seguimos en el rostro angustiado de un marino el hundimiento de un petrolero incendiado entre las olas, y en *O cangaceiro [El cangaceiro]* el espectáculo de un hombre arrastrado por un caballo echado al galope percibimos en primeros planos los rostros petrificados de horror de los testigos.

En tercer lugar, el hecho se puede reemplazar por su sombra o su reflejo: permanece visible pero de un modo indirecto, y el carácter secundario de la representación atenúa su violencia realista. En *Scarface*, por ejemplo, la famosa matanza de San Valentín entre dos bandas rivales de pistoleros sólo se nos presenta mediante las siluetas de los asesinos y de las víctimas en una pared; en *Extraños en un tren* una escena de asesinato aparece reflejada y deformada en uno de los cristales de un par de anteojos caído en el suelo, que la cámara capta en primer plano.

Suele ocurrir también que el espectáculo objeto de la elipsis es reemplazado por un plano detalle más o menos simbólico y cuyo contenido evoca lo que sucede "fuera del cuadro". Por ejemplo, en *Variété* una mano que se abre y suelta un cuchillo

basta para que entendamos que el hombre acaba de ser apuñalado por su adversario; advertimos que el protagonista de *Sin novedad en el frente* acaba de morir porque su mano, que se estiraba encima de la trinchera hacia una mariposa, de repente queda inerte; del mismo modo, de un individuo agonizante en *Que viva Méjico* se ve nada más que un sombrero de mujer que rueda por el suelo; en *Les maudits* [*Los malditos*] se ve una cortina cuyos aros se desprenden uno tras otro bajo el peso de la víctima que se aferra a ella con desesperación; en *Macadam*, la manivela de una cortina metálica que gira loca; en *La dama de Shangai*, el irrisorio balanceo del microteléfono, a cuyos pies el hombre acaba de desplomarse. De una amputación, Hitchcock nos hace ver a destiempo que el zapato ya es inútil y lo echan al mar (*Lifeboat* [*El bote salvavidas*]). En un registro cómico vemos una trifulca reemplazada por un montaje rápido de fotos de boxeadores en posición de ataque (*Gift korse* [*Caballo de regalo*]).

Además, la imagen se puede reemplazar por una evocación sonora (volveremos a hablar de esto en el capítulo dedicado a los fenómenos sonoros): un hombre avanza hacia otro con un cuchillo en la mano, al que la cámara capta en primer plano; luego la imagen se borra en un fundido hacia el negro y se oye una especie de grito musical que evoca la penetración de la hoja en la carne (*Murder by contract* [*Asesinato por contrato*]). Pero hay un hermosísimo montaje simbólico, a la vez visual y sonoro, de la muerte de Mustafá en *El camino de la vida*: primer plano de manos que luchan por alcanzar un puñal, plano del sol poniente (se oyen jadeos y un grito); plano de un estanque (croar de ranas, *fundido en negro*); el mismo estanque a la mañana siguiente (cantos de pájaros), y el cadáver contra el riel.

Además, la elipsis puede referirse a un elemento sonoro. Los gritos virtuales de una joven estrangulada son reemplazados por los llamados, extraños e impasibles, de un pájaro. Pero a veces se ha recurrido a la música, con creación de efectos líricos: la admirable secuencia final de *Mis universidades* nos muestra al joven Gorki que encuentra a orillas del mar a una mujer por parir; los gritos de la parturienta son reemplazados por una frase musical desgarradora mientras que la pantalla muestra olas que se abalanzan contra las rocas. En otro caso, la música sustituye los gritos de la parturienta cuyo rostro está sobreimpreso por planos de olas furiosas.

Consideremos ahora las prohibiciones mucho más caracterizadas que han pesado sobre la representación de ciertos acontecimientos y los símbolos que llegado el caso permitían sugerirlos antes del levantamiento de las prohibiciones.

Durante mucho tiempo, el embarazo fue un tema tabú: si bien hay muchísimos films en que la heroína se declara encinta (*Obsesión, Roma ciudad abierta, El diablo en el cuerpo, Monika*), hay muchos menos donde se ve a una mujer cuya cintura se entorpece por la redondez evidente de una próxima maternidad (*La Tierra, Lo viejo y lo nuevo, El arco iris* —el cine soviético no da muestras de mojigatería en este campo, y a la maternidad le cabe un papel ideológico importante en él— *Farrebique, Le sel de la terre [La sal de la tierra], Viaggio in Italia [Viaje a Italia]*).

