

- APUNTE 15

EL TIEMPO

EL LENGUAJE DEL CINE
MARCEL MARTIN

13

El tiempo

"La experiencia, que nos ha enseñado a distinguir —escribe Jean Epstein— tres clases de dimensiones, perpendiculares entre sí, para orientarnos cómodamente en el espacio, nos ha enseñado, y de un modo sumario, nada más que una sola dimensión del tiempo. Lo que la caracteriza, lo que nosotros le asignamos, es —siempre de un modo aproximado— un sentido único, como el transcurso entre el pasado y el porvenir..."¹ El tiempo es una fuerza irresistible e irreversible, por lo menos el tiempo objetivo y científico. Pero (como ya se ha tratado bastante el tema del tiempo en el capítulo anterior como para que esta verificación sea ahora evidente) no sucede lo mismo en el hombre cuando "interroga a su percepción interior, cuyos datos confusos, variados y contradictorios no se reducen a una común medida exacta. A veces hasta parece que no existiera la duración, en un ánimo absorto en el presente... La inconstancia y la vaguedad del tiempo vivido provienen de que la duración del yo se percibe mediante un sentido interior complejo, obtuso e impreciso: la cenestesia".²

En primer lugar, junto con Bela Balazs, es importante señalar que el cine (o más bien el encuadre-montaje) introduce una triple idea del tiempo: el tiempo de la *proyección* (la duración de la película), el tiempo de la *acción* (la duración diegética de la historia narrada) y el tiempo de la *percepción* (la sensación de duración intuitivamente notada por el espectador, eminentemente arbitraria y subjetiva así como su consecuencia negativa eventual, la noción de aburrimiento, es decir, el

i *Le cinema du diable*, págs. 107-108.

2 *Id.*, págs. 109-110.

sentimiento de una extensión excesiva surgida de una insostenible impresión de duración).

Ahora bien, ante el fugitivo y evanescente sistema de referencias, a la vez tiránico, que constituye el tiempo, el hombre dispone por primera vez de un instrumento capaz de dominarlo: la cámara, en efecto, puede tanto acelerar como reducir, invertir o detener el movimiento, luego, el tiempo.

El *acelerado*, en primer lugar, posee un interés científico y permite hacer perceptibles los movimientos muy lentos y los ritmos más imperceptibles, tales como el crecimiento de las plantas o la formación de cristales: "La cámara ignora la naturaleza muerta", escribe precisamente Epstein; dice Blaise Cendrars: "Con el acelerado, la vida de las flores es shakespeariana". Rouquier utilizó este procedimiento en *Farrebique* para condensar en unos minutos largos lapsos, haciendo correr las sombras de la noche por las colinas, a la velocidad de un fulminante y oscuro maremoto. Asimismo, el acelerado pronto se convirtió en una fuente de efectos cómicos; en *Onésime horloger [Onésimo relojero]* se ve al protagonista descomponer el reloj regulador del observatorio para tomar posesión de una herencia con mayor rapidez: entonces se acelera fantásticamente todos los ritmos temporales y se ve que nace un niño y al instante se hace hombre; en *A propos de Nice (Hablando de Niza)*, la vista en acelerado de un cortejo fúnebre crea una irresistible impresión de ridículo e irrisión; en *La línea general*, un obrero estalla contra la lentitud de los trámites administrativos y se ve a los burócratas sorprendidos arreglar el asunto a toda velocidad; la protagonista de *It should happen to you [Esto te ocurriría]* se impacienta por la lentitud con que los obreros pintan su nombre en un cartel publicitario: se ve que los pintores se ponen a trabajar a una velocidad demencia], que corresponde al sueño de la joven de ver la tarea ya terminada. Pero el acelerado también puede indicar curiosos efectos dramáticos al materializar, por ejemplo, la fugacidad del tiempo mediante una marcha desenfrenada de las nubes en el cielo o creando una atmósfera extraña, como en *Nosferatu*, la cabalgata fantástica del coche de plaza al país de los fantasmas o el cargamento de féretros por el vampiro.

La *cámara lenta* permite percibir los movimientos muy rápidos que no se pueden ver a simple vista (bala de revólver, palas de una hélice en acción), pero en el plano dramático tam-

bien puede dar una singular impresión de poder: una tormenta en cámara lenta, o un esfuerzo intenso y continuo (véase una experiencia de Pudovkin, que intercalaba en una escena que representaba un hombre cortando pasto mojado primeros planos —en cámara lenta— de los músculos dorsales y el filo en acción).³ Asimismo puede adquirir un valor simbólico. En *Tormenta sobre Asia*, el general inglés da la orden de expulsar a los partidarios soviéticos; entonces se ve a una compañía de soldados dar media vuelta en cámara lenta, y este efecto técnico expresa bastante bien la impotencia del ocupante en su lucha contra los patriotas. Las escenas de muerte violenta suelen mostrarse tanto en cámara lenta como mediante una dilatación dramatizadora del instante fatal: por ejemplo, el ametrallamiento de los amantes por parte de la policía (*Bonnie and Clyde* [*Bonnie y Clyde*]) y el asesinato de la esposa (*Woyzeck* [*Woyzeck*]). La cámara lenta suele sugerir la excepcional intensidad del momento, la felicidad o la aflicción: una mujer se peina y su larga cabellera parece flotar suavemente en el aire, imagen de una dicha apacible (*¡El camino de la vida!*); en cambio simboliza el fin de su feliz y despreocupada juventud la lenta caída de la abundante cabellera que ha de cortarse una jovencita para escapar del marido que querían imponerle; además conocemos la célebre y admirable secuencia del desfile, en cámara lenta (con una curiosa y envolvente música de Jaubert, grabada al revés),⁵ de los alumnos en el devastado dormitorio de *Zéro de Conduite* (*Cero en conducta*), efecto mediante el cual Vigo pretendió expresar, al parecer, la extrañeza poética del sueño y la nostalgia por las rebeliones imposibles.

La *inversión* del tiempo a menudo se ha empleado como fuente de comicidad. En 1896, Lumière ya se servía de ella para mostrar una pared demolida que se reconstruye sola. René Clair la empleó para sugerir la conmoción del joven abogado de *Los dos tímidos*, que se enreda en sus propias ideas y recomienda su alegato: entonces se ve la escena ya descrita (el acusado trae flores a su mujer) que se desenvuelve al revés en

3 Citado por Lindgren, *op. cit.*, pág. 138. Señalemos la belleza del esfuerzo humano visto en cámara lenta en ciertos reportajes deportivos.

4 Puede sugerir un fenómeno imposible de suceder: los implacables trayectos inversos de la bala y del cuchillo que van a matar a dos antagonistas (*Hannie Caulder* [*Hannie Caulder*]).

5 Jaubert, en *Éspri*, 1^B de abril de 1936.

varias oportunidades y con una mayor rapidez a medida que aumenta el desasosiego del joven. En *Vampiro*, la inversión está destinada a acrecentar el misterio de la historia: se ve la sombra de un hombre que remueve la tierra con la pala, al revés; cuando el viejo marino calma la tempestad, las olas parecen flores de espuma que se encierran en sí mismas, lo que presenta maravillosos efectos poéticos (*La tempestaire*); una imagen análoga se ve cuando Cégeste surge del mar en medio de una corola de espuma que se cierra y lo proyecta hacia el cielo (*Le testament d'Orphée [El testamento de Orfeo]*). En otra perspectiva, Sacha Guitry recurrió a este procedimiento para que bailara una especie de ballet la guardia del palacio de Monaco (*La novela de un tramposo*) y la idea fue retomada en un cortometraje inglés realizado durante la guerra, durante el cual el ejército nazi era ridiculizado mediante un hábil montaje que le hacía ejecutar inteligentes vaivenes al son de una música de cervecería Lambeth Walk (*Paseo Lambeth*). Señalemos que Chaplin usó ese truco (sin que el espectador se diera cuenta) en *Pay day [Día de paga]* en momentos en que a un ritmo infernal apila en un andamio ladrillos que le lanza un compañero, desde abajo, y que ataja en las posiciones más inverosímiles; por otro lado, recuérdese que tal vez *Hellzapop-pin* ofrezca algunos inenarrables ejemplos de inversión. Pero Eisenstein se valió de este procedimiento de un modo más original y con un fin expresivo, en *Octubre'*, cuando Kerensky asume el poder, una estatua del zar, derrumbada poco antes, vuelve a su lugar por sí misma, con lo que se significa que comienza el reinado de la reacción.

