

Primera Parte

El lenguaje de la cámara

Introducción a la narrativa audiovisual

La comunicación audiovisual como disciplina académica es en estos tiempos un cajón de sastre en el que tienen cabida el cine, la televisión, la publicidad, los *videoclips*, los *transmedia*... amén de la radio, internet,...; se realizan narraciones audiovisuales con móviles, con pequeñas cámaras fotográficas, con *webcams*... quedaron atrás los tiempos de las cámaras de 16 milímetros que empleaban los *amateurs* entusiastas que conseguían un poco de dinero. Por otra parte, el mutuo contagio entre el cine y la televisión es ya un hecho de múltiples manifestaciones. Los mejores guionistas de Hollywood escriben capítulos para series de televisión, y la narrativa de los spots publicitarios televisivos es cada vez más cinematográfica. Dentro de este moderno –más bien posmoderno– *collage*, hay sin embargo un claro origen histórico: “en el principio era el cine”. El cine inventó el valor narrativo de los planos, el montaje, las elipsis, las angulaciones, los *travellings*, las panorámicas, los planos secuencias,... sesenta años después de su nacimiento apareció la televisión, que adaptó estos recursos a sus necesidades, y en seguida la publicidad y los *videoclips* hicieron lo mismo,... Lo cierto es que el cine, por su parte, también se había apropiado anteriormente de muchas cosas provenientes de la fotografía, del teatro, de la pintura,... pero los hizo tan suyos, tan propios y los renovó tan profundamente, que acabó generando algo nuevo, genuino y original,... cinematográfico. Por todo esto, para entender los fundamentos de la narrativa audiovisual, que es el objeto de este manual, vamos a hacer referencia principalmente al cine, donde yacen los cimientos del edificio audiovisual, donde están los maestros que sentaron las bases de la galaxia *transmedia* en la que ahora vivimos insertos.

Después de más de un siglo viendo películas, ya no nos preguntamos “¿qué es el cine?”. Lo damos por descontado, nos parece una pregunta banal y obvia. Sin embargo, esa cuestión hoy aparentemente retórica, mantuvo vivo el fuego del debate teórico durante las primeras décadas del cinematógrafo, y si algunos visionarios que hoy son desconocidos para las nuevas generaciones, como el francés Louis De-

Iluc, el italiano Ricciotto Canudo o los rusos Eisenstein, Dziga Vertov o Pudovkin, no se la hubieran formulado con terquedad y pasión, probablemente hoy no estaríamos hablando del cine como arte. Pero lo más curioso es que si nos asomamos a los textos de aquellos teóricos primigenios y de algunos otros coetáneos, comprobamos que las cuestiones debatidas entonces siguen siendo oportunas y relevantes hoy, aunque se hayan incorporado perspectivas y problemas nuevos. Casi nada ha quedado definitivamente cerrado, y las preguntas de antaño siguen necesitando respuestas adecuadas para el presente. Es más, la riqueza de recursos técnicos, formatos e innovaciones en el cine del siglo XXI hace que los debates pretéritos puedan ser actualmente reabiertos de forma nueva y original.

La mayoría de los jóvenes cortometrajistas de nuestros días, que suben sus trabajos a la redes sociales, no conocen nada de aquellos pioneros, pero les deben sin saberlo casi todo lo que han aprendido de cine, y cuando creen haber descubierto un hallazgo cinematográfico y narrativo, lo más probable es que estén redescubriendo algo que ya inventaron aquellos padres del cinematógrafo o que al menos pusieron la semilla de lo que brota ahora, un siglo después.

La primera y gran pregunta que trajo de cabeza a cineastas e intelectuales a principios del pasado siglo fue si el cine podía considerarse un arte narrativo o no. Es decir, si se trataba únicamente de un artilugio interesante y divertido, un invento exótico para ferias y exposiciones,... o era algo más, una nueva forma de comunicación, un nuevo arte, el de la modernidad, el arte total. En este capítulo, de manera muy sucinta, vamos a intentar asomarnos a aquel debate sobre la naturaleza del cine, teniendo en mente la amplia experiencia que ya hemos adquirido de él como espectadores.

1. El cine como ventana

Una buena metáfora de lo que significa el cine cultural y socialmente lo encontramos en el arranque de *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice (1973). En él queda claro que el cine es, para empezar, una ventana abierta al mundo. Para los habitantes de Hoyuelos, como para nosotros hoy, la pantalla es una ventana por donde nos llegan tiempos históricos no vividos, experiencias afectivas, psicológicas y emocionales no sentidas, lugares geográficos no conocidos... Quizá nunca hemos experimentado un pánico incontrolable o un desengaño amoroso profundo e inesperado, pero sí podemos reconocerlos, y en cierto modo hacerlos nuestros, al haberlos “vivido” en el cine. En la citada obra de Erice, el camión que llega de lejos hasta Hoyuelos transportando una película es una alegoría de esa ventana abierta al mundo exterior, y su llegada abre los ojos a los habitantes de Hoyuelos a unas realidades que están más allá de su estrecho perímetro vital, físico, cultural,...

Muchas experiencias humanas o históricas como la crisis del 29, la revolución francesa o la expansión del Imperio romano, se han dado a conocer al gran público –incluso al público sin cultura–, a través del cine, y de esta forma nos hemos hecho una idea o más bien una imagen –aunque sea inexacta– de cómo fueron o pudieron ser aquellos acontecimientos.

También existe una indiscutible dimensión social del cine, como se nos muestra en *El espíritu de la colmena* cuando la llegada del camión se anuncia como algo importante, con la trompetilla y por medio de una pregonera que convoca a niños y ancianos al espectáculo cinematográfico. El cine puede crear movimientos sociales muy relevantes. Muchas polémicas, debates mediáticos, modas –incluso intelectuales– han sido promovidos desde el cine. Por ejemplo, el tratamiento de la temática homosexual en el cine contemporáneo ha inducido una nueva opinión pública sobre esta realidad. Yendo muy atrás en el tiempo, con motivo del estreno de *El nacimiento de una nación* (Griffith, 1915), se originó un resurgir del movimiento Ku Klux Klan. La figura de Tolkien volvió a la palestra del mundo editorial gracias al estreno cinematográfico de *El Señor de los Anillos*, de Peter Jackson (2001) y así un larguísimo etcétera que muestra la influencia cultural del séptimo arte.

Esta influencia está muy bien expresada en una escena, en este caso de *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), en la que vemos al párroco rural censurando la película que se va a proyectar esa noche en el cine del pueblo. Tanto la censura como el cine político o propagandístico (Eisenstein, Riefensthal,...) parten de una premisa: la facilidad con la que el cine puede configurar mentalidades e influir en las personas, ya no sólo en su forma de pensar, sino también de comportarse. Por eso en este film el párroco censura la sensualidad de los besos para impedir que las costumbres de la “América liberal” se infiltraran en la Italia rural tradicional de la postguerra. Para muchos jóvenes el beso que veían en el cine se convertía en el modelo referencial para su experiencia: en la sala oscura aprendían formas nuevas de besar a una mujer.

Sin embargo, aunque el cura de *Cinema Paradiso* haga de censor, no puede sustraerse a la fuerza de las imágenes: se ve involucrado en la película que tiene que censurar y comprobamos cómo se mueve al son de la música, y cómo se asombra ante lo que aparece en la pantalla. Nadie escapa a la capacidad de seducción del cine, y por eso en algunas escenas el párroco se siente envuelto en esa magia.

El cine para Totó, el niño protagonista de *Cinema Paradiso*, es como un descubrimiento asombroso, y por eso se esconde tras las cortinas. En unas escenas posteriores a la comentada, vemos a Totó que va creando sus propias películas a partir de los fotogramas recortados que colecciona. El niño a través de un fotograma imagina la película entera, como si fuera la ventana abierta al mundo que decíamos más arriba. En este caso se subraya además cómo la imaginación del

espectador es importante para completar las sugerencias de la pantalla, las elipsis, los fuera de campo, las metáforas visuales... Es decir, para que se dé una correcta asimilación de un texto cinematográfico, para que funcione la comunicación entre el director y el espectador, se precisa una implicación del espectador.

En resumen, diríamos que el cine nos permite incorporar a nuestra experiencia –de alguna forma– vivencias de otras épocas, de otros lugares y nuevos sentimientos.

2. El cine como filtro

Si el cine es ventana al mundo, también es, por otro lado, un filtro que no nos entrega la realidad tal como es, sino que nos impone un punto de vista, una interpretación, el tamiz de la subjetividad del director. La misma condición física del objetivo óptico de una cámara de cine, colocada en un sitio y no en otro, hace prevalecer una perspectiva selectiva que se impone sobre los demás infinitos puntos de vista posibles.

Dicho de otro modo, el cine no nos entrega la realidad de manera objetiva, aséptica, según un modelo de neutralidad científica. La realidad nos llega a través de un filtro de subjetividad. La mera ubicación de la cámara en un determinado lugar supone la elección de un punto de vista sobre todos los demás puntos de vista posibles. Esa elección del director se convierte necesariamente en una imposición al espectador. Espectador que ve la realidad desde esa precisa selección y elección subjetiva de la cámara-director. Esta subjetividad radical pertenece a la naturaleza del audiovisual, sea documental o de ficción, y es especialmente notable en los reportajes y noticias televisivas. Por ello el realismo “ontológico” cinematográfico es siempre muy relativo, muy matizable. Volviendo al ejemplo de *El espíritu de la colmena*, lo que acabamos de comentar se representa en el personaje que introduce la película de *Frankenstein* que se proyecta en el pueblo: después de declarar con solemnidad el tema del film, añade: “Pero no se lo tomen demasiado en serio”, como diciendo “lo que vamos a ver no tiene el mismo estatuto ontológico que la realidad como tal”.

Un encuadre puede “mentir”, no tanto por lo que muestra de la realidad, sino por lo que deja fuera. Imaginemos un aula en el que todos los alumnos están sentados del lado de las ventanas, y que la otra parte de la misma está vacía, con los pupitres desocupados. Si filmamos un plano que encuadre exclusivamente la zona vacía, y decimos que es un plano de la clase, concluiremos que nadie asiste a la misma; la cámara no miente... ¿o sí? Por el contrario, si filmamos la parte del aula abarrotada de alumnos, deduciremos equivocadamente que el aula está al cien por cien de su capacidad, lo cual también es falso. Una panorámica que, en el mismo plano, recorriera el recinto de pared a pared, nos daría –en este caso– una información

mucho completa y verdadera que los planos anteriores aislados. Y es que los planos en movimiento, y en especial el plano secuencia, aunque participan de la misma subjetividad, son más ricos como fuente de conocimiento, al ofrecer un “punto de vista” cambiante.

3. La frontera entre la realidad y la ficción

A pesar de este realismo “limitado” que hemos descrito, lo cierto es que el cine, al menos en su origen, parte de la realidad misma, la realidad es su ingrediente fundamental. El cineasta francés Eric Rohmer (1920-2010) afirmaba: “El cine es la más realista de todas las artes”, y el maestro español Víctor Erice (1940) confirma: “En sus orígenes el cine nació como un lenguaje que respondía a una de las grandes utopías del hombre: la reproducción de lo existente. Un lenguaje capaz de captar las imágenes de las cosas y su duración”.

El material del que está hecho el lenguaje audiovisual son imágenes directamente extraídas de la realidad. Por eso cautiva tanto. Vemos en la pantalla cosas reales, no su representación simbólica o abstracta. Nosotros pensamos y soñamos en imágenes similares a las del cine, de ahí la acogida e identificación social que han tenido el Séptimo Arte y la televisión en los siglos XX y XXI. La excepción sería el cine de animación, que merece un análisis propio y especializado.

¿En qué consiste el estatuto realista del lenguaje audiovisual? En esta reflexión sobre el realismo audiovisual cabe otro aspecto importante: el carácter selectivo de nuestra percepción. A la selección que ha hecho el director hay que sumar la significación que añadimos nosotros, es decir, la selección que nosotros como espectadores hacemos según nuestra biografía y educación, motivaciones, deformación profesional, los problemas que estamos viviendo, nuestro bagaje cultural, etc... Lo que hace que una imagen cinematográfica se torne “subjetivamente” real es el vínculo íntimo que establece el espectador con ella. El significado de las imágenes depende de la relación o vínculos que la asocien con el mundo personal de cada espectador; y eso depende de muchísimos factores, dentro de los diversos aspectos de nuestra biografía. Una obra puede ser una obra maestra objetivamente hablando, y no establecer vínculos con un determinado espectador. Y una obra mediocre puede ser para ese mismo espectador tremendamente significativa.

Para entender mejor esto del marco significativo y marco perceptivo comparemos nuestra forma de percibir una película con su *making of*. Veamos un ejemplo. La escena final de *Sacrificio* (1986), de Andrei Tarkovski (1932-1986), es un plano de ocho minutos de duración en el que arde la casa de campo del protagonista, Alexander, hasta quedar reducida a cenizas. Es el clímax del film, el punto de mayor valor dramático para el protagonista. Todo se juega en esa escena. Para el especta-

dor, el incendio de esa casa significa un punto y aparte en la vida del protagonista, que sacrifica todo para salvar a los suyos. Esa casa significaba todo para él, y al prenderle fuego, Alexander se inmola con ella.

El *making of* de *Sacrificio* cuenta lo que ocurrió en el rodaje de ese plano. Leamos lo que Sven Nykvist, director de fotografía, escribe sobre aquellos momentos:

“Tarkovski tenía una escena con la que había soñado mucho tiempo, diez años, dijo. Era aquella al final de *Sacrificio*, cuando la casa del protagonista arde ante sus propios ojos, él se pone como loco y se lo llevan en ambulancia. Toda la escena debía tomarse en un solo plano mientras la cámara se iba deslizando por un rail de cien metros de largo. Habíamos traído de Inglaterra técnicos de efectos especiales, ya que era necesario que la casa ardiese exactamente en ocho minutos y diez segundos. De lo contrario, el rollo de negativo se acabaría antes. Ensayamos el plano una semana entera. Habíamos decidido no rodar el plano a pleno día, así que tuvimos que levantarnos a las dos de la madrugada, hacer un par de ensayos y luego rodar justo antes de la salida del sol. Aproximadamente a mitad de la toma, oigo gritar a mi ayudante: “Sven, está bajando la velocidad de la cámara. Ahora son veinte imágenes por segundo, ahora dieciséis, ¿qué hacemos?” Para trabajar más seguro, por si ocurría algo, había colocado otra cámara en mitad del rail, así que le dije: “¡Cambia de cámara!”

En treinta segundos había hecho el cambio y pudimos seguir rodando. Tarkovski no se dio cuenta del cambio ni tampoco la mayoría de los que estaban en el rodaje, porque estaban mirando el fuego, y cuando terminamos, y la ambulancia ya se había ido, gritaron de alegría por que todo hubiera ido tan bien.

Entonces tuve que confesar lo ocurrido. Tarkovski casi lloró. Revelamos inmediatamente la película para ver si a pesar de todo podríamos utilizar el material resultante. Imposible. En todo caso no era la imagen que Tarkovski había soñado. ¡Y era la escena final!

A decir verdad no teníamos dinero para volver a construir la casa, y rodar de nuevo la escena. Hubo largas discusiones en las que Erland y yo, como coproductores, acabamos involucrados. Por fortuna, los actores habían sido contratados por unos días más. El coproductor japonés nos ayudó con unas cantidades adicionales, y decidimos intentarlo otra vez.

Esta vez le pedí a Andrei que aceptase la idea de montar un par de *travellings* y que, para mayor seguridad, se rodase la escena con dos cámaras a alturas ligeramente diferentes. Ensayamos un día entero con ambas cámaras y se movían exactamente igual. Rodamos la escena una mañana en la que todo parecía perfecto, pero justo cuando Andrei iba a pedir ¡cámara!, salió el sol. Tarkovski gritó: “¿Qué hago?”. Yo le dije: “Nada, no puedes hacer nada; sale el sol, la casa ya está ardiendo ¡y esta es tu segunda casa!” Pero el resultado fue realmente maravilloso. Cuando ascendía el humo de la casa, el sol brillaba a través de él y producía sombras fantásticas en el suelo. Fue sencillamente una suerte que el sol saliese y Tarkovski quedó encantado cuando vio la toma¹.”

¹ NYKVIST, Sven; *Culto a la luz*; Ediciones del imán, Madrid 1998 (p. 187 y ss.).

Hay otro testimonio que aporta un nuevo punto de vista que ofrece otra perspectiva a la hora de interpretar las imágenes. Se trata de un texto de Leila Alexander, asistente de Tarkovski e intérprete durante el rodaje de *Sacrificio*:

“Pienso que Andrei comenzó realmente a creer en mí cuando, al principio mismo del periodo de preparación, recibimos la noticia de que el rodaje de la película no se efectuaría en el tiempo previsto. Los productores japoneses, por razones muy vagas, rechazaron de repente tomar parte en la producción de la película. Todo el mundo se puso bastante contrariado, porque en la práctica esto significaba que, durante un cierto periodo, el filme tendría que ser suspendido, y para nosotros era hora de “abandonar los preparativos”. Andrei estaba sentado en un pupitre, rasgando un pedazo de papel en pedazos. Estaba haciéndolo con una especie de estupor. Le vi en un estado similar dos veces: el día que recibimos el telegrama que nos comunicaba la retirada de la financiación japonesa, y después del rodaje frustrado de la escena del incendio, la escena más preciosa e importante de la película, debido a la incompetencia del equipo de efectos especiales británico y a la rotura repentina de la cámara. Por suerte, la escena se pudo volver a rodar más tarde, y se inscribió en la historia del cine como un soberbio ejemplo y demostración de lo que los británicos llaman *tomas largas*”².

Una vez leídos los dos fragmentos y visto el *making of*, es interesante que nos preguntemos, por ejemplo, qué estatuto de realidad le damos a la “casa” en ambos casos. En el primero –el film de ficción–, para el espectador esa casa tiene toda la fuerza dramática y significativa que le otorga su protagonista: es la casa de sus sueños, símbolo del amor a su mujer y a su hijo, culmen del esfuerzo de años,... es la prolongación de Alexander, tan real como él. Pero en el caso del *making of*, aunque la casa es la misma –se rodó a la vez en ambos casos–, para el espectador no es más que un decorado problemático en un rodaje complejo. La casa está vacía, no tiene valor como casa, y su importancia estriba en la que le da Andrei Tarkovski como realizador, no el protagonista del film, que aquí no existe –sólo existe el actor, Erland Josephson–.

Es decir, al mismo objeto se le otorgan significados completamente diferentes según la función simbólica y dramática que le proporciona el propio contexto narrativo. Si nos preguntamos como espectadores que cuál de las “dos” casas es realmente una “casa”, convendremos que la primera, pues la investimos de unas propiedades humanas, familiares, afectivas,... y dramáticas que no damos a la segunda. Esta no es para el espectador una “casa”, sino un decorado vacío con apariencia de casa. En realidad, desde el punto de vista puramente material y objetivo lo que hay allí es eso: un decorado de una película. Pero ese decorado se convierte en la mente del espectador en una casa de verdad gracias a los recursos del arte narrativo cinematográfico.

² AA.VV.; *Acerca de Andrei Tarkovski*, Ediciones Jaguar, Madrid 2001 (p. 216).

¿Cuál de los dos fragmentos tiene más capacidad de afectar a la realidad del espectador? Seguramente la película de ficción, a pesar de su carácter artificial. Porque tiene una estructura e intención dramática precisa y persuasiva, como los mitos griegos de Homero, inventados y fantásticos, pero más incisivos que los libros de historia de Herodoto, que eran crónicas de hechos reales. ¿Esto significa que el espectador, como hombre, prefiere alimentarse de ficción que de realidad? No exactamente, ya que cuando estamos ante *Sacrificio*, otorgamos a lo que vemos, a su argumento y personajes, un carácter de realidad creíble y concreta. Nos identificamos con Alexander, y nos implicamos en sus conflictos. Y ahí reside la eficacia de la ficción cinematográfica. De lo contrario, el cine perdería cualquier interés para nosotros.

4. Las principales teorías cinematográficas

Con todas las insuficiencias que conlleva una simplificación, se puede decir de forma genérica que las teorías cinematográficas se articulan entre dos grandes polos. En uno estarían las concepciones llamadas realistas u ontológicas y en el otro las teorías formalistas y estructuralistas.

Para los formalistas lo importante no es la realidad que existe delante de la cámara sino lo que la técnica cinematográfica y el montaje consiguen a partir de esa materia prima que se extrae de la realidad. Ese “algo” que se consigue no es una copia de la realidad, sino algo claramente “diferente”; por eso el cine es “arte”. En algunos casos, ese “algo” subvierte la realidad, hasta alejarse de ella, como el caso del expresionismo alemán. En otros casos, es el montaje el que genera “una realidad nueva”, diferente de la registrada por cada plano.

Para los realistas, el cine es un medio del que se sirve el artista para revelar lo que la realidad alberga en su seno, su sentido profundo. Por eso, la cámara “reverencia” la realidad, se pone a su servicio. Los primeros fragmentos de película, rodados por Louis Lumière (1864-1948), respondían a este principio. El cine es arte porque permite precisamente ese “alumbramiento” del sentido de las cosas, un alumbramiento mucho más cercano a la poesía que a un materialismo técnico. Aparentemente se trata de dos teorías contrarias y excluyentes. Aunque más de cien años de historia demuestran que ambas concepciones no son tan incompatibles, vamos a repasar en este capítulo algunos de los principales representantes de estas dos posiciones teóricas primigenias. Pero antes recordemos el debate sobre la naturaleza artística del cine y sus figuras más relevantes.

4.1. El cine como arte nuevo. La vanguardia francesa³

Baste por ahora tener noticia de algunas figuras decisivas en los primeros intentos de teorizar sobre el nuevo medio que acababa de nacer, y de considerarlo un nuevo arte.

Ricciotto Canudo (1879-1923)

Canudo era un crítico de arte y de cine italiano establecido en Francia que publicó en 1914 el *Manifiesto de las siete artes*. Canudo decía que el cine, en esencia, es un arte nacido para ser la representación total del alma y del cuerpo; “un drama visual hecho con imágenes y pintado con pinceles de luz”. Para Canudo el cine reúne a las artes inmóviles y a las móviles; a las temporales y a las espaciales; a las plásticas y a las rítmicas. A él se debe la expresión de “séptimo arte⁴”.

Louis Delluc (1890-1924)

Delluc era un discípulo de Canudo. Fue marxista, teórico del cine y también realizó películas. Delluc empezó siendo un enemigo del cine, pero se “convirtió” gracias al cine de Chaplin. Para él, el cine se construye sobre las bases de la “fotogenia”. Esta palabra, que representa la afinidad que existe entre cine y fotografía, se refiere al particular aspecto poético de las cosas y de las personas, susceptible de ser revelado sólo por el nuevo lenguaje del cine. Cualquier otro aspecto que no sea sugerido por las imágenes en movimiento, no es “fotogénico” y no pertenece al arte cinematográfico. Delluc concibe cuatro pilares del arte cinematográfico: el decorado (escenarios y perspectiva, o sea encuadre), la luz (natural y artificial), el ritmo (montaje y equilibrio entre unas partes y otras) y el actor (la máscara). Todo esto lo desarrolla en su libro *Fotogenia*, de 1920. Delluc inventó la palabra “cineasta⁵”.

Leon Moussinac (1890-1964)

Fue compañero de Delluc, también activista marxista. Escribía de cine en la revista *Film*, que dirigía Delluc. “Aunque el cine representa la síntesis poderosa de las artes, tiene sus leyes particulares que aún están por descubrir. Hemos tenido el cine teatral, el cine pictórico, el cine musical y el cine literario,... pero estamos esperando la llegada del cine cinematográfico, el de la “fotogenia” de Delluc, o sea el del aspecto extremadamente poético de las cosas y de las personas, susceptible de ser revelado únicamente por el cine”. “La máxima expresión musical es el poema sinfónico, y la máxima expresión cinematográfica será el poema cinematográfico, donde la imagen llegará a su exaltación más pura y más alta, sin tener que recurrir

³ Cf. LEPROHON, Pierre; *Historia del cine*; Rialp, Madrid 1968, p. 72 y ss.

⁴ Cf. ARISTARCO, Guido; *Historia de las teorías cinematográficas*; Ed. Lumen, Barcelona 1968, p. 115 y ss.

⁵ Cf. *Ibid.* p. 22.

en ningún momento a la música o a la literatura. El cine es una revelación moral de la imagen”.

Germaine Dulac (1882-1942)

Fue una directora de cine, teórica del cine, periodista y crítica francesa. Defiende la autonomía del cine. Según ella ninguna película auténtica puede ser contada, como no puede ser contada ninguna obra de arte. Para el cine el problema es tocar la sensibilidad con lo visual y dar la preferencia a la imagen”. Para ella el cine no es un arte narrativo, sino algo estéticamente “puro” y formal⁶.

4.2. El formalismo ruso

El formalismo nace como reacción a las pretensiones realistas del cine de Lumière. Para Lumière la fuerza del cine estaba en los hechos de la realidad que objetivamente registraba. Pero frente a esto, los padres del formalismo quieren ver en el cine un arte, que lejos de plasmar la realidad, la moldea y sublima según un orden y unas leyes internas, como cualquier otro arte. Estas posiciones tiene su origen en torno al expresionismo alemán de los años veinte y la vanguardia francesa que acabamos de reseñar. De ahí el empeño de Ricciotto Canudo en considerar al cine el “séptimo arte”.

Cuando en 1925 ambos movimientos –expresionismo alemán y vanguardia francesa– habían perdido su fuerza, el auge teórico del formalismo se trasladó a la Unión Soviética, concretamente a la marxista Escuela Cinematográfica del Estado de Moscú, que llevaba teorizándolo desde 1918 y que mantuvo este protagonismo hasta principios de los años treinta. Hay que distinguir entre los innovadores “extremistas” y los innovadores “moderados”. Entre los extremistas destacan Dziga Vertov y Lev Kulechov. Entre los moderados citamos a Sergei M. Einsestein y V. I. Pudovkin. También han existido importantes formalistas no rusos como el teórico y guionista húngaro Bèla Balázs, o los psicólogos alemanes Munsterberg (1916, *The Photoplay. A psychological study*) y Arnheim (1932, *El cine como arte*), provenientes de la escuela psicológica de la Gestalt (que significa “forma”, en alemán). En general, el formalismo –o formativismo– centra el lenguaje filmico en la combinación de sus elementos formales y en sus correlatos en una psicología de la percepción. El contenido de un film nace de estas condiciones formales. Por ello, la mayoría de los primeros formalistas llegaron a ser grandes teóricos del montaje. En los años sesenta el formativismo experimentó un renacer, coincidiendo con la aparición de la semiótica del cine.

⁶ Cf. *Ibíd.*, p.133 y ss.

Dziga Vertov (1895-1954)

Dziga Vertov, creador del grupo *Cine-Ojo*, sostiene que la cámara es un ojo infalible, indeformable y objetivo para observar la realidad viviente. Actores, guión y puesta en escena son, por el contrario, artificios descartables y el papel del director debe ceñirse al ordenamiento del material “libremente” captado por la visión implacable de la cámara. Pretende dar una bofetada al cine convencional: “El objetivo de la cámara es preciso e infalible, y hay que situarlo en el centro de los acontecimientos y de los hechos reales, sin la intervención de actores, ni decorados, argumentos ni guiones⁷”. Por tanto para Vertov hay dos ejes conceptuales básicos: el ojo cinematográfico (el objetivo de la cámara) y el montador que organiza esas imágenes. “¡Abajo el guión-mentira! ¡Arriba la vida tal como es!”, proclamaba Vertov. El *cine-ojo*, “más perfecto que el ojo humano”, es considerado casi como algo con alma, cual si se tratara de un medio sobrenatural que nos permite una percepción especial del mundo. Los operadores son simples instrumentos al servicio del *cine-ojo*, la tarea del realizador se reduce a ordenar lo que la cámara “haya escogido”. El montaje se realiza siempre “a posteriori”. Pudovkin contrapondrá a ese *montaje a posteriori* de Vertov, su concepción del *guión de hierro*, es decir, *montaje a priori*, como veremos.



Lev Kuleshov (1899-1970)

Funda con Pudovkin el “Grupo Kuleshov”. Para Kuleshov el montaje en el cine es lo mismo que la composición de colores en la pintura o la sucesión armónica de sonidos en la música. Lo que realmente importa no es el contenido de los planos, sino la forma en que estos están relacionados entre sí, el orden en que se colocan unos respecto a otros. Los planos en sí, como tales, carecen de significado. El significado emerge de su relación con los planos que le anteceden y le siguen. Es una concepción dialéctica, coherente con el marxismo: el significado surge en la “lucha” entre planos, de la “oposición” entre ellos. No importa tanto lo que está filmado, sino el modo en que un plano sucede a otro. La esencia del cine está en la sucesión de los planos, es decir, en el montaje. “La elaboración de una película no es diferente de la construcción de cualquier máquina”. Kuleshov defiende un montaje “científico”. Afirmaba: “Debemos buscar el fundamento organizativo del film, no dentro de los

⁷ ARISTARCO, Guido; op. cit.; p. 155; también se puede ver Aumont. Jacques, *Las teorías de los cineastas*, Paidós, Barcelona 2004; p. 80 y ss.