Cuando no es visible, el embarazo se puede sugerir de diversas maneras: ganas de comer una manzana (*Lamore [El amor]*), ganas de vomitar (*La niña del pelo blanco*), desmayo (*Los inútiles*).

Raras veces se ve en cine el parto y el nacimiento siempre se indica con los primeros gritos del recién nacido.

Un caso interesante para señalar es el de ciertas elipsis debidas a tabúes sociales muy arraigados, y que por otro lado no se opone a ninguna curiosidad subida de tono: la de los sentimientos incestuosos (*Pensión Mimosas, Los padres terribles, Los niños terribles*) o de la homosexualidad, problema que sólo aparecía evocado en pocas películas y de un modo más o menos disimulado: homosexualidad masculina (*El halcón maltés, Obsesión, Fuego cruzado, El salario del miedo, L'air de París [El aspecto de París], Les trinceurs [Los tramposos], Suddenly last summer [De pronto, el verano pasado], Dernier tango á Paris [El último tango en París] Una giornata particolare [Un día muy particular], Zazie dans le metro [Zazie en el metro], Rocco e i suoi fratelli [Rocco y sus hermanos]*) y femenina (*Lulú, Muchachas de uniforme, Quai des Orfevres*).³

El acto sexual es un acontecimiento que desempeña un papel en la mayoría de las películas y es más difícil de mostrar que ningún otro, cualquiera que fuere la audacia de ciertos realizadores al respecto (*Et Dieu crea la femme [Y Dios creó a la mujer], Les amants [Los amantes], Jungfrukállan [La fuente de la doncella]*). Se lo sugería de distintos modos:

³ £1 tabú de la homosexualidad poco a poco se ha ido quebrando por efecto de la liberalización de las costumbres durante la década de 1960: hemos llegado hoy, con *La coge aux folies [La jaula de las locas]*, al extremo del tratamiento cómico, y con *L'homme blessé [El hombre herido]*, al registro dramático. El tabú de la droga ha sido más duro de vencer: en Francia, *More*, de B. Schroeder, incluso tuvo dificultades con la censura en 1969.

— por una imagen más o menos simbólica que no perteneciera al contexto e introducida mediante un montaje: una cuerda de guitarra que se rompe: (*Marchand de filies [Vendedor de muchachas]*), imágenes de explosiones y torrentes de agua que simbolizan la cubrición de una vaca (*Lo viejo y lo nuevo*);

— por una imagen perteneciente al contexto de la acción: una ola espumosa (*La red, Monika, Le bois des amants [El bosque de los amantes]*); flashes de tiro nocturno de balas trazadoras (*Destinées [Destinos]*); fuegos artificiales (*To catch a thief [Atrapar a un ladrón]*); un tren entrando en un túnel (*North by northwest [Norte cuarta al noroeste]*).

Pero la mayoría de las elipsis, en este campo, se basan en un movimiento de la cámara que, luego de mostrar eventualmente los primeros arrebatos amorosos, parece apartarse con discreción. El plano suele terminar la mayor parte de las veces por un fundido hacia el negro, o bien la cámara se fija en un elemento material y después, con un fundido encadenado, el director nos da a entender que ha transcurrido cierto tiempo (un cenicero primero vacío y después lleno, un tonel que se va colmando por un canalón; el mismo, pero después de acabada la lluvia, en *La bestia humana*) o que los protagonistas están ocupados (un disco, que una vez terminado sigue girando con una raspadura monótona, en *Rotación*), o bien la cámara se dirige a un objeto perteneciente también a la acción y que se halla cubierto por un valor simbólico o alusivo: un collar roto cuyas perlas siembran el suelo (*Extase [Éxtasis]*), un grabado que representa un clarín tocando paso de ataque (*Boudu sauvé des eaux [Boudu salvado de las aguas]*), una estampa ligera del siglo Xvm (*Edouard et Caroline [Eduardo y Carolina]*), un leño en una chimenea que evoca la llama de la pasión (*El diablo en el cuerpo*), una estrella de mar que, en el contexto, simboliza el amor de dos héroes (*Remolques*).

Por último, el paso del *usted* al *tú* es un "truco" infalible para dar a entender lo que ha pasado.

Para terminar este árido análisis con una nota más alegre, no resisto el placer de citar unas líneas en que Elmer Rice se ha mofado con humor de los misterios que no hace mucho rodeaban a la procreación en el mundo cinematográfico de Hollywood: "La vida, escribe, procede en Purilia de una fuente ignorada, y si bien no puedo definirla, sí puedo certificar que no es la consecuencia de una unión sexual... Me apresuro a agregar que al no ser resultado de esta unión, el nacimiento es siempre provocado por un casamiento*.⁴

* *Wyage á Purilia*, pág. 83.

Quien puede lo mucho, puede lo poco. La elipsis no debe castrar sino podar. Su vocación no es tanto suprimir los tiempos débiles y los momentos perdidos como sugerir lo *sólido* y lo *pleno* dejando fuera del campo (fuera de representación) lo que la inteligencia del espectador puede suplir sin dificultad. Robert Bresson, gran ejecutor de la ascesis y de la litote, recomienda en sus *Notes sur le cinématographe* que se ponga atención en "lo que sucede en las juntas", se evite lo superfluo ("Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica mediante la inmovilidad y el silencio") así como lo redundante ("Mientras un sonido pueda reemplazar a una imagen, suprime la imagen o neutralízala"). Una buena lección de *estilo*, la que (se) da: "No corras tras la poesía. Ella penetra sola a través de las juntas (elipsis)".⁵

⁵ *Op. cit.*, págs. 26, 28, 61 y 35.

5 Enlaces y transiciones

Este capítulo es la continuación directa del anterior. Una película está hecha de varios cientos de fragmentos y su continuidad lógica y cronológica no siempre es suficiente para que su encadenamiento se haga totalmente comprensible para el espectador, tanto más cuanto que en la narración fílmica la cronología solió ser ridiculizada y la representación del espacio siempre ha sido una de las cosas más audaces.

En la ausencia (eventual) de continuidad lógica, temporal y espacial, o al menos para una mayor claridad, uno se ve obligado a recurrir a enlaces o transiciones plásticas y psicológicas, a la vez visuales y sonoras, destinadas a constituir las articulaciones del relato.

Los procedimientos técnicos de transición constituyen lo que se puede llamar *puntuación* por analogía con los procedimientos correspondientes a la escritura: pero resulta evidente que esta analogía es puramente formal, pues no se puede hallar ninguna correspondencia significativa entre ambos sistemas. En una película, las transiciones tienen por objeto asegurar la fluidez del relato y evitar los encadenamientos erróneos (falsos ajustes).

Daremos una nomenclatura de los procedimientos de transición.

El cambio de plano por corte seco es la sustitución brusca de una imagen por otra; es la transición más elemental, más corriente y también fundamental: el cine se convirtió en arte el día en que se aprendió a reunir en la cinta los trozos separados en el momento de la filmación; el encuadre y el montaje son el resultado de ambas operaciones primarias. El corte seco se realiza cuando la transición no tiene valor significativo por

sí misma y cuando corresponde a un simple cambio de punto de vista o a una simple sucesión en la percepción, por lo general sin expresión de tiempo transcurrido ni de espacio recorrido y, también, sin interrupción de la banda sonora.

La apertura en fundido y el cierre en fundido (o *fundido a negro*) suelen separar las secuencias unas de otras y sirven para marcar un importante cambio de acción secundaria o el transcurso del tiempo o hasta un cambio de lugar. El fundido a negro marca una notoria pausa en el relato y está acompañado por un detenimiento de la banda sonora: luego de una transición así conviene volver a definir las coordenadas temporales y espaciales de la secuencia que comienza. Es la forma de paso más destacada y corresponde al cambio de capítulo.

El *fundido encadenado* consiste en la sustitución de un plano por otro por sobreimpresión momentánea de una imagen que aparece sobre la anterior, que se desvanece. Salvo raras excepciones, siempre tiene por objeto significar un transcurso temporal reemplazando en forma gradual dos aspectos temporalmente diferentes (en el sentido del futuro o del pasado, según el contexto) de un mismo personaje o de un mismo objeto.* Así al comienzo de *La regle du jeu* [*La regla del juego*], un fundido encadenado nos hace pasar de Geneviève que habla con amigos a ella misma conversando con otra persona en otro lugar; ya he citado la transición temporal mediante un tonel destinado a recoger el agua de lluvia (*La bestia humana*). El fundido encadenado, además, puede no tener más función que la de suavizar el corte seco para evitar los *saltos* de planos demasiado bruscos cuando se encadenan varios planos de un mismo sujeto: por ejemplo, en la serie de planos cada vez más cercanos a la ventana iluminada del castillo, al inicio de *Ciudadano Kane*.

Hay que mencionar también el fundido encadenado sonoro: la música que acompañaba la zambullida de la institutriz en el pasado da paso a los ruidos de la calle mientras vuelve a la realidad (*Los niños de Hiroshima*); del ruido que hacen los pies de Marc al aplastar el vaso que cubre el suelo del piso

¹ Esta elipsis temporal eventualmente puede ir acompañada de un cambio de lugar, pero siempre se enfatiza en el transcurso del tiempo.

bombardeado se pasa al que hace Boris al chapotear en el barro del campo de batalla (*Cuando pasan las cigüeñas*).

El barrido: fundido encadenado de un género particular; consiste en pasar de una imagen a otra por medio de una panorámica muy rápida efectuada ante un fondo neutro y que en la pantalla aparece borroso. Se usa poco por ser muy artificial. Encontramos un ejemplo en *Ciudadano Kane* en momentos en que se resquebrajan las relaciones entre el magnate y su mujer: una serie de cortas escenas enlazadas mediante barridos nos muestran la evolución del amor hacia la costumbre, y luego hacia la indiferencia y la hostilidad.

Las cortinas y los iris: una imagen es reemplazada poco a poco por otra que se desplaza, en cierto modo, delante de la anterior (ya lateralmente, ya a la manera de un abanico), o bien la sustitución de la imagen se efectúa en forma de una apertura circular que se agranda o disminuye (*iris*). Estos procedimientos se utilizan poco, hecho que debemos agradecer, pues materializan de manera fastidiosa ante el espectador la existencia de la pantalla como superficie cuadrángula. Señalemos que el iris se empleó en especial en la época del cine mudo: la *apertura en iris* (muy usada por Griffith) corresponde a una ampliación del campo mediante un travelling hacia atrás, a partir del elemento más importante de la imagen, y el *cierre en iris* a un travelling delantero virtual que pone de relieve un detalle al limitarlo de negro en forma progresiva.

Los enlaces se fundan o en una analogía plástica o en una analogía psicológica.

Enlaces de orden plástico

A. *Analogía de contenido material*, es decir, identidad, homología o semejanza como base de la transición: paso de una carta de manos de su autor a las del destinatario (*The magnificent Ambersons* \ *los magníficos Amberson*); de un tren de juguete a un convoy real (*Caza trágica*); de una tarjeta postal de la cantante Lola Lola a la cantante en carne y hueso en el escenario del cabaré (*El ángel azul*).

Un tanto más sutil vemos, con ayuda de la banda sonora, que comienza antes que aparezca la imagen que le corresponde, el paso de una estampa que representa a un soldado to-

cando paso de ataque a un orfeón municipal (*Boudu salvado de las aguas*), y de la trompeta de un arcángel esculpido a las de una banda militar (*El ritmo de la ciudad*).

B. *Analogía de contenido estructural*, es decir, similitud de la composición interna de la imagen, concebida en un sentido más bien estático: la imagen de un chorro de vino que se escapa de un tonel dado vuelta da lugar al abanico de aldeanos que sale en masa de un baile popular {*Fróken Julie [Señorita Julia]*}; se pasa de la imagen de una bailarina que da vueltas a la de los anillos que forma la lluvia en un charco {*Los asesinos están entre nosotros*}.

C. *Analogía de contenido dinámico*, es decir, basada en movimientos análogos de personajes u objetos: son los *enlaces en el movimiento*, la relación entre los movimientos idénticos de dos móviles diferentes o del mismo móvil en dos momentos sucesivos de su desplazamiento. Por ejemplo, el paso del fugitivo al perseguidor, en las películas de vaqueros; de la bota de un soldado muerto echada fuera de la trinchera a una bota nueva lanzada por un zapatero a un montón (*Okraina*); de un hombre que golpea a su caballo a una mujer que golpea a su hijo {*Arsenal [El arsenal]*}* Pero veamos uno mejor: la creación de una relación de causalidad ficticia (una botella vacía arrojada lejos por un borracho, un vidrio que vuela en mil pedazos bajo las piedras de los manifestantes en *Muerte de un ciclista*); acercamiento de dos imágenes chocantes (una botella apoyada con violencia en un bar o un cuchillo que se clava en un poste, en *The wild one [Salvaje]*); introducción de una analogía sonora (en *The 39 steps [Los 39 escalones]*, una mujer, al descubrir un cadáver, abre la boca para dar un grito... que es reemplazado por el silbido de un tren que sale de un túnel; aquí hay una combinación de analogía sonora y al mismo tiempo visualmente dinámica: la trayectoria del grito se reemplaza y se continúa con la marcha del tren).

² Hay un ajuste muy audaz de este tipo en *Norte cuarta al noroeste*: el protagonista libra a la joven del precipicio (vista en picado) y la sube a la litera del coche cama (vista en contrapicado).

Enlaces de orden psicológico

La analogía que justifica la semejanza no aparece de un modo directo en el contenido de la imagen: la lógica del espectador establece la relación. A esta clase pertenecen en primer lugar las transiciones más elementales, es decir, los cambios de planos basados en la *mirada*; esta técnica es evidente en el *campo-contracampo* (las conversaciones entre dos personajes mostrados en forma alternada), pero también justifica la mayoría de los enlaces que, a la imagen de un personaje que *mira*, hacen suceder la de *lo que él ve* o *lo que trata de ver*; en tal caso, lo que fundamenta el enlace es la lógica del personaje o, más exactamente, su tensión mental: en cierto modo se trata de un *campo-contracampo mental*.³

A. *Analogía de contenido nominal*: yuxtaposición de dos planos en las siguientes condiciones: en el primero se hallan designados o evocados un individuo, un lugar, una época o un objeto que aparecen en el plano siguiente luego de cualquier signo de puntuación. Así se dice: "¿Dónde está Bernard?", "Me voy a Venena", "Era en 1925", y la escena siguiente introduce a la persona, el lugar y la época anunciados. En *Le del estávous [El cielo es vuestro]*, el marido declara: "Cuando los negocios marchen bien instalaremos un cartel luminoso" y la secuencia siguiente se inicia con un plano del cartel luminoso sobre el garaje.⁴ De un modo más sutil, en *Goupi mains rouges [Goupi manos rojas]*, después que en el diálogo se hablara de la guillotina, el plano siguiente muestra a un personaje cruzando un estrecho paso dominado por una sombra proyectada en diagonal que evoca el filo de la guillotina.

B. *Analogía de contenido intelectual*: el término medio puede ser el pensamiento de un personaje; la gobernanta que

³ Junto con las transiciones basadas en la mirada, señalemos la transición *olfativa*: Douglas Fairbanks, con ansiedad en el rostro, huele en el aire cierto olor; después, un fundido encadenado mediante *flou* introduce la imagen de unos panecillos cocinándose (*Thief of Bagdad [El ladrón de Bagdad]*).

⁴ En *Das Testament des Dr. Mabuse [El testamento del Dr. Mabuse]*, un encadenamiento así proporciona al espectador perspicaz una indicación valiosa sobre la verdadera identidad del citado Mabuse.

a la mañana entra en el cuarto del profesor se asombra de encontrar la cama vacía y se hace preguntas; el plano siguiente muestra a Rath tendido en la cama de la cantante (*El ángel azul*); una muchacha piensa con dolor (primer plano del rostro) en su padre, a quien la sirvienta acaba de tratar de borracho: un fundido encadenado introduce un plano del padre desplomado ante una botella de vino en la habitación vecina (*Les inconnus dans la maison [Los desconocidos en la casa]*); en ambos ejemplos, el contenido mental del personaje en cierto modo está materializado de una manera visual.⁶

Pero el término medio también puede ser el pensamiento del espectador o, más exactamente, una idea sugerida al espectador por el realizador, gracias a la creación, por ejemplo, de una relación de causalidad ficticia y simbólica (en *Avant le déluge [Antes del diluvio]* se ve a un grupo de antisemitas escribiendo en una pared "Muerte a los judíos"; después, a un primer plano de la inscripción le sucede la imagen del joven judío asesinado en su bañera por los cómplices)⁶ o de un encadenamiento psicológico que anuncia la continuación de la acción: "Me vengaré", dice Hélène, y su imagen —mediante un fundido encadenado acompañado por un encadenado sonoro en un ritmo de tablillas— da lugar a la de la joven bailarina que será el instrumento involuntario de su venganza (*Les dames du bois de Boulogne [Las damas del bosque de Bolonia]*).

El *plano de pausa*, caso especial, marca una detención momentánea del flujo dramático con la inserción de una imagen fija y *neutra* que tiene como fin evitar un *cambio brusco de imagen* entre dos movimientos. Encontramos un uso constante y específico en Ozu, en lo que Noel Burch llama *plano almohada* "por analogía con la *palabra almohada* de la poesía japonesa clásica": es un plano fijo "en forma de naturaleza muerta" (plano de decoración natural sin personajes), in-

⁶ Asimismo se podría definir una *analogía de actitud psicológica*, que se traduce por una expresión idéntica de los rostros, en este caso un escepticismo hostil (rostros "cerrados"): se pasa de unos campesinos que miran al pope, incapaz de hacer llover, a otros que están frente a un objeto desconocido, la nueva *desnatadora (La línea general)*.

⁶ Plano cortado por Cayatte en la versión definitiva del film, que se presentó en el Festival de Cannes de 1954, luego del estreno exclusivo en París.

serto entre dos secuencias cuyo fin es introducir el marco de la secuencia siguiente e indicar un cambio de espacio y de tiempo. Estos planos *vacíos*, bastante enigmáticos para el espectador occidental que los descubre, están cargados sin embargo de una intensa poesía visual.⁷

⁷ *Pour un observateur lointain*, paga. 175-183 y Tadao Sato, *op. cit.*, pág. 190.

6 Metáforas y símbolos

Al estudiar los caracteres generales de la imagen, dije que se relacionaba en forma dialéctica con el espectador en un complejo afectivo e intelectual, y que el significado que adquiriría en la pantalla dependía casi tanto de la actividad mental del espectador como de la voluntad creadora del realizador. Ahora bien, una de las fuentes —quizá la principal— de la relativa libertad de interpretación del espectador reside en el hecho de que *toda realidad, acontecimiento o gesto es un símbolo, o más exactamente signo, en mayor o menor medida*. Asimismo hemos visto que *el significado de una imagen depende mucho de su confrontación con las contiguas*. Lo que nos ocupará en este capítulo será el uso de estos dos hechos fundamentales.

Todo lo que se muestra en la pantalla tiene sentido y, la mayor parte de las veces, un segundo significado que sólo puede aflorar con la reflexión; podríamos decir que toda imagen *implica* más que *explica*: el mar puede simbolizar la plenitud de las pasiones (*La noche de San Silvestre*); un puñado de tierra, el arraigo al suelo natal (*La madre*), y una simple pecera con peces rojos iluminada por el sol puede ser la imagen de la felicidad (*Okasán*). Por esta razón, la mayoría de las películas de calidad son interpretables en varios niveles según el grado de sensibilidad, imaginación y cultura del espectador. El mérito de estas películas es que sugieran, más allá de la inmediatez dramática de una acción, por más profunda y humanamente apasionante que sea, sentimientos o ideas de orden más general. En la génesis de este segundo significado, el símbolo desempeña un papel muy importante. El empleo del símbolo en cine consiste en recurrir a una imagen capaz de sugerirle al