

La mirada única. Un arquitecto piensa el cine

Juan Deltell Pastor

Director: Jorge Torres Cueco
Lectura: 04/10/2013



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

La mirada única

Un arquitecto piensa el cine

Juan Deltell Pastor

Tesis doctoral

Director: Jorge Torres Cueco

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escuela Técnica Superior de Arquitectura

Universidad Politécnica de Valencia

Julio 2013

La mirada única. Un arquitecto piensa el cine.

La tesis propone la posibilidad de trasladar las pautas específicas del análisis arquitectónico a la disciplina cinematográfica. El análisis visual de doce películas francesas realizadas en el entorno de los años sesenta, así como el estudio de la documentación disponible en la Cinémathèque Française de París sobre las mismas, se convierten en los vehículos para demostrar como ambas disciplinas comparten una misma mirada.

The common glaze. One architect thinks the cinema.

The thesis proposes the possibility of translating the architectonic analysis pattern to the cinema. The visual analysis of twelve French films of the sixties, as well as the study of the existing documentation of them in the French Cinemathèque in Paris, will be the tools for demonstrating how both disciplines can share a common glaze to its work.

La mirada única. Un arquitecte pensa el cinema.

La tesi proposa la possibilitat de traslladar les pautes específiques de l'anàlisi arquitectònica a la disciplina cinematogràfica. L'anàlisi visual de dotze pel·lícules franceses realitzades al voltant dels anys seixanta, així com l'estudi de la documentació disponible en la Cinémathèque Française de Paris sobre aquestes, es converteixen en els vehicles per demostrar com ambdues disciplines comparteixen una mateixa mirada.

...a Juan y a Emilia

ÍNDICE

1	Introducción	1
	1.1 Un cruce de miradas.	3
	1.2 Guía de lectura.	15
2	El ámbito de la investigación	17
	2.1 La selección de los realizadores y sus obras.	19
	2.2 Las fuentes fiables. <i>La Cinémathèque Française</i> .	33
3	La mirada extranjera	41
	3.1 Colaboración y autoría.	41
	3.1.1 Consideraciones profesionales.	43
	3.1.2 Los listados de trabajo.	65
	3.2 La palabra y la imagen.	97
	3.2.1 Los asuntos prestados.	99
	3.2.2 Proyectando la mirada.	131
	3.3 Forma y método.	147
	3.3.1 Métrica y ritmo.	149
	3.3.2 El espacio ficticio.	195
	3.3.2.1 El falso retorno.	197
	3.3.2.2 La cámara lúcida.	253
	3.3.3 La construcción del artificio.	369
	3.3.3.1 Atravesar el umbral.	371
	3.3.3.2 El diálogo distante.	407
	3.3.3.3 Concisión.	431
	3.3.3.4 El horizonte duplicado.	469
	3.3.3.5 El registro de la ciudad.	493
	3.3.3.6 El segundo sentido.	509
	3.3.3.7 Sucesivo y simultáneo.	535
	3.3.3.8 La visibilidad del artificio.	609
	3.3.3.9 El tiempo articulado.	635
	3.3.3.10 Llamadas de atención.	681
	3.3.3.11 Presencias y persistencias.	725
	3.3.3.12 Cerrar al salir.	747
4	Apéndices	771
	4.1 Fichas técnicas y sinopsis.	773
	4.2 Nomenclatura razonada.	781
	4.3 Listado de películas.	791
5	Bibliografía	795
6	Epílogo. Un fundido encadenado	809

1 Introducción

1.1 Un cruce de miradas

1.2 Guía de lectura

1.1 UN CRUCE DE MIRADAS

El cine y la arquitectura exigen una misma mirada, el mismo tipo de recepción¹.

Walter Benjamin

1.1.1 Cine y arquitectura

Ludwig Mies van der Rohe y Robert Bresson compartieron una misma mirada. Uno construía películas, el otro edificios.

El primero, debió desarrollar inicialmente proyectos específicos que resolviesen adecuadamente los programas de necesidades que motivaron los encargos. El segundo, tuvo que confeccionar guiones originales definiendo aquellas acciones particulares destinadas a convertir un argumento previo en soporte audiovisual. Ambos documentos, proyecto y guión, tenían por objeto definir un conjunto de materiales necesarios y una adecuada sintaxis constructiva para su correcto aparejo, todo ello de cara a la consecución de una obra según una intencionalidad precisa.

Posteriormente, y durante la construcción del producto, ambos debieron trabajar con múltiples profesionales según el protocolo técnico y temporal que los proyectos o guiones establecían en cada caso. Finalmente, las obras se entregaron a la sociedad que en su día las reclamó, y aún hoy en día las seguimos disfrutando.

El presente trabajo habla de ellos. Y de muchos más.

Debido a esta similitud -operativa y de procedimiento- entre ambas profesiones, la pauta específica del análisis arquitectónico debería poder utilizarse para verter una mirada particular sobre el cine, investigando las múltiples coincidencias existentes en los ámbitos ejecutivo, visual y formal entre el trabajo del cineasta y del arquitecto.

La presente investigación pretende demostrar, mediante un análisis detallado de un conjunto de obras cinematográficas, cómo la posibilidad de un análisis compartido entre el cineasta y el arquitecto, esto es, la existencia de *una mirada única*, es posible por la condición proyectual que ambas profesiones comparten.

Conviene recordar aquí, no obstante, cómo las relaciones entre cine y arquitectura han sido estudiadas desde hace tiempo bajo otras ópticas muy diversas, en gran medida complementarias a lo que aquí se propone.

Antonio Vélez Catrain observa, por ejemplo, cómo el arquitecto tuvo que respetar durante años el símil con el director de orquesta, en un periodo en el que el paralelismo con la música resultaba más adecuado para la ar-

1. Cit. por Antonio Vélez Catrain en "El extraño paralelismo entre la creación arquitectónica y la cinematografía". Madrid: *El croquis*, nº 31, (1987): págs. 2-3.

arquitectura que en la actualidad:

De algún modo, los resultados estaban previstos sin proyecto y la mayor o menor bondad casi exclusivamente se derivaría de una buena ejecución que con fortuna, aprovechase en el desarrollo del modelo, el respeto a las reglas, el virtuosismo de artesanos y las condiciones del lugar. El modelo perduraba casi sin alteraciones a lo largo de períodos muy extensos, abarcando esa vigencia generaciones sucesivas. El sesgo popular, autóctono, también tendría cabida en aquel paralelismo arquitecto/director de orquesta. Hoy, la verdad, sería muy difícil, con acierto, proseguir aquella comparación. Lo que más se parece, en todas las variables de la producción, a nuestra arquitectura -incluso repitiendo sus problemas, equívocos y polémicas- es el cine².

La afirmación de Vélez Catrain parte del hecho de que la llamada arquitectura moderna -según el autor, marcada por el inicio de la Secesión Vienesa en 1886- debe considerarse contemporánea al desarrollo del cine desde sus comienzos con las proyecciones en el Gran Café de París:

Aspectos como el encargo, la necesidad de coordinación, las exigencias del control presupuestario, pero sobre todo la necesidad de una previsión ajustada y realista del desarrollo de la obra, colocan arquitectura y cine, desde aquellas fechas, en carriles paralelos³.

Vélez Catrain, pues, centra en este texto el paralelismo entre ambas profesiones desde un punto de vista instrumental. Manuel García Roig y Carlos Martí Arís tratan las relaciones entre cine y arquitectura desde un punto de vista diferente:

En el lenguaje coloquial es frecuente encontrar el término arquitectura como sinónimo de orden, adecuada disposición general

o conveniente relación entre las partes que componen un objeto complejo. Así, por ejemplo, cuando alguien se refiere a un futbolista como "el arquitecto del juego de su equipo" les está reconociendo una especial capacidad para organizar las acciones individuales en función de una estrategia de conjunto, o cuando se habla de la "sólida arquitectura de un texto", se está afirmando que dicho texto está estructurado y responde a unas reglas sintácticas claras y precisas. No muy distinta es la acepción que el término arquitectura tiene para nosotros en la frase que da título al presente ensayo: La arquitectura del cine⁴.

Apoyándose en el concepto cinematográfico de puesta en escena, estos dos últimos autores concluyen que gran parte de la similitud que es posible observar entre ambas profesiones se basa en la necesidad de entender cómo el verdadero contenido de un edificio -o de una película- deviene del hecho de su consideración como una construcción formal, un ensamblaje de elementos diversos articulados según unas ciertas leyes constructivas que otorgan consistencia al producto finalmente elaborado:

(...) el verdadero contenido de las películas no es otro que su propia forma, y que la auténtica apuesta de todo cineasta consiste en definir las reglas constructivas que rigen la sintaxis de sus películas, aquello a lo que podríamos llamar también su arquitectura⁵.

Jorge Gorostiza centra su discurso en torno al espacio cinematográfico y su relación con el arquitectónico, analizando las estrategias visuales que permiten reconstruir, mediante fragmentos filmados bidimensionales, la ilusión de un espacio arquitectónico tridimensional:

(...) aunque es evidente que las pantallas son absolutamente planas y carecen de ter-

2. Antonio Vélez Catrain. "El extraño paralelismo entre la creación arquitectónica y la cinematografía". Madrid: *El croquis*, nº 31, (1987): pág. 4.

3. Antonio Vélez Catrain. "El extraño paralelismo entre la creación arquitectónica y la cinematografía". Madrid: *El croquis*, nº 31, (1987): pág. 3.

4. García/Martí, 2008, 9.

5. García/Martí, 2008, 11.

cera dimensión, el espectador puede "ver" en una película el espacio tridimensional creado por la arquitectura. Este aparente contrasentido ha servido para provocar controversias un tanto estériles, pero también para explicar porque la arquitectura y el cine están relacionados a través del espacio y como el arte de construir se puede percibir y, al mismo tiempo, se sirve del séptimo arte⁶.

Juan Antonio Ramírez, por otra parte, profundiza en el estudio de lo que denomina *Arquitectura fílmica*, definida como el conjunto de construcciones efímeras que otorgan soporte espacial al desarrollo de las acciones en la pantalla. El autor justifica su interés sobre este particular por dos razones: la virtual permanencia de la misma -al "resucitar" en cada nuevo visionado de la película- y cómo el carácter ecléctico de dicha arquitectura, en un periodo cinematográfico concreto, presenta ciertas relaciones con la crisis coetánea del movimiento moderno:

El cine de Hollywood proporciona una plataforma, tan inédita como interesante, para apreciar los grandes debates arquitectónicos en la primera mitad del siglo XX. Este es, pues, un campo relativamente coherente, lo cual no impide alusiones ocasionales a la producción arquitectónica y cinematográfica de otras épocas y lugares⁷.

Otros autores como Stephen Barber, centran su estudio en la afinidad entre el cine y el espacio urbano, explorando los vínculos complejos entre las imágenes fílmicas y las ciudades y haciendo especial hincapié en las culturas del cine urbano de Europa y Japón: *Ambos escenarios visuales, vitales e interconectados, han explorado imágenes de la ciudad contemporánea, y también han ofrecido las localizaciones en las que el celuloide ha capturado con exhaustividad los períodos*

de convulsión y de transformación urbana a lo largo de la historia del cine⁸.

Finalmente, ciertos trabajos exploran otros caminos de convergencia entre ambas actividades creativas, bien sea a través de la significación consustancial tanto al hecho arquitectónico como al campo cinematográfico⁹, la representación cinematográfica como responsable de la construcción de un cierto imaginario contemporáneo¹⁰ o mediante estudios monográficos y particulares sobre la relación entre una determinada producción cinematográfica y la arquitectura¹¹.

El presente trabajo reconoce y agradece la influencia de estos y otros pensamientos, fundamentales para cimentar mi primera aproximación, ya en clave personal, a las complejas y variadas relaciones entre el cine y la arquitectura.

Una aproximación, por otra parte, que ha precisado beber de otras fuentes. El estudio de las reflexiones vertidas por diversos autores y sus críticos en actividades creativas ajenas al cine y la arquitectura, así como el análisis de documentos y obras en las que grandes creadores han dedicado su tiempo a intentar desentrañar un posible método para la creación de sus producciones, ha permitido comprobar la existencia de un rico sistema de coincidencias, una suerte de mirada única, muy útil para comprender aspectos internos de un determinado desarrollo creativo que de otra manera, condicionados por una cierta especificidad profesional, pueden resultar difíciles de desentrañar.

Siempre contando con estos inseparables compañeros de viaje, la presente investigación aborda cómo el arquitecto puede arrojar una particular mirada sobre el mundo del cine y sus realizaciones mediante la interposición

6. Gorostiza, 2007, 23.

7. Ramírez, 1993, 13.

8. Barber, 2006, 7.

9. Juan Bautista Echevarría Trueba. *El montaje de un sueño: la mirada del cine en arquitectura*. (Director: Mariano González Presencio), 1998. [Teseo]

10. Jaime Valor Montero. *Arquitectura moderna i cine. Projectar (en) l'entorn contemporani*. (Director: Eduardo Bru Bistuer), 1997. [Teseo]

11. Mario Bernedo Casis. *Desarrollo del espacio arquitectónico en el cine: su aplicación a la obra de Luchino Visconti*. (Director: Helena Iglesias Rodríguez), 1986. [Teseo]

de modelos de análisis y representación inherentes a su propia actividad formativa y profesional. Pero a su vez, también permanece receptiva en el camino a cómo el cine, como actividad paralela, permite al arquitecto comprender y profundizar en algunos aspectos concernientes a su profesión. Un camino de ida y vuelta en que ambas disciplinas comparten estrategias y, porque no decirlo, resultados.

Se habla pues del arquitecto y del cineasta, de sus profesiones, de su manera de mirar y de trabajar, no tanto de la arquitectura y del cine. Es la específica mirada del arquitecto la que operativamente interpone sobre el trabajo del cineasta la pauta de un análisis que le es propio a su disciplina, obteniendo conclusiones de la transposición de dichas estrategias específicas de estudio.

Mediante este proceso ambas miradas reconocen sus similitudes y diferencias, pudiendo valorar hasta qué punto, desde el reciente nacimiento del cine, han establecido una convivencia quizás no siempre explícita pero en cualquier caso fructífera.

1.1.2 Palabras comunes

El arquitecto que intenta analizar constructivamente el producto del trabajo de un cineasta encuentra múltiples coincidencias terminológicas, no tanto en cuanto a los lenguajes particulares de ambas disciplinas como en lo que ambas comparten como actividades creativas y colaborativas. No obstante, resulta interesante atender a cómo cierto vocabulario específicamente cinematográfico delimita y precisa un campo de entendimiento que, si bien encuentra resonancias en el desarrollo de la profesión del arquitecto, extiende por un lado y concreta por otro

ciertos aspectos susceptibles de ser contemplados en el análisis constructivo-visual que el presente trabajo pretende.

1.1.2.1 El encuadre

Marcel Martin, crítico e historiador cinematográfico, establece en su clásico de 1955 *Le langage cinématographique* la siguiente definición de encuadre:

*Il s'agit ici de la composition du contenu de l'image, c'est-à-dire de la façon dont le réalisateur découpe et éventuellement organise le fragment de réalité qu'il présente à l'objectif et que se retrouvera identique sur l'écran*¹².

En esta definición encontramos algunos términos que van a constituir las primeras claves de posibilidad de un cierto análisis compartido entre el trabajo del cineasta y del arquitecto: el campo, el objetivo y finalmente, como resultado, el cuadro.

En primer término se habla de la *composición del contenido* y de la manera en que un director *corta* y eventualmente *organiza* un *fragmento de realidad*, algo que en terminología cinematográfica puede expresarse como el *ajuste del campo*.

El *campo* como ámbito visual, pero también entendido como el conjunto de posibilidades de trabajo disponibles, desde el inicial papel en blanco hasta los estadios más comprometidos de definición. Ambos profesionales deberán decidir continuamente aquello que entra en campo, visual y auditivamente, y aquello que queda fuera del mismo, dicho de otra manera, aquello que el espectador-usuario va a poder vivir y aquello que no. El fuera de campo, aquello que estuvo presente y fue estudiado, pero de lo que no queda registro, siempre permanecerá en el misterio.

12. Se trata aquí de la composición del contenido de la imagen, es decir, de la manera en que el realizador corta y eventualmente organiza el fragmento de realidad que presenta al objetivo y que posteriormente encontraremos idéntico en la pantalla. (Martin, 1992, 37)

Más tarde se habla de *presentar ese fragmento de realidad* que hemos seleccionado al *objetivo*, un objetivo que debemos entender como instrumento corrector y censor, el primer filtro que nos permite acotar de alguna manera el universo de posibilidades con el que podemos trabajar, pero también entendido como el *fin*, aquello que se persigue y condiciona nuestra elección. Un objetivo distinto, como instrumento electivo, siempre establece una distancia alternativa sobre lo que trabajamos, jerarquiza y ordena.

La definición establece finalmente cómo tras estas operaciones obtenemos una nueva y definitiva realidad, *el cuadro cinematográfico*, aquello que finalmente veremos *idéntico en la pantalla*. El *cuadro* entendido como decisión última, como encuentro entre una realidad amplia -el campo contingente-, la interposición de un elemento focalizador -el objetivo censor- y el definitivo punto de vista escogido. El cuadro contendrá la porción de campo que el objetivo y el punto de vista determinan. Constituirá esa nueva realidad que finalmente nos alcanza, nacida en base a unas intenciones previas, y definida según un proceso electivo preciso.

Entendido de esta manera, y como antes se ha comentado, en absoluto el término encuadre se circunscribe únicamente al ámbito visual. Interesa extender el concepto más allá, el encuadre entendido como decisión en todas las fases de trabajo. De la misma manera que el cine no reproduce las imágenes, las "produce" mediante el encuadre -y el posterior montaje-, el arquitecto no resuelve simplemente un programa, decide "cómo lo resuelve", escogiendo y otorgando una solución específica, siempre particular, al problema planteado.

La mirada del cineasta siempre supone una

aproximación objetiva y artificial sobre una realidad que desborda aquello que podemos observar en la pantalla: manipulando y focalizando inicialmente un argumento, seleccionando de todo aquello que tiene ante sus ojos aquello que encuadra y que no, y adoptando finalmente las decisiones de montaje oportunas. El arquitecto realiza un trabajo similar inicialmente con el programa y posteriormente con el conjunto de decisiones espaciales y materiales que definen el funcionamiento y la visualidad del edificio.

Todo es encuadre, entendido como decisión formal y constructiva.

1.1.2.2 *La mise en scène*

El segundo término cinematográfico que conviene definir y analizar es la expresión francesa *mise en scène*. Si bien *puesta en escena* podría asumirse como una traducción literal bastante precisa, una profundización en el alcance de la expresión original en francés la extiende a un campo más amplio.

La primera definición reconocida del término se debe a André Antoine, director teatral autodidacta fundador del *Théâtre libre* en París y célebre por renovar el mundo de la escena francesa e internacional influenciado por las teorías sobre teatro naturalista de Émile Zola:

*L'art de dresser sur les planches l'action et les personnages imaginés par l'auteur dramatique*¹³.

De esta primera definición, enmarcada en el ámbito de lo teatral, se desprende un aspecto importante: la existencia de un autor dramático, personaje ajeno a la puesta en escena que establece previamente aquello que más tarde será definido y detallado por el *metteur en scène* -termino en este caso sin traducción al español- de cara a la repre-

13. *Arte de planificar sobre las tablas* la acción y los personajes imaginados por el autor dramático.*

* el escenario de teatro (N. del A.)

sentación. Es decir, desde el primer momento se nombra el hecho de que el trabajo específico del *metteur en scène* consiste en precisar una respuesta concreta a unas necesidades previamente impuestas. En el caso del arquitecto, y con carácter general, estos requerimientos previos partirían de un cliente o figura de promoción.

Años más tarde, el cine asume como propia esta designación de *metteur en scène* para el realizador de una película. No obstante, existe una cierta polémica ante la consideración del trabajo del director de cine bajo esta denominación, ya que la definición estricta del término en el ámbito teatral no contempla la totalidad de funciones que el realizador cinematográfico debe asumir para la consecución de un filme. El crítico e historiador de cine Joël Magny intenta arrojar algo de luz sobre este particular, analizando las definiciones que ciertos diccionarios de reconocido prestigio establecen sobre los términos *metteur en scène* y *réalisateur/cinéaste*:

*Réaliser, pour le dictionnaire Robert, c'est "faire exister à titre de réalité concrète ce qui n'existait que dans l'esprit", et le "réalisateur" est "la personne qui dirige toutes les opérations de préparation et de réalisation d'un film", tandis que la "mise en scène" se limite à "l'organisation matérielle de la représentation d'une pièce, d'un opéra (choix des décors, places, mouvements et jeu des acteurs, etc.)", voire d'un film. Pour Larousse, le réalisateur est "la personne qui réalise ce qu'elle a conçu" tandis que le metteur en scène "dirige une représentation de théâtre, un film"*¹⁴.

Joël Magny concluye que, según estas definiciones, el realizador tendría como cometido transformar una idea previa al estado de objeto concreto, estableciendo una "repre-

sentación" que el *metteur en scène* posteriormente organiza y dirige. La realización, pues, cubriría todo el campo de fabricación de un film, mientras que la puesta en escena no sería más que una fase de este largo proceso.

El término *mise en scène* conlleva en sí mismo el sentido de manipulación y artificialidad que cine y arquitectura comparten y que resulta fundamental a la hora de establecer ciertas relaciones entre las dos profesiones. Poner en escena no es otra cosa que disponer para un cierto público -usuario o espectador- una serie de elementos escogidos previamente y articulados posteriormente en base a una intencionalidad concreta. Se habla de preparar [*préparer*], organizar [*organiser*] y planificar [*dresser*] una serie de actividades y trabajos sobre un lugar concreto [*les planches*]. Ello remite directamente a la necesidad de establecer un plan, una operativa eficiente que permita organizar el trabajo de un conjunto de profesionales de cara a la consecución de un producto adecuado.

1.1.2.3 El montaje

Recurrimos de nuevo a Marcel Martin y su definición de montaje:

*Le montage est l'organisation des plans d'un film dans certaines conditions d'ordre et de durée*¹⁵.

Más adelante este mismo autor añade:

Mais il faut encore souligner que le montage agit par sa masse, par sa totalité et sa tonalité: chacun des plans n'a pas de rôle direct et il n'est perçu comme tel que sur le plan de la signification dramatique; en tant qu'élément créateur de la dominante psychologique de la séquence ou du film, il est emporté dans un processus dialectique qui fait qu'il ne prend sa valeur et sons

14. Realizar, para el diccionario Robert, es "hacer existir a título de forma concreta aquello que no existe más que en el espíritu", y el "realizador" es "la persona que dirige todas las operaciones de preparación y realización de un film", mientras que la "puesta en escena" se limita a "la organización material de la representación de una obra, de una ópera (elección de decorados, lugares, movimientos y juego de actores, etc.)", o de un film. Para Larousse, el realizador es "la persona que realiza aquello que ha concebido", mientras que el metteur en scène "dirige una representación de teatro, un film". (Joël Magny. "Cinéma Réalisation d'un film. Mise en scène". Encyclopaedia Universalis. (En línea) [Consulta 5 de enero de 2013]).

15. El montaje es la organización de los planos de una película según ciertas condiciones de orden y duración. (Martin, 1992, 151)

*sens que par rapport à ceux qui le précèdent et le suivent*¹⁶.

En estos dos fragmentos queda patente el entendimiento del montaje cinematográfico como procedimiento que permite relacionar entre sí un conjunto de materiales previo, un proceso en el cual los elementos individuales constituyentes todavía pueden ser modificados en función de una cierta intencionalidad constructiva. El orden y la duración otorgan jerarquía al proceso, constituyéndose en variables fundamentales de composición. La operación se completa con la inserción de un necesario conjunto de figuras de transición o empalme.

Resulta interesante atender a la puntualización que el segundo párrafo establece. Cada elemento constituyente -cada plano- no adquiere valor sino por la relación que establece con sus contiguos. Importa pues más la construcción que la existencia de la unidad elemental, siempre supeditada a la jerarquía que imponen las leyes de una cierta sintaxis constructiva.

La afirmación de Mies van der Rohe *un material sólo vale aquello que sabemos hacer con él*¹⁷ acude al encuentro de esta forma de entender el ensamblaje constructivo de elementos. Por extensión, podemos afirmar que cualquier acto creativo consciente, sea cual sea la disciplina particular que estemos tratando, está basado en una articulación efectiva de elementos, como a su vez enuncia Igor Stravinski: *Deduzco pues que los elementos sonoros no constituyen la música sino al organizarse, y que esta organización presupone una acción consciente del hombre*¹⁸.

1.1.3 La posibilidad de un análisis comparado

Cine y arquitectura, en cuanto disciplinas creativas, basan su trabajo en el establecimiento de unas intenciones previas y la articulación de una posterior estrategia de procedimiento de cara a la obtención de un producto singular y único.

Más allá de un cierto paralelismo entre ambas profesiones en cuanto a sus oficios intervinientes, algo que el presente documento estudia y desarrolla en el apartado correspondiente¹⁹, interesa analizar aquí bajo que perspectiva el cineasta, conjuntamente con sus colaboradores, adopta sus decisiones a lo largo del proceso creativo en sus diferentes etapas de trabajo.

El instrumento que se propone desde estas páginas para la selección y estudio de las imágenes filmadas es la mirada particular del arquitecto que analiza constructivamente una obra, una mirada específica que Helio Piñón detalla en relación a la actividad artística:

La mirada intensa, aquella que caracteriza a la práctica del arte, no se centra en identificar algo con existencia propia, sino en construir una realidad genuina a partir de valores del sujeto que los atributos sensibles de lo observado estimulan. Mirar con intensidad es reconocer en el objeto de la experiencia algo que no es obvio ni manifiesto; es aflorar estructuras recónditas, de naturaleza formal y plástica, a través de la acción subjetiva. El objeto de la mirada no es, pues, algo con existencia previa a lo que el sujeto se aproxima con más o menos acierto, según su adiestramiento visual: el objeto de la mirada se construye en cada caso, siendo el acto de mirar, cuando es intenso (esto es, artístico), una actividad creativa

16. Pero hace falta señalar a su vez que el montaje funciona por su masa, por su totalidad y tonalidad: cada uno de los planos no tiene un papel directo ni se percibe sino como perteneciente a un plan de significación dramática; en tanto que elemento creador de la tensión psicológica de la secuencia o de la película, se enmarca en un proceso dialéctico que hace que no adquiera su valor y sentido sino por relación a aquellos que lo preceden y lo siguen. (Martín, 1992, 184-185)

17. Mies van der Rohe. *Directrices para la enseñanza de la arquitectura*, 1965. (Neumeyer, 1995, 507)

18. Stravinski, 2006, 31.

19. 3.1 Colaboración y autoría.

*en sí misma*²⁰.

El instrumento, pues, será la mirada constructiva que un arquitecto puede verter sobre una determinada producción cinematográfica, seleccionado inicialmente el material detallado de estudio para un posterior reconocimiento y puesta en valor de la estructura formal que ha otorgado consistencia a la obra. El sistema de procedimiento que se propone es la metodología particular del análisis arquitectónico.

Un arquitecto, cuando analiza constructivamente una obra la dibuja, representa para conocer. Y en ocasiones también la fotografía, interponiendo el encuadre de una mirada intencionada sobre una realidad extensa. Estas operaciones, conjuntamente con la existencia de ciertos conocimientos previos y una investigación sobre el procedimiento de trabajo del autor de la obra, permiten encontrar al final del proceso las palabras adecuadas para transmitir aquellas conclusiones que el análisis constructivo ha arrojado. Palabras, dibujos y encuadres conforman entonces una única entidad, son inseparables. Unos se explican a otros, dando cuenta de la visión particular que el arquitecto ha arrojado sobre la obra.

En ciertas ocasiones el análisis no se circunscribe a una sola obra o autor. El estudio comparativo de varias obras permite entonces articular miradas transversales sobre las diferentes aproximaciones al quehacer profesional de los ejecutantes, tanto en su fase proyectual como en sus estadios constructivos.

En una fase inicial, el arquitecto selecciona intencionalmente las obras basándose en una serie de conocimientos adquiridos, circunscribiendo de esta manera el área de

estudio de acuerdo a los fines que la investigación persigue. Se llega así a una colección alejada de un interés histórico-documental: se procede desde la óptica particular del proyectista, trabajando desde una curiosidad más técnica que histórica, ya que va a tratarse de desvelar la forma en que se resolvieron los problemas de proyecto inicialmente planteados. Esta acotación intencionada, geográfica y temporal, posibilita centrar el ámbito de bibliografía de trabajo y establecer posteriormente comparaciones efectivas entre los diferentes ejecutantes de las obras.

En un segundo estadio, resulta necesario profundizar en el conocimiento del sistema de trabajo y/o las realizaciones previas del profesional o profesionales estudiados. Ello permite detectar una cierta intencionalidad personal vertebradora de las decisiones adoptadas durante el proyecto y la construcción de la obra.

El estudio de la documentación constituyente del proyecto arquitectónico permitirá comprender, en tercer lugar, la intencionalidad visual con la que se pretende resolver un determinado programa funcional. Como su nombre indica un proyecto siempre es, en mayor o menor medida, un documento abierto a las exigencias de una construcción que siempre se reserva la última palabra: resulta del todo imposible no conceder una oportunidad a la enmienda o a la visión diferencial que se genera sobre algo conforme aumenta el conocimiento.

En una fase posterior, el arquitecto interpone su mirada constructiva sobre cada una de las realizaciones seleccionadas. Las observa detenidamente, las escruta en sus aspectos constructivos, realiza pequeños croquis y redibuja, intentando detectar las pautas

20. Piñón, 1999, 251.

estructurales y compositivas que han construido la obra. Resulta necesario articular una mirada analítica para poder discriminar conceptos como ritmo, métrica, continuidad, alternancia, sistema, proporción, serie, jerarquía o modulación, enmascarados tras una realidad construida. Finalmente unos primeros dibujos, unos primeros esquemas, le permiten abstraer la lógica interna subyacente de la construcción que se pretende analizar.

Este análisis previo ha permitido detectar los puntos de interés particular que la obra estudiada ostenta para el investigador. Se puede entonces proceder con más precisión, afinando la mano y la mirada sobre aquellos aspectos concretos que van a permitir en su extensión obtener conclusiones sobre la consistencia de la obra. Dibujar con precisión y medida implica conocer en profundidad, permitiendo el salto de un análisis entendido como descomposición de un todo complejo a la síntesis entendida como composición de un todo a partir de sus elementos. Es una fase de re-conocimiento a través de la re-presentación, en la que se intenta mediante el dibujo y el encuadre intencionado responder a las preguntas que la aproximación inicialmente distante a la obra ha planteado. La selección misma de aquello que se representa y se comenta habla de la intencionalidad con la que la obra se ha mirado.

1.1.4 La mirada única

La presente investigación plantea la posibilidad de transferir esta metodología particular de análisis arquitectónico a la obra cinematográfica, analizando que tiene de específico esa mirada del arquitecto y cómo el hecho de verterla sobre el mundo del cine puede enriquecer, en un camino de ida y vuelta, la reflexión en ambas disciplinas crea-

tivas.

Así pues, será la mirada del arquitecto quien interrogará al trabajo del cineasta, analizando desde bases estructurales, constructivas y visuales el producto resultado de una actividad que, si bien cercana, opera con unos medios y una operativa totalmente diferentes.

Se ha escogido una localización geográfica y temporal concreta, que en su momento será justificada²¹: el cine francés en el entorno de los años 60. Partiendo del análisis de once películas de ocho renombrados realizadores, el autor del presente trabajo pretende demostrar cómo más allá de la necesaria especificidad con la que dos disciplinas proyectuales tan diferentes siempre trabajan, existe una manera de mirar y analizar del arquitecto que puede encontrar resonancias con la manera de operar del cineasta.

Arquitectura y cine, así, pueden retroalimentar sus disciplinas particulares, sacando partido de la objetividad que posibilita el estudio y acercamiento desde una plataforma profesional y académica a una actividad que no es la propia.

21. Ver 2.1 La selección de los realizadores.

1 Introducción

1.1 Un cruce de miradas

1.2 Guía de lectura

Las películas

Las abreviaturas de las películas estudiadas corresponden al título de su estreno en el idioma original:

- AE** *Ascenseur pour l'Échafaud* (Ascensor para el cadalso, Louis Malle, 1957)
- BM** *La Boulangère de Monceau* (La panadera de Monceau, Éric Rohmer, 1962)
- BS** *Le Beau Serge* (El bello Sergio, Claude Chabrol, 1958)
- CB** *Le coup du Berger* (Le coup du Berger, Jacques Rivette, 1956)
- CM** *Un Condamné à Mort s'est échappé* (Un condenado a muerte se ha escapado, Robert Bresson, 1956)
- FF** *Le Feu Follet* (El fuego fatuo, Louis Malle, 1963)
- HA** *Hiroshima mon Amour* (Hiroshima mon amour, Alain Resnais, 1959)
- LM** *Le Mépris* (El desprecio, Jean-Luc Godard, 1963)
- NM** *Ma Nuit chez Maud* (Mi noche con Maud, Éric Rohmer, 1969)
- PA** *Paris nous Appartient* (París nos pertenece, Jacques Rivette, 1960)
- PD** *La Peau Douce* (La piel suave, François Truffaut, 1964)
- PK** *Pickpocket* (Pickpocket, Robert Bresson, 1959)

El resto de películas incluidas en el texto

se nombran a su vez en el idioma original de su estreno, incluyendo a continuación el título de la versión española en el caso de haber podido confirmar su existencia.

Las cuadrículas de fotogramas

La doble lámina se estructura mediante una rejilla susceptible de organizar las secuencias de fotogramas capturados de las películas manteniendo sus diferentes formatos de proyección.

La intersección superior-izquierda entre el eje de ordenadas y el eje de abscisas define el inicio de un determinado concepto o apartado detallado en la leyenda. La lectura de los fotogramas es horizontal y de izquierda a derecha salvo que se indique lo contrario mediante una pequeña flecha que desvíe el orden de lectura.

Toda secuencia de imágenes lleva asociada una leyenda que indica siempre el nombre de la película tratada y otros datos pertinentes si ello resulta necesario. La extensión de estos paquetes de fotogramas se acota con un corchete de apertura en la leyenda de la primera imagen y un corchete de cierre en la de la última. En caso de que la secuencia se vea interrumpida por un salto de página, una flecha indicará que ésta continúa hasta el correspondiente corchete de cierre.

En algunas ocasiones un determinado fotograma ocupa cuatro o más celdas, bien sea por intensificar la mirada sobre el mismo de acuerdo a lo que el texto desarrolla, bien por aportar un mayor detalle a la escena que se estudia. El punto de referencia para su lectura en relación con los fotogramas que le preceden y le siguen será, aquí también, la esquina superior-izquierda de la imagen.

Los diferentes fotogramas se trasladan a la rejilla intentando en la medida de lo posible conservar el tono y color originales de la película. En algunas ocasiones, el cambio intencionado a color -o a tonos de gris- de un determinado detalle de un fotograma puntualiza un aspecto desarrollado en el texto.

Las figuras de transición entre los diferentes planos constituyentes de una escena -fundidos, encadenados, barridos, cortinillas- se detallan en el texto y se incorporan al principio y final de cada paquete de fotogramas, siempre y cuando la figura utilizada no sea el corte, debido a la imposibilidad de su representación gráfica.

En ciertas ocasiones se transcribe en la cuadrícula un fragmento de diálogo, por considerar pertinente incluir una referencia a la textura sonora de la escena. De la misma manera, en algunos casos se reseña la banda sonora que la acompaña, caso de existir.

2 El ámbito de la investigación

2.1 La selección de los realizadores y sus obras

2.2 Las fuentes fiables. *La Cinémathèque Française*

2.1 LA SELECCIÓN DE LOS REALIZADORES Y SUS OBRAS

Dos generaciones diferentes

Robert Bresson pertenece a una generación diferente del resto de realizadores estudiados. Cuando estrena su película *Un condamné a mort s'est échappé* (Un condenado a muerte se ha escapado) en 1956, cuenta con 55 años, mientras que en ese mismo año Eric Rohmer tiene 36, Alain Resnais 34, Jacques Rivette 28, Claude Chabrol y Jean-Luc Godard tienen 26 y Louis Malle y François Truffaut tienen 24 años.

Sin embargo, resulta pertinente incluirlo en el presente estudio, debido a una serie de consideraciones.

En primer lugar, se trata de un realizador que, habiendo comenzado tarde su carrera como cineasta -su primer corto, *Les affaires publiques* (Los asuntos públicos) data de 1934, cuando Robert Bresson contaba con 33 años- desarrolla gran parte de su carrera en coincidencia temporal con el resto de directores estudiados. Tras este primer cortometraje cae prisionero de guerra durante un año, retomando su trabajo como cineasta en 1943, 9 años más tarde. Tres largometrajes inauguran este nuevo período cinematográfico de Bresson previamente a *Un condamné a mort s'est échappé*, película considerada por la crítica cinematográfica como la que inaugura su particular estilo personal.

Se trata pues, ésta, de su cuarta película, por lo cual independientemente de la edad con la que la realiza -55 años-, no podemos dejar de considerarla como una obra temprana dentro de su trayectoria, realizada por otra parte en coincidencia temporal con el resto de títulos escogidos del resto de realizadores.

Por otro lado, resulta manifiesta la admiración hacia Bresson de ciertos realizadores franceses que comienzan su singladura en los años 50, y más concretamente aquellos que colaboraron activamente en la revista *Cahiers du cinéma*, que consideran a Bresson como un referente del nuevo cine francés.

Louis Malle, que había trabajado con Robert Bresson en *Un condamné a mort s'est échappé* como ayudante de realización, declara en su biografía publicada en 1993 a propósito de su film *Ascenseur pour l'échafaud* (*Ascensor para el cadalso*, 1957)¹:

Je voulais faire un bon polar. Le plus drôle c'est que j'étais vraiment tiraillé entre ma prodigieuse admiration pour Bresson et la tentation de faire un film à la Hitchcock. Il y a donc dans Ascenseur un balancement entre l'un et l'autre.

Por otro lado, en su película de 2001 *Éloge de l'amour* (El elogio del amor), Jean-Luc Godard rinde un particular homenaje a Robert Bresson cuando Cécile Camp lee tres citas



1. Quería hacer un buen film policiaco. Lo más curioso es que me debatía entre mi gran admiración por Bresson y la tentación de hacer un film a lo Hitchcock. Hay entonces en *Ascenseur* un equilibrio entre uno y lo otro. (French, 1993, 137)

del libro de Bresson *Notes sur le cinématographe* (1975):

*Metteur en scène ou directeur. Il ne s'agit pas de diriger quelqu'un, mais de se diriger soi-même*².

*Sois sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence*³.

*Que ce soit les sentiments qui amènent les événements. Non l'inverse*⁴.

En una entrevista concedida por Jean-Luc Godard a la escritora, periodista y productora cinematográfica Michèle Halberstadt el 3 de Abril de 2001 con motivo del estreno de esta película, el realizador franco-suizo se expresa de esta manera a propósito de Bresson: *Cécile Camp, je l'ai choisie pour un ton de voix qu'elle avait. Elle était très sincère. Cela n'a pas été facile ou agréable pour elle. Mais ce qui en sort est bien. Elle a une belle voix quand elle l'attrape. On a fait certains sons seules trente-cinq fois, comme Bresson*⁵.

François Truffaut, por último, en su artículo *Para Bresson: alta fidelidad durante mucho tiempo*, editado en *Pariscope* el 21 de Junio de 1977 declara:

*Los ángeles del pecado (Les Anges du péché, 1943) era sin duda la mejor película sobre la ocupación; Un condamné à mort s'est échappé fue lo mejor de la década siguiente; Pickpocket (1959), Le procès de Jeanne d'Arc (1961), Au hasard, Balthazar (1966) son los títulos clave de una obra que, desde el Journal d'un curé de champagne hasta Lancelot du Lac (1973), siempre me ha conmovido por su musicalidad*⁶.

Estos testimonios sólo representan una pequeña muestra de la influencia declarada de Robert Bresson en el ámbito de los jóvenes realizadores franceses de la década de los 50-60, algo que resulta evidente analizando

la propia filmografía de Bresson desarrollada en este período.

En efecto, los dos títulos escogidos para este trabajo *Un condamné a mort s'est échappé* (1956) y su siguiente producción, *Pickpocket* (1959), poseen características formales y estilísticas que podemos considerar pertenecen al ideario que los jóvenes realizadores de la Nouvelle vague propugnaban desde las páginas de Cahiers de Cinéma: ruptura discursiva, austeridad formal, economía de elementos, tratamiento de personajes y una cierta visualidad basada en la combinación de elementos sencillos mediante un montaje de imágenes y sonido que busca encontrar resonancias intelectuales en un espectador atento.

Se ha estimado conveniente pues seleccionar estos dos títulos por considerar que pueden establecerse ciertas correspondencias cruzadas entre ambos de gran interés para los fines que persigue la presente investigación.

Un período formativo

Las películas seleccionadas pueden considerarse como una obra temprana, sino primeriza, de cada uno de los realizadores estudiados. Este aspecto, lejos de constituir una premisa de partida, tiene su fundamento en la elección del marco temporal en el que los títulos seleccionados se realizan.

La revista *Cahiers du Cinéma* ve la luz en abril de 1951. Sus fundadores André Bazin, Jacques Doniol-Valcroce, Joseph Marie Lo Duca y Léonide Keigel pronto cuentan con un elenco de jóvenes que devienen críticos cinematográficos antes que directores. Así, en los primeros números, podemos encontrar artículos de opinión de Jean-Luc Godard,



PARIS NOUS APPARTIENT

MISE EN SCÈNE JACQUES RIVETTE
scénario et dialogue Jacques RIVETTE et Jean GRAUDY
avec
BETTY SCHNEIDER - GIANI ESPOSITO
FRANÇOISE PREVOST - FRANÇOIS MAISTRE
et
JEAN-CLAUDE BRIALY
Musique PHILIPPE ARTHUS Images CHARLES BITSCH

2. *Realizador o director. No se trata de dirigir a alguien, sino de dirigirse uno mismo.* (Bresson, 1975, 16) (trad. Daniel Aragón Strasser)

3. *Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por la inmovilidad y el silencio.* (Bresson, 1975, 33) (trad. Daniel Aragón Strasser)

4. *Que sean los sentimientos quienes conduzcan los acontecimientos. No a la inversa.* (Bresson, 1975, 40) (trad. Daniel Aragón Strasser)

5. *Escogí a Cécile Camp por su tono de voz. Era muy sincera. Nada resultaba fácil o agradable con ella. Pero el resultado fue bueno. Tiene una bonita voz cuando la consigue. En ocasiones, grabamos sólo su voz treinta y cinco veces, como Bresson.* (Godard, 2001)

6. Truffaut, 1999, 70.

François Truffaut, Eric Rohmer, Jacques Rivette o Claude Chabrol, previamente al inicio de su carrera profesional.

Este aspecto resulta relevante, ya que podemos considerar que cuando estos jóvenes realizadores se enfrentan a sus primeros trabajos cinematográficos concurren tres circunstancias particulares.

En primer lugar, ha existido una reflexión previa sobre la disciplina cinematográfica basada en el respeto, reconocido por los mismos autores, al trabajo de ciertos realizadores considerados ya por aquel entonces clásicos. En segundo lugar, se establece por parte de los autores un particular entendimiento de su doble condición de críticos cinematográficos e incipientes realizadores. Por último, en paralelo a este respeto y consideración por la práctica cinematográfica y su historia, se parte del convencimiento de la necesidad de una cierta evolución basada en la ruptura de lo que hasta entonces se venía considerando una evolución, lógica pero anquilosada, de la profesión.

La conjunción de estas tres circunstancias confiere un tinte especial a la obra primeriza de estos realizadores, algo que la presente investigación pretende utilizar.

Respecto al primer aspecto, baste como muestra mencionar dos publicaciones dedicadas al maestro del suspense Alfred Hitchcock. En la primera de ellas, *Hitchcock* (1957), obra de Claude Chabrol y Éric Rohmer, a modo de conclusión ambos realizadores escriben:

Hitchcock est, disions nous, l'un des plus grands inventeurs de formes de toute l'histoire du cinéma. Seuls, peut-être, Murnau et Eisenstein peuvent, sur ce chapitre soutenir la comparaison avec lui. Notre tâche n'aura pas été vaine, si nous avons pu montrer com-

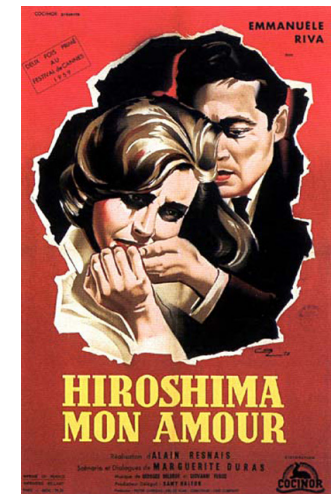
*ment, à partir de cette forme, en fonction de sa rigueur même, tout un univers moral s'était élaboré. La forme, ici, n'enjolive pas le contenu; elle le crée. Tout Hitchcock tient en cette formule. C'est que nous voulions démontrer*⁷.

Por otro lado, François Truffaut con la colaboración de Helen Scott publica en 1966 *Hitchbook*, re-editado posteriormente con el título *Le cinéma selon Hitchcock*. En este libro, planteado como un diálogo entre ambos directores, el realizador americano accede a contestar a 500 preguntas sobre su forma particular de trabajar y su filmografía. Tras la desaparición de Alfred Hitchcock, Truffaut finaliza su prólogo en las posteriores ediciones del libro con las siguientes palabras:

*L'homme était mort mais non le cinéaste, car ses films, réalisés avec un soin extraordinaire, une passion exclusive, une émotivité extrême masquée par une maîtrise technique rare, n'en finiraient pas de circuler, diffusés à travers le monde, rivalisant avec les productions nouvelles, défiant l'usure du temps, vérifiant l'image de Jean Cocteau parlant de Proust : "Son ouvre continuait à vivre comme les montres au poignet des soldats morts"*⁸.

Respecto a la segunda circunstancia anteriormente mencionada, el particular entendimiento de los jóvenes creadores en su doble condición de críticos cinematográficos y realizadores noveles, Jean-Luc Godard se expresa claramente en una entrevista publicada en *Cahiers du cinéma* en el año 1962⁹:

Jean-Luc Godard, vous êtes venu à cinéma par la critique. Que lui devez-vous? Nous nous considérions tous, aux Cahiers du cinéma, comme de futurs metteurs en scène. Fréquenter les ciné-clubs et la Cinéma-thèque, c'était déjà penser cinéma et pen-



7. Hemos dicho que Hitchcock es uno de los más grandes inventores de formas de toda la historia del cine. Tal vez sólo Murnau y Eisenstein puedan resistir la comparación con él en este punto. Nuestra tarea no habrá sido vana si pudimos mostrar de qué manera, a partir de esa forma y en función precisamente de su rigor, se elaboró todo un universo moral. La forma aquí no adorna el contenido: lo crea. Todo Hitchcock cabe en esta fórmula. Que es lo que queríamos demostrar. (Chabrol/Rohmer, 1957, 159) (trad. Irene Agoff)

8. El hombre había muerto, pero no el cineasta, porque sus películas, realizadas con un cuidado extraordinario, una pasión exclusiva, una emotividad extrema enmascarada por una maestría técnica poco frecuente, no dejarían de circular, difundidas por todo el mundo, rivalizando con las producciones nuevas, desafiando el paso del tiempo, comprobando la imagen de Jean Cocteau cuando habla de Proust: "Su obra continuaba viviendo como los relojes de pulsera de los soldados muertos". (Truffaut, 1983, 8) (trad. Ramón G. Redondo)

ser au cinéma. Ecrire, c'était déjà faire du cinéma, car, entre écrire et tourner, il y a une différence quantitative, non qualitative. Le seul critique qui l'ait été complètement c'est André Bazin. Les autres, Sadoul, Balazs ou Pasinetti, sont des historiens ou des sociologues, pas des critiques. En tant que critique, je me considérais déjà comme cinéaste. Aujourd'hui je me considère toujours comme critique, et, en un sens, je le suis plus encore qu'avant. Au lieu de faire une critique, je fais un film, quitte à y introduire la dimension critique. Je me considère comme un essayiste, je fais des essais en forme de romans ou des romans en forme d'essais : simplement je les filme au lieu de les écrire.

(...) Je pense aussi qu'on peut très bien devenir cinéaste sans passer par la critique. Il se trouve que, pour nous, les choses se sont passées comme je l'ai dit, mais ce n'est pas une règle. D'ailleurs, Rivette, Rohmer faisaient des films en 16 mm. Mais si la critique était le premier échelon d'une vocation, elle n'était pas pour autant un moyen. On dit : ils se sont servis de la critique ! Non : nous pensions cinéma, et, à un certain moment, nous avons éprouvé le besoin d'approfondir cette pensée.

En relación a la tercera circunstancia, la absoluta certeza de que el cine debía apoyarse en su historia precedente para, entendiendo unas nuevas circunstancias, evolucionar en su expresión hacia el lugar que una nueva sociedad y cultura demandaba, Jean-Luc Godard se expresa en la misma entrevista de esta manera:

Le critique nous a appris à aimer à la fois Rouch et Eisenstein. Nous lui devons de ne pas exclure tel aspect du cinéma au nom de d'un autre aspect du cinéma. Nous lui devons aussi de faire des films avec une plus grande distance et de savoir que, si telle chose a

déjà été faite, il est inutile de la refaire. Un jeune écrivain qui écrit aujourd'hui sait que Molière et Shakespeare existent. Nous, nous sommes les premiers cinéastes à savoir que Griffith existe. Même Carné, Delluc ou René Clair, quand ils ont fait leurs premiers films, n'avaient aucune vraie formation critique ou historique. Même Renoir en avait peu. Il est vrai que lui avait du génie¹⁰.

Por otro lado, Eric Rohmer en una entrevista publicada a su vez en Cahiers du cinéma en noviembre de 1965 con el título *L'ancien et le nouveau* (Lo antiguo y lo nuevo), observa lo siguiente al ser preguntado sobre la necesidad de redefinir el cine de acuerdo a la condición polémica que la modernidad comporta:

Ce qui est remarquable avec le cinéma, c'est qu'on peut tout faire, alors que, en musique ou en peinture, il y a des tabous, des interdits. En musique, il faut choisir d'être avant la musique dodécaphonique ou après; en peinture, d'être avant la peinture abstraite ou après. Mais au cinéma, s'il faut bien sûr choisir d'être avant le parlant ou après, ce choix est dicté par la seule technique. Toutes les fois qu'on essayé de défendre les techniques nouvelles, on a eu raison, et l'histoire, le temps ont justifié cette attitude. Inversement, chaque fois que quelqu'un a essayé de défendre une position durement esthétique, même si elle semblait s'accrocher a des innovations techniques, il s'est toujours trompé, quelque intelligent qu'il fût¹¹.

En otro momento de la entrevista, interrogado sobre su opinión respecto a un mundo en creciente complejidad que podría implicar una modificación de sus medios y sistemas de representación, Eric Rohmer contesta:

Je ne suis pas d'accord. Vous allez dire que je suis réactionnaire, et pas seulement

9. Jean-Luc Godard, usted llegó al cine por la crítica, ¿qué le debe?

En Cahiers du cinéma nos considerábamos todos futuros cineastas. Frecuentar los cine-clubs y la Cinémathèque era ya pensar en cine y pensar en el cine. Escribir, era ya hacer cine, puesto que, entre escribir y filmar, hay una diferencia cuantitativa, pero no cualitativa. André Bazin fue el único que era completamente un crítico. Los otros, Sadoul, Balazs o Pasinetti, son historiadores o sociólogos, no críticos.

En tanto que crítico, yo me consideraba ya cineasta. Hoy en día sigo considerándome como crítico, y, de alguna manera, lo soy aun más que antes. En lugar de hacer una crítica, hago una película, preparado para introducir en ella la dimensión crítica. Me considero un ensayista, hago ensayos con forma de novelas y novelas con forma de ensayos: simplemente los filmo en lugar de escribirlos.

(...) Pienso que también se puede llegar a ser cineasta sin pasar por la crítica. Resulta que para nosotros las cosas sucedieron como he dicho, pero no se trata de una regla. Por lo demás, Rivette, Rohmer, hacían películas en 16 mm. Pero si la crítica era el primer escalón de una vocación, no era sin embargo un medio. Se ha dicho: ¡han utilizado la crítica! No: pensábamos en cine, y, en un momento dado, sentimos la necesidad de profundizar en ese pensamiento. (Chabrol et al, 1999, 193-4)

10. La crítica nos enseñó a amar a la vez a Rouch y Eisenstein. A ella le debemos el no excluir tal aspecto del cine en nombre de otro aspecto diferente. Le debemos también el hecho de hacer películas con una mayor distancia y saber que, si una cosa está ya hecha, es inútil volverla a hacer. Un joven escritor que escribe hoy sabe que Molière y Shakespeare existieron. Nosotros somos los primeros cineastas que sabemos que Griffith existió. Incluso Carné, Delluc o René Clair, cuando hicieron sus primeras películas, no tenían ninguna verdadera formación crítica o histórica. El mismo Renoir tenía poca. Pero es cierto que tenía genio. (Chabrol et al, 1999, 194)

11. Lo que resulta remarcable del cine, es que podemos hacer todo, mientras que, en música o en pintura, existen los tabúes, las prohibiciones. En música, se debe escoger ser de antes de la música dodecafónica

*classique: pour moi, le monde ne change pas, du moins tellement peu. Le monde est toujours le monde, ni plus confus ni plus clair. Ce qui change, c'est l'art, c'est la façon de l'aborder*¹².

Al final de la entrevista, el realizador francés habla a su vez de la necesidad de posicionarse:

*C'est très bien, parfois, d'être dans le vent. Il faut savoir aussi être à contre-courant. L'art n'est pas un reflet de temps: il le précède. Il ne doit pas suivre les goûts du public, mais les devancer*¹³.

Primeras realizaciones

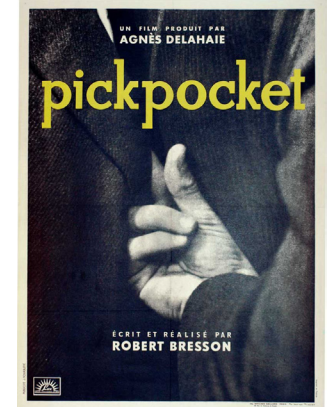
Algunos realizadores comienzan su trayectoria profesional en el mundo del documental. Es significativa en este sentido la biografía de Alain Resnais, realizando previamente a *Hiroshima mon amour* un total de 24 producciones enmarcadas en el género documental o cortometraje¹⁴. Merece la pena destacar a su vez el caso de Louis Malle, co-dirigiendo en 1956 con Jacques-Yves Cousteau el documental *Le monde du silence* (El mundo del silencio), dos años antes de rodar *Ascenseur pour l'échafaud* (Ascensor para el cadalso).

Jacques Rivette también realiza cuatro producciones enmarcadas en el género del cortometraje previamente a su primer largometraje en 1960, *Paris nous appartient* (París nos pertenece). Claude Chabrol, en cambio, apenas ha trabajado el corto o medio metraje salvo en sus realizaciones para la televisión, frecuentes a partir de 1976. Su primera película, *Le beau Serge* (El bello Sergio, 1958), es considerada por muchos críticos como la obra que inaugura el movimiento de la Nouvelle Vague, en clara rivalidad no obstante con el cortometraje *Le Coup du Berger*

de Jacques Rivette, realizado y estrenado dos años antes. La película tuvo que esperar 18 meses para ser estrenada, e inicialmente fue un fracaso comercial -que no crítico, un año más tarde recibe el premio Jean Vigo y el gran premio del Festival de Locarno. Gran parte de esa consideración de "película manifiesto" del movimiento se debe a la fecha temprana en que ésta se realiza, coetánea con *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle, ya que posteriormente otros dos títulos alcanzarán una mayor repercusión como iconos del movimiento: *Les quatre cents coups* (Los cuatrocientos golpes, 1959) y *À bout de souffle* (Al final de la escapada, 1960), de François Truffaut y Jean-Luc Godard respectivamente.

En la reseña aparecida en el periódico *Le Monde* el 17 de febrero de 1959 con motivo del estreno de *Le beau Serge*, Jean de Baroncelli, crítico cinematográfico de la publicación desde 1953 hasta 1983, comenta la importancia de esta película con estas palabras:

Il y a cinquante ans un garçon qui avait «quelque chose à dire» composait un recueil de poèmes. Il y a vingt ans, il écrivait un roman. Aujourd'hui, il rêve de faire un film. Certes Chabrol a eu de la chance. La petite histoire raconte que c'est avec le fruit d'un héritage qu'il a pu mettre son Beau Serge en chantier. Mais là n'est pas l'important; Ce qui compte à nos yeux, ce qui nous paraît à la fois à la fois symbolique et exemplaire dans l'aventure de Chabrol, c'est qu'elle caractérise au plus haut point ce besoin, dont nous parlions tout à l'heure, qu'éprouve la nouvelle génération de s'exprimer par le cinéma. En préférant son indépendance aux facilités qu'il aurait pu trouver à droite et à gauche, Chabrol a eu un réflexe d'auteur. Il s'est voulu libre avant tout, libre de dire ce qu'il avait à dire, quels que fussent les risques que com-



o de después; en pintura, ser de antes de la pintura abstracta o de después. Pero en cine, si bien evidentemente es necesario escoger entre ser de antes o de después del cinema sonoro, esta decisión está dictada por la mera técnica. Siempre que se ha intentado defender las nuevas tecnologías, se ha tenido razón, y la historia, el tiempo han justificado esta actitud. A la inversa, cada vez que alguien ha intentado defender una posición inflexiblemente estética, aunque pareciera aproximarse a ciertas innovaciones tecnológicas, se ha equivocado siempre, por muy inteligente que fuese. (Chabrol et al, 1999, 235)

12. No estoy de acuerdo. Ustedes dirán que soy reaccionario, y no solamente clásico: para mi, el mundo no cambia, o al menos lo hace muy poco. El mundo es siempre el mundo, ni más confuso ni más claro. Lo que cambia, es el arte, es la manera de abordarlo. (Chabrol et al, 1999, 241)

13. Está muy bien, de vez en cuando, ir a favor del viento. Hay que saber también estar a contracorriente. El arte no es un reflejo del tiempo: le precede. No se debe seguir los gustos del público, pero si avanzarlos. (Chabrol et al, 1999, 263)

14. Salvo el actualmente desaparecido *Ouvert pour cause d'inventaire* (1946), con 90 minutos de duración.

portait cette liberté. Avec l'aide du ciel, presque sans armes et sans bagages, il lui a été donné de jouer ainsi les francs tireurs¹⁵.

No debemos olvidar que tanto *Le beau Serge* como *Ascenseur pour l'échafaud* pudieron ver la luz en fecha tan temprana gracias a la tranquilidad económica con que sus dos realizadores contaban. Claude Chabrol, gracias a una herencia recibida por su primera mujer Agnès Marie Madeleine Goute, funda en 1956 la compañía de producción cinematográfica AJYM, con la cual realizará sus primeros cinco títulos previamente a su cierre definitivo en 1961. En el caso de Louis Malle, la tranquilidad económica proviene de su pertenencia a una familia acomodada. En 1959 el diario *L'express* realiza una encuesta a un conjunto de realizadores entre ellos Louis Malle. Ante la pregunta *Quel film feriez-vous si vous aviez 100 millions?* [¿qué película haría usted si tuviese 100 millones?], Louis Malle contesta simplemente: *J'ai les 100 millions* [Los tengo] ¹⁶.

Se podría concluir entonces que la recurrencia al metraje reducido de algunos directores en sus primeras realizaciones, independientemente de intereses personales, puede tener que ver con la mayor facilidad de acometer estos proyectos cuando no se disponen de medios económicos para dirigir un largometraje.

Jean-Luc Godard y Eric Rohmer también cuentan en sus inicios con un conjunto de producciones cortas -con algún título intermedio de largo metraje-, pero en este caso enmarcadas en el género de ficción. Ambos no abandonan nunca el trabajo con un metraje reducido: para ellos no constituye únicamente un ejercicio previo a la posibilidad de rodar un largometraje. Muy al contrario, el cor-

tometraje supone un ejercicio de estilo que implica un trabajo diferente con los elementos propios de la disciplina cinematográfica.

Concretamente en el caso de Eric Rohmer, comienza su trayectoria con el rodaje de 5 cortometrajes previamente a su primer largo *Le signe du Lion* (El signo de Leo, 1959). Al final de su carrera rueda *Le canapé rouge* (2005), con 17 minutos de duración, previamente a su último largometraje, *Les amours d'Astrée et de Céladon* (El romance de Astrea y Celadón, 2007), realizado tres años antes de su fallecimiento.

Resulta pues patente el interés de Eric Rohmer por el metraje reducido a lo largo de toda su trayectoria. Este hecho, en coincidencia con el inicio temprano de su proyecto *Six contes moraux* (seis Cuentos Morales) con el rodaje de dos cortometrajes, ha hecho que se hayan seleccionado para su análisis el primero de ellos, *La boulangère de Monceau* (La panadera de Monceau, 1962) y el largometraje *Ma nuit chez Maud* (Mi noche con Maud, 1969), Cuentos Morales I y IV respectivamente. Previamente rueda los cuentos morales II y III -*La Carrière de Suzanne* (La carrera de Suzanne, 1963) y *La Collectionneuse* (La coleccionista, 1966) - pero se ha optado por analizar el largometraje de 1969 por considerar que existe un planteamiento formal y narrativo similar, aunque extendido a un metraje más extenso, al de *La boulangère de Monceau*, algo que el presente estudio considera de interés.

El otro cortometraje seleccionado es *Le coup du Berger*, de Jacques Rivette, producción previa a su primer largometraje *Paris nous appartient*, aunque estrenado cuatro años antes. Debido a la temprana fecha de su producción (1956), numerosos autores consideran este cortometraje como la obra que realmente



15. Hace cincuenta años un joven que tenía "algo que decir" componía una colección de poemas. Hace veinte años, escribía una novela. Hoy, sueña con hacer una película. De hecho, Chabrol ha tenido suerte. La anécdota cuenta que es debido al fruto de una herencia por lo que ha podido ponerse a trabajar en *Le Beau Serge*. Pero esto no es lo importante; lo que para nosotros cuenta, aquello que nos parece a la vez simbólico y ejemplar de la aventura de Chabrol, es que eleva al grado más alto esa necesidad, de la que hablamos a toda hora, que vive la nueva generación de expresarse a través del cine. Escogiendo su independencia frente a las facilidades que podría haber encontrado a derecha e izquierda, Chabrol ha reaccionado como un autor. Ante todo se ha sentido libre, libre de decir lo que tenía que decir, independientemente de los riesgos que esa libertad podía comportar. Con la ayuda del cielo, casi sin armas ni equipaje, se le ha dejado jugar como un francotirador. (De Baroncelli, 1959)

16. Dufreigne, 1995.

inaugura la Nouvelle Vague.

Jean-Luc Godard tampoco abandona el metraje reducido a lo largo de su trayectoria profesional. De hecho, acude al mismo para realizar uno de sus trabajos más personales y reconocidos, *Histoire(s) du cinéma*, obra en cinco episodios desarrollados entre 1988 y 1998. François Truffaut, en cambio, abandona este género muy pronto, con *Antoine et Colette* (1962), siete años después del inicio de su carrera profesional.

Como anteriormente se ha comentado, François Truffaut con *Les quatre cents coups* (1959) y posteriormente Jean-Luc Godard con *À bout de souffle* (1960) irrumpen en el panorama del nuevo cine francés con dos producciones consideradas unánimemente por la crítica cinematográfica como inaugurales del naciente movimiento de la Nouvelle Vague. De estos dos últimos realizadores se seleccionan en cambio otras obras que, si bien no constituyen ópera prima, sí pueden entenderse enmarcadas en un primer periodo formativo que afirma las bases de un cierto estilo personal.

Efectivamente, tras estas dos realizaciones ambos ya han demostrado que existe otra forma de trabajar las historias desde la base de la instauración de una nueva visualidad. A partir de ahí, y siempre con el refrendo de una crítica cinematográfica que sin renunciar a la polémica apoya su alternativa, continúan desarrollando su propio estilo personal en cada uno de sus trabajos, generando apenas cuatro años más tarde productos como *Le mépris* (El desprecio, 1963), en el caso de Jean-Luc Godard o *La peau douce* (La piel suave, 1964) en el caso de François Truffaut. Ambas realizaciones, aunque realizadas con la seguridad de alguien que ya conoce su oficio, mantienen gran parte de los códigos e intereses que ambos comenzaron a explorar en

sus productos iniciales.

Listado de películas seleccionadas

- Robert Bresson
- 1934 01 *Les affaires publiques* (BN, 25')
- 1943 02 *Les anges du péché* (BN, 96')
- 1945 03 *Les dames du bois de Boulogne* (BN, 96)
- 1951 04 *Journal d'un curé de campagne* (BN, 115')
- 1956 05 *Un condamné à mort s'est échappé* (BN, 98')**
- 1959 06 *Pickpocket* (BN, 73')**
- Éric Rohmer
- 1950 01 *Journal d'un scélérat* (BN, 30')
- 1951 02 *Présentation. Charlotte et son steak*¹ (BN, 12')
- 1952 03 *Les petites filles modèles*² (BN, 60)
- 1954 04 *Bérénice* (BN, 15')
- 1956 05 *La sonate à Kreutzer* (BN, 50')
- 1958 06 *Véronique et son cancre* (BN, 20')
- 1959 07 *Le signe du lion* (BN, 100')
- 1962 08 *La boulangère de Monceau*³ (BN, 26')**
- 1963 09 *La carrière de Suzanne*³ (BN, 52')
- 10 *Paysages urbains*^{4,17} (BN)
- 1964 11 *Nadja à Paris* (BN, 13')
- 12 *Les métamorphoses du paysage*^{5,17} (BN, 23')
- 13 *Les cabinets de physique au XVIIIème siècle*¹⁷ (25')
- 14 *Les salons de Diderot*^{4,17} (BN)
- 15 *Perceval ou le conte de Graal*¹⁷ (23')
- 1965 16 *Paris vu par...*⁶ (C, 15')
- 17 *Dom Quichotte de Cervantes*^{14,17} (25')
- 18 *Les histoires extraordinaires d'Edgar Poe*^{4,17} (24')
- 19 *Les caractères de la bruyère*^{4,17} (BN, 22')
- 20 *Entretien sur Pascal*^{4,17} (BN, 22')



1966 21 Carl Th. Dreyer^{7,17} (BN, 60')
 22 La collectionneuse³ (C, 90')
 23 Victor Hugo: les contemplations.
 Livres V-VI^{4,17} (25')
 24 Le celluloïd et le marbre^{7,17}
 (BN, 90')
 25 Une étudiante d'aujourd'hui
 (BN, 15')

1967 26 L'Homme et la machine¹⁷ (34')
 27 L'Homme et les images¹⁷ (35')

1968 28 Fermière à Montfaucon¹⁷ (BN, 13')
 29 Mallarmé (entretien avec)¹⁷ (22')
 30 L'Homme et les frontières^{17,18}
 (29'+38')

31 L'Homme et les gouvernements^{17,18}
 (29'+30')

32 Nancy au XVIIIème siècle^{8,17} (25')
 33 Postface à l'Atalante^{9,17} (17')
 34 Louis Lumière^{9,17} (BN, 68')

1969 35 Ma nuit chez Maud³ (BN, 106')

Alain Resnais

1936 01 L'aventure de Guy¹ (BN)
 1946 02 Schéma d'une identification (BN)
 03 Ouverte pour cause d'inventaire
 (BN, 90')

1947 04 Visite à Oscar Dominguez (BN)
 05 Visite à Lucien Coutad (BN)
 06 Visite à Hans Hartung
 07 Visite à Felix Labisse (BN)
 08 Visite à César Doméla
 09 Portrait d'Henri Goetz
 10 Le lait Nestlé
 11 L'alcool tue (BN, 15)
 12 La bague (BN)
 13 Journée naturelle (C)

1948 14 Van Gogh (I y II) (BN, 20)
 15 Malfray (C)
 16 Les jardins de Paris (C, 39')
 17 Châteaux de France (C)

1950 18 Guernica (BN, 13')
 19 Gauguin (BN, 14')

1951 20 Pictura (Goya) (BN, 72')

1953 21 Les statues meurent aussi (BN, 30')
 1955 22 Nuit et brouillard
 (BN/C, 32')

1956 23 Toute la mémoire du monde (BN, 21')
 1957 24 Le mystère de l'atelier quinze
 (BN, 18')

1958 25 Le chant du styrène (C, 19')

1959 26 Hiroshima mon amour (BN, 86')

Jacques Rivette

1949 01 Aux Quatre coins¹ (20')
 1950 02 La Quadrille¹ (BN, 40')
 1952 03 Le Divertissement¹ (40')
 1955 04 Charlie, 22 ans, trompette¹
1956 05 Le Coup de Berger (BN, 28')
1960 06 Paris nous appartient (BN, 136')

Claude Chabrol

1958 01 Le Beau Serge (BN, 94')

Jean-Luc Godard

1955 01 Opération "béton" (BN, 20')
 1956 02 Une femme coquette (BN 10')
 1957 03 Charlotte et Véronique¹ (BN, 21')
 1958 04 Une histoire d'eau (BN, 20')
 05 Charlotte et son Jules² (BN, 20')
 1960 06 À bout de souffle (BN, 90')
 07 Le petit soldat (BN, 88')

1961 08 Une femme est une femme (C, 84')
 1962 09 Les sept péchés capitaux³
 (BN, 15')

10 Vivre sa vie: film en douze tableaux
 (BN, 90')

1963 11 RoGoPaG⁴ (BN, 20')
 12 Les carabiniers (BN, 80')
13 Le mépris (C, 99')

Louis Malle

1953 01 Crazeologie (8')
 1954 02 Station 307 (C, 18')
 1955 03 La fontaine de Vaucluse (BN, 14')
 1956 04 Le monde du silence (C, 86')

1957 05 Ascenseur pour l'échafaud (BN, 88')



François Truffaut

- 1954 01 *Une visite* (BN, 8')
 1957 02 *Les mistons* (BN, 18')
 1959 03 *Les quatre cents coups* (BN, 99')
 1960 04 *Tirez sur le pianiste* (BN, 80')
 05 *Tire-au-flanc 62* (BN, 87')
 1958-61 06 *Une histoire d'eau* (BN, 18')
 1962 07 *Jules et Jim* (BN, 105')
 08 *L'Amour à 20 ans*¹ (BN, 120')
 1964 09 *La peau douce* (BN, 113')

Colaboraciones cruzadas

Una situación habitual en el trabajo de estos realizadores, y no sólo en el periodo de las películas seleccionadas, es el hecho de las colaboraciones mutuas que se establecen entre ellos en diversos ámbitos de trabajo, algo que resulta interesante a los efectos del presente estudio.

Respecto a las colaboraciones en la realización, podemos citar a Jean-Luc Godard, que co-dirige con François Truffaut el cortometraje *Une histoire d'eau* (Una historia de agua, 1961). Un caso particular lo constituyen las películas de episodios. En *Les sept péchés capitaux* (Los siete pecados capitales, 1962) y *Le plus belles escroqueries du monde* (Las más famosas estafas del mundo, 1964) podemos encontrar a Jean-Luc Godard y Claude Chabrol; en *Paris vu par...* (París visto por..., 1965) volvemos a encontrar a Claude Chabrol y a Jean-Luc Godard, pero también a Alain Resnais. Jean-Luc Godard vuelve a encontrarse con éste último en *Loin de Vietnam* (Lejos de Vietnam, 1967) y en *Contre l'oubli* (Contra el olvido, 1991).

Las colaboraciones en la escritura del guión son frecuentes. Eric Rohmer escribe para Jean-Luc Godard el guión del relato corto *Charlotte et Veronique, ou tous les garçons*

s'appellent Patrick (1959). Este último colabora con François Truffaut en la escritura de las ya citadas *À bout de souffle* (Al final de la escapada, 1960) y *Une histoire d'eau* (Una historia de agua, 1961). Jacques Rivette comparte con Claude Chabrol la redacción del guión de *Le Coup du Berger* (1956).

En otro orden de colaboraciones, Jacques Rivette se encarga de la fotografía de *Bérénice* (1954) y *La sonate à Kreutzer* (La sonata Kreutzer, 1956), ambos de Eric Rohmer, así como del registro de *Une visite* (1955), primer cortometraje de François Truffaut.

Por último, algunos realizadores trabajan ocasionalmente como actores en producciones ajenas. Independientemente de su presencia en realizaciones propias, Jean-Luc Godard y Claude Chabrol aparecen como actores en los dos films de Jacques Rivette *Le coup du Berger* -donde también podemos encontrar a Eric Rohmer y François Truffaut- y en *Paris nous appartient*, así como en *Le signe du Lion* de Eric Rohmer.

Claude Chabrol figura como productor en *Véronique et son cancre* (1958) et *Le signe du Lion*, ambas de Eric Rohmer, así como en *Le coup du Berger* y *Paris nous appartient*, de Jacques Rivette. Jean-Luc Godard, por su parte, produce la adaptación de Eric Rohmer en 1956 de la novela de Lev Tolstoi *La sonate à Kreutzer*.

Para finalizar, podemos reconocer la asistencia de Louis Malle a Robert Bresson -no acreditada, aunque si reconocida- durante el rodaje de *Un condamné à mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut*.

Independientemente de estas colaboraciones cruzadas, estos ocho realizadores, aparecen acreditados en diferentes producciones de



otros directores ajenos al entorno objeto de estudio, con labores que comprenden desde la responsabilidad de una co-dirección hasta la actuación puntual en un pequeño papel dramático¹⁷.

Recurrencias en la colaboración profesional

Respecto a la recurrencia al trabajo con ciertos profesionales de ámbitos diversos, el listado al final de este epígrafe refleja el listado de colaboraciones en los 11 títulos analizados. Teniendo en cuenta el escaso muestreo realizado, podemos considerar que el campo de coincidencias no es desdeñable.

Charles L. Bitsch se encarga de la fotografía de los dos films de Jacques Rivette y figura como ayudante de realización en las producciones de Claude Chabrol y Jean-Luc Godard, un oficio que extenderá a lo largo de toda su vida profesional en paralelo a su carrera como guionista y realizador. Colabora a su vez también junto con Claude Chabrol en el guión del cortometraje *Le coup du Berger* de Rivette.

Suzanne Schiffman figura como script en tres realizaciones. Posteriormente, permanecerá vinculada a multitud de trabajos de Jean-Luc Godard y especialmente de François Truffaut, como guionista y ayudante de realización, en paralelo a su vez con una breve carrera como cineasta.

Georges Delerue se encarga de la música de *Hiroshima mon amour*, *Le Mépris* y *La peau douce*. Renombrado compositor con más de 350 partituras realizadas para la pequeña y gran pantalla entre 1927 y 1992, nunca dejará de colaborar con estos directores objeto de estudio, en muchas ocasiones vinculado a producciones de gran éxito comercial.

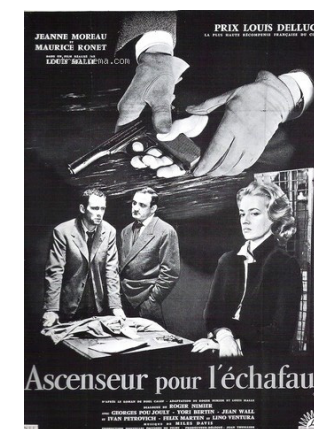
En cuanto a la dirección de fotografía, encontramos a Raoul Coutard y a Henri Decaë, cada uno de ellos presente en dos realizaciones.

Raoul Coutard salta a la fama con el film de Jean-Luc Godard *À bout de souffle* (Al final de la escapada), trabajando posteriormente con un elenco importante de realizadores franceses -sobre todo con Jean-Luc Godard- en producciones mayoritariamente de calidad. Antes de trabajar con este último director en *Le mépris* -haciendo incluso acto de presencia en el arranque de la película rodando un travelling de Georgia Moll mientras Jean-Luc Godard lee los títulos de crédito¹⁸- colabora con el realizador franco-suizo en *Une femme est une femme* (Una mujer es una mujer, 1961), *Vivre sa vie: film en douze tableaux* (Vivir su vida, 1962), *Le petit soldat* (El soldadito, 1963) y *Les Carabiniers* (Los carabineros, 1963).

Previamente a *La peau douce*, Raoul Coutard colabora con François Truffaut en cuatro producciones: *Tirez sur le pianiste* (Disparad sobre el pianista, 1960), *Tire-au-flanc 62* (1960), *Jules et Jim* (Jules y Jim, 1962) y *L'Amour à vingt ans* (El amor a los veinte años, 1962).

Henri Decaë comienza su carrera algunos años antes que Raoul Coutard, con *Le silence de la Mer* (El silencio del mar, 1949), de Jean-Pierre Melville. Tras la colaboración en los dos films que nos ocupan, *Ascenseur pour l'échafaud* de Louis Malle y *Le beau Serge* de Claude Chabrol, colaborará como Raoul Coutard en numerosas producciones de estos y otros realizadores objeto del presente estudio, adquiriendo un merecido prestigio.

No debemos dejar de mencionar a Jean Rabier, que figura como operador de cámara a las ór-



17. Ver 3.1.2 Los listados de trabajo.

denes de Henri Decaë en *Le beau Serge*. Posteriormente, desde 1961 hasta el final de su carrera en 1991, Claude Chabrol recurrirá a este profesional prácticamente en exclusiva para la dirección de fotografía de sus realizaciones.

François Leterrier trabaja como actor principal en el film de Bresson de 1956 *Un condamné a mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut*. Como anteriormente se ha nombrado, Louis Malle trabaja -no acreditadamente- a las órdenes de Bresson como ayudante de realización en esta misma película. Cuando algo más tarde, entre 1957 y 1958, Louis Malle aborda sus dos films *Ascenseur pour l'échafaud* y *Les amants*, recurre en ambos a François Leterrier como ayudante de realización.

En cuanto a lo que a la producción respecta, encontramos en primer lugar a Jean Thuillier, con una carrera profesional muy corta en el mundo cinematográfico -figurando únicamente como productor en seis títulos entre 1956 y 1963- costeando las producciones objeto de estudio de Robert Bresson y de Louis Malle. Claude Chabrol también figura como responsable con su productora AJYM en tres títulos: su película *Le beau Serge* y como anteriormente se ha comentado dos producciones ajenas de Jacques Rivette, *Le coup du Berger* y *Paris nous appartient*.

Guión

Robert Bresson (2: CM, PK), Claude Chabrol (2: BS, CB), Jacques Rivette (2: CB, PA), Charles L. Bitsch (CB), Noël Calef (AE), André Devigny (AE), Marguerite Duras (HA), Jean-Luc Godard (LM), Jean Gruault (PA), Roger Nimier (AE), Jean-Louis Richard (PD), Eric Rohmer (BM, NM), François Truffaut (PD)

Novela

Noël Calef (AE), F. Dostoievski (PK), Alberto Moravia (LM)

Montaje

Denise de Casabianca (2: CB, PA), Leónide Azar (AE), Claudine Bouché (PD), Jasmine Chasney (HA), Henri Colpi (HA), Cécile Decugis (NM), Jacques Gaillard (BS), Agnes Guillemont (LM), Lila Lakshmanan (LM), Raymond Lamy (CM, PK), Jackie Raynal (BM), Eric Rohmer (BM), Anne Sarratue (HA)

Script

Suzanne Schiffman (3: PA, LM, PD), Sylvette Baudrot (HA), Francine Corteggiani (AE), Annie Dubouillon (CM), Odile Lemarchand (PK), Laura Mauri (PA), Jacqueline Parey (BS)

Cámara

Léonce-Henry Burel (2: CM, PK), Henry Decaë (2: AE, BS), Jean Rabier (BS), Michio Takahashi (HA), Sacha Vierny (HA)

Música

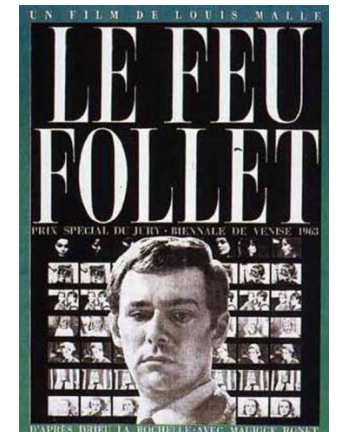
Philippe Arthuys (PA), François Couperin (CB), Miles Davis (AE), Georges Delerue (HA, LM, PD), Émile Delpierre (BS), Giovanni Fusco (HA), J.B. Lully (PK), Mozart (CM)

Director artístico

Pierre Charbonier (2: CM, PK), Jean Mandroux (AE), Rino Mondellini (AE)

Productor

Samy Halfon (3: HA, CB, PA), Barbet Schroeder (2: BM, NM), Georges de Beauregard (LM), Claude Chabrol (BS), Pierre Cottrell (NM), António da Cunha Telles (PD), Anatole Dauman (HA), Agnes Delamie (PK), Roland Nonin (PA), Joseph E. Levine (LM), Alain Poiré (AE), Carlo Ponti (LM), Jean Thuillier (AE)



Ayudante de realización

Jacques Ballanche (2: CM, PK), Charles L. Bitsch (2: BS, LM), Michel Clément (2: CM, PK), Jean-François Adam (PD), T. Andrefouet (HA), Philippe de Broca (BS), Claude Clément (PK), Alain Cavalier (AE), Claude de Givray (BS), R. Guyonne (HA), Hara (HA), Jean Herman (PA), Itoi (HA), Jean-Pierre Leaud (PD), J. P. Leon (HA), François Leterrier (AE), Claud Othnin-Girard (PD), Isabelle Phat (PA), Alain Pozarnik (PA), I. Shirai (HA), Jean-Marie Straub (CB)

El catálogo de ejecutantes y sus obras

El conjunto de circunstancias anteriormente expuesto pormenoriza los motivos fundamentales de la elección de las películas analizadas, que aquí se resumen.

Resultaba imprescindible trabajar con una localización geográfica y temporal concreta y acotada, a fin de poder realizar comparaciones efectivas. El trabajo primerizo de un conjunto de directores comprometidos y con un grado de formación cinematográfica importante, todos ellos enmarcados temporalmente en el punto de inflexión de un cierto entendimiento de la disciplina cinematográfica, resultaba interesante.

Una de las consecuencias de haber trabajado con una localización geográfica y temporal precisa ha sido la coincidencia de colaboraciones laborales, tanto entre los mismos directores seleccionados como con otros profesionales de diversos ámbitos. En este sentido, si bien es cierto que en cada una de las realizaciones estudiadas el equipo trabaja según unas ciertas directrices dictadas por los responsables principales de las mismas -el realizador y ocasionalmente la producción económica-, también es cierto

que puede perseguirse una cierta "manera de hacer" personal, hecho que inevitablemente condiciona la forma final de la película.

Trascendiendo una posible reflexión sobre la Nouvelle Vague, algo que el presente trabajo no pretende, se escogen una serie de títulos no tanto por su adscripción puntual al movimiento -inevitable por la localización geográfica y temporal escogida- cuanto por sus características formales y constructivas. Tras el visionado analítico de un conjunto importante de títulos de cada autor, se llega a la colección definitiva por la posibilidad que los mismos ofrecen de sectorizar una serie de fragmentos convenientes al análisis formal que el presente trabajo pretende.

Otro aspecto importante para la selección lo ha constituido el hecho de poder disponer en muchos casos de un cierto material complementario. En el caso de *Le Mépris*, Jean-Luc Godard adapta con bastante fidelidad la novela *Il Disprezzo* (El desprecio, 1954) de Alberto Moravia. Robert Bresson declara haberse inspirado libremente en el texto de *Crimen y Castigo* (1866) de Fyodor Dostoyesky para la realización de *Pickpocket*, adaptando a su vez para su película anterior el relato *Les leçons de l'énergie: un condamné à mort s'est échappé* del militar de la resistencia francesa André Devigny, en la que autobiográficamente relata su evasión estando prisionero de las tropas alemanas en la prisión de Fort-Montluc de Lyon. Louis Malle utiliza el texto de Noël Calef *Ascenseur pour l'échafaud*, escrito en 1951, para realizar la película con el mismo título, colaborando a su vez con el escritor en la pre-adaptación de la novela para el film. Por último, Alain Resnais encarga a Marguerite Duras el guión de *Hiroshima mon amour*, mientras que Eric Rohmer publica en 1974 los textos de sus *Six Contes Moraux*, dos de los cuales son

analizados en el presente trabajo¹⁹.

En aquellos casos en los que se han seleccionado títulos de los que no se dispone de material previo, han prevalecido otros criterios formales que aconsejaban su selección.

19. Este tema se analiza en profundidad en 3.2.1 Los asuntos prestados.

2 El ámbito de la investigación

2.1 La selección de los realizadores y sus obras

2.2 Las fuentes fiables. *La Cinémathèque Française*

2.2 LAS FUENTES FIABLES. LA CINÉMATHEQUE FRANÇAISE

Durante el desarrollo del presente trabajo ha resultado evidente en todas sus fases que la investigación debía abordarse no tanto desde una óptica historiográfica como desde una perspectiva que permitiese ahondar en cuestiones operativas y de procedimiento. Es por ello que, tras una búsqueda de referencias en diversas publicaciones accesibles tanto en soporte físico como digital, se llega a la conclusión de que el material adecuado para enriquecer la mirada que el arquitecto puede ejercer sobre una disciplina que no le es propia es, sin duda, la documentación original de trabajo disponible sobre las obras analizadas.

La mayor fuente de documentación sobre los cineastas, las películas y el período estudiados se encuentra en la *Bibliothèque du film (BIFI)* de la *Cinémathèque Française de París*, creada en 1994. Este importante centro de documentación, accesible únicamente para investigadores acreditados, organiza la información existente en los siguientes departamentos:

1. Médiathèque

Con fondos provenientes de la antigua *Cinémathèque Française*, del *Centre de documentation de l'IDHEC (Institut des hautes études cinématographiques)* y adquisiciones recientes de la *BIFI*, facilita la consulta de 415 colecciones de revistas especializadas y 21.000 libros clasificados en siete ca-

tegorías: obras de referencia, historia del cine, estudios teóricos, tipología y géneros, guiones de cine editados, biografías, técnica y legislación.

Este departamento cuenta su vez con una colección de cerca de 19.000 dossiers digitalizados de prensa especializada posteriores al año 1945. La mediateca posee a su vez una importante colección de pósters publicitarios de cine.

Por último, en este espacio resulta posible consultar cerca de 12.000 dossiers conteniendo dibujos originales de decorados, planos de arquitectura, story-boards¹ o diseños de vestuario.

2. Vidéothèque

Constituida a partir de la fundación de la *BIFI* en 1945, cuenta con 2.400 DVD y 700 VHS, organizados en tres categorías: ficción, cortometrajes y documentales.

3. Iconothèque

Los fondos documentales existentes en este espacio provienen de la antigua *Cinémathèque Française* y de donaciones por parte de la *BIFI*. Los más de 500.000 documentos fotográficos con los que cuenta se organizan en diversas secciones: fotografías de plató -en muchos casos de escenas no incluidas-, fotografías de rodaje, de promoción, de continuidad, de personalidades, temáticas

1. *Story-board*: Documento de pre-producción cinematográfica en forma de cómic que complementa al guión cinematográfico ofreciendo orientación visual sobre el resultado esperado en la filmación. (Cuellar, 2004, 96)

o fotogramas extraídos de las películas. Por último, también dispone de una sección de consulta de documentos relativos al denominado *pré-cinéma*, recogiendo todas aquellas experiencias relativas a la imagen en movimiento previas a la invención de los hermanos Lumière en 1895.

4. *L'Espace Chercheurs*

La colección de archivos de este departamento proviene de los fondos de la *Cinémathèque Française* y de donaciones a la *BIFI*, tanto públicas como privadas. Sus más de 15.000 dossiers, organizados en 73 fondos, permiten la consulta de guiones originales, documentación de rodaje, dossiers técnicos, documentación de producción y distribución, notas de prensa, documentos jurídicos o correspondencia y manuscritos personales relativos a la película.

Una estancia en París durante el mes de marzo de 2012 permitió una primera aproximación al extenso catálogo documental de la institución. Posteriormente, y durante los meses de julio y agosto de ese mismo año, un período de trabajo más extenso permitió el estudio pormenorizado de los documentos existentes en los dossiers particulares de las películas estudiadas.

La visita a la *Iconothèque* permitió la aproximación a diferente material gráfico relativo a los estadios previos al rodaje -casting, localizaciones-, al período de filmación o a la fase de promoción. La consulta en *L'Espace chercheurs*, vaciando la totalidad de dossiers disponibles para cada película, permitió estudiar documentación de trabajo de gran parte de las obras así como afinar la búsqueda posterior de obras y revistas periódicas en la *Médiathèque*, reseñadas en la bibliografía específica adjunta. Por último, se consultaron diversos documentos audiovi-

suales existentes en la *Vidéothèque* relativos a las películas o directores estudiados.

En diferentes apartados de este documento se realizan observaciones respecto al material encontrado en los archivos documentales de la *BIFI*, por lo que aquí simplemente se refiere la nomenclatura y contenido de las carpetas existentes. En algunos casos la información encontrada se limita a documentos administrativos, correspondencias o copias de dossiers originales existentes en otras carpetas -ya que la procedencia puede ser diversa-. Es por ello que se se particulariza únicamente el comentario de aquellos documentos considerados relevantes. El último día de consulta de la información fue el 3 de agosto de 2012.

NOTA: *La documentación que obra en mi poder procedente de los archivos del Espace Chercheurs de la BIFI fue fotocopiada por personal de la Cinémathèque Française de acuerdo a la normativa que obra en la institución referente a la reproducción de material original. Una marca de agua las clasifica como Reproduction interdite [reproducción prohibida], pero se ha considerado que el carácter de este documento, docente e investigador y no sometido a publicación, posibilita el hecho de que puedan ser utilizadas a fin de ilustrar convenientemente los comentarios realizados en el texto.*

01. *Pickpocket*

ESPACE CHERCHEURS:

No existe documentación.

ICONOTHÈQUE:

PO0021104. Fotografías de plató.

PO0021105. Fotografías de rodaje.

Esta carpeta contiene una instantánea de una

escena no incluida en la película en la que Jeanne y Michel están en una atracción de feria y ella está escogiendo un rifle (PK 52421 9454).

02. *Un condamné a mort s'est échappé*

ESPACE CHERCHEURS:

CHARBONNIER 6-B2

Este dossier contiene un guión de 91 páginas sin indicaciones de cámara llamado *Scénaristique*. *Continuité dialoguée*, correspondencia personal y profesional, un sobre con placas de las puertas de la prisión, un cuaderno de dibujos y una lista de accesorios anotada en el dorso de una tarjeta postal.

SCEN 2726-B833

En esta carpeta se encuentra un guión encuadernado de 226 páginas, mecanografiado en tinta morada denominado *Découpage² et scénarios*, con indicaciones de tipo de plano, sonidos y diálogos.

ICONOTHÈQUE:

PO0021108. Fotografías de plató.

03. *Le beau Serge*

ESPACE CHERCHEURS:

SCEN 290-B84

Esta carpeta contiene un guión encuadernado de 179 páginas en el que se incluyen todos los diálogos y se describen todos los movimientos de cámara y tipos de plano. Las localizaciones y escenarios apenas se describen, aunque se profundiza mucho en la psicología de los personajes, su vestuario, sus miradas y la gesticulación necesaria.

ICONOTHÈQUE:

PO0040701. Fotografía de plató.

PO0030276. Fotogramas de la película.

04. *Le mépris*

ESPACE CHERCHEURS:

SCEN 1732-B510

En esta carpeta existe un único documento, un guión incompleto de la película de 104 páginas mecanografiado con una tipografía muy cuidada. Se trata de un documento muy didáctico, en el que se otorgan multitud de explicaciones respecto a las intenciones del realizador.

ICONOTHÈQUE:

PO0005696. Fotografía de plató.

PO0005697. Fotografía de rodaje.

Algunas fotos de Jean-Luc Godard dirigiendo a actores y técnicos. Instantáneas de actores, solitarios o en grupo.

PO0005698. Fotogramas de la película.

05. *Ascenseur pour l'échafaud*

ESPACE CHERCHEURS:

MALLE 0015-B3

MALLE 0016-B3

MALLE 0021-B4

MALLE 665-B123

MALLE 666-B123

MALLE 677-B125

MALLE 720-B134

MALLE 992-B183

CN 1358-B624

MALLE 1188-B208

Manuscrito original de Louis Malle en el que se esboza una primera adaptación de la novela. Se trata de un documento muy previo, en el que se trazan posibles versiones de determinadas escenas.

2. *Découpage*: Término francés que significa "cortar" y que algunos críticos emplean para referirse a la organización de planos en una escena particular o en una película en general. (Konigsberg, 2004, 153)

MALLE 0014 B3

Entre otros originales figura un documento de veinte páginas llamado *Scénaristique. Traitement*, en blanco y negro y encuadernado en tapas verdes, en el que se esboza el argumento, como narrado, sin apenas diálogos. En la portada figuran dos títulos: *Ascenseur pour l'échafaud* -tachado a lápiz- y *La nuit pour mourir* (La noche para morir).

En la misma carpeta se encuentran diversas sinopsis realizadas por Louis Malle o Roger Nimier, así como una primera adaptación de la novela en la que todavía permanecen las situaciones y personajes que posteriormente serán modificados.

MALLE 0017-B3

En este dossier encontramos un nuevo documento llamado *Scénaristique. Continuité dialoguée (exemplaire de travail)*, de 103 páginas, que ya puede ser considerado un esbozo de guión aunque ciertos fragmentos todavía no están tratados. En el reverso de ciertas páginas existen anotaciones a mano y esbozos de escenario: despacho de Carala, zaguán del edificio de oficinas y comisaria.

MALLE 0018 B4

En esta carpeta encontramos también un documento mayoritariamente manuscrito *Scénaristique, brouillons script*, con anotaciones a mano en hojas de borrador de la Librairie Gallimard o de otras fuentes. Se encuentran a su vez anotaciones sobre una copia del guión existente en MALLE 0017-B3. Se trata de un documento de trabajo, con anotaciones por parte de la script de todos los diálogos. En una de las páginas encontramos un boceto de un posible decorado para la planta del edificio de oficinas donde se encuentra originalmente el despacho de Julien y el de Carala, antes de que se decida que ambos deben situarse en niveles diferentes.

MALLE 0019 B4

Lista de actores. En el reparto se ve que tanto el comisario Cherrier (Lino Ventura) como el matrimonio Bencker se escogen muy tarde, seguramente barajando otras posibilidades. Se observa también que Florence (Jeanne Moureau) tiene un sustituto, Lydia Leyster. Es un documento muy sencillo con los nombres, dirección y teléfono de todos. También se incluye el plan de trabajo: Documento gráfico en formato DIN A3. En la parte inferior se indica el número de planos a rodar para cada escena. En el reverso de este documento encontramos unos dibujos representando máscaras africanas.

MALLE 0020 B4

Esta carpeta contiene un nuevo guión de 134 páginas que ya incorpora el *Découpage technique*, describiéndose de una manera muy precisa todos los planos de rodaje y diálogos, con indicación de tipo de plano y cámara a utilizar. También se describen pormenorizadamente ciertos espacios en los que se desarrollan las acciones.

SCEN 176-B51

Guión mecanografiado igual que MALLE 0020-B4.

CN 16-B12

Documentos contables, presupuesto. Rodaje en los estudios EPINAY.

En el documento *Devis définitif du film* figura un dato importante que ha supuesto la posibilidad de contrastar los datos existentes en el plan de rodaje, indicando el tiempo previsto de trabajo en los Estudios EPINAY, en los exteriores de París y en Touquet. El coste final según presupuesto de AE figura como 100.000.000 fr.

Como anécdota, reseñar que en esta carpeta existe un documento en el que se afirma que *Un condamné à mort s'est échappé* se rodó en 10 semanas, desde el 15 de mayo de 1956, y que

costó 78.832.390 fr.

ICONOTHÈQUE:

Existe una importante colección de fotografías referentes a la película, todas ellas en blanco y negro.

PO0019753. Fotografías de plató.

Vincent Rosell y Jean-Louis Castelli se acreditan como fotógrafos. En la colección de fotografías referentes a un posible casting existen alternativas de Carala, Veronique y Louis, destacando una colección de instantáneas de un Jean-Paul Belmondo joven y despeinado (probablemente para dar vida a Louis).

PO0019755. Fotografías de rodaje.

En algunas imágenes se observa cómo el rodaje fue seguido por multitud de espectadores. Muchas instantáneas de Julien y Florence. Dos fotografías importantes nos aportan detalles sobre la construcción del decorado del ascensor (*P188/092* y *BIFI 7850*).

PO0019754. Fotografías de promoción.

Numerosas fotos de Jeanne Moureau y de una mujer que no sale en la película. Existe una pequeña colección de fotos de sociedad, en las que todos los actores, el director y parte del equipo celebran una fiesta de cumpleaños.

06. La peau douce

ESPACE CHERCHEURS:

LACHENAY 16-B5

TRUFFAUT 6-B5

TRUFFAUT 69-B63

TRUFFAUT 89-B67

SCEN 2085-B622

Esta carpeta contiene un guión mecanografiado

en dos colores -morado y negro- de 183 páginas. Aunque algunos nombres no coinciden con los de la película, en general las acciones que se relatan sí que resultan coincidentes. El guión contiene algunas escenas que finalmente no se incluyen³, aunque la documentación existente en la *Iconothèque* demuestra que sí que fueron rodadas.

TRUFFAUT 111-B82

Plan de trabajo. Documento gráfico DIN A3 en el que se referencian en el eje de abscisas las localizaciones de rodaje y el calendario previsto y en el de ordenadas los actores, figurantes y vehículos. En la parte inferior se desglosa el número de planos a rodar para cada escena.

ICONOTHÈQUE:

PO0021943. Fotografía de plató.

La mayoría de imágenes pertenecen al archivo del fotógrafo Raymond Cauchetier.

Existe una colección de fotografías del casting realizado, tanto de los actores seleccionados como de algunos rechazados.

Ciertas instantáneas confirman que algunas escenas descritas en el guión fueron rodadas aunque finalmente no se incluyeron en la versión definitiva de la película: multitud de tomas diversas de un encuentro entre Pierre y Nicole en casa de ésta última y en un cine (Jean Desailly 4054, con anotaciones posteriores de recorte y Cauchetier P017 14)) así como de un paseo de Pierre con su hija en un parque en el que es posible a su vez reconocer a Nicole.

Por último, existen diversas tomas enigmáticas de una mujer joven en primer plano y en plano medio junto a una fuente con manzanas (*Cauchetier P017 38 y 61*).

PO0021945. Fotografía de rodaje.

El director de fotografía Raoul Coutard siempre aparece rodando con una cámara de

3. Este particular se estudia en 3.2.2 *Proyectando la mirada*.

reducido tamaño. Diversas tomas filmando por las calles de París, una de ellas efectuando un travelling con ayuda de un Citroën dos caballos descapotado. Casi nunca hay espectadores presenciando el rodaje.

PO0021946. Fotografía de promoción.

Esta carpeta contiene numerosas imágenes promocionales de Pierre, Franca y Nicole.

07. Hiroshima mon amour

ESPACE CHERCHEURS:

BAUDROT GU401-B115

BAUDROT GU61-B24

La script Sylvette Baudrot construyó durante el rodaje de Hiroshima mon amour una colección de cinco cuidados cuadernos -correspondientes a las cinco partes en las que Marguerite Duras sectoriza su guión- en los que, sobre una copia del guión, se incorporan todo tipo de anotaciones, dibujos y fotografías de los actores o del rodaje tomadas por ella misma. Cada uno de los cuadernos comienza con una portada trabajada como un collage de imágenes y texto en color.

BAUDROT GU62-B24

Esta carpeta contiene numerosos documentos de rodaje trabajados a su vez por la script Sylvette Baudrot:

El primero de ellos consta de dos hojas formato DIN A3 en los que se esbozan a mano los planos de rodaje en Hiroshima y Nevers. Como complemento a esta documentación gráfica, se encuentra un documento en papel milimetrado reflejando la planificación de las escenas, el recuento de película utilizado y las horas de trabajo de los técnicos.

Un extenso documento mecanografiado llamado *Depouillement*⁴, con indicaciones en francés y japonés, establece plano a plano la lo-

calización de la escena, el momento del día en que se rueda, la atmósfera lumínica, el registro de sonidos, el número de actores intervinientes, su vestuario, los pequeños papeles y figuraciones, los accesorios necesarios y un conjunto de observaciones.

Por último, un listado define los sonidos a registrar en Hiroshima, para su posterior sincronización con las imágenes.

BAUDROT GU212-B66

Esta carpeta contiene entre otros documentos una lista con las pancartas a confeccionar para el desfile por la paz en Hiroshima, así como textos y cuadernos con anotaciones de la script Sylvette Baudrot.

BAUDROT GU213-B66

Numerosas fotos de fotos de Sylvette Baudrot y la actriz protagonista Emmanuelle Riva a Alain Resnais y su equipo.

ICONOTHÈQUE:

PO0027372. Fotografía de plató

PO0027368. Fotografía de rodaje.

Extensa colección de imágenes en las que se puede constatar la existencia de material filmado y no utilizado. El dossier se completa con algunas imágenes de Alain Resnais retratado con japoneses.

PO0027364. Fotogramas de la película.

08. Le coup du Berger

ESPACE CHERCHEURS:

No existe documentación.

ICONOTHÈQUE:

PO0041404. Fotografía de rodaje.

4. El término tal y como está escrito no existe, pero todo parece indicar que se refiere a *dépouillement*, literalmente recuento.

09. Paris nous appartient

ESPACE CHERCHEURS:
TRUFFAUT 189-B107

LACHENAY 36 B7

Découpage technique, documento de 150 páginas mecanografiado con descripción pormenorizada de localizaciones, personajes y acciones. Incluye diálogos y algunas indicaciones de cámara. Como será comentado en el apartado correspondiente, ciertas cuestiones argumentales y algunas escenas se modificaron a la hora de rodar la película⁵.

SCEN 2042-B610

Esta carpeta contiene un documento mecanografiado de 96 páginas con los diálogos de la película.

TRUFFAUT 060-B59

En esta carpeta encontramos en primer lugar un guión con escasas descripciones, anotando tan sólo los diálogos, algunas indicaciones y la organización del material en bobinas. Se trata claramente de un documento de trabajo, a juzgar por la cantidad de notas y apuntes manuscritos que matizan lo previamente escrito. Se realizan indicaciones a su vez de posición de cámara, número de plano y banda de audio.

Por último, la carpeta contiene, además de ciertos documentos administrativos y contables, un cuaderno de hojas cuadrículadas con anotaciones de planificación por parte de la script.

ICONOTHÈQUE:

La colección de fotografías referentes a esta película es importante.

PO0029126. Fotografía de plató.

PO0029134. Fotografías de rodaje.

Numerosas fotos del rodaje en diversas lo-

calizaciones urbanas y espacios interiores. Fotografías de trabajo con re-encuadres de personajes.

PO0029130. Fotogramas de la película.

10. La boulangère de Monceau

ESPACE CHERCHEURS:
No existe documentación.

ICONOTHÈQUE:

PO0029821. Fotografía de plató.

11. Ma nuit chez Maud

ESPACE CHERCHEURS:
TRUFFAUT 201-B110

TRUFFAUT 065-B61

Guión de rodaje, en el que no hay apenas indicaciones de cámara; es como un texto comentado. Se trata de un documento muy cuidado, encuadernado, de 107 páginas. No se describen localizaciones.

ICONOTHÈQUE:

PO0029813. Fotografía de plató.

PO0029809. Fotografías de rodaje.

Foto del rodaje (PK 59699) del beso en la nieve entre Maud y Jean-Louis y dos tomas (PK 59699 y PK 93847) de la escena filmada.

3 La mirada extranjera

3.1 Colaboración y autoría

3.1.1 Consideraciones profesionales

3.1.2 Los listados de trabajo

3.2 La palabra y la imagen

3.2.1 Los asuntos prestados

3.2.2 Proyectando la mirada

3.3 Forma y método

3.3.1 Métrica y ritmo

3.3.2 El espacio ficticio

3.3.2.1 El falso retorno

3.3.2.2 La cámara lúcida

3.3.3 La construcción del artificio

3.3.3.1 Atravesar el umbral

3.3.3.2 El diálogo distante

3.3.3.3 Concisión

3.3.3.4 El horizonte duplicado

3.3.3.5 El registro de la ciudad

3.3.3.6 El segundo sentido

3.3.3.7 Sucesivo y simultáneo

3.3.3.8 La visibilidad del artificio

3.3.3.9 El tiempo articulado

3.3.3.10 Llamadas de atención

3.3.3.11 Presencias y persistencias

3.3.3.12 Cerrar al salir

3.1.1 CONSIDERACIONES PROFESIONALES

Arquitectura y cine son dos actividades proyectuales, es decir, proyectan una realidad que no existe. Todas las disciplinas creativas lo son, en realidad, pero lo que caracteriza a las dos que nos competen es la necesidad de elaboración de un intenso y completo material previo, base para el trabajo con multitud de profesionales diversos.

Tras la elaboración y posterior estudio de los cuadros profesionales que acompañan a este apartado, ha sido posible obtener una serie de conclusiones sobre el sistema de trabajo de los realizadores seleccionados, no tan sólo en el periodo en el que las películas estudiadas se realizan sino a lo largo de toda su carrera profesional. En cada uno de los apartados subsiguientes se intentarán establecer, a su vez, ciertas relaciones con el trabajo colaborativo del arquitecto ya que ambas disciplinas, cine y arquitectura, basan su trabajo en la interacción de múltiples profesiones especializadas.

Conviene aclarar previamente que de la misma forma que existen multitud de modelos posibles de organización profesional en el desarrollo de la arquitectura, en el caso del cine debe suponerse una circunstancia parecida. La circunscripción geográfica y temporal practicada en la presente investigación pretende por ello impedir inicialmente una dispersión excesiva en lo que al trabajo cinematográfico se refiere.

Por tratarse de una actividad vinculada estrechamente con el crecimiento tecnológico nacida en los albores del siglo XX, el cine tiene un desarrollo técnico mucho más rápido que la arquitectura ya desde sus orígenes. De hecho, las primeras películas se convierten en clásicas tras un breve lapso de tiempo desde su realización. Es por ello que los realizadores de las películas que aquí se analizan, fabricadas hace aproximadamente sesenta años, apenas contaban con otros tantos como distancia histórica respecto a las primeras experiencias cinematográficas. Se trata sin embargo de un periodo central del siglo XX, momento en que la modernidad ya ha contaminado la sociedad y en el que los grandes maestros de la arquitectura y el cine han realizado gran parte de su obra más representativa. Existe por tanto la posibilidad en ambas profesiones de aprender, en este momento concreto, de un pasado reciente sin dejar por ello de mirar a un futuro inmediato. Se trata, pues, de un momento de coincidencia, aunque las dos actividades tengan desde sus comienzos recorridos muy diferentes¹.

Un momento, por otro lado, en el que ciertos factores hoy omnipresentes como la masificación profesional, la demanda controlada por una sociedad de consumo, el crecimiento de las implicaciones legales o el vertiginoso avance de las comunicaciones y la tecnología no resultaban tan evidentes. Observado con

1. En 2.1 *La selección de los realizadores y sus obras* se extiende el comentario sobre este particular.

una cierta distancia histórica, ello conllevó con carácter general en el contexto tanto del cine como de la arquitectura europea una cierta forma de trabajar diferente a la actual, hecho que permite aventurar la posibilidad de un conjunto de relaciones cruzadas entre ambas. Es por ello que de la misma manera que en la presente investigación se estudian películas destinadas a una exhibición en salas cinematográficas, alejada de la omnipresente pequeña pantalla o locales de centros comerciales, ejecutadas con un cierto tiempo por parte de sus autores y con una infraestructura controlada, los comentarios referentes a la profesión del arquitecto evitan establecer comparaciones con el sistema de trabajo habitual en grandes estudios, por considerar que desarrollan su actividad con unas premisas más cercanas al actual modelo americano de producción cinematográfica que al más controlado estándar europeo de los años 50'-60'.

Las observaciones derivadas del estudio practicado a los listados profesionales elaborados se han cotejado con lo citado en reconocidos manuales del sector cinematográfico dedicados a discriminar y comentar los pormenores de los oficios intervinientes en la industria cinematográfica². Por último, se ha considerado conveniente mantener una serie de conversaciones presenciales con profesionales de diferentes sectores de la industria cinematográfica, a fin de ajustar en la medida de lo posible los comentarios practicados.

El análisis se organiza de acuerdo a los siguientes epígrafes:

01. *El estudio profesional*
02. *El comienzo del trabajo*
03. *La recurrencia profesional*
04. *La autoría de la obra*

Los datos concretos a los que los subsi-

guientes comentarios hacen referencia se detallan en el apartado siguiente 3.1.2 *Los listados de trabajo*.

01. El estudio profesional

En el caso de la arquitectura suele resultar habitual que, al menos durante la fase de ideación y proyecto, el equipo integrante del estudio profesional se constituya en una entidad estable, susceptible por otro lado de ser reconsiderado en tamaño de acuerdo a la cantidad de trabajo existente. Ciertos miembros del equipo pueden disponer, no obstante, de libertad para trabajar en proyectos externos al estudio -suele ser habitual en el caso de técnicos especializados-, aunque con carácter general el equipo base circunscribe su actividad a los proyectos que la oficina profesional gestiona.

Una circunstancia añadida a esta consideración es el hecho de que, salvo en contadas ocasiones, el arquitecto suele trabajar en varios proyectos simultáneamente, con independencia de que los mismos se encuentren en fases muy diferentes. Es por ello que precisa que los miembros de su estudio profesional estable vayan trasladando su atención a cada uno de los trabajos en curso, solapando temporalmente su dedicación a proyectos diferentes.

Por último, y salvo en aquellos casos en los que una firma profesional por la envergadura de su trabajo disponga de varias oficinas, el estudio de arquitectura es un establecimiento fijo, pudiendo gestionar no obstante proyectos en emplazamientos muy diversos.

El trabajo del cineasta se desarrolla habitualmente con otros códigos. Quizás el aspecto diferencial más importante devenga del

2. En el apartado de bibliografía específica se detallan los manuales consultados.

hecho de que la dedicación del director de cine a su película, especialmente en la fase de filmación y post-producción, es absoluta. Ello no es óbice para que se pueda tener en mente proyectos futuros, desarrollando ciertas fases de gestión o ideación. Pero a la vista del cualquier listado filmográfico resulta evidente que, salvo en contadas ocasiones, el cineasta acomete una producción tras otra.

Baste para ello recordar como John Ford, uno de los directores más productivos de Hollywood, realiza desde 1917 hasta 1976 un total de 146 trabajos acreditados, incluidos cortometrajes y pequeñas producciones; Alfred Hitchcock, en un período similar (1922-1976) tan sólo 67 obras; Elia Kazán 21 obras en 39 años y Jean-Luc Godard, el más prolífico de los directores aquí estudiados, lleva realizados desde 1955 hasta nuestros días tan sólo 100 títulos. Sin tener que recurrir a estudios de arquitectura de gran envergadura, es posible afirmar que cualquier arquitecto, asimilando las obras pequeñas a los metrajes reducidos en el caso del cine, realiza durante su trayectoria profesional muchos más encargos.

Es por ello, entre otras cuestiones, por lo que el director de cine no precisa disponer de una infraestructura previa de trabajo, como más adelante se comenta. Es tras la obtención del encargo cuando se está en disposición de reunir el equipo necesario para acometer inicialmente el desarrollo de la documentación técnica y administrativa pertinente, así como posteriormente la fabricación de la película. Con independencia del espacio que el realizador destine a la ideación y gestión de sus películas, el lugar de trabajo para una producción concreta es, por tanto, itinerante, pudiendo incluso existir varios en función del lugar donde se esta-

blezcan las colaboraciones o se desarrolle la filmación.

02. El comienzo del proceso

El trabajo inicial del realizador cinematográfico suele ser más solitario que el del arquitecto aunque en algunas ocasiones, no obstante, se comparte la escritura del guión o se estudian ciertos aspectos -fotografía, sonido, decorados- con algún profesional previamente al comienzo de la fase más colaborativa. La razón de esta circunstancia deviene del hecho, entre otras cuestiones, del diferente alcance y envergadura del material previo a elaborar por uno y otro para la consecución del encargo.

El proceso de construcción de una película puede comenzar de dos maneras diferentes. En ciertos casos, una compañía cinematográfica -o productor individual- solicita los trabajos de un cineasta para acometer un determinado proyecto. Habitualmente esta situación viene determinada por la compra previa por parte de la productora de una idea argumental -puede ser los derechos de una novela- o un guión construido. El talante de la entidad financiadora permitirá entonces que el director cinematográfico disponga de una mayor o menor libertad para reconsiderar -o eventualmente reconstruir- el guión que dará inicio a todo el proceso productivo, colaborando en ocasiones con el guionista que ha confeccionado el documento previo.

Un caso particular de este primer sistema inicial de trabajo lo constituye el hecho de que el realizador reciba un encargo directo por parte del sistema de producción para la fabricación de una película con total y absoluta libertad argumental. Salvo aquellos casos en los que existe una particular con-

fianza entre ambas partes, -quizás por haber existido una colaboración previa-, esta circunstancia suele limitarse a aquellas situaciones en las que se confía en el reconocido prestigio o proyección mediática de un determinado realizador para la consecución del éxito comercial de la película.

El segundo sistema que puede iniciar el proceso de ejecución de un film consiste en que el director -sólo o en colaboración- elabore un guión y emprenda la búsqueda del sistema de financiación.

En el caso de la arquitectura, estos procedimientos presentan una cierta equivalencia. Quizás el primero de ellos resulte el más habitual, convertido en el supuesto de que una entidad promotora -individual o colectiva- solicite a un arquitecto el desarrollo de un proyecto y posterior construcción de un edificio en un solar de su propiedad. Como en el caso del cine, el talante más o menos dialogante del promotor conllevará un cierto sistema de libertades en el arquitecto a la hora de responder a los requerimientos iniciales planteados.

Algo más restrictivo, aunque no por ello imposible, resulta el caso particular anteriormente comentado: la posibilidad de que un promotor encargue a un arquitecto que reflexione con total libertad sobre aquello que podría construirse en un emplazamiento de su propiedad. Como en el caso del cine, las condiciones bajo las que esto ocurre resultan particulares.

Finalmente, también resulta posible trabajar según el segundo sistema enunciado en el caso del cine, resumido en el hecho de que un arquitecto reflexione sobre una determinada problemática para posteriormente buscar un sistema de promoción que le permita hacer-

la realidad. La historia de la arquitectura está llena de ejemplos, construidos finalmente o tan sólo proyectados, que demuestran la posibilidad de este sistema de trabajo.

Existe, por último, una forma de comenzar un trabajo muy extendida en el campo de la arquitectura pero muy difícil de comparar con un proceso similar en el caso del cine: los concursos de arquitectura. Los concursos para la realización de una película -habitualmente cortometrajes-, además de no resultar muy frecuentes, suelen conllevar una mayor libertad que en el caso de la arquitectura, estableciendo en el mejor de los casos una determinada línea argumental y un presupuesto. Es por ello que resulta difícil entender que todas las propuestas presentadas resuelven un mismo planteamiento inicial, ya que las intenciones previas de sus autores pueden navegar en ámbitos muy diversos.

En el caso de la arquitectura, sin embargo, el sometimiento a un programa y emplazamiento concretos conlleva necesariamente la percepción de que todos los profesionales que concursan lo hacen trabajando "sobre un mismo tema". Ello no implica en absoluto que no exista libertad de resolución de los requerimientos iniciales, pero resulta evidente que se trata de un proceso más acotado.

Analizando los listados profesionales elaborados en cuanto a lo que a la escritura del guión se refiere, encontramos en los realizadores estudiados situaciones muy diversas. Hay dos directores que se acreditan como guionistas en todas sus realizaciones, Robert Bresson y François Truffaut, pero mientras el primero apenas colabora con otros profesionales en la redacción del guión, Truffaut sí que lo hace, especialmente con Jean Grouault y la que posteriormente le acompañará frecuentemente durante el rodaje

como script, Suzanne Schiffman.

Truffaut trabaja además como guionista en siete películas ajenas, normalmente en colaboración con el director y eventualmente con algún otro profesional. En algunas ocasiones escribe con Claude de Givray, guionista a su vez en tres títulos suyos, siendo finalmente Truffaut responsable del guión en una película de éste último, *Une grosse tête* (Una gran cabeza, 1961). También trabaja en la película de Jean-Louis Richard *Mata Hari, agent H-21* (Mata Hari, agente H-21, 1964), a su vez guionista de Truffaut en tres de sus películas. En *The man who loved woman* (Mis problemas con las mujeres, 1983) de Blake Edwards, colabora en el guión con Suzanne Schiffman y con Michel Fermaud, situación curiosa ya que se trata de un remake americano de su película *L'homme qui aimait les femmes* (El amante del amor, 1977), por lo que tanto Truffaut como Suzanne Schiffman trabajan en el guión de ambas.

Jean-Luc Godard se acredita como autor del guión en prácticamente todas sus producciones³ -aproximadamente un noventa por ciento de las mismas-, estableciendo desde *Numéro deux* (Número dos, 1975) una fructífera colaboración con su esposa, la cineasta suiza Anne-Marie Miéville.

Los cinco directores restantes delegan en aproximadamente un tercio de sus producciones la escritura del guión a otros profesionales. En todos los casos se trabaja con un listado extenso, en el que cada profesional aparece vinculado a una sola película. Merece destacar sin embargo el caso de dos directores que sí reinciden en el trabajo con un profesional concreto. El primero de ellos es Claude Chabrol, trabajando al inicio de su carrera -y hasta el fallecimiento del mismo en 1983- con el guionista, actor y director

Paul Gégauff. Posteriormente, emprende la colaboración hasta sus últimas producciones con la escritora y guionista Odile Barski. Jacques Rivette es un caso atípico, ya que no sólo recurre habitualmente a la colaboración con tres profesionales -Pascal Bonitzer, Christine Laurent y de nuevo Suzanne Schiffman-, sino que en bastantes ocasiones sus guiones se acreditan como el trabajo conjunto de hasta cuatro nombres diferentes.

Louis Malle figura en muchas de sus producciones como guionista, en ocasiones colaborando con otros profesionales. El periodo más extenso sin trabajar en el guión lo encontramos al principio de su etapa americana, ya que tras escribir *Pretty baby* (La pequeña, 1978) realiza durante siete años cuatro películas trabajando con guiones ajenos.

Por último, merece la pena destacar un comportamiento particular respecto a la autoría del guión por parte de Éric Rohmer. En muchos casos este realizador aparece como "autor del texto", no precisando su participación concreta en el guión. Dada su doble condición de escritor, este dato genera una cierta ambigüedad. Otro dato a reseñar es que en algunas ocasiones se acredita bajo el nombre de Maurice Schérer, abreviatura del nombre de nacimiento de Éric Rohmer, Jean-Marie Maurice Schérer.

En su película de bajo presupuesto *La collectionneuse* (La coleccionista, 1966), Éric Rohmer acredita a tres actores como autores del diálogo, Patrick Bauchau, Haydée Polittoff y Daniel Pommereulle. Éric Rohmer declara al respecto en 1971:

No teníamos apenas dinero, o muy poco: el de la venta de mis dos precedentes Cuentos Morales a la televisión, lo que sólo daba para comprar película, alquilar una casa en Saint-Tropez durante el mes de Junio (que es

3. En ocasiones bajo el pseudónimo de Hans Lucas.

menos caro) y contratar una cocinera. Los actores y los técnicos aceptaron trabajar sin salario, sólo por una participación. (...) Escribí los diálogos en colaboración con los actores, a veces sólo la tarde anterior a la mañana en la que se rodaba la escena⁴.

La colaboración acreditada en la escritura del guión con los actores se retoma en dos producciones de 1986: *Le rayon vert* (El rayo verde), compartiendo autoría con la protagonista principal de la película Marie Rivière, y *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (Cuatro aventuras de Reinette y Mirabelle), en este caso colaborando con el actor Joëlle Miquel.

Aunque este tema es objeto de estudio en un apartado diferente del presente trabajo⁵, simplemente reseñar que en algunos casos se establecen colaboraciones con los escritores de las novelas que ciertos directores adaptan para sus películas.

03. Recurrencia profesional

Otro aspecto diferencial importante entre el trabajo del cineasta y el arquitecto es el hecho de que la infraestructura que organiza un estudio de arquitectura se destina tanto a la resolución de los proyectos en curso como al trabajo necesario para la obtención del encargo. Desde esta localización, habitualmente fija, se gestiona todo el aparato necesario para ello, cuestionando el número de colaboradores efectivos y necesarios en función del trabajo existente o las previsiones futuras.

Se podría decir que la infraestructura en gran parte precede al trabajo y, una vez obtenido, se traslada a su resolución. Sin embargo en el caso del cine sucede, muy al

contrario, que la formación del equipo necesario se gestiona en función del proyecto cinematográfico existente, adaptándose la infraestructura al trabajo concreto. Tras una fase inicial en la que un reducido equipo procede a completar el esbozo de guión con todos aquellos documentos que permiten planificar la producción, el elenco principal de profesionales se traslada -según un cierto protocolo temporal- al lugar o lugares de rodaje y posteriormente a los estudios de post-producción. De alguna manera, el "estudio profesional" se construye en estos lugares durante el tiempo de fabricación de la película, un tiempo por otra parte mucho más reducido -en el caso general- que el pertinente para la construcción de un edificio.

Este hecho, conjuntamente con la eventual elección de un determinado profesional por su idoneidad en un proyecto concreto, condiciona de alguna manera la diversidad de colaboraciones que podemos observar en los listados profesionales. Una diversidad, por otro lado, seguramente sujeta a su vez a un necesario ajuste económico del presupuesto disponible para la producción.

Sin embargo, resulta reseñable cómo a pesar de estas condiciones que podemos considerar "objetivas", ciertos directores trabajan con una recurrencia importante con algunos profesionales, mientras que otros prefieren diversificar sus colaboraciones⁶.

Estos comentarios permiten a su vez establecer ciertas equivalencias con el trabajo del arquitecto. Durante la fase de redacción del proyecto, existen tanto estudios tendentes a trabajar con un equipo más o menos invariable de profesionales -pertenecientes a la estructura del estudio o externos-, como situaciones en las cuales el arquitecto establece en cada caso una colaboración dife-

4. París: *Cinéma 71*, n° 153 (febrero 1971).

5. 3.2.1 *Los asuntos prestados*.

6. En los listados profesionales se detallan todos aquellos datos particulares a los que los presentes comentarios hacen referencia.

rente en función de las características del proyecto. Durante la fase de construcción, sí que resulta más habitual que el arquitecto modifique el equipo con el trabaja -la empresa constructora- ya que, salvo en aquellos casos en los que exista entre ambos una vinculación particular, la adjudicación de la obra a una constructora corre a cargo del promotor, siendo seleccionada habitualmente mediante concurso.

A continuación, se analizan los criterios mediante los cuales los realizadores estudiados establecen con carácter general sus colaboraciones, de acuerdo a los datos reseñados en el listado profesional.

03.1 Alain Resnais

Con carácter general, resulta difícil encontrar acreditaciones completas de las obras de Alain Resnais en sus obras iniciales, la mayoría de ellas piezas de corto o mediometraje documentales.

Alain Resnais sólo figura como productor en su cortometraje *La bague* (1947). El listado de ayudantes de dirección de la filmografía de Alain Resnais es extenso, la mayoría de ellos trabajando en equipo y en una única producción. Tan solo estabiliza la colaboración con su esposa Florence, hija de André Malraux, acreditada en la mayoría de sus películas realizadas entre 1961 y 1986. Sylvette Baudrot, por otra parte, trabajará como script junto a Resnais en prácticamente todas sus producciones desde *Hiroshima mon amour* hasta el momento presente, no existiendo acreditación previa al año 1959. Sorprende de alguna manera la fidelidad a la script y no a la ayudantía de dirección, probablemente por entenderla en éste último caso más específica a la producción concreta.

Jacques Saulnier trabaja como director ar-

tístico casi exclusivo a partir de *L'année dernière à Marienbad* (El año pasado en Marienbad, 1961), debiendo colaborar en *Je t'aime, je t'aime* (Te amo, te amo, 1968) con Jacques Dugied y Pace. Jacques Saulnier aparece acreditado a su vez como ayudante de dirección de Luis Buñuel en *Cella s'appelle l'aurore* (Así es la aurora, 1956) y *Elena et les hommes* (Elena y los hombres, 1956), de Jean Renoir.

En cuanto a la dirección de fotografía, Alain Resnais colabora con diferentes profesionales a lo largo del tiempo, según la época de producción de la película. Los más habituales son Ghislain Cloquet y sobre todo Sacha Vierny, trabajando conjuntamente en dos cortometrajes iniciales: *Nuit et brouillard* (Noche y niebla, 1955) y *Le mystère de l'atelier quinze* (El misterio del taller quince, 1957).

Alain Resnais se acredita como montador en nueve de sus primeros veinticinco títulos, todos ellos cortometrajes o mediometrajes documentales. A partir de aquí, establece equipos de dos montadores no excesivamente recurrentes hasta el trabajo en solitario con Albert Jurgenson -de 1968 a 1993- y Hervé de Luze, desde 1994 hasta nuestros días. En cuanto a la música, también suele trabajar en algunas cintas con más de un compositor, estableciendo colaboraciones diversas con escasas recurrencias.

03.2 Claude Chabrol

Tres condiciones diferencian a Claude Chabrol del resto de directores estudiados. La primera de ellas es su acreditación como productor, tanto en cuatro películas propias como en algunas ajenas. Claude Chabrol funda en 1956 su propia productora AJYM, un juego entre las iniciales del nombre de su esposa Agnès -con cuyo dinero, proveniente de una

herencia, pudo montar la compañía- y de sus dos hijos: Jean-Yves -que acabaría siendo arquitecto- y Matthieu, la futura compositora de la música de sus películas. El primer trabajo acreditado de la compañía es el cortometraje *Le coup de Berger* de Jacques Rivette y, aunque en las diferentes publicaciones consultadas existen discrepancias -en algunos casos se cita a Claude Chabrol directamente como productor-, parece claro que todos los títulos producidos hasta 1961, año en que la productora se disuelve, lo serían por AJYM films. Esta productora sería a su vez responsable de nueve películas realizadas por directores franceses⁷.

La segunda circunstancia que de alguna manera convierte en particular la trayectoria de este director francés es su prolífica carrera como actor, acreditado en casi sesenta títulos de los cuales diecisiete son propios. En algún caso su papel se limita a la voz del narrador, aunque habitualmente actúa como figurante o en pequeños papeles. En *Saint-Tropez blues* (El blues de Saint-Tropez, 1960) del también guionista Marcel Moussy, *L'animal* (El animal, 1977) de Pierre Gauchet y *Les acteurs anonymes* (Los actores anónimos, 2001) de Benoît Cohen, actúa como él mismo.

La tercera particularidad que define de alguna manera gran parte de la producción de Claude Chabrol es el trabajo para la televisión. Más tarde veremos que estas tres características enunciadas se dan cita a su vez, aunque con características diferentes, en la filmografía de Éric Rohmer.

En sus primeros títulos no suele acreditarse el ayudante de dirección -o no ha sido posible encontrar el dato. Posteriormente, suele trabajar con parejas de ayudantes, con escasas recurrencias salvo en el caso de Mi-

chel Dupuy, Pierre Gauchet y especialmente la multifacética Cécile Maistre⁸, con 13 colaboraciones.

Claude Chabrol inicia su trayectoria profesional trabajando con la script Jacqueline Parey, quien a su vez colabora con François Truffaut en *Les quatre cents coups* (Los cuatrocientos golpes, 1959). Posteriormente trabaja con diferentes profesionales hasta el año 1968 con *Les Biches* (Las ciervas), inicio de colaboración estable con su última esposa Aurore Chabrol, acreditada por otra parte como Aurore Paquiss hasta *Jours tranquilles à Clichy* (Días tranquilos en Clichy, 1962). Salvo algún trabajo puntual, el trabajo como script de ésta última se desarrolla exclusivamente con Claude Chabrol.

La dirección artística en las primeras películas de Chabrol no aparece acreditada. Posteriormente, trabaja con Guy Littaye desde 1968 hasta 1974, abandonando la colaboración con este profesional hasta 1982 con el rodaje del trabajo televisivo *Les affinités électives*. Posteriormente, comienza a trabajar con François Benoît-Fresco de manera continua -salvo algunos títulos puntuales-, manteniendo esta colaboración hasta el final de su carrera. Ambos profesionales trabajan casi exclusivamente con Claude Chabrol.

Claude Chabrol confía la dirección de fotografía de sus cuatro primeras cintas al célebre Henri Decaë. Posteriormente, colabora hasta 1990 en más de dos tercios de su filmografía con Jean Rabier, siendo importante destacar el hecho de que ambos figuran acreditados en la película inicial del realizador, *Le beau Serge*. Tras el fallecimiento de Rabier, y a partir de *Rien ne va plus* (No va más, 1997), trabajará hasta el final de su trayectoria con Eduardo Serra.

7. Ver 3.1.2 Los listados de trabajo.

8. Trabaja como actriz, guionista e incluso realizadora de sus propias películas.

Desde el comienzo de su filmografía en 1958 y hasta el año 1974, Chabrol trabaja casi en exclusividad con el montador Jacques Gailard. En tres producciones, sin embargo, se acredita el equipo formado por éste y por Monique Fardoulis: *Marie Chantal contre le docteur Kha* (Marie Chantal contra el doctor Kha, 1965) y las dos producciones televisivas de 1974 basadas en novelas de Henry James *De Grey, un récit romanesque* y *Le banc de la désolation*. A partir de esta fecha, Chabrol trabaja mayoritariamente con Monique Fardoulis -más de la mitad de su producción total- salvo alguna colaboración puntual con otros profesionales. Anna Ruiz, vinculada a su vez a los trabajos para televisión, monta sus últimas cuatro películas.

Pierre Jansen compone la música para las películas de Chabrol - más de un tercio de su filmografía- hasta el año 1979, momento en que la hija del realizador -Matthieu Chabrol- cogerá la batuta y se responsabilizará de las composiciones musicales. No obstante, ambos trabajarán juntos en la cinta anteriormente mencionada *Les affinités électives*. Georges Delerue aparecerá a su vez acreditado en dos títulos consecutivos de la serie televisiva *Fantômas: Le tramway fantôme* (El tranvía fantasma) y *L'échafaud magique* (El ascensor mágico), ambos de 1980.

03.3 Éric Rohmer

Como anteriormente se ha comentado, Éric Rohmer comparte con Claude Chabrol tres características particulares: su labor como productor, como actor y el trabajo para la televisión.

Éric Rohmer funda en 1980 la *Compagnie Éric Rohmer*, produciendo varias de sus últimas obras. Con esta compañía produce también algunos cortometrajes ajenos aunque, si bien aparece acreditado, declara no haber consi-

derado nunca estas obras como propias:

En mi vida hay muchas obras en las que he hecho de "negro". Trabajé de cameraman, por ejemplo, en las películas en súper 8mm de Rosette, lo que me llevó también a intervenir en el diálogo y en la puesta en situación de los actores. Y he producido algunos cortometrajes, como La Cambrure. Se me ocurrió firmar mi contribución, al figurar en los créditos, como découpage technique, una fórmula tomada de Marcel Carné. Los firmamos de manera colectiva como la Compagnie Éric Rohmer, pero no considero que estos trabajos formen parte de mi obra, porque su tema no viene de mí⁹.

En 1964 co-produce junto a Pierre Gavarry *Les métamorphoses du paysage* (Las metamorfosis del paisaje) perteneciente a la serie *L'Homme et les images* (El hombre y las imágenes).

El trabajo como actor de Éric Rohmer no resulta tan extenso como el de Claude Chabrol. Las cinco actuaciones, en su mayoría indebidamente acreditadas, se concentran en sus primeros títulos, casi siempre con papeles reducidos o apariciones ocasionales. Algunas publicaciones lo acreditan en seis producciones ajenas, cuatro de ellas de Jacques Rivette¹⁰.

Por último, referir que Éric Rohmer trabaja mucho para la televisión. Según su propio testimonio, en algunas ocasiones reconoce la autoría total de las producciones, en otras afirma haber podido controlar escasamente el resultado.

No resulta evidente encontrar datos sobre la ayudantía de dirección en las películas de Éric Rohmer, aunque todo parece indicar que no suele recurrir al trabajo con un mismo profesional. El también actor y productor Barbet Schroeder aparece acreditado como

9. *Cahiers du cinéma* n° 582, septiembre, 2003

10. Ver 3.1.2 *Los listados de trabajo*.

ayudante en el cortometraje *La carrière de Suzanne* (la carrera de Suzanne, 1963), para posteriormente pasar a producir once películas de Rohmer entre el año 1963 y 1968.

Algo similar ocurre con los créditos de continuidad (script) y dirección artística: escasos datos disponibles y prácticamente nula recurrencia profesional. Reseñar simplemente que Jean-Pierre Kohult-Svelko, colaborador habitual de François Truffaut, trabaja con Éric Rohmer como director artístico en *Percival le gallois* (Percival el galo, 1978).

Algo muy diferente ocurre en cuanto a la dirección de fotografía. El español Néstor Almendros figura como responsable en nueve títulos durante el periodo comprendido entre 1964 a 1982. Cabe observar que en muchos casos Rohmer acredita en sus películas a parejas de directores de fotografía, especificando en ciertas ocasiones la labor concreta desarrollada por cada uno de ellos. Por último, indicar que las colaboraciones en este particular que ahora nos ocupa se estabilizan en ciertos profesionales mayormente al final de su trayectoria.

Al principio de su carrera, Éric Rohmer se acredita como montador de sus películas colaborando en ocasiones con Jacqueline Raynal. A partir de *Nadja à Paris* (Nadja en París, 1964), Rohmer deja de ser responsable del montaje de sus películas mientras Jacqueline Raynal alterna su trabajo con otros profesionales hasta el año 1969 en el que, con *Ma nuit chez Maud*, Rohmer comienza su colaboración con Cécile Decugis. Esta relación profesional, que dará como fruto nueve películas, se mantendrá hasta 1986, año en el que María Luisa García tomará el relevo trabajando en 5 títulos. Finalmente, trabajará sus últimas películas en exclusiva con la montadora Mary Stephen. Vemos pues que

existe una gran recurrencia profesional en este apartado, estabilizando la colaboración durante un cierto periodo de tiempo con determinados profesionales del montaje.

Présentation. Charlotte et son steak (Presentación. Charlotte y su bistec, 1951) y *Le signe du Lion* (El signo del león, 1959), son los dos únicos títulos en los que Éric Rohmer incorpora música no diegética hasta que en 1966, con *La collectionneuse* (La coleccionista), inaugura un periodo en el que comienza a trabajar con algunos compositores para la banda sonora de sus películas. Salvo el trabajo en cuatro títulos con Sébastien Erms y en ocho con Jean-Louis Valero, Rohmer trabaja en cada película con un compositor diferente.

03.4 François Truffaut

Aunque no se han encontrado referencias del trabajo de François Truffaut para la televisión, sí que comparte con los dos realizadores anteriores la condición de productor y el trabajo como actor. Su labor de producción se concreta en dieciocho películas¹¹, catorce de ellas propias. Su trabajo como actor "presencial" se limita a tres películas propias y dos ajenas, mientras que presta su voz en nueve películas de su filmografía.

La práctica habitual de François Truffaut respecto a la ayudantía de dirección es trabajar con varios profesionales en una misma película. La recurrencia profesional es escasa, salvo en el caso de Suzanne Schiffman que también colabora en el guión y en la que con frecuencia delega el trabajo de script. Reseñar que Jean-Pierre Léaud, actor fetiche de Truffaut, trabaja como ayudante de dirección en *La peau douce*, junto a Jean-François Adam y Claude Othnin-Girard.

Como anteriormente se ha comentado, Truffaut

11. En nueve películas de las dieciocho no aparece acreditado en los títulos iniciales, aunque la bibliografía especializada coincide en adjudicar a Truffaut la responsabilidad de su producción.

trabaja habitualmente con Suzanne Schiffman como script, sobre todo cuando la misma colabora en la preparación del guión -algo que resulta muy coherente desde el punto de vista del control del rodaje. En los casos en los que Schiffman trabaja como asistente de realización -algo recurrente a partir de *L'Enfant Sauvage* (El pequeño salvaje, 1969)-, Christine Pellé la sustituye como script, acompañada en el caso de *L'homme qui aimait les femmes* (El amante del amor, 1977) por Laura Truffaut, hija del director.

Jean-Pierre Kohut-Svelko se constituye en el colaborador más habitual de François Truffaut en el apartado de dirección artística. No obstante, y al final de su filmografía, estabiliza la colaboración con un equipo formado por este director artístico y dos profesionales más: Pierre Compertz y Jean-Louis Poveda.

Al igual que hemos visto con Éric Rohmer, François Truffaut confía la dirección de fotografía de gran parte de sus películas, nueve en total, a Néstor Almendros. No obstante, se debe reseñar el trabajo a su vez en seis títulos con Raoul Coutard, que más tarde veremos resulta colaborador habitual de otros directores aquí estudiados.

Como anteriormente hemos observado en el caso de la ayudantía de dirección, la práctica habitual de François Truffaut es trabajar con varios montadores en una misma producción. Los más habituales son Cécile Decugis con tres películas, Agnès Guillemont con cuatro, Claudine Bouché con seis, Yann Dedet con diez y finalmente Martine Barraqué con once títulos. En *Tirez sur le pianiste* (Tirad sobre el pianista, 1960) trabaja con Cécile Decugis y Claudine Bouché, manteniendo a la segunda como montadora durante algunas películas más. Sorprende el elenco de monta-

dores en *L'histoire d'Adèle H* (Diario íntimo de Adele H, 1975), cinco en total. Desde *Les deux Anglaises et le continent* (Las dos inglesas y el amor, 1971), y salvo *L'argent de poche* (La piel dura, 1976) trabaja con Martine Barraqué hasta su última película.

Georges Delerue compone la música de once películas de François Truffaut, prácticamente la mitad de su producción. Aparte de esta extensa relación profesional, recurre en tres ocasiones a Antoine Duhamel y en cuatro a Maurice Jaubert. El resto son colaboraciones más puntuales.

03.5 Jean-Luc Godard

Jean-Luc Godard figura como productor asociado en muchas de sus realizaciones. También produce *La sonate à Kreutzer* (1956), de Éric Rohmer e *Inside/Out* (1997), de Rob Tregenza.

Su carrera como actor se limita acreditadamente a trece películas, tanto en papeles principales, secundarios o de mero figurante, debiendo aquí destacarse sus actuaciones en dos cintas de las aquí estudiadas: *Le mépris*, como ayudante de dirección de Fritz Lang y en *Paris nous appartient*, manteniendo una conversación con la actriz protagonista en la terraza de un bar. Por último, reseñar la presentación y voz narrativa en su muy personal obra *Histoire(s) du cinéma*, colección de documentales en clave autobiográfica trabajados entre 1997 y 1998.

Godard suele organizar como otros realizadores la ayudantía de dirección como un trabajo en equipo. Su colaborador más habitual es el también crítico cinematográfico, director de fotografía y realizador Charles L. Bitsch, aunque también recurre frecuentemente a Hervé Duham, Isabelle Pons o Jean-Paul Savignac. El anteriormente citado Jean-Pierre Léaud trabaja como ayudante de rea-

lización de Godard en cuatro ocasiones. Las colaboraciones con el resto de profesionales se plantean puntuales, como integrantes de los equipos anteriormente citados.

Aunque resulta difícil encontrar las acreditaciones como script en los filmes de Godard, sí que parece claro que Suzanne Schiffman se convierte de nuevo en la profesional de confianza a la hora del control de continuidad del film, trabajando con Godard en doce ocasiones. El resto de colaboraciones se establecen puntualmente para una o dos películas a lo sumo.

Resulta difícil a su vez rastrear datos sobre el profesional encargado de la dirección artística o el diseño de decorados. Es algo que resulta paradójico, ya que por ejemplo prácticamente en todas las ocasiones Godard acredita ciertos oficios que podemos considerar de menor envergadura, como por ejemplo el responsable de maquillaje -habitualmente Jackie Reynal. Bernard Evein es el único profesional acreditado como director artístico en tres ocasiones; el resto figuran en una única producción. Reseñar por último que Ivan Niclass, con el que colabora en *For ever Mozart* (1996), es el responsable de gran parte de los decorados de la obra de su mujer, Anne-Marie Miéville.

Jean-Luc Godard recurre a múltiples directores de fotografía, estableciendo en algunos casos una cierta recurrencia. Es el caso por ejemplo de William Lubtchansky y Georges Liron, ambos con nueve colaboraciones; Caroline Champetier, con ocho; Armand Marco con seis; Julien Hirsch con cinco o Jean-Bernard Menoud, Michelle Latouche o Christophe Pollock con cuatro. El mismo Godard se acredita como director de fotografía en cuatro ocasiones, en el caso de *Une femme coquette* (1956) bajo el pseudónimo de Hans Lucas. El

resto de colaboraciones se establecen puntuales, la mayoría de ellas trabajando en una sola película. Conviene reseñar que se trata del único realizador que con cierta frecuencia acredita a los ayudantes de fotografía.

Pero si hay un director de fotografía en el que parece que Jean-Luc Godard ha confiado sistemáticamente, sobre todo en las películas que más trascendencia mediática y crítica han tenido, es Raoul Coutard. La primera colaboración entre ellos se establece en *À bout de souffle* (Al final de la escapada, 1960), trabajando de manera más o menos continua en trece producciones hasta que en el año 1967 con *Weekend* se interrumpe temporalmente su relación. Años más tarde, volverán a colaborar en dos producciones más, *Passion* (1982) y *Prénom Carmen* (Nombre: Carmen, 1983). Destacar finalmente que Raoul Coutard es el responsable de la fotografía de la película *Le mépris*, analizada en el presente trabajo.

Algo parecido ocurre en el apartado de montaje: se trabaja con un listado importante de colaboradores, estableciendo con algunos de ellos una cierta recurrencia. Sin embargo, existe una diferencia esencial, y es el hecho de que Jean-Luc Godard se acredita personalmente en más de la mitad de su filmografía como responsable del montaje¹². Resulta curioso observar a este respecto cómo pueden establecerse dos periodos claros en los que esto ocurre: al inicio de su filmografía -seguramente por aprendizaje o cuestiones de presupuesto- y desde *Numéro deux* (Número dos, 1975) hasta sus producciones más recientes, en las que prácticamente aborda este trabajo en la totalidad de sus películas colaborando en ocho ocasiones con Anne-Marie Miéville. Probablemente se trate en este segundo periodo de un celo profesional,

12. En ocasiones bajo el pseudónimo de Hans Lucas.

intentando controlar al máximo los detalles de sus obras.

Continuando con el montaje, Agnès Guillemont supone la colaboración más estable con diecisiete títulos. Christine Marsollier, que trabajó como ayudante de esta última en *La chinoise* y la anteriormente citada *Weekend* -ambas cintas de 1967-, se encarga del montaje de la mayor parte de las películas del grupo *Dziga Vertov*¹³ bajo el pseudónimo de Christine Aya¹⁴, acreditándose en ocho títulos. Finalmente, Françoise Collin y Lila Herman destacan entre el resto de colaboraciones puntuales con cinco producciones cada una.

Godard trabaja frecuentemente con músicos al comienzo de su carrera, especialmente con Michel Legrand, en seis ocasiones. Posteriormente, confía más en la incorporación de música no compuesta para la película, ya sea clásica, contemporánea o rock.

03.6 Jacques Rivette

La labor como productor de Jacques Rivette se limita a tres capítulos de la serie *Cinéastes de notre temps* (Cineastas de nuestro tiempo, 1967), dedicados a Jean Renoir. Como actor también hace breve acto de aparición en cuatro películas propias y en dos producciones ajenas.

En cuanto a la ayudantía de dirección, Jacques Rivette trabaja con múltiples profesionales con una recurrencia muy escasa. Planteado como trabajo en equipo de dos o tres ayudantes circunscritos a una época concreta, sobresale únicamente el nombre de Shirel Amitay con cuatro producciones.

Lydie Mahias se constituye en su script habitual -salvo en dos ocasiones- desde prácticamente el inicio de su carrera con *La*

religieuse (la religiosa, 1966) hasta *Secret Défense* (Confidencial, 1998), colaborando con ella incluso como ayudante de dirección en *Merry-go-round* (1980). Esta profesional trabaja como script a su vez con François Truffaut en *L'homme qui aimait les femmes* (El amante del amor, 1977), con Jean-Luc Godard en *Passion* (1982), con Suzanne Schiffman en *Le moine et la sorcière* (1987) y con Pascal Bonitzer en *Rien sur Robert* (1999). A partir del año 2001 será Lydia Bigard quien ostentará la responsabilidad del control de continuidad en las películas de Rivette.

Jacques Rivette colabora con diferentes directores artísticos o decoradores en función de las necesidades espaciales de la película. Aunque resulta difícil encontrar datos al respecto en sus primeros trabajos, la colaboración más estable se establece con Emmanuel de Chauvigny -en ocasiones acreditado como Manu de Chauvigny. Éric Simon, con el que colabora en dos títulos de 1976, trabaja a su vez con Alain Resnais en *Je t'aime, je t'aime* (Te amo, te amo, 1968).

Al igual que Godard, Jacques Rivette también acredita frecuentemente a los ayudantes de fotografía recurriendo a su vez habitualmente, como el primero, a William Lubtchansky como director de fotografía -prácticamente la mitad de sus películas- y a Caroline Champetier, con seis títulos. Pierre-William Glenn será el responsable de este trabajo en cuatro películas, y Charles L. Bitsch en tres. El resto se plantearán mayoritariamente como colaboraciones puntuales. Merece la pena destacar, a modo de anécdota, cómo Jacques Rivette no figura nunca como responsable de la fotografía de sus películas, mientras que sí aparece acreditado en la cinta de François Truffaut *Une visite* (1954) y en *Bérénice* (1954) de Éric Rohmer.

13. Movimiento fundado en 1968 animado por Jean-Luc Godard y Jean-Pierre Gorin, que promovía la desaparición del autor con el fin de actuar con libertad y poder abordar un cine políticamente comprometido. Para este grupo, el cine y su antecesora fotografía habían estado demasiado tiempo sometidos a los intereses de la burguesía. Se trataba de elaborar nuevos códigos con el fin de promover un cine político nuevo.

14. MacCabe, 2005, 457.

Jacques Rivette, que colaboró como asistente de montaje con Jean Mitry¹⁵, trabaja los dos tercios de su filmografía con la montadora Nicole Lubtchansky, la mujer del director de fotografía anteriormente citado, William Lubtchansky. Además de esta extensa colaboración, trabajará con Denise de Casabianca y Catherine Quesemand en cuatro y tres películas respectivamente. Finalmente, Rivette se acredita como montador junto a Nicole Lubtchansky en su película *Noroît* (1976).

El músico español especialista en música antigua Jordi Savall figura como responsable de la música en tres películas de Jacques Rivette. El resto de colaboraciones se plantean mayoritariamente puntuales, siendo difícil encontrar datos acreditados al respecto en sus primeras películas.

03.7 Louis Malle

En diversas publicaciones podemos encontrar a Louis Malle referenciado como productor en gran parte de sus propias películas -catorce en total-, aunque resulta habitual que su nombre no aparezca en los títulos de crédito. Figura a su vez como productor de la película de Volker Schlöndorff *Young Törless* (El joven Törless, 1966), director célebre entre otras por su película *Die Blechtrommel* (El tambor de hojalata, 1979)

Su trabajo como actor se limita a muy breves papeles en tres de sus películas y en *La fiancée du pirate* (La novia del pirata, 1969) de Nelly Kaplan y *La vie de Bohème* (La vida de Bohemia, 1992), de Aki Kaurismaki.

Salvo el caso del anteriormente citado Volker Schlöndorff, al que Louis Malle recurre como ayudante de dirección en cuatro ocasiones, el resto de colaboraciones en este apartado las establece puntuales con múltiples profesionales. Cabe destacar el caso

de François Leterrier, al que Louis Malle conoce mientras el primero trabajaba como actor de Robert Bresson en *Un condamné à mort s'est échappé*, y al que Louis Malle finalmente confiará en dos ocasiones la ayudantía de dirección¹⁶.

En cuanto al apartado de continuidad, la script France Lachapelle se convierte en su colaboradora más habitual, con ocho títulos. El resto de colaboraciones se plantean, a su vez, puntuales para un máximo de dos películas.

En las películas de Louis Malle resulta frecuente que se acrediten dos directores artísticos trabajando en equipo, pudiendo considerar a Bernard Evein, con cinco películas, como el director artístico más solicitado por el realizador. Charles Melanger trabaja a su vez en tres ocasiones mientras Ghislain Uhry y Jacques Saulnier -responsable como anteriormente se ha citado de gran parte de la filmografía de Alain Resnais- aparecen acreditados en dos películas cada uno. Ghislain Uhry es a su vez responsable de la preparación del guión, junto con Louis Malle y Joyce Buñuel, en la película *Black Moon* (El unicornio, 1975). Bernard Evein ha trabajado también en diversas ocasiones con Jean-Luc Godard, Claude Chabrol y François Truffaut, con éste último concretamente en *Les quatre cents coups* (Los cuatrocientos golpes, 1959).

Jean Mandaroux, director artístico acreditado únicamente en *Ascenseur pour l'échafaud* junto a Rino Mondellini, trabaja también en los decorados de *The trial* (El proceso, 1962) de Orson Welles y en dos títulos de François Truffaut, *Domicile conjugal* (*Domicilio conyugal*) y *L'enfant sauvage* (El pequeño salvaje), ambos de 1970.

15. Cit. en Toffetti, 1991, 79.

16. Una de ellas *Ascenseur pour l'échafaud*.

Louis Malle aparece acreditado como director de fotografía en seis títulos propios. Salvo el trabajo en seis ocasiones con Henri Decaë -entre ellas *Ascenseur pour l'échafaud*- y cuatro con Étienne Becker, plantea el resto de colaboraciones de manera puntual.

En el apartado de montaje sí que encontramos una gran recurrencia en el trabajo con Suzanne Baron, responsabilizándose del montaje de la mitad de las películas de Louis Malle. Kenout Peltier también aparece acreditada en cuatro ocasiones. Finalmente, Louis Malle figura como montador en dos de sus cortometrajes iniciales.

Louis Malle suele incorporar mucha música en sus películas, tanto piezas compuestas para la ocasión como temas de muy diversa procedencia. Salvo el caso de Georges Delerue, Fiorenzo Carpi y Michel Legrand, todos ellos con dos trabajos, el resto de colaboraciones se limitan a una sola película.

03.8 Robert Bresson

No se han encontrado referencias al trabajo de Robert Bresson como actor o productor.

Salvo algún caso particular, Bresson suele trabajar con varios ayudantes de dirección en una misma película. La recurrencia es muy escasa salvo en el caso de Myléne van der Mersch, con cinco colaboraciones, especializando la asistencia en función de la película.

Algo parecido ocurre con el trabajo de script. El listado muestra cómo a lo sumo trabaja dos películas con una misma profesional, estableciendo saltos temporales de hasta diez años entre las dos producciones compartidas.

La situación respecto a la dirección artís-

tica es muy diferente. Pierre Charbonnier se convierte en el colaborador más estable de Bresson, trabajando en los decorados de nueve de sus catorce realizaciones. El resto pueden entenderse como colaboraciones puntuales, habitualmente formando equipo de dos personas.

En cuanto a la dirección de fotografía, se diversifica la responsabilidad en un mayor número de profesionales. Léonce-Henry Burel, con cuatro trabajos, y Ghislain Cloquet y Pasqualino de Santis, ambos con tres, encabezan un listado no demasiado extenso -la filmografía de Bresson es reducida- de colaboraciones puntuales sin apenas recurrencia.

Robert Bresson acomete junto al decorador Pierre Charbonnier el montaje de su primera obra, el cortometraje *Les affaires publiques* (Los asuntos públicos, 1934). Tras esta experiencia, delega la responsabilidad en varios profesionales, confiando el montaje de seis películas a Raymond Lamy.

Jean Wiener compone la música del primer cortometraje de Bresson anteriormente mencionado, *Les affaires publiques*. Tras treinta y dos años sin colaborar de nuevo, en los que Bresson recurre en tres títulos a Jean-Jacques Grünenwald, Wiener reaparece en 1966 componiendo la música de *Au Hasard Balthazar* (Al azar de Baltasar) y dos películas más. En algunas películas, Bresson recurre a música clásica, como es el caso de los dos títulos que este trabajo estudia¹⁷. Por último, reseñar el caso de *Quatre nuits d'un rêveur* (Cuatro noches de un soñador, 1971), filme en el que Bresson delega la responsabilidad de la música en cuatro profesionales.

17. Este tema se desarrolla y comenta en 3.3.3.6 *El segundo sentido*.

04. La autoría de la obra

Tomando en consideración la ingente cantidad de obra construida que puebla nuestro planeta, cabe observar que la figura del arquitecto, con carácter general, nunca trasciende salvo en los casos en los que la obra adquiere una cierta relevancia, bien sea por el reconocimiento que la historia otorga o por haber sido proyectada y construida en la actualidad por profesionales de reconocido prestigio. Se trata pues de un porcentaje realmente pequeño de lo que el campo de la arquitectura abarca. Exceptuando aquellos casos en los que lo construido adquiere relevancia histórica o un cierto carácter icónico, la autoría pues solo es conocida en el ámbito estrictamente disciplinar. En algunas ocasiones, como anteriormente se ha comentado, puede llegar a trascender la colaboración con alguna ingeniería o promotor importante, pero de nuevo son situaciones muy acotadas.

En añadido a esto se debe considerar que, por extensión, cuando en una obra concreta se hace referencia al "arquitecto" autor de la misma, se designa tanto al profesional único como al equipo de arquitectos y técnicos pertenecientes a un estudio, independientemente de la existencia o no de una figura mercantil concreta que los reúna. Existe, pues, un grupo de personas "en la sombra" que tan sólo en el caso de que el arquitecto y/o la obra adquirieran una cierta proyección podrán ver la luz gracias a una publicación especializada. E incluso en estos casos resulta muy difícil, por no decir imposible, que se citen realmente todas las personas involucradas en el proyecto desde el principio: con algo de suerte, y partiendo de la generosidad del arquitecto o arquitectos que lideran la oficina profesional, se acreditará a los

colaboradores principales, mayoritariamente arquitectos o estudiantes de arquitectura.

En el caso del cineasta existen algunas diferencias. Como anteriormente se ha comentado, se trata de un trabajo inicialmente más solitario, en el que las colaboraciones se establecen de acuerdo a un pretexto concreto. El director de cine trabaja de alguna manera "solo" -o con un equipo muy reducido y muchas veces no estable- hasta que el proyecto de una película comienza a desarrollarse según unos plazos establecidos. Esta circunstancia condiciona de alguna manera la lectura del espectador en cuanto a la autoría de la obra: aunque los títulos de crédito nos muestren el elenco profesional que ha trabajado en la película, ésta siempre se recordará como el trabajo del realizador.

Es algo que Jean-Claude Carrière -guionista de algunas películas de Louis Malle, Jean-Luc Godard, Pierre Etaix, Milos Forman o Volker Schlöndorff, así como personaje clave en el desarrollo de las últimas películas de Luis Buñuel- tiene claro en relación a la posibilidad de entender la película como una construcción colaborativa anónima:

El camino que ha escogido el cine -y las demás formas de expresión- es exactamente el contrario. Agobiado por la crítica, perdido en un bosque de historiadores puntillosos, el autor aparece cada vez más en primer plano e incluso -esto resulta evidente en el caso de Van Gogh- a menudo importa más que su propia obra, que tiende a desaparecer en beneficio de su creador¹⁸.

Por otro lado, en un visionado habitual de una película, el espectador busca efectivamente la figura del director, pero también el nombre de los actores. Ambos se constituyen en los instrumentos principales de reconocimiento de la autoría, siendo proba-

18. Carrière, 1997, 132.

blemente ellos los que en algunas ocasiones incitan a que se acuda a la sala de proyección. En cierta arquitectura representativa sucede algo parecido: trasciende el nombre del arquitecto -o del estudio profesional- y muy ocasionalmente de algunos "actores" recurrentes, sea un estudio de ingeniería reconocido o, incluso, el trabajo con un material concreto.

Finalmente, ciertos sistemas de producción -Factoría Disney, Steven Spielberg- pueden constituir a su vez un reclamo efectivo. Sin embargo, algo diferencia esencialmente la situación de la autoría laboral en ambas profesiones: la existencia de los títulos de crédito. Salvo las primeras experiencias de proyección cinematográfica, pequeñas cintas exhibidas mayoritariamente en círculos privados o como una atracción más de feria, el detalle más o menos extenso de los profesionales intervinientes en la fabricación de la película siempre ha estado presente. Otra cosa muy diferente es que el espectador fije su atención en ello, pero lo que resulta evidente es que, con carácter general, existe la posibilidad de conocer el nombre de gran parte del equipo que ha colaborado en la ejecución del filme.

Los títulos de crédito han evolucionado con el tiempo¹⁹. La necesidad de cumplir con los requisitos normativos que impone la ley de derechos de autor y los diferentes sindicatos profesionales ha conllevado que, hoy en día, se haya adoptado frecuentemente la decisión de referir al inicio de la película las acreditaciones principales y proceder a listar el resto -a veces interminable- de colaboraciones a su término. Esta situación presenta resonancias con la época en la que se construyen y estrenan las películas estudiadas, en las cuales se reflejaba en los títulos iniciales, frecuentemente los úni-

cos, aquellos nombres que el productor y/o director deseaban reseñar.

Tras la exhibición de la productora y/o distribuidora cinematográfica, cabecera habitual de la mayoría de las películas, desfilaron entonces y suelen desfilan ahora aquellos profesionales "escogidos" que se considera tienen una responsabilidad particular en el producto final. Será pues decisión del director -o el productor- que este listado "selecto" sea más o menos extenso, según como se contemple y valore la colaboración profesional llevada a cabo en la construcción de la película. Algo muy similar, por cierto, a lo que ocurre en el caso de la arquitectura cuando una obra es publicada.

El análisis practicado a los títulos de crédito de las películas seleccionadas²⁰ y la elaboración de los listados cinematográficos realizados han permitido obtener conclusiones sobre este particular. En el apartado anterior *03.Recurrencia profesional* se han establecido comentarios al respecto, detectando qué realizadores acostumbran con carácter general a incorporar un listado extenso de acreditaciones, a diferencia de los que prefieren una citación más reducida.

Cabría recordar a este respecto cómo Luis Buñuel afirmaba que las películas deberían ser como las catedrales:

(...)habría que borrar todos los nombres de los créditos. Sólo quedarían unas bobinas anónimas, puras, sin ninguna marca de autor. Y entonces se contemplarían como se entra en una catedral, ignorando los nombres de quienes la construyeron, incluido el del maestro de obras²¹.

Resta una situación particular, aquellos casos en los que los directores o arquitectos deciden colaborar entre ellos para la defini-

19. En 3.3.3.1 *Atravesar el umbral* se realiza un comentario extenso sobre el nacimiento y evolución de los títulos de crédito cinematográficos.

20. Ver 3.3.3.1 *Atravesar el umbral*.

ción y construcción de un determinado proyecto, en ocasiones acreditándose como co-autores.

En el caso de la arquitectura esto resulta de entrada frecuente, ya que existen numerosos arquitectos trabajando para otros inmersos en el sistema "estudio de arquitectura", controlando simultáneamente las diversas fases de varios proyectos bajo el nombre de una misma firma profesional. Como anteriormente se ha comentado al respecto, ello suele implicar que sólo trascienda el nombre del profesional o profesionales que dan nombre a la oficina técnica, quedando lejos de ser contemplada esta colaboración como una co-autoría.

Sí que sucede, en ciertas ocasiones, que dos arquitectos puedan asociarse para la presentación de un proyecto a un concurso o la definición del proyecto y/o posterior construcción de una obra. En estos casos sí que resulta habitual reseñar la colaboración concreta que se ha practicado.

Dado que el director de cine tiene más diluidas sus funciones en la ejecución de una obra con menor soporte técnico y envergadura -con carácter general- que la construcción arquitectónica, resulta frecuente que se establezcan colaboraciones en aspectos concretos -guión, fotografía, montaje e incluso dirección- sin que ello genere problemas de competencia. Así, resulta habitual encontrar, como antes se ha comentado, a directores como François Truffaut trabajando como guionista en películas de otros autores que a su vez han colaborado con Truffaut en la elaboración de guión, así como realizadores que se constituyen en ayudantes de dirección o cogen la cámara en producciones ajenas. En los listados de trabajo adjuntos se reflejan dichas colaboraciones.

Una situación particular la constituye el hecho de que dos directores figuren como co-autores a todos los niveles de una obra. En el caso de los realizadores estudiados, podemos observar tendencias y prácticas muy diferentes al respecto.

Alain Resnais colabora en cuatro cintas propias con otros realizadores, todas ellas producciones de corta duración. En *Malfray* (1948) y *Les statues meurent aussi* (Las estatuas también mueren, 1921) se genera una situación particular ya que en ambas se establece, con Robert Hessens y Chris Marker respectivamente, una relación profesional tanto en la dirección como en la escritura del guión.

En el caso de Claude Chabrol no se han encontrado referencias a colaboración con otros directores en títulos propios, aunque sí consta que trabajó con Jean-Luc Godard en *À bout de souffle* (Al final de la escapada, 1960) como consejero técnico. Algo parecido ocurre con Jacques Rivette: si bien no se han encontrado referencias en cuanto a co-dirección de obra propia, sí que se reseña en diversas publicaciones su trabajo como ayudante de realización en *Ali-Baba et les quarante voleurs* (Ali Babá y los cuarenta ladrones), de Jacques Becker y en *French Can-can* de Jean Renoir, ambas de 1954.

Pierre Guilbaud figura como co-director en la película inacabada de Éric Rohmer *Les petites filles modèles* (1952), mientras que el guionista y realizador Claude de Givray y el mismo Jean-Luc Godard se acreditan como co-autores en dos películas diferentes de François Truffaut, *Tire-au-flanc 62* (1960) y *Une histoire d'eau* (Una historia de agua, 1958-61) respectivamente. Jacques Yves Cousteau figura como co-director en la cinta de Louis Malle *Le monde du silence* (El mundo

del silencio, 1956), cinta previa a *Ascenseur pour l'échafaud*. En el caso de Robert Bresson, no se han encontrado referencias al respecto.

Resulta significativo que Jean-Luc Godard, un director con una trayectoria extremadamente personal, en la que como hemos visto difícilmente delega labores como la construcción del guión o el montaje, sí que acredita co-direcciones en prácticamente un tercio de su filmografía. Con independencia de su trabajo con Jean Pierre Gorin en el seno del grupo *Dziga Vertov* anteriormente comentado, la colaboración más frecuente se establece con su mujer, Anne-Marie Miéville, con trece títulos a partir de 1968. Godard co-dirige finalmente siete películas más con realizadores diferentes.

Por último, observar que tanto en cine como en arquitectura sucede a veces que una determinada obra se sectoriza en producciones más pequeñas ejecutadas bajo autorías diferentes. En el caso del cine, estaríamos hablando de películas por episodios con un denominador común, más o menos preciso. En los listados de trabajo se detallan estas ocasiones, aunque merece la pena destacar el caso de *Loin du Vietnam* (Lejos de Vietnam, 1967) y *Contre l'oubli* (Contra el olvido, 1991) con episodios de Alain Resnais y Jean-Luc Godard; *Les sept pêches capitaux* (Los siete pecados capitales, 1960) y *Les plus belles escroqueries du monde* (Las más famosas estafas del mundo, 1964), con trabajos de Claude Chabrol y de Nuevo Jean-Luc Godard o el documento colectivo *Paris vu par...* (París visto por..., 1964), con episodios tanto de estos dos últimos realizadores como de Éric Rohmer.

En el caso de la arquitectura, ciertas obras de gran envergadura pueden sectorizarse en

unidades más abordables adjudicadas a un conjunto de profesionales diversos, frecuentemente coordinadas por una sociedad de promoción y/o un arquitecto u oficina de arquitectura directores.

3 La mirada extranjera

3.1 Colaboración y autoría

3.1.1 Consideraciones profesionales

3.1.2 Los listados de trabajo

3.2 La palabra y la imagen

3.2.1 Los asuntos prestados

3.2.2 Proyectando la mirada

3.3 Forma y método

3.3.1 Métrica y ritmo

3.3.2 El espacio ficticio

3.3.2.1 El falso retorno

3.3.2.2 La cámara lúcida

3.3.3 La construcción del artificio

3.3.3.1 Atravesar el umbral

3.3.3.2 El diálogo distante

3.3.3.3 Concisión

3.3.3.4 EL horizonte duplicado

3.3.3.5 El registro de la ciudad

3.3.3.6 El segundo sentido

3.3.3.7 Sucesivo y simultáneo

3.3.3.8 La visibilidad del artificio

3.3.3.9 El tiempo articulado

3.3.3.10 Llamadas de atención

3.3.3.11 Presencias y persistencias

3.3.3.12 Cerrar al salir

3.1.2 LOS LISTADOS DE TRABAJO

La elaboración de un listado completo del equipo que ha trabajado en la elaboración de una obra cinematográfica se debe abordar desde el conocimiento de una cierta problemática siempre inherente a la consulta de fuentes de muy diversa procedencia.

Para empezar, debemos considerar la posibilidad de que los datos existentes en publicaciones especializadas puedan contener imprecisiones debido a deficiencias de documentación, lapsus y omisiones, así como por errores de transcripción o traducción en copias poco rigurosas de fuentes previas difíciles de localizar. A todo ello, debemos añadir el recorte más o menos sustancial de titularidad -de carácter sindical y contractual- que podemos encontrar en las acreditaciones oficiales a la hora de reseñar las presencias y trabajo efectivo en las fases de rodaje y post-producción de los diversos oficios intervinientes.

Algunas publicaciones referencian únicamente aquello que los títulos de crédito reflejan, tanto al principio como al final de la película. Otras, en cambio, aventuran una ampliación del listado acreditado de colaboraciones basándose en el cruce de informaciones existentes en publicaciones especializadas.

Cuando así ocurre, suele tratarse de estudios serios que establecen relaciones fiables ente los representantes principales de un

cierto oficio y sus colaboradores habituales, a menudo debido a la posibilidad de acceso a un cierto material privilegiado o la posible entrevista a técnicos y realizadores. En otras ocasiones, en cambio, pueden detectarse ciertas imprecisiones basadas en conjeturas excesivamente aventuradas o estudios no demasiado rigurosos, imprecisiones que ciertas publicaciones posteriores más acreditadas evidencian y demuestran.

Otro aspecto a considerar es la selección que los autores de los listados existentes realizan de los diferentes oficios intervinientes en una película. Dependiendo del criterio del compilador, o de los datos que en cada caso hayan podido manejarse, podemos encontrarnos con registros más o menos completos tanto en lo que se refiere a la reseña o no de un cierto oficio como al carácter exhaustivo de la indicación de los profesionales principales y sus colaboradores de una actividad concreta.

Debido a lo anteriormente reseñado, a la hora de confeccionar el listado de colaboraciones profesionales con que los directores estudiados han confeccionado sus películas, ha resultado necesario asumir el lógico baile de datos presente entre las diferentes publicaciones.

Ello ha obligado a la adopción de algunos criterios en un intento de definir una es-



LM-FOTO DE RODAJE

trategia que permitiese, en la medida de lo posible, trabajar con precisión y extensión. Contando con ello, conviene aclarar sin embargo que en ningún caso se puede afirmar la certeza y completitud absolutas de los datos referidos, ya que se han detectado abundantes faltas de coincidencia. Una mayor aproximación hubiera obligado a una investigación documental exhaustiva, probablemente alejada de los objetivos del presente trabajo.

Para la elaboración de los listados profesionales se han manejado diversas fuentes por realizador, comparando el material existente o disponible más autorizado, intentando elaborar un listado lo más exhaustivo posible. Un listado, por otro lado, que siempre será susceptible de ulteriores enriquecimientos y modificaciones.

Con carácter general, se han consultado las siguientes fuentes:

- a. Títulos de crédito oficiales de las películas disponibles.
- b. Monografías especializadas de los directores estudiados y/o eventualmente de algunas de sus realizaciones (Ver 6. *Bibliografía*).
- c. Fuentes documentales de los Archivos de la Cinémathèque Française de París.
- d. Fuentes digitales:
 - IMDb Internet Movie Database (www.imdb.fr)
 - Cinémathèque Française (www.cinematheque.fr)
 - CNC Centre National du cinéma et de l'image animée (www.cnc.fr)
 - www.filmaffinity.com

Como antes se ha comentado, en muchas ocasiones nos encontramos con la circunstancia de que el listado de colaboraciones en una determinada película entre las diferentes publicaciones estudiadas difiere en alguno de

sus datos. El criterio adoptado ante esta falta de coincidencia -salvo que se haya tenido acceso a un dato fidedigno que desmienta y documente la no participación de un profesional- ha sido el de incluir en el listado a todos los miembros del equipo referenciados en dichas publicaciones, por considerar que la fuente de procedencia puede ser diversa (títulos de crédito, comentarios del autor, entrevistas, otras fuentes bibliográficas...)

En cualquier caso, y para la investigación que nos ocupa, esta falta puntual de coincidencia no resulta relevante, ya que importa más analizar el criterio con el que los diversos directores establecen el equipo profesional de trabajo para sus realizaciones a lo largo de su trayectoria que la certeza absoluta de una colaboración puntual más o menos acreditada.

Las obras

Siempre que se ha podido disponer de datos fiables, se ha reseñado la totalidad de trabajos que los autores estudiados han realizado, ya se trate de encargos publicitarios, documentales o productos para la pequeña pantalla. Se ha considerado importante incluir esta información, ya que en ocasiones este tipo de encargos permiten al realizador investigar con proyectos reducidos estrategias que después aplicarán en sus producciones más importantes.

Las obras se han ordenado cronológicamente, reflejando el título que las publicaciones autorizadas consideran como original. Por último, indicar que el listado refleja las obras realizadas hasta Marzo de 2013.

La fecha de realización

En muchas ocasiones, circunstancias ajenas a

la propia realización hacen que se establezca un periodo importante entre la finalización del film y su exhibición. En la medida de lo posible se ha intentado referir, cuando se ha conocido, la fecha de finalización de la película más que la de su estreno, por considerar que la conclusión de un producto es algo que generalmente pertenece a su proceso de realización, a diferencia de su puesta en circulación, sometida a otras variables. La página IMDb trabaja habitualmente con la fecha de estreno, pero ha sido posible encontrar en diferentes fuentes datos que han permitido cotejar y precisar estas informaciones.

Los ayudantes

En algunas publicaciones en las que la elaboración del listado de profesionales participantes se ha planteado con una mayor extensión trascendiendo lo estrictamente reflejado en los títulos de crédito de la película, se ha podido acceder no tan sólo al profesional responsable de un determinado oficio sino a sus ayudantes. Esto hecho resulta habitual en el caso de la dirección de fotografía y el montaje, resultando más difícil rastrear este tipo de datos en otros oficios. Dado que en ocasiones se genera cierta ambigüedad sobre la mayor o menor responsabilidad de cada uno de los miembros de un determinado equipo, se opta por reseñar por extensión a todos los profesionales de los que se ha encontrado algún dato de posible participación, en gran parte porque muchos de ellos con el tiempo devienen profesionales autónomos de cierta relevancia.

La producción

El listado no refleja con carácter general los datos de producción. Tanto el presupes-

to con el que se trabaja la película, el país o países que la financian y el responsable o responsables de producción no suelen aparecer en las publicaciones consultadas o están sometidos a una gran dispersión. Por otro lado, cuando ha sido posible conocer de manera precisa en algún realizador esta información, se ha concluido que los datos obtenidos no permitían obtener conclusiones sobre el método de trabajo de los realizadores estudiados, ya que la producción en muchas ocasiones ha permanecido ajena al sistema de decisiones que un director puede controlar. Únicamente en el caso de ciertas recurrencias o auto-producción se han reflejado los datos obtenidos.

La dirección artística

Los directores artísticos se citan con nombres diversos, tanto en publicaciones especializadas como en los títulos de crédito de la película. En ciertas ocasiones se acreditan como constructores o creadores de decorados, en otras como decoradores de plató, existiendo casos por último en los que un mismo nombre figura con dos denominaciones laborales diferentes en una misma película. Se adopta el término de dirección artística por considerar que reúne adecuadamente todos los aspectos que esta profesión comporta en la construcción de una película.

La música

Con carácter general, se ha reseñado en el listado tan sólo el compositor de música específica para la película, no el autor de una música ya existente -independientemente de su procedencia.

Esta determinación se adopta por dos razo-

nes. En primer lugar, no resulta frecuente encontrar datos sobre la música genérica -no compuesta ex profeso- de una determinada película, sobre todo en producciones anteriores al momento en que el sistema de producción impuso en los diversos países la necesaria reseña de todas las colaboraciones a fin de cumplir la Ley de derechos de autor y propiedad intelectual. Por otro lado, se parte de la consideración de que el músico, al recibir el encargo de componer la banda sonora de un film, se convierte automáticamente en un miembro más del equipo, a diferencia del autor de una música no específica para el mismo.

No obstante, sí que se indica y estudia la totalidad de la música presente en las películas analizadas, por considerarla un elemento constructivo fundamental de la obra.

Por último, se han reseñado los casos en que la música original se modifica en función del país de exhibición

El formato

La página IMDb, y algunas otras publicaciones, reseñan el formato de exhibición de la película. Se ha considerado conveniente incluir algún comentario al respecto ya que para los realizadores, más allá de aceptar una cierta tendencia de mercado al respecto, constituye en muchos casos una variable formal de trabajo, modificando el paso de ventanilla en función de la proporción del fotograma conveniente para cada película.

El metraje

Los datos referentes a la duración de la película están sometidos a una gran dispersión. En ciertas ocasiones se trata de

diferencias de poca entidad, en otros casos resultan más importantes. Los criterios de distribución y la existencia de organizaciones censoras provocan a menudo que existan diversos montajes de una misma obra, mayoritariamente vinculados a la exhibición en un país o época concretos. En la medida que se ha tenido acceso a dicha información, se ha reflejado la duración del montaje del estreno sustituyéndola, en las ocasiones en que así se ha conocido, por el metraje de la versión autorizada del director [*director's cut*].

Fe de ausencias

A la hora de seleccionar el elenco de profesionales integrante de los cuadros profesionales se ha sido totalmente consciente de que ciertos oficios, esenciales para la realización de la película, no iban a estar presentes. El criterio de selección proviene de un estudio previo exhaustivo de publicaciones especializadas, concluyendo que los listados de acreditaciones siempre incluyen, con carácter general, ciertos sectores profesionales y omiten otros.

En ningún caso, pues, esta decisión supone una toma de postura por parte del autor del presente trabajo. Muy al contrario, se ha considerado conveniente asumir el criterio general de selección presente en dichas publicaciones por estimar que debe responder a una forma particular de entender la jerarquía profesional en el campo de la cinematografía.

La omisión más importante es, sin duda, el cuerpo actoral. Si bien en el análisis practicado a las películas estudiadas se hace continua referencia a los actores principales intervinientes, la elaboración de un listado completo en todas las películas de

los realizadores estudiados habría sido inabordable y, probablemente, no habría conllevado ninguna conclusión pertinente al objeto del presente trabajo.

El listado se entiende completo de acuerdo a los datos que ha sido posible recopilar en publicaciones específicas. Se debe asumir por tanto que la inexistencia de acreditaciones profesionales -durante algunos periodos concretos- dejará siempre un margen de imprecisión a la hora de afirmar con rotundidad los criterios bajo los cuales un determinado realizador establece sus colaboraciones profesionales.

**ROBERT BRESSON (1901-1999)**

- Bromont-Lamothe, 1901 - Auvergne, 1999.
- Estudios en el Lycée Lakanal de Sceaux. Breve incursión en la fotografía y la pintura.
- Inicios en el mundo del cine como script en *C'était un musicien*, de Friedrich Zelnick y Maurice Gleize.
- Script en *Les journeaux de Brighton y Courrier Sud*.
- Llegada al cine con la realización de *Les affaires publiques* en 1934.
- En 1943, tras un año de cautiverio en Alemania, realización de su primera película *Les Anges du péché*.
- En 1949, fundación de la revista cinematográfica *Objetif 49*, con Jean Cocteau y Roger Leen-

hardt.

Filmografía

- 1934 01 *Les affaires publiques* (BN, 25')
1943 02 *Les anges du péché* (BN, 96')
1945 03 *Les dames du bois de Boulogne*
(BN, 96)
1951 04 *Journal d'un curé de campagne*
(BN, 115')
1956 05 *Un condamné á mort s'est échappé*¹
(BN, 98')
1959 06 *Pickpocket* (BN, 73')
1962 07 *Procès de Jeanne d'arc* (BN, 65')
1966 08 *Au hasard Balthazar* (BN, 95')
1967 09 *Mouchette* (BN, 78')
1969 10 *Une femme douce* (C, 88')
1971 11 *Quatre nuits d'un rêveur* (C, 87')
1974 12 *Lancelot du lac* (C, 85')
1977 13 *Le diable probablement* (C, 95')
1983 14 *L'argent* (C, 85')

1. *Un condamné á mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut*

Colaboraciones en dirección de obra propia

No figura

Robert Bresson productor

No figura

Robert Bresson actor

No figura

Guión

Robert Bresson figura en todas sus películas, prácticamente sin colaboraciones.

Robert Bresson (14: 01-14), Raymond Leopold Bruckberger (02), Pierre Champion (07), Jean Cocteau (03), André Devigny (05), Jean Giraudoux (02), André Jossset (01), Paul Weill (01).

Textos previos

03 *Jacques le fataliste et son maître* (Denis

Diderot)

- 04 *Journal d'un curé de campagne* (Georges Bernanos)
06 Adaptación libre de *Crimen y castigo* (Fyodor Dostoyevsky)
07 Inspirado en las actas del *Proceso a Juana de Arco*
09 *Nouvelle histoire de Mouchette* (Georges Bernanos)
10 *Una mujer dulce* (Fyodor Dostoyevsky)
11 *Noches blancas* (cuento) (Fyodor Dostoyevsky)
12 Inspirado en *Les Romans de Chrétiens de Troyes*
14 Inspirado en *Faux billet* (Leo Tolstoi)

Ayudantía de dirección

Mylène van der Mersch (5: 09, 11-14), Jacques Ballanche (2: 05, 06), Thierry Bodin (2: 13, 14), Jean-Paul Clément (2: 5, 6), Michel Clément (2: 05, 06), Jacques Kébadian (2: 08, 09), Humbert Balsan (13), Robert Baroody (12), Gilles Berault (12), André Bitoun (11), Pascual Bony (14), Claude Clément (06), Bernard Cohn (12), Mahaut de Cordon (13), Eric Derou (13), Alain Ferrari (07), Sven Frostenson (08), Jean-Pierre Ghys (11), Muni Kabir (11), Guy Lefranc (04), Frédéric Liotier (02), Louis Malle (05), Roger Mercanton (03), Claude Miller (08), Oliver Péray (14), Serge Roullet (07), Hugo Santiago (07), Marcel Ugols (07).

Continuidad (Script)

Geneviève Cortier (2: 08, 12), Odette Lemarchand (2: 04, 06), Françoise Reindberg (2: 09, 13), Suzanne Bon (03), François Collin (07), Anne Dubouillon (05).

Dirección artística

Pierre Charbonnier (9: 01, 04, 05-08, 10, 11, 12), Pierre Guffroy (2: 09, 14), Roger Claude (02), Max Douy (03), Robert Lavallée (03), René Renoux (02), Éric Simon (13).

Dirección de fotografía

Léonce-Henry Burel (4: 04-07), Ghislain Cloquet (3: 08-10), Pasqualino de Santis (3: 12, 13, 14), Philippe Agostini (2: 02, 03), Pierre Lhome (11), Emmanuel Machuel¹ (14), Nicolas Toporkoff (01).

1. Emmanuel Machuel trabaja en muchos casos con Bresson como ayudante de cámara.

Formatos

Trabaja las películas (01-06) con formato 1,37:1. A continuación, salvo la (11), sin datos, y la (13), que retoma el formato anterior, trabaja con 1,66:1.

Montaje

Raymond Lamy (6: 05, 06, 08-11), Germaine Lamy (2: 12, 13), Germaine Artus (07), Robert Bresson (01), Pierre Charbonnier (01), Jean Feyte (03), Yvonne Martin (02), Jean-François Naudon (14), Paulette Robert (04).

Banda sonora

Jean Wiener (4: 01, 08-10), Jean-Jacques Grünenwald (3: 02-04), Michel Magne (2: 11, 12), Philippe Sarde (2: 12, 13), F. R. David (11), Louis Guitar (11), Chris Hayward (11), Francis Seyrig (07).

Metraje

Las películas de Robert Bresson tienen siempre una escasa duración, muchas de ellas menor de 90' y nunca superior a 99'.

**ÉRIC ROHMER (1920-2010)**

-Tulle, 1920 - París, 2010.

-Estudios de literatura clásica.

-Actividad dividida entre la enseñanza del cine y literatura en la Universidad y la realización de sus propias películas, tras la dirección de numerosos programas para televisión escolar (1964-1969).

-Crítico en diversas revistas especializadas a partir de 1951: *Les Temps modernes*, *La Gazette du cinéma*, *la Revue du cinéma*, *Arts...* y redactor jefe de *Cahiers du Cinéma* de 1957 a 1963.

-Profesor en la Sorbona a partir de 1973.

Filmografía

- 1950 01 *Journal d'un scélérat* (BN, 30')
- 1951 02 *Présentation. Charlotte et son steak*¹ (BN, 12')
- 1952 03 *Les petites filles modèles*² (BN, 60)
- 1954 04 *Bérénice* (BN, 15')
- 1956 05 *La sonate à Kreutzer* (BN, 50')
- 1958 06 *Véronique et son cancre* (BN, 20')
- 1959 07 *Le signe du lion* (BN, 100')
- 1962 08 *La boulangère de Monceau*³ (BN, 26')
- 1963 09 *La carrière de Suzanne*³ (BN, 52')
- 1964 10 *Paysages urbains*^{4,17} (BN)
- 1964 11 *Nadja à Paris* (BN, 13')
- 12 *Les métamorphoses du paysage*^{5,17} (BN, 23')
- 13 *Les cabinets de physique au XVIIIème siècle*¹⁷ (25')
- 14 *Les salons de Diderot*^{4,17} (BN)
- 15 *Perceval ou le conte de Graal*¹⁷ (23')
- 1965 16 *Paris vu par...*⁶ (C, 15')
- 17 *Dom Quichotte de Cervantes*^{14,17} (25')
- 18 *Les histoires extraordinaires d'Edgar Poe*^{4,17} (24')
- 19 *Les caractères de la bruyère*^{4,17} (BN, 22')
- 20 *Entretien sur Pascal*^{4,17} (BN, 22')
- 21 *Carl Th. Dreyer*^{7,17} (BN, 60')
- 1966 22 *La collectionneuse*³ (C, 90')
- 23 *Victor Hugo: les contemplations. Livres V-VI*^{4,17} (25')
- 24 *Le celluloid et le marbre*^{7,17} (BN, 90')
- 25 *Une étudiante d'aujourd'hui* (BN, 15')
- 1967 26 *L'Homme et la machine*¹⁷ (34')
- 27 *L'Homme et les images*¹⁷ (35')
- 1968 28 *Fermière à Montfaucon*¹⁷ (BN, 13')
- 29 *Mallarmé (entretien avec)*¹⁷ (22')
- 30 *L'Homme et les frontières*^{17,18} (29'+38')
- 31 *L'Homme et les gouvernements*^{17,18} (29'+30')
- 32 *Nancy au XVIIIème siècle*^{8,17} (25')
- 33 *Postface à l'Atalante*^{9,17} (17')
- 34 *Louis Lumière*^{9,17} (BN, 68')
- 1969 35 *Ma nuit chez Maud*³ (BN, 106')
- 36 *Victor Hugo architecte*¹⁷ (20')
- 37 *La sorcière de Michelet*¹⁷ (26')
- 38 *Le béton dans la ville*¹⁷ (29')
- 1970 40 *Le genou de Claire*³ (C, 105')
- 1972 41 *L'Amour l'après-midi*³ (C, 98')
- 1975 42 *Ville Nouvelle*^{10,17} (212')
- 1976 43 *Die marquise Von O...* (C, 107')
- 1978 44 *Perceval le gallois* (C, 138')
- 1980 45 *Catherine de Heilbronn*^{11,17} (C, 138')
- 46 *La femme de l'aviateur*¹² (C, 104')
- 1981 47 *Le beau mariage*¹² (C, 97')
- 1982 48 *Pauline à la plage*¹² (C, 94')
- 1984 49 *Les nuits de la pleine lune*¹² (C, 102')
- 1986 50 *Le rayon vert*¹² (C, 98')
- 51 *Quatre aventures de Reinette et Mirabelle* (C, 95')
- 52 *Bois ton café, il va être froid* (C, 3')
- 1987 53 *L'ami de mon amie*¹² (C, 102')
- 1988 54 *Le trio en Mi bemol*^{11,17}
- 55 *Les jeux de société*^{14,17} (C, 57')
- 1990 56 *Conte de printemps*¹⁵ (C, 108')
- 1992 57 *Conte d'hiver*¹⁵ (C, 114')
- 1993 58 *L'arbre, la marie et la médiathèque*¹⁶ (C, 105')
- 1995 59 *Les rendez-vous de Paris* (C, 110')
- 1996 60 *Conte d'été*¹⁵ (C, 113')
- 1998 61 *Conte d'automne*¹⁵ (C, 110')
- 2001 62 *L'anglaise et le duc* (C, 129')
- 2004 63 *Triple agent* (C, 115')
- 2005 64 *Le canapé rouge* (C, 17')
- 2007 65 *Les amours d'Astrée et Céladon* (C, 109')
6. Episodio *Place de l'Étoile*, 95', 6 directores.
7. Serie *Cinéastes de notre temps*.
8. Serie *Mieux voir*.
9. Serie *Aller au cinéma*.
10. Cuatro capítulos de 53' cada uno.
11. Grabación en video por Eric Rohmer de la obra de teatro homónima con puesta en escena propia.
12. Serie *Comédies et proverbes*.
13. Videoclip.
14. Serie *Histoire de la vie privée*.
15. Serie *Contes des quatre saisons*.
16. *L'arbre, la marie et la médiathèque ou les sept hasards*.
17. Trabajo para la televisión.
18. Dos partes.
- Colaboraciones en dirección de obra propia**
Pierre Guilbaud (03).
- Éric Rohmer productor**
Películas propias¹ (9: 12², 46, 47, 49, 56, 58, 59, 62, 65).
- Barbet Schroeder, productor, actor -protagonista en *La boulangère de Monceau*- y realizador, financia numerosos títulos de Éric Rohmer (08, 9, 11, 16, 22, 28, 35, 40, 41, 43, 44).
1. Como *Compagnie Éric Rohmer*. Con esta compañía produce también algunos cortometrajes como *Un dentiste exemplaire* (1997), *La Cambrure* (1998) y *Une histoire que se dessine* (1999). Aunque aparece acreditado, Éric Rohmer nunca ha considerado estas tres últimas obras como propias.
2. Co-producida con Pierre Gavarry.
- Éric Rohmer actor**
Películas propias (5: 04, 05, 13, 43, 51).
- Brigitte et Brigitte* (Luc Mollet, 1966)
Out 1: Noli me tangere (Jacques Rivette, 1971)
Out 1: Spectre (Jacques Rivette, 1974)
Justocoeur (Mary Stephen, 1980)
Chassé-croisé (Arielle Dombasse, 1982)
- Guión**
Éric Rohmer (44: 1-9, 11, 16¹, 19¹, 20¹, 22, 23¹, 24¹, 25, 28, 29¹, 34¹, 35, 40, 41, 43-51,
1. Finalizada en 1960.
2. Inacabado.
3. Serie *Six Comtes moreaux*.
4. Serie educativa para televisión *En profil dans le texte*
5. Serie *L'Homme et les images*.

53, 54¹, 56-65), Denise Basdevant (2: 25, 28), Maurice Schérer² (2: 13, 17), Patrick Bauchau (22), Hélène Daumas (32), Paul Gégauff (01, 07), Haydée Politoff (22), Daniel Pommereulle (22), Nadja Tesich (11).

1. Eric Rohmer aparece como "autor del texto", no precisando su participación concreta en el guión.
2. Jean-Marie Maurice Schérer es el nombre de nacimiento de Éric Rohmer. En algunas ocasiones se acredita bajo el nombre de Maurice Schérer.

Textos previos

- 03 Les petites filles modèles (Comtesse de Ségur)
 04 *Bérénice* (Edgar Allan Poe)
 05 *La sonate à Kreutzer* (Léo Tolstoï)
 43 *Die marquise von O...* (Heinrich von Kleist)
 44 *Perceval le gallois* (Chrétien de Troyes)
 45 *Kätschen von Heilbronn* (Heinrich von Kleist)
 55 *Textos diversos* (Georges Duby y Philippe Aries)
 62 *Ma vie sous la révolution* (Grace Elliot)
 65 *L'Astrée* (Honoré d'Urfé)

Ayudantía de dirección

Jean-Louis Comolli (2: 08, 09), Jean-Pierre About (34), Lazslo Benkö (22), Claude Bertrand (41), Adrien Bichet (65), Pierre-Richard Bré (11), Guy Chalaut (44), Philippe Collin (07), Patrice De Bailliencourt (22), Claudine Guillemin (41), Jean-Charles Lagneau (07), Nicole Larrieu (45), Atahualpa Lichy (13), Yves Lovacs (21), Lorraine Santoni (41), Barbet Schroeder¹ (09).

1 Barbet Schroeder produce once películas de Éric Rohmer entre 1963 y 1978 (08, 09, 11, 16, 22, 28, 35, 40, 41, 43, 44), financiando a su vez algunos títulos de Jacques Rivette.

Continuidad (Script)

Bethsabée Dreyfus (2: 63, 65), Ariane Adriani

(45), Michel Fleury (40), Marion Müller (43), Helly Sterian (07).

Dirección artística

Antoine Fontaine (2: 62, 63), Nicole Rachline (2: 35, 41), Marie Dos Santos (65), Jean-Pierre Kohult Svelko (44), Yannis Kokkos (45), Sophie Mantigneux (53), Pascal Ogier (40), Jérôme Pouvaret (65).

Dirección de fotografía

Nestor Almendros (9: 11, 22, 25, 35, 40, 41, 43, 44, 48), Diane Baratier (8: 58-65), Bernard Lutic (3: 46, 47, 53), Luc Pagés (3: 55-57), Sophie Maintigneux (2: 50, 51), Jacques Rivette (2: 4, 5), Michel Aurberger (21), Bruno Barbey (08), Etienne Becker (16), Renato Berta (49), Charles L. Bitsch (06), Philippe Carré (13), Jacques Duhamel (21), Jacques Durr (21), Nicolas Hayer (07), Francis Junek (45), Edith Kraus (13), Daniel Lacambre (09), Jacques Lacourie (34), Jean-Pierre Lazan (29), Alain Levent (16), Pierre Lhomme (12), Jean Limousin (24), Jean-Michel Meurice (08).

Formatos

Éric Rohmer trabaja diversos formatos a lo largo de su carrera, siendo los más frecuentes 1,33:1 y 1,66:1, utilizando muy escasamente formatos con una proporción más horizontal como la pantalla ancha americana (1,85:1) o el cinemascope.

Montaje

Cécile Decugis (9: 35, 40, 41, 43, 44, 46-49), Mary Stephen (9: 57-65), Éric Rohmer (7: 01, 04, 05, 06, 08, 09, 11), Jacqueline Raynal (6: 08, 09, 11, 16, 22, 25), Maria Luisa García (5: 50, 51, 53, 55, 56), Anne-Marie Cotret (07), Christine Du Breuil (12), Simon Dubron (23), Mikka De Poseil (24), Guy Fitoussi (21), Jacques Gaillard (06), Agnès Guillemon (02), Thérèse Sontag (45), Alain Weber (13).

Banda sonora

Jean-Luis Valero (8: 46, 48, 50, 51, 53, 55, 56, 65), Sébastien Erms (4: 57-60), Roger Delmutte (43), Simon Des Innocents (47), Arié Dzierlatka (41), Philippe Eidel (60), Roman Girre (47), Giorgio Gomelski (22), Jacno (49), Maurice Leroux (02), Claude Marti (61), Elli Medeiros (49), Gérard Pansanel (61), Pierre Peyras (61), Guy Robert (44), Louis Saguer (07), Antonello Salis (61), Blossom Toes (22).

Metraje

La películas de Éric Rohmer con frecuencia sobrepasan los 90', existiendo una gran producción en el campo del documental y el cortometraje, sobre todo en los inicios y en su trabajo para la televisión.



ALAIN PIERRE MARIE JEAN GEORGES RESNAIS (1922)

-Vannes, 1922

-Intereses a edad muy temprana por el cine, la literatura, el cómic y el teatro.

-Voluntad de trabajar como librero abandonada por su fascinación por el mundo del espectáculo. A los 13 años, realización de primeras películas en 8 mm aunque inicio real en el cine en 1946.

-Inscripción al Cours Simon (curso de teatro) a su llegada a París y posterior inscripción en el IDHEC en 1943. Especialización en montaje sin dejar de hacer películas en 16 mm.

-Comienzo de su carrera en el cine documental; cortometrajes sobre pintores.

Filmografía

- 1936 01 *L'aventure de Guy*¹ (BN)
- 1946 02 *Schéma d'une identification* (BN)
- 03 *Ouverte pour cause d'inventaire* (BN, 90')
- 1947 04 *Visite à Oscar Dominguez* (BN)
- 05 *Visite à Lucien Coutad* (BN)
- 06 *Visite à Hans Hartung*
- 07 *Visite à Felix Labisse* (BN)
- 08 *Visite à César Doméla*
- 09 *Portrait d'Henri Goetz*
- 10 *Le lait Nestlé*
- 11 *L'alcool tue* (BN, 15)
- 12 *La bague* (BN)
- 13 *Journée naturelle* (C)
- 1948 14 *Van Gogh (I y II)* (BN, 20)
- 15 *Malfray* (C)
- 16 *Les jardins de Paris* (C, 39')
- 17 *Châteaux de France* (C)
- 1950 18 *Guernica* (BN, 13')
- 19 *Gauguin* (BN, 14')
- 1951 20 *Pictura (Goya)* (BN, 72')
- 1953 21 *Les statues meurent aussi* (BN, 30')
- 1955 22 *Nuit et brouillard* (BN/C, 32')
- 1956 23 *Toute la mémoire du monde* (BN, 21')
- 1957 24 *Le mystère de l'atelier quinze* (BN, 18')
- 1958 25 *Le chant du styrène* (C, 19')
- 1959 26 *Hiroshima mon amour* (BN, 86')
- 1961 27 *L'année dernière à Marienbad* (BN, 94')
- 1963 28 *Muriel ou le temps d'un retour* (C, 115')
- 1966 29 *La guerre est finie* (BN, 121')
- 1967 30 *Loin du Vietnam*² (C, 17')
- 1968 31 *Cinetracts* (BN, 90')
- 32 *Je t'aime, je t'aime* (C, 91')
- 1973 33 *L'an 01*³ (BN/C, 04')
- 1974 34 *Stavisky* (C, 120')
- 1977 35 *Providence* (C, 110')
- 1980 36 *Mon oncle d'Amérique* (BN/C, 125')
- 1983 37 *La vie est un roman* (C, 110')

- 1984 38 *L'amour à mort* (C, 92')
- 1986 39 *Mélo* (C, 112')
- 1989 40 *I want to go home* (C, 100')
- 1991 41 *Contre l'oubli*⁴ (C, 03')
- 1992 42 *Gershwin*⁵ (C, 52')
- 1993 43 *Smoking/no smoking*⁶ (C, 146'/147')
- 1997 44 *On connaît la chanson* (C, 120')
- 2003 45 *Pas sur la bouche* (C)
- 2006 46 *Cœurs* (C, 120')
- 2009 47 *Les herbes folles* (C, 104')
- 2012 48 *Vous n'avez encore rien vu* (C)
- 2013 49 *Aimer, boire et chanter*⁷

- 1. Inacabado.
- 2. Episodio "Claude Ridder", 6 directores, 115'.
- 3. Episodio "Wall street", 90'.
- 4. Episodio "Pour Estéban Gonzalez Gonzalez, Cuba", 30 directores, 110'.
- 5. Producción para la pequeña pantalla.
- 6. Considerado el primer film interactivo de la historia, el primer segmento "Smoking" contempla la posibilidad A, el segundo "No Smoking" la B, conforman una unidad aunque pueden se vistas de manera independiente (BOU, 1998, 250).
- 7. En proceso de filmación.

Colaboraciones en dirección de obra propia

Robert Hessens (2: 15,18), André Heinrich (24), Chris Marker (21).

Alain Resnais productor

Alain Resnais solamente figura como productor en su película *La Bague* (1947)

Alain Resnais actor

*Les visiteurs du soir*¹ (Marcel Carné, 1942)
*Le signe du Lion*¹ (Eric Rohmer, 1962)
*Quand le chat sourit*² (Sabine Azéma, 1997)

- 1. No acreditado
- 2. Trabajo para la pequeña pantalla

Guión

Alain Resnais (4: 31, 39, 47¹, 48), Gaston Diehl (3: 14, 15, 19), Rémo Forlany (3: 11, 23, 24), Jean Grouault (3: 36-38), Jean-Pie-

rre Bacri (2: 43, 44), Jean Cayrol (2: 22, 28), Roland Dubillard (2: 11, 16), Laurent Herbiet (2: 47, 48), Robert Hessens (2: 14, 15), Agnès Jaoui (2: 43, 44), Chris Marker (2: 21, 24), Jorge Semprun (2: 29, 34), Jacques Sternberg (2: 30, 31), Marguerite Duras (26), Anne Dutter (43), Georges Dutter (43), Paul Éluard (18), Jules Feiffer (40), Edward Jablonsky (42), David Mercer (35), Raymond Quenau (25), Jean-Michel Ribes (46), Alain Robbe-Grillet (27).

1. Como Alex Reval

Textos previos

- 19 Basado en cartas de Paul Gauguin
- 32 *Je t'aime, Je t'aime* (Jacques Sternberg)
- 36 Basado en trabajos de Henri Laborit
- 39 *Mélo* (Henry Bernstein)
- 43 *Intimate exchanges* (Alan Ayckbourn)
- 45 Basado en el libreto de André Barde
- 46 *Private Fears in Public Spaces* (Alan Ayckbourn)
- 47 *L'incident* (Christian Gailly)
- 48 *Eurydice* (Jean Anouilh)

Ayudantía de dirección

Florence Malraux (7: 27, 29, 32, 35, 37-39), Jean Leon (4: 26, 27, 34, 37), Christophe Jeauffroy (3: 46, 47, 48), Patrick Armisen (2: 47, 48), Mathieu Blanchard (2: 47, 48), André Heinrich (2: 22, 23), Laurent Herbiet (2: 45, 46), Jean-Charles Lauthe (2: 22, 23), T. Andrefouet (26), Charles L. Bitsch (30), Charlotte Buisson-Tissot (46), Reynald Calcagni (38), Dorothee Chesnot (46), Daniel Deleforges (43), Nathalie Depose (47), Edith Fleury (48), Yann Gilbert (40), R. Guyonne (26), Hara (26), Martin-Pierre Hubrecht (25), Itoi (26), Reynald Lampert (35), Jean Lefeure (32), Jacques Leon (29), Camille Lipmann (44), Philippe López (34), John Lvoff (35), Chris Marker (22), Guy Pinon (37), Colette Renty (02), Bruno Resnais (43), Volk-

er Schlöndorff (27), Olivier Trémolet (43), Philippe Turlure (39), Thierry Verrier (44), Iris Wong (46).

Continuidad (Script)

Sylvette Baudrot (13: 26-28, 32, 37, 39, 40, 43-48), Marie-José Guissart (35), Hélène Sébillote (38).

Dirección artística

Jacques Saulnier (16: 27-29, 32, 34-40, 43-45, 47, 48), Jacques Dugied (32), Pace (32).

Dirección de fotografía

Sacha Vierny (10: 22, 24-29, 34, 36, 38), Ghislain Cloquet (5: 21-24, 30), Renato Berta (3: 43-45), Henry Ferrand (3: 14, 18, 19), Alain Resnais (2: 11¹, 17), Charlie Van Damme (2: 39, 40), Ricardo Aronovitch (35), Jean Boffety (32), Ned Burgess (42), Eric Gautier (3: 46-48), Ernest Haller (20), Philippe Muyl (41), Bruno Nuytten (37), Michio Takahashi (26).

1. Como Alzin Rezarail

Formatos

Alain Resnais trabaja con diferentes formatos. Inicialmente trabaja mucho el 1,37:1, formato estándar de cine sonoro muy utilizado desde 1930 hasta 1955, alternando en algunas ocasiones con el Cinemascope 2,35:1. A partir de 1963, y concretamente con *Muriel ou le temps d'un retour*, generaliza su trabajo con el formato 1,66:1, pantalla estándar europea, con algún retorno al 1,37:1 o al Cinemascope.

Montaje

Albert Jurgenson (10: 32, 34-40, 42, 43), Alain Resnais (9: 11¹, 14, 17-19, 21-23, 25), Hervé de Luze (5: 44, 45, 46, 47, 48), Jean-Pierre Besnard (3: 37-39), Jasmine Chasney (3: 22, 26, 27), Henri Colpi (3: 22, 26,

27), Claudine Merlin (3: 23, 25, 28), Anne Sarratue (3: 23, 24, 26), Colette Leloup (2: 30, 32), Kendut Peltier (2: 27, 28), Eric Pluet (2: 28, 29), Noëlle Boisson (33), Ziva Postek (29).

1. Como Alzin Rezarail.

Banda sonora

Hans Werner Henze (3: 27, 28, 38), Mark Snow (3: 46, 47, 48), Pierre Barbaud (2: 24, 25¹), Guy Benard (2: 18, 21), Georges Delerue (2: 26, 28), Giovanni Fusco (2: 26, 29), M. Philippe-Gérard (2: 37, 39), Jacques Besse (14), Mino Cinelli (41), Jeffery Cotton (38), Jean Dandeny (32), Arié Dzierlatka (36), Hans Eisler (22), Bruno Fontaine (44), Maurice Jarre (23¹), John Kander (40), Darius Milhaud (19), John Patisson (43), Jean-Claude Peltier (32), Krzysztof Penderecki (32), Miklos Rozsa (35), Francis Seyring (27), Stephen Sondheim (34).

1. Dirección de Georges Delerue.

Metraje

Las películas de Alain Resnais con frecuencia sobrepasan los 90', existiendo una gran producción en el campo del documental y el cortometraje, sobre todo en los inicios.



JACQUES RIVETTE (1928)

-Rouen, 1928

-Padre farmacéutico. Asistencia frecuente al cine frente la farmacia paterna.

-Unión en 1950 al Cine-club del Barrio Latino.

-Frecuenta asiduamente la Cinémathèque Française donde conoce a Eric Rohmer, Jean-Luc Godard y François Truffaut, con los que funda en 1950 *La Gazette du cinéma*. Crítico cinematográfico en *Cahiers du cinéma*, donde pasa a ser jefe de redacción en 1963. Colaborador también en *Arts*.

-Asistente de dos grandes realizadores, Jacques Becker y Jean Renoir. Grabación en la misma época de sus primeros cortometrajes.

Filmografía

- 1949 01 *Aux Quatre coins*¹ (20')
1950 02 *La Quadrille*¹ (BN, 40')
1952 03 *Le Divertissement*¹ (40')
1955 04 *Charlie, 22 ans, trompette*¹
1956 05 *Le Coup de Berger* (BN, 28')
1960 06 *Paris nous appartient* (BN, 136')
1966 07 *La religieuse* (C, 135)
08 *Cinéastes de notre temps*² (BN/C)
1969 09 *L'amour fou* (BN/C, 252')
1971 10 *Out one: Noli me tangere*
(BN/C, 729')
1974 11 *Essai sur l'agression*
12 *Naissance et mort de Prométhé* (41')
13 *Out one: espectre* (C, 255')
14 *Céline et Julie vont en bateau*
(C, 193')
1976 15 *Noroît* (C, 145')
16 *Duelle (une quarantaine)* (C, 121')
1980 17 *Paris s'en va* (C, 40')
18 *Le pont du nord* (C, 127')
19 *Merry-go-round* (C, 160')
1983 20 *L'amour par terre* (C, 125')
1985 21 *Hurlevent* (C, 130')
1988 22 *La bande des Quatre* (C, 160')
1991 23 *Divertimento* (C, 130')
24 *La Belle noiseuse* (C, 236')
1994 25 *Jeanne la Pucelle I: les batailles*
(C, 160')
26 *Jeanne la Pucelle II : les prisons*
(C, 176')
1995 27 *Haut bas fragile* (C, 169')
28 *Lumière et compagnie*³ (BN/C, 88')
1998 29 *Secret défense* (170')
2001 30 *Va savoir* (C, 220')
2003 31 *Histoire de Marie et Julien*
(C, 150')
2007 32 *Ne touchez pas la hache* (C, 137')
2009 33 *36 vues du pic Saint-Loup*
(C, 84')

1. Sergio Toffetti (Toffetti, 1991, 79) refiere que Jacques Rivette, hasta ese momento -la publicación es de 1991-, Jacques Rivette no reconocía la autoría de

estos cuatro primeros cortometrajes.

2. Serie realizada para televisión:
Jean Renoir: la recherche du relatif (94').
Jean Renoir: la direction d'acteur (97').
Jean Renoir: la regle et l'exception (75').
Portrait de Michel Simon par Jean Renoir ou portrait de Jean Renoir par Michel Simon ou la direction d'acteurs: dialogue (97').
3. Episodio "Jacques Rivette / Paris".

Colaboraciones en dirección de obra propia

No se han encontrado colaboraciones en la dirección de películas propias.

Jacques Rivette trabajó como ayudante de realización en *Ali-Baba et les quarante voleurs* (1954) de Jacques Becker y en *French can-can* (1954) de Jean Renoir.

Jacques Rivette productor

Figura como productor en tres capítulos de la serie *Cinéastes de notre temps*, dedicados a Jean Renoir (1967).

Jacques Rivette actor

Jacques Rivette hace acto de aparición muy puntual en 05, 06, 25 y 27. También aparece (no acreditado) en *Le Château de verre* (1950) de René Clement y en *La mémoire courte* (1979) de Eduardo de Gregorio.

Guión

Jacques Rivette (22: 05-07, 09, 10, 13, 15, 16, 18-21, 23-27, 29-33), Pascal Bonitzer (13: 20-27, 29-33), Christine Laurent (10: 22-27, 30-33), Suzanne Schiffman (6: 10, 13, 18-21), Eduardo de Gregorio (4: 14-16, 19), Marilú Parolini (4: 09, 15, 16, 20), Jean Gruault (2: 06, 07), Juliet Berto (14), Charles L. Bitsch (05), Claude Chabrol (05), Laurence Côte (27), Emmanuelle Cuau (29), Marianne Denicourt (27), Bulle Ogier (18), Pascal Ogier (18), Jerome Prieur (18), Natalie Richard (27).

Textos previos

- 07 *La religieuse* (Denis Diderot)
10 *L'histoire des Treize*¹ (Honoré de Balzac)
21 *Wuthering heights* (Emily Brontë)
24 *Le chef-d'oeuvre inconnu* (Honoré de Balzac)
30 *Come tu me vuoi*¹ (Luigi Pirandello)
32 *La duchesse de Langleais* (Honoré de Balzac)

1. Sin acreditar

Ayudantía de dirección

Shirel Amitay (4: 30-33), Lorraine Gra-leau (3: 22, 24, 29), Gabrielle Roux (3: 25, 26, 27), Suzanne Schiffman (3: 17, 20, 21), Dominique Arhex (2: 26, 27), Luc Bé-raud (2: 14, 15), Pascal Deux (2: 20, 21), Denis Krajl (2: 31, 32), Pascal Lemaitre (2: 14, 15), Sonia Lila Tahallah (2: 27, 30), Jean-Jacques Aublanc (16), Claude Bakka (07), Anne Billiotte (24), Claude Cadiou (16), Margherita Caron (30), Séverine Cheronnel (29), Alice di Giacomo (33), Christelle Dufour (29), Pierre Fabre (07), Philippe Fourastié (07), Bernard Granger (16), Denys Granier-Deferre (16), Jean Gruault (06), Jean Herman (06), Michel Klochender (19), Benjamin Legrand (19), Alain Lentonze (16), Gilles Loufty (17), Marc Mameaux (32), Lydie Mahias (19), Laure Montbellet (30), Isabelle Muraour (22), Katia Nicolas (30), Isabelle Path (06), Alexis Poliakov (07), Alain Pozarkin (06), Céline Savoldelli (30), Mathieu Schiffman (17), Jean-François Stévens (10), Jean-Marie Straub (05), André Téchin (09), Nelly Trousson (22), Serge Valézy (16), Nicolas Vray (31).

Continuidad (script)

Lydie Mahias (13: 07, 09, 10, 15, 16, 18, 20-22, 24, 26, 27, 29), Lydia Bigard (4: 30-33), Margot Catalaa (19), Irina Lhomme (14), Laura Mauri (06).

Dirección artística

Emmanuel de Chauvigny¹(11: 21, 22, 24-27, 29-33), Éric Simón (2:15, 16), Anne Andreu (28), Jean-Jacques Fabre (07), Guy Littaye (07), Roberto Plate (20).

1. En ocasiones acreditado como Manu de Chauvigny

Dirección de fotografía

William Lubtchansky (15: 15-19, 20, 23-25, 26, 29-33), Caroline Champetier (6: 15¹, 17, 18, 19¹, 20¹, 22), Pierre-William Glenn (4: 10-13), Charles L. Bitsch (3: 03, 05, 06), Dominique Chapuis (2: 15¹, 19¹), Alain Levent (2: 07, 09), Étienne Becker (09), Renato Berta (21), Michel Cenet (14¹), Irina Lubtschanky (33), Pierre Mareschai (08), Christophe Pollock (27), Jacques Renard (14), Matthieu Schiffman (18), Patrice Wyers (09¹), Claude Zidi (07¹).

1. Asistente de fotografía.

Jacques Rivette trabaja como director de fotografía en la película de François Truffaut *Une visite* (1954) y en *Berenice* (1954), de Eric Rohmer.

Formatos

Con los datos disponibles que no son todos, varía mucho de formato

Montaje

Nicole Lubtchansky (20: 09, 10, 13-21, 24-27, 29-33), Denise de Casabianca (4: 05-07, 13), Catherine Quesemand (3: 17, 19, 22), Jean Eustache (08), Carole Marquand (10), Jacques Rivette (15).

Jacques Rivette trabaja como asistente de montaje con Jean Mitry (*Toffeti*, 1991, 79).

Banda sonora

Jordi Savall (3: 25, 26, 29), Pierre Allio (2: 32, 33), Philippe Arthuys (06), François Bréant (27), Jean Cohen-Solal (15), Robert Cohen Solal (15), Jean-Pierre Drouet (10), Jean-Claude Eloy (2: 7, 9), Barre Philips (19), Astor Piazzolla (18), Daniel Ponsard (15), Jean-Marie Sénia (14), John Surman (19), Jean Wiener (16).

Metraje

Las duraciones son muy variables dependiendo de las publicaciones, llegando a haber diferencias de 30 minutos.

Son muy escasos los títulos que no alcanzan los 90', existiendo metrajes muy extensos como el caso de *Out one: Noli me tangere*, con 729 minutos de duración.



CLAUDE CHABROL (1930-2010)

-París, 1930 - París, 2010.

-Estudios de Farmacia y Bachillerato de letras. Posterior giro hacia el cine.

-Con seis años ve la primera película de la que conserva recuerdo, *Anthony Adverse* (1936) de Mervyn LeRoy, y a partir de entonces, asiduo del cine que regenta su tío, el *Nouveau Théâtre* en la rue Vaugirard.

-Pasiones: la literatura y el teatro clásicos franceses.

-Durante la Segunda Guerra Mundial, traslado a casa de su abuela Marie en Sardent (Creuse), donde funda un cine en un garaje.

-Referencias a la literatura en sus películas: sus actores citan a Molière, a Homero, o directamente, guiones basados en obras de Simone de Beauvoir, William Shakespeare o Gustave Flaubert.

-En 1952, colaboraciones con distintas revistas, publicación de primeros relatos literarios y primeras críticas de películas. Colaboración en *Cahiers du cinéma* y *Arts*. Relaciones Públicas en la *Twentieth Century-Fox*.

-En 1956, salto activo al cine con la fundación de la productora *AJYM Films'* (ayudado de una gran herencia familiar), en la que comenzarán sus andanzas cinematográficas Jacques Rivette, Éric Rohmer, Philippe de Broca o Jacques Gaillard. El mismo Chabrol utiliza *AJYM Films* para producir el guión de un cortometraje y sus primeros cinco largometrajes, previamente al cierre definitivo en 1961.

Filmografía

1958	01 <i>Le Beau Serge</i> (BN, 94')	1975	36 <i>Les magiciens</i> (C, 90')	2007	77 <i>La fille coupée en deux</i> (C, 115')
	02 <i>Les Cousines</i> (BN, 110')	1976	37 <i>Folies Bourgeoises</i> (C, 105')	2008	78 <i>Le petit fût</i> ¹²
1959	03 <i>À double tour</i> (C, 100')		38 <i>Alice ou la dernière fugue</i> (C, 93)		79 <i>La parure</i> ¹² (C, 30')
1960	04 <i>Les bonnes femmes</i> (BN, 100')	1977	39 <i>Les liens de sang</i> (<i>Blood relatives</i>) (C, 100')	2009	80 <i>Bellamy</i> (C, 110')
	05 <i>Les godelureaux</i> (BN, 99')	1978	40 <i>2+2=4</i> ⁶ (-, 88')		81 <i>Le petit vieux des Batignolles</i> ¹³ (-, 55')
	06 <i>Les sept péchés capitaux</i> ¹ (BN, 18')		41 <i>Violette Nozière</i> (C, 124')	2010	82 <i>Le fauteuil hanté</i> ¹³
1961	07 <i>L'œil du Malin</i> (BN, 80')	1979	42 <i>La boucle d'oreille</i> ⁵ (C, 53')		
1962	08 <i>Landru</i> (C, 115')		43 <i>Monsieur Prokofiev</i> ⁷ (C, 28')		1. Episodio <i>L'avarice</i> , 115', 7 directores.
	09 <i>Ophélie</i> (BN, 102')		44 <i>Monsieur Liszt</i> ⁷ (C, 27')		2. Episodio <i>L'homme qui vendit la Tour Eiffel</i> ", 128', 5 directores.
1964	10 <i>Les Plus belles escroqueries du monde</i> ² (C, 18')		45 <i>Monsieur Saint-Saëns</i> ⁷ (C, 28')		3. Episodio « <i>La Muette</i> », 95', 6 directores
	11 <i>Le tigre aime la chair fraîche</i> (BN, 90')	1980	46 <i>Le cheval d'orgueil</i> (C, 120')		4. Serie televisiva <i>Nouvelles de Henry James</i> .
	12 <i>Paris vu par...</i> ³ (C, 16')		47 <i>Le tramway fantôme</i> ⁸ (C, 88')		5. Serie televisiva <i>Histories insolites</i> .
1965	13 <i>Marie Chantal contre le docteur Kha</i> (C, 114')	1981	48 <i>L'échafaud magique</i> ⁸ (C, 93')		6. Serie televisiva <i>Madame le juge</i> .
	14 <i>Le tigre se parfume à la dynamite</i> (C, 85')		49 <i>Le système du Dr. Goudron et du professeur Plume</i> ⁹ (C, 55')		7. Serie televisiva <i>Il était un musicien</i> .
1966	15 <i>La ligne de démarcation</i> (BN, 115')	1982	50 <i>La danse de mort</i> ⁹ (C, 123')		8. Serie televisiva <i>Fantômas</i> , también dirigida por Luis Buñuel.
	16 <i>Le scandale</i> (C, 110')		51 <i>M. le maudit</i> ⁹ (BN, 10')		9. Trabajo para la televisión.
1967	17 <i>La route de Corinthe</i> (C, 90')		52 <i>Les affinités électives</i> ⁹ (C, 117')		10. Serie televisiva <i>Les dossiers secrets de l'inspecteur Lavardin</i> .
1968	18 <i>Les biches</i> (C, 95')		53 <i>Les fantômes de Chapelier</i> (C, 120')		11. Serie televisiva <i>Les redoutables</i> .
	19 <i>La femme infidèle</i> (C, 95')	1984	54 <i>Le sang des autres</i> (C, 130')		12. Serie televisiva <i>Chez Maupassant</i> .
1969	20 <i>Que la bête meure</i> (C, 113')	1985	55 <i>Poulet au vinaigre</i> (C, 110')		13. Serie televisiva <i>Au siècle de Maupassant: contes et nouvelles du XIX siècle</i> .
	21 <i>Le boucher</i> (C, 95')	1986	56 <i>Inspecteur Lavardin</i> (C, 100')		
1970	22 <i>La rupture</i> (C, 124')		57 <i>Masques</i> (C, 100')		Chabrol trabaja en numerosas producciones para la televisión, aunque la mayoría de las publicaciones no las refieren ni estudian. Los datos aportados son mayoritariamente de la página IMDb (www.imdb.com)
1971	23 <i>Juste avant la nuit</i> (C, 106')	1987	58 <i>Le cri du hibou</i> (C, 102')		
	24 <i>La décade prodigieuse</i> (C, 110')	1988	59 <i>Une affaire de femmes</i> (C, 110')		
1972	25 <i>Docteur Popaul</i> (C, 105')		60 <i>Maux croisés</i> ¹⁰ (-, 90')		
	26 <i>Les noces rouges</i> (C, 90')	1989	61 <i>L'escargot noir</i> ¹⁰ (C, 88')		
1973	27 <i>Nada</i> (C, 100')		62 <i>Jours tranquilles à Clichy</i> (C, 120')		Colaboración en dirección en obras propias
1974	28 <i>Une partie de plaisir</i> (C, 100')		63 <i>Dr. M</i> (C, 116')		No se han encontrado referencias a colaboraciones de otros realizadores en películas propias, aunque si consta que Claude Chabrol trabajó con Jean-Luc Godard en <i>À bout de souffle</i> (1960) como consejero técnico.
	29 <i>Les innocents aux mains sales</i> (C, 120')	1990	64 <i>Madame Bovary</i> (C, 142')		
	30 <i>De Grey, un récit romanesque</i> ⁴ (C, 48')	1991	65 <i>Betty</i> (C, 103')		
	31 <i>Le banc de la désolation</i> ⁴ (C, 51')		66 <i>1992 66 L'œil de Vichy</i> (BN, 110')		
	32 <i>Une invitation à la chasse</i> ⁵ (-, 53')	1993	67 <i>L'enfer</i> (C, 98')		
	33 <i>Les gens de l'été</i> ⁵ (C, 52')	1995	68 <i>La cérémonie</i> (C, 111')		Claude Chabrol productor
	34 <i>Monsieur Bébé</i> ⁵ (-, 53')	1996	69 <i>Cyprien Katsaris</i> ⁹ (C)		Películas propias (4: 1, 2, 30, 31).
	35 <i>Nul n'est parfait</i> ⁵ (-, 52')	1997	70 <i>Rien ne va plus</i> (C, 100')		
		1998	71 <i>Au cœur du mensonge</i> (C, 113')		<i>Le coup de berger</i> (Jacques Rivette, 1956)
		2000	72 <i>Merci pour le chocolat</i> (C, 99')		<i>l'Américain</i> (Alain Cavalier, 1958)
			73 <i>Coup de vice</i> ¹¹ (-, 9')		<i>Veronique et son cancre</i> (Erich Rohmer, 1958)
		2003	74 <i>La fleur du mal</i> (C, 104')		<i>Le Signe du Lion</i> (Eric Rohmer, 1959)
		2004	75 <i>La demoiselle d'honneur</i> (C, 111')		<i>Les jeux de l'amour</i> (Philippe de Broca, 1959)
		2006	76 <i>L'ivresse du pouvoir</i> (C, 110')		

L'eau à la bouche (Jacques Doniol-Valcroce, 1959)
Paris nous Appartient (Jacques Rivette, 1960)
Le Farceur (Philippe de Broca, 1960)
La Ligne droite (Jacques Gaillard, 1961)

Claude Chabrol funda en 1956 su propia productora AJYM, un juego entre las iniciales del nombre de su esposa Agnès -con cuyo dinero, proveniente de una herencia, pudo montar la compañía- y de sus dos hijos: Jean-Yves -que acabaría siendo arquitecto- y Matthieu, la futura compositora de la música de sus películas. El primer trabajo acreditado de la compañía es un cortometraje, *Le coup de Berger* (1956), de Jacques Rivette, y aunque en las diferentes publicaciones consultadas existen discrepancias -en algunos casos se cita a Claude Chabrol directamente como productor-, parece claro que todos los títulos producidos hasta 1961, año en que la productora se disuelve, lo serían por AJYM films.

Claude Chabrol actor

Claude Chabrol desarrolla una prolífica carrera como actor, acreditado en casi sesenta títulos, de los cuales 17 son propios. En algún caso su papel se limita a la voz del narrador, aunque habitualmente actúa como figurante o en pequeños papeles. Merece en este sentido destacar su participación en películas estudiadas en el presente trabajo: *Le beau Serge*, *Le coup de Berger* y *Paris nous appartient*. En los tres casos se trata de apariciones fugaces o pequeños papeles.

En *Saint-Tropez blues* (1960) de Marcel Mous-sy, *L'animal* (1977) de Pierre Gauchet y *Les acteurs anonymes* (2001) de Benoît Cohen, actúa como él mismo.

Guión

Claude Chabrol (49: 01-06, 10-13, 15, 18-23, 26, 27, 29, 34, 36-43, 45, 46, 50, 53, 55-65,

67, 68, 70-72, 74-77, 80), Paul Gégauff (14: 02-05, 10, 16, 18, 20, 24, 25, 28, 32, 36, 49), Odile Barski (9: 40, 41, 43, 57, 58, 63, 71, 76, 80), Roger Grenier (6: 30, 31, 33-35, 52), Gérard Jourd'hui (4: 78, 79, 81, 82), Dominique Roulet (4: 55, 56, 60, 61), Jacques Santamaria (4: 78, 79, 81, 82), Daniel Boulanger (3: 13, 17, 46), Caroline Eliacheff (3: 68, 72, 74), Claude Brulé (2: 16, 17), Jean Curtelin (2: 14, 44), Roger Hanin (2: 11¹, 14¹), Martial Matthieu (2: 07, 09), Bernard Revon (2: 47, 48), Eugène Archer (24), Jean-Pierre Azéma (66), Sydney Banks (39), Jean Bany (42), Thomas Bauermeister (63), William Benjamin (16), Adriano Bolzoni (36), Eliane Bonneau (12), Hervé Bromberger (41), Jacques Chazot (13), Henri-Georges Clouzot (67), Enio de Concini (37), Jean-Dominique De la Rochefoucauld (31), Norman Enfield (37), Jean-Marie Fitère (41), Paul Gardner (24), Stéphane Gateau (73), Frédéric Grendel (41), Jean Grenier (31), Mathieu Guillermo (73), Jean Halain (11), Jean-François Hauduroy (45), José-André Lacour (67), Louise L. Lambrichs (74), Pierre Leccia (75), Pierre V. Lesou (36), Ugo Leonzio (62), Cécile Maistre (77), Antonietta Malzieri (27), Jean-Patrick Manchette (27), Félicien Marceau (06), Jean Max (45), Sollace Mitchell (63), Brian Moore (54), Eric Ollivier (05), Robert O. Paxton (66), Derek Prouse (16), Colonel Rémy (15), François Sagan (08), Colo Tavernier (59), Raymond Thévenin (40), Christian Yves (13).

1. Como Antoine Flachot

Marthial Matthieu es un pseudónimo del trabajo conjunto entre Claude Chabrol y Paul Gégauff.

Textos previos

03 *The key to Nicholas street* (Stanley Ellin)
05 *Les Godelureaux* (Eric Ollivier)

09 Hamlet (William Shakespeare)
17 La route de Corinthe (Claude Rank)
20 The beast must die (Nicholas Blake)
22 Le jour des parques (Charlotte Armstrong)
23 The thin line (Edward Atiyah)
24 La décade prodigieuse (Ellery Queen)
25 Meurtre à loisir (Hubert Monteilhert)
27 Nada (Jean-Patrick Manchette)
29 The damned innocents (Richard Neely)
30 De grey, a romance (Henry James)
31 Le banc de la désolation (Henry James)
32 Une invitation à la chasse (Georges Hitchcock)
33 Les gens de l'été (Shirley Jackson)
34 Bons et loyaux services (Julio Cortázar)
35 Accomodaments (G. G. Mandel)
36 Initiation au meurtre (Frédéric Dard)
37 Le malheur fou (Lucie Faure)
39 Blood relatives (Evan Hunter¹)
41 Violette Nozière (Jean-Marie Fitère)
42 The earring (William Irish jr.)
46 Le cheval d'orgueil (Pierre-Jakez Helias)
47 Le tramway fantôme (Marcel Allain, Pierre Souvestre)
48 L'échafaud magique (Marcel Allain, Pierre Souvestre)
49 Le système du Dr. Goudron et du professeur Plume (Edgar Allan Poe)
50 Dödsdansen (August Strindberg)
52 Les affinités électives (Johann Wolfgang Goethe)
53 Les fantômes du Chapelier (Georges Simenon)
54 Le sang des autres (Simone de Beauvoir)
55 Une mort en trop (Dominique Roulet)
58 Le cri d'hibou (Patricia Highsmith)
59 Une affaire de femmes (Francis Szpiner)
62 Quiet days in Clichy (Henry Miller)
63 Mabusse der Spieler (Norbert Jacques)
64 Madame Bovary (Gustave Flaubert)
65 Betty (Georges Simenon)
68 A judgement in stone (Ruth Rendell)
72 The chocolate cobweb (Charlotte Armstrong)
75 La demoiselle d'honneur (Ruth Rendell)

78 *Le petit fût* (Guy de Maupassant)
 79 *La parure* (Guy de Maupassant)
 81 *Le petit vieux des Batignolles* (Émile Gaboriau)
 82 *Le fauteuil mante* (Gaston Leroux)

1. Como Ed Mc Bain

En cuatro casos incorpora al escritor para la redacción del guión (05, 15, 27, 55).

Ayudantía de dirección

Cécile Maistré (13: 62, 64, 65, 67, 68, 70-72, 74-77, 80), Michel Dupuy (11: 21, 22, 25, 28, 29, 40, 52, 54-57), Pierre Gauchet (7: 11, 14-17, 21, 22), Cyrille Bray (6: 70, 71, 78, 79, 81, 82), Alain Wermus (6: 56, 57, 61, 62, 64, 65), Charles L. Bitsch (5: 01, 04, 06, 08, 10), Philippe Delabre (5: 28, 40, 47, 48, 54), Philippe de Broca (4: 01-04), Vincent Guillerminet (4: 71, 75-77), Claude Bakka (3: 13, 15, 18), Denis Blanc (2: 78, 79), Jean-Christophe Bouvet (2: 43, 44), Aurore Chabrol (2: 55, 56), Francis Cognani (2: 7, 8), Dominique Frizat (2: 74, 76), Alexis Poliakov (2: 13, 15), Nestor Almendros (12), Pierre Armengol (68), Marc Balbaut (46), Enrico Bergier (14), Carole Breteau (78), Thomas Chabrol (61), Philippe Charigot (46), Paul Collet (22), Jesèe Dagnant (11), Claude de Givray (01), Hugues de Rosière (46), Brice Defer (39), Jean François Detré (19), Gilles Dufour (25), Pierre-François Dumeniaud (55), Omar Dziri (73), Jacques Fansten (19), Philippe Fourastier (13), Vincent Gardair (16), Michel Grigoriu (17), Jean Grouet (08), Justine Héroux (39), Céline Jorry (71), Claude Laporte (08), Vicent Lascoumes (53), Anne Legai (79), Isabel Levre (77), Eymeric Lovalen (76), Zdena Lukásková (52), Philippe Malherbe (29), Daniel Maurer (72), Ken Meyer (54), Christine Miller (48), Stephan Miller (81), Guy Maugin (25), Thierry Mouquin (70), Nassime Nazari (81), Jean_Marie

Omont (82), Mohamed Osfour (13), Anne Perron (68), Carlo W. Quinteiro (62), Mélanie Ravot (77), Daphne Rosenbom (68), Alexandra Rousel (70), Paul Seban (05), Olga Warren (02), Claus Wekke (28).

En muchos de los primeros títulos no figura el ayudante de dirección (o no se ha encontrado). Frecuentemente trabaja con parejas de ayudantes de realización, en ocasiones con alguna nueva incorporación.

Continuidad (script)

Aurore Chabrol (31: 18, 23-25, 28, 29, 38, 39, 41, 42, 46-48, 50, 52, 54-57, 6264, 65, 67, 68, 70-72, 74-77), Jacqueline Parey (4: 1-4), Suzon Faye (2: 7, 8), Denisse Gallard (2: 16, 17), Suzanne Faye (13), Annie Maurel (15), Olga Moller (14).

Aurore Chabrol -la última esposa del realizador- se acredita como Aurore Paquiss hasta el año 1962 con *Jours tranquilles à Cluchy*. Salvo algún trabajo puntual, su trabajo como script se desarrolla exclusivamente con Claude Chabrol.

Dirección artística

Guy littaye (19: 15, 19-35, 52), François Benoît-Fresco (12: 55-57, 59, 65, 70, 71, 74, 77, 80), Bernard Evein (3: 2, 3, 6), Jacques Saulnier (3: 2, 3, 8), Maurice Sergent (3: 37, 38, 40), François Comtet (2: 50, 54), Hilton McConnico (2: 46, 49), Michel Abbe (64), Aravantino (17), Marc Berthier (18), Jacques Brizzio (41), Eliane Bunneau (12), Marco Denticy (62), Serge Douy (48), Dante Ferretti (63), Emile Ghigo (67), Georges Glon (05), Michel Grimaud (40), Wolfgang Hundhammer (63), Gerhard Janda (47), André Labussière (36), Jacques Leguillon (58), Carlo Leva (60), Didier Massari (42), Jacques Mély (04), Daniel Mercier (68), Rino Mondellini (16), Ivan Niclass (72), Jean-Louis Poveda

(53), Anne Pritchard (39).

Dirección de fotografía

Jean Rabier (56: 01, 05-31, 33, 34-42, 46-53, 55, 56-64), Eduardo Serra (7: 70, 71, 74, 75, 76, 77, 80), Henri Decaë (4: 01-04), Yves Agostini (3: 40, 44, 45), Bruno Privat (3: 78, 81, 82), Bernard Zitzermann (3: 65, 67, 68), Renato Berta (72), Mario Bistagni (14), Jean-Claude Boukriss (66), Richard Ciupka (54), Philippe Rouselot (43), Roberto Venturi (79).

Madame Bovary (1990) supone el último trabajo profesional de Jean Rabier (1915-1997) en el mundo del cine.

Formatos

Aunque no se han encontrado datos referentes a todas sus películas, en general varía mucho de formato cinematográfico.

Montaje

Monique Fardoulis (44: 13, 30, 31, 33-38, 40, 42-65, 67, 68, 70-73, 75-77, 80), Jacques Gaillard (29: 1, 2, 3, 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31), Anna Ruiz (4: 78, 79, 81, 82), Yves Langlois (3: 39, 41, 54), James Cuenet (05), Monique Gaillard (26), Luce Gruenenwald (36), Frédéric Lossignol (66), Stéphanie Lossignol (66), Jacqueline Raynal (12), Rita Van Royen (10).

Banda sonora

Pierre Jansen (36: 4-11, 13, 15-35, 38, 39-41, 46, 52), Matthieu Chabrol (24: 42, 44, 50, 52, 53-59, 61, 62, 65, 67, 68, 70-72, 74-77, 80), Paul Misraki (3: 02-04), Georges Delerue (2: 47, 48), Gérard Anfosso (49), Jean-Michelle Bernard (64), Maurice Coignard (64), Michel Colombier (13), Émile Delpierre (01), François Dompierre (54), Manuel de Sica (37), Jacques Gaillard (11), Gregorio

García Segura (13), Alain Jomy (36), Jean Wiener (14).

En *Les affinités électives* (1982) trabajan juntos Pierre Jansen y Matthieu Chabrol -hija del realizador-, a partir de ahí continúa solamente ésta última.

Metraje

Normalmente sus títulos exceden de los 90', sobrepasando en algunas ocasiones las dos horas. Este comentario no contempla los trabajos para televisión, lógicamente sometidos a otras reglas de planificación.



JEAN-LUC GODARD (1930)

- París, 1930.
- Familia burguesa de padre médico y madre hija de banquero. Actitud radical pero visión del mundo desde el punto de vista de la gente de su clase.
- Formación escolar entre Nyon (Suiza) y París. En 1949, inicio de estudios de Etnología en La Sorbona. Asiduo de la filmoteca de la Avenida Messine y del cine-club del Barrio Latino.
- Conoce a André Bazin, François Truffaut, Jacques Rivette y Eric Rohmer.
- En 1956 inicio de actividad como crítico, con colaboraciones previas ocasionales desde 1949 en *La Gazette du cinéma*, *Cahiers du Cinéma* y *Arts*.
- Trabajo como obrero en la construcción de la presa de la Grande-Dixence en 1954.
- En 1959 realización de *A bout de souffle* sobre una idea de François Truffaut inspirada en un suceso real.
- Interés por la sociología, la política, la comunicación y la tecnología.
- Desaparición en tanto que autor para fundirse en un núcleo, el grupo *Dziga Vertov*, desde donde se promueve un cine político nuevo.
- Desde 1975, liderazgo del grupo de investigación vídeo *Sonimage* en Grenoble.

Filmografía

1955	01	<i>Opération "béton"</i> (BN, 20')	1970	34	<i>Pravda</i> ¹² (C, 58')	1991	71	<i>Contre l'oubli</i> ²² (C, 3')
1956	02	<i>Une femme coquette</i> (BN 10')		35	<i>Vent d'est</i> ¹² (C, 100')	1991	72	<i>Allemagne année 90 neuf zéro</i> ²³ (C, 62')
1957	03	<i>Charlotte et Véronique</i> ¹ (BN, 21')		36	<i>Lotte in Italia</i> ¹² (C, 76')			
1958	04	<i>Une histoire d'eau</i> (BN, 20')	1971	37	<i>Jusqu'à la victoire</i> ^{12 13} (C)	1993	73	<i>Les enfants jouent à la Russie</i> (C, 60')
	05	<i>Charlotte et son Jules</i> ² (BN, 20')	1972	38	<i>Vladimir et Rosa</i> ¹² (C, 103')			
1960	06	<i>À bout de souffle</i> (BN, 90')		39	<i>Tout va bien</i> (C, 95')	1994	74	<i>Hélas pour moi</i> (C, 95')
	07	<i>Le petit soldat</i> (BN, 88')		40	<i>Letter to Jane: An Investigation about a Still</i> (C, 52')	1995	75	<i>Je vous salue Sarajevo</i> (C, 2')
1961	08	<i>Une femme est une femme</i> (C, 84')	1975	41	<i>Numéro deux</i> (C, 88')		76	<i>JLG/JLG : Autoportrait de décembre</i> (C, 62')
1962	09	<i>Les sept péchés capitaux</i> ³ (BN, 15')	1976	42	<i>Ici et ailleurs</i> (C, 60')		77	<i>Deux fois cinquante ans de cinéma français</i> (C, 50')
	10	<i>Vivre sa vie: film en douze tableaux</i> (BN, 90')		43	<i>Six fois deux (Sur et sous la communication)</i> (C, 12 x 50')	1996	78	<i>For ever Mozart</i> (C, 84')
1963	11	<i>RoGoPaG</i> ⁴ (BN, 20')	1978	44	<i>Comment ça va?</i> (C, 78')	1998	79	<i>Histoire(s) du cinéma 1A: Toutes les histoires</i> (C, 52')
	12	<i>Les carabiniers</i> (BN, 80')	1979	45	<i>Scénario de "Sauve qui peut (la vie)"</i> (C, 20')		80	<i>Histoire(s) du cinéma 1B: Une histoire seule</i> (C, 42')
	13	<i>Le mépris</i> (C, 99')		46	<i>France tour détour deux enfants</i> (C, 12 x 26')		81	<i>Histoire(s) du cinéma 2A: Seul le cinéma</i> (C, 26')
1964	14	<i>Les plus belles escroqueries du monde</i> ⁵ (C, 25')	1980	47	<i>Sauve qui peut (la vie)</i> (C, 87)		82	<i>Histoire(s) du cinéma 2B: Fatale beauté</i> (C, 28')
	15	<i>Bande à part</i> (BN/C, 95')	1981	48	<i>Troisième état du scénario du film "Passion"</i> ¹⁴ (C, 20')		83	<i>Histoire(s) du cinéma 3A: La Monnaie de l'absolu</i> (C, 26')
	16	<i>Une femme mariée: fragments d'un film tourné en 1964</i> (BN, 95')	1982	49	<i>Lettre a Freddy Buache</i> ¹⁵ (C, 11')		84	<i>Histoire(s) du cinéma 3B: Une vague nouvelle</i> (C, 27')
	17	<i>Paris vu par...</i> (C, 18')		50	<i>Passion</i> (C, 87')		85	<i>Histoire(s) du cinéma 4A: Le Contrôle de l'univers</i> (C, 27')
1965	18	<i>Alphaville: une étrange aventure de Lemmy caution</i> (BN, 98')		51	<i>Scénario du film "Passion"</i> (C, 54')		86	<i>Histoire(s) du cinéma 4B: Les signes parmi nous</i> (C, 34')
	19	<i>Pierrot le fou</i> (C, 112')	1983	52	<i>Changer d'image</i> ¹⁶ (C, 10')			
1966	20	<i>Masculin Féminin: 15 faits précis</i> (BN, 110')		53	<i>Prénom Carmen</i> (C, 85')		87	<i>The old place</i> ²⁴ (C, 49')
	21	<i>Made in USA</i> (C, 90')		54	<i>Petites notes à propos du film "Je vous salue, Marie"</i> (C, 25')	1999	88	<i>L'origine du XX siècle</i> ²⁵ (C, 17')
1967	22	<i>Deux ou trois choses que je sais d'elle</i> (C, 90')	1985	55	<i>Je vous salue, Marie</i> (C, 103')	2000	89	<i>Éloge de l'amour</i> (C, 90')
	23	<i>Le plus vieux métier du monde</i> ⁷ (C, 20')		56	<i>Détective</i> (C, 95')	2001	90	<i>Ten minutes older: the cello</i> ²⁶ (BN/C)
	24	<i>La chinoise</i> (C, 90')	1986	57	<i>Soft and hard</i> ¹⁷ (C, 52')	2002		
	25	<i>Loin du Viêt-Nam</i> ⁸ (C, 15')		58	<i>Série noire</i> ¹⁸ (C, 52')		91	<i>Liberté et patrie</i> (BN/C, 16')
	26	<i>Vangelo 70</i> ⁹ (C, 26')		59	<i>Meeting Woody Allen</i> (C, 26')		92	<i>Notre musique</i> (C, 80')
	27	<i>Week-end</i> (C, 95')	1987	60	<i>Aria</i> ¹⁹ (12')		93	<i>Moments choisis des histoires(s) du cinéma</i> (84')
1968	28	<i>Film-tracts</i> ¹⁰ (BN, 3')		61	<i>Soigne ta droite, ou Une place sur la terre</i> (C, 82')	2004	94	<i>Vrai faux passeport</i> (BN/C, 55')
	29	<i>Un film comme les autres</i> (BN/C, 100')		62	<i>King Lear</i> (C, 90')		95	<i>Four short films</i> (BN/C, 80')
	30	<i>One A.M. (One American Movie)</i> ¹¹ (C)	1988	63	<i>Advertisement for Girbaud - Closed</i> (20')	2006	96	<i>Une catastrophe</i> (BN/C, 1')
	31	<i>One plus One (Sympathy for the devil)</i> (C, 99')		64	<i>On s'est tous défile</i> (C, 13')	2008	97	<i>Tribute to Eric Rohmer</i> (C, 3')
1969	32	<i>Le Gai savoir</i> (C, 91')	1989	65	<i>Puissance de la parole</i> (C, 25')	2010	98	<i>Film socialisme</i> (C, 101')
	33	<i>British sounds</i> ¹² (C, 52')	1990	66	<i>Les français vus par</i> ²⁰ (C, 13')	2013	99	<i>3x3D</i> ²⁷ (C)
				67	<i>Le rapport Darty</i> (C, 50')		100	<i>Adieu au langage</i> ²⁸ (C)
				68	<i>Nouvelle Vague</i> (C, 89')			
				69	<i>Comment vont les enfants?</i> ²¹ (C, 8')			

1. *Charlotte et Véronique, ou Tous les garçons s'appellent Patrick*.
2. Filmada con el metraje sobrante de *Le beau Serge* (MACCABE, 2005, 454).
3. Episodio *La Paresse*, 115', 7 directores.
4. Episodio *Le Nouveau Monde*, 122', 4 directores.
5. Episodio *Le gran escroc*, 128', 5 directores.
6. Episodio *Montparnasse-Levallois : un action film*, 95', 6 directores.
7. Episodio *Anticipation ou l'amour en l'an deux Miller 2000*, 119', 6 directores.
8. Episodio *Caméra-Éil*, 115' 7 directores.
9. Episodio *L'Amour*, 102', 6 directores.
10. Episodios 7-10, 12-16, 23 y 40, de 3' de duración. Metraje total 90'.
11. Inacabada. Durante el rodaje figura como director sólo Jean-Luc Godard, en la versión incompleta estrenada por D.A. Pennebaker y Richard Leacock.
12. Figura como dirección el grupo *Dziga Vertov*.
13. Inacabada. *Jusqu'à la Victoire (Méthode de pensée et travail de la révolution palestinienne)*, incorporada posteriormente a *Ici et ailleurs* (1976).
14. *Le travail et l'amour: Introduction à un scénario*.
15. *Lettre a Freddy Buache (À propos d'un court métrage sur la ville de Lausanne)*.
16. *Changer d'image (Changement ou lettre à la bien-aimée)*.
17. *Soft and Hard (Soft Talk On a Hard Subject Between Two Friends)*.
18. Episodio *Grandeur et décadence d'un petit commerce du cinéma*.
19. Episodio *Armide*, 90', 10 directores.
20. Episodio *Le Dernier mot / Les français entendus par*, 5 directores.
21. Episodio *L'enfance de l'art*, 6 directores.
22. Episodio *Lettre à Thomas Wainggari (Indonésie)*, 110, 30 directores.
23. *Allemagne 90 neuf zéro: Solitudes, un état et des variations*.
24. *The old place: Small notes Regarding the arts at Fall of 20th Century*.
25. *L'Origine du XX siècle: à la recherche du siècle perdu*.
26. Episodio *Dans le noir du temps*, 8 directores.
27. Episodio *The Three disasters*, 3 directores.
28. En fase de post-producción.

Colaboraciones en dirección de obra propia

Anne-Marie Miéville (**13**: 29, 42-44, 46, 57, 67, 70, 71, 77, 87, 91, 95), Jean-Pierre Gorin (**6**: 29, 35, 38-40, 42), Grupo Dziga Vertov (**6**: 29, 34-36, 38, 42), Jean-Henri Roger (**2**: 33, 34), Paul Burrón (34), Gérard

Fromanger (28), Jacques Kébadian (29), Richard Leacock (30), Gérard Martin (35), D.A. Pennebaker (30).

En 1971 realiza con Jean-Pierre Gorin un anuncio publicitario de una loción para después del afeitado, "Schick", 1971. También realiza diversos spots publicitarios para Marithé François Girbaud (1987-1990) y diversas colaboraciones para spots televisivos de escasa duración.

El tema de la autoría en Jean-Luc Godard es complicado, ya que en las diferentes publicaciones consultadas aparecen acreditaciones distintas. Por otro lado, en su etapa con el grupo Dziga Vertov, en ciertos títulos aparece integrado en el mismo -en cuanto a autoría de dirección, guión- y en otros mantiene su independencia en los créditos. Se ha optado pues por reseñar cuando ha sido posible la información directa de los títulos de crédito de la película, en segundo lugar la información más recurrente y en el caso de una falta de coincidencia lo reseñado en el libro *Jean-Luc Godard. Documents* (Brenez, 2006).

Jean-Luc Godard productor

Jean-Luc Godard figura como productor asociado en muchas de sus realizaciones, a lo largo de toda su carrera.

La sonate à Kreutzer (Éric Rohmer, 1956)
Inside/Out (Rob Tregenza, 1997)

Jean-Luc Godard actor

Le Quadrille (Jacques Rivette, 1950)¹
Le Coup de berger (Jacques Rivette, 1956)³
Le signe du Lion (Éric Rohmer, 1959)³
Petit jour (Jackie Pierre, 1960)²
Charlotte et son steak (Éric Rohmer, 1960)¹
Paris nous appartient (Jacques Rivette, 1960)²
Cléo de 5 à 7 (Agnès Varda, 1961)²

Le soleil dans l'œil (Jacques Bourdon, 1962)³
Shéhérazade (Pierre Gaspard-Huit, 1963)³
Le mépris (Jean-Luc Godard, 1963)²
L'espion/The defector (Raoul Lévy, 1966)³
Nous sommes tous encore ici (Anne-Marie Miéville, 1997)¹
Après ña réconciliation (Anne-Marie Miéville, 2000)¹

1 papel principal 2 papel secundario 3 figurante

Guión

Jean-Luc Godard (**81**: 01, 02¹, 03, 04, 05, 07, 08, 10-35, 38, 39, 41-44, 46, 49, 50, 52, 55, 56, 58-68, 72-78, 80-89, 91-98), Anne-Marie Miéville (**12**: 41-44, 46, 47, 56, 67, 77, 87, 90, 91), Jean-Pierre Gorin (**4**: 38-40, 42), Jean-Claude Carrière (**3**: 47, 50, 53), Grupo Dziga Vertov (**3**: 36, 38, 42), Richard Debuisne (**2**: 56, 62), Jean-Henri Roger (**2**: 33, 34), François Truffaut (**2**: 04, 06), Woody Allen (59), Sergio Bazzini (35), Daniel Boulanger (09), Paul Burrón (34), Daniel Cohn-Bendi (35), Jean Grouault (12), James Hadley Chase (58), Norman Mailer (62), Chris Marker (25), Daniel Pennebaker (30), Eric Rohmer (03), Roberto Rosellini (12), Alain Sarde (56), Peter Sellars (62), Philippe Setbon (56).

1. Como Hans Lucas

Los números en cursiva indican falta de coincidencia entre publicaciones que genera dudas razonables de autoría.

Textos previos

02 *Le signe* (Guy de Maupassant)
10 *Où est la prostitution* (Marcel Sacotte)¹
10 *El retrato oval* (Edgar Allan Poe)
12 *I Carabinieri* (Benjamin Joppolo)
13 *Il disprezzo* (Alberto Moravia)
15 *Fool's gold* (Dolores Hitchens)
17 *Contes de lundi* (Jean Giraudoux)

18 *Capitale de la douleur* (Paul Eluard)
19 *Obsession* (Lionel White)
22 *La prostitution dans les grands ensembles*
(Catherine Vimenet)
20 *La femme de Paul / Le signe* (Guy de
Maupassant)
27 *La autopista del Sur* (Julio Cortazar)
28 *The Jugger* (Donald E. Westlake)
32 *Le gai savoir* (Jean-Jacques Rousseau)
62 *King Lear* (William Shakespeare)
68 *Monorail* (Jacques Audiberti)
72 *Nos solindes; enquêtes sur un sentiment*
(Michel Hannovo)
74 *Amphytrion 39* (Jean Giraudoux)

1. Colabora con Jean-Luc Godard en el guión.

Ayudantía de dirección

Charles L. Bitsch (12: 09, 11-14, 18, 21-26), Hervé Duham (7: 61, 62, 64, 65, 66, 67, 70), Isabelle Pons (7: 22, 24, 26, 27, 31, 35, 39), Jean-Paul Savignac (5: 10, 11, 12, 15, 18), Reynald Calcagny (4: 56, 58, 60, 61), Jean-Pierre Leaud (4: 16, 18, 19, 21), Hélène Kalougin (3: 15, 16, 18), Aurélien Poitrimoult (3: 89, 90, 92), Bernard Toublanc-Michel (3: 10, 19, 20), Thierry Bordel (2: 73, 76), François Cognay (2: 07, 08), Guilbert Guichardièrre (2: 77, 78), Frédéric Jardin (2: 72, 74), Philippe Malignon (2: 55, 65), Claude Miller (2: 23, 27), Philippe Rony (2: 43, 46), Fleur Albert (89), Gianni Amico (35), Claude Bakka (21), Jacques-Henri Barratie (20), Marie-Christine Barrière (58, 61), Caroline Champetier (73), Claude Chiqué (68), Sergio Citti (11), Lee Collver (50), Richard Debusne (53, 58, 61, 58), Pierre Delanjeac (15), Gérard Delayat (53), Carlo di Carlo (11), Natalie Engelstein (74), Emmanuel Finkiel (68), Pierre Fourastié (19), Agathe Frau (74), Jean-Marie Gindraux (68), Romain Goupil (47), Magda Gresmann (72), Julien Hirsch (73), Eugène Ionesco (09), Marin Karmitz (09), Laurent Maillefer (78), Jean-

Hughes Nelgene (39), Claude Othnin-Girard (16), François Péliissier (55), W.C. Peter (74), Alexis Poliakoff (19), Philippe Pouzenc (21), Christophe Rabinovici (89), Jean-Pierre Rassam (26), Tima van Relli (31), Pierre Rissient (06), Renzo Rosellini (11), Gérard Ruey (50), Mark Schlichter (72), Raphaël Sorin (35), John Stonemi (31), Alain Tasma (50), Bertrand Theubet (50).

Continuidad (script)

Suzanne Schiffman (12: 07, 08, 10, 11, 13, 15, 16, 19, 21, 22, 24, 27), Lydie Mahias (2: 45, 50), Elisabeth Rappenau (2: 20, 26), Hélène Sébillote (2: 56, 68), Marie-Noël Bon (39), Valerie Booth (31), Lydie Doucet (23), Suzanne Faye (12), Agathe Grau (74), Catherine Savignac (12).

Dirección artística

Bernard Evein (3: 08, 09, 11), Jean Bauer (50), Jacques Dugied (39), Jean-Luc Dugied (39), Jacques Fabre (12), Olivier Girard (39), Luciana Levi (35), Serge Marzoll (50), Anne-Marie Mieville (68), Ivan Niclass (78), Eric Simon (19).

Dirección de fotografía

Raoul Coutard (16: 6, 7, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 21, 22, 24, 27, 50, 53), Georges Liron (9: 12, 14-16, 19, 21, 22, 24, 27), William Lubtchansky (9: 20, 29, 41-44, 46, 47, 68), Caroline Champetier (8: 58, 60, 61, 63-65, 73, 74), Jean Garcenot (8: 16, 19, 21, 22, 24, 27, 50, 53), Armand Marco (6: 25, 26, 38, 36, 39, 42), Claude Beausoleil (5: 06, 08, 10, 12, 14), Julien Hirsch (5: 74, 88-90, 92), Jean Luc-Godard (4: 02¹, 28, 30, 79), Michelle Latouche (4: 03-05, 07) Jean-Bernard Menoud (4: 47, 49, 53, 55), Christophe Pollock (4: 68, 72, 78, 89), Pierre Binggeli (3: 57, 59, 66), Henri Decaë (3: 9, 10, 67), Alain Levent (3: 13, 25, 26), Paul Bourron (2: 34, 35), Dominique Chapuis (2: 43,

46), Sophie Maintigneux (2: 62, 70), Gérard Martin (2: 38, 41), Yves Agostini (39), Fabrice Aragno (98), Mario Bagnato (35), Stephan Benda (72), Renato Berta (47), Pierre-Alain Besse (65), Louis Bihi (56), Charles L. Bitsch (10), Édouard Burgess (39), André Clement (50), Colin Corby (31), Isabelle Czajka (62), Kevan Debonnaire (51), Roger Delpuech (11), Katell Djian (78), Andreas Erben (72), Jean-Marc Fabre (71), Jean-Pierre Fedrizzi (78), Jacques Firman (55), Paul Grivas (98), I. Guergov (26), Jean-Bernard Henoud (52), Frank Hessmer (68), Laurent Hincelin (74), Christine Jacquenod (76), Willy Kurant (20), Richard Leacock (30), Georges Leclerc (32) Serge le François (58), Pierre Lhomme (23), Albert Maysles (17), Philippe Muyl (71), Pierre Novion (56), Bruno Nuytten (56), Jean Orjollet (20), D. A. Pennebaker (30), J. L. Picavet (32), Adrien Porchet (01), Yves Pouliken (76), Théodore Rabichet (15), Jean Rabier (11), Anthony B. Richmond (31), Philippe Rony (46), Jean-Paul Schwartz (9), Charles Stewart (33), Gérard Teissedre (43), Mario Vulpiani (35), P. Willemin (11).

1. Como Hans Lucas

Los números en cursiva reseñan las colaboraciones como ayudantes de fotografía, ya que este dato suele figurar en los créditos encontrados de la filmografía de Jean-Luc Godard.

Formatos

Jean-Luc Godard trabaja con formatos muy diferentes, alternando el 1,37:1 con el scope 2,35:1, aunque en algunos casos recurre al 1,85:1 o el 1,66:1.

Montaje

Jean-Luc Godard (52: 01, 02¹, 03-05, 10, 28, 35, 41, 43, 47, 49, 50, 52, 53, 55, 58-68,

70-88, 91-94, 96, 97), Agnès Guillemont (17: 07, 08, 10-16, 18, 20, 21, 23, 24, 26, 27, 31), Christine Marsollier / Aya² (8: 24, 27, 29, 31, 34-36, 38), Anne-Marie Miéville (8: 41, 42, 43, 47, 55, 77, 87, 91), Lila Herman (5: 06, 07, 08, 10, 11), Françoise Collin (4: 15, 16, 19, 21, 22), Cécile Decugis (3: 03, 05, 06), Lila Lakshmanan (3: 12, 13, 14), Geneviève Bastid (2: 20, 21), Andree Choty (2: 16, 19), Delphine Desfonds (2: 24, 26), Fabienne Alvarez-Giro (53), Christine Benoît(61), Germain Cohen (32), Chantal Colomer (38), Catherine Cormon (76), Chantal Delattre (22), Marilynne Dubrevil (56), John Ellis (51), Odile Faillot (27), Jacques Gaillard (09), Jean-Pierre Gorin (35), Elizabeth Kozmian (33), Suzanne Lang-Willar (53), Geneviève Letellier (23), Chris Marker (25), Jacqueline Meppiel (25), Claude Merlin (39), Kenout Peltier (39), D. A. Pennebak (30), Gérard Pollicand (16), Ragnar (25), Jacqueline Raynal (17), Marguerite Renoir (20), Ken Rowles (31), Nadine Trintignan (07), Raphaëlle Urtin (89), Brian Wiseman (51), Adeline Yoyotte-Husson (53).

1. Como Hans Lucas
2. En la biografía de Jean-Luc Godard (MACCABE, 2005, 457) se observa que Christine Marsollier trabajó en prácticas en *La chinoise* y *Week-end*, ambos de 1967, montando desde entonces la mayor parte de las películas del Grupo *Dziga Vertov* como Christine Aya.

Banda sonora

Michel Legrand (6: 08, 09, 10, 14, 15, 23), Philippe Arthuys (2: 12, 17), Antoine Duhamel (2: 19, 27), Pierre Monsigny (2: 03, 05), Jean Schwarz (2: 42, 44), Paul Beuscher (39), Emmanuel Chabrier (55), Jean-Jacques Debout (20), Georges Delerue (13¹), Léo Ferré (41), Giovanni Fusco (26), Maurice Leroux (07), Paul Misraki (18), Hans Otte (88), Carlo Rusticelli (11), Martial Solal (06), Philippe Val (91), Gabriel Yared(47).

1. Piero Piccioni en la versión española e italiana

Metraje

Las películas de Jean-Luc Godard tienen metrajes muy diversos. Normalmente suelen rebasar los 90', pero trabaja permanentemente el mediometraje y el cortometraje, en función del proyecto concreto.

Varios

Jean-Luc Godard es acreditado como autor de los trailers de muchas películas en el libro *Jean-Luc Godard. Documents* (Brenez, 2006), incluso el de la película *Mouchette* (1967) de Robert Bresson.

Para el fechado de las películas de Jean-Luc Godard se sigue el criterio de *Godard*, la biografía del director escrita por Colin McCabe (McCabe, 2005). En el apéndice de filmografía que aparece en este libro se ordenan los títulos de acuerdo al año de filmación, y no el de estreno. También se acepta, ante una falta de coincidencia, el metraje de esta publicación.



LOUIS MALLE (1932-1995)

-Thumeries, 1932 - Beverly Hills, 1995.

-Familia de clase alta, apasionado lector desde su juventud y orientación muy temprana hacia el cine, como desafío. Inicio de realización de filmes con la cámara de 8 mm paterna.

-Inicio en el IDHEC, escuela de cine. Necesidad de compaginarlo con estudios de Ciencias Políticas por exigencia paterna.

-Después del IDHEC, introducción en el equipo de Cousteau, quien delega en él la realización de cortometrajes. Descubrimiento del oficio a bordo del submarino científico *Calypso* y distanciamiento de los prejuicios de su clase social. Posteriormente, ayudante de dirección de Robert Bresson (en *Un condamné a mort s'est échappé*, 1956).

-Carrera profesional coincidente con la explosión de la Nouvelle Vague.

-Alternancia en su filmografía de obras de madurez con reportajes voluntaristas sobre sociedades y movimientos populares, como el de *Calcuta* o el de *Place de la République*.

-Creación de su propia compañía, *Nouvelles Éditions de Films*, para el desarrollo del proyecto de *Ascensor para el Cadalso*.

Filmografía

- 1953 01 *Crazeologie* (8')
- 1954 02 *Station 307* (C, 18')
- 1955 03 *La fontaine de Vaucluse* (BN, 14')
- 1956 04 *Le monde du silence* (C, 86')
- 1957 05 *Ascenseur pour l'échafaud* (BN, 88')
- 1958 06 *Les amants* (BN, 88')
- 1960 07 *Zazie dans le métro* (C, 92')
- 1961 08 *Vie privée* (C, 103')
- 1962 09 *Vive le tour* (C, 18')
- 1963 10 *Le feu follet* (BN, 110')
- 1964 11 *Bons baisers de Bangkok* (15')
- 1965 12 *Viva Maria* (C, 118')
- 1966 13 *Le voleur* (C, 121')
- 1968 14 *histories extraordinaires*¹ (C, 40')
- 1969 15 *Calcutta* (C, 105')
- 16 *L'Inde fantôme: réflexion sur un voyage*² (C, 378')
- 1971 17 *Le soufflé au cœur* (C, 118')
- 1972 18 *Humain, trop humain* (C, 75')
- 19 19 *Place de la République* (C, 94')
- 1974 20 *Lacombe Lucien* (C, 138')
- 1975 21 *Black Moon* (C, 100')
- 1976 22 *Close up* (C, 26')
- 1977 23 *Dominique Sanda ou la rêve éveillé*³
- 1978 24 *Pretty baby* (C, 110')
- 1980 25 *Atlantic city* (C, 104')
- 1986 26 *My dinner with André* (C, 110')
- 27 *Crackers* (C, 91')
- 1985 28 *Alamo Bay* (C, 98')
- 29 *God's country* (C, 90')
- 1986 30 *And the pursuit of happiness*³ (C, 90')
- 1987 31 *Au revoir les enfants* (C, 104')
- 1989 32 *Milou en Mai* (C, 108')
- 1992 33 *Damage* (C, 111)
- 1994 34 *Vanya on 42nd street* (C, 119')

1. Episodio II "William Wilson", 121', 3 directores

2. Trabajo para televisión, 7 episodios

3. Trabajo para televisión

A partir de *Pretty baby* comienza lo que se denomina su "etapa americana".

Colaboración en dirección de obra propia

Ghislain Uhry (2: 17, 20), Jacques Yves Costeau (04), Jacques Ertaud (03)

Louis Malle productor

Películas propias (14: 7, 9, 12, 13, 15, 18-20, 24, 28, 30-33).

En diversas publicaciones podemos encontrar a Louis Malle referenciado como productor en la mayoría de sus filmes, aunque en ocasiones no aparece acreditado en los créditos de la película. También produce *Young Törless* (Volker Schlöndorff, 1966)

Louis Malle actor

Luis Malle Hace acto de aparición muy puntual en pequeños papeles en 1, 8 y 13. También aparece en *La fiancée du pirate* (Nelly Kaplan, 1969) y *La vie de bohème* (Aki Kaurismäki, 1992).

Guión

Louis Malle (22: 2, 5-18, 20, 21, 24, 29-32), Jean-Claude Carrière (3: 12, 13, 32), Daniel Boulanger (2: 13, 14), André Gregory (2: 26, 34), Alice Arlen (28), Clément Biddle Wood (14), Joyce Buñuel (21), Noël Calef (05¹), Jacques Yves Costeau (04), Louise de Vilmorin (06), Jean Ferry (08), Jeffrey Alan Fiskin (27), John Guare (25), David Hare (33), David Mamet (34³), Patrick Modiano (20), Roger Nimier (05), Polly Platt (24), Jean-Paul Rappenu (07, 08), Wallace Shawn (26), Ghislain Uhry (21²).

1. Además de escribir la novela, trabaja la pre-adaptación del texto para la película.

2. Louis Malle co-dirige con Ghislain Uhry a su vez su película *Lacombe Lucien*.

3. Traduce y adapta *Dyadya Vanya*, de Chekhov

Textos previos

- 05 *Ascenseur pour l'échafaud* (Noël Calef)
- 06 *Point de l'endemain* (Dominique Vivant)
- 07 *Zazie dans le métro* (Raymond Queneau)
- 10 *Le feu follet* (Pierre Drieu la Rochelle)
- 13 *Le voleur* (Georges Darien)
- 14 *Extraordinary stories* (Edgar Allan Poe)
- 24 *Storyville, New Orleans*¹ (Al Rose)
- 33 *Damage* (Josephine Hart)
- 34 *Dyadya Vanya* (Anton Chekhov)

1. Basado en material documental del libro de Al Rose.

Ayudantía de dirección

Volker Schlöndorff (4: 8, 10, 11, 12), Philippe Collin (3: 07, 08, 11), Fernand Mozskowicz (3: 17, 19, 21), Juan Luis Buñuel (2: 12, 13), Alain Cavallier (2: 05, 06), François Leterrier (2: 05, 06), Mathieu Amalric (31), Fred Berner (28), Norman Berns (26), Richard Bigotini (07), John Board (25), Patrick Bureau (13), Patrick Burns (25), Patrick Cartoux (31), Vana Caruso (14), Jim Chory (25), Michel Clément (14), Patrick Cosgrove (27), John Desormeaux (25), Jean François Dion (20), Rita Draïs (17), Luc Etienne (32), Michel Ferry (2: 32, 33), Alain Frasse (05), Olivier Gérard (07), Yann Gilbert (31), Alain Gouze (08), Carol Green (27), Marc Grunbaum (20), Cordelia Harry (33), Donald Heitzer (24), Toby Lovallo (24), Gary Marcus (34), Robert McCart (25), Marc McGann (28), Manuel Muñoz (12), John M. Poer (24), James Quinn (27), Jolyon Simonds (33), Ghislain Uhry (17).

Continuidad (Script)

France Lachapelle (8: 25-28, 31-34), Francine Corteggiani (2: 05, 6), Élisabeth Rappenu (2: 13, 17), Sylvette Baudrot (07), Jacqueline Delaë (12), Alan Greedy (24), Sheila Rubin (14), Karen Wookey (27).

Dirección artística

Bernard Evein (5: 6-8, 10, 12), Charles Melanger (3: 06, 07, 13), Jacques Saulnier (2: 6, 13), Ghislain Uhry (2: 20, 21), Rhiley Fuller (28), Hal Gausman (27), James Hambidge (33), Sarah Hauldren (33), John J. Lloyd (27), Jean Mandaroux (05), Rino Mondellini (05), Daniele Perna (34), Anne Pritchard (33), Trevor Williams (28).

Dirección de fotografía

Henri Decaë (6: 5, 6, 8, 12, 13, 20), Louis Malle (6: 02-04, 9, 29, 30), Étienne Becker (4: 15, 16, 18, 19), Renato Berta (2: 31, 32), Ghislain Cloquet (2: 09, 10), Sven Nykvist (2: 21, 24), Michel Parbot (2: 22, 23), Philippe Agostini (04), Ricardo Aro-novich (17), Peter Biziou (33), Yves Bonsergent (11), Richard Ciupka (25), Curtis Clark (28), Charlie Clifton (29), Jacques-Yves Cousteau (04), Tonino Delli Colli (14), Frédéric Dumas (04), Jacques Ertaud (09), Albert Falco (04), László Kovács (27), Decian Quinn (34), Henri Raichi (07), Edmon Séchan (04), Jeri Sapanen (26).

Formatos

Con los datos disponibles, podemos observar que Louis Malle varía mucho de formato.

Montaje

Suzanne Baron (17: 09, 10, 12, 14-27), Kenout Peltier (4: 07-09, 12), Léonide Azar (2: 05, 06), Nancy Baker (2: 30, 34), James Bruce (2: 28, 29), Emanuelle Castro (2: 31, 32), Louis Malle (2: 02, 03), Georges Alépée (04), Franco Arcali (14), John Bloom (33), Suzanne Fenn (24), Henry Lanoë (13), Nicole Levy (11).

Banda sonora

Fiorenzo Carpi (2: 07, 08), Georges Delerue (2: 09, 12), Michel Legrand (2: 25, 32), Yves

Baudrier (04), Paul Chihara (27), Ry Cooder (28), Miles Davis (05), Stephan Grapelli (32), Diego Masson (14), André Pontin (07), Zbigniew Preisner (33), Joshua Redman (34), Allen Shawn (26), Jean Wiener (02).

Metraje

Al inicio de su carrera Louis Malle trabaja en el entorno de los 90'. Posteriormente resulta frecuente que alcance los 100', sobrepasando en algunos casos las dos horas de duración.

**FRANÇOIS TRUFFAUT (1932-1984)**

-París, 1932 - Neuilly-sur-Seine, 1984.

-Padre desconocido y madre casada con el arquitecto Roland Truffaut. Infancia solitaria con el cine como compañero.

-Accidentado recorrido por gran variedad de escuelas. Abandono de la educación obligatoria y el hogar y asiduo de los cineclubes.

-Intento de apertura de un cineclub propio con su gran amigo Robert Lachenay que resulta un desastre financiero.

-Crítico cinematográfico guiado por André Bazin, primero en *Cahiers du Cinéma* (1953) y después en *Arts*. Primeros artículos en revistas y periódicos. Se convierte en uno de los críticos más destacados de los años cincuenta.

-Conoce a Hitchcock en 1954 durante el rodaje de *Atrapa a un ladrón* (*To catch a thief*).

-Trabaja ocasionalmente como asistente de Roberto Rosellini (1955-1956).

Filmografía

- 1954 01 *Une visite* (BN, 8')
1957 02 *Les mistons* (BN, 18')
1959 03 *Les quatre cents coups* (BN, 99')
1960 04 *Tirez sur le pianiste* (BN, 80')
05 *Tire-au-flanc 62* (BN, 87')
1958-6106 *Une histoire d'eau* (BN, 18')
1962 07 *Jules et Jim* (BN, 105')
08 *L'Amour à 20 ans¹* (BN, 120')
1964 09 *La peau douce* (BN, 113')
1966 10 *Fahrenheit 451* (C, 112')
1968 11 *La mariée était en noir* (C, 107')
12 *Baisers volés* (C, 90')
1969 13 *La sirène du Mississipi* (C, 123')
14 *L'Enfant sauvage* (BN, 83')
1970 15 *Domicile conjugal* (C, 100')
1971 16 *Les deux anglaises et le continent* (C, 100')
1972 17 *Une belle fille comme moi* (C, 98')
1973 18 *La nuit américaine* (BN/C, 115')
1975 19 *L'Histoire d'Adèle H.* (C, 96')
1976 20 *L'Argent de poche* (C, 104')
1977 21 *L'Homme qui aimait les femmes* (BN/C, 120')
1978 22 *La chambre verte* (C, 94')
1979 23 *L'Amour en fuite* (BN/C, 94')
1980 24 *Le dernier métro* (C, 133')
1981 25 *La femme d'à côté* (C, 106')
1983 26 *Vivement dimanche!* (BN, 110')

1. episodio "Antoine et Colette"

Colaboraciones en dirección de obra propia

Claude Givray (05), Jean-Luc Godard (06).

François Truffaut Productor

Películas propias (14: 03¹, 05, 07¹, 09¹, 12¹, 13, 15¹, 20¹, 21¹, 22, 23, 24¹, 25, 26¹).

L'Enfance nue (Maurice Pialat, 1968)

Anna la bonne (Harry Kümel, 1958)

Le testament d'Orphée (Jean Cocteau, 1960)

Le scarabée d'or (Robert Lachenay, 1961)

1. No acreditado

François Truffaut actor

Presencial (3: 14, 18, 22). Figurado: voz, narración (9: 3, 5, 9, 15-17, 19, 20, 21).

Le coup du berger (Jacques Rivette, 1956)

Close encounters in the third kind (Steven Spielberg, 1977)

Guión

François Truffaut (26: 01-26), Jean Gruault (7: 4, 7, 14, 16, 19, 21, 22), Suzanne Schiffman (7: 18, 20, 21, 23-26), Jean Aurel (3: 23, 25, 26), Claude de Givray (3: 05, 12, 15), Jean-Louis Richard (3: 10, 11, 18), Marcel Moussy (2: 03, 04), Bernard Revon (2: 12, 15), Jan Dawson (19), Jean-Loup Dabadie (17), Michel Fermaud (21), Jean-Luc Godard (06), Jean-Claude Grumberg (24), Francis V. Guille (19), Adèle Hugo (19), André Mouézy-Éon (05), Jean-Pierre Moulin (22), Marie-France Pisier (23), David Rudkin (10), Helen Scott (10), André Sylvane (05).

Les surmenés (Jacques Doniol-Valcroce, 1958)

À bout de souffle (Jean-Luc Godard, 1960)

Me faire ça a moi (Pierre Grimblat, 1961)

Une grosse tête (Claude de Givray, 1962)

Mata Hari, agent H21 (Jean-Louis Richard, 1964)

The man who loved women (Blake Edwards, 1983)

La petite voleuse (Claude Miller, 1988)

Textos previos

2 *The kids* (Maurice Pons)

4 *Down there* (David Goodis)

7 *Jules et Jim* (Henri-Pierre Roché)

10 *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury)

11 *The bride wore black* (Cornell Woolrich / William Irish)

13 *Waltz into darkness* (Cornell Woolrich / William Irish)

14 *Memoires et rapport sur Victor de L'Aveyron*

(Jean Itard)

16 *Les Deux Anglaises et le continent* (Henri-Pierre Roché)

17 *Such a gorgeous kid like me / le chant de la sirène* (Henry Farrell)

19 *Le Journal d'Adèle Hugo* (Frances V. Guille)

22 *The altar of the dead* (Henry James) / *The beast of the jungle* (Henry James)

26 *The long Saturday night* (Charles Williams)

Ayudantía de dirección

Suzanne Schiffman (14: 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26), Robert Bober (3: 03, 04, 07), Emmanuel Clot (3: 22-24), Francis Cognany (2: 03, 04), Alain Jeannel (2: 02, 03), Alain Maline (2: 20, 21), Olivier Mergault (2: 16, 18), Georges Pellegrin (2: 07, 8), Jean-José Richer (2: 12, 13), Jean-François Stévenin (2: 15, 17), Jean-François Adam (09), Jean Chayrou (11), Bryan Coates (10), Bernard Collin (17), Philippe de Broca (03), Claude de Givray (02), Alain Deschamps (12), Pascal Deux (26), Carl Hathwell (19), Bjorn Johansen (04), Jean-Pierre Léaud (09), Gilles Loutfi (25), Florence Malraux (07), Claude Othnin-Girard (09), Rosine Robiolle (26), Nathalie Seaver (23), Alain Tasma (25), Roland Thénot (11), Andrzej Zulawski (08).

Continuidad (script)

Christine Pellé (13: 14-26), Suzanne Schiffman (8: 4, 5, 7-9, 11-13), Kay Mander (10), Jacqueline Parey (03), Laura Truffaut (21).

Dirección artística

Jean-Pierre Kohut-Svelko (8: 17, 19-25), Pierre Compertz (4: 21-24), Jean-Louis Poveda (4: 21-24), Jean Mandaroux (2: 14, 15), Claude Pignot (2: 12, 13), Syd Cain (10), Pierre Capel (07), Michel De Broin (16), Bernard Evein (03), Damien Lanfranchi (18),

Hilton McConnico (26), Jacques Mély (04).
En algunas de sus últimas películas (21-24), trabaja con un equipo constante formado por Jean-Piere Kohut-Svelko Pierre Compertz y Jean-Louis Poveda.

exceder de 90', llegando en algunos casos al entorno de 130'.

Dirección de fotografía

Nestor Almendros (9: 14-16, 19, 21-24, 26), Raoul Coutard (6: 04, 05, 07-09, 11), Pierre-William Glenn (3: 17, 18, 20), Walter Bal (2: 17, 18), Denis Clerval (2: 12, 13), Barcha Bauer (25), Caroline Champetier (25), Henri Decaë (03), Michel Latouche (06), William Lubtchansky (25), Jean Malige (02), Jean Rabier (03), Jacques Rivette (01), Nicolas Roeg (10).

Formatos

Al principio trabaja habitualmente con formato 2,35:1, época en la que colabora en muchas ocasiones con Raoul Coutard. A partir de 1969 utiliza el formato 1,66:1, especialmente con Nestor Almendros.

Montaje

Martine Barraqué (11: 16-26), Yann Dedet (10: 11-20), Claudine Bouché (6: 04, 05, 07-09, 11), Agnès Guillemont (4: 12-15), Cécile Decugis (3: 02-04), Marie-Aimée Debril (24), Jean Gargonne (19), Jean-François Giré (24), Jean-Luc Godard (06), Martine Kalfon (15), Michèle Neny (19), Thom Noble (10), Alain Resnais (01), Marie-Josèphe Yoyotte (03), Muriel Zeleny (19).

Banda sonora

Georges Delerue (11: 04, 07-09, 16-18, 23-26), Maurice Jaubert (4: 19-22), Antoine Duhamel (3: 12, 13, 15), Bernard Herrmann (2: 10, 11), Ricet-Barrier (05), Jean Constantin (03), Maurice Leroux (02).

Metraje

Las películas de François Truffaut suelen

3 La mirada extranjera

3.1 Colaboración y autoría

3.1.1 Consideraciones profesionales

3.1.2 Los listados de trabajo

3.2 La palabra y la imagen

3.2.1 Los asuntos prestados

3.2.2 Proyectando la mirada

3.3 Forma y método

3.3.1 Métrica y ritmo

3.3.2 El espacio ficticio

3.3.2.1 El falso retorno

3.3.2.2 La cámara lúcida

3.3.3 La construcción del artificio

3.3.3.1 Atravesar el umbral

3.3.3.2 El diálogo distante

3.3.3.3 Concisión

3.3.3.4 EL horizonte duplicado

3.3.3.5 El registro de la ciudad

3.3.3.6 El segundo sentido

3.3.3.7 Sucesivo y simultáneo

3.3.3.8 La visibilidad del artificio

3.3.3.9 El tiempo articulado

3.3.3.10 Llamadas de atención

3.3.3.11 Presencias y persistencias

3.3.3.12 Cerrar al salir

3.2.1 LOS ASUNTOS PRESTADOS

*No, no hay buenos argumentos, sólo hay buenas películas*¹.

François Truffaut

Méliès y yo efectuamos aproximadamente la misma labor: encantamos la materia.

Guillaume Apollinaire

En la extensa conversación que mantienen en 1962 François Truffaut y Alfred Hitchcock², el director americano es interrogado por Truffaut acerca de por qué no se ha planteado nunca realizar una adaptación de una obra literaria notable, *Crimen y castigo* de Dostoievski en concreto y a modo de ejemplo, ya que gran parte de su público estaría interesado:

A.H. *Sí, pero no lo haré nunca porque Crimen y castigo es precisamente la obra de otro. A menudo se habla de los cineastas que, en Hollywood, deforman la obra original. Mi intención es no hacerlo nunca. Yo leo una historia sólo una vez. Cuando la idea base me sirve, la adopto, olvido por completo el libro y fabrico cine. Sería incapaz de contarle Los pájaros de Daphne du Maurier*³. Sólo la he leído una vez y rápidamente.

(...)Y añado que si rodara Crimen y Castigo no sería necesariamente bueno.

F.T. ¿Por qué?

A.H. *Si coge usted una novela de Dostoievski, no sólo Crimen y Castigo sino cualquiera, hay muchas palabras en ella y todas tienen una función.*

F.T. *¿Y una obra maestra es, por definición, algo que ha encontrado su forma perfecta, su forma definitiva?*

A.H. *Exactamente. Y para expresar lo mismo*

*de una manera cinematográfica, sería preciso sustituir las palabras por el lenguaje de la cámara y rodar una película de seis o de diez horas, en otro caso no sería serio*⁴.

La postura de Alfred Hitchcock es clara. No se trata tanto, sin embargo, de la imposibilidad de reducir el tiempo de aquello que una novela relata, ya que como más adelante el propio Hitchcock desarrolla el hecho de comprimir o dilatar el tiempo es la primera labor del director, la característica más específica del trabajo cinematográfico, afirmando que el tiempo del cine nunca debería tener relación con el tiempo real.

Respecto a la posibilidad de que el autor de un texto previo pueda convertir su propia obra en guión cinematográfico, Hitchcock manifiesta claramente su disconformidad:

A.H. *Por ello se comete un error al confiar la adaptación de una novela al propio autor, pues se supone que ignora los principios de un tratamiento cinematográfico*⁵.

Por último, Hitchcock afirma que jamás se debería comparar una película a una obra de teatro o a una novela, indicando que el género que más se le acerca es el cuento, cuya regla general es contener una sola idea que

1. Truffaut, 1999, 22.

2. Truffaut, 1983.

3. Alfred Hitchcock adaptó tres novelas de la escritora inglesa Daphne du Maurier: *Rebecca* (Rebeca, 1938), *Jamaica Inn* (Posada Jamaica, 1939) y *The birds* (Los pájaros, 1963). Las tres películas se rodaron con apenas un año de diferencia respecto a la publicación de la novela. (N. del A.)

4. Truffaut, 1983, 57-58.

5. Truffaut, 1983, 58.

acaba de expresarse en el momento en que la acción alcanza su punto dramático culminante⁶.

Estos comentarios de Alfred Hitchcock abundan en la necesidad de entender el cine como una disciplina que trabaja esencialmente con la visualidad y el tiempo. Para el director americano, el argumento constituye así una suerte de excusa funcional para definir una estrategia mediante la cual todas aquellas situaciones particulares que se desprenden de la propia intriga deberán constituirse en material audiovisual -y por tanto, no literario- disponible para la construcción del relato fílmico.

Desde esta perspectiva, la historia sería el equivalente al "qué" y el discurso equivaldría al "cómo", aceptando que una película tendrá mayor o menor valor con independencia del material que ha servido como excusa argumental. El cineasta que adapta una obra literaria se convierte en este sentido en un lector intencionado, que analiza y sintetiza el texto previo según unos intereses particulares que le llevarán posteriormente a construir su particular versión sobre la obra.

Éric Rohmer da un paso más en esta consideración de la necesidad de entender cómo los medios propios del cine pueden servirse puntualmente del texto escrito pero siempre sometido a la específica forma de construir el relato cinematográfico:

(...) *el lenguaje grosero e inorgánico de la pantalla es el único que ha permitido conferir a los acontecimientos más ordinarios la grandeza épica a la que todas las literaturas aspiraron en vano desde hace muchos siglos; que la aparición de una nueva forma de expresión nos impone la tarea de reexaminar la noción misma de profundidad en el arte, y*

que es precisamente con la mala literatura con la que se ha hecho y se seguirá haciendo buen cine...⁷

Numerosos directores recurren a lo largo de su carrera a la adaptación cinematográfica de obras literarias existentes. En el caso de relatos célebres o conocidos por el espectador, se correrá el riesgo inevitable de la comparación con el texto escrito original, situación en la que habitualmente la película saldrá mal parada. En cambio, si la obra adaptada o el autor literario son relativamente desconocidos, el espectador apenas prestará atención a este dato cuando se acredite en la pantalla. Se da el caso por último, relativamente frecuente, de que una novela, relato corto, o pieza de teatro devenga célebre -o aumente su fama- por la película que sobre ella se ha realizado. Las novelas anteriormente mencionadas de la escritora Daphne de Maurier sobre las que Alfred Hitchcock desarrolla una particular versión; la novela de 1938 *If I die before I awake (Si muero antes de despertar)* de Raymond Sherwood King, origen de la película de Orson Welles *The lady from Shanghai (La dama de Shanghai)*⁸ o los relatos de Arthur C. Clarke *2001: A Space Odyssey (2001: Una odisea del espacio)* y de Anthony Burgess *A Clockwork Orange (La naranja mecánica)*, base de las películas con mismo título realizadas por Stanley Kubrick, constituyen sin duda un buen ejemplo de ello.

Con el fin de adentrarnos en la problemática que éstos y otros críticos y realizadores cinematográficos apuntan en relación a la posible utilización de una obra literaria, conviene atender a la interesante y completa definición que José Luis Sánchez Noriega establece de adaptación cinematográfica⁹:
Podemos definir como adaptación el proceso por el que un relato, la narración de una histo-

6. Truffaut, 1983, 59.

7. Rohmer, 2000, 58.

8. Un comentario más extenso sobre este particular se desarrolla en 3.3.3.2 *El diálogo distante*.

9. Sánchez Noriega, 2000, 47.

ria, expresado en forma de texto literario, deviene, mediante sucesivas transformaciones en la estructura (enunciación, organización y vertebración temporal), en el contenido narrativo y en la puesta de imágenes (supresiones, compresiones, añadidos, desarrollos, descripciones visuales, dialoguizaciones, sumarios, unificaciones o sustituciones), en otro relato muy similar expresado en forma de texto fílmico.

En el seno de esta definición encontramos algunos conceptos que habitualmente sustentan las opiniones -y diferencias- que los diferentes autores cinematográficos mantienen sobre la pertinencia o no de la adaptación de obras literarias, aunque como Pio Baldelli convenientemente observa *preguntar si es artísticamente legítima la transposición de una obra literaria al cine es igualmente absurdo e incongruente como preguntar si es legítima la transposición del Oteló de Shakespeare al Oteló de Verdi*¹⁰.

Una primera dificultad del proceso de adaptación deviene del hecho de que la forma del texto literario, los elementos constructivos del discurso escrito adquieren, especialmente en el caso de obras de calidad, un mayor relieve que la historia propiamente dicha, que es lo único que en el caso general utiliza el realizador cinematográfico. Resultaría absurdo intentar trasladar fielmente a la pantalla estos dispositivos literarios, y en los casos en los que ello se ha intentado se ha acusado frecuentemente al realizador de un exceso de "teatralidad". Conviene, pues, aceptar que se debe practicar una transformación profunda que no siempre es aceptada por críticos o espectadores.

Esto resulta especialmente relevante y difícil en el caso de la adaptación de una novela clásica, ya que si bien el proceso puede en-

tenderse desde una cierta actualización interpretativa donde la historia y forma del relato original adquieren una nueva dimensión discursiva y estética, resulta frecuente que se perciba una distancia excesiva entre un argumento y personajes pertenecientes a una época distante y una puesta en escena trabajada con los recursos técnicos que el cine posibilita.

En la base de esta problemática se encuentra el hecho de que el paso del texto literario a la película supone sin duda una transfiguración, tanto de los contenidos semánticos como de las categorías temporales de la obra original. La mayor o menor modificación del sentido y alcance de aquello que originalmente se relató dependerá entonces de las decisiones que se adopten durante el proceso de adaptación, que en cualquier caso podrá ser lo fiel que el autor cinematográfico desee. La obra literaria es única, la contingencia de versiones cinematográficas es infinita.

En añadidura, y salvo en el caso de ciertos relatos cortos, el tiempo de visionado de una película siempre resulta muy inferior al que habitualmente emplea el lector de una novela. Como observa Umberto Eco¹¹, debido a la inexistencia de analogía entre lo escrito y la realidad que se refiere, *el lector ha de cooperar con el texto*, debe construir con su imaginación los personajes y objetos que habitan los espacios en los que se desarrollan las acciones; debe volver sobre ellos -e incluso aceptar modificaciones- durante el tiempo más o menos extenso que dura la lectura de la obra literaria.

Por el contrario, en la transposición cinematográfica el autor construye y presenta al espectador, durante un tiempo muy reducido, imágenes precisas procedentes de la mirada que ha ejercido sobre la obra original. El

10. Cit. en Peña-Ardid, 2009, 24.

11. Cit. en Sánchez Noriega, 2000, 130.

lector de una novela puede volver atrás; puede incluso decidir leer el texto con un ritmo u orden no lineal respecto a lo que el texto determina. Resulta posible a su vez interrumpir la lectura durante meses, no siendo del todo consciente de que aquellos espacios y personajes que su imaginación forjó al inicio de la lectura se habrán transformado inevitablemente cuando ésta se retome.

El espectador cinematográfico, sin embargo, no dispone de esta posibilidad. La segmentación del texto literario no pertenece al público asistente a la proyección, ya que es el realizador quien, tras analizar la posible construcción fílmica de la obra original, adopta la decisión de qué situaciones va a trasladar a la pantalla, de qué manera y en qué orden. La obra literaria permanece de alguna forma abierta; la película se conforma en una entidad más cerrada, sin por ello estar exenta de posibles interpretaciones personales por parte del espectador.

Francis Vanoye establece a su vez otra diferencia importante entre la percepción del tiempo en un relato escrito y en la supuesta adaptación que sobre el mismo se realiza al afirmar que *la escritura produce, a nuestro juicio, casi automáticamente, un efecto de anterioridad de la ficción sobre la narración, mientras que el filme produce un efecto de contemporaneidad*¹². Esta apreciación, totalmente certera, supone una de las cuestiones fundamentales que un realizador debe tener en cuenta a la hora de adaptar un relato literario, estableciendo las estrategias adecuadas para conseguir, si ello constituye su propósito, que la historia que desfila por la pantalla adquiera la distancia histórica adecuada.

Por último, la adaptación al cine obliga necesariamente a sintetizar la obra literaria

ya que, con carácter general, la imagen es incapaz de recrear con exactitud la variedad de matices que el narrador ha vertido en su obra. La imagen hablará por sí misma de todo aquello que en el libro precisa describirse, mostrando por otro lado como acaba de comentarse una interpretación precisa y única de todo aquello, infinito, que la palabra puede suscitar. Es por ello que la habitual distinción entre narración y descripción en el texto literario resulta muy difícil en el caso del cine, ya que en el fondo toda narración fílmica de acciones supone, de manera imperceptible, una descripción de los espacios, personajes y objetos que construyen la acción.

De hecho, muchas películas que han intentado incidir de manera particular en la descripción visual no-narrativa de las localizaciones en las que se desarrolla la historia o los objetos inanimados que acompañan las acciones son frecuentemente leídas por el espectador como ralentizaciones inadecuadas del tiempo con el que se construye el relato fílmico. Lo que es natural en el caso de una novela -la necesidad de descripción- puede resultar muy artificial en el caso del cine, ya que como expresa Sánchez Noriega *el propio significante fílmico es de naturaleza espacial (...) y salvo una voluntad expresa de evitar descripciones, toda narración de acciones supone, al mismo tiempo, una descripción de los existentes (personajes y escenarios)*¹³.

El espacio literario, esencialmente descrito, y el espacio cinematográfico, fundamentalmente mostrado, conformarán dos entidades diferentes sin solución de encuentro. Ante una adaptación cinematográfica, deberemos convenir que el espacio que imagina el lector y el que recibe el espectador no presentarán apenas coincidencias. Como de hecho tampoco

12. Francis Vanoye. *Récit écrit-Récit filmique*. Paris: Nathan, S.F. (Cit. en Sánchez Noriega, 2000, 88)

13. Sánchez Noriega, 2000, 120.

resultará equivalente la relación entre ambos espacios y el tiempo que en ellos transcurre, como bien observa Georges Bluestone: *La novela proporciona la impresión de espacio avanzando de un punto a otro en el tiempo; la película proporciona la impresión de tiempo yendo de un punto a otro en el espacio*¹⁴.

Tras estas consideraciones, podemos concluir que lo que permite relacionar tan estrechamente la obra literaria y la producción cinematográfica que la adapta es la capacidad que ambas ostentan para construir una historia con un principio y un final, narrando unos sucesos reales o inventados articulados según una cierta secuencia espacio-temporal y con la ayuda de unos determinados personajes, y siempre -o mayoritariamente- relatados en un ámbito temporal sin relación directa con el tiempo real durante el que se supone transcurre el relato. Umberto Eco las denomina *artes de acción*, entendiendo *acción en el sentido que da al término Aristóteles en su Poética: una relación que se establece entre una serie de acontecimientos, un desarrollo de hechos reducido a una estructura de base*¹⁵.

*Temporalidad y secuencialidad*¹⁶ quizás sean los rasgos comunes más importantes a la hora de establecer no tanto relaciones sino convergencias entre ambas disciplinas. El encadenamiento de planos, entendido como la sucesión de imágenes móviles en cine de acuerdo a una dimensión espacial y temporal, equivaldría a la cadena hablada y/o escrita que conforma el orden del discurso literario, esencialmente temporal, tal y como afirma Odile Bächler: *ce sont les règles linguistiques qui permettent de lire le film comme un discours organisé de gauche à droite*¹⁷.

Más allá de estas consideraciones, lo escri-

to y lo filmado pertenecen, probablemente, a dos categorías totalmente diferentes.

ANÁLISIS FÍLMICO

Seis de los once títulos estudiados se construyen, bajo diferentes circunstancias, en base a un texto previo. *Le mépris*, *Ascenseur pour l'échafaud* y *Un condamné á mort s'est échappé* parten de una novela publicada con anterioridad a la realización de la película. En el caso de *Hiroshima mon amour*, Marguerite Duras escribe un guión con un marcado carácter literario, algo acorde con la película que posteriormente se realiza. Por último, Rohmer acomete la escritura de sus *Contes Moraux* previamente a la filmación de sus películas, aunque la publicación del texto escrito se realiza con posterioridad al estreno de las mismas.

El análisis subsiguiente estudiará las relaciones entre el relato fílmico y el literario, obteniendo conclusiones sobre el proceso y estrategias de adaptación del texto previo para la realización de la película. Se adopta para ello como guía no explícita el *Esquema de análisis comparativo de la adaptación* establecido por José Luis Sánchez Noriega en su ensayo *De la literatura al cine*¹⁸ enriquecido con los comentarios que Carmen Peña Ardid establece en el capítulo *Cine y novela: parámetros para una confrontación* de su publicación *Literatura y cine*¹⁹.

Sólo se reseñan los actores con un cierto protagonismo en la película. Ante una falta de coincidencia entre el nombre de los personajes que figura en el texto escrito y el que aparece en la película, se ha decidido mantener éste último de cara a poder ubicar convenientemente los comentarios realizados de acuerdo a la nominalización presente en

14. Cit. en Sánchez Noriega, 2000, 111.

15. Cit. en Sánchez Noriega, 2000, 42.

16. Peña-Ardid, 2009, 105.

17. Estas son las reglas que permiten leer la película como un discurso organizado de izquierda a derecha. (Cit. por Peña-Ardid, 2009, 105)

18. Sánchez Noriega, 200, 138-40.

19. Peña-Ardid, 2009, 128-154.

el resto del presente trabajo.

01. *Le Mépris*

Alberto Moravia (Roma, 1907-1990) publica su novela *Il disprezzo* en 1954²⁰. Jean-Luc Godard realiza la película con el mismo título nueve años más tarde, en 1963.

Película	Novela
Paul Javal	Ricardo Molteni
Camille Javal	Emilia (Molteni)
Jerry Prokosh	Battista
Fritz Lang	Rheingold
Francesca	- - - - -
- - - - -	Gino Pasetti (Director de cine)
- - - - -	Luisa (Pasetti, mujer de Gino)

01.1 Personajes

No existe coincidencia entre el nombre de los personajes en la película y la novela, añadiendo ésta última la figura de Gino Pasetti y su esposa Luisa, con la que Paul y Camille mantienen una cierta relación. Este aspecto es inexistente en la cinta de Godard.

El personaje femenino en la película, Camille, presenta algunas coincidencias, no tanto en la descripción física como en lo que se refiere a su carácter seductor. En ambos casos se comparte el oficio de mecanógrafa.

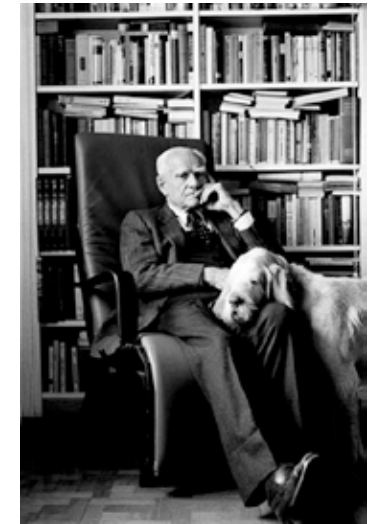
El personaje que en la película encarna Paul es más lúcido en la novela, más consciente del conflicto de pareja que está viviendo. El texto escrito detalla más la crisis que vive como escritor que no desea trabajar para el cine, alegando que siempre se encuentra obligado a colaborar con otro guionista

o colaboradores impuestos por el director; que siendo más importante en ocasiones que el director siempre permanece en la sombra, relegado al nombre de éste último; que nunca puede ver su nombre reflejado en los carteles publicitarios; que se encuentra forzado a cambiar de un guión a otro sin apenas tiempo de reflexión y que, finalmente, resulta inevitable sentir la sensación de que se acepta el trabajo exclusivamente por dinero.

Jean-Luc Godard sustituye a Battista, el productor italiano que figura en la novela, por el americano Jerry Prokosh. Este cambio permite articular una crítica explícita al sistema americano de producción en aquellos momentos, distante de aquel que permitió crear las obras clásicas que Godard consideraba maestras de directores americanos como Howard Hawks o John Ford. De hecho, ello se explicita por la presencia de numerosos carteles cinematográficos presentes en las escenas que tienen lugar en los estudios de Cinecittá o en el *Silver cine* de Roma²¹.

El hecho de que en la novela el productor sea italiano conlleva que la descripción del mismo, tanto física como psicológica, sea muy diferente de lo que la película plantea. Por otro lado, su condición profesional también es diferente, ya que en el texto de Moravia se trata de un gran productor que dispone de unas grandes oficinas en Roma, sin referencias concretas al aspecto decadente y ligeramente acabado que Godard otorga al productor americano.

Por último, en la novela Fritz Lang es a su vez un director alemán, pero se llama Rheingold. Sin embargo, en un momento de la novela el narrador -Paul- dice: *naturalmente, Rheingold no era de la clase de un Pabst*²² o *un Lang, pero siempre había sido un director digno, nada comercial*²³. Aquí resulta eviden-



ALBERTO MORAVIA

20. Para el análisis comparativo se consulta la edición española de la novela, *El desprecio*, publicada en noviembre de 2005 por Random House Mondadori S. A., Barcelona. La traducción es de Enrique Mercadal.

21. Un comentario más extenso sobre este particular se desarrolla en 3.3.3.11 *Presencias y persistencias*.

22. Georg Wilhelm Pabst (1885-1967), realizador alemán de origen austriaco célebre por haber trabajado con actrices como Greta Garbo o Louise Brooks en películas como *Die Freudlose Gasse* (Bajo la máscara del placer, 1925), *Die Büchse der Pandora* (La caja de Pandora, 1929) o *Die 3-Groschen-Oper* (La comedia de la vida, 1931).

te el guiño de Jean-Luc Godard a Moravia, al escoger a Fritz Lang para la película.

01.2 Lugares y espacios

En la novela de Moravia el productor americano vive a su vez en Roma pero en un piso, no en una casa con jardín a las afueras de la ciudad tal y como aparece en la película. La descripción del apartamento de Paul y Camille resulta sin embargo muy coincidente en ambos casos:

(...) no era en realidad ni grande ni lujoso, no tenía más que dos habitaciones: una espléndida sala de estar, más larga que ancha, y un dormitorio, también de generosas proporciones. El baño, la cocina, el cuarto de la criada eran los tres, muy pequeños, reducidos, como suele pasar en las casas modernas, al mínimo indispensable. Además, había una pieza sin ventilación, en la que Emilia quería poner su vestidor. El apartamento estaba en el último piso de una casa de reciente construcción, lisa y blanca, como si estuviera hecha de yeso, situada en un callejón que hacía un poco de cuesta. Todo un lado de la calle se hallaba ocupado por una hilera de casas semejantes a la nuestra²⁴.

Vemos que tanto el emplazamiento urbano, como el número de estancias del apartamento o el tamaño de las mismas coinciden con lo que Jean-Luc Godard trabaja en la película.

Algo que resulta muy relevante en el análisis comparativo que sobre novela y película se ha realizado es la coincidencia en ambos casos de la existencia de una villa en Capri. En la cinta de Godard, el productor americano propone a Paul y Camille una estancia en la casa mediterránea para hablar de la re-escritura del guión mientras se ruedan unas escenas de *La Odisea*. En la novela el ofrecimiento conjunto a la pareja es diferente, ya que el productor plantea a Paul que proponga

a su mujer una estancia en solitario en la villa para escribir, prometiéndoles una visita al cabo de un tiempo. Paul acepta pensando en su mujer, que a buen seguro aprobará el plan. Vemos pues, que esta circunstancia es muy diferente.

La decisión desagrada a Camille, sobre todo desde el momento en que el productor cambia de opinión y decide acompañarles. En añadidura, y retornando a la situación en la que inicialmente Camille sube al deportivo de Jerry, en la novela Paul propone a Lang que le acompañe en su utilitario a fin de poder hablar del guión durante el viaje a Capri, aceptando que Camille efectuará el viaje con Jerry. Esta decisión por parte de Paul agrava fuertemente el conflicto que vive la pareja. En la película todos estos pormenores relativos al viaje de aproximación a la villa en Capri se omiten por completo.

Se ha intentado encontrar, infructuosamente, algún dato respecto a las razones por las que Jean-Luc Godard decide rodar finalmente en la casa *Malaparte*, aunque en el guión existente en la *BIFI* (SCEN 1732-B510) ya se cita como lugar de rodaje. Resulta, no obstante, singular la fidelidad del director a la hora de mantener la localización en Capri de la villa del productor cinematográfico. La descripción de la casa en la novela de Moravia es muy diferente, apenas hay coincidencias salvo que se trata de una construcción aislada y dispone de una gran terraza.

01.3 Argumento

La similitud argumental es muy importante, mereciendo destacar únicamente algunas situaciones concretas en las que novela y película difieren puntualmente.

La primera de ellas es la relación profesional que mantienen Paul y Jerry. En la cinta

23. Moravia, 2005, 91.

24. Moravia, 2005, 37.

de Godard, ambos se encuentran por vez primera con ocasión de la re-escritura del guión de la película *La Odisea* que Fritz Lang se encuentra ya rodando. En la novela, la primera película que el productor le propone al guionista -y que posteriormente rueda Gino Pasetti- es un film cómico sentimental, por lo que existe un conocimiento previo entre ambos inexistente en la película de Godard.

En relación a este mismo tema, en la novela el productor le propone a Paul la escritura completa de un guión, no la modificación de uno existente como ocurre en la película. El hecho de que Godard haya introducido en la película esa nueva dimensión, de re-escritura del guión mientras se ruedan escenas de la película *La Odisea*, es ciertamente relevante ya que le permite desarrollar tres aspectos que de otra manera no habrían tenido lugar.

En primera instancia, posibilita mostrar el resultado del rodaje de unas escenas previas de *La Odisea*, utilizando las abstractas imágenes de Lang para explicitar, de manera visual, un discurso paralelo entre los personajes del texto clásico y el conflicto afectivo de la pareja protagonista. En segundo lugar, introduce respecto a la novela un nuevo punto de conflicto existente en la industria del cine: el desencuentro entre Fritz Lang -que representa el cine con mayúsculas- y el productor Jerry -que personaliza el cine comercial-, un conflicto ya explícito en el momento en que Paul se incorpora al equipo de rodaje. Por último, le permite a Jean-Luc Godard mostrar el mundo del cine durante las escenas de rodaje de *La Odisea*, apareciendo incluso en su película mientras trabaja como asistente de realización de Fritz Lang²⁵.

Entre la novela y la película existe una gran coincidencia de atmósfera e intencio-

nes. El conflicto a resolver en ambas es la incomunicación de una pareja que lentamente comprende que se desprecia. Sin embargo, la novela adelanta el planteamiento del conflicto respecto a la película, es más explícito desde el primer momento. El personaje de Paul, como narrador homodiegético²⁶, profundiza mucho en sus reflexiones sobre los problemas de pareja, mientras Camille manifiesta muy tempranamente el desprecio hacia Paul -*¡Esta es la verdad! ¡Te desprecio y me das asco!*²⁷- e incluso le adelanta, algo más tarde, que va a abandonarle antes de acudir a la villa de Capri. Paul responde a ello con la siguiente reflexión: *Era un silencio insoportable, porque era perfectamente negativo, hecho de la supresión de todo aquello que hubiera querido decir y que me sentía incapaz de decir*²⁸. Estas reflexiones aparecen más tarde en la película. Godard juega con el espectador, intenta que se comprenda el conflicto sin verbalizarlo, tan sólo a través de las situaciones que vive la pareja.

El texto de Homero se utiliza en ambos casos, y como anteriormente se ha comentado, para establecer una suerte de metáfora de los problemas de pareja de Paul y Camille. Ello se hace explícito en la novela de Moravia cuando Jerry le dice a Paul: *Tengo la intención de hacer una película sobre un hombre que ama a su mujer y al que ésta ha dejado, por su parte, de amar*²⁹.

Por último, en la novela Jerry le dice a Paul, como en la película, que en *La Odisea* ha encontrado al fin lo que buscaba para su película: *poesía*. Sin embargo, y es algo que Jean-Luc Godard refleja a su vez, para Paul y Fritz Lang resulta evidente que no es así, que como director comercial Jerry tiene en mente realizar una película al uso, llena de escenas de seducción y erotismo, mujeres desnudas, monstruos mitológicos y efectos

25. Un comentario más extenso sobre este particular se desarrolla en 3.3.3.11 *Presencias y persistencias*.

26. Se considera narrador homodiegético a aquel que, constituyéndose en personaje de la historia que narra, participa no obstante en los sucesos que relata. Al tratarse de unos de los personajes principales de la historia cabría la consideración de narrador autodiegético, pero no se adopta esta nominación por entender que tanto la novela como la película consideran tanto a Paul como a Camille como protagonistas principales. (Sánchez-Noriega, 2000, 89)

27. Moravia, 2005, 122.

28. Moravia, 2005, 128.

29. Moravia, 2005, 100.

grandilocuentes; tal y como Moravia cita, al igual que los productores italianos de los tiempos de D'Annuncio³⁰.

01.4 Estructura narrativa

La novela está narrada en primera persona por Ricardo -el equivalente a Paul en la película- algo que la película recoge ya que, con independencia de ciertos momentos muy puntuales en los que Paul también hace las veces de narrador, la focalización del conjunto del relato recae mayoritariamente en su punto de vista. Expresado de otro modo, se trabaja más la historia que Paul querría contar que la que Camille desearía relatar.

La novela presenta una estructura narrativa muy similar a la película, ya que la composición tripartita clásica de presentación de personajes, planteamiento del conflicto y resolución del mismo se da cita en ambos casos. El texto se organiza en capítulos cortos relacionados entre sí como un collage de piezas con cierta independencia argumental, un sistema compositivo que como veremos³¹ encuentra resonancias con la estructura de la película. La escasa continuidad espacio-temporal presente entre los diferentes capítulos de la novela recuerda a la figura de transición entre escenas que Godard utiliza en esta película, el corte, alejado de procedimientos que generan una mayor continuidad como el fundido encadenado. Al igual que la cinta de Godard, Moravia recurre al flashback para relatar acontecimientos pasados que otorguen sentido a la historia presente.

Por último, tal como se ha referido anteriormente, en la novela de Moravia también se trenzan dos historias paralelas: la de *La Odisea* y la del conflicto que vive la pareja protagonista, todo ello a su vez vertebrado por una cierta reflexión del mundo del cine. Ello hace que en algunos momentos existan

coincidencias estructurales y argumentales importantes.

01.5 Escenas

Salvo algunas escenas ya comentadas en las que el texto de Moravia y las imágenes de Godard no presentan coincidencias, merece destacar la fidelidad con la que el realizador asume ciertas situaciones del texto literario para la construcción de su película: la subida al deportivo de Jerry por parte de Camille; el accidente del taxi -más descriptivo en la novela, en la película se trabaja mediante elipsis- que provoca que Paul llegue algo tarde a la casa de Jerry; los conflictos puntuales de la pareja -negativa de Camille a dormir con la ventana abierta, problemas entre la madre de ésta última y Paul-; coincidencia casi absoluta en conversaciones telefónicas; el momento del beso furtivo entre Camille y Jerry en la terraza de la villa de Capri o la escena de cómo posteriormente Camille toma el sol desnuda en la misma.

En cuanto a las escenas del texto de Moravia que, manteniendo un mismo hilo argumental, se resuelven de una manera muy diferente en la película, cabría citar tres en concreto. En la primera de ellas, Paul relata cómo Camille le sorprendió al inicio de su matrimonio mientras éste le daba un beso a una mecanógrafa con la que trabajaba. Esta situación la recoge de alguna manera Godard en la escena en la que Camille le acusa de flirtear con Francesca -la secretaria de Jerry, sin papel explícito en la novela- en la villa del productor a las afueras de Roma. El espectador no ve lo ocurrido, pero las palabras de Camille explicitan que sí que ha sido espectadora del acto, refiriendo cómo no es la primera vez que ello ocurre.

La discusión doméstica entre Paul y Cami-

30. Gabriele D'Annuncio (1863-1938), guionista italiano célebre fundamentalmente por su participación en la película *Cabiria* (1914), de Giovanni Pastrone.

31. Ver 3.3.1 *Métrica y Ritmo*.

lle presenta una gran coincidencia en ambas obras, tanto en lo que respecta a lo que se argumenta como al espacio en el que se desarrolla, el sofá del apartamento de ambos. Sin embargo, la novela añade una continuación de la misma en la mesa de un restaurante, eliminando por otro lado la escena del *Silver cine* en la película, en la que el equipo de rodaje asiste a un casting-ensayo.

Por último, la diferencia más importante la encontramos al final de la película. En el texto de Moravia, la carta que escribe Camille es muy parecida en contenido a la que recibe Paul en la película salvo el dato de que se aventura la posibilidad de una relación entre ésta y el productor al llegar a Roma. En la película Paul lee esta carta cuando despierta de una siesta en los acantilados de Capri. Sin embargo, en la novela Paul lee la carta y posteriormente se queda dormido, soñando que se encuentra con Camille sentada en una barca y que, subiendo a la misma, comienza a remar manifestando su alegría porque no se ha ido a Roma con Jerry. Ella le contesta que le acompañó hasta el puerto y que allí se arrepintió. Él entonces habla y habla llorando de lo que la quiere. Al salir de una cueva oscura se da cuenta de que ha estado hablando con un fantasma.

El accidente se trata también de una forma muy distinta, ya que el coche frena bruscamente para no colisionar con un carro de bueyes y el cuello de Camille, que se había quedado adormilada, no resiste el frenazo, por lo que en el fondo no hay accidente y Jerry no muere. Tras este episodio, y de una manera muy similar a lo que la película muestra, se relata cómo Paul vuelve a Capri y frente al mar, y de una manera muy abstracta, reconoce como suya la historia de Ulises y Penélope.

02. *Ascenseur pour l'échafaud*

El escritor búlgaro Noël Calef (Filippoli, 1907-Francia, 1968), hermano del cineasta Henri Calef, publica su novela *Ascenseur pour l'échafaud* en el año 1956³². Louis Malle realiza la película con el mismo título justo el año siguiente, acreditando al escritor como colaborador junto a Roger Nimier en la construcción del guión fílmico.

<i>Película</i>	<i>Novela</i>
Julien Tavernier	Julien Courtois
- - - - -	Geneviève (mujer de Julien)
Florence Carala	- - - - -
Geneviève	Denise (secretaria de Julien)
- - - - -	Paul (novio de Denise)
Simón Carala	Bordgris
Maurice	Albert (conserje del edificio)
Louis	Fred
Veronique	Thérésa
- - - - -	Georges (hermano de Geneviève)
- - - - -	Jeanne (mujer de Georges)
- - - - -	Mathilde (matrona del hotel)
- - - - -	Charles (marido de Mathilde)
Horst Bencker	Pedro Carassi
Frida Bencker	Germaine
Cherrier	Inspector Givral

02.1 Personajes

La película modifica el nombre de todos los personajes de la novela excepto el de Julien, aunque sí cambia su apellido. Sin embargo, la diferencia fundamental que pre-



NOËL CALEF

32. Para el análisis comparativo se consulta la edición francesa de la novela publicada en Diciembre de 1997 por la Librairie Arthème Fayard, Paris, la misma editorial que originalmente la publicó en 1956.

senta el reparto de la película respecto al texto de Calef es la sustitución de la mujer de Julien por Florence Carala, la esposa del empresario que Julien asesina. Ello conlleva, lógicamente, que desaparezcan a su vez los papeles de los cuñados de Julien, que como veremos tienen un papel fundamental en la novela. Debido a esta relevante sustitución, el argumento difiere ostensiblemente en ambas obras.

Louis Malle también modifica de manera importante los personajes de la escena del asesinato en el motel, eliminando a la pareja que lo regenta y sustituyendo la nacionalidad alemana de los Bencker por la de unos turistas brasileños.

Conviene por último recordar que Noël Calef se acredita como co-adaptador de la novela junto a Louis Malle y Roger Nimier, por lo que cabe entender que estas y otras modificaciones que a continuación van a reseñarse se adoptaron conjuntamente entre ambos.

02.2 Lugares y espacios

En la novela se realizan unas someras descripciones del inmueble de oficinas donde se comete el asesinato del empresario:

*Pourtant, des bureaux travaillaient. Ça et là, dans les immeubles du centre, des fenêtres brillaient. Il en était ainsi à plusieurs étages du building UMA-Standard, au style criard modernisme, qui se dressait en bordure du boulevard Haussmann*³³.

En el texto de Noël Calef, el despacho de Carala (Bordgris en la novela) y el de Julien se encuentran en la misma planta, en la película se sitúan en dos niveles diferentes. Es por ello que en la novela Julien, para acceder al despacho del empresario, no debe trepar por las terrazas escalonadas, sino tan sólo desplazarse por la fachada andan-

do sobre la cornisa. Finalmente, accede a un espacio en obras avanzando posteriormente por un pasillo mientras escucha conversaciones en diferentes despachos:

C'était un assez vaste bureau inoccupé, fraîchement repeint en vert pâle. Le parquet, taché de plâtre, encombré de pots de peinture, disparaissait sous une fine couche de poussière blanche. Sur la pointe des pieds, Julien alla jusqu'à la porte vitrée sur laquelle on pouvait lire à l'envers l'inscription inachevée: PRIV...

*(...) Le couloir tournait à angle droit. Il continua à la suivre. Dans cette aile du bâtiment, l'éclairage était moins fort. On n'y louait que des bureaux d'une seule pièce. Presque tous fermés le samedi. Sauf au bout, où une ampoule brûlait au-dessus d'une porte : BORDGRIS, PRÊTS SUR GARANTIE.*³⁴

En la novela no se hace referencia a ningún tipo de negocio cercano, como la floristería en la película, ya que la relación entre Thérésa (Véronique en la película) y Julien no existe en la misma.

Tal y como se ha comentado, la novela presenta importantes diferencias argumentales y espaciales con la película. Un ejemplo de ello lo constituye el fragmento del asesinato del matrimonio extranjero.

El motel de carretera en que se desarrollan los hechos, y en el que en la novela sólo se aloja la pareja de jóvenes que han robado el coche de Julien, se describe de una forma muy diferente a lo que la película muestra. Se trata de un edificio tradicional, y su habitación se encuentra en la segunda planta presentando la siguiente descripción:

Ouvrant la porte du 8, elle [la patronne] entra la première, posant la lampe sur le manteau de la cheminée. Les jeunes gens s'avancèrent, présentant le dos à la lumière. La

33. Sin embargo en las oficinas se trabajaba. Aquí y allá, en los edificios del centro, las ventanas brillaban. Así era en las diferentes plantas del edificio Uma Standard, de un estilo moderno chillón, erigido al borde del boulevard Haussmann. (Calef, 1997, 7)

34. Era un despacho desocupado bastante grande, recientemente repintado en verde pálido. El parquet, manchado de yeso, lleno de botes de pintura, se ocultaba bajo una fina capa de polvo blanco. Andando de puntillas, Julien llegó hasta una puerta de vidrio sobre la que se podía leer el rótulo inacabado: PRIV... El pasillo giraba en ángulo recto. Él continuó avanzando. En esta parte del edificio la iluminación era más tenue. No se alquilaban más que despachos individuales. Casi todos cerrados el sábado. Salvo al final, donde una bombilla brillaba sobre una puerta: BORDGRIS, PRÊTS SUR GARANTIE" (Calef, 1997, 16-17)

*chambre était vaste, sommairement meublée, mais non sans goût. Lit très bas et large, recouvert de cretonne assortie aux rideaux et à la tenture pudiquement tirée sur le lavabo et le bidet. Une immense armoire normande que les clients ne devaient pas souvenant remplir. Un table, deux chaises et un grand fauteuil Voltaire avec une oreille décollée*³⁵.

Como se puede apreciar, nada que ver con el inmueble moderno en que se desarrolla la acción en la película. El matrimonio extranjero, por otro lado, se aloja en una caravana a escasa distancia del hotel, hecho que provoca que el asesinato no tenga lugar en el edificio.

La pequeña habitación en la que vive la florista Véronique es muy similar a la que Calef describe en su novela como perteneciente a Thérésa, que en este caso trabaja en una tienda de deportes:

*Theresa, les mains á la nuque, contemplait le plafond de sa petite chambre. Il s'écaillait par endroits. Elle soupira. Cette pièce lui plaisait. Chaque coin y avait été aménagé avec l'amour et l'ingéniosité des impécunieux. Même après le chambardement qu'y avait apporté Fred. Tout était propre, net, rangé. Le lit-divan contre le mur, l'angle-cuisine: une table de bois blanc supportant le réchaud á gaz, prés de l'évier de poupée avec son minuscule robinet; la fenêtre encastrée entre deux brisures du toit incliné, et ses fleurs...*³⁶.

02.3 Argumento

Debido a las importantes diferencias argumentales existentes entre la película y la novela, se ha considerado conveniente incluir aquí un breve resumen del texto de Calef, procediendo posteriormente a establecer algunos comentarios particulares³⁷.

Julien está en su oficina, y su secretaria Denise le pasa una llamada de su mujer Geneviève. Tras la misma, Julien solicita a su secretaria que nadie le moleste y sale del despacho sin ser visto. Una vez ha alcanzado el despacho del empresario Bordgris, accede al mismo y ambos mantienen una conversación en la que éste último intenta forzar a Julien para que firme un cheque a su nombre devolviéndole el dinero que hace un tiempo le prestó. Julien, que no dispone de la suma, le ofrece olvidar el cheque para participar en un negocio al 50%, una refinería a las afueras de París. Bordgris rechaza la propuesta y Julien le asesina con la pistola del usureiro, existente durante toda la escena en una vitrina abierta del despacho. El ruido de los tacones y las máquinas de escribir de las mecanógrafas mitiga el sonido del disparo.

Julien regresa a su oficina justo en el momento en que su secretaria le pasa una nueva llamada de su mujer y durante la misma, acuerdan un encuentro en la planta baja del inmueble en el que Julien trabaja. El conserje va a buscar a Julien para informarle de que tiene que cerrar el edificio. Mientras ambos abandonan el inmueble, el conserje se percata de que en el impermeable de Julien hay una pistola. Julien aclara que se va al campo, y que piensa utilizarla allí.

Una vez con el coche en marcha, y mientras espera a su mujer, Julien se percata de que se ha dejado en su mesa el cheque, una letra de cambio y el memorándum del proyecto de la refinería, por lo que piensa que al haber visto el conserje la pistola será fácil atar cabos. Al principio duda, considerando que no hay problema, pero luego piensa en las mujeres de la limpieza, que lo leen todo, y decide subir dejando el impermeable con la pistola en el coche. Desconocedor de que Julien ha vuelto a entrar, el conserje cierra

35. Abriendo la puerta del número 8, ella entra primero, dejando la lámpara sobre la campana de la chimenea. Los jóvenes avanzaron, dando la espalda a la luz. La habitación era grande, someramente amueblada pero no sin gusto. Cama muy baja y grande, cubierta con cretona a juego de las cortinas y de los paños púdicamente tirados sobre el lavabo y el bidé. Un gran armario normando que los clientes no debían frecuentemente llenar. Una mesa, dos sillas y un gran sillón Voltaire con una oreja descolada. (Calef, 1997, 84)

36. Thérésa, con las manos en la nuca, miraba el techo de su pequeña habitación. En algunos lugares estaba desconchado. Suspiraba. Aquella habitación le gustaba. Cada esquina había sido acondicionada con el cariño e ingenio de quien no dispone de dinero. Incluso tras el desorden que había aportado Fred. Todo estaba limpio y aseado. El sofá cama en la pared, la cocina en esquina: una tabla de madera blanca conteniendo el hornillo a gas, cerca del fregadero de muñecas y su minúsculo grifo; la ventana encastrada entre dos fragmentos de cubierta inclinada, y sus flores... (Calef, 1997, 199)

37. El hecho de que se eliminen en la película ciertos personajes presentes en la novela motiva el que en este resumen se utilicen los nombres que aparecen en el texto de Calef.

el edificio e interrumpe el suministro eléctrico, por lo que Julien queda encerrado en el ascensor.

Fred y Thérésa roban el coche en marcha de Julien. Thérésa trabaja en una tienda de deportes que la mujer de Julien conoce. Al llegar al edificio de oficinas Geneviève, la mujer de Julien, ve el coche partir, pensando que la acompañante de su marido puede ser Denise, la secretaria, o Thérésa, a la que también conoce.

Fred y Thérésa salen de la ciudad. Mientras tanto Geneviève coge un taxi y regresa a casa, a ver si encuentra a Julien. Al no encontrarlo, decide ir a casa de su hermano Georges y su nuera Jeanne. Tras relatarles lo ocurrido su familia, que no valora ni acepta mucho a Julien, le convence de que probablemente ha sido abandonada.

La pareja de jóvenes se detiene en el hotel-restaurante Lilas. Debido al robo del automóvil quieren camuflarse, a fin de evitar un eventual reconocimiento posterior. Aprovechando la lluvia, Fred se pone el impermeable que Julien ha dejado en el asiento de atrás descubriendo el revolver.

El gerente del hotel aparca el coche en un patio. Fred y Thérésa declaran estar en viaje de novios, por lo que los caseros les proporcionan una habitación en el primer piso a fin de otorgarles intimidad. Posteriormente, la pareja solicita que se les suba algo de comer a la habitación.

En el momento de inscribirse lo hacen como los señores Courtois. La matrona del hotel le pregunta entonces a su marido si cuando ha metido el coche en el patio sea fijado en la matrícula, y él dice que ponía Mr. Courtois. Ella se queda entonces tranquila porque ha-

bía visto dudar a Thérésa durante el registro de nombres. Más tarde comienza a sospechar por otros datos que no están casados, y que Thérésa es la amiga de Fred.

La extensa conversación que la pareja de jóvenes mantiene en la habitación se centra el posible casamiento entre ambos. Ella, más enamorada que él, está convencida; a Fred le resulta una institución burguesa. Entonces Thérésa le confiesa que está embarazada.

Mientras tanto, la mujer de Julien otorga crédito a su hermano y, muy enfadada, revisa la contabilidad de Julien para ver si descubre el adulterio. Ambos deciden que puede ser una idea denunciar a la policía la desaparición del Julien. Georges descubre en simultáneo que Julien puede haberle robado dinero. Tras la denuncia, ambos siguen buscando a Julien por la ciudad.

Un acomodado matrimonio brasileño, formado por Pedro Carassi y su mujer Germaine, aparca su Jaguar y remolque en un prado cercano al motel de carretera a fin de poder continuar en condiciones la acalorada discusión que mantienen durante el trayecto. Germaine comprueba mientras tanto que en su bolso dispone de un revolver cargado. Desde la habitación, Fred y Thérésa oyen la discusión, y Fred se enfada porque son extranjeros. Preocupados por la llegada del bebé y no disponer de dinero, ambos ven en el Jaguar nuevo y la caravana una posible solución.

Los turistas siguen discutiendo. Ella le acusa de tener amantes; él por su parte considera que tras la pérdida de su hijo unos meses atrás se encuentra desequilibrada. Ella le muestra entonces una carta de sus suegros, en la que se dice que piensan encerrarle en un hospital, algo que ella interpreta como una liberación para él y sus amantes. Muy

enfadados, optan por quedarse a dormir en la caravana y decidir algo al día siguiente.

Mientras tanto, el comisario, la mujer de Julien y su hermano visitan la casa de Denise, la secretaria de Julien. Al principio ésta no les deja entrar, por lo que desde la puerta le acusan de estar con Julien. Denise abre entonces la puerta para demostrar que se encuentra con Paul, su novio.

Fred aprovecha la oscuridad de la noche y sale del motel bajando con el coche por la cuesta sin encender el motor. Esto despierta a los hoteleros, que creen que se escapa, pero suben y comprueban que Thérèse sigue arriba. Mientras tanto Germaine se escapa de la caravana y Pedro decide no ir a buscarla. Al llegar a las inmediaciones del prado en el que se encuentra la caravana, Fred enciende por error los faros del coche. Germaine, que se encuentra perdida, lo interpreta como una señal de su marido indicándole el camino y va hacia allí. Al llegar, creyendo que es Pedro le dispara. Fred no recibe la bala pero dispara el revólver de Julien para defenderse matando a Germaine. Pedro escucha los disparos, y va al encuentro de su mujer. La encuentra en el suelo, tumbada, cuando un nuevo disparo le mata también. Fred roba entonces el reloj del turista y el dinero que llevan encima.

Fred vuelve al hotel y recoge a Thérèse. Al salir del edificio la patrona les sorprende y les pide el dinero de la cuenta. Fred lo tiene y se lo da. Vuelven en el mismo coche robado a París. Fred le oculta a Thérèse la procedencia del dinero, le dice que ha ido a ver a su padre y se lo ha dado. Deciden dejar el coche donde lo cogieron el día anterior e ir a dormir a casa de Thérèse.

Vuelve la luz al edificio de oficinas en el

que Julien se encuentra encerrado. El ascensor se pone entonces en marcha y Julien sube hasta su despacho con el fin de destruir las pruebas. Desde el interior escucha cómo el conserje intenta abrir la puerta, ya que ha visto el coche de Julien abajo. Albert no consigue entrar y Julien, tras dejar algo de ropa para que Denise la lleve a la tintorería -indicando que se dejó el sábado-, baja por las escaleras. En el segundo piso escucha cómo las mujeres de la limpieza han descubierto a Bordgris asesinado y cómo Albert sube a la planta 12 en ascensor. Julien escapa a la calle.

Mientras Fred duerme, Thérèse se percata de que su novio le ha mentado, ya que mientras estaban en el motel no le pudo dar tiempo de ir a París, visitar a su familia y volver con dinero y el reloj de oro de su padre. Rebusca en sus cosas y descubre una cartera con la foto de los brasileños. Mientras Fred duerme, Thérèse lanza el reloj por la ventana y quema la cartera y el dinero. Luego, enciende el gas, cierra la ventana, coge el libro *Fleurs du mal* y, sin despertar a Fred, se dispone a morir. Un ama de casa que va al mercado ve el reloj en la calle y lo lleva a la comisaría.

Mientras tanto, Julien conduce por la ciudad. Un agente de policía se le acerca en un semáforo, justo al lado de un puesto de periódicos. En la edición de la mañana se habla del asesinato de los campistas. El coche de Julien no funciona y el agente, tras pedirle los papeles, no se percata de que es un perseguido por la ley y le empuja.

Julien llega entonces a su casa, encontrándose con el comisario. Éste le explica que su mujer está con su hermano, y que han llevado sus documentos contables al procurador. El comisario Givral detiene entonces a Julien

y, enseñándole el periódico, le acusa del asesinato de los turistas brasileños.

Comienza el interrogatorio, que se extiende durante tres días. Julien se declara inocente, pero reconoce -como coartada que le interesa- haber llevado el impermeable y haber dejado la chaqueta en su despacho para la tintorería, desconocedor de que esta afirmación le inculpa totalmente. Durante el juicio, el impermeable centra toda la investigación, acudiendo a declarar todos los personajes intervinientes en la trama.

Tras varios días de juicio, se considera que no existe ninguna prueba concluyente y lo dejan en libertad condicional. Tras acudir a la escena del crimen para reconstruirlo, los gerentes del hotel relatan la conversación que escucharon sobre el embarazo de Thérésa y la necesidad de dinero. El juez le acusa entonces de ser el autor del embarazo y de haber provocado indirectamente que Thérésa y su novio se suicidasen. Previamente, le habría ofrecido a Thérésa el reloj robado -que ella lanza y que es encontrado- para sufragar el aborto.

Finalmente, Julien confiesa lo que realmente ha hecho, pero el juez no le cree y piensa que lo ha dicho para encubrir un crimen mayor: el de los veraneantes y el indirecto de la joven pareja. Dado que era posible, a su vez, asesinar a Carala previamente a salir con Thérésa en el coche, le acusan de todo a la vez.

La comparación de este resumen de la novela de Calef con la sinopsis elaborada de la película³⁸ permite comprobar cómo existen grandes diferencias argumentales. El aspecto común más reseñable, y que permite seguir entendiendo la película como una adaptación de la novela de Calef, es la interacción en

ambas obras de tres historias paralelas: la de Julien, con el asesinato del empresario y su posterior encierro en el ascensor; la de la huida de los jóvenes con el coche de Julien y el posterior asesinato de los turistas y, finalmente, la búsqueda de Julien por parte de su amante Florence en la película, y por parte de su mujer Geneviève en la novela.

Más allá de esta coincidencia estructural, y debido fundamentalmente a la muy diferente caracterización de los personajes, la trama presenta grandes diferencias, tanto en el planteamiento de los diferentes conflictos, como en el desarrollo de los mismos y su resolución.

En cualquier caso, el equipo formado por Louis Malle, Roger Nimier y Noël Calef no decidió en primera instancia modificar el texto literario de una manera tan importante. Prueba de ello lo constituyen dos interesantes documentos encontrados en la BIFI en los que se recoge una primera adaptación íntegra de la novela sin modificar la trama ni el nombre de los personajes.

En el primero de ellos³⁹ la película se titula *Moi seule* (Yo sola). Se trata de un documento en blanco y negro de 68 páginas en el que se mantiene prácticamente toda la trama argumental que la novela plantea. En el segundo de ellos⁴⁰ la película ya se nombra con su título definitivo. Se trata de un manuscrito de 120 páginas en el que se utiliza parcialmente papel timbrado de Jacques Yves Cousteau⁴¹.

En este último documento se comienza a atisbar la posibilidad de que se esté valorando una segunda versión, probablemente la definitiva, ya que en algunas de sus páginas se hace mención a ello.

Por último, anotar que en la documentación

38. Ver 5.1 Fichas técnicas y sinopsis.

39. MALLE 0014 B3.

40. MALLE 1188-B208.

41. Conviene aquí recordar que el trabajo de Louis Malle previo a *Ascenseur pour l'échafaud* consistió en co-dirigir con Jacques Yves Cousteau *Le monde du silence* (el mundo del silencio, 1956).

encontrada en los archivos de la *BIFI* se manejan muy diversos títulos para la película: el anteriormente citado *Moi seule* (Yo sola), *La nuit pour mourir* (La noche para morir), *Silence de mort* (Silencio de muerte) o el definitivo *Ascenseur pour l'échafaud*.

02.4 Estructura narrativa

Como antes se ha reseñado, aun contando con una gran diferencia argumental la estructura compositiva de la novela es muy similar a la de la película. Durante todo el desarrollo de la misma se entrecruzan las tramas paralelas de Geneviève buscando a su marido por París, de la pareja de jóvenes en su aventura en el coche robado y breves insertos de Julien encerrado en el ascensor. Cabe indicar, no obstante, que si bien en la película las escenas del lento deambular de Florence por las calles parisinas son muy acotadas y se centran casi en exclusiva en ella misma y sus pensamientos -excepto el encuentro con Christian Subervie, un amigo de Julien-, en la novela existe un mayor desarrollo de la historia de Geneviève y su hermano Georges, implicando a su vez a más personajes.

El desarrollo temporal en la novela es, por otro lado, más extenso que en la película. En ambos casos, el fragmento en el que Julien asesina al empresario quedando encerrado posteriormente en el ascensor y la consecución del asesinato de los turistas se desarrolla en un ámbito temporal muy acotado, el espacio de una tarde y una noche. Tras estos hechos, la película acomete la resolución de la trama casi en continuidad temporal, pudiendo considerarse que toda la historia se desarrolla en un plazo aproximado de 24 horas. Sin embargo, la novela extiende algo más el relato con el desarrollo de la trama policial y judicial, nombrándose que transcurren varios días.

02.5 Escenas

Resulta difícil hablar en este caso de una coincidencia importante entre situaciones de la novela y escenas en la película. Sí que es posible, no obstante, encontrar ciertas equivalencias resueltas con un detalle diferente, algo que quizás hable de la necesidad por parte de los guionistas y Noël Calef de distanciar los pormenores del relato literario de las imágenes de la película. Un buen ejemplo de ello lo constituye el hecho de sustituir el sonido de unas mecanógrafas tecleando y de sus tacones andando por el de una máquina afilalápices, a la hora de mitigar el sonido del disparo con el que Julien asesina al empresario.

Encabezando el listado de situaciones en la novela que de alguna manera puede considerarse que se recogen en la película encontramos, sin duda, la conversación telefónica inicial entre Julien y Florence (o Geneviève). En la novela está sectorizada en dos partes, antes y después del asesinato del empresario, y es más extensa; en la película se desarrolla tan sólo previamente al homicidio, incorporando los títulos de crédito.

El asesinato del empresario coincide en lo esencial, pero dista mucho en los detalles. El motivo por el que se comete el crimen difiere sustancialmente: en la novela se plantea resolver una extorsión económica del empresario-usurero a Julien; en la película, la necesidad de acabar con Carala a fin de poder liberar a Florence de su matrimonio se une con el desprecio que Julien siente hacia el empresario por la inmoralidad con que la empresa acomete sus proyectos. La conversación en la novela es más extensa, no existe tanta distancia entre jefe y subalterno como en la película. De hecho, genera dudas en la novela el tipo de relación que mantienen entre ellos, más allá del préstamo de dinero

que Julien intenta resolver.

Los fragmentos de Julien encerrado en el ascensor son muy parecidos en ambos casos, breves y coincidentes en acciones. Únicamente en el momento en que entra el sereno y conecta el suministro eléctrico hay una diferencia importante, ya que en la novela Julien no se encuentra colgado de los cables del ascensor como en la película, simplemente le despierta la luz del mismo y oye al sereno andar.

Al igual que ocurre con el asesinato del empresario, todo lo referente a la huida de los jóvenes con el coche de Julien, la estancia en el hotel, la llegada de los turistas y su asesinato difiere sustancialmente. Se podría afirmar que no existen apenas coincidencias más allá del hecho fundamental: el asesinato que inicialmente inculpa injustamente a Julien. Indicar por último una diferencia importante y es el hecho de que, a diferencia de la película, en la novela los dos jóvenes consiguen finalmente suicidarse. Se trata de una circunstancia relevante, ya que Julien acabará siendo considerado culpable tanto del asesinato de los turistas, como del empresario e indirectamente, de la pareja de jóvenes, mientras que en la película las fotografías inculpadoras -no presentes en la novela- permiten acusar a los jóvenes del asesinato de los turistas y a Julien tan sólo del homicidio del empresario.

Todas estas circunstancias hacen que, finalmente, el desarrollo de la trama policial y la resolución del delito se traten de una manera muy diferente, ya que los hechos previos en ambos casos no permiten que sea de otro modo.

03. *Un condamné à mort s'est échappé (ou le vent soufflé où il veut)*

El militar y resistente francés André Devigny (Habère-Lullin, 1916- Hauteville-sur-Fier, 1999) publica su novela *Un condamné à mort s'est échappé* en 1954⁴². Dos años más tarde, en 1956, Robert Bresson acomete la realización de la película añadiendo al título del libro las palabras *ou le vent soufflé où il veut* (o el viento sopla donde quiere), extraídas del evangelio de san Juan y que el pastor encarcelado le escribe a Fontaine en un pequeño papel, recordándole que no es fácil entender el modo de actuar de Dios cuando se están viviendo situaciones extremas.

<i>Película</i>	<i>Novela</i>
Fontaine - - - - -	André Devigny Muller (militar compañero de André)
François Jost	Giménez
Blanchet	Eugène (vecino)
Deleyris	De Pury (cura)
Hebrard	Nathan
Orsini	- - - - -
Terry (+2)	Bury
Prisioneros	Bury, Mercier y otros
Soldados	Fränzel y otros
- - - - -	Mujer prisionera

03.1 Personajes

Aunque no se mantiene ningún nombre, tanto el recuento de personajes como su responsabilidad y peso narrativos son muy similares. Sobresale el hecho de que en la novela André Devigny mantenga su nombre, otorgando crédito a la historia verídica que relata.

Una circunstancia diferencial es el hecho de que en la novela André Devigny es un héroe



ANDRÉ DEVIGNY

42. Para el análisis comparativo se consulta la décima edición de la publicación original de la novela, publicada en noviembre de 1956 por Gallimard, París, en la colección *L'air du temps*.

entre los presos, conocido y aclamado por sus actividades al frente de la resistencia francesa contra el invasor alemán. En la película se hace una escasa referencia a este tema.

03.2 Espacios

En el capítulo 3 de la novela, André Devigny realiza una completa descripción de los espacios exteriores e interiores de la prisión. Dada la precisión con la que se describe y la extrema coincidencia con los decorados en los que Robert Bresson rueda, se ha creído conveniente incluirla:⁴³

Toutes les cellules de la prison de Montluc se ressemblent; il arrive parfois que la console de ciment qui sert de table se trouve fixée à des emplacements différents, soit dans un angle du mur au-dessous du vasistas, soit du côté opposé au-dessus de la tinette; placée sous le vasistas, elle présente l'incomparable avantage de servir d'appui pour l'atteindre. Les cellules mesurent deux pas dans le sens de la largeur, trois dans celui de la longueur et sont d'une hauteur approximative de trois mètres cinquante. Quatre ouvertures : près du plafond du côté extérieur, une étroite fenêtre rectangulaire solidement barricadée de sept barreaux verticaux et deux horizontaux et un vasistas ; du côté opposé, l'emplacement réservé à la lampe qu'il est possible de clore par un verre dépoli encadré d'une forte armature de fer ; au-dessous, près du sol, le détenu peut glisser le seau dans un espace que l'on peut fermer, à l'intérieur, par une solide port métallique à laquelle est fixé un énorme verrou. En glissant la main dans cet espace, on sent l'ouverture d'une cheminée étroite qui peut servir de cachette. La porte principale, de chêne foncé, est composée de deux panneaux de six planches épaisses maintenues par un cadre de même épaisseur ; à l'intérieur, ces panneaux sont nets, seules

apparaissent sur le cadre des têtes de boulons et au milieu de celui du haut un petit trou : le judas. A l'extérieur, de solides équerres de fer fixées à chaque angle par des boulons consolident l'assemblage ; a milieu, un énorme verrou d'acier et de cuivre avec, au-dessus, une serrure des plus imposantes.

L'exiguïté des lieux rend plus écrasante encore l'épaisseur des barreaux, de la porte, des verrous et de la serrure ; la couleur gris sale des murs, l'odeur indéfinissable de moisi, de punaise écrasée, d'urine, saisissent d'un seul coup tout l'être. Comme mobilier, un châlit fait d'un cadre de sapin recouvert de grillage, une paillasse et un traversin en toile de la couleur des murs, deux couvertures de laine, le seau hygiénique et, dans un coin, un morceau de balai en paille de riz. Les portes des cellules s'ouvrent vers l'extérieur et donnent sur un balcon qui fait le tour de l'étage pour aboutir à un escalier central.

La prison comporte un bâtiment principal à deux étages, de forme rectangulaire, dont le toit en terrasse est limité sur le pourtour par un parapet dessinant un rebord intérieur et une plate-forme extérieure d'un mètre de large surplombant le vide. La terrasse est traversée sur toute sa longueur par une verrière à double pan qui éclaire les galeries et dont un certain nombre de carreaux mobiles, actionnés par un système de tringles, permettent l'aération.

Les deux murs d'enceinte, d'une hauteur de huit mètres, son séparés l'un de l'autre par une dizaine de pas et délimitent un chemin de ronde où circulent des sentinelles. Ces murs sont lisses, sauf à leur faîte, où un rebord permet l'écoulement de l'eau de pluie à l'extérieur des parois.

43. Todas las celdas de la prisión de Montluc se parecen: de vez en cuando la repisa de cemento que sirve de mesa se encuentra en dos lugares diferentes, en una esquina del muro bajo la pequeña ventana o en el extremo opuesto sobre la cubeta; situada bajo la ventana, presenta la incomparable ventaja de servir de apoyo para alcanzar. Las celdas miden dos pasos de ancho, tres de largo y tienen una altura aproximada de tres metros cincuenta. Cuatro aberturas: cerca del techo en la cara exterior, una estrecha ventana rectangular sólidamente protegida con siete barras verticales y dos horizontales; en el extremo opuesto, el lugar reservado a la lámpara que es posible proteger por un vidrio esmerilado enmarcado en una estructura fuerte de acero; abajo, cerca del suelo, el detenido puede dejar el cubo en un espacio que se puede cerrar, desde el interior, con una sólida puerta metálica que contiene un firme cerrojo. Deslizando la mano dentro de este espacio, se siente la abertura de una chimenea estrecha que puede servir de escondrijo. La puerta principal, de roble oscuro, está compuesta por dos paneles de seis tablas gruesas montadas en un marco del mismo espesor; en el interior, estos paneles están limpios, solo se ven en el marco las cabezas de los pernos y a mitad de la altura un pequeño hueco: la mirilla. En el exterior, unas sólidas escuadras de hierro fijadas en los ángulos con tornillos consolidan el ensamblaje; en el centro, un enorme cerrojo de acero y cobre con una cerradura encima de lo más imponente. La exigüidad de los lugares convierte en algo más abrumador si cabe el grueso de los barrotes, de la puerta, de los cerrojos y de la cerradura. El color gris sucio de los muros, el olor indefinible a moho, a chinche aplastada, a orina, acuden todos a la vez. Como mobiliario, una cama hecha con un marco de pino cubierto con una rejilla, un jergón y una almohada del mismo color que los muros, dos mantas de lana, el cubo higiénico y, en una esquina, un trozo de escoba con paja de arroz. Las puertas de las celdas se abren hacia el exterior dando a un balcón corrido en toda la planta que finaliza en una escalera central. La prisión consta de un edificio principal de dos plantas, de forma rectangular, cuya terraza está limitada en todo su contorno por un parapeto con una moldura interior y una plataforma exterior de un metro de largo volando sobrevolando el vacío. Una cristalera a dos aguas atraviesa la terraza en toda su longitud iluminando las galerías, incluyendo algunos vidrios móviles, accionados por un sistema de varillas, que permiten la ventilación.

L'enceinte intérieure est reliée au bâtiment central par des murs de hauteur moyenne qui séparent quatre cours communicantes et dans lesquelles se trouvent quelques dépendances. La première, celle qui fait face à l'entrée, est la plus vaste ; on peut y voir la poste de police, la cuisine, la forge et l'infirmière. La seconde, réservée à la promenade des hommes, comporte un lavoir, un atelier servant de chambre commune et une baraque en bois qui donne asile aux détenus juifs. Les fenêtres du réfectoire des femmes donnent sur la troisième cour et celle de l'infirmière sur une autre, plus réduite, à l'extrémité de laquelle le toit recouvert de tuiles d'un préau atteint sensiblement le niveau du premier mur.

Une petite porte de fer permet de passer directement au tribunal. Il suffit pour cela d'emprunter le chemin de ronde pour atteindre le côté qui donne sur les locaux réservés à la justice militaire. Ces locaux sont situés en dehors de la prison, le long de la voie du chemin de fer, mais ils font partie du même ensemble car ils sont entourés par un mur de moindre hauteur faisant suite à l'enceinte extérieure. Si le passant s'arrête à quelques pas de là sur le pont du chemin de fer, il voit, au premier plan, le tribunal et derrière, émergeant entre les murs, le dernier étage du bâtiment central avec son alignement de petites cellules solidement barricadées. S'il longe le tribunal, en suivant la voie, il arrive sur une grande place limitée, au fond, par l'ancien fort Montluc et, sur la droite, par la prison militaire avec son entrée. Impressionné, il s'éloigne.

Tout est gris à Montluc, d'un gris noir, d'un gris sale, les murs de béton comme le sol caillouteux des cours et les peintures intérieures des couloirs et des cellules. L'unique forme gris-vert des gardiens s'harmonisait

parfaitement avec ce décor sombre et triste.

La semejanza entre lo que Devigny describe y las imágenes de la película es absoluta. No se han podido encontrar datos certeros sobre los lugares de rodaje -aunque sí que se ha planteado una hipótesis en el caso de las escenas en el interior de la celda⁴⁴-, por lo que resulta difícil asegurar si las escenas en exteriores se rodaron en la prisión de Montluc o en estudio.

En la documentación referente a la película existente en la BIFI de la Cinémathèque Française de París, existe por último un interesante documento que demuestra el celo que Bresson tuvo a la hora de intentar recrear con fidelidad los espacios de la prisión. Se trata de un pequeño carnet de apuntes⁴⁵ en el que se encuentra un conjunto de dibujos representando las cornisas y ciertos detalles de los muros de la prisión⁴⁶. El hecho de que este documento se encuentre clasificado en la carpeta del director artístico Pierre Charbonnier podría permitir otorgarle la autoría de dichos dibujos, aunque resulta difícil afirmarlo con certeza.

En esta misma carpeta se encuentra, por último, un sobre conteniendo un conjunto de placas ovaladas con algunos números de celdas, hecho que permite suponer la reconstrucción en estudio del corredor de carcelario.

03.3 Argumento

El nivel de coincidencia entre la historia que la novela relata y el argumento de la película es absoluto. La única diferencia ostensible deviene del hecho de que tanto el atentado previo que Fontaine y su compañero Muller ejecutan -hecho que constituye la causa de su detención- como sus experiencias tras la fuga de Montluc -su huida, sus escondites, su liberación- están en la novela am-

Los dos muros perimetrales, de una altura de 8 metros, están separados entre ellos por una docena de pasos delimitando un camino de ronda donde circulan los centinelas. Estos muros son lisos, salvo en su remate, donde un reborde permite evacuar el agua de lluvia hacia el exterior de los muros.

El cerco de murallas interior está conectado al edificio central por muros de media altura separando cuatro patios comunicados en los cuales se encuentran ciertas dependencias. La primera, enfrentada al acceso, es la mayor; podemos ver el puesto de policía, la cocina, la herrería y la enfermería. La segunda, reservada al paseo de los hombres, contiene un lavabo, un taller utilizado como habitación común y una barraca de madera que da asilo a los detenidos judíos. Las ventanas del comedor de mujeres vuelcan sobre el tercer patio y la de la enfermería sobre otro, más pequeño, al final del cual la cubierta de teja alcanza sensiblemente el nivel del primer muro.

Una pequeña puerta de hierro permite pasar directamente al tribunal. Basta coger el camino de ronda para alcanzar la zona que da sobre los locales reservados a la justicia militar. Estos locales están situados fuera de la prisión, a lo largo de la vía del ferrocarril, pero hacen parte del mismo conjunto al estar circundados por un muro de menor altura a continuación de la muralla exterior. Si el paseante se detiene a algunos pasos de allí sobre el puente del ferrocarril ve, en primer plano, el tribunal y detrás, emergiendo entre los muros, la última planta del edificio central con su alineación de pequeñas celdas sólidamente protegidas. Si rodea el tribunal, siguiendo la vía, llega a una gran plaza limitada, al fondo, por el antiguo fort Montluc y, a la derecha, por la prisión militar y su entrada. Impresionado, se aleja.

Todo es gris en Montluc, un gris negro, un gris sucio, tanto los muros de hormigón como el suelo empedrado de los patios y la pintura interior de los corredores y de las celdas. El uniforme gris-verdoso de los guardias armoniza perfectamente con este decorado sombrío y triste. (Devigny, 1956, 53-55)

44. 3.3.2.1 El falso retorno.

pliamente descritos. En la cinta de Bresson, en cambio, apenas se nombra el motivo de la detención de Fontaine, finalizando por otra parte la película justo en el momento de la fuga, sin más datos sobre lo que posteriormente acontece.

En la novela resulta posible conocer con más detalle ciertos aspectos del pasado familiar del detenido: el contenido de las cartas que escribe, el carácter de sus pensamientos, o la comunicación que establece con sus compañeros de prisión. El recurso a la voz en off permite trasladar gran parte de esta información a la película, pero en cualquier caso nunca de una forma tan precisa y extensa como posibilita el medio literario.

03.4 Estructura narrativa

Ambas obras pueden considerarse que trabajan la historia mediante un desarrollo lineal. La novela, estructurada en trece capítulos, permite en este sentido entender mejor que la película una cierta sectorización:

Capítulo I	[Misión previa] / [Detención] / Traslado a la prisión.
Capítulo II	Celda de condenados a muerte en la planta baja.
Capítulo III	Celda 107. Descripción de la vida en prisión.
Capítulo IV	Comienza la reflexión sobre la evasión.
Capítulo V	Comienzo de preparación de material para la evasión.
Capítulo VI	Intento de evasión de compañero. Reflexión interior.
Capítulo VII	Preparación de material para la evasión.
Capítulo VIII	(Visitas desde el exterior)
Capítulo IX	Preparación de material. Incidentes.
Capítulo X	Llegada de Giménez (Jost). Últimos preparativos.

Capítulo XI	La evasión.
Capítulo XII	[Libertad y huida].
Capítulo XIII	[Liberación final].

[NOTA: Los corchetes indican aquellas situaciones que la película de Bresson no recoge]

Aunque esta sectorización no es tan visible en la película, el desarrollo de la trama argumental sí que se organiza según una secuencia temporal y espacial idénticas.

En ambas obras, el detenido adquiere el papel de narrador homodiegético, relatando la historia y formando parte de ella. Para ello, en la película se utilizan dos recursos: la voz en off y el diálogo con otros presos. Bresson también utiliza por último la imagen para trasladar al espectador aquellos detalles presentes en el texto literario que considera importantes y que un soporte audiovisual debe manejar mediante otros recursos.

03.5 Escenas

Bresson transpone a su película con extrema fidelidad numerosas situaciones presentes en la novela. Un primer ejemplo de ello lo constituye la escena del traslado de Fontaine a la prisión en el coche militar. La estructura y detalles son idénticos a lo que el libro relata, exceptuando el hecho de que en el texto literario se trasladan pormenorizadamente los pensamientos del detenido en su intento primerizo de evasión, mientras que en la película una articulación muy inteligente de tomas de Fontaine observando con atención y de planos subjetivos de su mirada nos permiten reconstruir sus pensamientos.

Otra situación presente en la novela, trasladada con enorme fidelidad a la película, es la relación que mantiene el detenido con tres personajes que deambulan por el patio de la prisión. La descripción que Devigny hace de

los tres detenidos se corresponde fielmente con los personajes que Bresson escoge para su película, así como el carácter y detalles de la relación que entre ellos mantienen.

La novela es muy rica describiendo una cierta ambientación sonora: el sonido de los tranvías en la rue Dauphine, las campanadas del reloj de la fábrica de tabacos, el sonido de las llaves del guardia alemán en la barandilla del corredor, la locomotora a vapor de la estación cercana... todos ellos elementos que permiten al detenido relacionarse de alguna manera con el exterior. Bresson recoge esta sugerencia en la película, rellenando parcialmente el obligatorio silencio de una prisión con estos obsesivos sonidos.

Como anteriormente se ha comentado, la película se circunscribe al período en el que Fontaine permanece detenido, comenzando por su traslado a la cárcel y finalizando con su evasión. Durante este espacio de tiempo, la novela relata pormenorizadamente una cierta relación del detenido con el exterior, tanto mediante la recepción de diversos paquetes - en la película sólo recibe uno, prácticamente al final de la misma- como los infructuosos intentos de sus familiares por visitarle. Incluso se relata con detalle una entrevista que el padre del detenido mantiene con mandos de la Gestapo con la intención de averiguar el destino de su hijo.

El encuentro receloso de Fontaine con el joven Jost en la película presenta gran cantidad de similitudes con lo que Devigny refiere. Un dato permite sin embargo afirmar que la película omite una situación presente en el texto literario, ya que Devigny le comenta al compañero con el que acabará fugándose que ha sido recluido en tres celdas diferentes: la 13, la 45 y finalmente la 107. En la película atendemos a un solo cambio, de la

planta baja de los condenados a la celda 107.

Finalmente, reseñar que aunque en la novela los diálogos son más extensos, la película transcribe literalmente numerosas frases de André Devigny, fundamentalmente en boca de Fontaine.

04. *Hiroshima mon amour*

Película	Guión
ELLA	ELLA
EL	EL
MUJER JAPONESA	MUJER JAPONESA

En la publicación *Tu n'as rien vu à Hiroshima*, el escritor francés Dominique Noguez refiere como Alain Resnais, que había solicitado a Chris Marker que colaborara con él en el proyecto de la película, le explica al productor francés Anatole Dauman que para acometer la película era necesario disponer previamente de un relato de ficción, ya que no era posible plantear un nuevo documental sobre la explosión de la bomba y sus consecuencias:

Si vous voulez un film sur Hiroshima, achetez les droits des Japonais: ni Marker ni moi ne pourrons faire mieux. On ne peut plus faire de documentaire sur le sujet. Ce qu'il faudrait, c'est faire une fiction⁴⁷.

Finalmente Dauman aceptó y, como indica Dominique Noguez, quien habla de ficción, habla de un escritor. Tras pensar inicialmente en Simone de Beauvoir, el productor propone a Françoise Sagan, fijando una entrevista con el director para hablar del tema en el bar del Pont-Royal. Sagan olvida la cita y Alain Resnais, que acababa de leer con entusiasmo *Moderato cantabile* y de ver la representación de *Le Square*, propone a Marguerite Du-



MARGUERITE DURAS

45. CHARBONNIER 06 B2.

46. Este tema se desarrolla más ampliamente en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.

ras para el trabajo.

Duras invita a Resnais a su casa para fijar los detalles de la posible colaboración y, tras una reunión de más de cinco horas, ambos consideran que pueden entenderse. A los tres días, la escritora somete a su consideración la posibilidad de un diálogo entre una francesa y un japonés. Tanto Resnais como el productor aceptan la idea. Únicamente existen dos condiciones impuestas por Resnais: que existan dos acciones distintas, localizadas en dos periodos diferentes, y que una de ellas esté ubicada en Lyon durante la resistencia -posteriormente será Nevers-; y que toda la acción se viva en presente. En menos de tres meses el guión está prácticamente terminado, con los diálogos muy avanzados. Como finalmente observa Dominique Noguez, Marguerite Duras era la mejor opción posible para este cometido:

*L'auteur d'Un barrage contre le Pacifique était le meilleur vaccin possible contre la bien-pensance : son histoire d'amour se passe entre un Japonais peu fidèle a sa femme et une française qui revendique une « moralité douteuse ». Celle-ci, en outre, parlant du film sur la paix qu'elle est en train de tourner à Hiroshima -et qui est, notons-le, comme la mise en abyme du film édifiant dont Resnais avait au début reçu commande-, frôle le détachement, sinon l'ironie, quand elle observe : « Qu'est-ce que tu veux qu'on tourne à Hiroshima sinon un film sur la paix ? ».*⁴⁸

Marguerite Duras define pues el relato de ficción que supone el soporte escrito para las imágenes rodadas en Japón y Francia, un documento que nunca quiso pre-definir aquello que como escritora no le pertenecía: la construcción audiovisual de Alain Resnais⁴⁹.

04.1 Personajes

La coincidencia de personajes entre el guión de Marguerite Duras y la película es absoluta. De hecho, en ambas obras se mantienen el anonimato de los mismos.

04.2 Lugares y espacios

Marguerite Duras declara en el prólogo a la versión publicada del guión lo siguiente:

Qu'on ne s'étonne donc pas que l'image d'A. Resnais de soit pratiquement jamais décrite dans ce travail.

*Mon rôle se borne à rendre compte des éléments à partir desquels Resnais a fait son film*⁵⁰.

La descripción de los lugares donde transcurre la acción es, por ello, muy escueta. Se trazan tan sólo unas breves pinceladas orientativas, más relativas a la atmósfera del lugar que a los detalles concretos de su arquitectura.

El guión no describe el espacio de la habitación y terraza del hotel donde ambos se encuentran, tan sólo nombra la existencia de una terraza. En la película se podría haber tratado pues como un balcón de dimensión normal en el que ELLA, en una posición fija, pudiese observar a la vez la calle y a su amante durmiendo. Sin embargo, el gran plano de cubierta adyacente a la terraza de la habitación del Hotel New Hiroshima posibilita finalmente un movimiento muy interesante de la actriz, no previsto en el guión, en el que somos capaces de observar el lento caminar de alguien que se siente relajada y tranquila. La selección de la arquitectura del hotel define pues, en sí misma, la forma de trabajar las imágenes.

Esa misma terraza ofrece posteriormente una posibilidad distinta, ya que en el guión EL la encuentra desde la habitación, no desde

47. Si quiere hacer un film sobre Hiroshima, compre los derechos de los japoneses: ni Marker ni yo lo podremos hacer mejor. No podemos hacer otro documental sobre el tema. Lo que haría falta, es hacer una ficción. (De Navacelle, 2009, 37)

48. La autora de *d'Un barrage contre le Pacifique* era la mejor vacuna contra los bien pensantes: su historia de amor ocurre entre un japonés poco fiel a su esposa y una francesa que reivindica una "moralidad dudosa". Ella, por otro lado, hablando de la película sobre la paz que ella estaba filmando en Hiroshima -y, que vale la pena anotar que es la mise en abyme de la película edificante para la cual Resnais había recibido inicialmente el encargo- roza el desprendimiento o la ironía cuando observa: "¿Qué más se puede rodar en Hiroshima que no sea una película sobre la paz?*. (De Navacelle, 2009, 37)

* Nota del autor: las palabras que pronuncia la protagonista femenina en la película son idénticas a las que figuran en el guión de Marguerite Duras (Duras, 1960, 53)

49. Este aspecto particular se desarrolla en 3.2.2 *Proyectando la mirada*.

50. Que nadie se asombre pues de que la imagen de A. Resnais prácticamente nunca se describa en este trabajo. Mi papel se limita a dar cuenta de los elementos a partir de los cuales Resnais ha hecho su película. (Duras, 1960, 19)

el exterior de la terraza como ocurre en la película.

Marguerite Duras describe así la casa del amante japonés donde ambos sostienen su encuentro diario:

*Nous la retrouvons au milieu d'une grande pièce d'une maison japonaise. Stores baissés. Lumière douce. Sentiment de Fraîcheur après la chaleur du défilé. La maison est moderne. Il y a des fauteuils, etc*⁵¹.

En la película se podría hablar más que de una casa moderna, de una reinterpretación contemporánea de una casa japonesa, con apenas mobiliario. Las sensaciones descritas en el guión no obstante se mantienen.

En el guión también se describe muy sucintamente el *Café du fleuve* donde ambos mantienen una extensa conversación:

*Un café est en face de ce fleuve. C'est un café moderne, américanisé avec une grande baie. (...) L'endroit est à moitié vide. Ils sont assis à une table au fond de la salle*⁵².

Alain Resnais recoge esta descripción y construye un decorado muy escueto, amplio, dominado por el gran ventanal sobre el río. En la película la pareja se encuentra prácticamente sola en el café, a diferencia del guión que refiere que el salón está medio vacío.

04.3 Argumento

Dado que en este caso no se puede hablar de adaptación -ya que el texto literario se construye ex profeso para la película-, la coincidencia argumental es absoluta. Tan sólo se eliminan o modifican algunas escenas puntuales, reseñadas más adelante.

04.4 Estructura narrativa

El guión de Marguerite Duras se estructura en una serie de capítulos con fuerte inde-

pendencia argumental:

- PARTE I Imágenes documentales de Hiroshima. Primera conversación en la habitación.
- PARTE II Segunda conversación en la terraza y en la habitación.
- PARTE III Rodaje de la película. Encuentro en casa del japonés.
- PARTE IV Conversación en el *Café du fleuve*.
- PARTE V Monólogo de ELLA en la habitación del Hotel. Encuentro de los dos en la Estación de ferrocarril. Local nocturno *Casa blanca*. FIN.

A diferencia de lo anteriormente comentado en el caso de *Un condamné à mort s'est échappé*, en *Hiroshima mon amour* esta estructura narrativa secuencial sí que se visualiza de alguna manera en la pantalla, utilizando como figura de transición, según convenga, pausados fundidos a negro o cortes bruscos con modificación extrema de personajes, localizaciones y tipo de encuadre.

04.5 Escenas

La película realiza algunas modificaciones respecto a lo que el guión de Marguerite Duras establece. La mayoría de ellas son puntuales y debe considerarse que no afectan sustancialmente al desarrollo de la trama.

El guión define detalladamente un inicio de película muy diferente: una imagen del "hongo" de BIKINI, producido por la bomba. En su lugar, y tras los títulos de crédito, se montan tres estadios diferentes de un abrazo entre los dos amantes, uno de ellos con sus pieles cubiertas de ceniza, el siguiente con agua de lluvia y finalmente con sudor. Marguerite Duras establece en el guión estas tres situaciones como alternativas; Resnais decide incorporar las tres.

51. *La encontramos en medio de una gran estancia de una casa japonesa. Estores bajados. Luz suave. Sentimiento de frescor tras el calor del desfile. La casa es moderna. Hay sofás, etc.* (Duras, 1960, 75)

52. *Una café está enfrente de este río. Es un café moderno, americanizado con una gran ventana. (...) El lugar está medio vacío. Ellos están sentados en una mesa al fondo de la sala.* (Duras, 1960, 85)

En una nota al margen de la escritora, comenta que las situaciones documentales sobre la historia de la explosión atómica que el guión describe se modifican y aumentan en la película gracias al material que Alain Resnais incorpora tras un viaje a Japón. En cualquier caso, los documentos que Marguerite Duras reseña que se encuentran en el Museo de Hiroshima coinciden esencialmente con lo que las imágenes muestran, por lo que se debe deducir o un profundo conocimiento de la autora sobre lo allí expuesto o una manipulación por parte de Alain Resnais durante el rodaje del contenido documental del museo.

El film de Resnais extiende a su vez ciertas escenas que en el guión se tratan más sucintamente. Un ejemplo de ello es el rodaje de la película sobre la paz en la que la protagonista femenina actúa. El guión establece que no debe mostrarse el rodaje, tan sólo las operaciones de desmontaje de decorados ya que la película ha finalizado; Resnais detalla en cambio el movimiento de técnicos y actores, las operaciones de preparación de material y maquillaje, así como los pormenores de rodaje de una recreación de una manifestación por la paz.

Algunos desarrollos argumentales de los hechos acaecidos en Nevers se narran por parte de ELLA sin acompañamiento de imágenes, otros en cambio sí; en general esto coincide con lo descrito en el guión, salvo algunas excepciones.

La película recoge minuciosamente ciertos detalles expuestos en el guión -el primer plano de un paquete de cigarrillos marca Paix [Paz], por ejemplo- e incorpora otros no reflejados en el texto literario, como el detalle de los dos relojes de pulsera sobre la mesilla de la habitación del hotel.

En algunas ocasiones, el guión incorpora textos que posteriormente no se recitan, aunque con carácter general la transposición del texto literario a la película es extremadamente fiel. Asimismo, establece en ciertos momentos la necesidad de unas pausas, a fin de poder leer el necesario silencio de una conversación que por momentos es más un monólogo compartido que un diálogo, en palabras de Duras: *Leur absence de "l'un à l'autre" a commencé*⁵³.

Resulta curioso constatar algunos casos en los que Marguerite Duras propone tres frases diferentes y Alain Resnais ante la duda, o con el fin de otorgar una mayor fuerza narrativa, elimina todas o bien no elimina ninguna de ellas. En un caso concreto, la escritora aconseja incluir tres sentencias, muy diferentes en significado, acompañadas con los movimientos de los amantes en la cama, y Alain Resnais sigue sus indicaciones⁵⁴:

ELLE Non. Ce n'est pas un hasard. (Un temps.) C'est toi qui dois me dire pourquoi.

Il peut répondre (très important pour le film). Soit:

LUI C'est là, il me semble l'avoir compris que tu es si jeune... si jeune, que tu n'es encore à personne précisément. Cela me plaît.

Ou bien:

LUI C'est là, il me semble l'avoir compris que j'ai failli... et que j'ai risqué ne jamais te connaître.

Ou bien:

LUI C'est là, il me semble l'avoir

53. La ausencia entre ellos ha comenzado.

54. (ELLA) No. Esto no es una casualidad. (Pausa.) Eres tú quien debe decirme por qué. / *Él puede responder (muy importante para la película). O bien:* (EL) Es eso, me parece haber comprendido que tú eres tan joven... tan joven que todavía no eres una persona. Eso me gusta. / *O bien:* (EL) Es eso, me parece haber comprendido, que he fallado... y que he arriesgado el no conocerte jamás. / *O bien:* (EL) Es eso, me parece haber comprendido, que tú has debido comenzar a ser como ya eres hoy. (Duras, 1960, 81)

compris, que tu as dû commencer a être comme aujourd'hui tu es encore.

En una situación muy concreta Resnais no sigue las indicaciones de Marguerite Duras. Se trata del momento en que ambos se encuentran en la estación de ferrocarril y una mujer mayor habla con el protagonista masculino en japonés. La escritora indica en el guión que el diálogo entre ellos debe traducirse, pero Resnais decide no hacerlo:

VF* Qui c'est?

LUI Une française

VF Qu'est-ce qu'il y a?

LUI Elle va quitter le Japon tout à l'heure. Nous sommes tristes de nous quitter⁵⁵.

*VF: Vielle Femme [mujer mayor]

En el guión existen indicaciones muy precisas de los gestos a realizar por los actores o el tono de voz necesario para conseguir el clímax adecuado. Gran parte de estas anotaciones se secundan por parte de los actores en la pantalla.

Por último, Marguerite Duras anota incluso las particularidades de la música que debe sonar en el *Café du fleuve* durante su conversación, indicando que debe asemejarse a una pieza ejecutada con una *Musette français*⁵⁶. La música que suena en la película efectivamente recoge esta sugerencia⁵⁷.

NOTA PREVIA SOBRE LOS SIX CONTES MOREAUX.

¿Por qué filmar una historia, cuando se puede escribir? ¿Por qué escribirla cuando se va a filmarla? Esta doble pregunta sólo es superflua a primera vista. A mí se me planteó con mucha precisión. La idea de estos Cuentos se

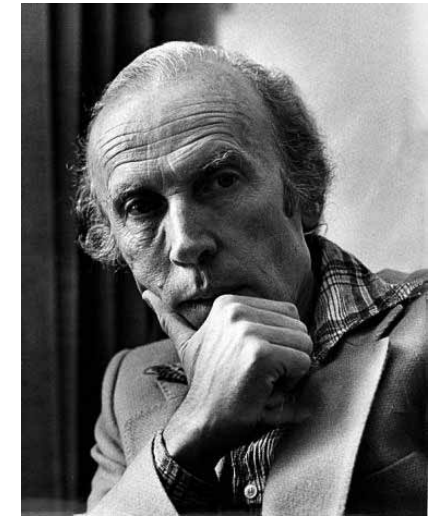
me ocurrió a una edad en la que yo no sabía aún si sería cineasta. Si los convertí en films, es porque no conseguí escribirlos. Y si bien, en cierto modo, es cierto que los escribí -bajo la misma forma en que se leerán- fue únicamente para poderlos filmar.

Así pues, estos textos no están "sacados" de mis filmes. Les preceden cronológicamente, pero yo quise de antemano que no fuesen unos "guiones": por tanto, no contienen ninguna referencia a una puesta en escena cinematográfica. Desde el primer momento tuvieron una apariencia decididamente literaria⁵⁸.

Con estas palabras comienza Éric Rohmer el prólogo a sus *Six Contes Moraux* [Seis cuentos morales], publicados originalmente en 1974. En este prefacio, el realizador confiesa como, según su opinión, resulta importante que se trabaje con un texto previo -que califica como *tabú*- como elemento de control. Con ello se reduce la peligrosa omnipotencia que provoca el ser dueño absoluto de una obra, pudiendo modificarla según la inspiración o las necesidades del momento. Para Rohmer, esta facilidad es una trampa, afirmando que en todo caso es sin duda más fácil componer unas imágenes a partir de una historia que lo contrario, inventar una historia a partir de unas imágenes previas.

Posteriormente, el realizador aclara que una de las razones por las que estos cuentos se denominan "morales" es porque están prácticamente desprovistos de acciones físicas. Todo se desarrolla en la cabeza del narrador, siendo la intención principal no tanto filmar unos acontecimientos en bruto como el relato que de ellos se hace:

La presencia del comentario en primera persona se debe menos a la necesidad de revelar unos pensamientos íntimos, imposibles de traducir por la imagen o el diálogo, que de



ÉRIC ROHMER

55. (MM) ¿Quién es? / (EL) Una francesa. / (MM) ¿Qué le pasa? / (EL) Ella va a dejar Japón pronto. Estamos tristes por separarnos. (Duras, 1960, 120)

56. Gaita francesa.

57. Un comentario más extenso sobre este particular se desarrolla en 3.3.3.6 *El segundo sentido*.

58. Rohmer, 2000, 7.

situar sin equívocos el punto de vista del protagonista, y convertirlo en el objeto de mi propia intención de autor y de cineasta⁵⁹.

Rohmer afirma en su prólogo cómo finalmente la relación de fuerzas tras realizar la película se invirtió: la puesta en escena reina sobre un texto que debe ser considerado servidor de la misma. Según sus palabras:

Únicamente en la pantalla la forma de estos relatos alcanza su plenitud, aunque sólo sea porque se enriquece con un punto de vista nuevo, el de la cámara que ya no coincide con el del narrador⁶⁰.

Sánchez Noriega realiza, por último, un interesante comentario en relación a una situación parecida en una película de Alain Resnais:

Robbe-Grillet ensaya un nuevo género con la publicación del así llamado ciné-roman, el guión en que se basa L'Année dernière à Marienbad (Alain Resnais, 1961), al que sigue L'Immortelle (1963) que, habiendo sido escrito antes de la realización de la película firmada por el propio Robbe-Grillet, se publica con añadidos tras el rodaje, en lo que parece una escritura que da cuenta de su propia evolución o un intento de escritura para el cine que se enriquece con la plasmación fílmica antes de volver a la literatura⁶¹.

05. La boulangerie de Monceau

Película	Novela
Narrador*	Narrador*
Amigo	Schmidt
Sylvie	Sylvie
Panadera	Panadera (Jaqueline)

*Ni en el texto escrito ni en la película aparece el nombre del protagonista principal de la película. En

el primer caso, ello deviene fundamentalmente de su condición de narrador y partícipe de la acción, ya que su nombre no precisa ser utilizado al relatar acciones como tercera persona. En el caso de la película, las escasas presentaciones entre personajes parecen obviar la necesidad de descifrar su nombre.

El nombre Jacqueline otorgado a la panadera, inexistente en la película y relato escrito, proviene de la información facilitada por la página IMDb⁶².

05.1 Personajes

La caracterización de los actores en la película resulta absolutamente coincidente con la descripción física y psicológica que Éric Rohmer hace de los personajes en su texto literario.

05.2 Espacios

Rohmer no describe en el relato escrito los espacios en los que se desarrollan las acciones, básicamente la habitación del protagonista, las terrazas urbanas que los dos amigos frecuentan o la panadería.

05.3 Argumento

Absolutamente coincidente en ambas obras.

05.4 Estructura narrativa

Absolutamente coincidente en ambas obras.

05.5 Escenas

En el relato escrito se dedica una mayor atención al flirteo inicial que la panadera desarrolla con unos clientes anónimos. La película resume esta circunstancia con un comentario del narrador protagonista al respecto.

El diálogo escrito y el cinematográfico generalmente coinciden. Sin embargo, el fragmento en el que se establece la relación entre el protagonista y la panadera se desarrolla con unos formalismos de conversación que no

59. Rohmer, 2000, 10.

60. Rohmer, 2000, 11.

61. Sánchez Noriega, 2000, 31.

62. www.imdb.com

aparecen en el texto, algo que Éric Rohmer justifica en el prólogo a sus *Cuentos*:

Los fragmentos de pura improvisación son escasos. Sólo afectan la forma cinematográfica del relato: no se refieren propiamente al texto, sino a la puesta en escena, y, por ello, no tienen cabida aquí. Así, por ejemplo, las palabras que sólo la preocupación por la naturalidad ha puesto en boca de los actores -los “¡buenos días!”, “¡hasta la vista!”, “¿cómo estás?”- a no ser que esos mismos “¡buenos días!”, “¡hasta la vista!” no formen parte, como en la Boulangère, de la forma, no del film, sino del cuento⁶³.

En la película Éric Rohmer nos detalla repetidamente, y con mucha precisión, cómo el protagonista masculino arroja a la vía pública los papeles que envuelven los productos que compra en la panadería. En el relato literario no se hace mención a ello. Mediante este recurso visual, Éric Rohmer transmite fílmicamente, sin palabras, un paso del tiempo y una cotidianidad sin grandes cambios en la vida del personaje.

Por último, al final de la película y concretamente cuando el protagonista encuentra a Sylvie y la invita a cenar dejando plantada a la panadera, el relato escrito explica por qué el hecho de que se ponga a llover es una ventaja, ya que evita seguramente que la panadera salga de la panadería y vea cómo el protagonista se va con Sylvie. En la película tan sólo se cita que la lluvia resulta favorable, sin más explicaciones.

06. *Ma nuit chez Maud*

Película	Novela
Jean Louis*	Jean Louis*
Maud	Maud

Vidal	Vidal
Françoise	Françoise
Léonide Kogan	Léonide Kogan
Criada española	Criada española

**Ni en el texto escrito ni en la película aparece el nombre del protagonista principal de la película. En el primer caso, ello deviene fundamentalmente de su condición de narrador y partícipe de la acción, ya que su nombre no precisa ser utilizado al relatar acciones como tercera persona. En el caso de la película, las escasas presentaciones entre personajes parecen obviar la necesidad de descifrar su nombre.*

El nombre Jean-Louis otorgado a Jean-Louis Trintignant en la película proviene de la información facilitada por la página IMDb⁶⁴. Ante la coincidencia del resto de nombres de personajes, se ha adoptado el nombre de Jean-Louis a su vez para el texto literario.

06.1 Personajes

La caracterización de los actores en la película resulta absolutamente coincidente con la descripción física y psicológica que Éric Rohmer hace de los personajes en su texto literario.

No ha podido encontrarse un dato certero respecto a la fecha en que Rohmer acomete la escritura de sus *Contes Moraux*, pero en cualquier caso resulta significativo el hecho de que en *Ma nuit chez Maud* se detalle con precisión en el texto literario que el concierto al que Jean-Louis y Vidal asisten este a cargo del violinista Léonide Kogan, y que posteriormente en la película se sea fiel a esta indicación.

06.2 Espacios

Éric Rohmer describe la casa de Maud con estas palabras:

Maud vivía en un edificio moderno, en la esquina de la plaza de Jaude, justo encima del café donde había encontrado a Vidal. La criada española nos introdujo en una amplia

63. Rohmer, 2000, 9.

64. www.imdb.com

sala de estar que respiraba una sencillez elegante. Frente a la puerta de entrada, ante unas altas estanterías atestadas de libros, sobre una pequeña mesa ovalada ya estaba puesto el servicio. En el otro extremo, un diván cubierto de una amplia piel blanca cuyos bordes caían sobre la moqueta -que resultó ser la propia cama de la dueña de la casa- frente a un semicírculo de sillones bajos y mullidos. En este conjunto de camafeo, confortable y sigiloso, apenas animado por unos cuadros abstractos y, sobre la cama, dos desnudos masculinos de Leonardo da Vinci. Un árbol de navidad, con sus lamparillas y sus guirnaldas, casi desentonaba⁶⁵.

En la larga escena que tiene lugar en casa de Maud Éric Rohmer descubre, poco a poco y apoyándose en las diversas acciones, el espacio de la vivienda, resultando coincidente hasta en los mínimos detalles -las reproducciones de Leonardo da Vinci, la cobertura de piel blanca de la cama de Maud...- con lo que anteriormente había descrito en sus *Contes Moraux*.

Algo parecido ocurre con la descripción de las dos habitaciones de la residencia de estudiantes donde vive Françoise, la suya propia y la que toma prestada Jean-Louis la noche en la que su coche queda atrapado por la nieve:

La habitación era pequeña, de forma irregular, enjalbegada y amueblada con lo estrictamente necesario: una cama estrecha, una mesa de madera blanca, dos sillas de enea, unos estantes doblándose bajo el peso de los libros. Pero esta rusticidad tenía algo de apacible y acogedor⁶⁶.

(...)Mi habitación estaba en el mismo piso que la de Françoise, también era exigua y enjalbegada, pero decorada con más pretensiones, con guijarros, raíces y ramas sobre la chi-

menea, o enganchados al espejo⁶⁷.

06.3 Argumento

Absolutamente coincidente en ambas obras.

06.4 Estructura narrativa

Absolutamente coincidente en ambas obras.

06.5 Escenas

Algunas escenas muy sucintamente tratadas en el texto literario adquieren un desarrollo considerablemente mayor en la película. La primera de ellas, y quizás más significativa, es la escena inicial en la iglesia. Durante más de cuatro minutos atendemos al oficio religioso con todo detalle, especialmente al momento de la consagración. La duración está justificada: Rohmer aprovecha este dilatado espacio de tiempo para presentarnos la religiosidad de Jean-Louis y la existencia de Françoise. Sin embargo, en el texto escrito un breve párrafo sin apenas descripción resume la escena.

El concierto al que asisten Jean-Louis y Vidal también cuenta con una relativa duración en la película, algo más de dos minutos y medio, mientras que en el cuento escrito se resume con la frase *Françoise no estaba en el concierto⁶⁸*. Quizás en este caso Rohmer deseaba rodar durante algún tiempo a Léonide Kogan, al que como se ha comentado anteriormente ya tenía previsto en la redacción previa del cuento.

La dilatada -casi veintitrés minutos- escena principal de la película en casa de Maud, se construye fílmicamente idéntica en situaciones y diálogos a la escritura previa que Rohmer realiza del cuento moral. Tan sólo reseñar de nuevo una escena a la que se otorga mayor protagonismo en la película que en la novela, el momento en que Marie, la hija de Maud, entra en escena solicitando a su

65. Rohmer, 2000, 61.

66. Rohmer, 2000, 94.

67. Rohmer, 2000, 97-98.

68. Rohmer, 2000, 60.

madre que le encienda las luces del árbol de navidad, y que supone una inflexión clara en la conversación que los personajes mantienen en la casa.

La única situación que cuenta con una mayor descripción en el relato escrito que en la película es la escena en la que, al día siguiente de la noche que Jean-Louis pasa en casa de Maud, ambos quedan con Vidal y una chica rubia para dar un paseo por el monte nevado. En la película esta escena se resume a la conversación entre Maud y Jean-Louis; en la novela se describen brevemente las actividades realizadas por los cuatro personajes durante la mañana en el campo.

Por último, reseñar que los diálogos del cuento escrito se trasladan con una gran fidelidad a la película salvo en tres ocasiones. La primera de ellas tiene lugar en los instantes iniciales de la primera escena en casa de Maud, ya que en el texto de Rohmer Vidal acomete con un mayor intento de seducción por su parte -sin mayores resultados- el encuentro con Maud. Las otras dos ocasiones ocurre lo contrario: los personajes de la película enuncian palabras no presentes en el relato literario. Ambas son conversaciones telefónicas: en la primera de ellas Maud habla con su ex-marido; en la segunda, Jean-Louis intenta hablar infructuosamente con Maud. En el relato escrito se nombran estas conversaciones, pero no se detalla su diálogo.

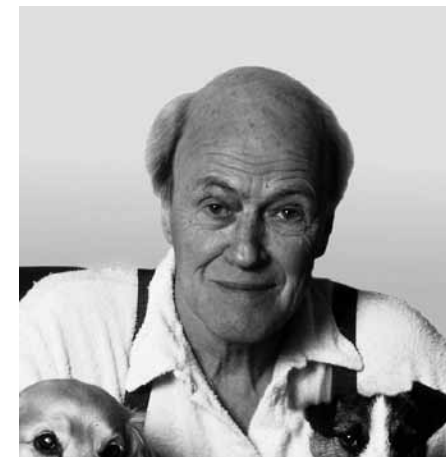
Coda

El cortometraje de Jacques Rivette *Le coup de Berger* dará origen a un relato breve por parte de Roald Dahl titulado *Mrs Bigsby and the colonel's hat* (La señora Bigsby y el abrigo del coronel), originalmente publicado

en diciembre de 1959 por la revista masculina americana *Nugget* y posteriormente incluido en su recopilación *Tales of the unexpected*⁶⁹.

En este caso se trata del proceso opuesto: la forma fílmica da paso a un relato literario. Aunque la caracterización de los personajes y ciertos detalles es ligeramente diferente, las particularidades de la trama son idénticas.

Un año más tarde, una nueva versión cinematográfica de este argumento verá la luz de manos del maestro del suspense, ya que Hitchcock recoge el argumento y título del relato de Dahl y lo convierte en 1960 en un nuevo episodio de su serie televisiva *Alfred Hitchcock presents*.



ROALD DAHL



MRS BIGSBY AND THE COLONEL'S HAT, R. DAHL

69. Dahl, 1993, 243-261.

3 La mirada extranjera

3.1 Colaboración y autoría

3.1.1 Consideraciones profesionales

3.1.2 Los listados de trabajo

3.2 La palabra y la imagen

3.2.1 Los asuntos prestados

3.2.2 **Proyectando la mirada**

3.3 Forma y método

3.3.1 Métrica y ritmo

3.3.2 El espacio ficticio

3.3.2.1 El falso retorno

3.3.2.2 La cámara lúcida

3.3.3 La construcción del artificio

3.3.3.1 Atravesar el umbral

3.3.3.2 El diálogo distante

3.3.3.3 Concisión

3.3.3.4 EL horizonte duplicado

3.3.3.5 El registro de la ciudad

3.3.3.6 El segundo sentido

3.3.3.7 Sucesivo y simultáneo

3.3.3.8 La visibilidad del artificio

3.3.3.9 El tiempo articulado

3.3.3.10 Llamadas de atención

3.3.3.11 Presencias y persistencias

3.3.3.12 Cerrar al salir

3.2.2 PROYECTANDO LA MIRADA

Un guión es el sueño de un filme¹.

Jean-Claude Carrière

El proyecto es el conjunto del proceso de actos y de los hechos necesarios para prefigurar un objeto y predisponer su ejecución².

Paolo Portoghesi

Christophe Genin, profesor de filosofía de l'Université Paris-Sorbonne, otorga la siguiente definición al término *Proyecto*:

El proyecto (del latín proiectus, echado hacia adelante) es la proposición de cumplir algo e, incluso, la decisión de cumplirlo a menudo con el estudio preliminar que es condición de esta realización. Se distingue, pues, de la obra, paso del estudio al acto acabado³.

Resulta interesante atender en esta definición a cómo la palabra *proyecto* conlleva tanto el hecho de establecer la intención de llevar algo a término -esto es, proyectar en el futuro algo por el momento inexistente- como la necesidad de definir con precisión la estrategia adecuada para la consecución de la obra mediante la elaboración de un documento exclusivo.

La definición de Christophe Genin pormenoriza estas dos posibles acepciones complementarias, determinando que el término *proyecto*, en cuanto a lo que de "propósito" conlleva, puede designar:

Ya sea la anticipación de un acto futuro, una intención puesta de manifiesto en un tiempo abierto cuyo límite es la muerte del artista; ya sea el fin mismo, meditado para esta

intención, más o menos claramente representada, pero de forma indeterminada, como un futurible⁴.

Desde esta perspectiva el proyecto, pues, de alguna manera se independiza de la necesidad de la realización de aquello que propone. Existe por sí mismo, aunque su objetivo primordial sea la consecución de la obra que le ha otorgado sentido. Es algo que observa muy convenientemente Giancarlo Motta respecto al proyecto de arquitectura:

Entre arquitectura y proyecto se ha establecido una identidad tan fuerte que la misma existencia de la arquitectura no se cree posible fuera de su realización en los proyectos: no hay arquitectura que no sea fruto de un pensamiento proyectante⁵.

En cuanto al contenido y sentido del documento previo que a su vez puede denominarse *proyecto*, y que Genin denomina *esbozo preparatorio*, el filósofo francés establece que: *Es el plano establecido, materializado sobre el papel, con maquetas, a fin de aplicar esta intención, de realizar la obra. Desde este momento deja su estado de motor especulativo para convertirse en la ordenación primera: redacción esbozada de una novela,*

1. Carrière, 1997, 116.

2. Portoghesi, 1968.

3. Souriau, 1998, 915.

4. Souriau, 1998, 915.

5. Giancarlo Motta. *Lineamenti di una ricerca sul progetto di architettura*, 1999. (Cit. en Muñoz, 2008, 15)

*esbozos cinematográficos, planos de un "proyecto arquitectónico", etc. (...) El proyecto es siempre lo inacabado. Pero a diferencia del esbozo, tiene un valor motivador y es un paso hacia la realización que le acredita un cumplimiento*⁶.

Efectivamente, la obligación de definir un documento operativo preciso conlleva el hecho de que se abandone el carácter quimérico inicial en el que se funda todo deseo para abordar el planteamiento consciente de todas aquellas operaciones necesarias para convertir en realidad nuestros propósitos. El "instrumento" proyecto, pues, adquirirá entonces el carácter motivador al que se refiere Christophe Genin ya que, dotado de vida propia, canalizará el descubrimiento de todo aquello que, aunque inherente a su propio proceso de crecimiento, inicialmente resultaba desconocido.

Miguel de Unamuno añade una nueva dimensión al término proyecto, definiéndolo como *un problema*, todo aquello de lo que no se conoce la solución. Lo valioso en la vida es de carácter proyectual -continúa- contiene en sí mismo el germen de su propia acción, y es labor del proyectista desarrollarlo o no. El reconocimiento de este problema inicial, o si se prefiere ese reto personal que vertebra nuestro propósito, parece fundamental a la hora de comenzar a proyectar, tal y como observa Helio Piñón en su libro *Teoría del proyecto*:

*Naturalmente, no hay proyecto sin un propósito -cuando menos inicial- capaz de desencadenar un proceso, regulado por la acción de juicios subjetivos -tendientes a lo universal- que persigue un orden sintético que identifique el artefacto*⁷.

Concluyendo, se podría afirmar que todo acto proyectual, en cualquier actividad humana,

parte de unas intenciones y articula unos medios persiguiendo un deseo: la realización de lo proyectado. Cine y arquitectura, no obstante, comparten una condición particular que cualifica el proceso de elaboración de su proyecto, y es la necesidad de programar el trabajo coordinado de multitud de profesionales en fases diversas. Esta circunstancia conlleva una cierta especialización del documento de acuerdo a una práctica profesional concreta, similar aunque diferente en ambos casos.

*Proyectar es pensar gráficamente y el proyecto es en sí la materialización del pensamiento: una acción y un trabajo básicos para que exista la arquitectura*⁸.

Efectivamente, el arquitecto proyecta dibujando, por lo que las fases iniciales de la elaboración del documento son esencialmente gráficas. Posteriormente, resultará necesario acompañar estos dibujos técnicos, cada vez más precisos, con textos escritos que definan todo aquello que lo gráfico no puede precisar, tal y como observa Steen Eiler Rasmussen al comentar la especificidad del dibujo del arquitecto:

*Sus dibujos no son un fin en sí mismos, una obra de arte, sino un simple conjunto de instrucciones, una ayuda para los operarios que construyen sus edificios. El arquitecto les entrega cierto número de planos dibujados y especificaciones mecanografiadas totalmente impersonales. Deben ser lo suficientemente inequívocos como para que no quepa ninguna duda respecto a la construcción. El arquitecto compone la música que otros tocarán*⁹.

Las diversas fases que un proyecto de arquitectura comporta, crecientes no tanto en complejidad como en documentación, aúnan el trabajo siempre personal del arquitecto en busca de la respuesta específica al programa

6. Souriau, 1998, 915.

7. Piñón, 2006, 114.

8. Del Rey, 2002, 117.

9. Rasmussen, 2007, 19.

que debe resolverse con la elaboración de la documentación necesaria para el cumplimiento de todos los requisitos administrativos pertinentes para la posterior construcción de la obra. El *proyecto* así formalizado constituirá una entidad única compuesta por documentación gráfica -planimetría- y escrita -memoria, pliego de condiciones, mediciones y presupuesto, determinando *las exigencias técnicas de la obra y justificando técnicamente las soluciones propuestas de acuerdo con las especificaciones requeridas por la normativa técnica aplicable*¹⁰.

En el caso del cine, aunque coincidente en lo esencial, existen algunas diferencias. Quizás el aspecto más importante devenga del hecho de que a diferencia de la arquitectura no existe un documento "proyecto" único que englobe la documentación previa al rodaje. Sí que es cierto que el guión comparte con el proyecto arquitectónico gran parte de su filosofía e intenciones, ya que se trata del documento base para arrancar la película: buscar financiación, comenzar el proceso de selección de actores y técnicos, investigar posibles estudios de grabación... pero sin duda equivaldría a lo que en arquitectura denominaríamos anteproyecto -o quizás proyecto básico reducido-, en el que unos planos sucintos y una memoria escueta define las intenciones básicas de aquello que se proyecta. En ocasiones, de hecho, el guión se acompaña del llamado *Story-board*, documento gráfico similar a un cómic que intenta ofrecer orientación visual sobre el resultado esperado en la filmación.

En cualquier caso, conviene observar que el guión es un documento muy abierto, que cada realizador puede perfilar según su personal manera de entender aquello que precisa para poder afirmar que tiene "definida" su película. Alfred Hitchcock, que empezó en el cine

como director artístico, afirmaba por ejemplo que sus películas estaban terminadas antes de hacerse, antes de que el operador o el montador tocaran un solo fotograma¹¹, mirando rara vez por el visor de la cámara en el plató ya que para él no era más que el equivalente fotográfico del guión y el *Story-board* realizado, que a su vez era el equivalente a la película que ya había construido en su mente.

Los cineastas de la Nouvelle Vague, especialmente en los años cincuenta, precisaron liberarse de la atadura que podía suponer el sometimiento a un guión excesivamente construido con el ánimo de ganar libertad en el rodaje y poder trabajar, por ejemplo, en decorados reales exteriores o con una cierta espontaneidad en los diálogos. Debido a ello, el guión se convirtió en un documento más libre, menos vinculante, en el que en muchas ocasiones se trazaban sucintamente las líneas generales de la historia sin ningún tipo de indicación técnica, no conteniendo incluso ni diálogos. Una consecuencia directa de ello fue la renuncia a trabajar con guionistas contratados durante un tiempo, asumiendo los propios realizadores la responsabilidad de construir el guión dentro de la llamada *Política de los autores*¹².

Podemos encontrar incluso posiciones más radicales al respecto, como la del director americano -y por otra parte guionista- Nicholas Ray que manifiesta no encontrar en el guión un aliado efectivo en sus rodajes: *YO odio el guión... El guión representa la autoridad y yo tengo horror de la autoridad, es uno de mis defectos. ¿Qué hacer entonces? Me digo que es necesario que me adapte. Pero es falso. Debo afrontarlo, debo trabajar en ello. (...) El guión proporciona una base de improvisación. El guión me permite saber, inscrito negro sobre blanco, lo que deseo,*

10. Ley 38/1999 de Ordenación de la Edificación, artículo 4, 1.

11. Katz, 2000, 23.

12. La política de los autores, propugnada en los años cincuenta por los redactores de la revista *Cahiers du cinéma* que más tarde se convertirían en cineastas de la Nouvelle Vague, intentó restituir al realizador su responsabilidad como único y verdadero autor de la obra.

y así, hacerlo saber a mis colaboradores. A veces tengo pereza y me gustaría encontrar en el guión todo lo que necesito, pero de los guiones más precisos de los que he dispuesto no han resultado las mejores de mis películas. La película no se hace en el despacho del director. (...) He tenido que reescribir mis guiones cada vez que, sentado en mi despacho, no he tenido en cuenta lo que ocurre en un plató. (...) Y además, constantemente surgen nuevas ideas. Los actores aportan ideas. Después de todo, ¿uno con quién trabaja? Trabaja con seres humanos¹³.

El guión, por último, puede completarse con otros documentos afines, que Anne Huet¹⁴ enumera como sigue:

-La sinopsis: es un resumen mucho más detallado de la historia -máximo cinco páginas-, indicando el desarrollo de la historia y proporcionando algunos principios de puesta en escena que no figuran en el guión.

-La escaleta: es un desglose de la película secuencia por secuencia, en el que éstas aparecen numeradas y donde se resumen las acciones en estilo indirecto y, por lo tanto, sin diálogo.

-El tratamiento: es todavía más completo, con mayor extensión que la escaleta, aunque la naturaleza de los documentos es parecida.

-La continuidad dialogada: incluye diálogos.

-La nota de intención: el autor explica cómo se le ocurrió la idea de la historia y la manera como desea trabajar con sus actores. Puede apoyarse en las indicaciones de puesta en escena.

-Planificación o guión técnico: se prepara entre el realizador y el director de fotografía, y proporciona indicaciones más o menos precisas de puesta en escena, desglosando la escena plano por plano en función del decorado. La planificación determina los ejes de cámara, los desplazamientos de los actores etc.

-Story-board: viñetas que definen gráficamente las intenciones visuales del realizador.

Más allá de estas consideraciones, que conllevarán una construcción más o menos precisa del guión, éste se completa posteriormente con otros documentos, cada uno de ellos específico y destinado a un departamento diferente. Esto resulta especialmente relevante en la fase en que se pretende encontrar financiación para la película. Se prepara entonces un documento más amplio que incluye, como mínimo: guión, memoria de dirección, presupuesto, plan de financiación, historial de la productora, currículum del director, listado de equipo técnico y artístico, localizaciones y decorados necesarios y cualquier otra documentación que ayude a convencer a la entidad financiera. Este documento, que se denomina "proyecto" -proyecto de largometraje, de cortometraje, de documental-, podría asimilarse por su extensión y nivel de definición al proyecto básico arquitectónico. Esta documentación suele realizarla el ayudante de dirección.

Finalmente, otros documentos, como el plan de rodaje, los desgloses económicos, las planificaciones, los decorados con las cámaras dibujadas, el despiece de las construcciones necesarias, la organización de los actores en función de las escenas en las que actúan, el aprovisionamiento de material... se tratan como herramientas de trabajo formalizadas por cada especialista ya contratado de cara a definir con precisión los trabajos a realizar. Vemos pues aquí una diferencia importante, ya que en el caso del proyecto de ejecución arquitectónico, la documentación que podríamos considerar equivalente - memoria técnica, planos precisos, detalles constructivos, mediciones y presupuesto, pliego de condiciones...- los suele desarrollar el equipo de arquitectura previamente a

13. Nicholas Ray. *Action sur la direction d'acteurs*. París: Yellow Now-Fémis, 1992. (Cit. en Huet, 2006, 83)

14. Huet, 2006, 72-73.

la contratación de la empresa constructora. El proyecto de ejecución constituye en este sentido un estadio previo, necesario para poder contratar.

No obstante, en los estadios previos al comienzo de las obras, resultará preciso coordinar con la empresa constructora los trabajos definidos en el proyecto mediante la elaboración de una nueva documentación adicional -fundamentalmente el plan de obra- que en ocasiones no sólo complementa sino que puede llegar a sustituir a la que originalmente ha conformado el proyecto de ejecución. En este sentido, el proceso arquitectónico y el cinematográfico encuentran una mayor similitud.

La planificación y programación de la obra arquitectónica pretende la ejecución de los trabajos dentro del plazo ofertado por el cliente, garantizando la calidad final de la obra y la seguridad durante las mismas. Las técnicas de planificación ideadas para ello se ocupan de estructurar las tareas a realizar dentro del proyecto, definiendo la duración y el orden de ejecución de las mismas. Para ello, se realiza un estudio por partidas de obra teniendo en cuenta aquellas unidades que por su volumen de ejecución o por su influencia en el resto de los trabajos resultan "críticas", condicionando la totalidad de la obra. A partir de las unidades o actividades consideradas, se realiza un análisis de los recursos (tanto técnicos como humanos) a emplear en la ejecución de las mismas.

Una vez asignadas las unidades de obra a las diferentes tareas y dimensionados los equipos que han servido como base para la elaboración del Plan de Obra, se elaboran unas tablas en las que se indican para cada partida que compone la actividad ciertos datos como la medición, los equipos con los rendimientos estimados y el tiempo previsto

para la ejecución. Por último, un conjunto de factores de corrección permitirán otorgar cierta flexibilidad al proceso de construcción.

Este proceso arquitectónico resulta muy semejante en concepto y formalización a lo que en cine se denomina la elaboración del Plan de rodaje. Las técnicas de planificación cinematográfica pretenden a su vez equilibrar unos ciertos recursos disponibles con una programación temporal, definiendo el orden y la duración de cada actividad y los recursos que para su realización deben asignarse.

Todo ello se formaliza a su vez en unos diagramas con gran parecido formal al planning de obra arquitectónico. Como más adelante veremos en el caso de las películas estudiadas, las tablas suelen organizar en su eje de abscisas la secuencia temporal de las actividades programadas, las localizaciones de rodaje y el desglose técnico por planos, mientras que en el eje de ordenadas insertan el listado actoral, el attrezzo y los utensilios necesarios.

Por último, existirá una documentación, elaborada generalmente por el supervisor script durante el rodaje, que recoge y clasifica las características concretas de cada plano desde puntos de vista muy diversos: datos técnicos de fotografía, fecha y hora de rodaje, actuación de los personajes, control de attrezzo, eventuales problemas de raccord o continuidad y conclusiones tras el estudio diario de los rushes¹⁵ por parte del equipo, una documentación imprescindible y muy valiosa de cara a la fase del post-producción.

En el caso de la arquitectura el proceso de obra conlleva la elaboración de documentos similares destinados a controlar la ejecución de acuerdo al proyecto técnico elabo-

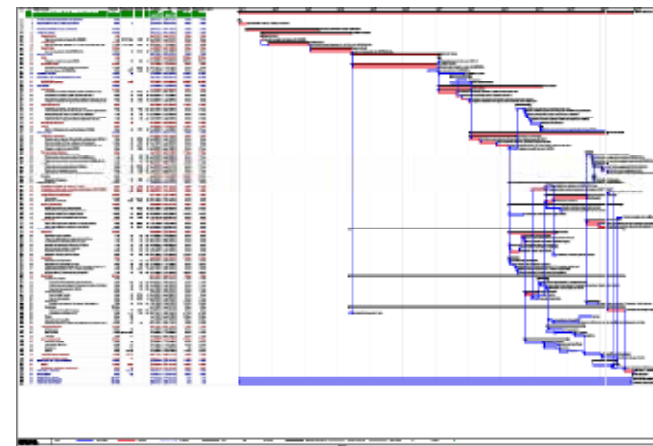


DIAGRAMA DE GANTT

15. *Rushes* (también llamado *Copión*): primera copia positiva de las tomas realizadas de cada plano, normalmente con sonido sincronizado, que el laboratorio suele entregar el día después del rodaje. Esta película se emplea para revisar todos los aspectos del rodaje. (Konigsberg, 2004, 140)

rado: planos modificados, nuevos detalles, actas de obra, documentación administrativa, libro de órdenes, cuadros de seguimiento económico de acuerdo a las mediciones de obra realizada y documentos de recepción de la misma.

ANÁLISIS FÍLMICO

En los archivos de la *BIFI* de la Cinémathèque Française ha sido posible encontrar tanto material original de trabajo de algunas de las películas estudiadas como publicaciones de la época conteniendo guiones completos o extractos de los mismos¹⁶. Los comentarios que a continuación van a exponerse hacen referencia, por tanto, exclusivamente a la documentación disponible que ha podido consultarse.

Ello no implica en todos los casos que durante la fabricación de la película no se haya elaborado y manejado otro tipo de documentación, más o menos precisa, disponible en otras fuentes de documentación o simplemente perdida para siempre.

Se va a analizar pues tanto la documentación disponible referente al estadio previo al inicio del rodaje de la película -adaptaciones de novelas existentes, sinopsis argumentales y guiones técnicos- como aquella perteneciente a las etapas de rodaje y postproducción.

01. *Ascenseur pour l'échafaud*

De la colección de películas estudiadas el título mejor documentado en los archivos de la *BIFI* es, sin duda, *Ascenseur pour l'échafaud*. A ello debemos añadir la circunstancia de que gran parte de los dossiers

de archivos pertenecen a los fondos personales del propio realizador, hecho que motiva la existencia de una valiosa documentación original.

Como ya se ha comentado en el apartado correspondiente¹⁷, la película recoge el argumento de la novela homónima de Noël Calef -que a su vez colabora en la adaptación cinematográfica. Es por ello que el primer documento importante disponible, y que a buen seguro supuso el punto de arranque de la película, es un documento manuscrito de Louis Malle¹⁸ de 120 páginas en el que se recoge una primera adaptación cinematográfica de la novela. El texto lleva por título *Ascenseur pour l'échafaud*, más adelante veremos cómo Louis Malle modifica este nombre varias veces durante el proceso de elaboración del guión definitivo, pero por el momento mantiene el título original de la novela. En este documento mantiene a su vez todavía los nombres de los personajes y ciertos aspectos esenciales de la trama, algo que posteriormente será modificado.

En su redacción, se observan ciertos párrafos literalmente copiados del texto de Calef, aunque se realizan multitud de indicaciones de cámara y escenarios. Numerosas notas en el borde de las páginas, tachados y subrayados, indican que se están valorando otras versiones posibles de ciertas escenas, aunque en su globalidad supone un texto más cercano al argumento de la novela que al de la película.

En la siguiente carpeta¹⁹ encontramos varios documentos. Una nueva adaptación de la novela, contando 68 páginas mecanografiadas, sigue manteniendo básicamente la estructura de acciones y personajes del relato literario, aunque ya se introducen ciertos cambios, entre ellos el título: *Moi seule* (Yo sola).

16. Ver 2.1.2 *Las fuentes fiables*. La Cinémathèque Française.

17. Ver 3.2.1 *Los asuntos prestados*.

18. MALLE 1188-B 208.

19. MALLE 0014 B3.

El segundo documento, encuadernado con tapas verdes y denominado *Scénaristique. Traitement* [Guión. Tratamiento] desarrolla la historia en 20 páginas sin apenas diálogos. Ya se han tomado las decisiones esenciales que finalmente van a distanciar la historia de la novela del argumento de la película, por lo que tanto los nombres de los personajes como las acciones desarrolladas se modifican respecto a la documentación anteriormente reseñada.

El argumento aparece como "explicado", sorprendiendo la falta de definición de ciertas escenas y la precisión con la que en cambio otras se detallan -por ejemplo la escena del interrogatorio final a Julien, que paradójicamente no aparece en documentos posteriores más completos.

En su portada aparece:

Un film de LOUIS MALLE
-:-
"ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD"
(tachado a lápiz)

LA NUIT POUR MOURIR
(a mano)

Vemos cómo todavía se cuestiona el nombre de la novela apareciendo un nuevo título para la película: *La nuit pour mourir* [la noche para morir]. Resulta muy interesante atender, por último, a las palabras finales con las que se remata este texto, ya que describen con mucha precisión lo que más tarde Louis Malle convertirá en imágenes:

Florence a plongé la main dans la cuve. Les questions se succèdent: tandis que, sous les doigts de la jeune femme, son histoire d'amour se déroule; image par image. C'est la première fois que nous voyons Florence et Julien ensemble.

*Les questions s'estompent. C'est sur la voix de Florence que s'achève le film, Florence qui s'adresse avec amour aux images de son amant*²⁰.

En otro documento de esta carpeta se realizan unos breves apuntes cinematográficos bajo un nuevo título: *Silence de mort* [Silencio de muerte]. Finalmente, encontramos varias sinopsis de Roger Nimier y Louis Malle, firmadas indistintamente o por ambos. En éstos y otros documentos anexos figura como encabezamiento: NOUVELLES EDITIONS DE FILMS - 5, rue de Marignan - PARIS - 8ème - Tél. BALzac 03-06.

En la siguiente carpeta²¹, encontramos un documento de 103 páginas llamado *Scénaristique. Continuité dialoguée (exemplaire de travail)* [Guión. Continuidad dialogada (ejemplar de trabajo)] en el que ciertas escenas no aparecen -el interrogatorio de Julien, por ejemplo- pero en el que numerosos fragmentos se detallan con absoluta precisión en coincidencia con lo que después veremos en la película. Una muestra interesante de ello lo constituyen las siete primeras páginas, en las que se describe muy precisamente la conversación inicial entre Julien y Florence -con algunas modificaciones puntuales en el diálogo-, la forma de tratar los títulos de crédito y el asesinato del empresario Carala.

Este documento resulta particularmente interesante a su vez por el hecho de contener ciertas anotaciones manuscritas y bocetos de posibles trazados de escenario. En cuanto a lo primero, destacar unas palabras escritas al dorso de la página en la que se describe la escalada de Julien por la fachada, en las que se comenta cómo se está valorando la posibilidad de modificar la localización inicial que se tenía pensada para el rodaje de

20. Florence ha sumergido la mano en la cubeta. Las preguntas se suceden: mientras que, bajo los dedos de la joven mujer, su historia de amor se revela; imagen a imagen. Es la primera vez que vemos juntos a Florence y Julien.

Las preguntas se desdibujan. La película se centra en la voz de Florence, que se dirige con amor a las imágenes de su amante.

21. MALLE 0017-B3.

esta escena²².

Encontramos, por otra parte, dos bocetos diferentes de un esbozo de planificación para la escena del asesinato de Carala, en la que podemos apreciar las proporciones deseadas para el despacho del empresario y la intención de rodar con la cámara en vías de travelling perpendiculares a la mesa de Carala. Un pequeño dibujo nos habla a su vez de las necesidades espaciales del decorado del hall de acceso al edificio²³. Finalmente, un croquis nos detalla las trazas generales de la comisaría para la escena de la detención de Florence, indicando manuscritamente *Je la vis comme le commissariat de la rue Ballu* [La veo como la comisaría de la calle Ballu].

La siguiente carpeta²⁴ llamada *Brouillons script* [Borradores script], contiene un guión con anotaciones y un documento muy interesante manuscrito parcialmente en hojas de la Librairie Gallimard, en el que se realizan todo tipo de indicaciones técnicas, incluyendo en ocasiones numeración de planos de rodaje, y en el que a su vez encontramos un boceto muy interesante del decorado de la planta de oficinas donde se encuentra el despacho de Julien y el del empresario. La existencia de este boceto en este documento es cuanto menos particular, ya que si bien el texto se corresponde con bastante precisión a la versión filmada, el dibujo remite al espacio de oficinas de la novela, con los dos despachos en un mismo nivel²⁵. Por último, encontramos ciertas anotaciones sobre una copia del guión existente en la carpeta anteriormente citada MALLE 0017-B3.

En el documento mecanografiado existen algunas escenas que posteriormente se tratarán de manera diferente en la película, refiriendo las anotaciones de la script -Francine Corteggiani- los cambios realizados. Un

ejemplo de ello lo constituye la presencia de la niña que recoge el gancho olvidado por Julien, prueba de su delito. En el guión mecanografiado esta escena no existe, mientras que las anotaciones de la script indican que Florence probablemente se alejará de las rejas del edificio debido a la presencia de una niña que recogerá la cuerda.

En este documento aparecen referidas con claridad, mediante anotaciones a mano de la script, las localizaciones previstas de rodaje: el edificio de oficinas entre la calle Paul Cezanne y la Avenue Myriam T. Henrich o la casa de Véronique en el Boulevard Pasteur junto al metro aéreo, en un inmueble estilo 1910. Por último, en una hoja de borrador referente a cuando Florence anda por París se manscribe entre comillas "*le ciel comme un endroit*" [El cielo como un lugar].

El guión quizás más definitivo, con una extensión de 134 páginas, lo encontramos en una nueva carpeta²⁶, llamada *Scénaristique. Découpage technique* [Guión. Desglose técnico]. Este documento mecanografiado comienza con una descripción precisa de los personajes, con sus características físicas y emocionales. Curiosamente se describe a Florence como morena y divertida, algo muy diferente al personaje interpretado por Jeanne Moureau.

Dado su nivel de precisión se trata de un documento muy interesante, definiendo el número y tipo de plano, la posición de las cámaras, los diálogos completos, las indicaciones de rodaje en localización real -*Réel*- y en estudio -*Studio*- las descripciones de los decorados o las localizaciones urbanas precisas.

Finalmente, dos últimas carpetas nos facilitan material complementario. En la primera

22. Este tema se desarrolla en profundidad en 3.3.2.1. *El falso retorno* en el apartado dedicado a esta película.

23. Un comentario particular sobre este dibujo se desarrolla en 3.3.2.1. *El falso retorno* en el apartado dedicado a esta película.

24. MALLE 0018 B4.

25. Un comentario particular sobre este dibujo se desarrolla en 3.3.2.1. *El falso retorno* en el apartado dedicado a esta película.

26. MALLE 0020 B4.

de ellas²⁷ encontramos una lista de actores y un plan de rodaje. En lista de actores se ve cómo el comisario Cherrier se escoge a última hora, así como el matrimonio Bencker, y se observa también que Florence tiene un sustituto, Lydia Leyster. Es un documento muy sencillo con los nombres, dirección y teléfono de todos.

El plan de rodaje incluye dos bandas horizontales. La superior contiene información sobre las localizaciones de rodaje y establece una programación temporal en meses y días de la semana, mostrando cómo el rodaje estaba inicialmente planteado en siete semanas. La banda inferior detalla un desglose de planos, sectorizando aquellos que deben rodarse de noche. En el eje vertical se listan los actores, a los que se les asigna un signo gráfico que posteriormente es utilizado para rellenar la tabla.

En la segunda carpeta²⁸, figuran varios documentos contables y un *Devis définitif* [presupuesto definitivo], con un coste total estimado de 100.000.000 fr., en el que se indica a su vez el siguiente programa de trabajo:

4 semanas y dos días	Estudios EPINAY
2 semanas y un día	Exteriores París y región parisina
3 días	Exteriores Le Touquet

Como anécdota, reseñar que en un documento de esta misma carpeta se observa que *Un Condamné à mort s'est échappé* se rodó en 10 semanas, desde el 15 de mayo de 1956, y que costó 78.832.390 fr.

02. *Hiroshima mon amour*

Dos hechos muy diferentes, aunque de alguna manera coordinados, particularizan la exten-

sa documentación encontrada en los archivos de la *BIFI* referente a la película de Alain Resnais.

El primero de ellos es, sin duda, la escritura del guión por parte de Marguerite Duras²⁹. Esta circunstancia provoca, a diferencia de la película anterior, una homogeneidad extrema en toda la documentación encontrada, ya que como en el apartado correspondiente se ha comentado la película apenas modifica las indicaciones y diálogos que la escritora determina en su texto. Una actitud recíproca, por otro lado, a la que la escritora muestra cuando publica el guión cinematográfico, según expresan sus propias palabras en el prólogo³⁰.

La segunda particularidad, y no menos importante, deviene del hecho de que Sylvette Baudrot fuese contratada como script en esta película, ya que un extremo celo profesional -a buen seguro compañero de un amor profundo por su profesión- conllevó la fabricación de cinco impresionantes cuadernos de trabajo -coincidentes con las cinco partes en las que se estructura el guión- en los que, sobre el texto mecanografiado del guión de Marguerite Duras, encontramos todos tipo de anotaciones, dibujos, fragmentos de celuloide y fotografías de plató o de rodaje realizadas por la misma Sylvette Baudrot³¹. Aparte de esta valiosa documentación, en otras carpetas encontramos diferentes dossiers de trabajo que serán referenciados a continuación.

Las portadas de estos documentos encuadernados con gusanillo de alambre se tratan como un collage corpóreo formado por flores secas, recortes de periódico, anotaciones manuscritas o folletos promocionales japoneses. En su interior, las precisas anotaciones de Sylvette Baudrot y la documentación gráfica existente -fotografías y dibujos- permiten

27. MALLE 019 B4.

28. Souriau, 1998, 915.

29. Ver 3.2.1 *Los asuntos prestados*.

30. Ver 3.2.1 *Los asuntos prestados*.

aproximarse a numerosas decisiones de rodaje. Conviene destacar la importancia de los croquis de trabajo existentes, detallando con trazos rápidos pero precisos los límites del decorado necesario, los movimientos de cámara y las evoluciones de los personajes en diferentes escenas: los encuentros de ambos en la ciudad nocturna, en la habitación o la terraza del hotel o en el *Café du fleuve*.

Por último, resulta singular a su vez la existencia de unos dibujos muy sencillos que, a modo de Story-Board, representan los encuadres planteados sobre los personajes en diferentes escenas, base para la definición del tipo de plano que finalmente será utilizado.

En esta misma carpeta G61-B24 encontramos otros documentos de gran interés. El primero de ellos tiene la siguiente portada:

“. MON AMOUR”

ou

“LES EVIDENCES NOCTURNES”

(Découpage provisoire)

Este desglose provisional, mecanografiado, valora la posibilidad de un título diferente para la película *-Las evidencias nocturnas-* recogiendo plano a plano el texto de Marguerite Duras mientras incorpora indicaciones de rodaje de todo tipo, mecanografiadas y manuscritas. Completan este dossier una serie de documentos de trabajo reflejando el ritmo con el que se sucede la filmación de los diversos planos durante el rodaje.

Por último, un cuaderno tamaño A5 nos proporciona nuevas indicaciones y notas de con-

trol de rodaje -gráficas y escritas- por parte de la responsable de continuidad Sylvette Baudrot.

Una nueva carpeta³² nos ofrece de nuevo numerosos documentos conteniendo una valiosa información original. El primero de ellos, de nombre Dépouillement³³ [Recuento], consta de un conjunto de tablas que detallan plano a plano la película indicando en el eje horizontal los actores intervinientes, el vestuario, los pequeños papeles y figuraciones, los accesorios necesarios y las observaciones de rodaje. Las hojas mecanografiadas se completan con todo tipo de indicaciones -bilingües, en japonés y francés- destinadas a la identificación de cada uno de los planos en una escena concreta y detalles añadidos como la localización de rodaje, la existencia o no de banda sonora y que contiene, el tiempo estimado de rodaje y el momento del día previsto para ello.

Destacar como dato importante que en esta documentación el título de la película que figura en francés es *Tu n'as rien vu* [Tú no has visto], referencia directa a las primeras palabras del actor japonés en la película: *Tu n'as rien vu à Hiroshima*.

Resulta impresionante atender a esta documentación tan precisa, en la que parece que ha sido posible diseccionar la película en todos y cada uno de sus detalles. Demuestra un alto grado de conocimiento y control de las intenciones con las que la película se aborda, garantizando en paralelo una adecuada coordinación con el equipo japonés -actores y técnicos- con el que se colabora.

En esta misma carpeta encontramos otros documentos de trabajo, destacando dos listados: uno de los sonidos a registrar en Hiroshima para posteriormente ser incorporados a

31. BAUDROT-GU61-B24.

32. BAUDROT-GU62-B24.

33. El término tal y como está escrito no existe, pero todo parece indicar que se refiere a *dépouillement*, literalmente recuento.

la banda sonora y otro de ciertos elementos de mobiliario necesarios para el acondicionamiento de ciertos decorados.

Por último, esta carpeta contiene un esbozo manuscrito de plan de rodaje en papel milimetrado organizado según las localizaciones de filmación: Hiroshima, Tokyo y Nevers. En el eje horizontal se refleja el calendario temporal de trabajo: 18 días de septiembre en Hiroshima, 13 días de octubre en los estudios de Tokyo y 15 días de diciembre en Nevers. En el eje vertical encontramos un listado de actores -con sus dobles-, figurantes y animales a los que se asocia un signo gráfico que posteriormente es utilizado para completar la tabla. La banda horizontal inferior contiene un desglose de planos, un recuento de horas de trabajo de ciertos especialistas y un inventario de la película utilizada en cada una de las jornadas de trabajo.

A diferencia de los planes de rodaje a su vez encontrados en los archivos de la BIFI de las películas *Ascenseur pour l'échafaud* y *La peau douce*, que parecen haber formado parte de la documentación previa elaborada con anterioridad al inicio del rodaje, en este caso el documento parece haber sido desarrollado en simultaneidad a los trabajos de filmación, probablemente por Sylvette Baudrot.

En una nueva carpeta³⁴ encontramos entre otros documentos un comentario personal a la película realizado por Sylvette Baudrot, fechado el 19-12-1966 y publicado en la revista ARC en su número de Junio de 1966, en el que se indica que originalmente el film se pensó como un mediometraje de 50 minutos. Otro documento detalla un desglose de los planos constituyentes del rodaje de la conversación entre los dos protagonistas en el Café du fleuve. Esta carpeta también contiene un lis-

tado de las pancartas a confeccionar para la manifestación por la paz que se rueda en la película en la que trabaja Emmanuelle Riva.

Una última carpeta³⁵ almacena multitud de fotografías originales de Sylvette Baudrot y Emmanuelle Riva tomadas a Alain Resnais y el resto del equipo.

Con independencia del celo y generosidad de la script Sylvette Baudrot, guardando y posteriormente donando a la Cinémathèque Française estos documentos de trabajo, es indudable que al menos en esta película Alain Resnais manifiesta una gran preocupación por tener el mayor número de aspectos controlados, dejando muy poco al azar que un proceso inevitablemente sometido a la coordinación laboral de múltiples profesionales puede deparar.

03. *Le mépris*

En el extremo de la circunstancia anteriormente mencionada respecto a la forma de trabajo de Alain Resnais, encontramos el caso de Jean-Luc Godard y su film *Le mépris*.

Godard pasará a la historia como uno de los directores que más fuertemente han cuestionado la necesidad de planificar exhaustivamente un film. Es algo que arranca ya desde su primer largometraje, *À bout de souffle* (al final de la escapada, 1960), como bien observa el cineasta y crítico Luc Moullet:

*Godard voulut d'abord tourner un film sur la mort et l'obsession de la mort chez les héros. Mais, ayant eu la paresse d'écrire un script avant le début du tournage, il se laissa guider par l'inspiration, en se fiant uniquement à quelques lignes directrices. En fait, ce thème se trouve réduit à quelques rares, mais brillantes notations*³⁶.

34. BAUDROT-GU212-B66.

35. BAUDROT-GU213-B66.

Como el mismo autor comenta en este texto sobre la obra de Godard, ello es posible en ciertos directores por una circunstancia particular:

*Un film ne s'écrit ni se tourne durant les quelques six mois qu'on lui consacre, mais pendant les trente ou quarante années qui on précédé sa conception*³⁷.

Jean-Luc Godard, en una entrevista concedida en diciembre de 1962 a miembros del equipo de redacción de la revista *Cahiers du Cinéma*, es interrogado sobre cómo la experiencia vivida en la película *À bout de souffle* condicionó el resto de su producción hasta el momento. El realizador franco-suizo comenta cómo este método de trabajo no le dio buenos resultados con su siguiente película *Le petit soldat* (El soldadito, 1960), programada en un rodaje de 15 días que por errores de planificación se extendió a dos meses. Godard afirma que desde entonces ya tiene claro como proceder:

*Maintenant, je sais mieux comment je dois faire: j'écris les moments forts du film, ce qui me donne une trame en sept ou huit points. Quand les idées me viennent, je n'ai plus qu'à me demander à quel point, à quelle scène les rattacher. Ce qui m'aide à trouver des idées, c'est le décor. Souvent, même, je pars de là*³⁸.

Estos comentarios quizás justifiquen la documentación encontrada en los archivos de la *BIFI*, consistente en una única carpeta³⁹ con un único documento en su interior: un guión "incompleto" con algunas indicaciones previas. Se trata de un documento encuadernado exquisitamente mecanografiado, de 104 páginas de alto gramaje, con la siguiente organización:

0.- Portada

En ella se cita la frase, supuestamente de

André Bazin: *Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs*⁴⁰

I.- *Les personnages* [Los personajes]

En este apartado realiza una somera descripción de los personajes. A la hora de hablar del aspecto físico de Camille detalla que es morena, dato que puede otorgar explicación al hecho de que Brigitte Bardot esté continuamente probándose una peluca morena durante la película. Cuando habla de Paul (pág. 9), dice: *On pourrait dire aussi, pour tenter d'expliquer Paul, que c'est un personnage de "MARIENBAD" qui veut jouer le rôle d'un personnage de "RIO BRAVO"*⁴¹.

De Fritz Lang dice *Il sera la conscience du film* [El será la conciencia de la película]

II.- *Le décor* [El decorado]

Godard escribe que se rodará todo en exteriores, detallando sucintamente en cada decorado los espacios que necesita. Respecto al color, se expresa como sigue:

*Toute la deuxième partie sera dominée du point de vue couleurs par le bleu profond des mers, la rouge de la ville, et le jaune du soleil; on retrouvera ainsi une certaine trichromie assez proche de celle de la statuette Antique véritable*⁴².

III.- *La photographie* [La fotografía]

*Le style de la photographie sera celui des actualités si elles étaient filmes en scope et en couleurs*⁴³.

Continúa describiendo mucho el tipo de iluminación de cada espacio, expresando que la luz de lo antiguo debe manifestar durabilidad, claridad y limpieza, mientras que la de lo de lo moderno debe trabajarse más difusa.

IV.- *La mise en scène* [La puesta en escena]

Realiza unas someras indicaciones de cómo

36. *Godard quiso inicialmente rodar una película sobre la muerte y la obsesión por la muerte en los héroes. Pero, habiendo tenido la pereza de escribir un guión previamente al inicio del rodaje, se dejó guiar por la inspiración, confiando únicamente de algunas líneas directrices. De hecho, este tema se reduce a algunas extrañas, pero brillantes anotaciones.* (Chabrol et al, 1999, 71-72)

37. *Una película no se escribe ni se rueda durante los aproximadamente seis meses que le consagramos, sino durante los treinta o cuarenta años que preceden a su concepción.* (Chabrol et al, 1999, 74)

38. *Ahora, yo se mejor cómo debo proceder: escribo los momentos fuertes de la película, aquello que me proporciona una trama en siete u ocho puntos. Cuando las ideas me vienen, no tengo más que preguntarme a qué punto, a qué escena debo asociarlas. Lo que me ayuda a encontrar las ideas, es el decorado. A veces incluso, parto de ahí.* (Chabrol et al, 1999, 203)

39. *SCEN 1732-B510.*

40. El doblaje en español de la película ofrece la siguiente traducción: *El cine sustituye un mundo amoldado a nuestros deseos.* En 3.3.3.1 *Atravesar el umbral* se realiza un comentario sobre la polémica creada al respecto de la adscripción de esta frase a André Bazin y su correcta interpretación.

41. *Podríamos decir también, para intentar explicar a Paul, que es un personaje de MARIENBAD que quiere jugar el papel de un personaje de "RIO BRAVO".* Sin duda Godard se refiere a las películas de Alain Resnais *L'année dernière à Marienbad* (El año pasado en Marienbad, 1961) y *Río Bravo* (1959), de Howard Hawks. (N. del A.)

42. *Toda la segunda parte estará dominada desde el punto de vista del color por el azul profundo de los mares, el rojo de la ciudad (villa) y el amarillo del sol; encontraremos así una cierta tricromía bastante cercana a la de la estatuaría griega original.*

43. *El estilo de la fotografía será como el de las noticias si éstas estuviesen filmadas en cinemascopio y en color.*

entiende la puesta en escena.

V.- *Les changements par rapport au roman d'Alberto Moravia* [Los cambios respecto a la novela de Alberto Moravia]

Refiere que los cambios serán mínimos, manteniendo la estructura argumental de la misma. En la película se comprueba posteriormente que, aunque existe una gran semejanza, ciertas modificaciones son importantes.

VI.- *Le scénario* [El guión]

Godard refiere que la película se dividirá en 15 secuencias, definiéndolas parcialmente con ciertos cambios respecto a lo que posteriormente se rueda y se monta en la película. Un ejemplo de ello es la escena inicial de Camille desnuda, no descrita en el guión.

Esto resulta ciertamente lógico, ya que como Colin MacCabe refiere en su biografía sobre Godard, el realizador accedió una vez finalizado el montaje preliminar de la película -e instigado por la productora- a insertar algunas tomas del cuerpo desnudo de Brigitte Bardot, algo que casi le hizo cuestionarse el hecho de eliminar su autoría del film:

Dice Godard que cuando mostró la película completa a Ponti antes de mandarla al Festival Cinematográfico de Venecia, éste se mostró bastante satisfecho. Pero Joe Levine había hecho su inversión pensando en Bardot como elemento de exhibición, y descubrió, absolutamente consternado, que a pesar de que se trataba de un film de adulterio y traición sexual, no había una sola escena de Bardot desnuda. Pero Bardot era la desnudez, y Levine había pagado para eso, y eso era lo que debía hacerse. (...) Al principio Godard quería que quitaran su nombre de la película, pero finalmente accedió a rodar tres escenas extra, una larga, de apertura, de Bardot desnuda en la cama hablando con Piccoli; otra de ella y Palance vistiéndose después de haber hecho

el amor (que no llegó a usarse), y una serie de inserciones de Bardot⁴⁴.

En esta sección del documento, y a diferencia de otros directores, sin ser explícitamente un guión -no contiene por ejemplo apenas diálogos- resulta curioso que en ocasiones precise incluso los movimientos de cámara. Es un texto muy vago, recreado en su propia redacción, un documento tremendamente didáctico. En algunas ocasiones parece que intenta explicarse a sí mismo, comentando la dificultad de rodar tal o cual escena, y las decisiones que por ello se adoptan.

Las secuencias se definen de manera precisa en este documento hasta la escena en el *Silver cine* (escena 7). El resto de secuencias sólo quedan esbozadas, sin diálogos, tan sólo trasladando algo de la historia, llegando hasta la secuencia 13:

Séquence 13

Paul apprend la mort de Camille et Jérémie Prokosh. Il va l'apprendre à son tour à Lang en train de préparer un plan.

Lang dit qu'il faut finir le film, et le dernier plan montre le regard d'Ulysse, plan regard qui correspond la paix retrouvée⁴⁵.

Este documento es el único disponible hasta la fecha de consulta en los archivos de la BIFI. Colin MacCabe refiere sin embargo que se realizó un guión del que existen cuatro versiones diferentes, por lo que es probable que puedan encontrarse documentos más completos.

04. Paris nous appartient

Tres de las cuatro carpetas que organizan la

44. MacCabe, 2005, 174-775.

45. *Paul comprende la muerte de Camille y Jérémie Prokosh. Encuentra a su vuelta a Lang mientras prepara un plano. Lang le dice que hace falta terminar la película, y el último plano muestra la mirada de Ulises, plano mirada que corresponde a la paz encontrada.*

información disponible respecto a la película de Jacques Rivette en los archivos de la *BIFI* contienen información relevante.

En la primera de ellas⁴⁶ encontramos un extenso documento grapado de 150 páginas denominado *Découpage technique* [Desglose técnico] en el que figura una descripción muy pormenorizada de los personajes, acciones, cámaras, número y tipo de plano e incluso las transiciones a utilizar. Es un documento muy preciso, se tiene muy claro lo que se quiere rodar. Aunque se trata de un texto muy cercano a lo que posteriormente se construye, es posible encontrar alguna resolución de escena diferente, especialmente el final de la película⁴⁷. No existen apenas descripciones de los decorados donde se desarrollan las acciones.

La siguiente carpeta⁴⁸ contiene entre otros documentos, un texto de 96 páginas titulado *Dialogues* [Diálogos], probablemente un texto destinado al aprendizaje de los mismos por parte de los actores.

La última carpeta⁴⁹ contiene tres documentos relevantes. El primero de ellos, denominado *Détection*, se conforma como un guión sin descripciones, solo con diálogos e indicaciones precisas de movimientos de cámara y banda de audio, señalando a su vez el reparto en bobinas. Se trata sin duda de un documento de trabajo utilizado durante el rodaje o para una sincronización posterior de audio -doblaje-, a juzgar por la cantidad de párrafos tachados y anotaciones al margen que sustituyen o modifican situaciones descritas previamente en el guión.

El segundo documento, denominado *Cahier de rushes* [Cuaderno de rushes], se compone de un conjunto de hojas cuadrículadas tamaño A5 con anotaciones de la responsable de conti-

nuidad Laura Mauri referentes a la validez o no de los planos rodados.

Por último, en esta misma carpeta encontramos un contrato previo en el que se indica que inicialmente *Paris nous appartient* estaba planteada como un cortometraje, con una cantidad máxima de película de 3.400 metros.

05. *Le beau Serge*

En el caso de la película de Claude Chabrol también encontramos una sola carpeta en los archivos de la *BIFI*⁵⁰. En su interior, encontramos un documento encuadernado de 179 páginas denominado *Scénaristique: découpage technique* [Guión. Desglose técnico]. El guión está estructurado en dos columnas. En la de la derecha se refiere el número de plano y sus características técnicas, al tiempo que se realiza una somera descripción de las acciones, del vestuario de los actores y del carácter de su actuación y los gestos necesarios. En la columna de la izquierda se detallan los diálogos, muy ajustados por otro lado a lo que posteriormente escucharemos.

Absolutamente fiel a lo que la película relata, en este documento se detallan todos los movimientos de cámara y tipos de plano que construyen la escena, aunque apenas existen descripciones de las localizaciones. Este hecho, unido a la circunstancia de que todos los interiores se nombran como INTERIEUR REEL [INTERIOR REAL], remite a que Claude Chabrol regresa para el rodaje de esta película a la pequeña localidad de Sardent, donde pasó algunos años de infancia y juventud, por lo que conocía perfectamente los escenarios donde iban a transcurrir las acciones y no precisaba describirlos.

46. LACHENAY 36-B7.

47. Ver 3.3.3.12 Cerrar al salir.

48. SCEN 2042-B610.

49. TRUFFAUT 60-B59.

50. SCEN 290-B84.

06. *La peau douce*

De las seis carpetas existentes en la Cinémathèque Française referentes a esta película de François Truffaut, sólo dos de ellas contienen material relevante en cuanto a la investigación que aquí se plantea.

En la primera de ellas⁵¹ encontramos, entre diversos documentos administrativos, un guión mecanografiado de 183 páginas. Se trata de un guión muy preciso, con multitud de indicaciones de dirección. Los nombres y características de algunos personajes cambian -la hija de Franca y Pierre, por ejemplo, es en el guión un niño llamado Jean-Claude-, pero en general las situaciones se mantienen. No existe apenas descripción de los espacios donde se desarrollan las acciones.

Una cuestión importante es el hecho de que aparecen descritas y planificadas cuatro escenas que posteriormente no aparecen en la película: dos encuentros de Pierre y Nicole en casa de ésta última; una sesión de cine en la sala del aeropuerto de Orly y el paseo por un parque de Pierre y su hija. Se tiene constancia de que dichas escenas fueron rodadas al haber encontrado material gráfico al respecto en los dossiers de la Iconothèque de la Cinémathèque Française⁵².

La segunda carpeta⁵³ contiene, entre otros documentos administrativos y contables, un plan de rodaje organizado en dos bandas horizontales y una vertical. La banda superior contiene un listado de localizaciones de rodaje y el momento del día en que se pretende filmar. A su vez, establece una programación temporal en meses y días de la semana, mostrando cómo el rodaje se plantea inicialmente en diez semanas. La banda inferior detalla un desglose de planos, realizando

algunas indicaciones complementarias. En el eje vertical se listan los actores, organizados jerárquicamente -principales, secundarios, pequeños papeles "visibles" y figurantes-, todos ellos numerados de cara a poder incluirlos en la tabla de programación. Finalmente, se incluye a su vez un listado de vehículos.

07. *Un condamné à mort s'est échappé*

La información disponible en los archivos de la BIFI sobre esta película de Robert Bresson se organiza en dos carpetas. En una de ellas⁵⁴ encontramos un primer documento de 91 páginas titulado *Continuité dialoguée* [Continuidad "dialogada"]. En la portada del documento se contempla *Un condamné à mort s'est échappé* como título provisional, indicando a su vez que se trata de una adaptación de la novela de André Devigny.

En el mismo se describen fundamentalmente las acciones, señalando asimismo los lugares en los que se ubican. Las frases son muy cortantes, muy escuetas, apenas hay descripciones, tan sólo plantean la situación. También se detallan las palabras de la voz en off de Rivière, el personaje que más tarde se llamará Fontaine, y los diálogos de los diferentes personajes. No existen indicaciones de cámara ni de tipo de plano, tan sólo se refieren las acciones y los diálogos. En algunas páginas existen anotaciones manuscritas -¿de Robert Bresson?- aclarando ciertos aspectos puntuales.

Aparte de este documento, es posible encontrar en esta misma carpeta correspondencia, un sobre con varias placas de las puertas de la prisión, varias listas de accesorios anotadas en el reverso de tarjetas postales y un cuaderno con anotaciones y bocetos. Pierre

51. SCEN 2085-B622.

52. Se extiende el comentario sobre este particular en 2.1.2 *Las fuentes fiables. La Cinémathèque Française.*

53. TRUFFAUT 111-B82.

54. Charbonnier 06-B2.

Charbonnier trabaja como director artístico en esta película, por lo cual resulta lógico encontrar en sus fondos esta documentación.

La segunda carpeta⁵⁵ contiene un documento importante llamado *Découpage* [Desglose]. Con 226 páginas y una fidelidad extrema a lo que posteriormente la película exhibe -excepto el nombre de Rivière, que permanece-, se trata de un documento muy preciso organizando plano a plano la información necesaria de rodaje en dos columnas. En la de la izquierda, la primera información es el tipo de plano a emplear, seguido de una descripción por puntos separados con guiones de todos aquellos aspectos que definen la puesta en escena. Las indicaciones de movimientos de cámara se subrayan.

En la columna de la derecha encontramos la banda de audio, con referencias tanto a los diálogos como a los sonidos -subrayados- a incorporar a la banda sonora. En el centro de las dos columnas, y en letra mayúscula, se indican las palabras que escucharemos en voz en off relatando los pensamientos de Fontaine. En ninguno de los dos documentos se describen los decorados o escenarios en los que se pretende rodar, tan sólo se indican algunas características ambientales -condiciones lumínicas, humedad, etc.

08. *Ma nuit chez Maud*

El cuarto cuento moral de Éric Rohmer dispone de dos carpetas en los archivos de la *BIFI*, ambas pertenecientes a los fondos personales de François Truffaut. Una de ellas⁵⁶ tan sólo contiene notas de prensa, correspondencia y algunos documentos contractuales. En la segunda⁵⁷, por el contrario, encontramos un documento interesante de 107 páginas de alto gramaje, un guión cuidadosamente meca-

nografiado.

Se trata más de un texto comentado que de un guión técnico, aunque no se asemeja demasiado a la versión escrita que el propio Rohmer hace de sus *Contes Moreaux*. Apenas se describen las localizaciones -cafés, restaurantes- ni los espacios en los que se desarrollan las acciones. Resaltar, finalmente, que existen ciertos cambios de relevancia entre lo que el guión define y lo que la película muestra, como la escena inicial en la que encontramos al protagonista trabajando en un despacho previamente a asistir a los oficios religiosos -algo que en la versión escrita del relato publicada posteriormente a la película tampoco aparece.

55. *SCEN 2726-B833*.

56. *TRUFFAUT 201-B110*.

57. *TRUFFAUT 65-B61*.

3 La mirada extranjera

3.1 Colaboración y autoría

3.1.1 Consideraciones profesionales

3.1.2 Los listados de trabajo

3.2 La palabra y la imagen

3.2.1 Los asuntos prestados

3.2.2 Proyectando la mirada

3.3 Forma y método

3.3.1 Métrica y ritmo

3.3.2 El espacio ficticio

3.3.2.1 El falso retorno

3.3.2.2 La cámara lúcida

3.3.3 La construcción del artificio

3.3.3.1 Atravesar el umbral

3.3.3.2 El diálogo distante

3.3.3.3 Concisión

3.3.3.4 EL horizonte duplicado

3.3.3.5 El registro de la ciudad

3.3.3.6 El segundo sentido

3.3.3.7 Sucesivo y simultáneo

3.3.3.8 La visibilidad del artificio

3.3.3.9 El tiempo articulado

3.3.3.10 Llamadas de atención

3.3.3.11 Presencias y persistencias

3.3.3.12 Cerrar al salir

3.3.1 MÉTRICA Y RITMO

*Les films devraient avoir un début, un milieu et une fin, mais pas forcément dans cet ordre*¹.

Jean-Luc Godard

*La estructura no sólo determina su forma, sino que es la propia forma. Allí donde una estructura verdadera encuentra un contenido verdadero, surgen verdaderas obras; obras verdaderas y conformes a su esencia. Y éstas son necesarias. Son necesarias por si mismas y como articulaciones de un orden verdadero*².

Mies van der Rohe

*El único discurso posible sobre la arquitectura es el de la construcción; cualquier otro es demasiado impreciso y subjetivo*³.

Eduardo Souto da Moura

*Puis, un jour, j'ai dit à Le Corbusier: «Je voudrais faire moi-même de l'architecture.» Il a accepté et m'a confié le projet du couvent de la Tourette, à Éveux-sur-l'Arbresle. J'ai dessiné toute l'architecture du couvent, mais le résultat final est un mélange de mes idées et de celles de Le Corbusier*⁵.

Durante el periodo en que Iannis Xenakis colaboró con Le Corbusier en el diseño y construcción del convento de la Tourette⁴ (1953-9), el músico e ingeniero compuso su célebre obra estocástica *Metastaseis* (Metástasis, 1953-4), amén de trabajar en ocho obras más. Tres de ellas se catalogan como música electroacústica, destacando *Diamorphoses* (1957-8), considerada su primera pieza de música concreta; el resto se componen mayoritariamente para conjuntos de cuerda u orquesta. Observando las partituras y sobre

todo los estudios gráficos de estas obras, resulta evidente la preocupación del músico por investigar las relaciones internas entre la música y la geometría matemática, tal y como sus propias palabras refieren:

*Mes propres recherches musicales sur les sons à variation continue en fonction du temps (...) me faisaient pencher pour des structures géométriques à base de droites: des surfaces réglées*⁶.

Los escritos de Xenakis frecuentemente abordan la relación entre la música y otras disciplinas creativas, especialmente en lo que se refiere a la vertiente compositiva de las mismas. El 18 de Mayo de 1976 presenta su tesis doctoral en la Universidad de París, frente a un jurado compuesto entre otros por Olivier Messiaen, con el título *Arts/Sciences. Alliages* [Artes/Ciencias. Aleaciones].

1. *Las películas deberían tener un principio, un desarrollo y un desenlace, pero no necesariamente en este orden.*

2. Neumeyer, 1995, 491.

3. *El croquis* n° 124, 2005, 9.

4. Le Corbusier se encuentra con el padre Couturier en 1953 en Eveux-sur-l'Arbresle, Domaine de la Tourette. El edificio se inaugura en 1959.

5. *Más tarde, un día, le dije a Le Corbusier: "Querría hacer arquitectura por mí mismo". Él aceptó y me confió el proyecto del convento de la Tourette, en Éveux-sur-l'Arbresle. Proyecto toda la arquitectura del convento, aunque el resultado final es un combinación de mis ideas y de las de Le Corbusier.*

Este extracto de texto pertenece a *Esquisse d'autobiographie*, escrito por Iannis Xenakis en 1980, publicado en *Le fait culturel* por Gérard Montassier (Fayard Editions, 1980) y disponible actualmente en la página oficial de Iannis Xenakis (www.iannis-xenakis.org/fxe/bio/autobio.html).

Trascendiendo la mera comparativa entre arte y ciencia, la palabra *aleación* hace referencia a la unión íntima de dos entidades de cara a obtener un nuevo producto homogéneo en el que la identidad de los componentes originarios desaparece.

La proposición de Xenakis es, pues, provocadora ya que, más allá de la particularización al ámbito de la música, sostiene desde el propio título de sus tesis la posibilidad de una alianza íntima en las disciplinas creativas entre la condición científica y artística de las mismas. Prueba de ello lo constituye su afirmación de que el estudio practicado sobre la figura del paraboloi-de hiperbólico durante la composición de su obra anteriormente citada *Metasteseis B'*, le permitió en primer lugar abordar el diseño de los *pans de verres ondulatoires* del *Couvent de la Tourette* y posteriormente el proyecto integral del *Pavillon Philips* (Pabellón Philips, Xenakis/le Corbusier, 1957) en la exposición Universal de Bruselas de 1958⁷.

La lógica y la matemática supondrán el punto de encuentro para Xenakis entre disciplinas diversas y dentro de ello, fundamentalmente, el concepto de métrica y ritmo:

*En effet, les jeux des proportions réductibles à des jeux de nombres et de métriques dans l'architecture, la littérature, la musique, la peinture, le théâtre, la danse, etc.; les jeux de continuité, de proximité, dans le temps ou hors-temps, d'essence topologique, se font tous sur le terrain de l'inférence, au sens strict de la logique*⁸.

El compositor griego no es el único que ha expresado su opinión respecto a cómo el ritmo, en su vertiente espacial y temporal, puede suponer el encuentro entre posibles análisis particulares practicados en diferentes actividades creativas desde perspectivas in-

herentes al propio ejercicio disciplinar. En la colección de conferencias impartidas por Igor Stravinski en el *Harvard College* durante el año escolar 1939-40 encontramos, en la que lleva como título *Del fenómeno musical*, la siguiente definición:

*Componer es, para mí, poner en orden cierto número de sonidos según ciertas relaciones de intervalo. Tal ejercicio conduce a la búsqueda del centro hacia el que debe converger la serie de sonidos que utilizo en mi empresa. Me dispongo entonces, una vez establecido el centro, a encontrar una combinación que le sea apropiada, o bien, en el caso de tener una combinación todavía no ordenada, a determinar el centro hacia el que debe tender*⁹.

Dos conceptos llaman la atención en este texto: la existencia de unos *sonidos* y la necesidad de un *centro*. Los *sonidos* en música son algo estable, constituyen un material previo de composición. En literatura ocurre algo parecido con las palabras, mientras que en otras disciplinas, como la arquitectura -en cuanto a sus elementos prefabricados- y el cine, resulta necesario elaborar esta colección previa de elementos que posteriormente van a ser articulados y ordenados según una intencionalidad concreta, el *centro*, entendido como principio organizador que va a vertebrar el sistema de decisiones a adoptar para la construcción del producto.

El trabajo con el ritmo direcciona inevitablemente al concepto de *estructura*, entendida como la *distribución y orden con la que está compuesta una obra*¹⁰. En efecto, una vez seleccionado -y/o eventualmente elaborado- el material previo de trabajo, la extensión y organización de los diversos fragmentos que componen una determinada creación -pertenzca al ámbito disciplinar que pertenezca- supondrá el principal trabajo compositivo.



6. *Mis investigaciones musicales sobre los sonidos variables en función del tiempo (...) me hacían tender hacia estructuras geométricas compuestas por rectas: las superficies regladas.*

Iannis Xenakis. *Musique Architecture*. Casterman, 1976. (pág. 134)
(Cit. en www.iannis-xenakis.org/fxe/bio/chrono.html)

7. *Xenakis déploie sur la façade ouest la triple rangée des fameux « pans de verre ondulatoires ». Il travaille à la composition de Metastasis dont il conçoit graphiquement les textures de glissandi, selon des courbes paraboliques réglées. Deux ans plus tard, il utilisera le même principe en architecture, pour la construction du Pavillon Philips.*

8. *En efecto, los juegos de proporciones reductibles a juegos de números y métricas en la arquitectura, la literatura, la música, la pintura, el teatro, la danza, etc.; los juegos de continuidad, de proximidad, en tiempo o fuera de él, de esencia topológica, se ejecutan siempre sobre el campo de la inferencia, en el sentido estricto de la lógica. (Arts/Sciences. Alliances. Casterman, 1979, pág. 15-16.) (N. del A.)*

El tribunal de la tesis doctoral de Xenakis, presidido por Bernard Teyssèdre, estuvo compuesto por Olivier Messiaen, Michel Ragon, Olivier Revault d'Allonnes y Michel Serres. La tesis será publicada con posterioridad en 1979 por la editorial francesa Casterman. Algunos extractos de este trabajo, como el que aquí se inserta, se encuentran disponibles en www.iannis-xenakis.org/fxe/bio/chrono.html.

9. Cit. en Stravinski, 2006, 43.

10. Casares, 1959, 370.

tivo que el ejecutante deberá abordar. Como resultado del mismo, se obtendrá una estructura formal que otorgará sentido tanto a las características concretas de cada elemento que la composición articula como a la situación del mismo dentro del conjunto.

La estructura musical trabajará fundamentalmente con el tiempo, coordinando mediante un cierto ritmo compositivo los espacios destinados al sonido y a la ausencia del mismo, el silencio. Será el particular sistema de relaciones que se establezca entre los elementos constituyentes de la obra quien determinará la singularidad de la misma, unos elementos -sonidos y silencio- que, no debemos olvidar, suponen un conjunto material limitado. La siguiente observación de Xenakis resulta, en este sentido, muy interesante, considerando el tiempo como un espacio equivalente al metafórico -y en ocasiones real- papel en blanco con el que se enfrenta todo creativo al inicio de una nueva obra:

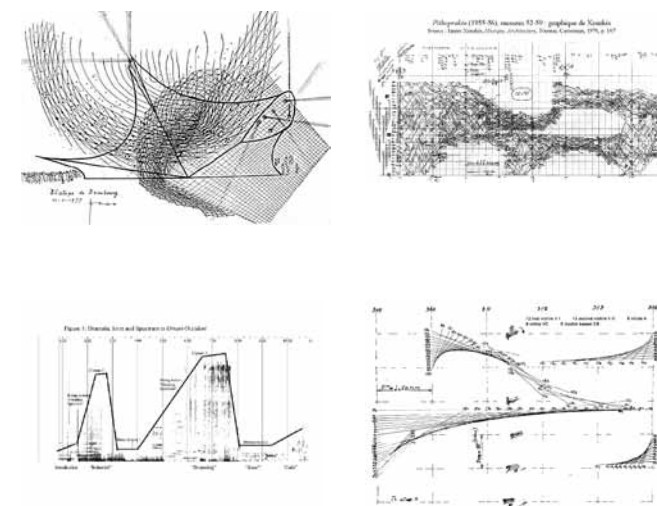
Nous voyons à quel point le temps baigne la musique de partout. Le temps sous forme de flux impalpable ou le temps dans sa forme gelée, hors temps, rendue possible grâce à la mémoire. Le temps est le tableau noir sur lequel s'inscrivent les phénomènes et leurs relations hors temps de l'univers où nous vivons. Relations veut dire structures, architectures, règles¹¹.

Xenakis finalmente habla de estructuras, de arquitecturas, de reglas, caminos que van a permitir establecer relaciones posibles entre un cierto número de elementos destinados a conformar una unidad que finalmente otorgará sentido a la existencia de los mismos. La elección y/o construcción de estas partículas elementales no descuidará en ningún momento su objetivo principal como elementos subyugados a una determinada estructura formal.

Georges Perec observa en relación a lo que denomina *arte del puzzle* cómo las piezas pertenecientes al mismo no pueden ser aisladas y analizadas por separado ya que, desde su creación, pertenecen a un conjunto, una forma, una estructura. La construcción del elemento no es previa a la concepción de la unidad que lo justifica, no son los elementos los que determinan el conjunto, es el conjunto quien determina los elementos:

El conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de un puzzle tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y su color, sin haber progresado lo más mínimo: sólo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras y, en este sentido, hay algo común en el arte del puzzle y el arte del Go¹²: sólo las piezas que se hayan juntado cobrarán un carácter legible, cobrarán un sentido; considerada aisladamente, una pieza de un puzzle no quiere decir nada; es tan sólo pregunta imposible, reto opaco; pero no bien logramos, tras varios minutos de pruebas y errores, o en medio segundo prodigiosamente inspirado, conectarla con una de sus vecinas, desaparece, deja de existir como pieza: la intensa dificultad que precedió aquel acercamiento, y que la palabra puzzle -enigma- expresa tan bien en inglés, no sólo no tiene ya razón de ser, sino que parece no haberla tenido nunca, hasta tal punto se ha hecho evidencia: las dos piezas milagrosamente reunidas ya sólo son una, a su vez fuente de error, de duda, de desazón y de espera¹³.

Como Georges Perec apunta, el objetivo final de este proceso, se trate de un trabajo con notas musicales o con las piezas de un puzzle, será la consecución de una composición consistente, en la que resultará



11. Vemos hasta qué punto el tiempo inunda la música por completo. El tiempo como flujo impalpable o el tiempo como forma congelada, fuera de tiempo, restituido gracias a la memoria. El tiempo es la pizarra negra sobre la que se inscriben los fenómenos y sus relaciones al margen del tiempo y universo en el que vivimos. Relaciones quiere decir estructuras, arquitecturas, reglas.

Palabras citadas por Iannis Xenakis en el coloquio *Redécouvrir le temps* (redescubrir el tiempo), recogidas en *Revue de l'université de Bruxelles*, 1988, pág. 200 (www.iannis-xenakis.org/fxe/bio/chrono.html)

12. El Go es un juego oriental de estrategia para dos jugadores basado en la colocación de piedras negras y blancas sobre las intersecciones libres de una cuadrícula de 19x19 líneas trazada habitualmente en un tablero de madera. Originario de China, en el año 300 a.C. ya era un pasatiempo popular tal y como refieren las *Analectas* de Confucio. (N. del A.)

13. Perec, 1992, 13.

difícil discriminar o aislar los elementos constituyentes de la misma debido al imbricado sistema de relaciones practicado entre los mismos.

La estructura arquitectónica acude en nuestra ayuda a la hora de establecer las características formales por las cuales se puede considerar consistente una determinada composición. En su ensayo *Estructuras para arquitectos*¹⁴, Salvadori y Heller establecen que una determinada estructura se ha resuelto adecuadamente cuando cumple en simultáneo tres condiciones básicas: *equilibrio, estabilidad y resistencia*.

La exigencia fundamental del *equilibrio* se relaciona con la garantía de que, ante un cierto estado de cargas, el edificio o alguna de sus partes no sufra movimientos más allá de aquellos que respondan a una necesaria flexibilidad. La condición de *estabilidad*, de cuerpo rígido, concierne al riesgo de movimientos inaceptables del edificio en su totalidad. Por último, el requisito de *resistencia* atañe a la integridad de la estructura en general, y de cada una de sus partes, frente a cualquier estado no extraordinario de cargas solicitantes. Los autores aclaran que no debe confundirse rigidez con resistencia, ya que dos estructuras pueden ser igualmente seguras aunque sometidas a un estado de cargas idéntico una flexione más que la otra.

Por último, Salvadori y Heller añaden a estas exigencias básicas algunas condiciones más inherentes a un correcto diseño estructural: *funcionalidad, economía y estética*. Un trabajo correcto con todas estas variables conllevará la consecución de lo que denominan una *estructura óptima*.

El proceso que los autores proponen para el trazado y cálculo de una determinada estruc-

tura comienza con la elección del sistema estructural más adecuado para resolver las necesidades inicialmente planteadas. Se trata probablemente de la fase más importante, ya que los procesos posteriores supondrán una comprobación iterativa de todas aquellas variables que necesariamente entran en juego pero siempre a partir de esta primera decisión inicial susceptible, no obstante, de ser modificada durante el periodo de diseño.

En el segundo estadio se establecen las cargas que actuarán sobre el sistema estructural escogido. Como la primera fase, se trata de un trabajo prospectivo, basado en una necesaria intuición que, como afirma Eduardo Torroja, nunca debe permanecer ajena al proceso de diseño:

*No basta haber estudiado las teorías resistentes y los procesos de desarrollo de sus cálculos; es necesario haber meditado y experimentado sobre todo ello hasta lograr sentir como algo propio, natural y congénito, sus fenómenos de tensión y de deformación, para intuir de golpe cómo va a trabajar la estructura y cuál sería su forma de rotura, para que aparezca a sus ojos todo eso con la misma claridad y convicción con que prevé la caída de una piedra en el espacio o el impulso ineluctable que empuja la flecha a salir del arco de la ballesta. (...) La heurística de la estructura requiere el conocimiento intuitivo de su etopeya resistente y de los materiales que la constituyen*¹⁵.

Efectivamente, la invención de una estructura precisa de una intuición basada en un conocimiento esencialmente sintético, sustentado en un abundante ejercicio previo verificado de antemano, ya que de otro modo *sin experiencia la intuición resulta herramienta peligrosa, pues es imposible medir sus sugerencias*¹⁶.



CONVENTO DE LA TOURETTE, LE CORBUSIER

14. Salvadori/Heller, 1978, 68-70.

15. Torroja, 2000, 13.

16. Salvadori/Heller, 1978, 373.

Posteriormente, se determina el estado de tensiones en puntos significativos de la estructura y se compara con el tipo y magnitud de las tensiones que el material puede resistir sin peligro. Para ello, se utilizan coeficientes de seguridad de magnitud diversa para tener en cuenta ciertas incertidumbres relativas a condiciones de carga y propiedades de los materiales.

Este estadio permite otorgar realidad al modelo inicialmente escogido, explorando si los esfuerzos que la estructura va a sufrir en base a un supuesto sistema de cargas se encuentran dentro de los límites razonables del material escogido. Si el resultado es satisfactorio, se podrá concluir que tanto el sistema estructural escogido como el material que lo construye resultan adecuados para el propósito que inició el proceso de diseño.

Estas tres fases anteriores, inherentes al cálculo estructural arquitectónico, permiten no obstante una generalización a otros ámbitos. La elección del sistema estructural más adecuado correspondería con el establecimiento de los criterios de composición y ritmo vertebradores de la estructura formal que va a responder a los requerimientos iniciales. El establecimiento de cargas, apoyado en una necesaria intuición, establecería los puntos de intensidad de la composición, aquellos a los que fundamentalmente la estructura formal debe responder con solvencia. La obtención del estado de tensiones, entendido como respuesta del material frente a unos ciertos requerimientos, permitiría dilucidar si el dispositivo formal escogido, conjuntamente con el material que lo construye, resulta adecuado para los fines propuestos.

No debemos olvidar que este trabajo, en vir-

tud de su condición compositiva, atiende más allá del establecimiento de unas necesarias cuantificaciones numéricas a conceptos más abstractos derivados del trabajo con el ritmo. Palabras como modulación, simetría, repetición, equilibrio o jerarquía, frecuentes en el ámbito del diseño estructural, remiten inevitablemente a otras disciplinas en las que la estructura formal no se trabaja desde la condición *asemántica* que caracteriza, en general, el campo del diseño estructural arquitectónico, desvinculándose en sus objetivos posibles de un eventual desarrollo narrativo.

Particularizando en el ámbito de la disciplina cinematográfica, la elección del modelo estructural establecería las condiciones para la elaboración del material que posteriormente se utilizará para la construcción de la película: el conjunto de las tomas singulares pertenecientes a cada una de las escenas y que posteriormente serán sometidas a un proceso electivo. Esta fase analiza las posibles estructuras narrativas con las que el argumento puede construirse, definiendo finalmente una determinada estrategia que condicionará la ulterior preparación del material filmado. Se trata de un momento esencialmente constitutivo en el que el autor, contemplando la globalidad de la obra, fragmenta el material en un conjunto de elementos funcionales que deberá elaborar para su posterior articulación mediante el montaje.

Conviene observar que la arquitectura, desde tiempos inmemoriales, ha consolidado una colección importante de materiales, no obstante abierta a nuevas incorporaciones. Como bien observó Alvar Aalto, este proceso de transformación de las materias vírgenes presentes en la naturaleza en materiales de construcción, ha permitido al arquitecto contar con un catálogo importante de ele-



IANNIS XENAQUIS Y LE CORBUSIER

mentos y procesos disponibles a la hora de proyectar y construir:

Los materiales extraídos directamente de la naturaleza son reemplazados por verdaderos materiales de construcción, que ya no pertenecen al grupo de materiales originales sin tratar.

Por tanto, y a su modo, la arquitectura ha dado a luz y creado su propio mundo de materiales y métodos¹⁷.

El cine, en cambio, construye su material propio para cada película. La determinación de los puntos de intensidad argumental permitirá establecer entonces razonadamente el clímax y duración aproximados de cada escena, así como esbozar unos posibles criterios de ensamblaje post-productivo susceptibles, no obstante, de ser reconsiderados durante el montaje. En esta fase, el director orienta el material de acuerdo a un programa de reestructuración posterior, estableciendo la intensidad particular a la que cada escena debe responder como perteneciente a un conjunto equilibrado y consistente. En este sentido, será importante no contar exclusivamente con las características formales de cada fragmento rodado, valorando la interacción que el mismo va a sufrir en función de su posición en el conjunto y la adyacencia o cercanía de otras unidades argumentales.

Será también importante contar con los necesarios coeficientes de seguridad "arquitectónicos", bien sea rodando un número suficiente de tomas que permitan una correcta elección posterior, planteando la filmación de planos alternativos susceptibles de ser utilizados para intensificar o sustituir una escena fallida o recurriendo a la práctica habitual de rodar un *plano de cobertura*, en el que la acción se escenifica y filma en un *plano máster*¹⁸ sin cortes programados aun sabiendo que inicialmente se pretende montar la secuencia

con diferentes planos y transiciones entre ellos.

Posteriormente, y durante la fase de montaje, el material articulado demostrará su mayor o menor capacidad para resolver consistentemente los requerimientos argumentales de partida. Como el compositor de cualquier disciplina, que tiende a corregir ligeramente en la conformación de su obra aquellas formas iniciales excesivamente rudas o directas, el director dispondrá de una cierta libertad para manipular -dentro de unos límites- el material inicial y modificar los presupuestos de su ensamblaje. Partiendo de los criterios de montaje inicialmente previstos, se comprobará en primera instancia si el desarrollo del relato resulta comprensible y se ha conseguido la intensidad argumental deseada. En caso contrario, y en un proceso claramente iterativo, se ensayarán nuevas articulaciones del material disponible: modificando la duración o posición en el conjunto del fragmento de película, cuestionando el ritmo de montaje y la integridad de cada una de las tomas e incluso alterando el sentido narrativo mediante la modificación de los diálogos inicialmente previstos o el trabajo con la banda sonora.

Se trata de un proceso análogo al diseño del cálculo estructural arquitectónico. El material escogido -elaborado en el caso del cine, disponible con carácter general en el caso de la arquitectura-, con una personalidad específica particular y articulado según un determinado modelo de estructura -formal y/o resistente-, deberá ser capaz de soportar las fuerzas internas resultantes del estado de cargas -o los requerimientos argumentales- que van a solicitar al conjunto, demostrando entonces su idoneidad como integrante de un cierto sistema estructural. En caso contrario, se deberán modificar los

17. Aalto, 2000, 136.

18. Plano máster: Plano continuo de toda una escena, generalmente un plano general, utilizado en la técnica de escena máster y en el que posteriormente se intercalarán planos medios y primeros planos. (Konigsberg, 2004, 423)

presupuestos de partida.

Si no se atiende a las limitaciones que un material disponible presenta en su utilización, sometiéndolo a un inadecuado estado de sollicitaciones, se suscitará una deformación inaceptable que en última instancia, superado el límite elástico del material, puede acarrear el fallo y rotura de la estructura.

De manera análoga, el material filmado deberá construir adecuadamente el relato durante la fase del montaje siendo capaz de resolver, toma a toma, fragmento a fragmento, las expectativas depositadas en cada secuencia de acuerdo al plan general. Si el material no resulta adecuado, o no es convenientemente manipulado durante el proceso de articulación post-productivo, la trama acusará una falta de tensión narrativa que puede incluso conducir a la consecución de un proyecto fallido, generando indiferencia o ininteligibilidad en el espectador.

Al igual que en el caso de la estructura arquitectónica, en el que la pericia del calculista basada en la experiencia previa y una necesaria intuición debe imaginar durante el cálculo la estructura deformándose bajo un estado de sollicitaciones concreto, en el caso del cine tanto el director como el guionista deberán establecer los supuestos adecuados a la hora de elaborar el material previo de trabajo. Para ello, deberán imaginar y someter a control aquellas situaciones en las cuales la construcción del relato va a requerir una intensidad importante, no pudiendo fallar ya que de alguna manera constituyen el soporte argumental principal de la película.

Conviene recordar aquí que, de la misma manera que una rotura estructural puede ser consecuencia no tan sólo de la tensión prin-

cipal a la que un material se somete sino también a las tensiones secundarias derivadas de la misma, una escena puede fallar no sólo porque en sí misma no resulte adecuada a los propósitos iniciales sino también por la "contaminación" que sufre en función de los planos adyacentes, precedentes y posteriores.

En 1920 el cineasta y teórico soviético Lev Kuleshov demostró que la interpretación de un plano puede modificarse totalmente mediante el montaje. Kuleshov utilizó un primer plano inexpressivo del actor ruso Moszhukhin como *plano de reacción*¹⁹ de tres secuencias distintas: una niña yacente en un ataúd, un cuenco de sopa, y una mujer tumbada en un diván. En el primer caso, el rostro parecía reflejar tristeza; en el segundo la necesidad de comer; en el tercero, finalmente, deseo. Al contemplar el conjunto de escenas el público se maravillaba ante la sensibilidad de interpretación de Moszhukhin, aunque se trataba en todos los casos del mismo plano.

Este fenómeno está en la base del montaje, como bien observó Sergei Eisenstein cuando afirmaba que más que tratarse de una sucesión mecánica de secuencias, la correlación del montaje constituía un fenómeno de percepción cinematográfica, un *empleo de la técnica cinematográfica como proceso de semiosis artística*²⁰.

La morfología final de la estructura de una determinada creación permanecerá inevitablemente ligada, pues, a una construcción que supone el acuerdo entre una intuición estructural y los materiales que finalmente van a ser utilizados. Un proceso que comienza invariablemente por singularizar los elementos y procesos en juego, otorgándoles una vida independiente aunque coordinada con el propósito conjunto, y estableciendo al tiem-



EFECTO KULESHOV, L.KULESHOV

19. Plano de reacción: Plano de un personaje, generalmente un primer plano, que reacciona ante algo o ante alguien mostrado en el plano precedente. En algunas ocasiones este plano se monta con anterioridad a la acción que posteriormente veremos en pantalla. También llamado plano de escucha, en el caso de tratarse de una conversación. (Konigsberg, 2004, 422)

20. Pecori, 1977, 36.

po un plan posterior de ensamblaje en el que los elementos previamente identificados se relacionarán mediante una adecuada jerarquía compositiva.

En algunos casos la estructura se hará presente, su exhibición constituirá uno de los objetivos principales que ha motivado la obra. En el caso del cine se debe permanecer atento, ya que suele resultar conveniente que el trabajo de montaje que sostiene la estructura fílmica permanezca invisible. Especialmente en el llamado *montaje de continuidad*²¹, y exceptuando el caso de que un montaje "visible" constituya una acción intencionada, el espectador sólo percibirá este trabajo de articulación de elementos cuando se realice inadecuadamente, ya que una presencia excesiva de la técnica conllevará la ruptura definitiva del hechizo cinematográfico que tiene lugar en la oscura sala de proyección.

Un montaje invisible, en el que un plano sigue a otro y una escena sigue a otra de una forma legible y fluida, basado en un correcto *raccord* entre planos tanto de los detalles del movimiento como del diálogo, nos permitirá atender a la película sin ser conscientes del artificio que construye su estructura. Como Matiegka, escultor del *Gog* de Giovanni Papini, que construía sus esculturas modelando con sus manos y con ciertos instrumentos el humo de un brasero hasta que la columna negruzca adquiría el vago aspecto de una figura humana, para posteriormente definir sus detalles mediante ligeros soplos de aliento y finalmente afirmar a su perplejo observador: *¡Mire! ¡Deprisa! ¡Imprima la forma en su memoria! ¡Dentro de pocos segundos la estatua se desvanecerá como una melodía que acaba!*²².

Estructura y material conformarán en este

caso una entidad inseparable. La estructura permanecerá entonces invisible, el material previamente elaborado perderá su singularidad original subyugado a la integridad de la obra resultando imposible, salvo en un visionado analítico, discriminar los planos constituyentes y ser conscientes de la articulación de los mismos en la mesa de montaje.

El objetivo final de este apartado es analizar la estructura formal resultante del control de una serie de variables inherentes a todo proceso de composición con independencia de la disciplina particular que se estudie. Métrica, modulación, sistema, intensidad, alternancia, organización, focalización y ritmo se constituirán en las palabras claves que permitirán obtener conclusiones sobre el sistema de relaciones establecido entre los elementos constituyentes de una determinada construcción.

Estrategia gráfica de representación

La estructura formal de las diferentes películas estudiadas se representa mediante una gráfica cartesiana. El eje de abscisas pauta en todas ellas el tiempo cinematográfico, mientras que en el eje de ordenadas encontramos tres tipos de variables que definen a su vez tres posibles relaciones entre la estructura narrativa y el tiempo que la desarrolla: unidades argumentales, personajes y localizaciones.

Los esquemas estructurales así contruidos permiten analizar cómo se articulan diversos elementos presentes en la construcción de la película: el tiempo, los personajes y sus relaciones, los lugares de rodaje -reales o ficticios- y la música. En base a ello se pueden obtener conclusiones sobre las diferentes figuras asociativas que trabaja el

21. También llamado estilo invisible de montaje y montaje académico. Los críticos franceses lo llaman *découpage classique*.

22. Papini, 1962, 96.

montaje: sucesión lineal, alternancia o continuidad fundamentalmente.

01. Estructura de unidades argumentales

Este conjunto de gráficas representa el inicio, avance y conclusión de las diferentes líneas narrativas en las que podemos considerar subdividida la película, permitiendo analizar la mayor o menor continuidad de cada bloque argumental iniciado.

El particular desarrollo narrativo de cada una de las películas analizadas ha conllevado establecer diferentes criterios específicos a la hora de sectorizar cada una de ellas en sus unidades argumentales. Por ello, aunque mayoritariamente se vinculan a las historias particulares de sus personajes principales, existen algunos casos en los que se corresponden con ciertas localizaciones o acciones recurrentes. El comentario particular de cada película explicita la decisión adoptada al respecto.

Las diferentes unidades se ordenan de acuerdo al primer momento en que se comienza a trabajar con ellas en la película. En ciertos casos se tratará de entidades cerradas en sí mismas, con un principio y un final único, mientras que en otras ocasiones se retornará a ellas interponiendo o no un cierto salto temporal.

El esquema de unidades argumentales refleja a su vez el espacio dedicado a los títulos de crédito. Salvo en algunos casos particulares, comentados en el análisis fílmico subsiguiente, se entienden como entidades independientes de la estructura general de la película, contando con un inicio y final definidos.

02. Estructura de personajes

Este gráfico refleja la presencia de un determinado intérprete o grupo de intérpretes a lo largo de la producción, siendo interesante estudiar cómo en muchas ocasiones un personaje protagonista no lo es tanto por el tiempo que permanece en pantalla sino por el papel que representa en la trama argumental o por la calidad de su actuación.

En la mayoría de los casos se representa la unidad actoral, en otras situaciones ha resultado conveniente reflejar las asociaciones estables entre diferentes personajes. Esta decisión se adopta mayoritariamente cuando un determinado intérprete nunca aparece sólo en la pantalla, vinculándose su actuación a la de otros actores.

Persiguiendo una cierta claridad de lectura, en el listado de personajes figuran tan sólo los intérpretes principales. A diferencia de los esquemas de unidades argumentales o localizaciones, la gráfica de personajes puede así presentar ámbitos vacantes debido a dos circunstancias: el montaje de planos vacíos de personajes o conteniendo tan sólo figurantes anónimos -paisajes, ámbitos urbanos- o la actuación de personajes secundarios o extras sin mayor responsabilidad en la construcción del relato.

En algunos tramos la barra de avance figura entre paréntesis. Este grafismo indica que en pantalla no vemos al personaje, pero si escuchamos su voz o la acción que se desarrolla implica su presencia en campo aunque se encuentre fuera de cuadro.

Aquellas situaciones en las cuales un determinado personaje hace un breve acto de aparición en una escena con un desarrollo más extenso se representan con una barra vertical única. En el caso de que el inserto del

personaje no suponga realmente una intervención en la escena que se desarrolla -debido a tratarse de un flashback, flashforward o una acción simultánea en tiempo pero en una localización diferente- la representación consiste en una barra vertical más corta rematada con un punto.

03. Estructura de localizaciones

Este esquema reseña las diferentes localizaciones que el director utiliza para el registro de las imágenes. A los efectos del análisis que nos ocupa, el término *localización* engloba tanto el genéricamente aceptado en terminología cinematográfica -lugar o escenario, interior o exterior, que no pertenece al recinto de un estudio- como un decorado construido dentro de un estudio o en sus terrenos. Esta decisión se adopta en primer lugar por la dificultad de saber con certeza la naturaleza del lugar donde se trabaja en cada caso, y en último término por entender que lo que aquí importa es sectorizar aquellos lugares en los que la acción se desarrolla, atendiendo en otros apartados a una posible interpretación de su geometría y eventual adscripción a un escenario real o construido ex profeso. No obstante, en algunas ocasiones y en aras de clarificar el discurso, se recurrirá a la definición más genérica y extensa de *escenario*, que designa entre otras acepciones el espacio específico en el que se desarrolla una escena, sea natural o artificial²³.

Las diferentes localizaciones se listan de acuerdo al primer momento en que en ellas se desarrolla una escena. En ciertos casos se tratará de lugares asociados a un fragmento narrativo concreto con un inicio y final definidos, no volviendo por tanto sobre ellos. En otras situaciones una misma localización, vinculada o no a una cierta unidad argu-

mental, constituirá el escenario común de diversas escenas, interponiendo o no entre ellas un determinado salto temporal.

Ciertas localizaciones se agrupan siempre y cuando esta organización convenga al análisis de la estructura narrativa que se pretende. En ciertos casos esta agrupación de lugares se corresponde con una geografía concreta -una población o ciudad- aunque en la mayoría de las ocasiones se trata de un espacio físico más concreto, sea un edificio o un ámbito urbano reducido. Esta organización en bloques se ha trabajado de acuerdo a unos criterios comunes que permitan en la medida de lo posible que los esquemas resultantes puedan ser objeto de comparación.

En algunas películas -*La boulangère de Montceau* y *Pickpocket*- no se han agrupado las localizaciones por entender que la trama desarrollada independiza los diferentes escenarios en los que se trabaja, aunque en ambas producciones la ciudad de París suponga el marco único en el que las acciones tienen lugar.

Salvo que una localización concreta ostente una gran importancia en una película, se omite la sectorización del rodaje en espacios urbanos de acuerdo a sus lugares particulares -calles, plazas- entendiendo que ello facilita la lectura del esquema estructural trazado²⁴. Ello no ha conllevado, sin embargo, que ciertas películas en las que la acción se desarrolla en una única población o ciudad no se hayan sectorizado en sus escenarios más representativos.

Por último, reseñar que el apartado *Otras localizaciones* reúne aquellos lugares con una escasa presencia en la película, consiguiendo con ello que en ningún tramo del esquema aparezcan espacios en blanco y que

23. Ver 3.3.2.1 *El falso retorno*.

24. Se hablará por ejemplo de *Exterior París*, o de *Hiroshima*.

la lectura del cuadro intensifique aquellos escenarios primordiales en los que la película tiene lugar.

Nomenclatura

El tiempo cinematográfico en el eje de abscisas se indica en minutos. Todas las gráficas mantienen la misma escala temporal independientemente de la duración de la película, permitiendo que las estructuras sean comparables entre sí.

Resulta difícil afirmar con precisión la duración oficial de una película, ya que tanto en las copias susceptibles de ser visionadas como en las diversas publicaciones consultadas este dato está sometido a una variación importante. De hecho, incluso la permanentemente actualizada página de datos *IMDb* (*Internet Movie Database*)²⁵ ofrece para algunos títulos hasta tres duraciones diferentes en función de las diferentes versiones nacionales, de la existencia o no de censura, o de las diferentes condiciones que rodean a un montaje particular.

La duración final -en rojo- que aparece en los esquemas estructurales corresponde a la copia estudiada durante el presente trabajo habiéndose comprobado, no obstante, que el tiempo indicado coincide aproximadamente con los datos más fiables encontrados en relación a su versión más autorizada.

La primera línea corresponde a la música que la película integra en su banda sonora. El subrayado que en ocasiones aparece bajo los trazos verticales corresponde a aquellas piezas musicales consideradas diegéticas, esto es, justificadas por las imágenes o el argumento desarrollado en ese momento²⁶.

El avance de la escena se representa por una barra horizontal conformada por pequeños trazos verticales, apoyada en una guía que parte de la variable que se desarrolla -unidad argumental, personaje o localización.

El interlineado entre las barras de avance en el caso del esquema de localizaciones ajusta su distancia cuando éstas se agrupan en base a algún criterio particular. La numeración que aparece en la barra vertical que recoge la agrupación situada a la izquierda, referencia el nombre de la localización general que reúne los diferentes ámbitos asociados.

Si una o más barras coinciden en algún tramo al trazar una imaginaria línea vertical, ello implica simultaneidad de presencia de personajes o de unidades argumentales que cruzan puntualmente sus desarrollos narrativos. Ello no podrá ocurrir nunca, sin embargo, en el caso de los esquemas de localizaciones.

ANÁLISIS FÍLMICO

01. Estructura de unidades argumentales

De las once producciones estudiadas, tan sólo dos trabajan una estructura argumental que no podríamos considerar sucesiva y lineal: *Ascenseur pour l'échafaud* y *Paris nous appartient*.

En ambas películas se trabaja una estructura de montaje basada en la alternancia de secuencias de duración variable en diferentes localizaciones y el juego de diferentes personajes que sólo ocasionalmente se cruzan en la pantalla. Se trata pues de una estructura basada en la simultaneidad, más que en una continuidad temporal sucesiva. Esto queda reflejado claramente en las gráfi-

25. www.imdb.com

26. El análisis pormenorizado de cómo se integra la música en cada una de las producciones se desarrolla en 3.3.3.6 *El segundo sentido*.

cas estructurales, construidas a base de pequeños fragmentos en los que resulta difícil apreciar la línea diagonal que caracteriza una estructura lineal en continuidad temporal. No podemos en este caso hablar, por otro lado, de una estructura en flashbacks o flashforwards, ya que las acciones pueden entenderse simultáneas y desarrolladas en un lapso de tiempo bastante corto.

A diferencia de otras películas, los títulos de crédito de *Ascenseur pour l'échafaud* no pueden considerarse una unidad aislada de la estructura argumental de la película, ya que desarrollan algo tan importante como es el único encuentro que va a tener lugar entre los dos personajes protagonistas. Un encuentro, eso sí, en la distancia, vertebrado por una conversación telefónica²⁷.

A continuación, una entidad independiente - el asesinato del empresario Carala - da paso a un fragmento de película en el que tres unidades argumentales entretienen sus caminos: el encierro de Julien en el ascensor, el deambular de Florence por París y la escapada de Louis y Véronique. El comienzo de la trama policial, iniciada con las investigaciones en el motel de carretera, supone el final de esta alternancia de situaciones simultáneas, no interrumpiéndose esta última unidad argumental hasta el final de la cinta salvo en el momento en que Florence realiza una visita a la habitación de la florista Véronique.

En *Paris nous appartient* también encontramos tras los títulos de crédito una escena que podemos considerar independiente de la estructura general con la que posteriormente la película se trabaja. Se trata del momento en que todos los personajes principales de la película se dan cita en la vivienda particular de un artista al que no volveremos a

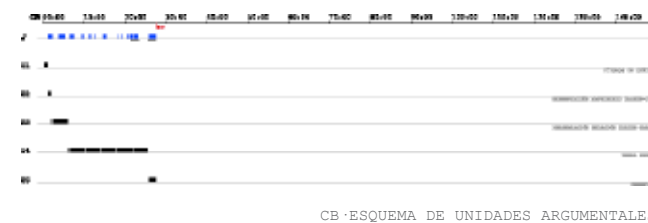
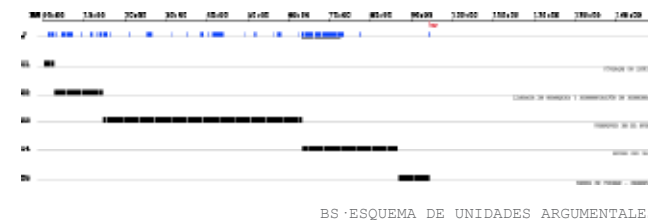
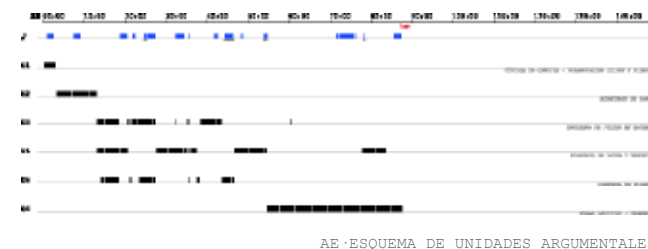
ver. Esta secuencia, iniciada y acabada en sí misma, supone tanto la presentación del elenco actoral protagonista como la confirmación por parte de Anne de que existe un misterio que debe intentar resolver.

A partir de aquí, las pesquisas de Anne relacionándose con personajes diversos en diferentes localizaciones se entretienen con las actuaciones teatrales del grupo que ensaya el *Pericles* de Shakespeare. Ambas unidades argumentales se complementan, la una establece un comentario sobre la otra y viceversa, pero deben ser consideradas sin embargo como entidades autónomas. La decisión de no sectorizar cada una de las dos unidades en un determinado número de escenas independientes se adopta por considerar que resulta más interesante reflejar la gran unidad argumental que vertebrada todas las secuencias constituyentes que la eventual singularidad de algunas de ellas.

La película finaliza con una escena, también independiente de la estructura general como la inicial que anteriormente se ha comentado, en la que se resuelve la trama en una localización y situación totalmente diferentes a las que previamente se han trabajado.

El resto de títulos, independientemente de su metraje, presenta una gráfica diagonal descendente. Ello nos habla de una estructura lineal y sucesiva, esto es: las unidades argumentales se constituyen en entidades cerradas e independientes, con un principio y un final definidos, encadenándose causalmente unas a otras de acuerdo a un cierto desarrollo narrativo.

La lectura comparativa de estas nuevas gráficas estructurales remite más claramente que las anteriormente analizadas a la estructura tripartita clásica de *planteamiento, nudo o*



27. El análisis de esta escena se desarrolla en 3.3.3.1 *Atravesar el umbral*.

desarrollo y desenlace:

El planteamiento presenta a personaje o personajes principales en un contexto mediante situaciones concretas. Estas situaciones, o un suceso (detonante) ponen en marcha el relato. Se trata de algo que afecta al personaje: tiene una misión que cumplir o tiene un problema, deseo o necesidad que le obliga a actuar.

El suceso o circunstancia que ha servido de punto de inflexión nos introduce en el segundo acto, en el que el personaje intenta conseguir su objetivo por todos los medios, y se encuentra siempre envuelto en un conflicto, con algo o alguien, que se interpone en su camino.

El clímax o momento de máxima tensión ha de llevar rápidamente a la resolución de la historia en la que, de una u otra manera, concluye la trama.

Estos comentarios, contenidos en el *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*²⁸, aun resultando ciertamente limitativos nos permiten aproximarnos a una primera definición de cada una de las partes constituyentes de esta estructura tripartita. Aunque no siempre el orden de colocación de estas partes deba respetarse -comenzando por ejemplo por el final y procediendo a reconstruir posteriormente la historia-, sí es cierto que una composición en la cual se respete el orden lógico mencionado redundará en que el espectador comprenda sin esfuerzo la historia como una narración lineal.

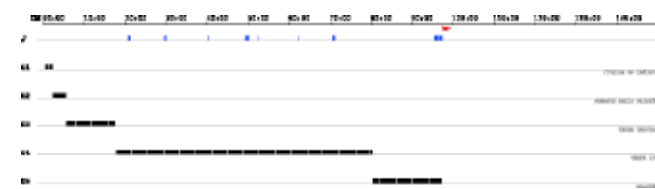
Resulta pertinente citar aquí a Jean-Luc Godard retomando la cita que inaugura este capítulo, *las películas deberían tener un principio, un desarrollo y un desenlace, pero no necesariamente en este orden*, y precisamente para hablar de la estructura argumental de su película *Le mépris*. Se trata probablemente de la cinta estudiada que más responde a

esta organización tripartita, aunque cuenta con una característica compositiva particular. Habitualmente se comienza con una introducción y presentación de los personajes que se pretende lo más breve posible; a continuación, se desarrolla y extiende la trama con una duración que en ocasiones se aproxima al 90% del metraje total; finalmente, un fragmento de duración variable, pero casi nunca excesiva, clausura el relato.

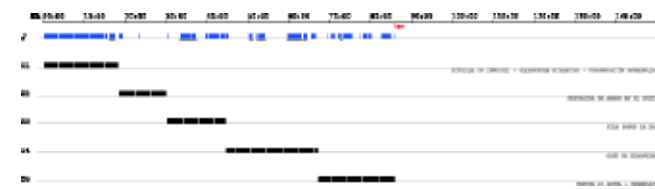
En *Le mépris*, sin embargo, Godard trabaja las tres partes con una proporción muy singular, asignando al planteamiento y desenlace un metraje muy similar -en torno a los 20-25 minutos- y construyendo un núcleo central compacto de aproximadamente 53 minutos como desarrollo del conflicto planteado. En el comentario que más adelante se realiza en relación a las localizaciones, veremos cómo esta estructura se imbrica muy especialmente con los lugares en los que la acción se desarrolla.

Aunque con menor relevancia que en el caso ya comentado de *Ascenseur pour l'échafaud*, los títulos de crédito de esta película no se constituyen en un fragmento totalmente independiente del resto, desfilando como resulta habitual los nombres sobre una pantalla oscura o una imagen neutra. Muy al contrario: las imágenes sobre las que Godard recita las acreditaciones hablan por sí mismas de situaciones y escenarios que posteriormente la trama va a desarrollar, de alguna manera pertenecen a la estructura profunda de la película.

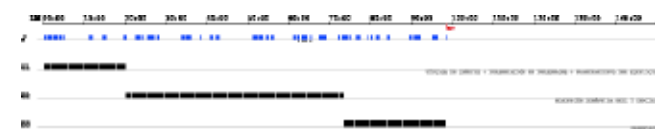
Aunque presentando una mayor fragmentación que el título anterior, François Truffaut trabaja su cinta *La peau douce* con una estructura similar. Tras la presentación de los personajes y el establecimiento del conflicto -el viaje de Pierre a Lisboa donde co-



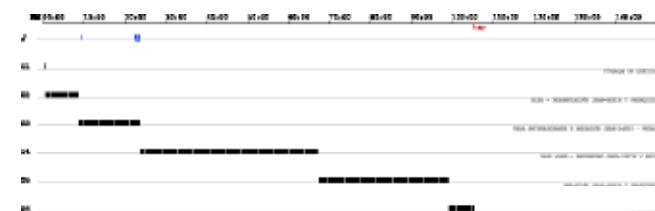
CM · ESQUEMA DE UNIDADES ARGUMENTALES



HA · ESQUEMA DE UNIDADES ARGUMENTALES



LM · ESQUEMA DE UNIDADES ARGUMENTALES



NM · ESQUEMA DE UNIDADES ARGUMENTALES

28. Fernández/Martínez, 1999, 228-229.

noce a Nicole-, tres unidades argumentales construyen el núcleo central de la película previamente a que se desencadene la tragedia final. La primera unidad relata el intento por parte de la adúltera pareja de mantener su relación en París. El tramo intermedio, situado en el ecuador del metraje y por ende el más extenso de la película, coincide argumentalmente con el viaje que Pierre y Nicole realizan a Reims posibilitando una intimidad entre ambos que anteriormente no habían tenido. Este hecho les permite conocerse y apreciar sus insalvables diferencias, por lo que en la tercera unidad central se entretejen los conflictos que Pierre mantiene con su mujer -que ha descubierto el adulterio- y el progresivo distanciamiento por parte de Nicole, que ya no cree en la relación entre ambos.

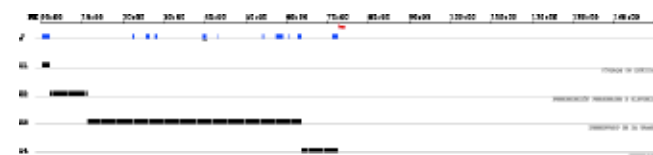
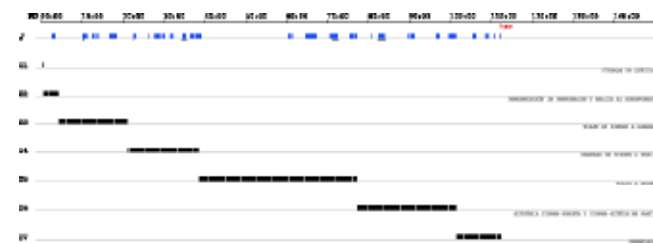
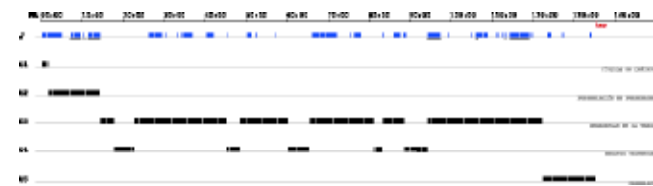
Ma nuit chez Maud también cuenta con un tramo central extenso, situado aproximadamente en el ecuador de la película. No obstante, esta extensa secuencia de aproximadamente 42 minutos otorga el nombre a la película, ya que desarrolla el encuentro entre Jean-Louis y Maud en casa de ésta última. Este fragmento también se encuentra flanqueado por dos unidades argumentales que podemos considerar desarrollan la trama tras la presentación de los personajes y previamente a la clausura del relato, pero existe una diferencia importante respecto a la cinta anterior. Si bien en *La peau douce* hemos visto cómo la U6 desarrolla y de alguna manera resuelve una serie de circunstancias de las que ya tenemos un conocimiento previo, en el caso de *Ma nuit che Maud* la U5 supone una entidad más cerrada en sí misma, ya que aunque ya conocíamos a Françoise hasta este momento no mantenía apenas relación con Jean-Louis. En esta unidad abandonamos pues a Maud -la volveremos a encontrar en los últimos instantes de la cinta- y nos concentramos en la

relación entre Jean-Louis y Françoise, hasta ahora prácticamente inexistente.

Claude Chabrol dedica algo más de dos tercios de su película a retratar los habitantes y el sistema de vida de la pequeña población de Sardent mediante las relaciones que el recién llegado François sostiene con una población y una sociedad con la que definitivamente no va a poder entenderse. Tras ello, una extensa escena -el baile popular en el que finalmente Serge y François acaban peleándose- supone la antesala de un conciso fragmento final, con entidad propia, que de alguna manera justifica y resume la insalvable distancia moral y cultural entre François y los habitantes de Sardent que la película ha intentado transmitirnos.

Los dos cortometrajes estudiados, *La boulangère de Monceau* y *Le coup du Berger*, se sectorizan en cinco unidades. La diferencia visible entre ambas estructuras es que mientras en la primera producción los tres fragmentos centrales sin ser equivalentes mantienen una cierta proporción, en *Le coup du Berger* una escena vertebró la trama acaparando prácticamente la mitad del metraje: la conversación doméstica en la que Claire convence a su marido Jean para que vaya a la estación a recoger el paquete de la consigna y la visita posterior de Solange, la hermana de Claire.

Las dos producciones de Robert Bresson presentan estructuras muy similares. En *Un condamné à mort s'est échappé* se nos presenta inicialmente sólo a Fontaine mientras es trasladado a la prisión. El resto de personajes que más tarde aparecerán siempre serán de alguna manera subsidiarios de Fontaine hasta la llegada de Jost, que inaugura el tramo final de la película. Tras esta introducción, la estancia en la prisión se secto-



riza en dos unidades independientes, coincidiendo con el traslado de Fontaine a la que será su última celda, la número 107. Esta decisión se adopta por considerar que ambos tramos presentan formal y argumentalmente diferencias importantes. Finalmente, una última unidad desarrolla la fuga de Fontaine y Jost de la prisión de Montluc.

En *Pickpocket* la presentación de personajes es más extensa, ya que por otro lado constituye el elenco estable con el que su protagonista Michel va a relacionarse durante todo el desarrollo de la trama. Se adopta la decisión de no sectorizar el tramo central en unidades singulares ya que, si bien comprende escenas y situaciones diversas, la particular problemática de Michel vertebrada a todas ellas, como bien expresa Robert Bresson previamente a los títulos de crédito:

Ce film n'est pas du style policier.

*L'auteur s'efforce d'exprimer par des images et des sons le cauchemar d'un jeune homme poussé par sa faiblesse dans une aventure de vol à la tire pour laquelle il n'était pas fait*²⁹.

A semejanza de lo que anteriormente se ha comentado en relación a *Ma Nuit chez Maud*, el tramo final de la película desarrolla argumentalmente algo que, si bien se había podido intuir previamente, podía perfectamente no haber sucedido: el enamoramiento entre Michel y Jeanne. De hecho, es algo que Robert Bresson ya nos avanza a su vez en las pantallas iniciales de la película:

*Seulement cette aventure, par des chemins étranges, réunira deux âmes qui, sans elle, ne se seraient peut-être jamais connues*³⁰.

Reseñar finalmente cómo en las dos producciones de Robert Bresson la pieza musical final se prolonga sobre una pantalla oscura neutra un tiempo importante, 55' en *Pick-*

pocket y 73' en *Un condamné à mort s'est échappé*³¹.

En el caso particular de *Hiroshima mon amour* se ha optado por respetar las partes en las que Marguerite Duras sectoriza el guión, ya que esta división se corresponde muy aproximadamente con la que de otra manera se hubiera establecido siguiendo los criterios que se han manejado en el resto de títulos. La representación gráfica, si bien transmite una estructura lineal y sucesiva, presenta la particularidad de que las cinco barras constituyentes poseen aproximadamente la misma longitud. Esta característica formal resulta patente en el visionado de la película, ya que si bien se trata de unidades cerradas en sí mismas no resulta tan evidente el reconocimiento de la estructura tripartita habitual anteriormente comentada. Las extensas secuencias que construyen el argumento fluyen sin jerarquía entre ellas, llegando a pensar que podrían ser intercambiables y que la película podría empezar y terminar en cualquier lugar. Se trata de un paréntesis en la vida de los dos personajes, sectorizado en cinco unidades temporales y espaciales equivalentes.

02. Estructura de personajes

El análisis comparativo de las gráficas que representan la mayor o menor presencia de los personajes intervinientes en la trama arroja una primera conclusión, por otro lado no exenta de una cierta lógica, y es el hecho de que en la práctica totalidad de producciones -*Ascenseur pour l'échafaud* supone la excepción- resulta patente a primera vista que actores o actrices ostentan una mayor representatividad e importancia.

Partiendo de esta consideración, resulta po-

29. Esta no es una película de estilo policiaco. El autor trata de expresar, mediante imágenes y sonidos, la pesadilla de un joven empujado por su debilidad a una aventura de robo para la cual no estaba hecho.

30. Solo que esta aventura, por caminos extraños, reunirá a dos almas que, sin ella, seguramente no se habrían conocido jamás.

31. Este tema se analiza con mayor profundidad en 3.3.3.6 *El segundo sentido* y 3.3.3.12 *Cerrar al salir*.

sible agrupar las películas en tres bloques diferentes, en función del número de intérpretes que componen el grupo principal actuante.

02.1

En este primer grupo se inscribirían aquellos títulos en los que un solo intérprete adquiere mayoritariamente la responsabilidad de vertebrar argumentalmente toda la historia.

Cinco son las películas que trabajan según esta estrategia. En tres de ellas un personaje se convierte en omnipresente, apareciendo en prácticamente la totalidad de las imágenes tal y como la densa y completa barra de avance de la gráfica denota: *Pick-pocket*, en la que atenderemos en exclusiva a la consolidación como ratero profesional de Michel; *La boulangère de Monceau*, donde un protagonista del que paradójicamente desconocemos su nombre recorrerá incansable las calles de París y *Le coup de Berger*, en el que una incansable Claire no cesará en su empeño por conseguir su objetivo, aunque finalmente resulte ser la burladora burlada. El resto de personajes que acompañan a estos tres protagonistas constituyen por así decirlo la pared de rebote de los mismos, el contrapunto necesario para que los actores principales puedan desarrollar su actuación.

En *Paris nous appartient* ocurre algo parecido: su protagonista, Anne, aparece prácticamente en todas las escenas. Es por ello que la barra que corresponde a su personaje se interrumpe brevemente tan sólo en tres ocasiones: en el transcurso de una conversación entre Philip y Therry, mientras se realizan unas presentaciones de los vecinos de Philip y en un momento en que se habla con Anne por teléfono, pero no está presente. Sin embar-

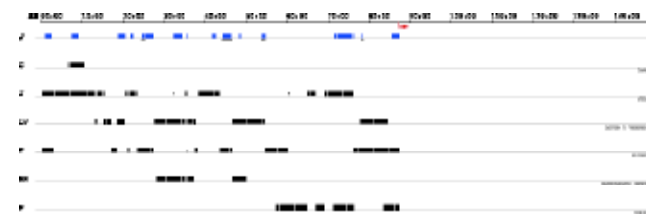
go, y a diferencia de las tres primeras películas, la presencia de ciertos personajes es también importante, concretamente Gérard, Therry, Philip y Pierre. Aunque vertebrada por la actuación de Anne, se trata sin duda de una película más coral.

En *Un condamné à mort s'est échappé* se da una circunstancia particular. Si se observa la gráfica, vemos cómo la barra continua de Fontaine representa su absoluta omnipresencia como protagonista absoluto. El resto de personajes entran y salen puntualmente en la vida de Fontaine, ya que la única relación que mantiene con ellos son los breves momentos del aseo diario. El hecho de que aparezca entre paréntesis un fragmento de la barra perteneciente a Terry -en ocasiones junto a dos presos más- es debido a que mantiene con Fontaine una conversación a través de una puerta, por lo que visualmente no aparece en la escena. Sin embargo, a partir del minuto 67' se inicia la actuación de Jost, el joven con el que va a compartir celda una noche y con el que posteriormente emprenderá la fuga. En ningún momento podemos hablar de un equilibrio entre estos dos personajes, pero sí que resulta evidente la importancia de la actuación de Jost frente al resto de personajes que la gráfica representa.

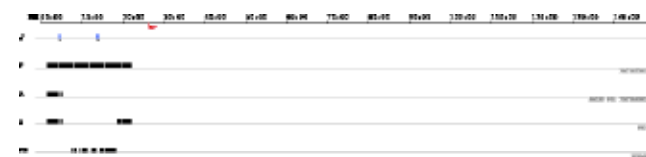
02.2

El segundo bloque recoge aquellas películas en las que, con algunos matices, las interpretaciones de dos personajes se equilibran en la pantalla.

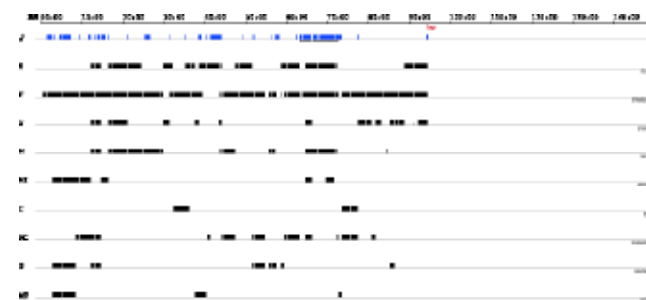
Cuatro títulos componen este apartado. En *Le beau Serge* el personaje de François sigue ostentando una gran responsabilidad en el desarrollo de la trama, aunque su barra en la gráfica ya presenta algunos vacíos. Su amigo Serge también está presente durante



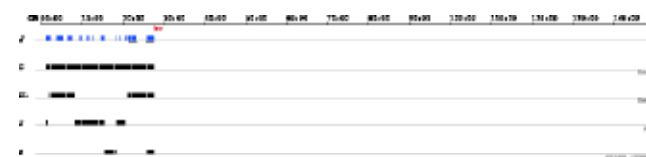
AE-ESQUEMA DE PERSONAJES



BM-ESQUEMA DE PERSONAJES



BS-ESQUEMA DE PERSONAJES



CB-ESQUEMA DE PERSONAJES

prácticamente todo el metraje salvo en dos situaciones muy concretas: al inicio de la película -que relata la llegada de François y su encuentro con el pueblo- y cuando éste último busca a Serge para llevarlo a su casa y que asista al parto de su hijo. Aunque otros personajes adquieren cierta relevancia, es obvio que se trata de una película de dos actores.

Todavía parece más evidente esta circunstancia en la cinta de François Truffaut, *La peau douce*. El esquema estructural muestra cómo Pierre trabaja en prácticamente todas las escenas de la película salvo en dos momentos protagonizados por Franca, su mujer. En el primero de ellos atendemos a cómo Franca prepara el arma homicida en su casa; posteriormente la veremos aproximarse al restaurante donde finalmente asesinará a su marido. Nicole también ostenta una gran responsabilidad en el desarrollo de la trama, interrumpiéndose inicialmente su gráfica tan sólo en los momentos en que Pierre se encuentra en su casa o en el despacho profesional. En el último tramo de la cinta Nicole pierde protagonismo, ya que su relación con Pierre ha terminado y la película se focaliza hacia la resolución del conflicto matrimonial entre éste último y Franca.

Aunque *Le mépris* puede considerarse una película más coral en la que no sólo dos intérpretes sustentan la trama, su gráfica de personajes refleja cómo Camille y Paul ostentan sin embargo una presencia superior al resto del elenco actoral. Por otro lado, conviene indicar que en la gráfica se adopta una simplificación, ya que en ciertas escenas la indicación de la aparición puntual de personajes hubiera conllevado una imposibilidad de lectura. Así pues, sólo se refieren aquellas actuaciones con una cierta responsabilidad argumental en la secuencia

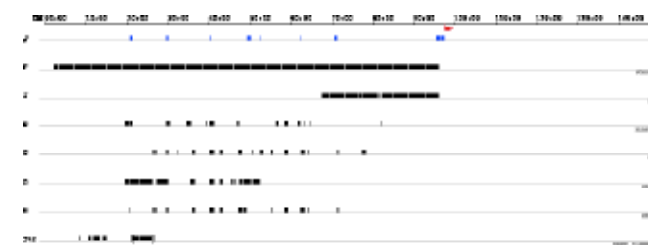
concreta.

La película plantea esencialmente el conflicto de pareja entre ambos, por lo que esta circunstancia se reviste de una cierta lógica. No obstante, se debe considerar la importancia de tres personajes más: el productor Jeremy Prokosh, su secretaria Francesca y, cómo no, el director de cine Fritz Lang.

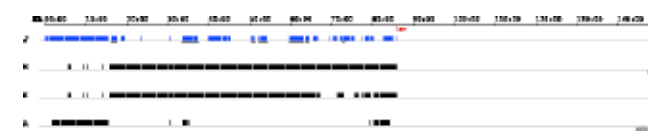
En el tramo central de la gráfica se puede observar cómo estos tres últimos intérpretes desaparecen, ya que es el momento en que se desarrolla la extensa discusión doméstica -26' aproximadamente- entre Camille y Paul. Sin embargo, vemos cómo Jeremy Prokosh y Francesca cuentan en este espacio con una barra vertical coronada por un punto. Ello se debe a la inserción de unos brevísimos planos flashback de escenas anteriormente visionadas en los que estos actores hacen acto de aparición. Se ha considerado a su vez conveniente incluir una barra reflejando la actuación del equipo de filmación al cargo de Fritz Lang, presente en tres fragmentos de la película.

Por último, reseñar cómo el director de la película Jean-Luc Godard aparece por vez primera al inicio de la película, otorgando su voz a los títulos de crédito, y cómo posteriormente actuará en dos ocasiones como ayudante de dirección de Fritz Lang en el rodaje de la película sobre *La Odisea*.

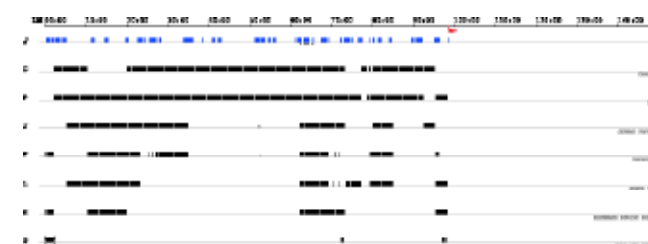
Finalmente, si hay una película basada en la interpretación casi en exclusiva de dos personajes es *Hiroshima mon amour*. Sin embargo, es importante observar en la gráfica cómo no es desdeñable la presencia de un conjunto de personajes denominados como "anónimos". El primer tramo de esta tercera barra recoge las imágenes de archivo de la historia de Hiroshima; el segundo delimita el fragmento



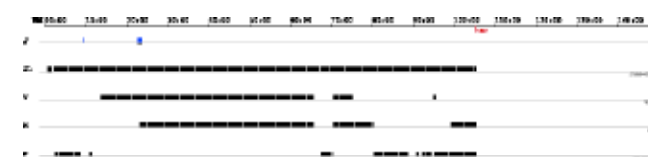
CM-ESQUEMA DE PERSONAJES



HA-ESQUEMA DE PERSONAJES



LM-ESQUEMA DE PERSONAJES



NM-ESQUEMA DE PERSONAJES

en el que un equipo de rodaje está filmando en la ciudad un film sobre la paz, en el que ELLA trabaja; finalmente, el amante japonés mantendrá una breve conversación con una mujer mayor en una estación de ferrocarril.

02.3

Los dos últimos títulos componen, con algunas diferencias, un tercer grupo caracterizado por una presencia más equilibrada de los personajes protagonistas. En la primera película, *Ma nuit chez Maud*, vemos cómo la gráfica representa una presencia prácticamente constante de Jean-Louis, interrumpida tan sólo en dos ocasiones. En ambas, se nos muestra unas imágenes representando la mirada de Jean-Louis conduciendo desde su residencia en Ceyrat hasta la localidad de Clermont, incluyendo paisajes montañosos y un skyline de la ciudad. Sin embargo, esta omnipresencia de Jean-Louis se equilibra con la de dos personajes más, su amigo Vidal y la seductora Maud, especialmente en el tramo central durante la larga escena desarrollada en la casa de Maud. Finalmente, y a semejanza de lo anteriormente comentado en relación a Jost en *Un condamné à mort s'est échappé*, Jean-Louis establece contacto permanente con Françoise -tras las breves apariciones iniciales de ésta-, por lo que su barra de avance es prácticamente continua hasta el final de la película, momento en el que además ambos coinciden con Maud en la playa.

Finalmente, *Ascenseur pour l'échafaud* nos vuelve a proporcionar una situación particular. En este caso no se puede hablar de ningún personaje principal, en cuanto a lo que se refiere al tiempo de aparición en la película, ya que la gráfica presenta equilibradamente dos personajes individuales -Julien y Florence- y tres asociaciones actorales: Louis y Véronique, el matrimonio Bencker y

la brigada policial. Mención aparte merece el empresario Carala, lógicamente presente hasta el momento en que es asesinado.

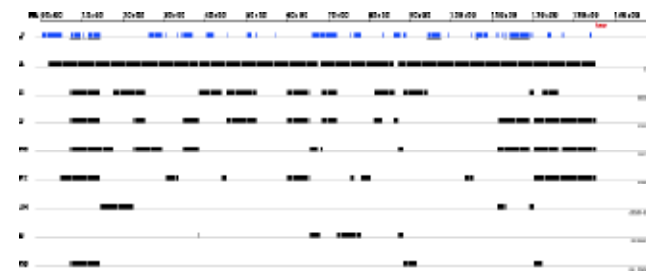
Según se ha comentado en el apartado anterior que ha analizado la estructura de unidades argumentales, los personajes mantienen una cierta autonomía argumental, generando escasas intersecciones utilizadas mayoritariamente a modo de presentación -conversación telefónica inicial, encuentro entre Julien y Véronique- salvo en el tramo final de la película en que el desarrollo de la trama policial -con el comisario Cherrier como personaje bisagra- precisa reunir en un desenlace común a todos los personajes.

Sin embargo, y sin perjuicio de lo anteriormente expuesto, resulta evidente que esta última película se vertebra en base a las actuaciones de dos personajes que inauguran y clausuran el relato: Florence -especialmente su deambular solitario por París- y Julien, encerrado en el ascensor. Nunca los veremos juntos -los relacionará visualmente tan sólo una conversación telefónica y una fotografía conjunta- pero indudablemente su presencia asume todo el protagonismo de la película.

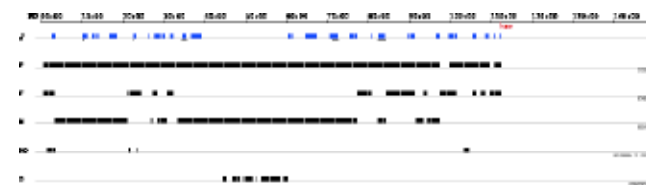
03. Estructura de localizaciones

Como anteriormente se ha comentado, ciertos escenarios puntuales se agrupan de cara a posibilitar una lectura no excesivamente fragmentada de la gráfica de localizaciones. Sin embargo, el comentario subsiguiente analizará conjuntamente tanto los paquetes geográficos establecidos como los lugares singulares en que las acciones se desarrollan.

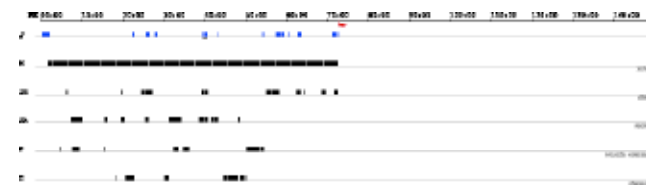
En *Un condamné à mort s'est échappé*, Fontaine sólo está fuera de la prisión tres veces: mientras lo trasladan a *Fort Montluc*,



PA-ESQUEMA DE PERSONAJES



PD-ESQUEMA DE PERSONAJES



PK-ESQUEMA DE PERSONAJES

en el momento en que lo llevan al *Hotel Terminus* para transmitirle que va a ser fusilado y cuando finalmente consigue evadirse y lo vemos correr en compañía de Jost hacia la estación de ferrocarril. El resto del tiempo lo veremos en su celda, inicialmente en la planta baja y posteriormente en un nivel superior -celda número 107-, así como en ciertas dependencias de la cárcel -corredores, patio exterior, zona de aseo personal- agrupadas en el esquema como "interior prisión".

Ma nuit chez Maud se desarrolla fundamentalmente en Clermont, agrupando cuatro localizaciones fundamentales: la iglesia donde Jean-Louis se percató de la existencia de Françoise; las calles de la ciudad, por donde la persigue y finalmente la conoce; los locales públicos donde se reúne con Vidal y, finalmente, la casa de Maud, localización principal de la película con dos escenas de aproximadamente 42 y 5 minutos respectivamente. La película también desarrolla unas breves escenas en Ceyrat -donde reside Jean-Louis-, en las montañas que rodean Clermont, en la habitación de Françoise en Saulzet y finalmente en una costa marítima.

Al igual que el título anterior, *Le coup du Berger* desarrolla su escena principal -en el ecuador de la película y ocupando más de la mitad de la duración total del cortometraje- en una localización concreta, la casa de Claire y Jean, a la que después volveremos para asistir a la clausura del relato. Esta secuencia central aparece flanqueada por dos escenas más cortas desarrolladas en la casa de Claude, el amante de Claire. Reseñar, por último, el momento en que ambos se acercan a la *Gare de Lyon* para depositar en la consigna el paquete con el abrigo.

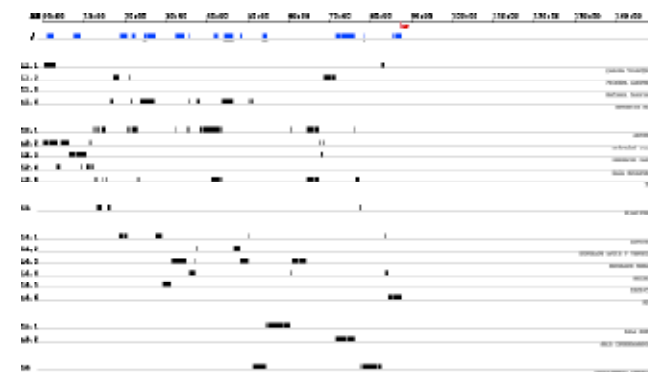
En *Le mépris*, los escenarios en los que se desarrollan las acciones podemos agruparlos

en cuatro bloques principales. Los estudios de *Cinecittá* en Roma constituyen el primer grupo ya desde los mismos títulos de crédito, tanto sus espacios exteriores como el interior de una sala de proyección. El segundo conjunto reúne los espacios exteriores e interiores de la villa donde reside el productor Jeremy Prokosh, a las afueras de Roma. La escena con mayor duración de la película tiene lugar en la casa de Camille y Paul, en la que previamente hemos estado cuando, tras los títulos de crédito, ambos mantienen una conversación íntima tumbados en la cama. Este tercer grupo se completa con una escena desarrollada en el supuesto entorno de periferia urbana en el que el apartamento de ambos se encuentra. El cuarto y último grupo, sectorizado en varias escenas, lo constituye el ámbito exterior e interior de la Casa Malaparte de Adalberto Libera.

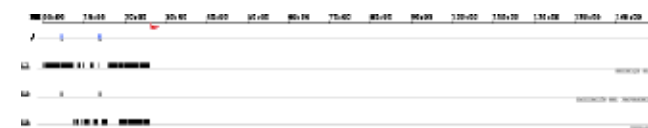
Aparte de estos cuatro grupos principales, encontramos una escena desarrollada en el *Silver cine* de Roma y un breve episodio ubicado en la gasolinera de una autopista, tras lo cual Camille y Prokosh tendrán el accidente que acabará con sus vidas.

Las calles de París constituyen el escenario principal en el que se desarrollan las acciones de *La boulangère de Monceau*. Argumentalmente tiene sentido, ya que su protagonista recorre incansablemente el barrio de Monceau esperando encontrarse con la mujer que desea. En su deambular, finalmente acabará visitando a diario la panadería que otorga nombre a la película.

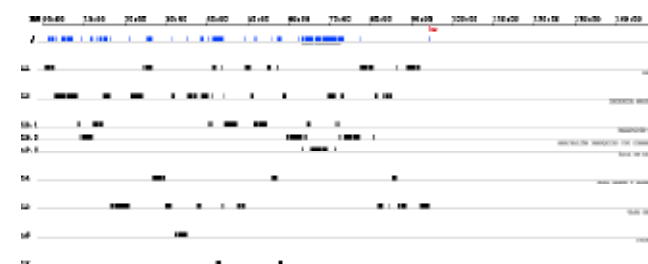
En *Hiroshima mon amour* podemos hablar de dos grupos de escenarios ubicados en dos localizaciones diferentes: Hiroshima y Nevers. Tras unas imágenes documentales, la historia de los dos amantes comenzará en un hotel de la ciudad japonesa, para posteriormente



AE-ESQUEMA DE LOCALIZACIONES



BM-ESQUEMA DE LOCALIZACIONES



CB-ESQUEMA DE LOCALIZACIONES

vivir su encuentro en las calles de la ciudad -durante el rodaje de la manifestación por la paz-, en la casa de EL, en la estación de ferrocarril, en el salón nocturno Casablanca y, esencialmente, en el *Café du fleuve*, donde tiene lugar la tensa y difícil conversación entre ambos, una larga escena de aproximadamente 23 minutos de duración.

La gráfica muestra cómo las escenas en Hiroshima se desarrollan mediante fragmentos independientes de una cierta duración. En Nevers, sin embargo, se ha adoptado la decisión de establecer dos únicas barras continuas ya que el inserto de las imágenes flashback del pasado de ELLA -sobre todo en el *Café du fleuve*- se construye a base de multitud de fragmentos de muy escasa duración y por tanto difícil representación.

En *La peau douce* también pueden establecerse una serie de grupos de localizaciones, concretamente tres. El primero de ellos abarca la historia de sus protagonistas principales en París. Este conjunto se sectoriza en sus diversos escenarios singulares debido a la utilización recurrente que de ellos se hace en la película, fundamentalmente la casa de Pierre y Franca, el aeropuerto de Orly o el restaurante donde finalmente Pierre será asesinado. El segundo grupo contempla el viaje inicial a Lisboa, en el que Pierre y Nicole se conocen. En este caso no se sectorizan los lugares en los que las acciones transcurren, ya que resulta más importante argumentalmente el desplazamiento a otra ciudad que las acciones concretas que se desarrollan en sus escenarios singulares.

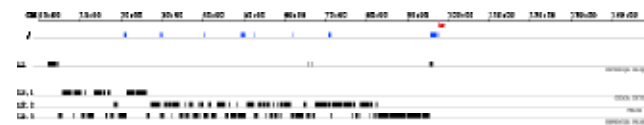
Por último, encontramos un tercer grupo de lugares localizado en la ciudad de Reims - hotel, sala de conferencias, vía urbana...- en el que se ha destacado, por la importancia y duración de la escena, el momento en que

Pierre y Nicole pasan la noche en un pequeño hostel en su viaje de regreso a París.

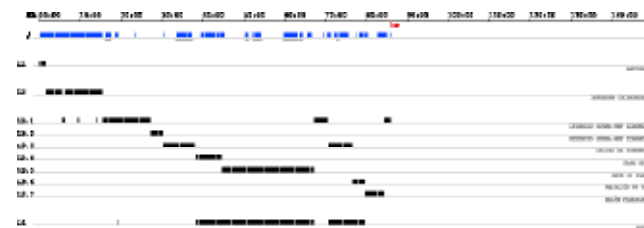
Paris nous appartient plantea una estrategia de trabajo con los diferentes lugares de rodaje totalmente diferente a la del resto de las películas estudiadas. Como el propio nombre de la película indica, París es la localización omnipresente y sólo saldremos de ella, sin alejarnos demasiado y por un escaso periodo de tiempo, al final de la película durante una escena localizada en una villa cercana a la ciudad. Lo que hace diferente a esta producción, es una situación particular en la que asistimos al solape de dos grupos independientes de lugares reunidos de alguna manera por una trama común.

En el primero de ellos -grupo 4 de la gráfica-, asistimos en cuatro escenarios diferentes al ensayo del *Pericles* de Shakespeare que Gérard y su grupo preparan. El segundo conjunto -grupo 5- reúne aquellos lugares, en ocasiones revisitados, que Anne recorre desesperada en su intento de resolver el misterio que le mortifica. Ciertos personajes que ensayan la obra no aparecen más que en estos momentos -y en la escena final en la casa de campo-, mientras que los personajes principales protagonistas de una manera u otra siempre están presentes en alguno de los ensayos. Las escenas del ensayo suponen una pausa conveniente, ritmando una película con una duración importante -140 minutos- y una trama enrevesada y algo críptica.

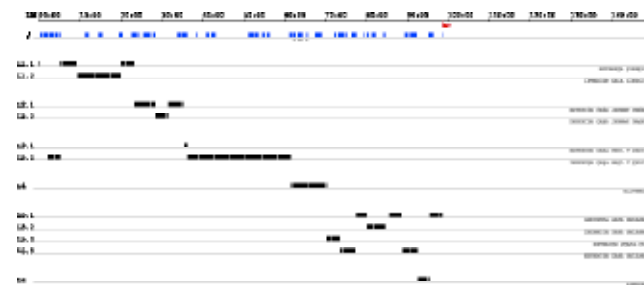
Finalmente, veremos a Anne ocasionalmente en su habitación, inicialmente con una escena muy interesante³² en la que un barrido panorámico enlaza las cubiertas de un patio de manzana de la ciudad con el interior de su estancia, y posteriormente en varias ocasiones más, casi siempre de paso.



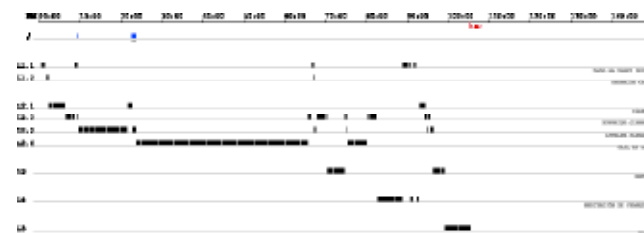
CM-ESQUEMA DE LOCALIZACIONES



HA-ESQUEMA DE LOCALIZACIONES



LM-ESQUEMA DE LOCALIZACIONES



NM-ESQUEMA DE LOCALIZACIONES

32. Escena analizada en 3.3.3.8 *La visibilidad del artificio* y 3.3.3.10 *Llamadas de atención*.

En *Le beau Serge* el escenario omnipresente vuelve a ser como en el caso anterior una población, pero de menor dimensión que París: la pequeña localidad de Sardent, situada en la región Lemosín. Los títulos de crédito nos muestran cómo el autobús en el que va François se aproxima a Sardent, el lugar en el que toda las acciones van a desarrollarse. Unos de los escenarios principales son sus calles y plazas, lugares en los que resulta fácil vislumbrar el estilo de vida y nivel cultural de los habitantes. El campo cercano también estará presente, como alivio necesario para una persona enferma que se ha desplazado a la localidad para respirar aire puro.

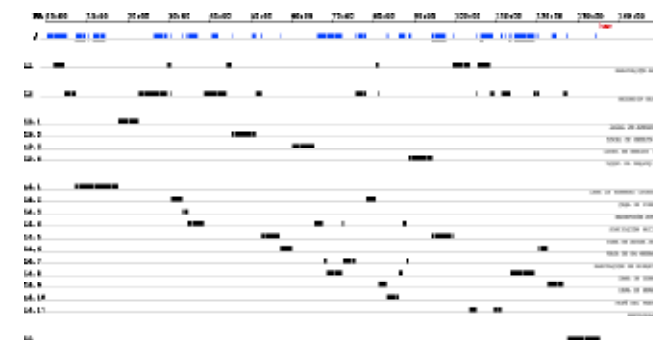
François reside en un hostel. En el nivel inferior del mismo encontramos una gran sala, que hace las veces de recepción y bar-restaurante, y un espacio anexo en el que tendrá lugar un baile popular. En el nivel superior se encuentra la pequeña habitación de François, con vistas al colegio donde estudió durante su infancia. En estos tres espacios transcurren diversas escenas de la película, así como en dos residencias privadas: la casa de Marie y Glomand y por supuesto la vivienda de Serge. Finalmente, y con el ánimo de trasladarnos una cierta mentalidad local, Chabrol nos enseñará la iglesia de la localidad y el cementerio, éste último en un par de ocasiones.

Las acciones desarrolladas en *Pickpocket* tienen de nuevo como marco la ciudad de París. En este caso podemos hablar de una situación particular, ya que la gráfica muestra cómo un determinado lugar -la habitación de Michel- supone el único emplazamiento al cual se retorna de una manera más o menos constante. El resto de localizaciones se trabajan durante un momento concreto de la película -con un máximo de tres cortas escenas- y no vuelven

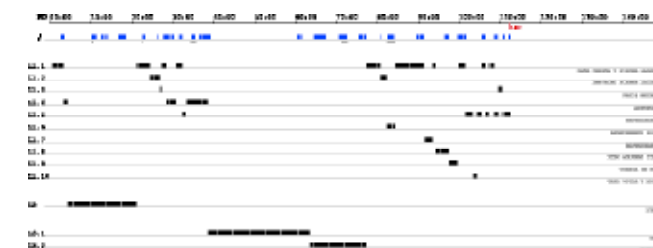
a aparecer más. Una excepción a esta norma lo constituye el caso del hipódromo, con el que se inaugura -su primer robo- y se clausura -su detención- la actividad delictiva de Michel. Los diferentes escenarios en este caso no se agrupan por considerar independientes las acciones que en ellos se desarrollan.

La estructura de localizaciones de *Ascenseur pour l'échafaud* se organiza en cuatro bloques y dos escenarios diferentes. El primer bloque lo constituyen aquellos lugares que podemos considerar "urbanos": la cabina telefónica inicial, los diferentes locales que visita Florence y las calles por las que transita en su búsqueda nocturna. El segundo conjunto reúne los espacios del edificio del consorcio Carala: el despacho de Julien, el de Carala, la sala de la secretaria, el hall y, cómo no, el ascensor. Todos los espacios en los que se desarrolla la trama paralela del asesinato del matrimonio Bencker constituyen el tercer grupo, centralizado en el motel de carretera. Por último, encontramos dos escenas desarrolladas en una comisaría, coincidentes con las detenciones independientes de Florence y Julien.

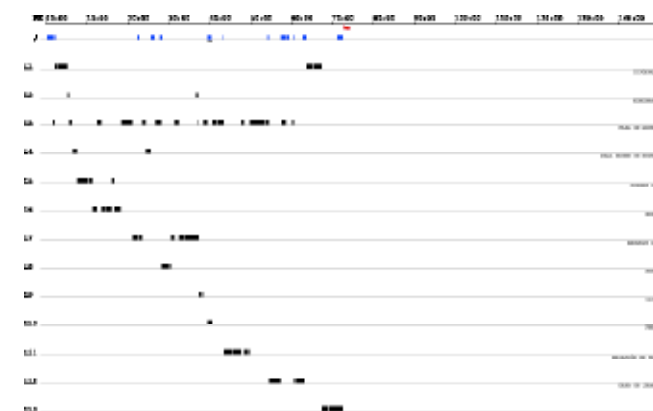
En la gráfica de localizaciones observamos cómo la estructura general con la que se plantea el montaje de la película alterna las diferentes localizaciones, mayoritariamente por la presencia de insertos a lo largo del filme de Julien encerrado en el ascensor y de Florence que desesperada deambula por París buscando a su amante. Salvo esta circunstancia, el resto de localizaciones se estructura linealmente de acuerdo al argumento: cabina teléfono de la conversación inicial, despacho Carala, el motel de carretera, la comisaría y la vivienda de Véronique. Únicamente el desenlace de la película revisita una localización, el motel de carretera.



PA·ESQUEMA DE LOCALIZACIONES



ED·ESQUEMA DE LOCALIZACIONES



PK·ESQUEMA DE LOCALIZACIONES

Como conclusión al análisis conjunto anteriormente expuesto de las gráficas de localizaciones, cabe reseñar una circunstancia que permite clasificar las películas en dos grandes grupos.

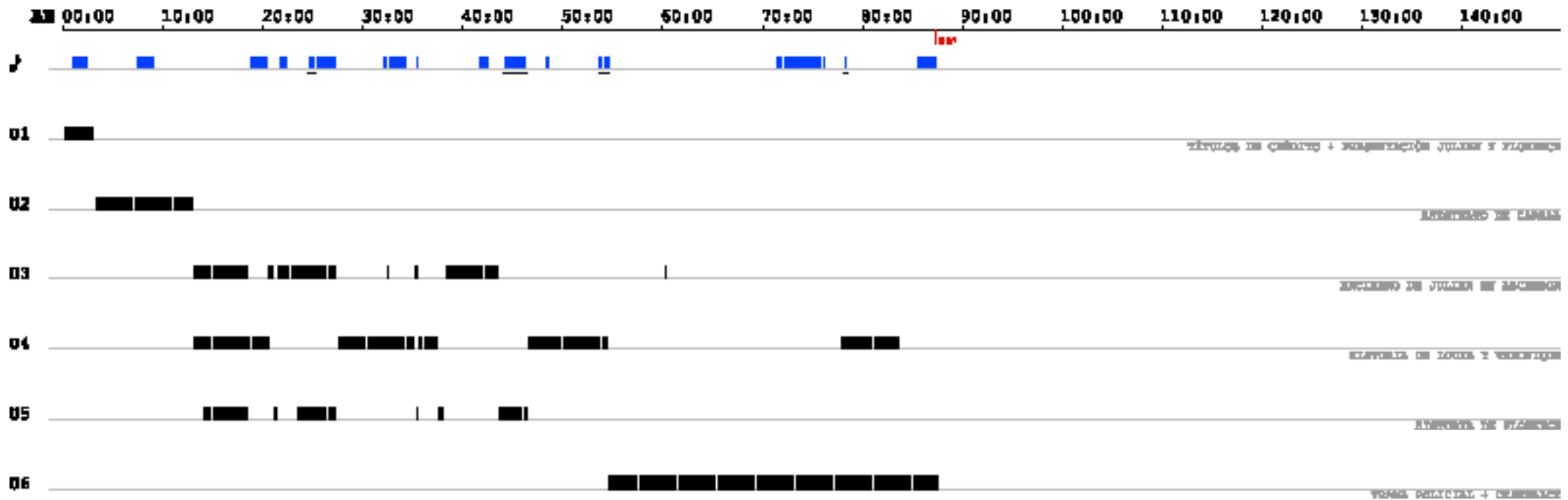
En ciertos casos, se puede apreciar una gráfica diagonal decreciente desde el extremo superior izquierdo al inferior derecho. Habida cuenta de que, como anteriormente se ha reseñado con carácter general, el listado vertical de localizaciones se ha ordenado -incluso en el interior de cada uno de los grupos- de acuerdo al primer momento de aparición de un cierto espacio en la película, ello nos habla de una estructura en la que los diferentes espacios apenas se revisitan. Se trata de entidades más o menos autónomas, que se utilizan para una escena concreta y no vuelven a aparecer. Podemos citar como ejemplos claros de esta circunstancia los títulos *Le mépris* e *Hiroshima mon amour*.

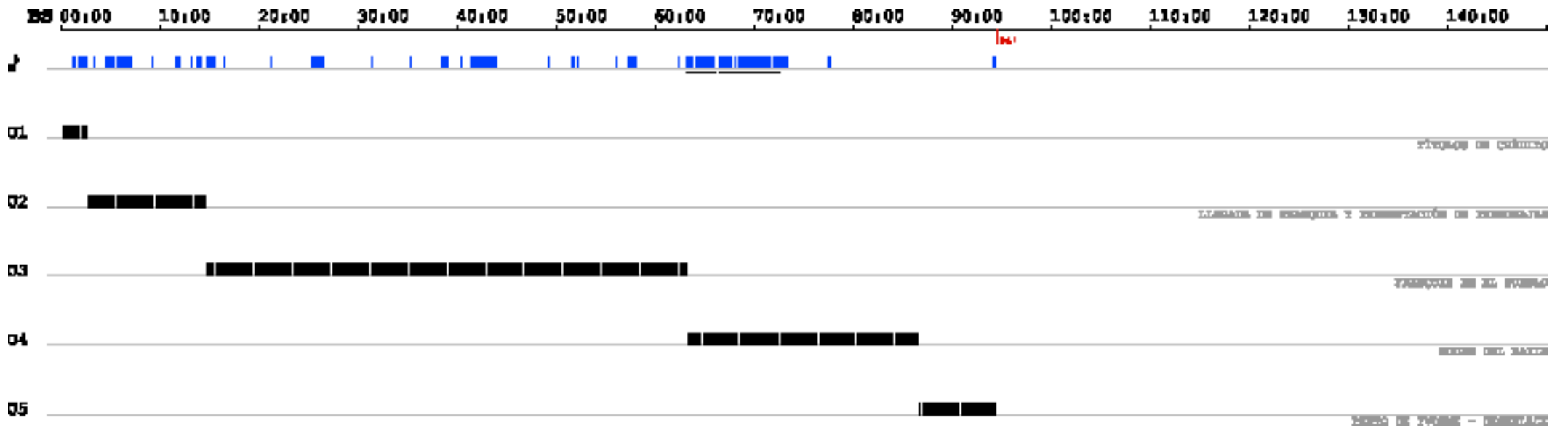
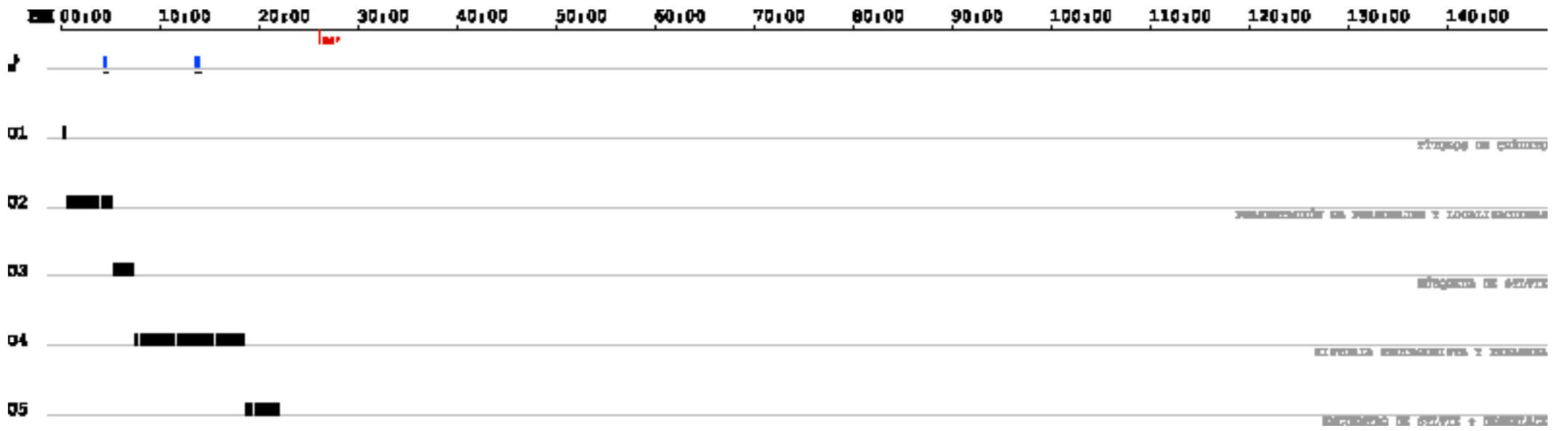
Dentro de este primer grupo también podemos citar ciertas películas que, trabajando mediante esta estrategia, comparten esta gráfica diagonal con una barra prácticamente constante que habla de una localización concreta revisitada frecuentemente. Se trata concretamente de *Paris nous appartient*, *La peau douce*, *Ma nuit chez Maud* y *Pickpocket*.

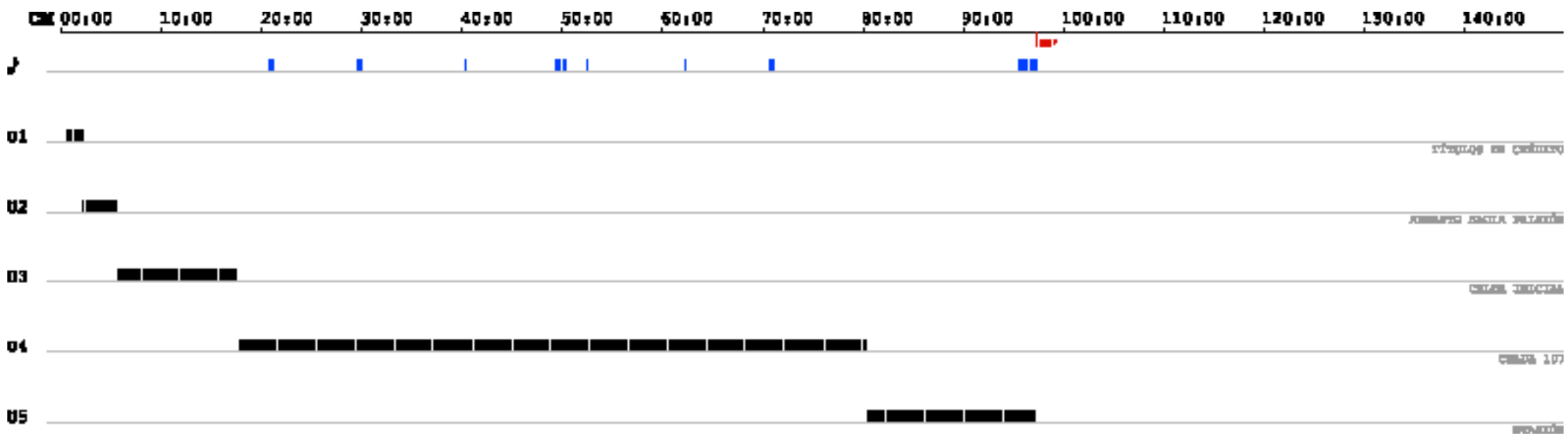
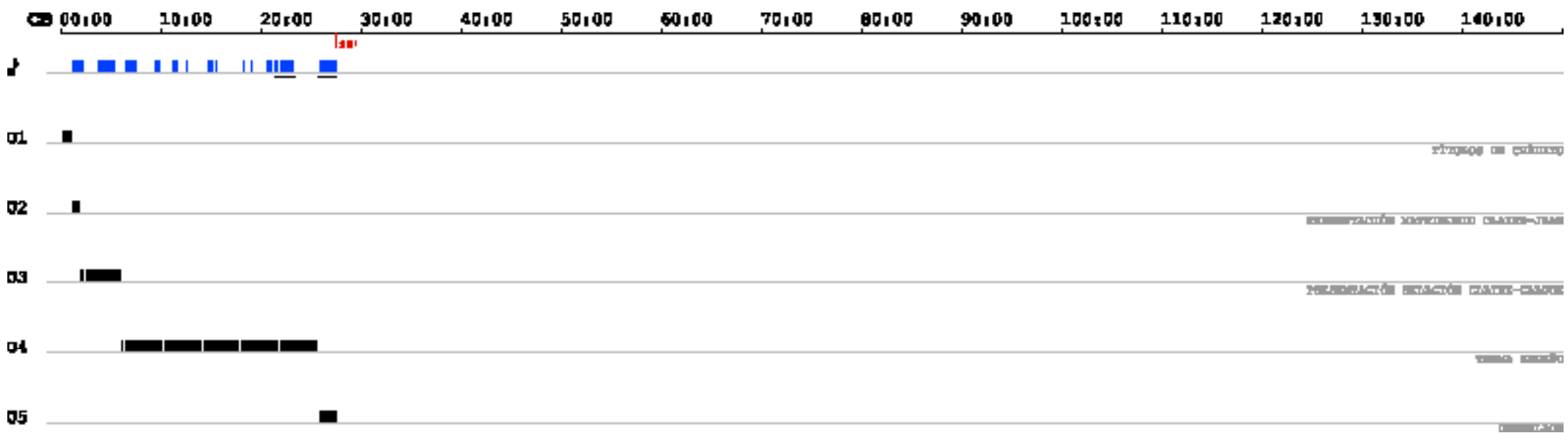
El segundo grupo lo constituyen aquellas películas en las cuales no es posible apreciar esta estructura diagonal. Ello puede ser debido en primer lugar al hecho de que una localización única vertebró el espacio fílmico en el que se desarrollan las acciones: la prisión de Fort Montluc en el caso de *Un condamné à mort s'est échappé*, la casa de Claire y Jean en *Le coup du Berger* o las calles de París en *La boulangère de Monceau* constituyen ejemplos de ello. Finalmente, encontraríamos dos casos en los que la estructura de

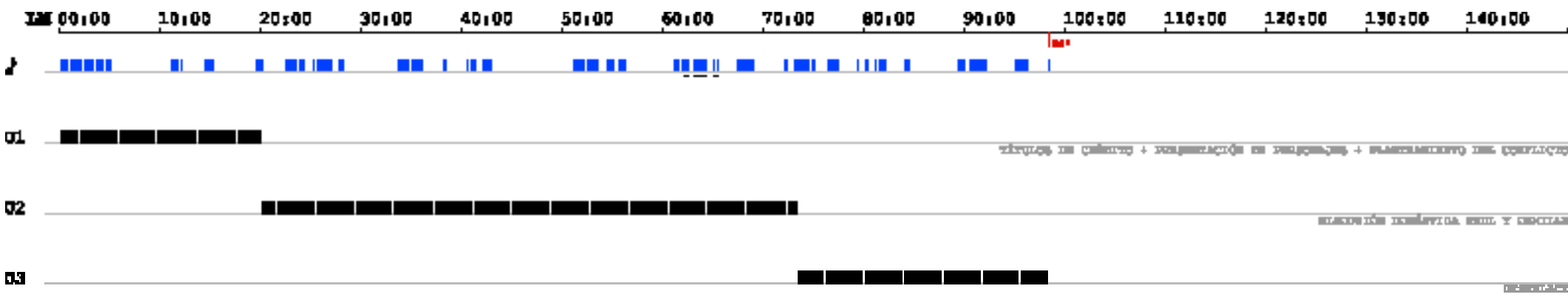
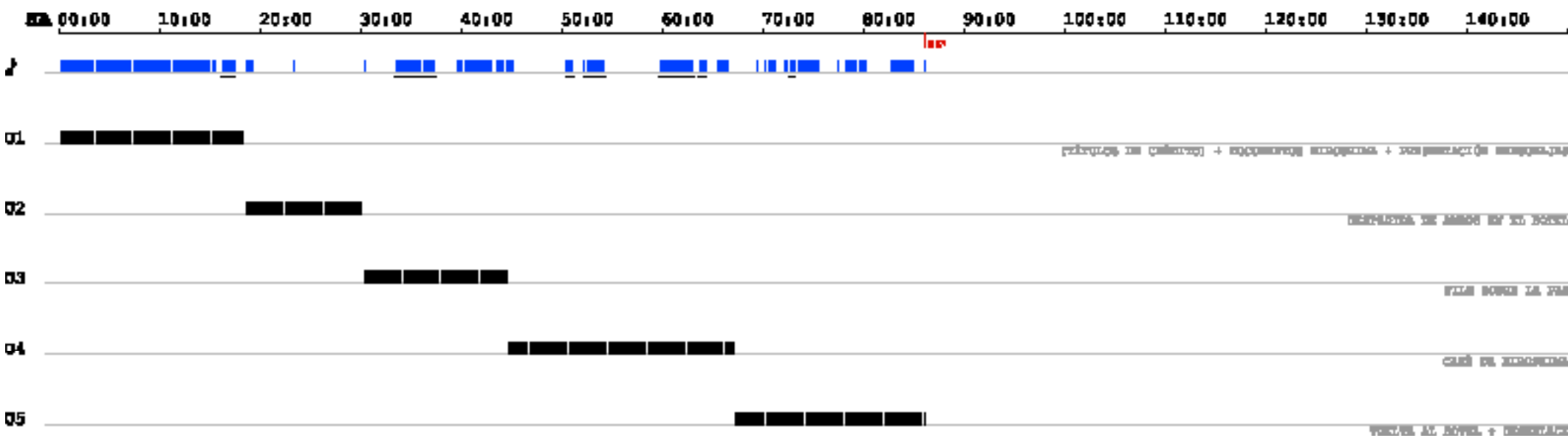
localizaciones no presenta una gráfica diagonal debido al hecho de trabajarse en múltiples escenarios diversos revisitados frecuentemente a lo largo de la película: *Le beau Serge* y *Ascenseur pour l'échafaud*.

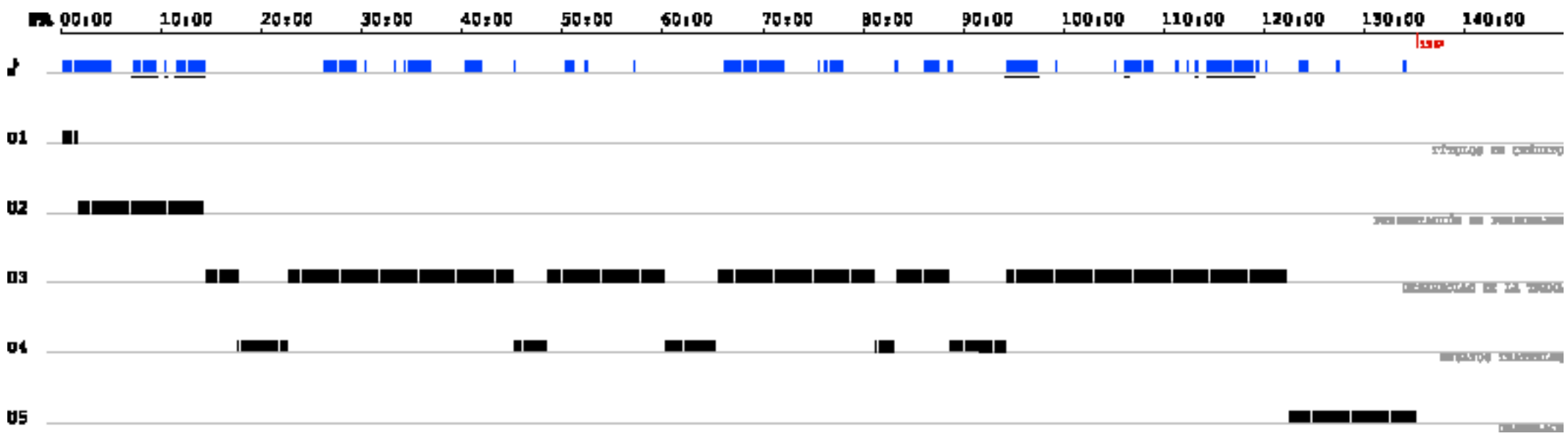
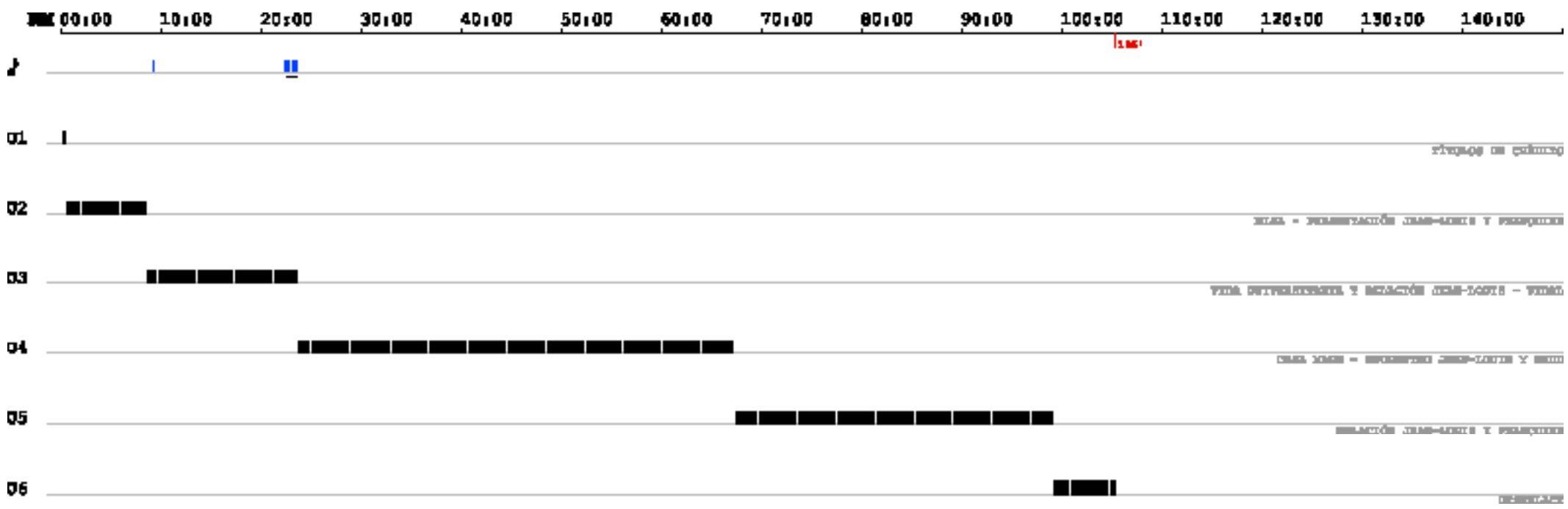












FD 00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



01 | Estrategia de marketing

02 | Investigación de consumidores y hábitos de comportamiento

03 | Plan de ventas y acciones

04 | Estrategia de ventas y acción

05 | Plan de acción

06 | Estrategia de ventas y acciones de ventas

07 | Estrategia

FE 00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00

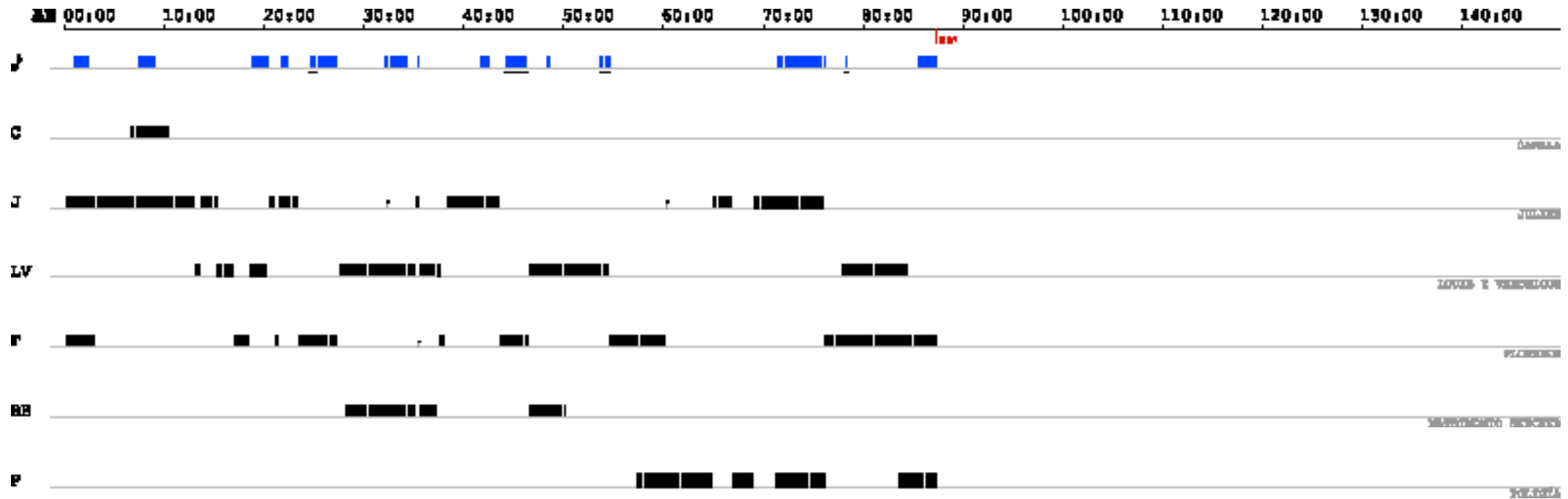


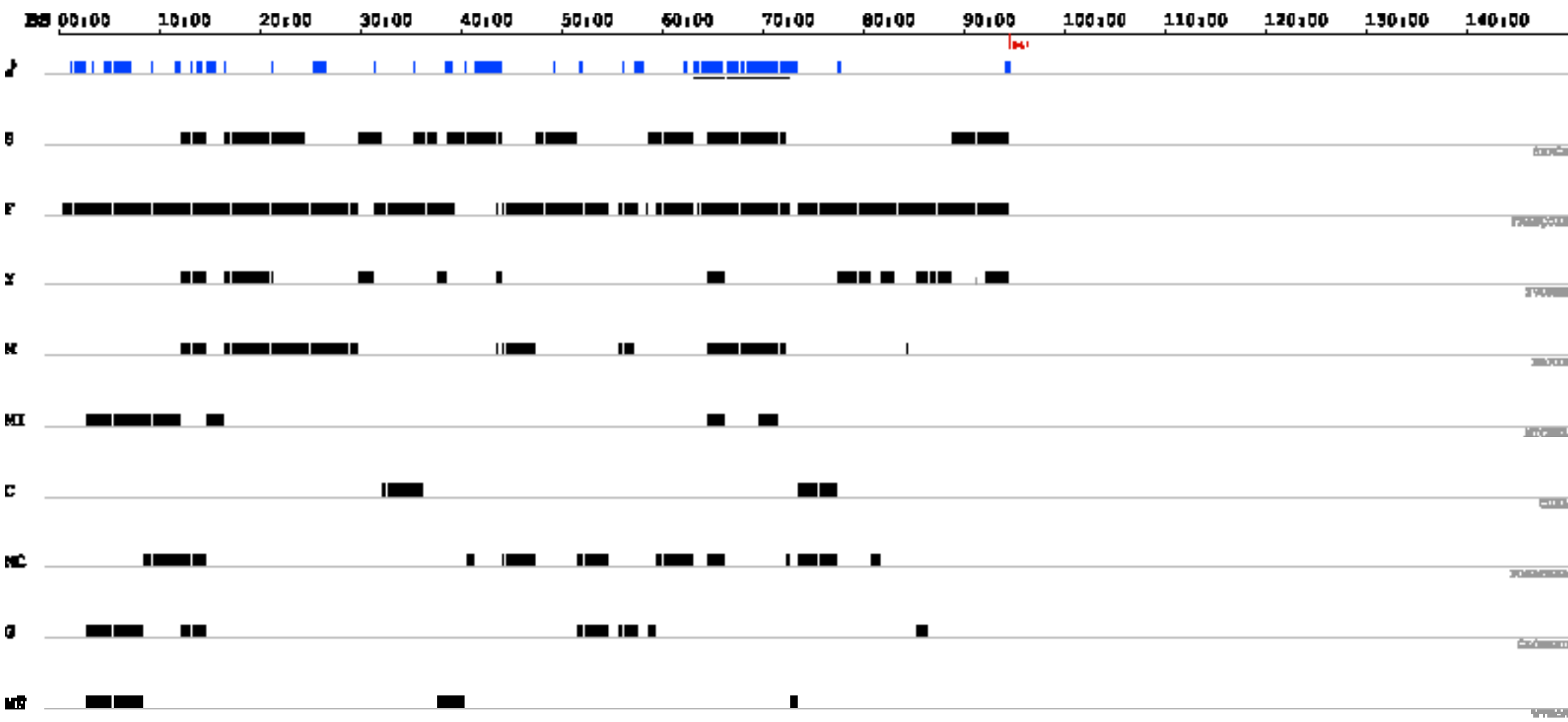
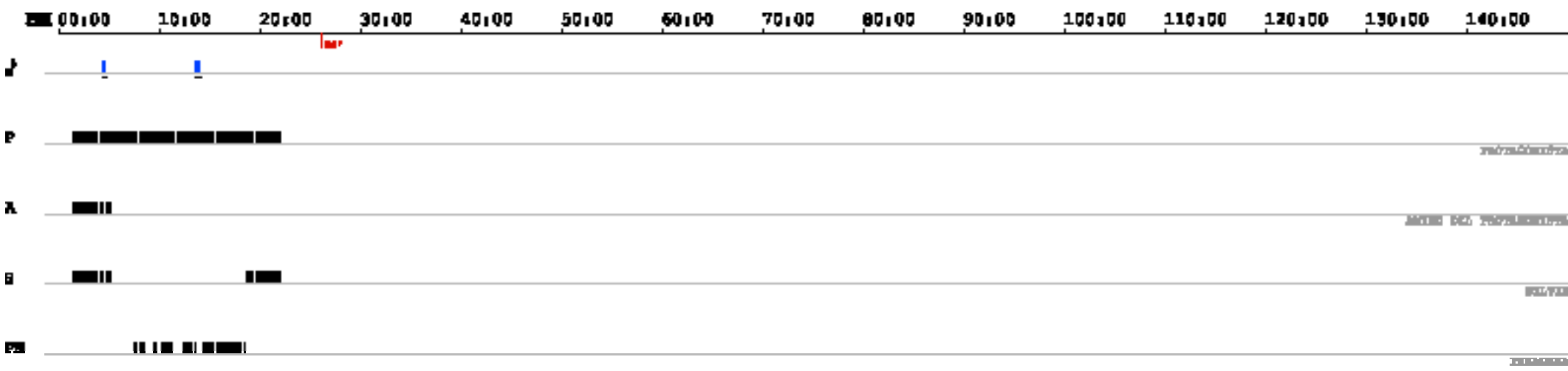
01 | Estrategia de marketing

02 | Investigación de consumidores y hábitos de comportamiento

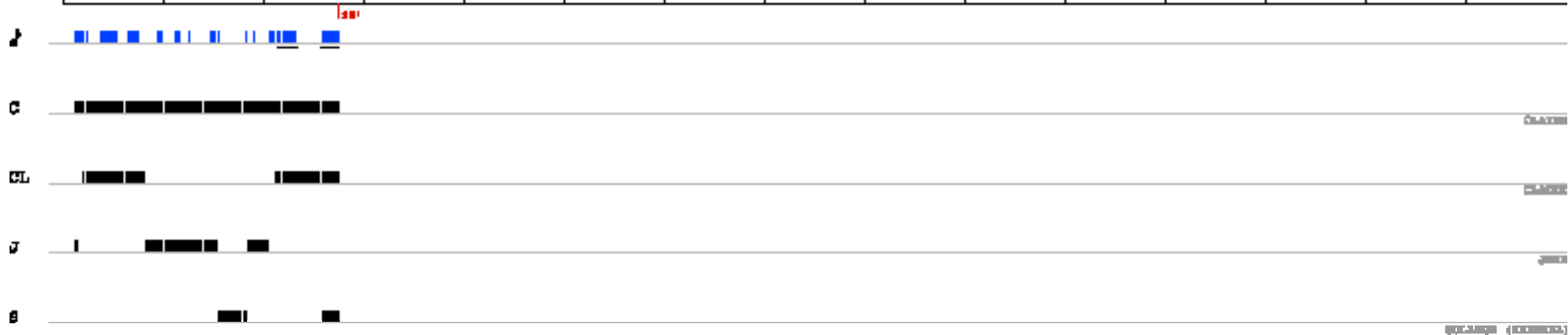
03 | Investigación de la empresa

04 | Estrategia

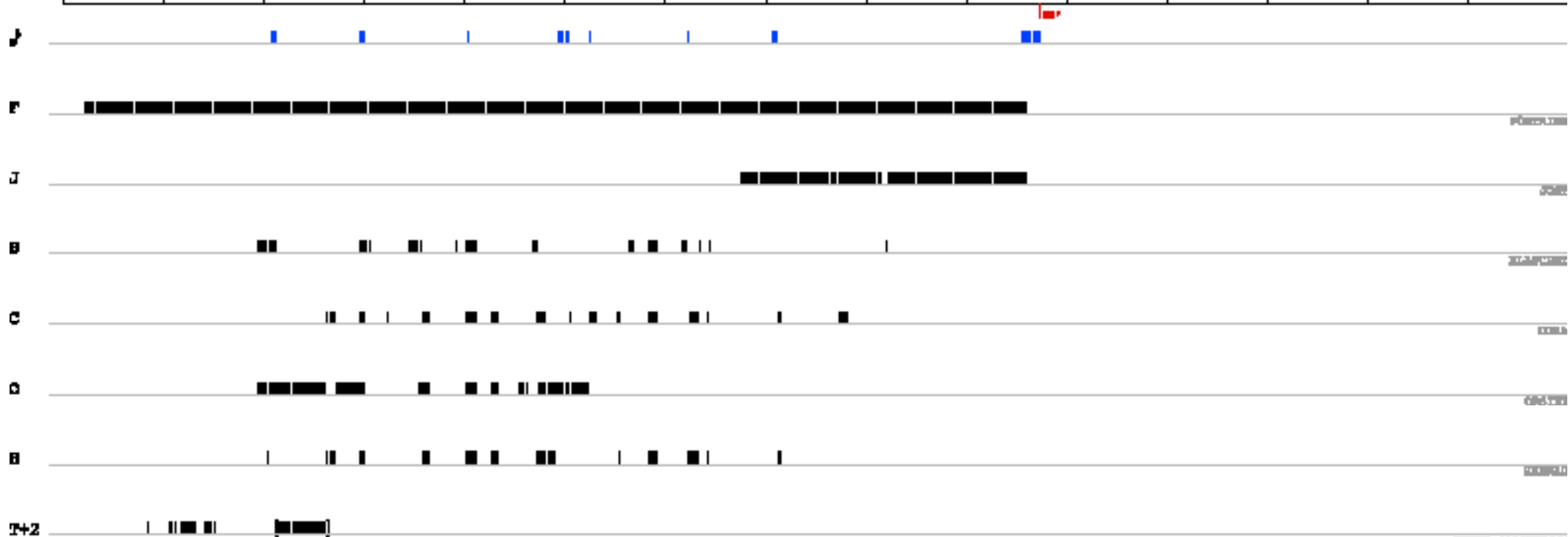




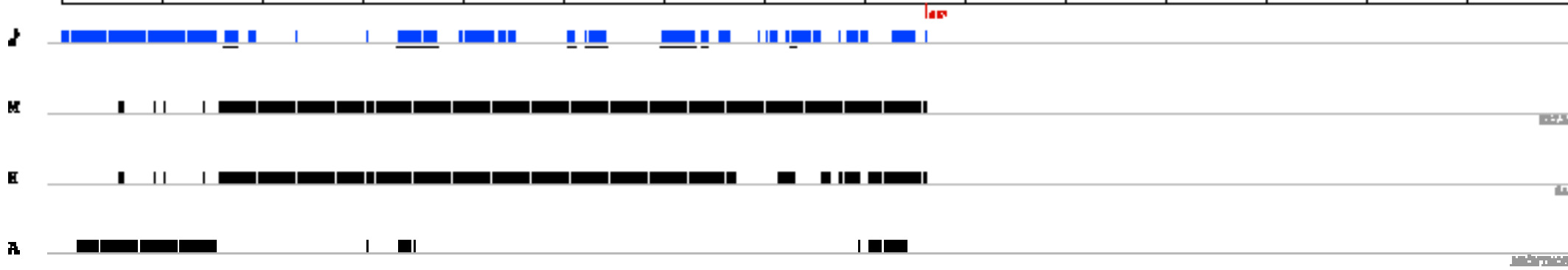
00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



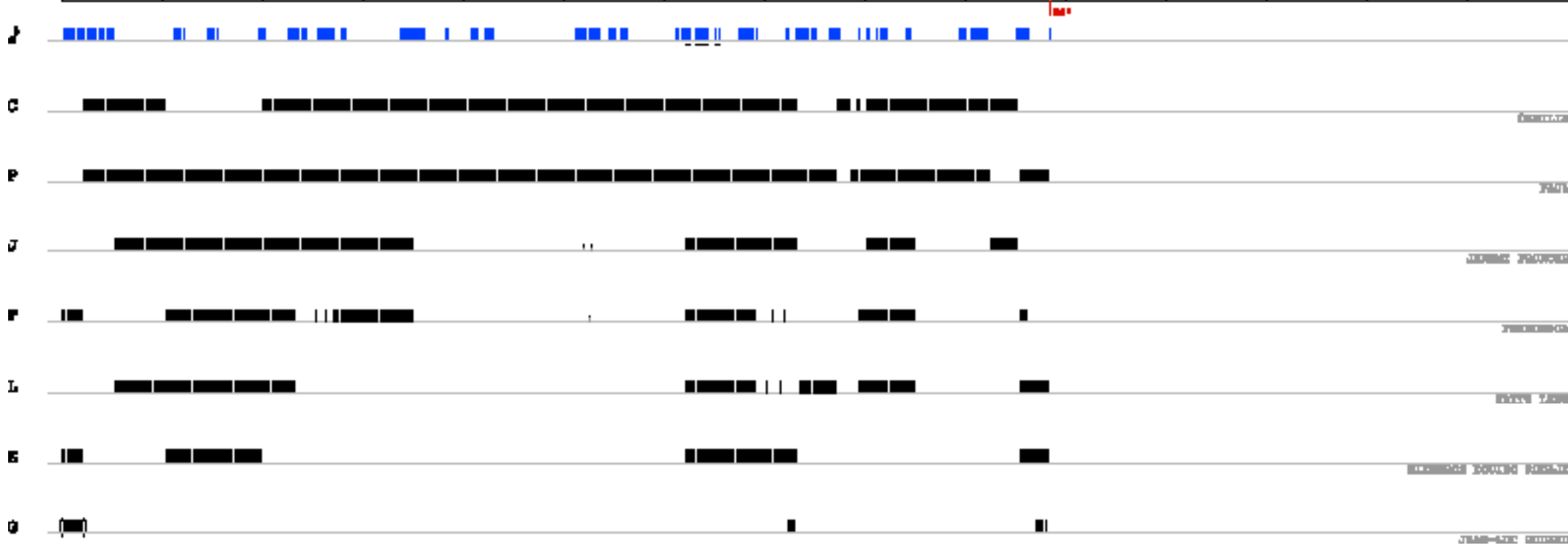
00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00

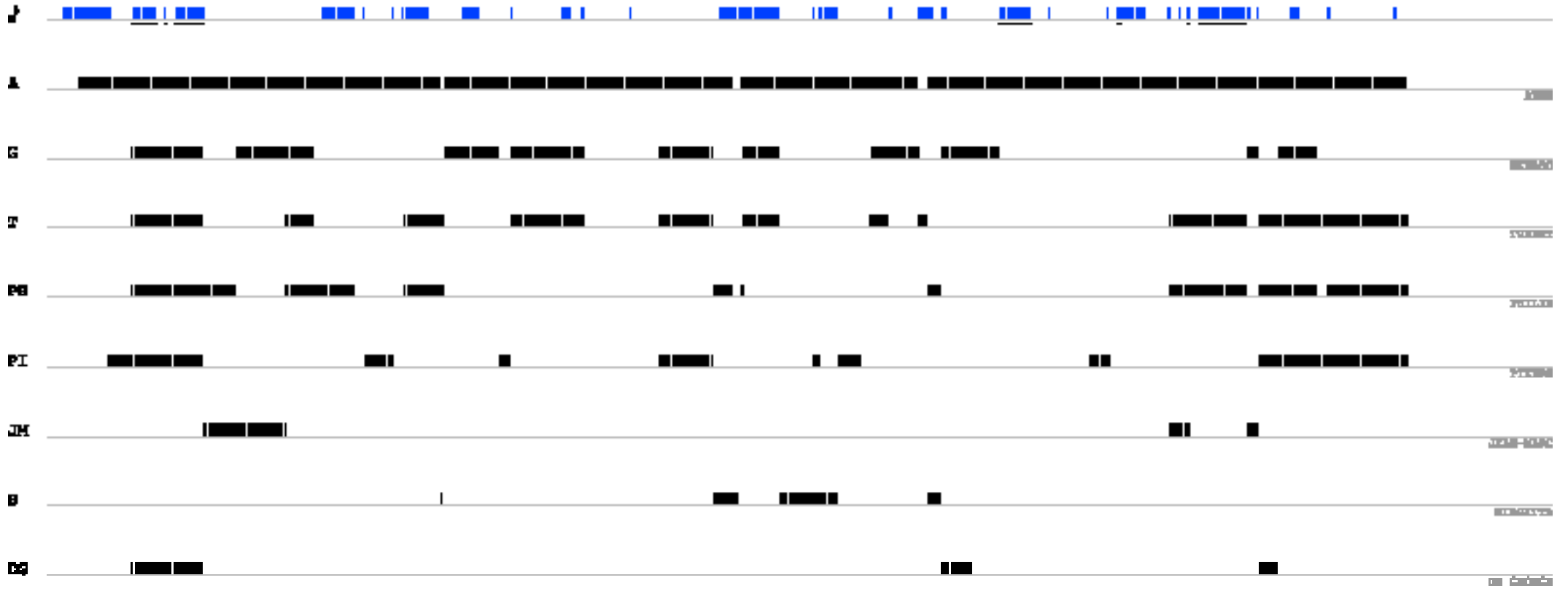


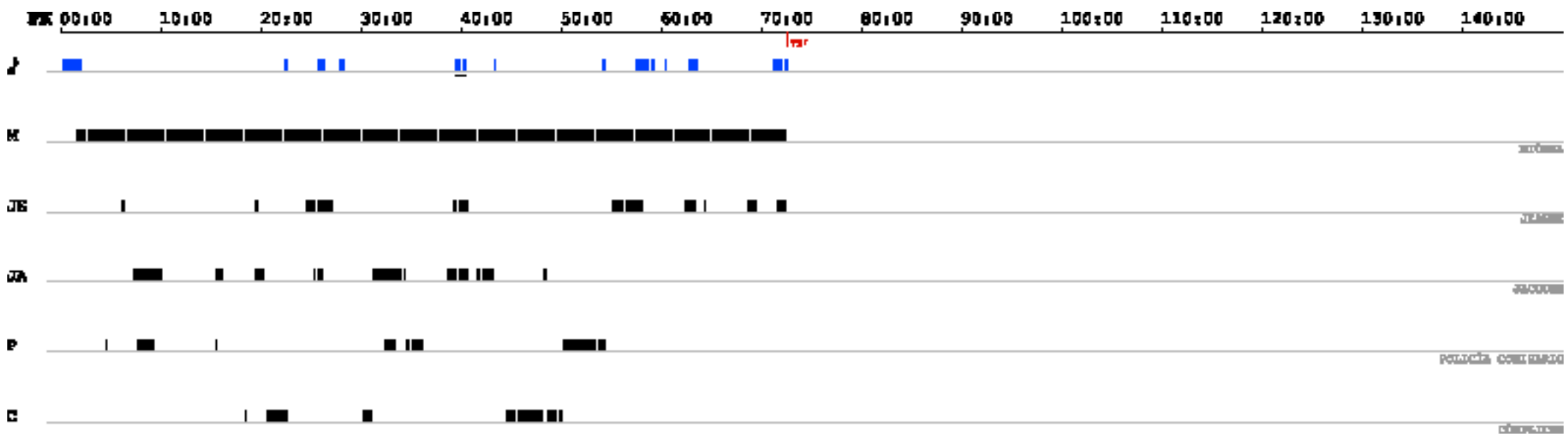
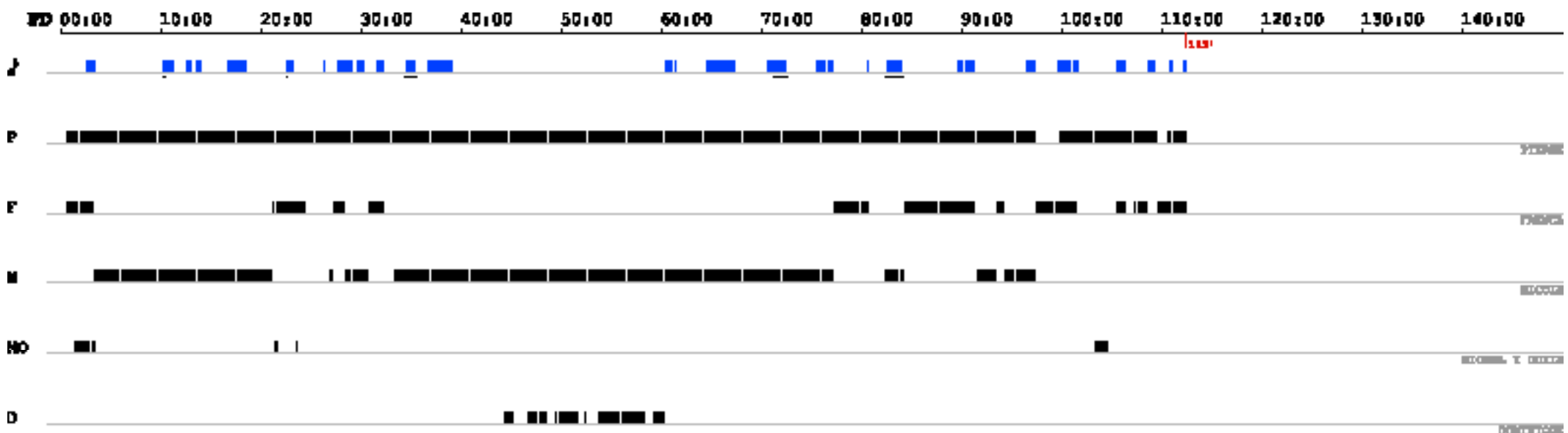
TIME 00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00

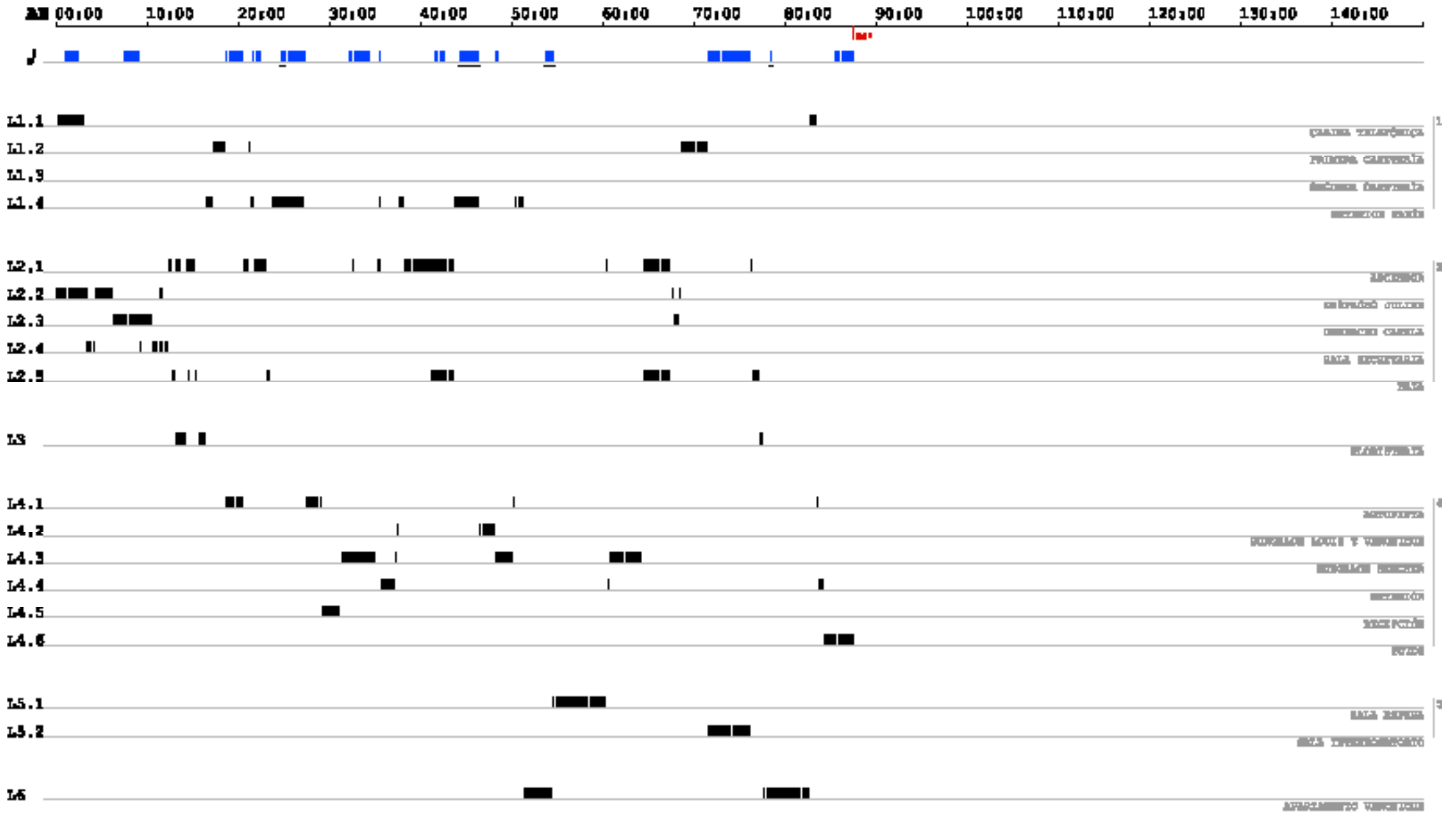
1.500



00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



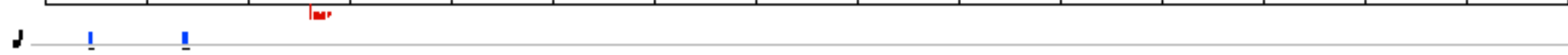




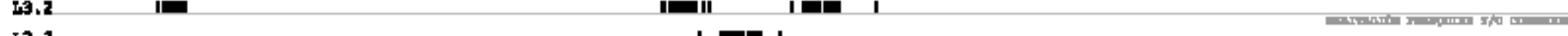
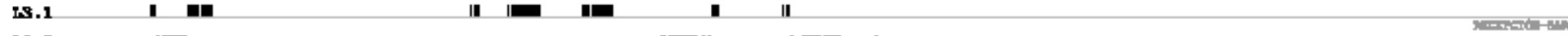
LOCALIZACIONES GENERALES

1 REUNION GENERAL 2 REUNION GENERAL GENERAL 3 REUNION 4 REUNION 5 REUNION

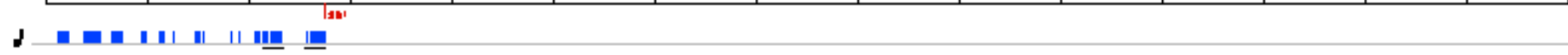
00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



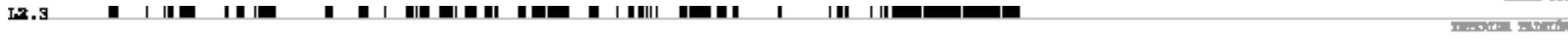
00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



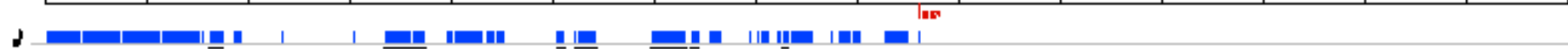
00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



L1 INDICADOR DE ACTIVIDADES

L2 INDICADOR DE ACTIVIDADES

L3.1 INDICADOR DE ACTIVIDADES

L3.2 INDICADOR DE ACTIVIDADES

L3.3 INDICADOR DE ACTIVIDADES

L3.4 INDICADOR DE ACTIVIDADES

L3.5 INDICADOR DE ACTIVIDADES

L3.6 INDICADOR DE ACTIVIDADES

L3.7 INDICADOR DE ACTIVIDADES

L4 INDICADOR DE ACTIVIDADES

TIME 00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



L1.1 | ██████████ ██████████ EXERCISES (MATHS) 1

L1.2 | ██████████ ██████████ EXERCISES (MATHS)

L2.1 | ██████████ ██████████ EXERCISES (MATHS) 2

L2.2 | ██████████ EXERCISES (MATHS)

L3.1 | ██████████ EXERCISES (MATHS) 3

L3.2 | ██████████ ██████████ ██████████ ██████████ ██████████ ██████████ ██████████ ██████████ EXERCISES (MATHS)

L4 | ██████████ ██████████ EXERCISES

L5.1 | ██████████ ██████████ ██████████ EXERCISES (MATHS) 4

L5.2 | ██████████ ██████████ EXERCISES (MATHS)

L5.3 | ██████████ EXERCISES (MATHS)

L5.3 | ██████████ ██████████ EXERCISES (MATHS)

L6 | ██████████ EXERCISES

LOCALIZACIONES GENERALES

1. CONCEPTO 2. COMO SE HAN HECHO 3. COMO SE HA Y COMO SE HA 4. COMO SE HAN HECHO

09:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00

1.50



ORDEN DE TRABAJO DEBIDO



RECONSTRUCCION CASAS



TRABAJOS



RECONSTRUCCION DE MURAJES



TRABAJOS DE RECONSTRUCCION



ORDEN DE TRABAJO



TRABAJOS

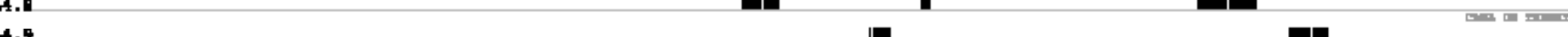
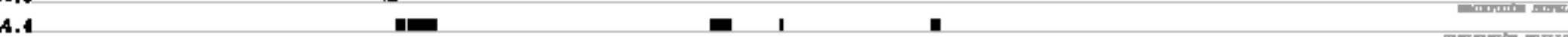
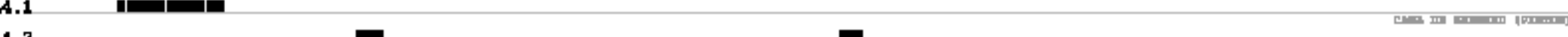


RECONSTRUCCION DE FUNDACIONES



TRABAJOS

FA 00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



LOCALIZACIONES GENERALES

1 LOCAL DE SERVIDOR PRINCIPAL 2 LOCAL DE SERVIDOR DE RESPALDO

130*

LOCAL DE SERVIDOR

LOCAL DE SERVIDOR

LOCAL DE SERVIDOR I

LOCAL DE SERVIDOR II

LOCAL DE SERVIDOR III

LOCAL DE SERVIDOR IV

CASA DE SERVIDOR (PRINCIPAL)

CASA DE SERVIDOR

CONEXION SERVIDOR

CONEXION SERVIDOR

CASA DE SERVIDOR SERVIDOR

CASA DE SERVIDOR

CONEXION DE SERVIDOR

CASA DE SERVIDOR

CASA DE SERVIDOR

CASA DEL SERVIDOR

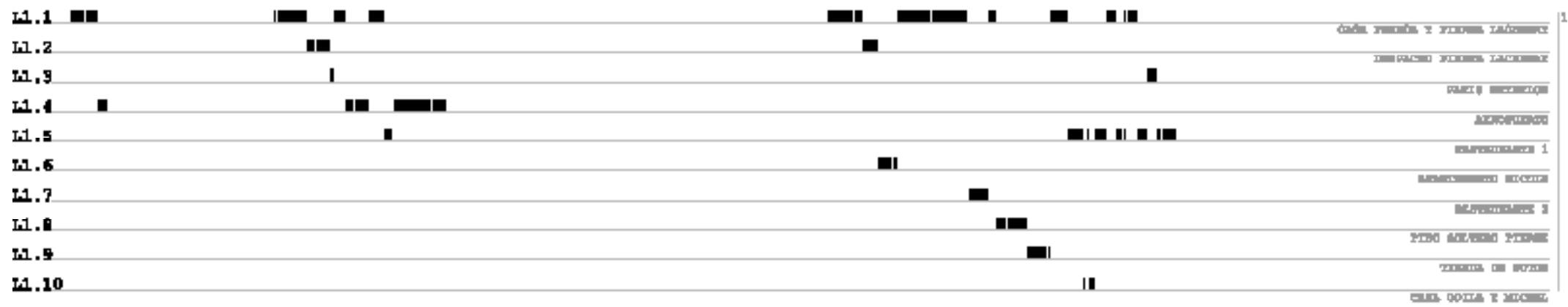
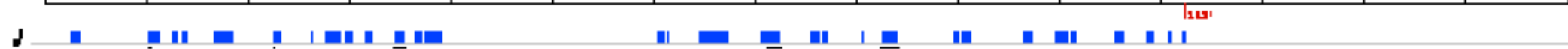
CONEXION

CASA

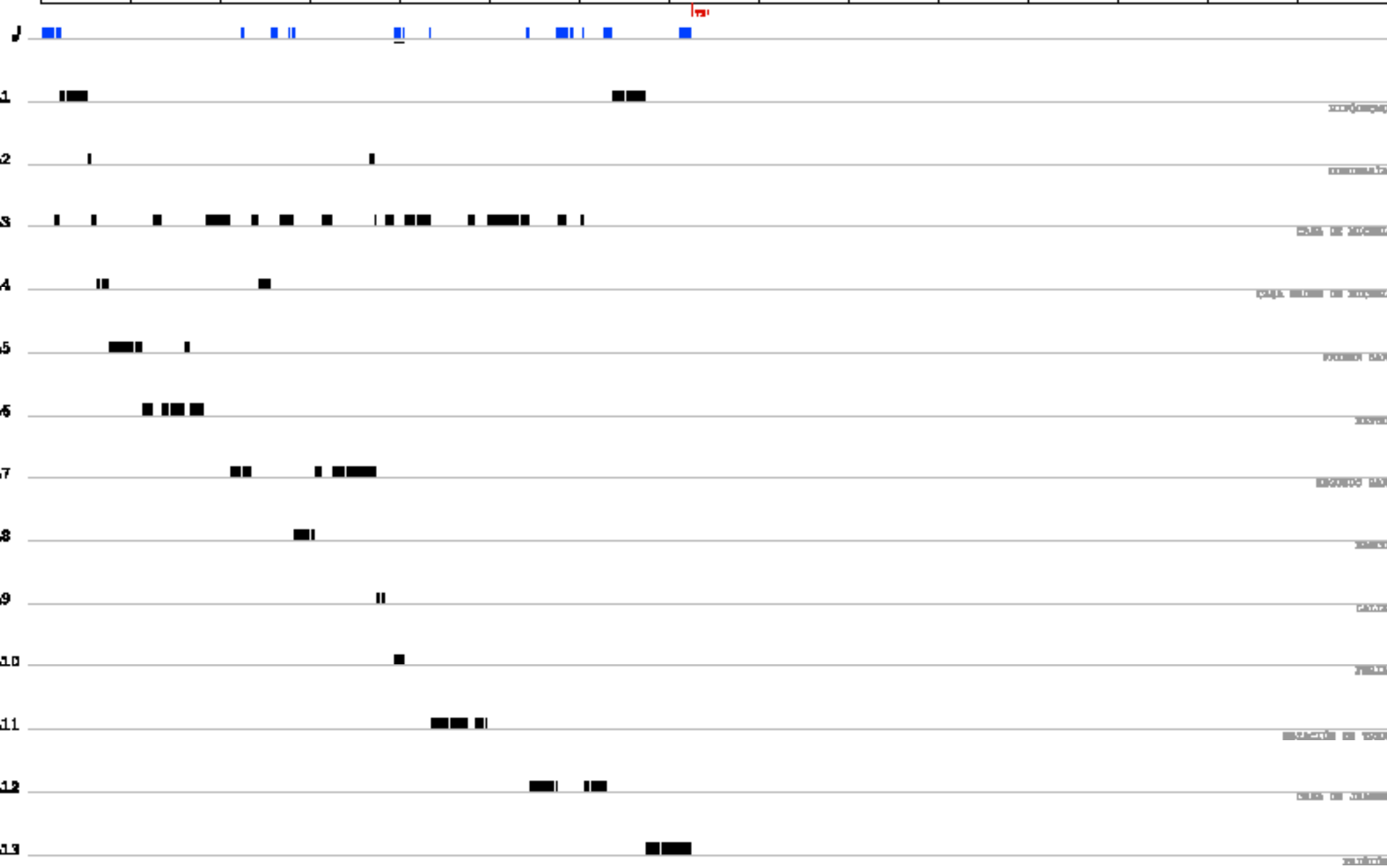
3

4

FD 00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



PK 00:00 10:00 20:00 30:00 40:00 50:00 60:00 70:00 80:00 90:00 100:00 110:00 120:00 130:00 140:00



3 La mirada extranjera

3.1 Colaboración y autoría

3.1.1 Consideraciones profesionales

3.1.2 Los listados de trabajo

3.2 La palabra y la imagen

3.2.1 Los asuntos prestados

3.2.2 Proyectando la mirada

3.3 Forma y método

3.3.1 Métrica y ritmo

3.3.2 El espacio ficticio

3.3.2.1 El falso retorno

3.3.2.2 La cámara lúcida

3.3.3 La construcción del artificio

3.3.3.1 Atravesar el umbral

3.3.3.2 El diálogo distante

3.3.3.3 Concisión

3.3.3.4 EL horizonte duplicado

3.3.3.5 El registro de la ciudad

3.3.3.6 El segundo sentido

3.3.3.7 Sucesivo y simultáneo

3.3.3.8 La visibilidad del artificio

3.3.3.9 El tiempo articulado

3.3.3.10 Llamadas de atención

3.3.3.11 Presencias y persistencias

3.3.3.12 Cerrar al salir

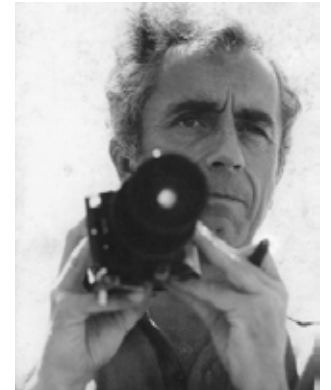
3.3.2.1 EL FALSO RETORNO

La mirada sigue los caminos que se le han reservado en la obra¹.

Paul Klee

A menudo, se piensa sólo aquello que se sabe representar, nosotros dibujamos tan sólo lo que conseguimos conocer².

Helio Piñón



MICHELANGELO ANTONIONI

Arqueografía del escenario

El presente trabajo ensaya una reconstrucción gráfica de ciertos decorados y/o escenarios reales donde se desarrollan algunos fragmentos de las películas estudiadas. Mediante el dibujo de dichos espacios, la colocación supuesta de cámaras y eventualmente la grafía del movimiento de los personajes, se pretende adelantar un posible conjunto de motivos por los cuales el director selecciona ese escenario en concreto. En paralelo, este proceso permitirá analizar el conjunto de decisiones estructurales y formales adoptadas por el realizador para el registro de dicho espacio. Por último, resultará posible articular un juicio sobre la idoneidad o no de la elección de los diferentes escenarios, en base al resultado formal obtenido.

En la publicación bilingüe *Michelangelo Antonioni. Architetture della visione* se trabaja el concepto de una cierta *Arqueología del escenario* que *verifique las metodologías y afine los procedimientos de un análisis que es excavación debajo y más allá del producto-film, en el corazón de las prácticas de*

producción de imágenes³. El libro describe cómo se realizaron unos viajes a ciertos lugares de rodaje de películas de Antonioni, intentando identificar posiciones de cámara aun asumiendo que la falta de conocimiento del objetivo utilizado no permitía una localización exacta. Como resultado de este proceso, se dibujaron planimetrías de localización de algunos emplazamientos, recreando lo que los autores denominan *falsos retornos*. La identificación de estos encuadres permitió comprobar el paso del tiempo sobre los escenarios y la grave soledad de los mismos en ausencia de personajes.

Si bien el término *Arqueología* puede parecer en primera instancia adecuado para representar un cierto trabajo de recreación de aquellos lugares donde una cierta película o escena fue rodada, una profundización en su significado más allá de sus acepciones comunes plantea algunas dudas sobre la extensión del concepto a estos u otros usos.

Etimológicamente la palabra *arqueología* proviene de dos términos griegos: *archaios* (viejo o antiguo) y *logos* (ciencia).



DECORADOS DE JOHN MYRHE PARA NINE, R.MARSHALL

1. Pereg, 1992, 13. (Fuente original, *Pädagogisches Skizzenbuch*, 1925)

2. Madrid: *El Croquis*, nº 28, (1987): Pág. 6

3. Mancini/Perrella, s.f., 248.

Actualmente, la palabra arqueología recibe diferentes acepciones. El *Diccionario ideológico de la lengua española* la define como la ciencia que estudia todo lo que se refiere a las artes y a los monumentos de la antigüedad⁴. El *Diccionario de uso del español* de María Moliner establece una definición más precisa hablando a su vez de la ciencia que estudia los objetos antiguos hechos por el hombre, por su interés histórico o histórico-artístico⁵. Por último, el *Diccionario Akal de Estética* refiere que la arqueología es el estudio de los vestigios materiales de las civilizaciones antiguas. Su tarea es la de descubrir esos objetos, datarlos y extraer de ellos todos los indicios que permitan reconstruir esas civilizaciones⁶.

Así pues, podemos considerar la arqueología como una ciencia social muy precisa y con cometidos muy claros, que tiene por objeto de estudio las sociedades humanas a través de los restos materiales que han dejado, reconstruyendo las etapas del pasado donde no existen documentos escritos y/o verificando a su vez la mayor o menor precisión de lo que en ellos se expone, caso de existir.

Ciencia autónoma a partir del siglo XX, tiene vinculación también con otras disciplinas, como la Filología, la Historia del Arte, la Antropología, la Geografía, la Geología, la Física, la Química, la Economía, la Biología, la Estética y por supuesto la Arquitectura.

Tras la observación de las definiciones anteriores, la utilización del término *Arqueología del escenario* encuentra cierto sentido en lo que de obtención y análisis de datos pertenecientes a un pasado desconocido conlleva de cara a una recreación posterior. Sin embargo, permanece distante de la condición de ciencia que esencialmente se vincula

a la antropología como estudio holístico del hombre y la sociedad en la que habita.

Existe sin embargo otro término cercano a la arqueología que quizás pueda considerarse más preciso a la hora de describir el trabajo realizado en la presente investigación respecto a los escenarios de rodaje: la *arqueografía*.

La *Arqueografía* es un concepto muy antiguo. Data del siglo XIX, cuando era sinónimo de arqueología y, esencialmente descriptiva, carecía de interpretación. Por ello fue perdiendo ante el nuevo concepto, mucho más amplio, del "logos". La acepción castellana no existe actualmente, aunque sí es posible rastrearla en Diccionarios del siglo XIX, en el que encontramos ambos términos definidos:

Arqueografía: Ciencia descriptiva de los monumentos antiguos, y arte de reproducir las obras antiguas por medio de la pintura, del dibujo o del grabado.

Arqueógrafo: Sabio que se ocupa de la descripción de los monumentos antiguos. Las voces arqueógrafo y arqueografía están muy anticuadas; no se han usado más que rara vez, estando reemplazadas por arqueólogo y arqueología.

Arqueología: Ciencia de la antigüedad que tiene por objeto estudiar todo lo que se refiere a las artes y a los monumentos de los tiempos pasados⁷.

De esta época se puede encontrar también traducciones de otras lenguas reconociendo el uso de la palabra *arqueografía* en español, como es el caso del diccionario francés-español-francés de Melchor Manuel Núñez de Taboada, editado en París en 1859:



DECORADOS DE ERICH KETTELHUT PARA METROPOLIS, F. LANG

4. Casares, 1959, 70.

5. Moliner, 1998, 246.

6. Moliner, 1998, 128-129.

7. Adeline, 1887, 56.

ARCHÉOGRAPHIE, s. f. Arqueografía: descripción de los monumentos antiguos

ARCHÉOLOGIE, s. f. Arqueología: conocimiento de la antigüedad, de los monumentos antiguos

Se pueden encontrar a su vez múltiples definiciones en otras lenguas en las que, en ocasiones, el término permanece en uso:

- Archéographie⁸

a. Conjugaison de l'archéologie et du graphisme.

b. Représentation par le dessin des scènes antiques (...) Tous ces chercheurs indépendants, Abbés, officiers, diplomates, aventuriers, ont travaillé sur ces "représentations par le dessin des scènes antiques" plus simplement sur l'archéographie.

c. Action de représenter, par la peinture ou la sculpture, des scènes antiques.

- Archaeography⁹

A description of, or a treatise on, antiquity or antiquities.

- Archeografia¹⁰

a. Descrizione di monumenti e resti dell'antichità

b. Scienza che concerne la descrizione o la rappresentazione dei monumenti antichi. [arqueo+grafia]

- Arqueografia¹¹

a. Descrição dos monumentos da antiguidade.

b. Descrição ou representação dos monumentos antigos.

A juzgar por estas definiciones, la diferencia esencial que podemos encontrar entre arqueología y arqueografía es que ésta última se basa fundamental y esencialmente en el uso del análisis gráfico como instrumento de conocimiento, intentando mediante la repre-

sentación descifrar las reglas que determinaron la forma de algo.

No obstante, la arqueografía se entiende en algunos casos como un estadio previo a la arqueología, como cita la *Encyclopaedia Universalis* en su versión actualizada en línea: *L'avenir de l'archéologie (...) après ces stades d'archéographie et d'archéométrie, l'archéologie proprement dite continuera ses constructions interprétatives, recherchant pour chaque document sa forme et sa fonction, sa datation, son origine...*¹²

Es algo que etimológicamente queda patente al observar cómo, bajo la raíz común ἀρχαίος [archaios, antiguo], el sufijo establece la diferencia con los términos griegos γραφίς [graphis-graphos: grafiar, dibujar, diseñar, escribir] y λόγος [lôgos: estudio, razonamiento, argumentación, discurso, sentido, interpretación].

La discusión sobre el alcance y uso de estos dos términos permanece abierta, especialmente en el ámbito de las publicaciones especializadas, como demuestra el presente extracto de un artículo de René Ginouvès:

En paraphrasant la terminologie de Panofsky, qui oppose l'iconographie à l'iconologie, on pourrait créer le terme d'archéographie, qui s'opposerait à celui d'archéologie : car notre connaissance de l'art antique, ou même des artefacts antiques (nous allons revenir sur cette dualité) implique un travail qui ne soit pas seulement d'archéographes, mais aussi d'archéologues. Certes, la recherche des faits n'est pas une tâche secondaire ni méprisable, l'établissement de descriptions aussi précises que possible constitue véritablement le premier devoir de notre discipline, mais il ne s'agit que d'une étape, dans une recherche qui doit en comporter bien d'autres. Dès lors, on pourrait situer



DECORADOS DE ALEXANDRE TRAUNER PARA LE JOUR SE LÈVE, M.CARNE

8. Arqueografía (Francés)

a. Conjugación de arqueología y grafismo (Dictionnaire reverse, 2012)

b. Representación mediante el dibujo de escenas antiguas (...) Todos esos investigadores independientes, Abades, oficiales, diplomados, aventureros, han trabajado en estas "representaciones mediante el dibujo de escenas antiguas", más sencillamente, en arqueografías. (Encyclopédie des connaissances humaines, Hachette, 1921)

c. Acción de representar, por la pintura o escultura, las escenas antiguas. (Dictionnaire de la langue française d'Émile Littré, 1863)

9. Arqueografía (Inglés)

Una descripción de, o un discurso sobre, la antigüedad o las antigüedades. (Webster's Revised Unabridged Dictionary, 1913)

10. Arqueografía (Italiano)

a. Descripción de los monumentos y restos de la antigüedad. (Dizionario Hoepli di Gabrielli Aldo, 2008)

b. Ciencia que comprende la descripción o representación de los monumentos antiguos.

11. Arqueografía (Portugués)

a. Descripción de los monumentos antiguos. (Dicionário Kinghost)

b. Descripción o representación de los monumentos antiguos. (Infopedia Enciclopédia e Dicionários, Porto Editora)

12. El porvenir de la arqueología (...) después de estos estadios de arqueografía y arqueometría, la arqueología propiamente dicha continuará con sus construcciones interpretativas, buscando para cada monumento su forma y su función, su datación, su origen...

au seul niveau de l'archéographie le rôle de l'ordinateur, propre à contenir dans sa mémoire les " graphes " des faits, et à en restituer, à la demande, des listes ordonnées selon les critères choisis¹³.

Podemos concluir entonces que si bien la arqueografía, tal como se venía entendiendo en el siglo XIX antes de la consolidación definitiva de la arqueología, es un concepto académicamente decimonónico y quizás en desuso, en esencia puede decirse que el uso del término como representación [grafía] de un lugar en el que algo ya ha acontecido [arqueo], una recreación realizada exclusivamente en base a un material existente -la película- puede rescatarse a los efectos del trabajo que aquí se plantea.

En un proceso casi inverso a la arqueología, que primero encuentra y posteriormente interpreta -y en ciertas ocasiones dibuja, como en el caso de la arqueología urbana- se plantea aquí encontrar mediante el dibujo unas posibles trazas de aquello que supuso el escenario de una acción de la que sólo podemos ver lo que el director decidió que viésemos, un encuadre preciso. Aquí la interpretación es previa, es base para poder acometer el dibujo de algo ya acontecido.

Métrica y geometría

Juan Antonio Ramírez, en su ensayo *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*¹⁴, establece seis características esenciales de las construcciones filmicas, que pasamos a resumir a continuación:

1. *La arquitectura cinematográfica es fragmentaria*, ajustando la construcción de los sets de rodaje a lo estrictamente necesario para la filmación. En los inicios del cine esto implicó un aspecto tan importante como

la ausencia de techos, con el fin de poder alojar focos para iluminar cenitalmente la escena. *Citizen Kane* (Ciudadano Kane, 1941) de Orson Welles se considera en este sentido pionera en la construcción de falsos techos, debido a la necesidad de rodar abundantes tomas con un punto de vista muy bajo.

2. *La arquitectura cinematográfica altera los tamaños y las proporciones de sus espacios respecto a la arquitectura real*, confiando en la construcción de un correcto encuadre basado en el cumplimiento de las leyes de la perspectiva. Esta característica, esencialmente pragmática, también puede conllevar en ocasiones la posibilidad de manipular la relación entre los personajes y el entorno construido que les rodea en base a una cierta intencionalidad narrativa.

3. *La arquitectura filmica rara vez es ortogonal*, algo que como John Koenig afirmaba en 1942¹⁵ proporcionaba dos ventajas: eliminar la posibilidad de cualquier toma rectilínea que careciese de interés e impedir automáticamente que los decorados cinematográficos fuesen diseñados de una manera naturalista. Como en el apartado anterior, estas deformaciones se producen tanto por razones expresivas como prácticas debido a ciertas necesidades de angulación. Angular es algo distinto que encuadrar, implicando la organización de la materia filmable dentro de los límites rectangulares de la pantalla.

4. *La arquitectura cinematográfica es una arquitectura exagerada*, hipertrofiando los rasgos ordinarios tanto por la vía de la simplificación como por la búsqueda de una mayor complejidad basándose en la constatación de que los instrumentos del cineasta no captan la realidad del mismo modo que el ojo humano. El objetivo de la cámara tiende a aplanar los objetos, lo cual justifica esa obsesión aparentemente paradójica de simplificar los sets eliminando lo accesorio y realzando el diseño de los elementos utilizados. Existen



DECORADOS DE ALEXANDRE TRAUNER PARA HÔTEL DU NORD, M.CARNÉ

13. Parafraseando la terminología de Panofsky, que opone la iconografía a la iconología, se podría crear el término arqueografía, que se opondría al de arqueología: pues nuestro conocimiento del arte antiguo, o incluso de los artefactos antiguos (retomaremos posteriormente esta dualidad) implica un trabajo que no pertenece sólo a los arqueógrafos, sino también a los arqueólogos. A buen seguro, la investigación de los hechos no es una labor secundaria ni despreciable, el establecimiento de descripciones tan precisas como sea posible constituye verdaderamente el primer cometido de nuestra disciplina, pero no se trata más que de una etapa, de una búsqueda que debe incluir otras muchas. En consecuencia, se podría asimilar la arqueografía al papel desempeñado por el ordenador, capaz de contener en su memoria los "grafos" de los hechos, y para restituir, a voluntad, listas ordenadas según los criterios elegidos. ("Archéographie, archéométrie, archéologie. Pour une informatique de l'archéologie gréco-romaine". Revue Archéologique, 1971, pág. 103)

14. Ramírez, 1993, 103-116.

15. John Koenig. A record of the Exhibition "Scenery for Cinema" Held at the Baltimore Museum of Art Baltimore, Md. From January twenty-Third to March first 1942. Baltimore: 1942 (Cit. en Ramírez, 1993, 108)

declaraciones contundentes al respecto como esta de C. Dawe: *para que un set parezca completamente real, todo debe ser exagerado en carácter y diseño*¹⁶.

El escritor y director artístico William Howe Cameron Menzies afirmaba a su vez al respecto:

*Si usted filma, por ejemplo, un lugar romántico como una calle europea pintoresca, puede lograr una reproducción exacta de la misma menos la atmósfera, textura y color. Así pues, siempre es mejor sustituirlo por un set que sea la impresión de esa calle tal y como la ve la mente, ligeramente romantizada, simplificada y súper texturizada*¹⁷.

5. *La arquitectura cinematográfica es elástica y móvil.* La primera cualidad se relaciona directamente con la fragilidad de los materiales habitualmente utilizados, algo que una curiosa anécdota demuestra: el periódico *The New York Herald Tribune* afirmaba que tras el devastador terremoto que había asolado en 1933 el sur de California, todos los sets de decorado unidos por cuerdas de la *Warner Brothers* habían permanecido en pie¹⁸.

Respecto al segundo aspecto, su carácter móvil, se justifica tanto por el hecho de posibilitar la modificación de algún elemento perteneciente al decorado con el fin de conseguir una angulación o punto de vista diferentes como por la eventual necesidad de trasladar el set completo a una localización diferente en función de las necesidades de rodaje. Por último, la movilidad de la arquitectura fílmica tiene que ver con la posible reutilización de los decorados, total o parcialmente, pudiéndose hablar de objetos arquitectónicos "muebles" como los llamados *wild walls*, paredes u otras partes del decorado concebidas para poder eliminarse temporalmente o eventualmente ser utilizadas en

otras producciones.

6. Una última característica a considerar en la arquitectura fílmica es la *velocidad de ejecución y el valor de los decorados fuera de la filmación.* La arquitectura cinematográfica es una de las más rápidas de la historia. El director artístico Cedric Gibbons recordaba al respecto que edificar una casa ficticia en el estudio era a veces más caro que construirla realmente en algún otro lugar, eligiendo lo primero por una cuestión de ahorro de tiempo¹⁹.

Consecuentemente, las construcciones fílmicas -por definición efímeras- tienen su justificación última en la apariencia fugaz en la proyección. Tal y como enunció H. Dreier: *lo que (los estudios) producen no tiene más valor que el fotográfico; lo que fabrican no puede venderse como producto genuino. Solamente en la pantalla estas cosas cobran vida y tienen el aspecto de ser verdaderas sin discusión. Pero fuera de la pantalla sólo son objetos extravagantes*²⁰.

O, más sucintamente, como afirma Edward Carrick en relación a la construcción de decorados: *Al construir para el cine se persigue el efecto, y no la durabilidad*²¹, motivo que generaliza la destrucción de los mismos tras el rodaje.

Como el propio Juan Antonio Ramírez afirma previamente a enunciar esta serie de características, si bien las mismas se extraen fundamentalmente del análisis del cine de la llamada época dorada de Hollywood²², de alguna manera y sin obviar los adelantos que la técnica provoca muchos aspectos son generalizables a otras épocas y escuelas cinematográficas, pudiendo considerarse, con ciertas variaciones, vigentes en la actualidad.

16. Dawe, C. "The artist's job in making a film". *The Studio*, Vol. 119 (febrero 1940): pág. 40. (Cit. en Ramírez, 1993, 112)

17. Howe Cameron Menzies. "Cinema Design". *New York: Theatre Arts Monthly*, vol. 13, nº 9 (Septiembre 1929): pág. 676. (Cit. en Ramírez, 1993, 112)

18. (Cit. en Ramírez, 1993, 112)

19. Cedric Gibbons "Il servicio cinematográfico", en Mario Verdone. *La scenografía nel film*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1956, pág. 104. (Cit. en Ramírez, 1993, 115)

20. Mario Verdone. *La scenografía nel film*. Roma: Edizioni dell'Ateneo, 1956, pág. 108. (Cit. en Ramírez, 1993, 116)

21. Edward Carrick. *Designing for moving pictures*. London & New York: Th estudio publications, 1941 pág. 30 (Cit. en Ramírez, 1993, 125)

22. Se denomina *Edad de Oro de Hollywood* o de la *Narrativa clásica de Hollywood* a un período (1910-1960) de la industria cinematográfica americana caracterizado por un sistema de producción y un estilo audiovisual concretos. Salvo escasas excepciones, los directores eran propiedad de la productora y trabajaban por encargo, así como los guionistas, el equipo técnico y gran parte del cuerpo actoral. Las películas se realizaban en serie, todas ellas confeccionadas de acuerdo al carácter particular que la productora deseaba otorgar a sus producciones.

En cuanto al estilo cinematográfico, habitualmente estaba basado en el principio de la continuidad narrativa y el denominado montaje invisible, tipo de montaje consistente en cortar de un plano a otro de una forma tan discreta que los espectadores son prácticamente inconscientes del cambio en la posición de la cámara al contemplar la acción.

Esencialmente vinculado al llamado *cine de género*, desarrolló producciones consideradas por la crítica como auténticas obras maestras: *Ninotchka* (1939) o *To be or not to be* (Ser o no ser, 1942), de Ernst Lubitsch; *Gone with the wind* (Lo que el viento se llevó) y *The Wizard of Oz* (El mago de Oz), ambas de 1939 y de Victor Fleming; *Stagecoach* (La diligencia, 1939) de John Ford; *Only angels have wings* (Sólo los ángeles tienen alas, 1939) de George Cukor o *Mr Smith goes to Washington* (Caballero sin espada, 1939) de Frank Capra.

Veracidad de la representación

Por todo lo anteriormente expuesto, a la hora de acometer la arqueografía de un determinado escenario, nos encontramos con la circunstancia de que la cantidad de variables que un realizador y su equipo puede articular para manipular el espacio de rodaje es tan extensa que resulta realmente difícil afirmar que se ha podido dibujar con total precisión geométrica y dimensional un determinado escenario a partir de las imágenes filmadas. Dos son las variables fundamentales sometidas a incertidumbre: la ortogonalidad de los espacios y la dimensión de los decorados.

En el caso de decorados reales existe una geometría construida inalterable, ortogonal o no, a la que el realizador debe adaptarse, planteándose muy ocasionalmente la eliminación de paramentos para facilitar el rodaje. Sin embargo, en el caso de decorados construidos en estudio o fuera de él, si no existen impedimentos de algún tipo -espaciales, económicos- suele resultar habitual que ocurra lo contrario, que el trazado de los elementos delimitadores del espacio se adapte a las necesidades de rodaje. Ello permite incluso incorporar paramentos móviles, modificables según la óptica utilizada, el movimiento de los personajes o la voluntad de forzar una cierta perspectiva que aumente o disminuya la profundidad del decorado. El encuadre, al constituir una entidad cerrada que excluye por definición el ámbito que la cámara no registra, impedirá en muchos casos detectar una distorsión espacial, ofreciendo al espectador la ilusión de un espacio que reconocemos ortogonal.

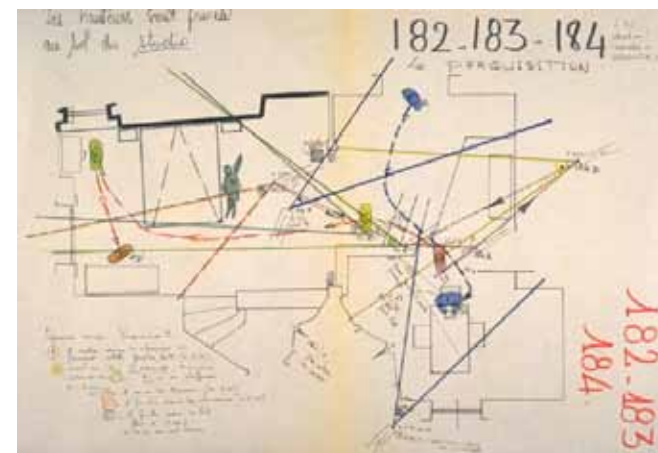
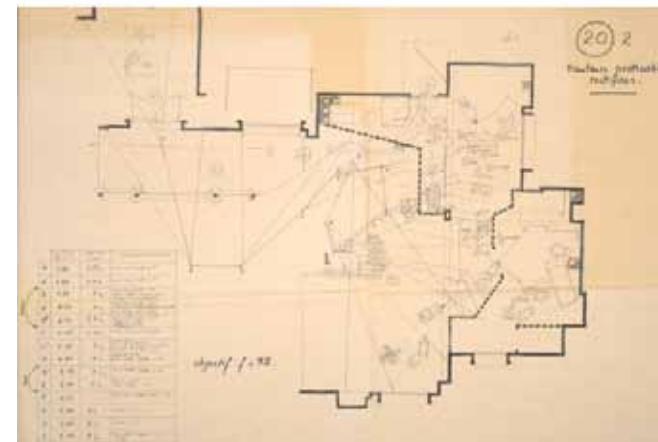
De manera muy similar a lo que en arquitectura se denomina *replanteo*, la construcción de un decorado clásico en estudio comienza con

lo que se llama *implantación*, proceso que consiste en trasladar al suelo el plano del decorado controlado por el Director artístico. Este proceso, normalmente a cargo del Constructor jefe de decorados, suele conllevar ciertas adaptaciones, en base a optimizar la superficie disponible y acordarla con ciertas necesidades de índole técnica. Es por ello que en este estadio todos los profesionales que ostentan responsabilidad durante el rodaje deben permanecer atentos, anticipando cualquier tipo de problema en relación al proyecto de decorado que comienza a construirse.

Para resolver estos problemas, suele recurrirse a alterar mínimamente la ortogonalidad del trazado original de los paramentos, confiando en que una observación correcta de las leyes de la perspectiva permitirá una reconstrucción ortogonal de aquellas partes visibles del decorado que la cámara encuadra. Baste como ejemplo atender a dos dibujos²³ realizados por André Guérin, ayudante del Director artístico Rino Mondellini -que a su vez trabaja en *Ascenseur pour l'échafaud*- para *L'Enfer* (El infierno, 1964) de Henri-Georges Clouzot, película que en 1994 recibirá una nueva versión de Claude Chabrol.

Tras la fase de implantación, y con todos los problemas resueltos, se procederá a montar los bastidores resistentes, estructura invisible soporte del decorado, y aquellos elementos practicables necesarios: escaleras, rampas, plataformas elevadoras...

La segunda cuestión que genera incertidumbre a la hora de abordar una reconstrucción gráfica de un decorado o localización real a partir de las imágenes de una película es la métrica precisa del espacio donde se rueda. Para la reconstrucción gráfica de los dife-



DECORADOS DE RINO MONDELLINI PARA L'ENFER, H.G.CLOUZOT

23. Lefeuvre, 2012.

rentes escenarios, reales o erigidos para la ocasión, se utilizan entonces elementos de referencia con dimensiones conocidas - mobiliario, puertas, ventanas, pasos humanos- con el fin de otorgar, no tanto una dimensión precisa como una proporción adecuada al espacio reconstruido. En los decorados exteriores otros elementos juegan ese papel -vegetación, vehículos, edificios, mobiliario urbano o pequeños establecimientos. En cualquier caso, se debe permanecer atento ya que en ambos casos estas referencias asumidas como existentes, y por tanto invariables, pueden en realidad constituir parte de un decorado construido ex profeso, siendo posible variar su posición e incluso su tamaño en función de las necesidades de rodaje.

Como consecuencia de todo ello, puede resultar muy difícil afirmar la mayor o menor veracidad de las localizaciones que la película trabaja. El cine es artificio por definición, y el director y su equipo pueden controlar el tiempo y el espacio a su antojo contando con la complicidad de un espectador que ya ha adquirido y asimilado una cierta gramática cinematográfica. El estudio de las diversas localizaciones que un film trabaja debe contar necesariamente con ello.

Un acercamiento a los inicios del cine nos puede aportar algo de luz a este aspecto tan importante. En una época carente de la técnica y el sistema de financiación actuales, los estudios cinematográficos se construían en su origen de acuerdo a poder disfrutar de una iluminación natural lo más "real" y continua posible. Ese es el motivo por el cual California se convirtió en el emplazamiento ideal para su alojamiento, ya que la luz natural no constituía un problema. Un ejemplo extremo de esta circunstancia lo constituye el plano de localizaciones virtuales de la Paramount Studio, en la que vemos cómo

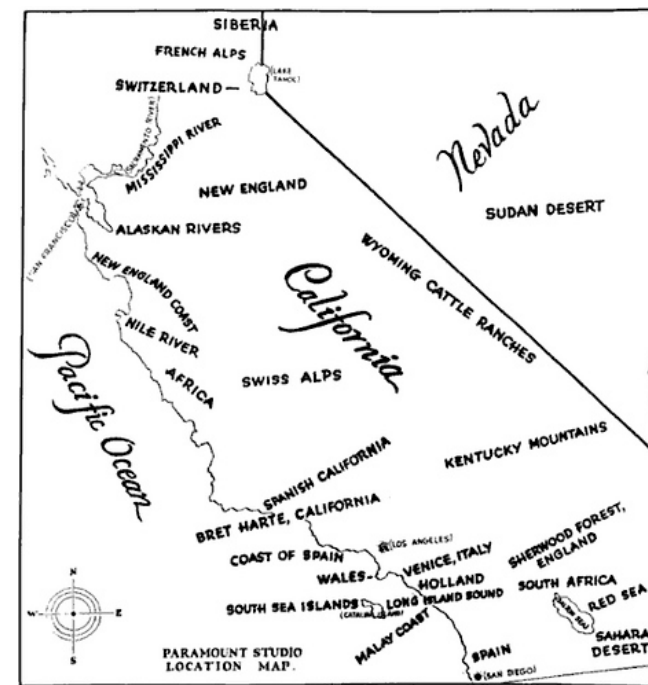
se sectoriza un territorio en base a las supuestas ambientaciones que los diferentes rodajes pueden precisar dependiendo del país donde se localice la acción.

Los mecanismos que un realizador puede articular para convencernos de que las acciones que discurren ante nuestros ojos tienen lugar en un determinado emplazamiento son infinitos²⁴. A ello hay que añadir la posible asociación, mediante el montaje, de planos filmados en escenarios reales y en decorados contruados, todos ellos supuestamente pertenecientes a una misma localización. El hecho de que se recreen en estudio ciertos fragmentos puede ser debido a la existencia de problemas de disponibilidad de espacio para el equipo técnico de rodaje, por el deseo de trabajar con una óptica concreta que implica una cierta distancia al sujeto no disponible en el escenario real o simplemente por motivos económicos.

Todo ello hace que en realidad resulte muy difícil afirmar que una determinada arqueografía de un escenario coincide exactamente con el espacio que se utilizó durante el rodaje. Siempre y en cualquier caso, se tratará de una posibilidad razonada, una suerte de *falso retorno*.

ANÁLISIS FÍLMICO

Las arqueografías de los decorados escogidos en cada película se han trazado inicialmente con la máxima precisión y rigor que posibilita un visionado analítico de las imágenes de la película. Posteriormente, y cuando ello ha sido posible, se ha intentado cotejar los dibujos con ciertos datos encontrados en los archivos de la *Cinémathèque Française*, en *Google Earth* -para los espacios exteriores- y en documentación publicada en otras fuen-



PLANO DE LOCALIZACIONES DE LA PARAMOUNT STUDIOS

24. Ver 3.3.3.8 La visibilidad del artificio.

tes. El texto subsiguiente realiza comentarios sobre este proceso.

El hecho de que el rodaje se realizara en su momento en un escenario real o en un decorado construido ex profeso no ha sido valorado en el proceso de reconstrucción gráfica de los espacios de rodaje. Con ello se ha perseguido un reconocimiento dimensional y geométrico de los lugares en los que tienen lugar las acciones basado exclusivamente en el análisis visual del material filmado.

Es por ello que en los casos en los que el realizador intenta que dos o más espacios se relacionen por las imágenes de la película -estableciendo una cierta continuidad entre ellos- se ha asumido que esta relación era verdadera, aun sabiendo que un cambio de plano puede permitir mediante el montaje poner en conexión ámbitos de rodaje muy distantes. Posteriormente, y debido sobre todo a la dificultad que el establecimiento de estas relaciones ha conllevado en ciertos casos para mantener el supuesto de una cierta continuidad, se han establecido las hipótesis oportunas respecto al carácter, real o construido, del espacio representado, así como a la eventual relación entre ámbitos contiguos.

En algunos casos se ha podido encontrar, no obstante, algún dato que ha permitido aventurar con cierta seguridad una hipótesis sobre la posible manipulación en la mesa de montaje de las relaciones entre dos o más espacios supuestamente contiguos filmados mediante dos planos diferentes. La recurrencia a planos de detalle, la observación cuidadosa de los raccords de continuidad o la utilización de elementos clásicos de transición -puertas, ventanas- se convierten en las estrategias más utilizadas por los directores para transmitir esta ficticia continuidad es-

pacial.

Un caso particular de esta circunstancia, que más adelante será particularizado en algunas escenas, es el hecho de que mediante el montaje de dos planos diferentes se de a entender al espectador que existe una relación directa entre un interior filmado en estudio y una toma exterior rodada en escenarios reales. Las estrategias con las que se construye este artificio son muy similares a las anteriormente comentadas

Finalmente, y como antes se ha comentado, cierta información fiable ha permitido obtener datos, en algunos casos, sobre si el rodaje de las escenas se planteaba inicialmente en escenarios reales o en estudio, aunque siempre quedará la duda de lo que realmente aconteció durante el rodaje.

Se parte, pues, del intento de dibujar una arqueografía posible del lugar de rodaje descartando en el camino algunas opciones que a buen seguro podrían haber conducido a interpretaciones viables. En base a los datos que aportan las imágenes se establece por tanto una suposición razonable, resultando no obstante difícil afirmar con certeza que lo representado corresponde a la realidad del espacio de rodaje.

La cuestión principal que dificulta aproximarse con una cierta precisión a las dimensiones del set de rodaje es, sin duda, el desconocimiento del objetivo utilizado para registrar las imágenes. Es por ello que, teniendo en cuenta la distorsión visual que un cambio de óptica provoca, se adopta la decisión de representar los dibujos sin escala, no comprometiéndose con dimensiones numéricas precisas. El mobiliario, las evoluciones de los personajes y ciertos elementos de atrezzo han permitido, no obstante, compren-



HA SYLVETTE BAUDROT DURANTE EL RODAJE

der un espacio en ocasiones fragmentado en múltiples planos, otorgando una cierta dimensión razonable a los espacios dibujados.

Sí que se ha perseguido, en cambio, una representación lo más fiel posible de las proporciones de los diferentes espacios de acuerdo a la información aportada por los planos constituyentes de las diversas escenas, tanto interiores como exteriores.

Otro aspecto importante a reseñar es la imposibilidad de afirmar la ortogonalidad o no con la que se han construido los sets de rodaje en estudio, así como eventual movilidad de ciertos paramentos a fin de facilitar las evoluciones de los personajes o el movimiento de cámaras y equipo. Cuando no se ha tenido certeza de lo contrario, y siempre persiguiendo una mayor claridad de representación, se ha asumido la ortogonalidad de los espacios.

El texto realiza comentarios a su vez sobre la manipulación espacial del set de rodaje mediante el desplazamiento de mobiliario o la utilización de espejos o superficies reflectantes, estrategias ambas que permiten otorgar profundidad a espacios que no cuentan con ella e incluso en ocasiones suponen la condición de posibilidad de un rodaje en un recinto excesivamente reducido.

Por último, indicar que se han reconstruido únicamente aquellos espacios particulares de las películas estudiadas de los que se realizan comentarios sustanciales a lo largo del presente texto en sus diferentes apartados.

Criterios de dibujo y nomenclatura

Se dibuja exclusivamente el ámbito espacial que resulta visible en la película, evitando interpretaciones sobre aquello que no se nos muestra. El perímetro necesario para recons-

truir el espacio, pero del que no se tiene absoluta certeza, se representa con un sombreado de puntos.

En cada una de los dibujos se realizan comentarios tanto sobre los criterios que han permitido iniciar el trazado de la arqueografía como sobre las dificultades que en el camino se han encontrado y las conclusiones derivadas de ello.

Se adopta un tipo de dibujo que permita en cada caso responder a las necesidades que impone el comentario que sobre la escena concreta se realiza. En algunas secuencias resulta necesario establecer una hipótesis sobre la posible relación que mantienen entre sí ciertos espacios que argumentalmente se entienden conectados. En otros casos, una representación parcial del decorado resulta suficiente para trasladar los posibles criterios que han podido dirigir el registro del espacio.

Finalmente, se ha considerado conveniente en algunas ocasiones plantear una hipótesis sobre una posible relación, algo más distante, de los espacios que escenas diversas ponen en conexión, extendiendo el ámbito de representación más allá de los que específicamente las imágenes muestran.

A modo de conclusión, señalar que los dibujos se realizan siempre buscando reconstruir un espacio único a partir de los fragmentos filmados. A pesar de que en la realidad ese espacio único no exista -o exista pero se vaya modificando durante la ejecución de las diferentes tomas-, el esfuerzo del arquitecto aquí es el de recomponer en un espacio continuo aquello que en realidad puede pertenecer a sets distintos, interpretando con ello una cierta voluntad del realizador de que así se entienda. Se trata pues de un



HA · SYLVETTE BAUDROT DURANTE EL RODAJE



HA · CUADERNOS DE SYLVETTE BAUDROT

compromiso personal de reconocer el espacio tal cual el director *nos lo muestra*.

01. *Hiroshima mon amour*

La extensa documentación perteneciente a los fondos Sylvette Baudrot, disponible en los archivos de la *BIFI*, resulta indispensable para el estudio de los lugares de rodaje de la película de Alain Resnais.

01.1 El hotel New Hiroshima

Kenzo Tange gana en 1949 el concurso para edificar el *Peace Memorial Museum* [Museo en Memoria de la Paz] en el centro de Hiroshima, a unos 150 metros del punto en que detonó la bomba el 6 de agosto de 1945. Originalmente el edificio se encontraba flanqueado por dos volúmenes exentos más pequeños: una Biblioteca y un Centro de conferencias. Posteriormente, y en sucesivas fases, se han conectado los tres edificios por una pasarela y se ha modificado sensiblemente su uso.

Alain Resnais convierte el Centro de conferencias en el *Hotel New Hiroshima*, en el que la actriz protagonista se aloja. Tras haber realizado una primera reconstrucción de los espacios del hotel que Resnais nos muestra en la película -habitación, terraza, corredor, parte del hall y escalera principal- se acude al estudio de las fuentes originales que documentan el edificio de Kenzo Tange, a fin de poder comprobar si la métrica y geometría adoptadas pueden corresponderse con los espacios diseñados por el arquitecto japonés aunque el edificio originalmente nunca se destinó a hotel. Finalmente, y en base a datos fiables encontrados en los archivos de la Cinémathèque Française, se establece una hipótesis sobre un posible rodaje combinando espacios reales del edificio y tomas en estudio.

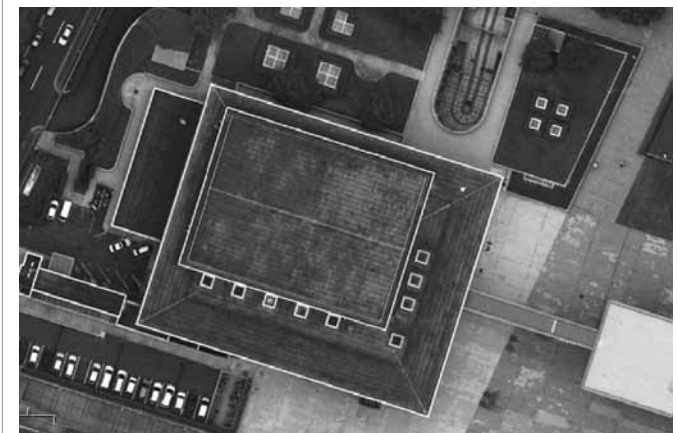
Aunque se es plenamente consciente de que se trata de un procedimiento que fácilmente puede llevar a engaño, mediante este proceso de re-dibujo previo de los espacios a partir de las imágenes de la película se pretende, como en el caso de otras producciones, comprobar hasta qué punto los realizadores estudiados son fieles a las localizaciones reales que sus decorados pretenden recrear. Por último, se intenta a su vez extraer conclusiones sobre los procedimientos utilizados para combinar, de una manera efectiva e "invisible", planos filmados en localizaciones reales con tomas en estudio, proporcionando la idea de un espacio único o al menos continuo.

El dibujo de la habitación se inicia por una cubierta que supuestamente resuelve un cuerpo más bajo del edificio, adyacente a la habitación y en su mismo nivel. Al no contar con protecciones anti-caída, se considera un espacio accesible únicamente para conservación, aunque la protagonista lo recorra mientras su amante japonés duerme. La profundidad de la misma puede calcularse aproximadamente contando los pasos que necesita la actriz en su recorrido. Finalmente, se establece a su vez un ancho aproximado de la terraza propia de la habitación, separada de esta cubierta por una barandilla.

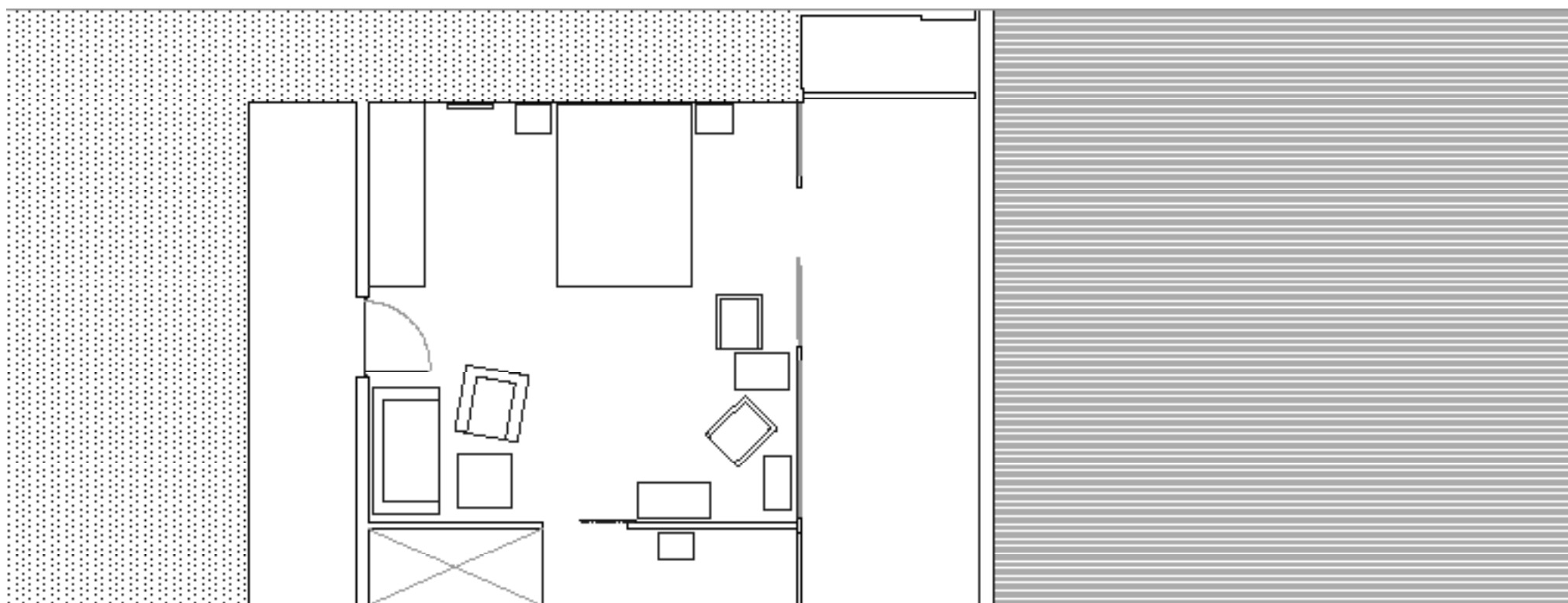
El interior de la habitación se dibuja sin ninguna dificultad, ya que las diversas escenas nos permiten comprender perfectamente su geometría. El mobiliario existente nos permite por otra parte establecer una hipótesis sobre la métrica de los dos ámbitos en que la habitación se sectoriza: el espacio de descanso y el de aseo. Este último espacio no se nos muestra por completo, por lo que sólo se dibuja lo que vemos: la posición de la ducha y la del lavabo en el que la protagonista en una escena se moja el rostro con agua.



CENTRO DE LA PAZ DE KENZO TANGE, HIROSHIMA
FOTOGRAMAS DE LA PELÍCULA Y DOCUMENTACIÓN EXISTENTE EN BAUEN+WOHNEN



VISTA AÉREA. GOOGLE MAPS



HA planta de la habitación del hotel New Hiroshima



[HA · LA HABITACIÓN DE HOTEL >

Finalmente, se establece una somera hipótesis sobre una posible relación entre la habitación, el corredor que le sirve de acceso y la escalera que desciende al hall del edificio.

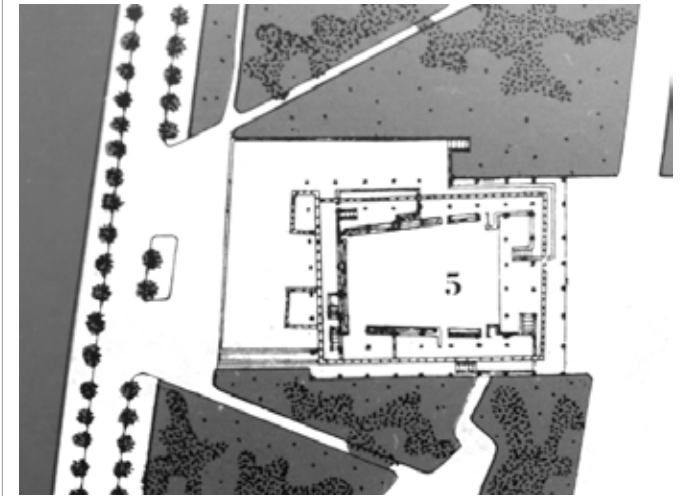
Concluido este proceso, una primera búsqueda en *Google Maps* nos permite localizar tanto el edificio como la cubierta del cuerpo más bajo anteriormente mencionada, comprobando que las vistas desde la misma hacia la ciudad coinciden con lo que la película nos muestra: el río, el monumento conmemorativo e incluso las vías rodadas. Del conjunto proyectado, el edificio que contiene este cuerpo bajo es el Centro de conferencias, adyacente al Museo de la Paz. Ello nos permite afirmar con total seguridad que, si bien originalmente nunca existió un hotel en este emplazamiento, las imágenes de la película en las que se nos muestra este ámbito exterior se registraron realmente en la Plaza de Hiroshima, posibilitando a su vez establecer la orientación de la habitación en la que los protagonistas se alojan.

El siguiente paso consiste en el estudio pormenorizado de cierta información disponible sobre el edificio en publicaciones especializadas²⁵. La información es muy dispersa, existiendo diversas organizaciones de la planta y versiones diferentes de la cubierta del cuerpo más bajo. Es por ello que los datos anteriormente comentados que el vuelo de *Google Earth* nos aporta resultan fundamentales, permitiendo ubicar esta cubierta adyacente al frente más corto del edificio, opuesto a la fachada principal de acceso.

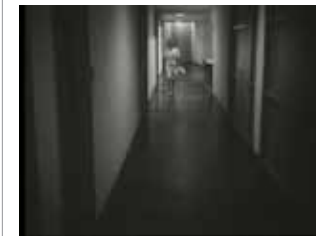
En ninguna de las plantas encontradas -correspondientes al Centro de conferencias- se encuentran referencias directas a un posible corredor sirviendo a piezas pequeñas, que eventualmente podrían haber sido decoradas

como una habitación. El esquema de funcionamiento del edificio es totalmente diferente a lo que se puede suponer a partir de las imágenes de la película, observándose en la planta cómo el corredor ligeramente abocinado presenta algunos quiebros, probablemente por la disposición del auditorio en el centro de la planta.

Diferentes imágenes de la película nos inducen a pensar que la puerta de la habitación en la que se ruedan todas las escenas no tiene correspondencia con la puerta por la que salen los protagonistas al corredor. El hecho principal que nos hace suponer esto es que en los corredores se ven las puertas pareadas, mientras que en las tomas interiores se observa claramente que la puerta de acceso se encuentra centrada en la estancia, no existiendo la posibilidad de una segunda puerta. Por otro lado, el recorrido que realizan los dos personajes al salir de la habitación discurre por un corredor con paramentos no paralelos, algo que por lo anteriormente comentado sólo podría suceder en los cuerpos largos del edificio. Este hecho entra en clara contradicción con el dato fidedigno de que la habitación debería encontrarse en el frente más corto del edificio, debido a la existencia de la cubierta del cuerpo más bajo. En añadidura, el corredor en la película desemboca en la escalera principal del edificio por la que ambos suben y bajan en diversas ocasiones, una disposición muy similar a la que podemos observar en las plantas del edificio pero siempre en el cuerpo más largo del inmueble. Esta escalera la veremos tanto desde el exterior como en el interior, resultando imposible posicionarla en una situación estable ya que de nuevo las diferentes imágenes de la película inducen a confusión. Los datos, pues, son extremadamente contradictorios.



KENZO TANGE. AUDITORIO



[HA · IMÁGENES DEL CORREDOR >



]

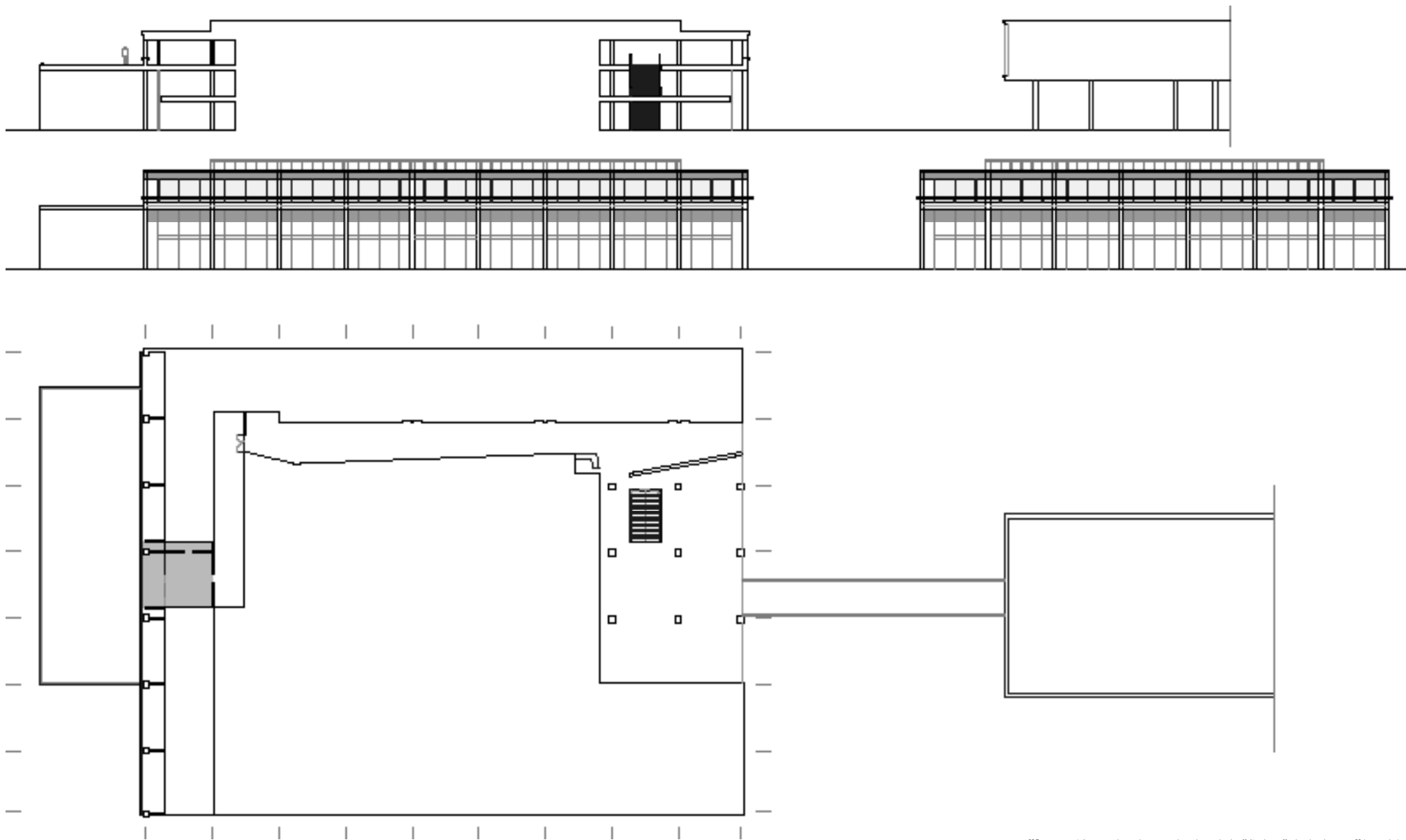


[HA · PUERTAS PAREADAS FRENTE A PUERTA ÚNICA >



]

25. Tange, 1970 / Kultermann, 1970 / Boyd, 1962.



HA sección, alzado y planta del "falso" hotel en Hiroshima

Realmente, Resnais no trabaja nunca un plano continuo de los solitarios personajes saliendo o entrando de la habitación, o bien discurriendo por el corredor anexo y la escalera general, por lo que la construcción del artificio está garantizada. Consciente de ello, nos hace ver incluso en una escena cómo el número de la habitación desde el interior y exterior coincide, el 118.

Aun contando con estas incoherencias, se realiza el trabajo de intentar encajar el espacio previamente dibujado de la habitación -a partir de las imágenes de la película- en las plantas originales del edificio. Un trabajo delicado y sometido a una cierta imprecisión, ya que la información gráfica disponible no presenta una gran definición.

Las dimensiones totales del edificio se encajan cotejando la planta de cubiertas de *Google Earth* -mostrando la versión final del edificio construido- con la información gráfica original disponible. Finalmente se concluye que el lado largo del edificio -única posibilidad para el corredor abocinado, que no para la cubierta del cuerpo bajo- podría tener unos sesenta metros. La división en crujías estructurales se realiza a su vez estudiando las imágenes disponibles en *Google Street View*. Dado que el edificio exhibe su estructura, obtenemos una modulación en nueve vanos para el lado largo y siete para el corto. Ello nos permite deducir el número y posición de los pilares, coincidente con la documentación consultada del edificio.

Finalmente, se comprueba que las dimensiones estimadas de la habitación podrían responder muy aproximadamente a una crujía estructural del inmueble. Sin embargo, todo el conjunto de incoherencias detectadas por el camino hace que resulte tremendamente complicado afirmar que la totalidad de escenas de la

película desarrolladas supuestamente en el hotel *New Hiroshima* pudiera haberse rodado en el edificio.

Una búsqueda posterior en los archivos de la *Cinémathèque Française* aporta datos importantes al respecto. Los tres documentos fundamentales se encuentran en una misma carpeta de los fondos de la script Sylvette Baudrot²⁶. El primero de ellos es un plan de rodaje manuscrito en el que se especifica claramente cómo la filmación en el espacio interior de la habitación podría haberse desarrollado en los estudios de Tokio entre los días 20 y 25 de octubre de 1958, mientras que las tomas en el corredor y escalera se fechan el 13 de septiembre. Un plan de seguimiento de rodaje más preciso permite comprobar cómo se detalla que las escenas en el interior de la habitación estaba previsto a su vez que se rodasen en estudio, mientras que todo lo referente a los corredores y espacios de comunicación del edificio se filmarían en la localización real. Incluso existe una anotación en la que se indica que el rodaje en estudio deberá garantizar la presencia de ciertos elementos presentes en el edificio de cara a mantener una adecuada continuidad entre las tomas.

Por último, un tercer documento destinado al decorador establece un listado de necesidades para los diversos sets de rodaje, especificando claramente cómo se debían acondicionar los diversos espacios en estudio.

Tras este proceso de investigación y reconstrucción, cabe destacar como en otras películas estudiadas, el celo con el que ciertos realizadores recrean en estudio ciertos espacios manteniendo gran parte de la información del ámbito original, tanto geométrica como dimensional. Por último, resulta muy interesante a su vez detectar los mecanis-

26. BAUDROT GU62-B24.

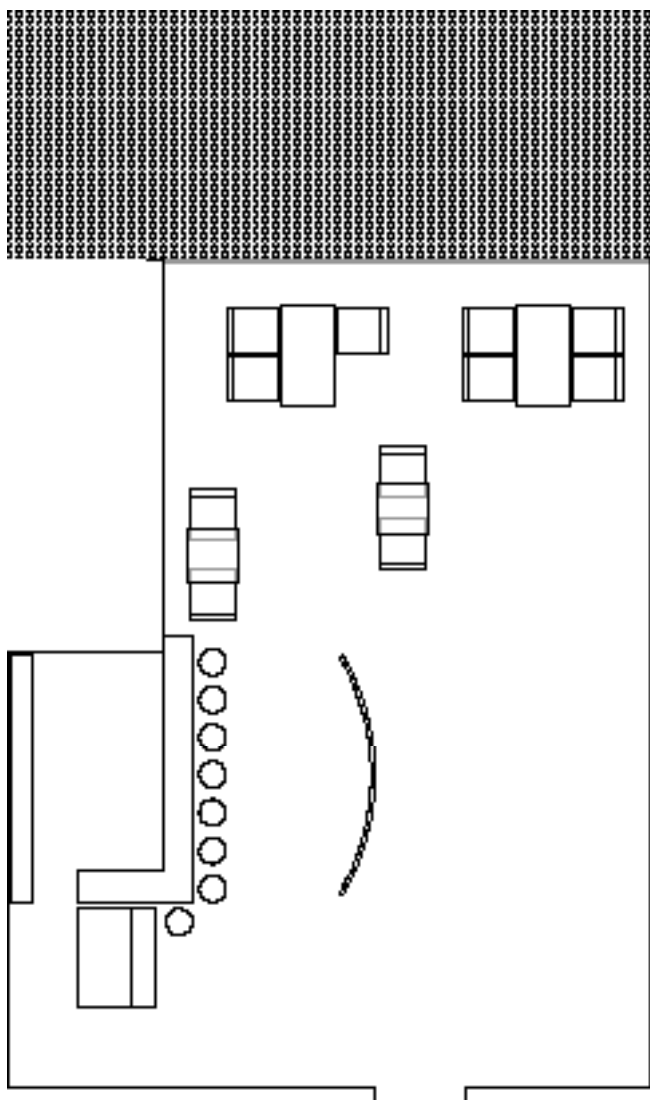
mos mediante los cuales se combinan planos de procedencia diversa -tanto geográfica como temporal- transmitiendo al espectador una continuidad espacial y temporal perfecta.

01.2 Le café du fleuve

La reconstrucción del espacio interior del café representa únicamente aquellos elementos que las parciales imágenes de la película, centradas casi exclusivamente en la gestualidad de los actores, nos permiten conocer. El dibujo puede acometerse fundamentalmente por las dos escenas en las que Resnais nos ofrece una perspectiva amplia del local: en el momento en que un cliente pone un disco en el jukebox y cuando los dos personajes abandonan el local. El sombreado a puntos representa la posición del supuesto río cercano.

Las imágenes de la película no aportan datos suficientes para localizar un posible establecimiento donde pudiera haber sido rodada la escena en la que los dos protagonistas mantienen una extensa y densa conversación. En cualquier caso, el plan de rodaje manuscrito anteriormente mencionado refleja que el día 18 de septiembre de 1958 estaba previsto rodar los exteriores del café en Hiroshima, mientras que se destinaban los días 16 a 19 de octubre para la filmación en estudio de las escenas en su interior. El extenso documento a su vez mentado detallando el seguimiento del rodaje confirma igualmente este rodaje combinado entre localización real y estudio.

Resulta muy interesante un dibujo anexo al listado anteriormente mencionado de indicaciones para el decorador en el que se describe y acota el set de rodaje de la escena del *Café du fleuve*. En el mismo observamos cómo se recrea la superficie del río y cómo se establece un ámbito necesario para el movimiento de los técnicos y cámaras durante el rodaje.



HA planta del Café du fleuve



[HA · EL CAFÉ DU FLEUVE >



]



HA · RODAJE DEL INTERIOR DEL CAFÉ EN LOS ESTUDIOS DE TOKIO

En los extensamente documentados cuadernos de rodaje de la script Sylvette Baudrot²⁷, encontramos a su vez varios bocetos pertenecientes al rodaje de las escenas en el café. En el primero de ellos, se nos muestra el movimiento que el personaje femenino realiza para abandonar el café tras la conversación. El segundo dibujo, mucho más complejo e interesante, representa en perspectiva la entrada en el café de la actriz desde el exterior incorporando a su vez un detalle en planta de la mesa en la que ambos conversan y la posición de las cámaras que los registran. Por último, un tercer esquema representa el momento en que una cámara realiza un movimiento de desplazamiento combinado con giro panorámico para aproximarse a la mesa donde ambos conversan, junto al río.

Por último, un testimonio fotográfico interesante²⁸ nos documenta la vista desde el *Café du fleuve* reconstruido en los estudios de Tokio, mostrando en primer término al técnico encargado de generar movimiento en el agua que restituye el río original a fin de que la ondulación produzca reflejos en los rostros de los protagonistas mientras conversan.

02. Ascenseur pour l'échafaud

La película organiza mayoritariamente su trama argumental en cuatro localizaciones: el edificio de la Sociedad Carala y la floristería cercana, el Motel de carretera, el café del boulevard Haussmann y las calles de París. Se han estudiado y trazado las arqueografías de las dos primeras localizaciones, ya que las escenas del café y aquellas en las que Florence deambula por París no se analizan pormenorizadamente.

La reconstrucción gráfica de los diferentes escenarios donde se desarrollan las acciones

se ha realizado exclusivamente a través de las imágenes de la película. Como criterio habitual, se dibujan pues tan sólo los espacios que los distintos planos filmados muestran; aquello que no se conoce del edificio pero resulta necesario intuir se representa con una línea o sombreado de puntos.

Posteriormente, el estudio de la exhaustiva documentación presente en los archivos de la *BIFT* sobre esta película ha permitido obtener conclusiones sobre las hipótesis originalmente planteadas

02.1 El edificio de Carala y la floristería

La localización extiende su ámbito más allá del propio edificio en que Julien asesina a Carala y posteriormente queda encerrado en el ascensor, ya que en diversas escenas se nos describe la supuesta proximidad del mismo con la floristería donde trabaja Véronique.

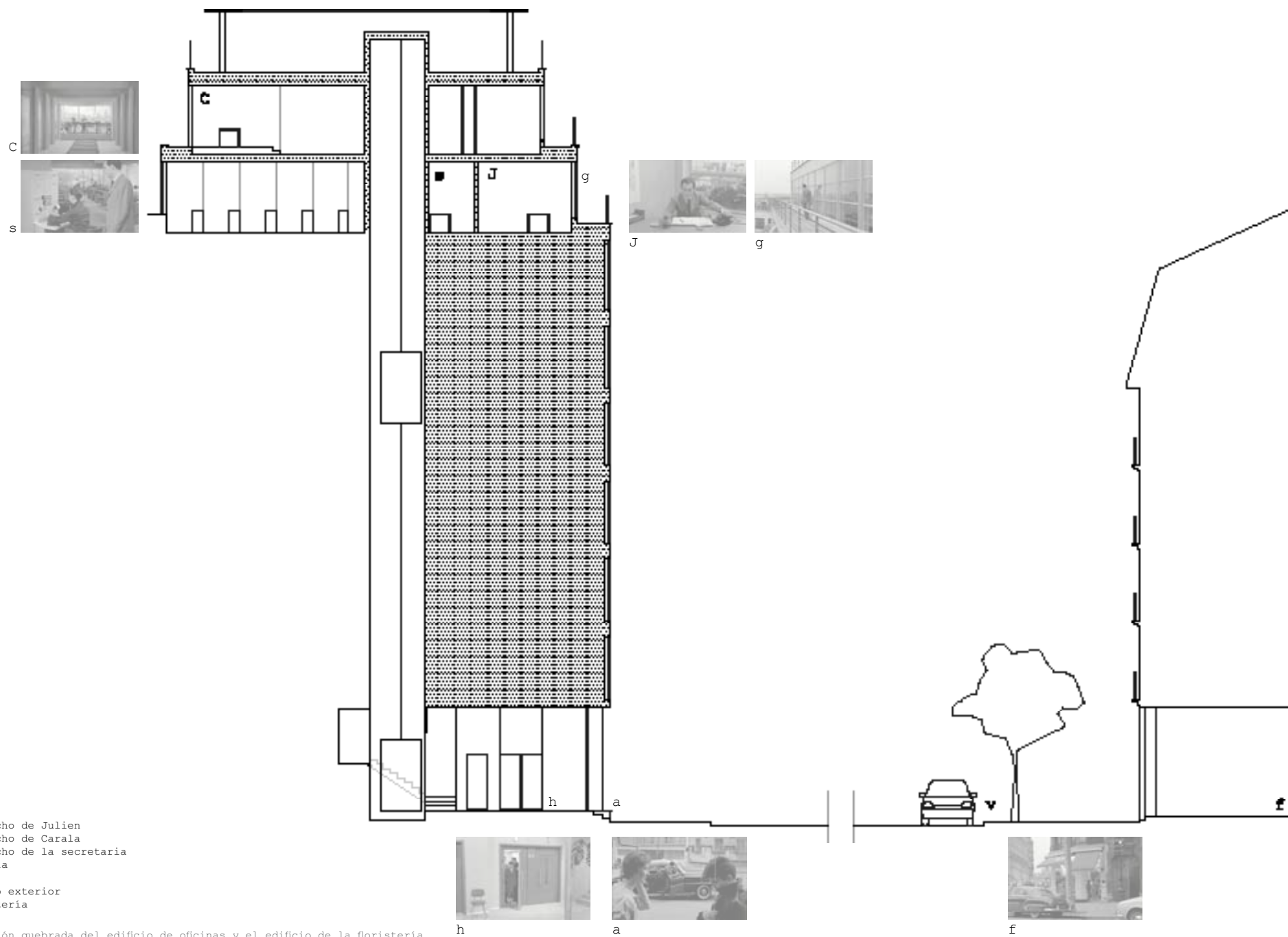
Tras estudiar el material filmado, se considera que una sección vertical, con el ascensor como eje y columna vertebral, representa adecuadamente la correspondencia entre las diferentes localizaciones, ya que permite reflejar la posición relativa de los espacios principales, interiores o exteriores, donde se desarrollan las acciones.

Se plantea una sección quebrada, trazada perpendicularmente a la fachada del edificio. Ello implica asumir que la floristería se encuentra en la misma línea de corte que la sección trabaja, aunque como posteriormente se comentará realmente se sitúa diagonalmente al inmueble del consorcio Carala. No obstante, se acepta esta imprecisión por considerar que conduce a una adecuada representación.

El recuento de niveles de la fachada que po-

27. BAUDROT GU61-B24.

28. De Navacelle, 2009, 108.

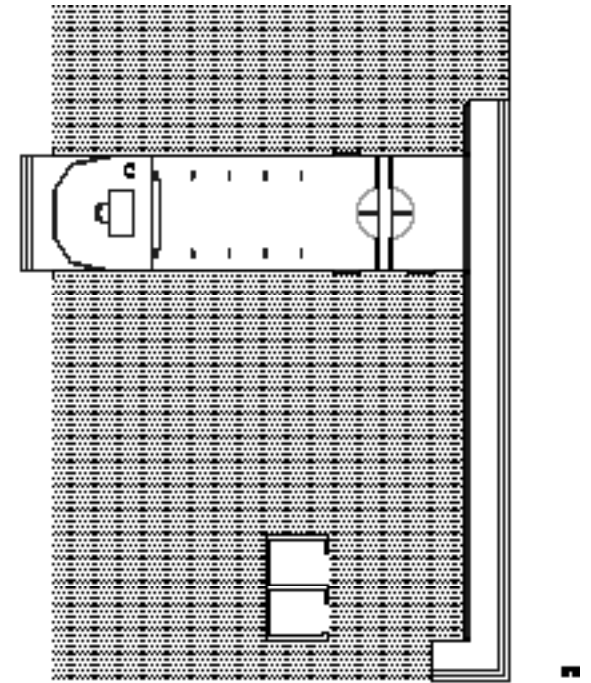
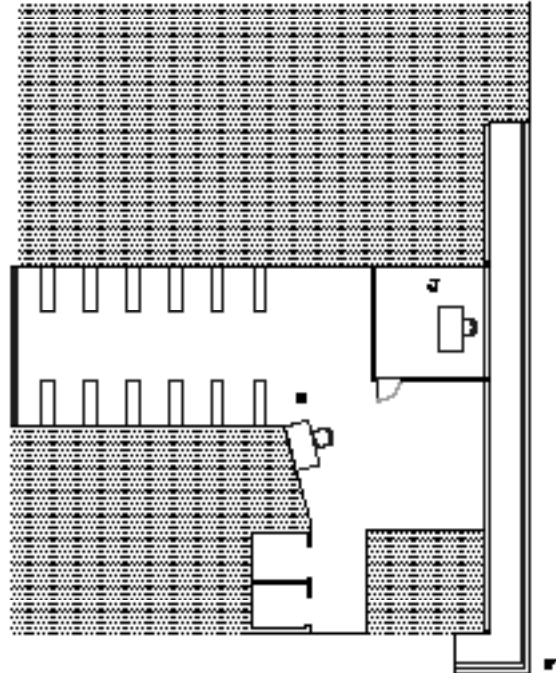
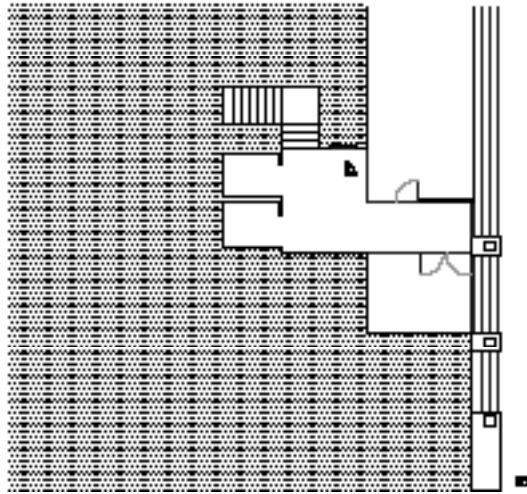


AE Sección quebrada del edificio de oficinas y el edificio de la floristería

sibilita el visionado de las imágenes exteriores del edificio resulta coincidente con lo que aparece en la botonera del ascensor. Ello ha permitido establecer una altura aproximada del inmueble, trabajando en base a un estándar de 3 metros entre caras de forjado. La sección representada al ascensor estacionado en la planta 5ª del edificio, ya que existe una toma en la que pueden contarse en el hueco del ascensor cinco puertas por debajo del nivel donde Julien permanece encerrado.

Partiendo del supuesto de un rodaje interior realizado en escenarios reales, se llega a la conclusión de que el despacho de Carala se podría encontrar ubicado en una aproximada correspondencia vertical con la sala de trabajo donde Geneviève trabaja en su centralita. El motivo que genera esta suposición es la similitud entre la vista que el ventanal de fondo presenta en ambos espacios, una vista de Montmartre. No obstante, el hecho de que en el registro de ambas estancias se haya trabajado con un salto de eje de 180° respecto a dicho ventanal dificulta inicialmente la percepción de esta correspondencia vertical, provocando que ambos espacios se imaginen enfrentados.

Este horizonte similar anteriormente citado podría conseguirse, en cualquier caso, mediante un forillo pintado con la vista de Montmartre. Un recurso muy bien manipulado por otra parte ya que el punto de vista en ambos ventanales es dinámico conforme los personajes evolucionan en el espacio y es algo más alto en el despacho de Carala. Ante la duda, y a falta de mayores datos, inicialmente se otorga crédito a una cierta correspondencia vertical entre los despachos de Julien y Carala. No puede afirmarse, en cambio, que ambos espacios se sitúen de manera precisa uno encima del otro ya que Julien se

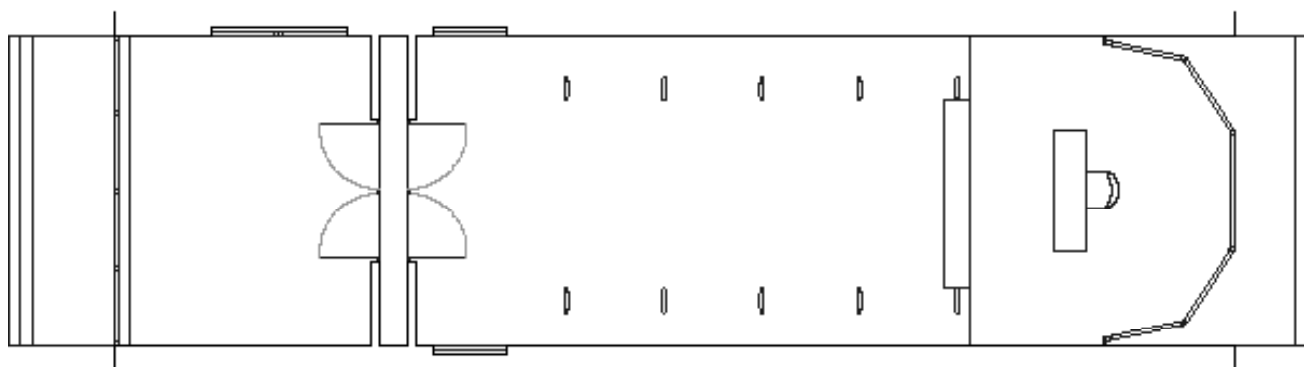
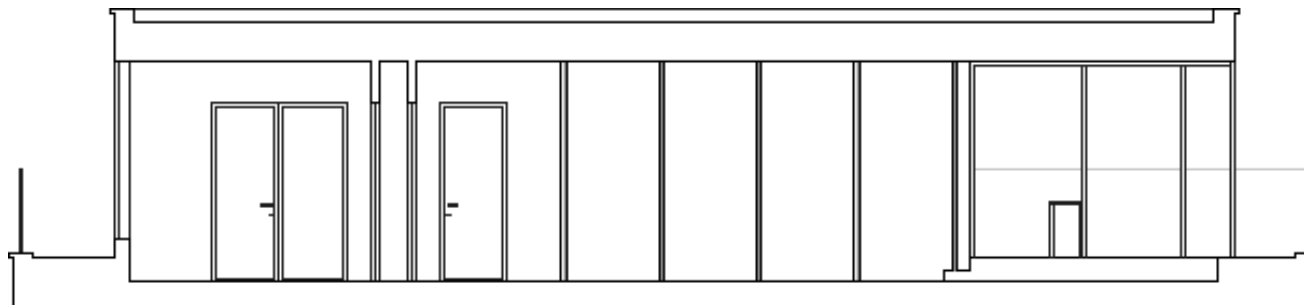


desplaza en horizontal por la galería exterior.

Una vez establecido el supuesto de la correspondencia vertical entre la sala donde trabaja Geneviève y el despacho de Carala, se cruzan los datos visuales disponibles en ambos espacios de cara a comprobar esta suposición y establecer una posible métrica. En el caso del primero, el número de mesas de trabajo -asumiendo una dimensión estándar de las mismas- permite una cierta aproximación a las dimensiones de la estancia.

En el despacho de Carala, se comprueba que asignando un valor al espacio comprendido entre las lamas verticales que ritman longitudinalmente la sala -valor que se obtiene a partir del número de pasos que Julien necesita para recorrer el espacio entre las mismas- obtenemos como resultado una estancia con una métrica bastante similar a la sala donde Geneviève afila sus lápices. La distancia entre las lamas y la puerta de acceso al despacho se ha deducido asignando una anchura a las puertas secundarias que flanquean el acceso principal, y que Julien cierra tras cometer el asesinato. La anchura aproximada de la estancia se define extrapolando frontalmente la unidad de carpintería con la que hemos modulado la dimensión longitudinal. La sala previa al despacho de Carala se dimensiona extendiendo las conclusiones métricas y modulares obtenidas en el dibujo del despacho del empresario.

La distancia del despacho de Carala -o la sala de trabajo de Geneviève- al ascensor es una incógnita, ya que la planificación utilizada nunca inserta un plano global que permita afirmar una métrica precisa. El dibujo de la planta baja resulta posible gracias a las múltiples escenas que en ella se realizan.



AE Sección y planta del despacho de Carala



Un aspecto interesante que la película trabaja es cómo se transmite al espectador la supuesta proximidad física del edificio Carala a la floristería y al coche de Julien aparcado enfrente de la misma.

Previamente a su ascenso al despacho del empresario Carala, Julien se aproxima a la barandilla de la terraza del edificio donde trabaja y se asoma. Seguidamente, un plano subjetivo de su mirada nos muestra la calzada y una porción de acera -no la floristería-, y cómo un tráfico denso esquiva el que después sabremos que es su coche, incorrectamente estacionado en la acera. Debido a la elección del punto de vista de estos dos planos, y a la estrategia de montaje utilizada, lo primero que se podría pensar es que el coche -y consecuentemente la floristería- están justo enfrente del edificio, cuando la localización real nos mostrará ulteriormente que no es así.

En este primer plano picado inicial, el vehículo está aparcado en esquina junto a un gran árbol y cerca de un semáforo y paso cebra, justificando su incorrecto aparcamiento. Efectivamente, cuando Julien sale del edificio tras asesinar a Carala, una cámara registra a Louis y a Véronique en la puerta de la floristería, -esta última accionando una barra que recoge el toldo del comercio- toma en la que podemos ver el coche en una posición muy similar a la vista cenital anterior desde la terraza. De hecho, este plano pretende indicarnos que el coche aparcado que hemos visto anteriormente lo estaba delante de la floristería.

Posteriormente, un plano medio corto de Louis y de Véronique de espaldas con la barra que acciona el ascenso del toldo de la floristería, nos permite ver en segundo plano a Julien cogiendo una multa del limpiaparabrisas

con el edificio de Carala al fondo. Inicialmente, esta situación nos refiere la posición del coche frente al inmueble al otro lado de la calle, pero curiosamente en este plano el vehículo ya no está aparcado junto al árbol y el semáforo. Ello resulta necesario, ya que el árbol impediría la apertura de la puerta del vehículo.

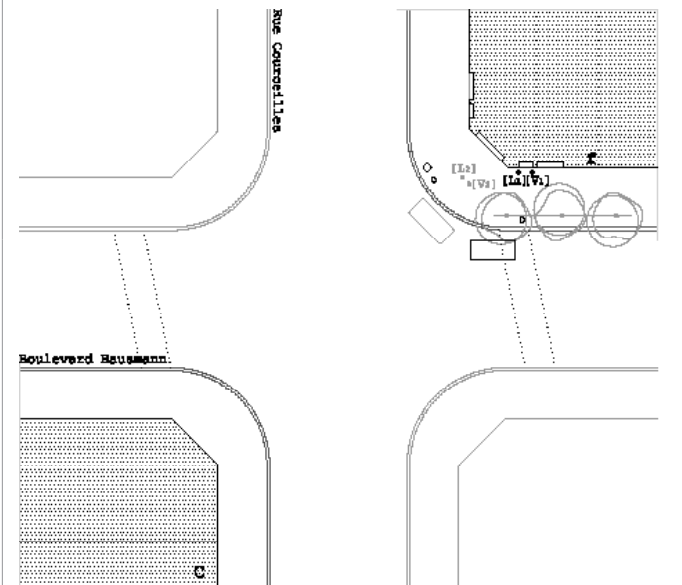
El hecho de que Véronique, de espaldas, siga accionando la barra del toldo tampoco nos garantiza nada, ya que en esta toma no vemos la floristería. De hecho, para ubicar la cámara que permite poder rodar a Louis y Véronique de espaldas, resulta necesario desplazar a los actores de la fachada de la floristería. Es algo que una observación atenta permite comprobar, ya que la distancia que en el plano anterior hemos podido intuir entre el coche de Julien y la floristería es mayor que en este nuevo plano. Sin embargo, el hecho de que la actriz mantenga en sus manos la barra que recoge el toldo del comercio nos permite entender la situación.

En el momento en que vemos, en un plano opuesto al anterior, cómo Julien sale del coche para recoger el gancho olvidado en la terraza y Louis se aproxima al mismo, entendemos la ubicación del vehículo respecto a la floristería pero tampoco encontramos referencia al árbol ni al semáforo de la toma picada. La localización se aclara finalmente cuando vemos entrar de frente en primer plano a Julien en el edificio para retirar la prueba del delito y al fondo vemos la esquina donde se encuentra la floristería y el coche descapotado. