

significa por separado. Es como si viéramos el mundo por primera vez, libres de cualquier experiencia previa. Su mirada independiente es como la mirada de extraterrestres que acaban de llegar a la Tierra.

Cualquier creación tiende a la sencillez, a una expresión sencilla en grado máximo. El tender hacia la sencillez supone un tender a la profundidad de la vida reproducida. Pero el encontrar el camino más breve entre lo que se quiere decir o expresar y lo realmente reproducido en la imagen finita es una de las tareas más costosas en un proceso de creación. La tendencia hacia la sencillez supone una atormentada búsqueda de la forma de expresión adecuada para esa verdad que ha conocido el artista.

El tender hacia la perfección inspira al artista para llegar a descubrimientos interiores, para esforzarse éticamente en gran manera. El ansia de lo absoluto es la tendencia que impulsa el desarrollo de la humanidad. Y precisamente con esa tendencia fundamental va unido para mí el concepto de realismo en el arte. El arte es realista cuando intenta expresar un ideal moral. El realismo es inclinarse hacia la verdad, y la verdad siempre es bella. Aquí, la categoría estética corresponde a la ética.

Sobre el tiempo, el ritmo y el montaje

Al tratar ahora acerca de las características específicas de la imagen fílmica, quiero de entrada rechazar la tan difundida opinión en teoría del cine según la cual la imagen fílmica tiene un carácter sintético. Me parece equivocada esa idea, porque de ella se deduciría que el cine se basa en artes afines y no posee medios de expresión propios. Lo que a su vez significaría que el cine no es arte. Pero es un arte.

La imagen fílmica está completamente dominada por el ritmo, que reproduce el flujo del tiempo dentro de una toma. El hecho de que el flujo del tiempo también se observe en el comportamiento de los personajes, en las formas de representación y en el sonido, es tan sólo un fenómeno concomitante

que —hablando en teoría— podría faltar sin que con ello se viera minada la obra cinematográfica en su esencia. Se puede uno imaginar, en efecto, una película sin actores, sin música y sin construcciones, incluso sin montaje. Pero es imposible una película en la que en sus planos no se advirtiera el flujo del tiempo. Una película de ese tipo era *La llegada del tren*, de los hermanos Lumière, de la que ya he hablado. Películas de esta clase se realizaron también en el *underground* americano; y recuerdo una en que se observa a un hombre durmiendo. Después vemos cómo despierta ese hombre y en su despertar se encierra toda la magia de un inesperado y sorprendente efecto de estética cinematográfica³⁶.

A este respecto se puede recordar también una película, de diez minutos de duración, de Pascal Aubier³⁷, consistente en un solo plano. Al comienzo fija la vida de una naturaleza soberanamente serena, indiferente frente al desenfreno humano y a las pasiones de los hombres. Con una técnica de cámara de gran maestría y virtuosismo, un pequeño punto se transforma más tarde en la figura de un hombre dormido, casi imperceptible entre la hierba en la ladera de una colina. Poco a poco se va llegando a un clímax de gran dramatismo. De forma sensible se acelera el curso del tiempo, movido por nuestra curiosidad. De acuerdo con la cámara, nos vamos acercando lentamente, casi reptantes, a la figura para —cuando ya estamos a su lado— comprender que la persona allí tendida está muerta. Y un segundo después sabemos más: nos enteramos de que ese hombre no sólo está muerto, sino que fue asesinado a golpes. Y que se trata de un rebelde que ha fallecido a consecuencia de sus heridas y que ahora en el seno de la naturaleza —imposible y magnífica— ha cerrado para siempre sus ojos. Y la memoria, enérgica, nos lleva a acontecimientos sobrecogedores de nuestro mundo de hoy.

Subrayo otra vez que en esa película no hay un solo corte

³⁶ Se refiere a *Sleep*, dirigida por Andy Warhol en 1963.

³⁷ Pascal Aubier (1942): director francés con tendencias experimentales; trabajó como asistente de dirección de Jean-Luc Godard y Miklós Jancsó, cuyos métodos ironizó posteriormente.

del montaje, ni trabajo de actores ni decoración alguna. Pero existe el ritmo de los movimientos del tiempo en esa toma, organizada según una dramaturgia en realidad bastante compleja.

No hay un solo elemento parcial de toda la película que pueda contener un sentido independiente: esta película es una obra de arte en su totalidad, en su unidad. De sus elementos parciales se puede hablar sólo en un sentido muy condicionado, cuando se separan del todo tan sólo con el fin de realizar afirmaciones teóricas.

Tampoco se puede asentir a la idea de que el montaje es el elemento más importante para dar forma a la película, de que la película surge en la mesa de montaje, como afirmaban en los años veinte los partidarios de un «cine de montaje», el cine de Kuleschov³⁸ y Eisenstein.

A menudo —y con toda razón— se ha afirmado que todo arte trabaja necesariamente con un montaje, es decir, con una selección y nueva composición de partes y elementos. Pero la imagen filmica surge en los planos y existe dentro de cada uno de ellos. Por eso, en los trabajos de rodaje tengo en cuenta el flujo de tiempo dentro del plano e intento reconstruirlo y fijarlo con precisión. El montaje, por el contrario, coordina planos ya fijados en cuanto al tiempo, estructura con ellos el organismo vivo de la película, en cuyas venas bulle con una presión rítmicamente variable el tiempo, que garantiza su vida.

En contraposición neta con la naturaleza del cine me parece que está también la intención de los representantes de un «cine de montaje», según la cual el montaje puede formar dos conceptos que en cierto sentido producen una tercera idea³⁹. Pero un juego conceptual no puede ser la meta de ningún arte

³⁸ Uno de los primeros teóricos del montaje. Creador del Taller experimental del cine. Autor, entre otras, de *El proyecto del ingeniero Pright* (1918) y de *Las extraordinarias aventuras de Mr. West en el país de los bolcheviques* (1924)

³⁹ Polemiza contra la idea de Sergei Eisenstein de una «cinematografía intelectual de todos los conceptos».

y su naturaleza tampoco es una asociación arbitraria de conceptos. Cuando Pushkin hablaba de que «la poesía tenía que ser un poco simple», probablemente estaba pensando en el carácter concreto de lo material, a lo que está unida la imagen, que de forma mágica y misteriosa se inclina a las esferas de lo espiritual.

La poética del cine se opone al simbolismo y está apegada a esa sustancia declaradamente terrenal, con la que tenemos que tratar hora tras hora. Cómo el artista selecciona ese material, cómo fija ese material —desde una sola toma—, es lo que demuestra con seguridad si un director tiene talento, sensibilidad cinematográfica o no.

El montaje, al fin y al cabo, no es otra cosa que una variante ideal de dimensiones de rodaje ensambladas unas a otras, una variante incoada ya desde el principio en el material fijado en el celuloide. El montar bien una película significa no perturbar la relación orgánica de las escenas y de los planos entre sí, escenas y planos que, por decirlo de algún modo, ya se han premontado, puesto que en su interior existe una ley según la cual corresponden unas con otras, una ley que hay que adivinar al cortar y unir cada una de las partes. Hay veces en que no es tan fácil dar con las interconexiones y las relaciones de la tomas, especialmente cuando una toma se ha realizado con imprecisión. Entonces, al trabajar en el montaje se llega no a un ensamblaje sencillo, lógico y natural, sino a un proceso costoso, en que se busca un principio de ligazón de las tomas entre sí, y en el que, a pesar de los pesares, va apareciendo poco a poco la unidad que yace en ese material.

Surge aquí una curiosa reminiscencia: por las características que el material ha adoptado ya durante el rodaje se organiza en el montaje la construcción de la película por sí misma. Por el carácter de los cortes va emergiendo la sustancia del material filmado.

Apoyándome en mis propias experiencias puedo afirmar que el montaje de *El espejo* estuvo unido a ingentes esfuerzos. Hubo más de veinte variantes de corte; y no me estoy refiriendo a cortes concretos que se cambiaran, sino a modificaciones de la estructura, del orden de los episodios. Hubo momentos

en los que incluso parecía que era imposible montar aquella película, lo que hubiera puesto de manifiesto graves e imperdonables fallos durante el rodaje. Una y otra vez la película se desmoronaba, se negaba a ponerse en pie, se desperdigaba ante nuestros ojos; no tenía unidad, unión interior, coherencia lógica. Pero un buen día, intentándolo a la desesperada por última vez, surgió de repente una cerrada y coherente unidad de imágenes. El material cobró vida y los elementos, las partes de la película entablaron relaciones funcionales mutuas y se unificaron hasta formar una sistema preciso, orgánico. Cuando vi en la sala este último y desesperado intento, la película cobró de repente su forma ante mis ojos. Aun mucho tiempo después no conseguía creerme aquel milagro. Era cierto: el montaje de la película estaba terminado.

Todo aquello fue la prueba decisiva de lo que habíamos hecho al rodar. Estaba claro que la unión de las secuencias dependía del «estado interior» del material fílmico. Y si ese estado interior se había introducido en el material al rodar, si realmente había llegado allí y no nos habíamos engañado, entonces necesariamente se podría montar la película y constituir una unidad. De cualquier otro modo eso no hubiera sido posible. Para poder llegar hasta una unión orgánica y adecuada de las secuencias y partes, tan sólo era necesario dar con la idea fundamental, con el principio de la vida interior del material filmado. Y cuando finalmente lo conseguimos, todos sentimos un enorme alivio.

En *El espejo* se forjaba el mismo tiempo que determina también cada una de las tomas. En esta película hay unos doscientos planos, lo que es muy poco si se tiene en cuenta que una película con esa duración suele tener en torno a los quinientos. Su escaso número determinaba en nuestra película la duración de cada uno de ellos. Pero el corte de los planos en el montaje y su estructura no crea —como se suele pensar— el ritmo de una película.

El ritmo de una película surge más bien en analogía con el tiempo que transcurre dentro del plano. Expresado brevemente, el ritmo cinematográfico está determinado no por la duración de los planos montados, sino por la tensión del tiempo

que transcurre en ellos. Si el montaje de los cortes no consigue fijar el ritmo, entonces el montaje no es más que un medio estilístico. Es más, en la película el tiempo transcurre no gracias, sino a pesar del montaje de los cortes. Éste es el transcurso del tiempo fijado ya en el plano. Y precisamente eso es lo que el director tiene que recoger en las partes que tiene ante sí en la mesa de montaje.

El tiempo fijado en un plano es lo que dicta al director el principio de montaje que corresponde en cada caso. Por eso aquellas partes de una película que no son «montables» —como se dice—, que no se pueden unir, son las que por principio transcurren en tiempos diferentes. Por eso, el «tiempo real» y un tiempo elaborado de modo artificial no se pueden montar: sería lo mismo que intentar montar cañerías de agua con dos diámetros diferentes. La consistencia temporal que recorre un plano, la tensión del tiempo que crece o se va «evaporando», eso lo podemos llamar la presión del tiempo dentro de un plano. Según eso, el montaje sería una forma de unificación de partes de una película teniendo en cuenta la presión del tiempo que se da en ellas.

La sensibilidad hacia la unidad de planos diferentes puede despertar con la unidad de la presión, que determina el ritmo de una película.

¿Pero, cómo se puede sentir el tiempo de un plano? La sensibilidad surge si tras el acontecimiento visible se hace patente una verdad determinada e importante. Cuando se reconoce clara y nítidamente que lo que se ve en ese plano no se agota en aquello que se representa visiblemente, sino que tan sólo se insinúa algo que tras este plano se extiende de forma ilimitada, cuando hace alusión a la vida. Es igual a aquella infinitud de la imagen de la que ya hablamos. La película es más de lo que en realidad parece ser (siempre que se trate de una película en el verdadero sentido de la palabra). Del mismo modo, las ideas que expresa constituyen algo más que lo que el autor de la película ha incluido conscientemente en ella. Del mismo modo que la vida, que fluye y se transforma continuamente y ofrece a cada persona la posibilidad de sentir y llenar cada momento de un modo propio, una película

verdadera, con un tiempo fijado con precisión en el celuloide, pero que fluye por encima de los límites del plano, vive en el tiempo sólo cuando el tiempo a la vez vive en ella. La especificidad del cine radica precisamente en las peculiaridades de ese proceso recíproco.

Si esto es así, una película es algo más que unos rollos de celuloide rodados y ensamblados. Más que un relato y también más que un tema. Una película se separa de su autor y comienza a tener una vida independiente, que se transforma en forma y contenido al verse confrontada con la personalidad del espectador.

Si rechazo los principios de un «cine de montaje» es porque no permite que la película se extienda más allá de los límites de la pantalla. Porque no deja al espectador que someta lo que ve en la pantalla a su propia experiencia. Ese tipo de cine plantea enigmas al espectador, le hace descifrar símbolos y entusiasmarse por alegorías, apelando a su experiencia intelectual. Pero cada uno de esos enigmas tiene una solución formulada verbalmente con toda precisión. Así, Eisenstein arrebató a su espectador la posibilidad de tomar una postura propia al percibir lo que le muestra en pantalla. Si Eisenstein, por ejemplo, relaciona en su película *Octubre* un orador revolucionario con una balalaika, su método —en el sentido de la cita de Valéry— se identifica con su objetivo. El modo de construir una imagen pasa a ser así un fin en sí mismo, y el autor de la película inicia un ataque general contra el espectador, obligándole a asumir la postura de aquél frente al acontecimiento que se observa en la pantalla.

Si se compara el cine con artes tan marcadas por el tiempo como la música o el ballet, la cualidad diferencial del cine consiste en que esas dos artes fijan el tiempo como una forma visible de lo real, mientras que un fenómeno fijado en celuloide se percibe en todo su acontecer completo, indivisible incluso cuando se trata de un tiempo subjetivo en extremo.

Se puede clasificar a los artistas en los que configuran su propio mundo y los que reproducen la realidad. Yo personalmente pertenezco, sin duda, al primer grupo. Lo cual no cambia para nada el hecho de que el mundo en el que creo es

interesante para unos, mientras que deja fríos o incluso irrita a otros. Y tampoco cambia para nada el hecho de que ese mundo reproducido con métodos cinematográficos se ha de recibir como una realidad digamos que reconstruida objetivamente, una realidad de momentos fijados de forma inmediata.

Una obra musical puede ser interpretada de formas diferentes. Puede tener una duración variable. El tiempo, en ese caso, es tan sólo una condición de causa y efecto que se encuentra en un orden determinado, dado. El tiempo tiene, pues, un carácter abstracto, filosófico, en esa situación. En cambio, el cine es capaz de fijar el tiempo por sus características externas, accesibles de modo emocional. Así, en el cine, el tiempo se convierte en el fundamento de todos los fundamentos. Lo mismo que el tono en la música, el color en la pintura o los caracteres en el drama.

No es el ritmo una sucesión métrica de las partes de una película. El ritmo queda más bien constituido por la presión temporal dentro de los planos. Yo estoy profundamente convencido de que el ritmo es el elemento decisivo —el que otorga la forma— en el cine. No lo es, por otra parte, el montaje, según se suele creer.

Es patente que el montaje existe en todas las artes. Como sucesión de la selección y reordenación que necesariamente tiene que hacer el artista. Sin ese proceso no puede existir arte alguno. Ahora bien, el montaje cinematográfico sí que tiene algo específico, que es la coordinación del tiempo fijado en cada una de las partes que se han rodado. Montaje es unir partes mayores y más pequeñas de una película, partes con tiempos diferentes. Sólo su unión aporta la nueva sensibilidad para con la existencia de ese tiempo, que es el resultado de exclusiones, de aquello que se corta y se tira. Pero las peculiaridades del corte están impresas ya en las partes que se montan, como ya hemos explicado. Y el montaje como tal no aporta una nueva cualidad y tampoco la reproduce de nuevo, sino que tan sólo saca a la luz del día lo que ya estaba impreso en los planos que ahora se juntan. El montaje queda anticipado ya durante el rodaje y determina desde el principio el carácter de lo que se va rodando. Del montaje depende la

longitud de los tiempos, la intensidad de su existencia, fijada por la cámara. No hay, pues, símbolos especulativos, intelectuales, objetos reales pictóricos, formas de composición puestas en escena con gran refinamiento. Y tampoco hay dos conceptos unívocos, cuya confrontación —según una teoría cinematográfica ya hartamente conocida— causa un «tercer sentido de las ideas». Nada de eso: es más bien la variedad de la vida percibida y fijada en una toma.

Que mi apreciación es correcta lo confirma la experiencia del propio Eisenstein. El ritmo, que él ve en dependencia directa del montaje y de los cortes, demuestra que sus presupuestos teóricos son incorrectos y lo demuestra allí donde el montaje modifica la intuición y las partes del montaje no se llenan con la presión temporal que exige el montaje. Como ejemplo, podemos fijarnos en la batalla en el lago Peipus, en la película *Alexander Nevski*, del propio Eisenstein.

Sin pensar en la necesidad de dar a las tomas la tensión temporal correspondiente, Eisenstein intenta reproducir aquí el dinamismo interior de la batalla montando una sucesión de partes cortas, incluso demasiado cortas. A pesar del flamear —como relámpagos— de las tomas, el espectador imparcial percibe la sequedad y la falta de naturaleza de lo que se le muestra en la pantalla; al menos ese espectador a quien aún no se le ha «convencido» de que aquello es un «clásico» con un «montaje también clásico», tal como se enseña en la Escuela de Cinematografía. Esto sucede porque en Eisenstein no hay una probabilidad temporal en cada una de las tomas. Cada plano, visto por separado, es estático y anémico. Surge así, naturalmente, una contradicción entre el contenido interno de un plano, que no fija proceso temporal alguno, y la rapidez del montaje, que es totalmente artificial, absolutamente exterior, indiferente al tiempo que ha transcurrido en el plano. No se comunica al espectador el efecto pretendido por el artista, porque éste no se ha preocupado para nada de llenar ese plano con un sentimiento real del tiempo en aquella legendaria batalla. No se recrea el acontecimiento, sino que se banaliza, artificial y arbitrariamente.

El ritmo, en el cine, se transmite a través de la vida del

objeto, visible, fijada en el plano. Así, del movimiento de los juncos se puede reconocer el carácter de la corriente del río, la presión del agua. Del mismo modo, el proceso vital que la toma reproduce en su movimiento informa del movimiento del tiempo.

El director demuestra su individualidad sobre todo por su sensibilidad de cara al tiempo, por medio del ritmo. El ritmo adorna su obra con características de estilo. El ritmo no se construye pensando arbitrariamente ni de forma meramente especulativa. En el cine, el ritmo surge orgánicamente, en correspondencia al sentimiento de la vida que tiene el propio director, en correspondencia a su «búsqueda del tiempo». Yo tengo la impresión de que, en una toma, el tiempo tiene que discurrir de forma independiente y con su propia dignidad. Únicamente entonces las ideas encuentran un sitio en él, sin presurosa intranquilidad. La sensibilidad del ritmo es lo mismo que —por ejemplo— la sensibilidad de la palabra exacta en la literatura. Una palabra inexacta en determinada obra literaria destroza el carácter verídico de ésta, de la misma manera que un ritmo impreciso lo hace en la obra cinematográfica.

Pero aquí se llega a una dificultad natural. Supongamos que quiero que en una toma el tiempo discurra con su propio valor y de forma independiente, para que no se dé al espectador la impresión de ser forzado a algo, para que voluntariamente se entregue a ser «prisionero» del artista, percibiendo el material de la película como su propio material, adoptándolo como una experiencia nueva, absolutamente suya. Sin embargo aquí hay una aparente contradicción. Porque el sentimiento del tiempo del director en cualquier caso supone forzar al espectador. Del mismo modo se le impone el mundo interior del director. O bien el espectador «cae» en tu propio ritmo (en tu mundo) y se convierte en tu aliado o bien no lo hace, lo que significa que no se llega a comunicación alguna. Por eso hay espectadores afines y otros absolutamente extraños, lo que para mí no sólo es absolutamente natural, sino también —desgraciadamente— inevitable.

Por ello considero que forma parte de mi trabajo, como

profesional, el crear un flujo de tiempo propio, individual, reproducir en las tomas mi propio sentimiento del tiempo, que puede ir desde un ritmo de movimientos perezosos y de ensueño, hasta otro en rebeldía, desafortadamente rápido.

El modo de estructurar el montaje perturba el flujo del tiempo, lo interrumpe y le concede una nueva cualidad. La transformación del tiempo es una forma de su expresión rítmica.

Esculpir en el tiempo

El ordenar y estructurar las tomas con una tensión temporal conscientemente distinta no debe corresponder a la vida a causa de ideas arbitrarias, sino que tiene que estar determinado por la necesidad interior, tiene que ser orgánico para la materia de la película en su totalidad. Pues si queda perturbado lo orgánico en las transiciones, aparecen de inmediato los acentos del montaje, que el director en realidad quería camuflar.

La coordinación de planos diferentes en cuanto al tiempo lleva sin querer a una ruptura del ritmo. Pero si tal coordinación ha venido siendo preparada por la vida interior de los planos que se montan, puede que resulte ser imprescindible para lograr el ritmo de las imágenes. Basta pensar en las diferentes formas posibles de tensión. Hablando simbólicamente, en las diferencias entre arroyo, río, catarata y océano. Su coordinación origina un cuadro rítmico único, una innovación orgánica creada por la sensibilidad temporal de su autor.

Como la sensibilidad temporal es un elemento de la percepción viva de un director y la presión del ritmo de las partes montadas es la que dicta los cortes, en el montaje se manifiesta también la mano del director. El montaje expresa la relación del director con su idea y a través del montaje se da forma definitiva al modo de ver el mundo que tiene el director. En mi opinión, no se puede decir que es muy profundo un director que —sin más— es capaz de montar sus películas de formas

muy distintas. El montaje de Bergman, Bresson, Kurosawa o Antonioni siempre se reconoce al momento. Nunca se confundirá con el de otro. Pues su sensibilidad por el tiempo, que es lo que se expresa en el ritmo, es siempre la misma.

Por supuesto que es necesario dominar las leyes del montaje con la misma perfección que todas las demás leyes del oficio al que uno se dedica. Pero el trabajo creativo comienza en el momento en que se infringen y deforman esas leyes. Así, del hecho de que León Tolstoi no era un estilista tan consecuente como Iván Bunin⁴⁰ y de que las novelas de aquél no tengan la elegancia y la perfección de un relato de Bunin, es imposible deducir que Bunin es «mejor» que Tolstoi. Más bien se tiende a perdonar a Tolstoi sus frases ampulosas, inmotivadamente largas. Es más, uno llega a apreciarlas como algo específico que refleja la individualidad de Tolstoi.

Si se extrapolan del contexto las descripciones de personas que encierran las obras de Dostoievski, uno tiene ante los ojos, sin quererlo, personas bellas con labios marcados, caras pálidas etc. Pero como aquí no estamos hablando de un artesano cualquiera, sino de un artista y un filósofo, en realidad esto carece de importancia. Bunin, que tenía una extraordinaria estima por Tolstoi, opinaba que la novela *Ana Karenina* era un tremendo fracaso y, como se sabe, intentó reescribirla, sin éxito. Es como con materiales orgánicos: sean buenos o malos, siempre son organismos vivos, cuya vida no conviene perturbar.

Lo mismo sucede con el montaje; no basta con dominarlo con virtuosismo. Hay que saber por qué motivo se lleva al cine, qué es lo que en realidad se quiere decir y por qué eso se quiere decir precisamente con la poética del cine. Hay que decir que en los últimos años, uno se encuentra cada vez con más gente joven que nada más salir de la Escuela de Cinematografía están dispuestos a hacer lo que en Rusia es «necesario» o lo que mejor se paga en Occidente. Esto realmente es una tragedia. Los trucos del oficio, en el fondo, son muy

⁴⁰ Iván Bunin (1870-1953), uno de los mejores narradores del simbolismo ruso; recibió en 1933, cuando vivía en el exilio, el Premio Nobel.

secundarios. Todo eso se puede aprender. Lo que no se puede aprender es a pensar con dignidad e independencia, lo mismo que tampoco se puede aprender a ser una personalidad individual.

Quien por una vez ha traicionado sus principios, tampoco en el futuro podrá adoptar una actitud limpia frente a la vida. Y si un director de cine dice que está haciendo una película de compromiso para ir reuniendo fuerzas para aquella otra película con la que sueña, eso es un fraude —lo que es peor—, se está engañando a sí mismo. En ese caso nunca rodará su película.

Idea y guión

Desde los primeros pasos de su trabajo hasta que termina su película, el director se va encontrando con tantas personas, tropieza con tales dificultades y con problemas a veces insolubles en apariencia, que parece que se dan todas las condiciones para que olvide por qué empezó a hacer aquella película.

Tengo que decir que, para mí, el problema del primer esbozo tiene que ver mucho más con el modo de mantener su forma «infantil», originaria, que con su mismo origen. Es, sobre todo, un estímulo para el trabajo, una especie de símbolo de la futura película. Porque aquella primera idea, por las precipitaciones del trabajo, tiende a deslavazarse, a deformarse y quedar destruida.

El camino hacia la terminación de la película está orillado de dificultades interminables: desde la producción del primer esbozo hasta el acabado de las copias. Y no estamos hablando sólo de las complicadísimas técnicas de realización de una película, sino también de que la realización de una idea cinematográfica depende de tal cantidad de personas que éstas tienen que verse atraídas por un proceso creativo.

Si un director, al trabajar con los actores, no consigue imponer la idea que tiene de los personajes, toda su idea se tambalea. Si el director de fotografía no ha entendido bien su función, la película —aunque formalmente se haya filmado a