La *detención del movimiento*, por su parte, permite extraños y sobrecogedores efectos, mencionados acerca de la evocación de la muerte. Veamos un ejemplo de utilización más simbólica de este procedimiento: cuando un justiciero va a herir al traidor con su espada, un plano (ajeno a la acción) muestra una ola que se inmoviliza en su curso, así como el traidor aparece inmovilizado por el miedo (*Skanderbeg*). El efecto más famoso se encuentra en *Los visitantes de la noche*: los enviados del diablo suspenden el curso del tiempo y esto se materializa mediante una detención del movimiento, que inmoviliza a los bailarines en pleno baile. No obstante es evidente que este procedimiento llega a fracasar, pues al presentarnos al tiempo *deteniéndose* hace hincapié — molesta e ingenuamente — en la

realidad misma del transcurrir temporal, mientras que desde el punto de vista psicológico, por el contrario, habría sido menester que lograra hacernos olvidar que el tiempo es un flujo irresistible, y hasta habría que decir *indetenible*; para que el tiempo *se detenga* es necesario que ya no tengamos conciencia de su transcurso, y si se lo materializa mediante una desaceleración del movimiento de la imagen, a la conciencia se le impone aun más.

La *detención de la imagen*, por su parte (sin que le preceda una desaceleración), se ha convertido en un uso muy corriente, en especial al final de los films para significar, precisamente, la detención del desarrollo del relato. Uno de los más eficaces ejemplos de uso de este procedimiento (por ser de los más discretos) se encuentra en *Jules et Jim* (TruTaut parece haber sido uno de los iniciadores, y con frecuencia fue copiado): en momentos en que los dos amigos se reencuentran luego de cinco años de separación, una breve y casi imperceptible detención de la imagen parece que quisiera eternizar ese instante de felicidad.

Volvamos ahora a la formulación de una distinción fundamental: el concepto de "tiempo" implica, a la vez, el de *fecha* y el de *duración*. Sobran los medios para indicar la fecha de manera más o menos precisa, pero a decir verdad no presentan un gran interés; se recurrirá, por ejemplo, a los intertítulos al comienzo de la película o de las secuencias ("La escena ocurre en París, en 1890"), o a la presencia de un calendario (una escena de *From here to Eternity* (*De aquí a la eternidad*), que sucede la víspera del ataque japonés a Pearl Harbor, se autentica con un calendario y la fecha (6 de diciembre de 1941), o a una alusión de un acontecimiento histórico exactamente localizado en el tiempo (la movilización de agosto de 1914 en *Li-melight* [*Candilejas*]), o a la referencia de un acontecimiento de orden social (el carnaval, en *I Vitelloni* (*Los inútiles*), o incluso a la presencia (o ausencia) de un monumento cuya fecha de construcción (o de demolición) es conocida (la torre Eiffel en construcción, en *Douce* [*Dulce*]); además, el tipo de vestimenta suele ser suficiente para localizar, de un modo aproximado, la acción en el tiempo; la estación se indica mediante el paisaje (hojas secas, nieve, etc.), mientras que la hora, si es preciso, se indicará con un reloj que se vea o que suene.

La expresión de la *duración* es mucho más interesante,

pues hace intervenir procedimientos específicamente cinematográficos. El término "duración" se puede tomar en dos acepciones muy distintas. En primer lugar se puede hacer hincapié en el *transcurrir* temporal, en su fugacidad, en *el tiempo que pasa*. Para ello se recurre a una gran cantidad de procedimientos técnicos desde distintos enfoques; primero se puede considerar lo que llamaría punto de vista "objetivo", es decir, aquel en que los acontecimientos se encuentren confrontados en un sistema de referencia científica y social: también se habrá de recurrir al deshoje de un calendario (en *El ángel azul* el profesor arranca con el rizador de pelo las últimas hojas de 1924; después un fundido encadenado hace aparecer la fecha de 1929), o a un objeto cuya transformación en fundido encadenado indica el transcurso de cierto lapso más o menos exactamente determinable (un reloj cuyas agujas cambian de lugar, un cigarrillo recién encendido y después consumido por completo, una ventana iluminada por el sol, primero, y por la noche abierta, etc.), o al crecimiento de un niño (*El chico*, *Milagro en Milán*, *Los niños de Hiroshima*, *Ciudadano Kane*, etc.), o incluso al desarrollo de un embarazo (*La Tierra*, *Monika*, *Les fruits sauvages* [*Las frutas salvajes*], *Cinco*, *La sal de la tierra*).

Pero puede ocurrir que el realizador quiera sugerir simplemente una *duración indeterminada*, en cuyo caso sería imposible e inútil precisar la extensión del período transcurrido; el truco del calendario se podrá seguir empleando, como en *Scarface*, donde se ve un calendario deshojándose al ritmo de las ráfagas de ametralladora; en *La sinfonía pastoral* y *Diario de un cura rural* lo que marca el transcurso del tiempo, por su acumulación progresiva, son los cuadernos de un diario íntimo; también se podrá recurrir a una escena de carácter expresivo: así, el aumento de la intimidad y de los sentimientos amorosos entre dos personajes se evoca a través de apretones de manos cada vez más largos o timbrazos primero vacilantes y después resueltos (*The Lady Windermere's fan* [*El abanico de Lady Windermere*]); también sucede que el paso del tiempo se expresa mediante un plano que no posee un gran papel en la acción y cuyo valor e interés son más bien simbólicos: en *The Kid* (*El chico*) se intercala un plano de nubes que atraviesan lentamente el cielo entre la secuencia inicial en que el niño es aún un bebé y la continuación del film, en la que tiene cinco o seis años; un montaje análogo hay en *Varsovie quand*

méme donde una larga panorámica sobre un cielo cargado simboliza los cinco años de opresión nazi en la capital polaca; en *Une partie de campagne* (*Una excursión al campo*) el largo travelling hacia atrás (ya citado) sobre el río punteado por las gotas de lluvia, además de un valor dramático bastante sorprendente e insólito parece tener el sentido de la fugacidad del tiempo hacia un pasado irremediable; el último procedimiento, no por eso menos interesante, y sin duda alguna el más cinematográfico, es el recurso a un efecto de montaje en fundidos encadenados de tipo impresionista: por ejemplo, en *Thieves Higkwagy* (*Ladrones de carretera*), el viaje nocturno del camio-nero aparece evocado en una serie de fundidos y de sobreimpresiones de la carretera explorada por los faros y el rostro atento del hombre; un montaje así expresa con notable vigor la monotonía del viaje y la densidad del esfuerzo físico del chofer y, al mismo tiempo, el tipo de fusión indefinida y homogénea de todos los momentos del viaje, ninguno de los cuales se ha caracterizado por algo en especial. El mismo procedimiento sirve para simbolizar en *Ciudadano Kane* la gira de Susan por los Estados Unidos: hay una serie de fundidos en que se superponen el rostro de la protagonista, los títulos de los diarios, la cara exuberante del profesor de canto y la lámpara que señala el comienzo de las representaciones; Welles incluso ha empleado este efecto para expresar —mediante fundidos de calles y fábricas en travellings delanteros— los reiterados trámites de George en busca de un trabajo (*The Magnificent Ambersons* [*Los magníficos Amberson*]): este montaje tiene un valor de reiteración y corresponde con gran exactitud a un pretérito imperfecto frecuentativo; la mezcla de imágenes creada por los fundidos sugiere con precisión la confusa imbricación de las diversas diligencias en la memoria del protagonista. Por último, los viajes indeterminados de los artistas ambulantes de *La strada* (*La calle*) son evocados mediante un procedimiento análogo pero más realista (ya que se hace hincapié en la duración): hay travellings de paisajes, relacionados a través de fundidos encadenados, mientras que en *Recuerdos de la casa de los muertos*, la duración de la larga marcha de los presos políticos de San Petersburgo hasta Siberia se sugiere mediante la sucesión de las estaciones la nieve, los brotes, las flores, las cosechas).⁶

⁶ Recordemos también que un montaje rápido puede expresar con fuerza

Pero en cambio se puede expresar la permanencia del tiempo, poner de relieve al tiempo que dura, acentuando los momentos en que casi no pasa nada pero en que la duración se vive intensamente: entonces se recurrirá a distintos procedimientos. Ya he citado el que utilizó Epstein en *La caída de la casa Usher*: una especie de palpitaciones de la fotografía para expresar el desgarrador martilleo de las horas, en la mente turbada el habitante de la casa; en *The Cat and the Canary* (*El gato y el canario*) aparece superpuesto un mecanismo de relojería a la imagen de gente que espera; en *El ritmo de la ciudad*, Sucksdorff expresa la opresión física que precede a la tormenta con imágenes de personas agotadas y sudorosas, una música obsesiva y el ruido molesto de un tictac de reloj; en *La madre*, lo que crea la atmósfera pesada del velorio del marido son las gotas de agua que caen de una canilla, a un ritmo inmutable; la angustiante espera de los hombres ocultos tras el ténder está acompañada por el jadeo de la locomotora en *La bataille du rail* (*La batalla del ferrocarril*).

Pero repitamos que todos estos efectos, que tratan de dar una imagen de la duración (y, por consiguiente, una transcripción *espacial*), materializan el tiempo sin que por eso den una impresión subjetiva de la duración.

En definitiva, el mejor procedimiento expresivo de la duración intuitivamente vivida es el montaje.

La lentitud del montaje (es decir, el uso de planos largos y muy largos) es el medio más eficaz para expresar el estancamiento del tiempo, la duración, y de un modo inconsciente (dado que ningún truco técnico trata de *representar* esa duración): ahora bien, resulta claro, a partir de Bergson, que nuestra captación de la duración es intuitiva y que lo que percibimos conscientemente no es más que el sistema de referencia temporal, a la vez racionalizado y socializado en el cual vivimos.

Y según hemos dicho, si bien espacio y tiempo, en el cine, se hallan íntimamente ligados en una continuidad dentro de la

la vivacidad de una acción (marcha de una locomotora, en *La rueda*; caballos al galope, en *El arsenal*) y, de un modo accesorio, la fugacidad del tiempo.

Por otra parte, recuérdese que la imbricación parcial de los planos puede dilatar y densificar la duración (véase nota de pág. 115) y que un plano "anormalmente" largo puede adquirir un significado psicológico especial (véanse págs. 85 y 163).

cual seguimos nuestro curso sin dificultades, al sernos presentado el espacio en bloques macizos (a través de planos largos), resulta normal que el tiempo también se nos imponga como una totalidad indivisa, es decir, no como una serie de instantes sino como una *duración*.

El montaje sería, pues, el medio más específico para expresar la duración. Este aspecto de su función creadora se ha redescubierto hace relativamente poco. Casi de un modo simultáneo, *Okasán*, *Los inútiles* y *Umberto D* (en 1952-3), por citar sólo algunos ejemplos significativos antes de los de Ozu, Mizoguchi y Antonioni —descubiertos poco después— han logrado expresar la duración mediante un montaje de planos muy largos. Podríamos decir que se llega a representar la duración y a concretarla *filmándola en su totalidad*. Si es que la acción —por su carácter rápido y agitado— no llega a contrarrestar la lentitud del montaje, he aquí por qué tal procedimiento no es válido para todos los temas. Pero en algunos casos privilegiados ciertos realizadores han llegado a darle al espectador la sensación interna de la duración, del tiempo que se hace efectivo y se impone: por ejemplo, la cotidianidad menesterosa de la madre (*Okasán*) y de la pobre criada (*Umberto D*) o la ociosidad de *Los inútiles*.

Este uso del plano largo se puso de moda en las películas occidentales durante la década de 1960; es importante señalar que el cine asiático siempre lo ha practicado en mayor o menor medida, de acuerdo con una concepción de la duración diametralmente opuesta: obsérvese que el genial cineasta japonés Ya-sujiro Ozu (1903-1963) ha empleado en forma constante y consciente, desde los años 30, el *plano secuencia* (y el plano fijo), lo que confiere a sus películas una gran capacidad de fascinación.

El plano secuencia instaura una continuidad *espacio-duración* en la cual la duración es determinante, tal como muestra la larga escena de *Calle mayor*, en la que una muchacha relata su adolescencia al muchacho que la corteja: al menos se tiene la impresión de que se trata, en lo temporal, de una misma escena, pero los distintos momentos de la conversación (sin ruptura de diálogo) se desarrollan en lugares diferentes (aunque Bardem no sugiera visualmente que los personajes se trasladan); luego existe creación de un espacio-duración en que la continuidad temporal ignora la (posible) contigüidad espacial (superflua).

Las distintas estructuras temporales del relato

En el complejo espacio-tiempo (o continuidad espacio-duración) que estructura al mundo cinematográfico resulta evidente ahora que el tiempo, y sólo el tiempo, es el que traza el plan de todo relato cinematográfico de un modo fundamental y determinante: el espacio nunca es más que un marco de referencia, secundario y anexo. Entonces se ha de analizar la construcción de un film respecto del tratamiento que le da al tiempo. Procuraremos ahora inventariar los distintos tratamientos posibles.

A. *El tiempo condensado*; es el uso habitual que el cine le da al tiempo; ya me he referido a la actividad creadora del en cuadro y el montaje, de modo que me limitaré a recordar sus dos etapas principales: en primer lugar, la evidencia de una continuidad causal única y lineal en el enmarañamiento de las múltiples series de la realidad diaria; en segundo lugar, la su presión de los tiempos débiles de la acción, es decir, de los que no participan directa y útilmente en la definición y el progreso de la secuencia dramática: de ahí la condensación de la duración y la impresión de plenitud vivida que se siente ante una película y que no es uno de los menores factores de su poder de hechizo; el tiempo de la acción cinematográfica, así condensado, es un dato específicamente estético (las reglas de las unidades de acción y de tiempo, pese al carácter artificial que a veces se les censura con justa razón, siguen siendo totalmente válidas), pero que no deja de recordar las alternancias de automatismo y clara conciencia de la vida real y, en especial, la de cantación que se produce en la memoria a favor sólo de los acontecimientos que nos "conciernen" directa y profundamente, aun cuando los móviles de nuestra selección mnémica sean inconscientes.

B. *El tiempo fiel*: pocas películas han tratado de respetar el transcurso del tiempo en su totalidad presentando en la pantalla una acción cuya duración fuera idéntica a la del film mismo. Ya Hitchcock, en *Rope (La cuerda)*, tal vez involuntariamente (es decir, sin que fuera su preocupación primordial), había respetado esta apuesta al rodar su película casi en un solo plano: la cámara seguía sin cesar a los personajes a través

del decorado, y los empalmes entre carretes se hacían sin cambiar de plano y a favor de fundidos a negro. De manera más sistemática, hay películas que en una hora y media de proyección pretendían hacernos vivir un fragmento estrictamente idéntico (o casi) de la vida de un boxeador (*La organización*) o de un alguacil mayor (*High noon* [*Cénit*]). Por supuesto: en esto hay ficción; si en el primero de estos films sólo se veía un reloj público en el plano inicial (que marca las 21:5) y en el plano final (y marcando las 22:15), si en el segundo un péndulo era sólo visible en varios planos, el espectador no tendría medio alguno de verificar si el postulado básico se respetó: sucede que, en efecto, el tiempo científico no coincide en absoluto con el tiempo de la percepción, tiempo psicológico de la acción, es decir, la intuición subjetiva y personal de la duración, que depende de nuestro estado físico y mental del momento, de nuestro interés y de nuestro "compromiso" en la historia. Más importante aún es que el encuadre-tiempo se haya reemplazado por el encuadre-espacio: en vez de elegir a gusto y sólo en función de su interés dramático fragmentos temporales que se han de reunir en la película, el realizador se vio obligado a respetar la integridad de la duración; ha tenido que determinarse en su elección (al menos ésta es la consecuencia lógica del postulado inicial) mediante la necesidad de asegurar de un modo estricto la no imbricación temporal de los diversos fragmentos de la acción que constituyen el film. La importancia de *Cénit* está dada, más que en razón de su posición tomada (que por lo demás, en el fondo, no es sino una variante de la unidad de tiempo, cuyo eminente valor dramático confirmo), en que al fijarle un término fatal e irremediable a la acción (en este caso, la llegada del tren que conduce al bandido que había jurado vengarse del alguacil), valora la duración y hace que desempeñe un papel dramático especialmente denso: ocurre esto en muchas películas en que a la acción se le asigna un final trágico (la explosión de la bomba atómica en *Los niños de Hiroshima*, el asalto de la policía en *Amanece*, una ejecución capital en *Nous sommes tous des assassins* [*Somos todos asesinos*], la muerte de la protagonista en *Ella sólo bailó un verano*).

C. *El tiempo abolido*: en este párrafo trataremos sobre tres películas realizadas casi en la misma época y que presentan una concepción muy audaz de la temporalidad en la ac-

ción. En primer lugar, se trata de la película de Alf Sjöberg, *Señorita Julia* (1950). La protagonista y el ayuda de cámara de su padre, Jean, intercambian confidencias en la noche de San Juan. El hombre cuenta cómo, siendo niño, fue perseguido por la gobernanta del castillo por haber robado manzanas: entonces asistimos a la persecución del niño, y una panorámica descubre {sin cambio de plano) a Julie y a Jean que pasean a cierta distancia; luego de otra travesura le habían pegado: vemos al niño azotado; después, una panorámica nos muestra a los criados reunidos (pasado) antes de llegar al rostro de Julie en primer plano que escucha (presente) el relato de Jean. Más tarde, Julie se embriaga para olvidar la vergüenza de haberse entregado al sirviente y evoca, a su vez, su infancia: entonces vemos a los protagonistas a un lado y, en el mismo plano que ellos, vemos pasar a Julie niña y a su madre antes de morir. Por último, decidida a fugarse con Jean, la muchacha ha desvalijado el escritorio de su padre; en ese momento, éste vuelve al castillo y ella se imagina lo que va a pasar; Julie aparece en primer plano mientras que su voz cuenta en off los acontecimientos que cree que sucederán y que se ven desarrollarse tras ella; su padre, que ha advertido el robo, llama a un agente, le hace una pregunta (futuro) y lo que ella responde (presente y futuro) puede aplicarse al presente y al futuro (palabras dirigidas a Jean y respuesta a la pregunta de su padre). Hay aquí una audaz síntesis entre un comentario en off en presente y una escena que materializa un futuro (imaginado y que no es más una posibilidad), síntesis no sólo técnica sino dramática, puesto que para evitar encontrarse en la intolerable y humillante situación, ella teme e imagina que va a suicidarse, única posibilidad de escapar a su "deshonor".

La polivalencia temporal realizada por Sjöberg posee un sorprendente vigor expresivo, y pese a su audacia y a su "lectura" algo difícil es perfectamente válida desde el punto de vista psicológico, aun cuando su carácter sea evidentemente irrealista: la mezcla de tiempos se explica por el hecho de que Jean y Julie sueñan; ahora bien, en la conciencia todo está en presente, *en el presente de la conciencia*, y el desarrollo del film —ya lo señalé— se parece mucho al fluir de la conciencia, en que las percepciones exteriores reales y las motivaciones psíquicas más profundas, surgidas de la historia del individuo, se inscriben en el mismo plano de conciencia vivida: en la pelí-

cula, los hechos presentes y los recuerdos o "proyectos" de la imaginación se inscriben también —y resulta curiosa la identidad de los términos— en el mismo plano.

Laslo Benedek, en *La muerte de un viajante* (1952), recurrió con igual habilidad a la mezcla de temporalidades distintas en el mismo espacio dramático. El viajante, Willy Loman, agotado por toda una vida de trabajo intenso, tiene alucinaciones que recuerdan los episodios del pasado y se materializan en la imagen misma en que se desenvuelve el héroe y con el mismo realismo. Vemos aquí un primer ejemplo de este procedimiento: la escena en que el protagonista se encuentra con su mujer en la cocina de su casa: él está encuadrado de frente y en primer plano, y su mujer está sentada en segundo plano, mientras al fondo se abre una puerta en el vestíbulo; la mujer le dice, como respuesta a una reflexión que él acaba de hacer: "Eres el hombre más elegante del mundo"; ella se ríe y entonces se oye que surge otra risa, más fuerte y vulgar; el hombre gira hacia ésta y se advierte que el vestíbulo de entonces se ha transformado en un sórdido cuarto de hotel: una mujer se está volviendo a vestir y responde a una pregunta que el hombre le hace a su esposa, mientras él se dirige hacia el fondo, penetra en la habitación y toma entre sus brazos a la mujer; después, luego de una breve escena que constituye la materialización de un episodio del *pasado*, el hombre vuelve a la cocina en *presente* y se oye a su esposa responder a la pregunta que él le hacía cuando pasaba a la otra habitación. Así, en un corto lapso, el hombre ha revivido una escena completa del pasado, y que el realizador ha materializado en la escenificación dándole el mismo carácter de realidad que a la trama presente de la historia; pero habrá que reconocer que se trata de algo más que de una representación común del recuerdo, ya que existe una coexistencia material en el mismo plano dramático y técnico de la realidad objetiva y de un contenido mnémico. Veamos otro ejemplo en una escena posterior: Willy se puso a jugar a las cartas con su vecino Charley y empieza a recordar el pasado al ver un retrato de su hermano Ben; entonces se ve aparecer en el fondo del cuarto, que se ha alargado y oscurecido, a Ben, que interviene en la conversación entre Willy y Charley sin que éste se dé cuenta de nada; luego Charley se va y Willy corre tras Ben, se reúne con él y llegan juntos al pasado.

Por último encontramos ejemplos semejantes (sin embar-

go menos constantes), en *Los cuentos de la luna vaga*, de Mizo-guchi (1952). El protagonista de la película, Genjuro, que llega al mercado a vender vasijas de barro, ve aparecer a una princesa con su dama de compañía, que lo invita a ir a su residencia: poco a poco comprendemos que esas dos personas son fantasmas, aunque estén dotadas de la misma apariencia de realidad que los seres vivos que los rodean. El descubrimiento de esta fantástica existencia es anunciada, en cierto modo, por la aparición a Genjuro de su mujer, empero muy lejos de allí, entre las sedas de un vendedor ambulante; también le sigue una nueva aparición, cuando el protagonista, de regreso a su hogar, ve en él a su querida esposa, muerta ya hacía tiempo.

He analizado en detalle estas tres películas porque aplican de manera brillante la fusión de temporalidades distintas en un espacio cinematográfico único.

D. *El tiempo trastocado* (basado en la retrospectiva o flashback) tal vez sea el más interesante procedimiento interpretativo del tiempo desde el punto de vista del relato cinematográfico. Parece que desde un principio ha sido muy empleado de manera consciente;* pero si bien fue la novela, evidentemente, la que inspiró a los realizadores, hay que reconocer que el cine ha solido emplearlo, a veces de un modo acertado, por distintas razones que ahora vamos a analizar.

1. Razones *estéticas*, en primer lugar, con el fin de aplicar de manera rigurosa la regla de la unidad de tiempo (y llegado el caso, la de lugar): sería erróneo subestimar la importancia de la unidad de tiempo en la generación de un clima dramático, y muchos films han sido valiosos por una de estas razones. Esta unidad de tiempo puede aparecer muy debilitada en el caso de una acción que se divide en dos partes separadas por un largo período: en vez de mostrar los orígenes del drama y luego su conclusión veinte o treinta años después, se comenzará el film en este segundo período y luego habrá una vuelta

⁷ Sadoul ha encontrado un ejemplo precoz en un film italiano de 1911, *Le Tiozze d'oro* [*Las bodas de oro*], en el que una anciana pareja recuerda la guerra por la independencia (*Jistoire générale du cinema*, t. III, 1, pág. 94).

atrás que expondrá el pasado antes de que se vuelva al presente para el desenlace del drama; de este modo, la obra queda delimitada según, a la vez, una simetría estructural muy satisfactoria desde el punto de vista estético y según una simetría temporal que le da una unidad centrada en el presente, que es el tiempo eminentemente más "partidable", tal como he mostrado en varias oportunidades.

2. Razones *dramáticas*: el flasback consiste en confiarle al espectador, desde el comienzo del film, el desenlace: esta construcción, además del interés estructural que presenta (véase párrafo anterior), tiene la gran ventaja de suprimir cualquier elemento de dramatización artificial debida a la ignorancia del desenlace y de valorar el contenido humano de la obra y la solidez de su construcción. Este procedimiento contribuye en alto grado a crear la *unidad tonal*, tan importante en una obra: a los acontecimientos les quita su aparente disponibilidad y revela su *sentido* profundo al indicarle al espectador el cariz de la acción siguiente. En el caso de una película de calidad como *Ella sólo bailó un verano*, este tipo de narración sin sorpresas despoja al drama de todo "suspenso" y concentra el interés en la trayectoria psicológica de los personajes y en la construcción dramática cuya arquitectura y rigor psicológico salen a relucir. El mismo procedimiento se ve en *Double in-demnity* (*Doble indemnización*), película que comienza cuando el asegurador llega herido a la oficina y se instala ante su dictáfono para relatar su historia: para el espectador, el hecho de saber que el drama terminará mal para el protagonista introduce una atmósfera de fatalidad irremediable que contribuye en gran medida a darle al film su carácter tan conmovedor. Por otro lado, nótese que esta construcción no hace sino instaurar la situación existente ya en la tragedia antigua: el desenlace fatal de la historia de Edipo o de Antígona, para los espectadores resulta previamente conocido, pero no por eso el drama deja de producirles un temor sagrado; esto es lo que captaron Lawrence Olivier y Orson Welles, que iniciaron sus películas con la imagen del cortejo fúnebre de Hamlet o de Ótelo.

3. Razones *psicológicas*: también pueden justificar la alteración del transcurso temporal normal de los acontecimien-

to

tos. Tal es el caso de cuando la película está centrada en un personaje que recuerda: más que desarrollar la acción haciendo intervenir en ella al protagonista como un elemento más, es mucho más prudente centrar el drama en él, materializando su recuerdo en la mayor parte del film: llegado al paroxismo de su drama, el protagonista revive en quebrantos sucesivos las circunstancias que lo han llevado a ese punto de desesperación y soledad. Por ejemplo, el obrero de *Amanece* encerrado en su cuarto después de matar al amaestrador de perros, vuelve a ver las etapas de un amor al que la villanía de ese hombre ha destruido; también el estudiante de *El diablo en el cuerpo* ve resurgir en su memoria los episodios de su pasión por la joven que acaba de morir; incluso Laura, después de su *Breve encuentro* con Alee, y ya de regreso a su casa, revive con dolor los breves instantes de ese amor imposible.

Por otra parte, las películas de múltiples testimonios acerca de un mismo acontecimiento o un mismo personaje aparecen como un desarrollo de ese procedimiento narrativo. *The power and the glory* [*El poder y la gloria*] brinda un curioso ejemplo de ello a través de un doble flashback que, por un lado, muestra el punto de vista de un muerto sobre sí mismo, de alguna manera, y por otro el de su secretario que acaba de asistir a su entierro: quien evoca la segunda parte de la vida del jefe, el magnate Thomas Garner, es su secretario, mientras que la juventud del magnate, de la cual no fue testigo, en cierto modo aparece *objetivada*. Además, dentro de las dos partes del flashback, el pasado objetivo y el pasado subjetivo se mezclan en secuencias libremente alternadas: el relato no es cronológico, como si los autores quisieran sugerir que todo testimonio está sujeto a caución (el secretario tal vez no sea más sincero que las conñencias que su jefe haya podido hacerle sobre su propio pasado) y que quizá sea vano intentar responder a la pregunta "¿Quién era Thomas Garner?".

Es muy probable que Welles, cuando planeó *Ciudadano Kane*, tuviera en mente a ese asombroso film, que es como un estudio fenomenológico (el protagonista siempre aparece visto desde afuera), en forma de rompecabezas, cuyas piezas debe reunir el espectador.

Ciudadano Kane expresa la imposibilidad de penetrar en el íntimo secreto de la vida de un hombre, mientras que *Ra-shomon* [*Rashomón*] constituye una demostración bastante

cáustica de la relatividad de la verdad y del poco crédito que hay que darle a la objetividad de los distintos testimonios de un mismo hecho. *La vida color de rosa*, en una perspectiva análoga, había estudiado un caso típico de mitomanía: un bedel cuenta sus éxitos sentimentales, de los que termina por confesar que eran falsos; entonces se vuelven a ver los hechos tal como se habían desarrollado en la realidad: la objetividad del relato, esta vez, queda probada por la presencia del niño testigo de las desventuras del desgraciado bedel en todos los planos. De un modo análogo, *Manéges* se hallaba construida sobre una serie de flashbacks justificados por un doble punto de vista: los recuerdos del marido engañado y el relato de la suegra; lo que incluso llevaba a mostrar ciertos hechos en tres oportunidades, por ejemplo la partida de la joven el día de la venta, acontecimiento visto en el recuerdo del marido, en el relato de la suegra y, por último, *objetivamente*.

Por otra parte, y esto podría constituir el ejemplo de un tercer tipo de miradas atrás de orden psicológico, recordamos cómo Cayatte construyó *Antes del Diluvio*, sobre la base de una serie de flashbacks que se iniciaban con el rostro de Jos padres de los distintos inculpados: el realizador ha querido significar con esto que el drama se verifica primero en la conciencia de los padres, ya que es a ellos a quienes él hace principales responsables de los extravíos criminales de sus hijos.

Además hay que señalar el logro magistral de *Hiroshima mi amor*, donde Resnais, en el plano del relato visual, llegó a una perfecta fusión del pasado y del presente, entremezclados en la conciencia de la protagonista; este procedimiento no es nuevo y es relativamente menos audaz que el de *Señorita Julia*: empero está utilizado con notable maestría, y como se basa sólo en los cambios de planos mediante corte seco, no rompe en absoluto la continuidad del relato (en especial, debido al encadenamiento por travellings delanteros y al comentario subjetivo *en presente*); dicha continuidad evoca con fuerza el *fluir de la conciencia* bergsonianos o la duración proustiana.

4. Por último, hay razones *sociales* que pueden justificar una retrospectiva. *El crimen del señor Lange* comienza con la llegada del protagonista y de la lavandera a la frontera belga: la joven se entera de que ambos son buscados por homicidio y decide contar su historia a los clientes del cabaré, que los han

reconocido, para que ellos mismos juzguen si deben denunciarlos o dejarles cruzar la frontera; este preámbulo —en realidad, inútil— es, claro está, una precaución de orden social destinada a desarmar a la censura que debía ser poco propensa a ver con buenos ojos una película en que un mal patrón era asesinado por el animador de una cooperativa obrera, gesto que hoy alcanza un sentido aun más preciso, si se sabe que entonces Renoir tenía opiniones de extrema izquierda y que la película apareció en las pantallas de París en enero de 1936, es decir, pocos meses antes de la victoria del Frente Popular en las elecciones; a la vez, el episodio final, donde se ve al pueblo absolver moralmente al asesino, era una sugestión al público: en efecto, es cierto que el espectador se identifica con las personas del cabaré y que se ve llevado a tomar por propio el juicio que ellos emiten sobre este asunto.

Una "precaución" análoga, pero muy inútil y desmañada esta vez, en *Y morir de placer*: el preámbulo y la conclusión de la película se desarrollan en un avión, en donde se ha instalado el narrador, se trata, tal vez, de atenuar ante el espectador la violencia del film, presentando esta historia de vampiros como un *relato*, luego, como una realidad en segundo grado. Hay aquí una involuntaria e ingenua demostración de la creencia general en el poder de persuasión de la imagen cinematográfica.

Pasado y futuro

El *flashback* (o *escena retrospectiva*) se ha convertido en un procedimiento de escritura totalmente corriente.

Precisemos aquí que el pasado introducido mediante el *flashback* puede ser: ya un pasado *objetivo* presentado como tal, ya un pasado *subjetivo*, recuerdo verdadero (la imagen del alemán muerto en *Hiroshima mi amor*) o falso (véase el ejemplo de *Silent dust ¡Polvo callado!* ya citado) o imaginado sin intención de engaño: en su lecho de muerte, la protagonista de *Back street [La calle de atrás]* encontrando en su juventud, efectivamente, al hombre que amaba, cuando en realidad ese encuentro no ocurrió, a raíz de un hecho desgraciado.

Los *procedimientos técnicos* de introducción de *flashback* son pocos, pues están condicionados por su necesaria legibili-

dad; el paso a otra temporalidad ha de ser entendido por el espectador, y por esta razón la introducción del flashback se apoya fundamentalmente en dos procedimientos: el *travelling hacia adelante*, que definí como indicador del paso a la interioridad y, por consiguiente, a la duración subjetivamente vivida, y el *fundido encadenado*, que constituye materialmente y por lo tanto sugiere psicológicamente una especie de fusión entre dos planos de realidad, como si el pasado invadiera poco a poco el presente de la conciencia volviéndose, a su vez, presente. La cámara avanzará hasta detenerse frente al rostro en primer plano (*Breve encuentro*) o girará enseguida, levemente, ante un fondo neutro o indeciso como el recuerdo (*El perdido fin de semana*); después el pasado será introducido por un fundido encadenado; raras veces, por un breve fundido en negro o (en la época del cine mudo) por una apertura en iris.

La mayoría de los procedimientos de transición son fundidos encadenados propiamente dichos o derivados; por ejemplo, el paso se realiza mediante un espejo (*El diablo en el cuerpo*: Francois mira por un espejo y un fundido encadenado combinado con la distorsión de la banda sonora introduce la imagen de Marthe, que se pasea; *Monika*: el espejo ante el cual se encuentra el muchacho se pone negro, y después aparece Monika, desnuda, que se prepara para un baño), o mediante un retrato (*Señorita Julia*) o un objeto cargado de recuerdos y que sirve de catalizador (un broche en *Amanece*), o incluso un grabado o una fotografía que poco a poco cobra vida (*Ciudadano Kane*); también, mediante un objeto cualquiera sin función dramática, que sirve sólo de denominador común a los dos planos vinculados a través del fundido encadenado.

La transición visual queda realzada por la banda sonora, y de diversas maneras: transición realista —la mayoría de las veces— mediante simple sustitución de sonidos (fundido sonoro); intervención de la música para hacer resaltar el paso a través de un tema bastante insinuante y lírico en el que el espectador ha aprendido a reconocer la introducción de otra temporalidad (*Amanece*); incluso la distorsión del sonido, que explica la dolorosa inmersión en el pasado (*El diablo en el cuerpo*); citemos también el flashback de los recuerdos juveniles del científico ante el lecho mortuorio de su esposa (*Michu-rín*): el pasado se introduce sin ninguna transición visual (por corte seco), pero el paseo por los prados, que constituye la re-

trospetiva, está acompañado por un motivo musical alegre y de impactantes colores, en contraste con la tristeza de la cámara mortuoria; en *De pronto, el verano pasado*, el pasado se introduce mediante sobreimpresión en forma de una aparición primero intermitente (una especie de pulsaciones) y después continúa, mientras que el rostro de la narradora es visible en un rincón de la pantalla: su relato vincula el presente con el pasado.

Recordemos también un efecto ya citado, al margen del fundido encadenado, y que consiste en introducir el pasado a través de una transformación apenas notoria de la iluminación del decorado: por ejemplo, en *The house of stranger [La casa de los forasteros]*, cuando el protagonista encuentra la casa donde ha vivido feliz tiempo atrás y sube la escalinata, el decorado se ilumina poco a poco, y cuando el hombre alcanza el rellano se sumerge en el pasado; cuando el protagonista de *La muerte de un viajante* piensa en sus hijos al sacarle lustre al viejo Ford, la cocina de repente se inunda de sol y sale al jardín quince años antes. Por último, recuérdese que el llamar a un personaje por su nombre también puede introducir el pasado (véase el ejemplo de *Los pescadores de cangrejos*; un simple movimiento de cámara puede hacernos pasar de un espacio-presente a un espacio-pasado: por ejemplo, en *Las noches blancas*, mediante una panorámica se pasa de Nathalie (en presente; cuenta su pasado) a la imagen del hombre que ama desde la primera vez que lo vio.

Asimismo, el pasado puede ser introducido mediante un simple ajuste seco, así como entre dos planos que estuvieran en el mismo nivel de realidad; el diálogo o el comentario harían la conexión: en *Okasán*, cuando los padres recuerdan el pasado, se intercala un plano que los muestra casi recién casados, con dos niños de corta edad; en *El señor Ripois*, el comienzo del flashback es anunciado por el comentario del protagonista (en off), pero el pasado interviene primero en forma de un brevísimo plano (y después, vuelta al presente), antes de la instalación del pasado.

Con mayor audacia, Resnais introdujo en el presente planos pasados mediante un simple ajuste seco y sin transición verbal alguna: en *Hiroshima mi amor*, la primera imagen del brazo del alemán muerto es, en realidad, una intrusión absoluta de otro espacio-tiempo cuyas coordenadas en ese momen-

to desconoce el espectador, así como su significado, por supuesto;⁸ en *El año pasado en fyfarienbad*, la intrusión de un pasado (¿real o imaginario?) se realiza mediante una serie de flash-backs primero muy breves y después cada vez más largos, el primero de los cuales acabará por imponer la presencia de otra temporalidad.»

Estas *imágenes mentales* muy breves (flashes) no siempre se dan como evocaciones del pasado sino simplemente como accesos del subconsciente.

Más complejos, si no más sutiles, son los ejemplos de *flash-backs en segundo grado*; la evocación de hechos que son pasados respecto de un primer pasado. En el ya citado ejemplo de *La muerte de un viajante*, la escena con la prostituta que se ríe es un flash-back respecto de la de la cocina con la esposa, escena que de por sí ya es un flashback (evocación de un recuerdo del protagonista) respecto del presente del film. El mismo procedimiento aparece en *Sorry, wrong number [Disculpe número equivocado]*, en donde el médico le cuenta a la protagonista (presente) las visitas que le hizo su marido (primer pasado) para describirle los ataques de ella (segundo pasado); en *El caso Maurizius*, el procurador lee en un sumario (presente) el informe del interrogatorio del acusado, que describe (primer pasado) las circunstancias en las cuales conoció a la víctima (segundo pasado); en *La condesa descalza*, el director que asiste al entierro de la mujer (presente) se acuerda de una visita que ella una noche le hizo (primer pasado) para contarle su noche de bodas (segundo pasado); es un procedimiento antiguo, ya que se usa desde 1920.

Pero si bien el pasado se integra perfectamente en el presente de nuestra conciencia, no siempre puede suceder lo mis-

⁸ El espectador ignora (en ese momento) la razón de ser de ese plano, pero entiende que se trata de la representación de un recuerdo de la protagonista: además, esta interpretación se facilita por el hecho de que el flash queda encuadrado por dos primeros planos del rostro de Emmanuelle Riva, obsesio nada por ese recuerdo.

⁹ Esta película es un verdadero *rompecabezas temporal*; el enmarañamiento de las distintas temporalidades se vuelve indescifrable: la acción sucede a la vez en el presente (o más bien: *un presente*) y en diversos *pasados* (y también, quizás, en los recuerdos de esos pasados), así como en un futuro imaginario.

Allí, el espacio también es puramente conceptual.

mo con el *futuro*[^] puesto que éste en principio nos resulta desconocido. Sin embargo hay realizadores que han intentado esa intrusión y lo han logrado.

En primer lugar puede tratarse de un futuro real y objetivo (histórico): por ejemplo, Yutkevich intercala —en su film de montaje *La France libérée [Francia liberada]*—, en la famosa escena del paso de baile esbozado por Hitler en Compiègne el día del armisticio de 1940,¹⁰ una breve y terrorífica secuencia de la batalla de Stalingrado; esta audaz evocación del futuro crea una fuerte sensación de fatalidad que aplasta al triunfador de un momento.

Asimismo se puede tratar de un futuro imaginado (temido o esperado) por un personaje: en uno de los ejemplos de *Señorita Julia*, ya citado, o incluso en *Underworld [El hampa]*, la secuencia de la evasión imaginada, y en *La guerre est finie [La guerra terminó]* los flashes de los hechos que imagina el protagonista.

Por lo general, este futuro anticipado queda desmentido por el acontecimiento, por razones dramáticas. Pero, en cambio, se puede confirmar con la continuación de la acción y pasar de lo imaginario proyectivo a la realidad en acto: el proyecto de ahogamiento de su inoportuna amante, a la que el joven arribista observa en el mapa da lugar (mediante fundido encadenado) a la verdadera situación en que él cometerá el crimen (*Una tragedia americana*); asimismo, el plan de asalto a un banco, esbozado en un vidrio con vapor, se transforma (también mediante fundido encadenado) en un auténtico atraco a mano armada; un hombre anuncia: "Dentro de diez años tendré mil cabezas de ganado" (voz en off con la imagen de una manada), y al final de su comentario (sin ruptura) se advierte que el futuro se ha vuelto presente, como atestigua la transformación de un adolescente en adulto.

Veamos ejemplos mucho más audaces: lo que por analogía se puede llamar *flask-forward*, es decir, la proyección —en una secuencia en presente— de un futuro real, dramáticamente

¹⁰ Sabemos que esta famosa escena es una falsificación, resultado de un truco realizado durante la guerra por el documentalista inglés John Grierson para ridiculizar a Hitler en una película de propaganda política (véase *Cinema 61*, n* 53, pág. 47).

te hablando» y desconocido por los personajes. En *El castillo de vidrio*, los amantes, Evelyne y Rémy, reunidos en un cuarto de hotel, dejan que pase la hora en que normalmente ella debe irse para tomar el tren. Rene Ciernent había colocado en ese lugar (luego de un fundido encadenado desde el reloj pulsera de Rémy hasta uno de pared) un plano de capilla ardiente con el cuerpo de Evelyne y un plano del marido enterándose de la noticia. Luego, después de esa intrusión del destino, la imagen volvía a la habitación; los amantes advertían el retraso en la hora y en vano trataban de llegar a la estación antes de que el tren saliera para Berna: Evelyne, entonces, decidía tomar un avión, y la película terminaba con la despedida de los protagonistas, que ignoraban que el avión iría a estrellarse en tierra. Como ante una tragedia clásica, el espectador se hallaba complicado en el secreto de un desenlace en que el destino iba a hacer trizas la felicidad de los hombres. Este audaz montaje debía provocarle un singular conflicto dramático al espectador o bien... pasar inadvertido en él: parece que es lo que sucedió, puesto que mucha gente, incluso habituada a las sutilezas del lenguaje cinematográfico, no captó la razón de la presencia de ese plano en ese momento; después de unos días del estreno, el plano de la capilla ardiente fue puesto al final de la película. Un buen tema de reflexión sobre el origen del lenguaje cinematográfico: ¿cómo y por qué un procedimiento expresivo resulta legible o no para el espectador? Pienso que la ley que ya he definido (pág. 176) brinda una respuesta a esta pregunta. El montaje de Clément resulta poco comprensible (al menos en el momento mismo en que lo percibimos), porque no podemos conocer el porvenir; sólo podemos imaginarlo; la brutal proyección de un futuro real en el presente no corresponde a ninguna experiencia psicológica del ser humano, y su representación es incomprensible, por lo menos hasta que haya aprendido a leer su sentido.

Cerremos este paréntesis dedicado al futuro y comprobemos que el flashback es, pues, un procedimiento expresivo en extremo cómodo, desde varios puntos de vista: permite una gran flexibilidad y una gran libertad narrativa, dado que admite la alteración de la cronología, facilita el respeto a las tres unidades clásicas (por lo menos, de la más importante: la de tiempo) al centrar la película en el desenlace del drama repre-

sentado como *presente-aquí* de una conciencia y haciendo de las otras épocas y de los otros lugares anexos subordinados e íntimamente englobados en la acción principal; el *pasado* se vuelve *presente* y los *otros lugares* se vuelven *aquí*, conciencia. La continuidad de los hechos ya no es directamente temporal sino *causal*, de modo que el montaje está basado en el paso al pasado mediante la exposición de las causas de los hechos presentes; la sucesión de los acontecimientos según su causalidad lógica es respetada, pero la cronología estricta se altera y reestructura conforme a un punto de vista, por lo general subjetivo; de todos modos es un punto de vista subjetivo que regula el relato según los usos más originales y fecundos de ese procedimiento. El flashback crea una temporalidad *autónoma, interior..., maleable, densa y dramatizada*, que otorga a la acción un aumento en la unidad tonal y permite, naturalmente, la introducción del relato subjetivo en primera persona, cuyo prestigio y la riqueza de campos psicológicos que ofrece hemos visto."

Ya habíamos hablado bastante del tiempo en el capítulo dedicado al espacio, dada la relación dialéctica de uno y otro en la continuidad espacio-duración.

Pero la primacía de la duración sobre el espacio —y la afirmación de que el cine es un arte de la duración— aparece como indiscutible. La primera es dinámica, el segundo es pasivo; ella es estructura y él es simple marco. El interviene en el nivel de la imagen como un constituyente más, mientras que ella lo hace en el del relato y determina la totalidad del film. El espacio está en la duración cuando la duración organiza el espacio; éste se desmembra, se desintegra y se niega como continuo a favor de la duración.

Hemos visto que ciertos efectos que sugieren una duración indefinida que se está viviendo (*Ciudadano Kane*, etc.) corresponden exactamente a lo que el *imperfecto* intenta expresar en la novela. El *presente* es el tiempo más corriente en cine, pero sólo existe en nuestra conciencia, pues lo que perci-

¹¹ Sin embargo, el flashback hoy es un procedimiento pasado de moda, abandonado por el neorrealismo y por el cine llamado moderno.

Podríamos aplicar a la evocación del pasado en el cine la fórmula de Laurence Durrell: "No un tiempo recobrado sino un tiempo concedido" (*Cléa*).

bimos como tal nunca es sino lo que corresponde a nuestra percepción actual. El *futuro* es aun más inasequible y sólo lo identificamos si se nos lo indica como tal. El flashback en segundo grado puede ser considerado como un equivalente del *pluscuamperfecto*. El *potencial*, por su parte, cuenta con un ejemplo en una película japonesa muda, en la que un intertítulo anuncia: "Si el amo hubiera tenido piedad...", y le sigue otra versión de la secuencia anterior, que muestra lo que hubiera podido ocurrir si... Pero este potencial es puramente conceptual pues nosotros sólo percibimos el presente cinematográfico.

Si bien es cierto que toda elaboración intelectual, toda obra de arte, vive primero en la duración (y de un modo accesorio, en el espacio), también es evidente que toda conciencia de una obra se verifica en la duración, en nuestra duración íntima: por eso el cine, que ante todo es duración, se integra con tanta perfección a nuestra percepción, que también actúa antes que nada en la duración.

Así como la perspectiva es la clave de nuestra racionalización del espacio, el tiempo social (con su escala de puntos de referencia) es el instrumento de nuestra racionalización de la duración; pero el cine nos permite apartar esa racionalización dejándole libertad absoluta a la duración, libertad de la que goza en el fluir de nuestra conciencia profunda.

Este análisis no ha agotado aún el problema de las relaciones entre el tiempo real de la proyección y el sentimiento subjetivo de su duración, problema que tal vez sea el más importante y el más difícil de analizar entre los que plantea la psicología del cine. En la pantalla, sabemos, cualquier acción parece —a igual tiempo— más larga que en la realidad; de allí la necesidad del encuadre, que suele elidir los tiempos considerados débiles y produce una densificación temporal que condiciona normalmente nuestra percepción del relato cinematográfico."

12 Sucede lo mismo con todas las artes basadas en el relato temporal: por ejemplo, en *Peleas y Melisenda* de Debussy, el recitativo anuncia: "Dentro de una hora se cierran las puertas" y el sordo estruendo de las puertas cerradas, en la partitura, se da exactamente siete minutos después.

Pero es difícil decir si la impresión de duración que el espectador recibe del *montaje* es automáticamente más corta que la duración real de la proyección. Por ejemplo, en la versión muda de *El acorazado Potemkin*, la secuencia del tiroteo en las escaleras dura 5 minutos 30 segundos Cocho minutos en la versión sonora) y en *Ben Hur* (versión de Wyler) la carrera de carros dura 11 minutos: sólo una encuesta permitiría decir qué impresión de duración recibe el espectador, pero creo estar en condiciones de decir —partiendo de mi experiencia personal— que la duración intuitivamente sentida es notoriamente más larga que la duración real, por el hecho de la extrema densidad (*suspense*) de ambas acciones.

Francois Truffaut habló en una entrevista de "la lucha de los cineastas con la duración". En *La peau douce* [*Piel suave*], procedió a un "truco" temporal que en cierto modo es la inversa de la detención de imagen: la escena del encuentro de los protagonistas en el ascensor en su película dura un minuto, mientras que el trayecto real del ascensor sólo toma veinte segundos (es la duración del descenso de la jaula) porque el cineasta ha querido que se notara la violencia del flechazo mediante esa dilatación de la duración. Es casi seguro que el espectador no percibe esa diferencia de duración objetiva, pues su percepción en ese momento depende directamente de la intensidad de su implicación psicológica en la acción.

Me arriesgo, pues, a concluir que la intuición de la duración depende del modo como el espectador resulta concernido por la tonalidad dramática de la acción; durante una acción muy violenta o muy rápida parece que *el tiempo pasa pronto*, pero si el espectador después se pregunta por su propia impresión, tiende a pensar (por reacción) que la acción real es más larga que la que ha percibido. Es indispensable precisar que la tonalidad dramática de una acción es más un asunto de *calidad* (densidad e intensidad de los hechos representados) que de *cantidad* (cantidad de acontecimientos), lo que explica que películas relativamente cortas puedan parecer largas, mientras que las películas muy largas que se han multiplicado aproximadamente desde 1975 (tales como las de Angelopoulos o Wenders) no le dan al espectador la sensación de que abusan de su atención o de su paciencia, porque no dejan de ejercer un solo instante un verdadero poder de fascinación al sublimar el tiempo de la percepción como intuición de la duración.

Conclusión

Al finalizar este estudio resulta evidente que el cine dispone de un lenguaje a la vez sutil y complejo, capaz de transcribir con holgura y precisión los acontecimientos y las conductas, pero también los sentimientos y las ideas. No obstante, la expresión del contenido mental plantea delicados problemas: mientras el escritor puede dedicar hojas y hojas al análisis más íntimo y minucioso de un instante de la vida psíquica de un individuo, el cine, condenado a una estética fenomenológica, obligado a describir desde afuera los efectos objetivos de las conductas subjetivas, debe esforzarse por sugerir más o menos simbólicamente los contenidos mentales más secretos y las actitudes psicológicas más sutiles. Por eso nunca ha podido privarse de la palabra (aun en la época del cine mudo, en forma de intertítulos) y siempre ha tenido que recurrir a equivalencias expresivas para hacer penetrar al espectador en la interioridad de los personajes.

Pero hemos visto cómo ha evolucionado el cine desde su nacimiento, cómo el lenguaje cinematográfico se ha ido elaborando, desde Griffith hasta Eisenstein, y cómo ha ido conquistando —desde Renoir hasta Rossellini y desde Antonioni hasta Wenders— una sencillez y una libertad nuevas. Podemos comprobar, en efecto, que la mayoría de los grandes realizadores de posguerra casi han abandonado todo el arsenal gramatical y estilístico que acabamos de analizar. En una película de Antonioni o de Wenders, por ejemplo, sólo el montaje (muy lento) y la expresión de la duración (su resultante) y del espacio (su corolario) pueden ser objeto de un análisis estético: todos los demás componentes de la escritura, tal como he tratado de definirlos aquí, prácticamente se han ignorado o hasta sublimado.

Del lenguaje al estilo

Esta evolución del lenguaje cinematográfico fue destacada por André Bazin: "Hacer cine hoy —escribía— es contar una historia en un idioma claro y transparente. Pocos movimientos de cámara hacen notoria la presencia de ésta, y pocos primeros planos no corresponden a la percepción normal de nuestros ojos. El encuadre descompone la acción en planos preferentemente 'americanos', porque parecen más realistas. Tbd el arte se reduce, pues, a ese encuadre cuyas reglas óptimas son ahora muy conocidas e indiscutidas. La originalidad de la expresión es, en adelante, completamente libre: responde a una elección deliberada conforme a la intención artística. Lo que determina desde afuera la forma de la obra ya no es la eficacia novedosa de una nueva propiedad de la cámara o de la película, sino las exigencias internas del tema, tal como las siente el autor, que requieren tal o cual técnica en especial. [...] Por primera vez desde los orígenes del cine, los directores, respecto de la técnica, trabajan en las condiciones normales del artista. [...] El estilo del director moderno se elabora a partir de medios expresivos perfectamente dominados y tan dóciles como un bolígrafo".¹

Con razón habríamos podido criticar a Bazin por su visión un tanto idílica de la creación cinematográfica: intervienen muchas otras determinaciones además de la simple técnica (el color, por ejemplo, según hemos visto). Pero al principio tenía razón, y parece que es lo que ha inspirado a Alexandre Astruc su célebre artículo "Naissance d'une nouvelle avant-garde: la *camera stylo*" ["Nacimiento de una nueva vanguardia: la *cámara bolígrafo*"] ha sido su metáfora final. Allí señalaba: "El cine se está convirtiendo nada más que en un medio de expresión. [...] luego de haber sido en forma sucesiva una atracción foránea, una diversión parecida al teatro ligero, o un medio para conservar las imágenes de la época, poco a poco se va transformando en lenguaje [...], es decir, en una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar su pensamiento, por abstracto que sea, o traducir sus obsesiones tal como sucede hoy con el ensayo o la novela. Por eso a esta nueva

¹ *Leerán français*, n^h 60, 21 de agosto de 1946.

era la llamo '*de la cámara bolígrafo*'. Esta imagen tiene un sentido muy preciso. Quiere decir que el cine poco a poco se irá apartando de la tiranía de lo visual, de la imagen por la imagen, de la anécdota inmediata y de lo concreto para convertirse en un medio de escritura tan dúctil y sutil como el del lenguaje escrito. [...] Hasta ahora, el cine no ha sido sino un espectáculo. [...] está encontrando una forma en la que se convierta en un lenguaje tan riguroso que el pensamiento se podrá escribir directamente en la película".²

En ese artículo, Astruc cita algunas películas basándose en su demostración, pero no hace alusión alguna a la "revolución", entonces en curso, del neorrealismo. Los títulos que menciona (*Esperanza I Sierra de Teruel*, *La regla del juego*, *Las mujeres del bosque de Boloña* y las películas de Welles) apenas tienen en común cierta modernidad que justifica su novedad e importancia y concreta el intento de autonomía estética del cine respecto de los otros medios de expresión ("en especial, la pintura y la novela", dice Astruc) que lo han marcado desde sus comienzos y de los cuales siempre le ha costado desprenderse: la expresión *cámara bolígrafo* señala la posibilidad y la necesidad, del cine, de apartarse de las influencias literarias (la narrativa) y figurativas (la "impresión de realidad") que hasta ahora han puesto trabas a un enfoque nuevo del mundo exterior y a una nueva concepción de la escritura cinematográfica. Este artículo era profético, pero quienes le dieron la razón han sido más bien ciertas películas posteriores: *El silencio del mar*, de Melville; las películas de Breton a partir de *Un condamné á mort s'est échappé* [*Un condenado a muerte ha escapado*], y las de Resnais; él mismo trabajó con tal fin en *Le rideau cramoisi* [*El telón carmesí*]. Estas películas pertenecen a una corriente que a veces se ha calificado de intelectual o de literaria porque rechaza el "espectáculo" y el "lenguaje" tradicionales.

Aplicado al cine, el concepto de *lenguaje* —según hemos visto— es bastante ambiguo. Si vemos el arsenal gramatical y estilístico de los medios cinematográficos de expresión, sobre todo vinculados con la técnica, comprobamos que Astruc no lo emplea en este sentido sino en el de "forma en la cual y me-

² *L'écran français*, n^o 144, 30 de marzo de 1948.

diante la cual un artista puede expresar su pensamiento". Para evitar cualquier ambigüedad, al concepto de "lenguaje" habría que preferir el de "estilo". Bresson escribió muy acertadamente que el estilo es "todo lo que no es la técnica".³ El lenguaje, común a todos los cineastas, es el punto de encuentro de la técnica y de la estética; el estilo, específico de cada uno, es la sublimación de la técnica en la estética. Algunos realizadores acceden directamente al estilo (Chaplin, Flaherty, Murnau, Renoir, Bunuel, Ozu, Mizoguchi, Antonioni, Rossellini, Wenders) sin pasar a la etapa del lenguaje entendido en su acepción restrictiva; no recurren a esa clase de efectos especiales de la realidad que presentan cierta cantidad de procedimientos expresivos ya estudiados.

"Hasta ahora, el cine no ha sido sino un espectáculo", afirmaba Ástruc. Es posible, pero sin embargo esto es olvidar un tanto aprisa el aporte decisivo de Eisenstein, de quien sería injusto omitir que fue auténticamente el inventor de un lenguaje que instauraba un estilo. Pero podemos estar de acuerdo con Ástruc si entendemos "espectáculo" en un sentido sin connotación peyorativa. Incluso cuando un film se niega a lo espectacular suele obedecer a las reglas dramáticas que han forjado dos mil años de tradición teatral: cuenta una historia que comprende una progresión jalonada de nudos dramáticos (y, llegado el caso, de sorpresas) hacia un desenlace que trae una solución y una moraleja; de un modo secundario, las unidades de tiempo, lugar y acción a menudo son consideradas obligaciones deseables para la buena presentación de la obra.

Según esta perspectiva podemos decir que el cine contemporáneo más avanzado ha dejado de ser lenguaje (y espectáculo) para convertirse en *estilo*. El cineasta de hoy dispone de una forma de expresión tan dúctil y sutil como el lenguaje escrito, aunque esté liberada de casi todos los procedimientos tradicionalmente considerados equivalentes cinematográficos de los del lenguaje escrito. Los personajes de Antonioni o de Resnais gozan de una psicología cuya profundidad y agudeza quizá no tengan nada que envidiar a la de los héroes de Proust y de Joyce; desde este punto de vista, el cine ya no tiene que tener complejos de inferioridad respecto de la literatura. El ca-

3 *Op.cit.,pág.60.*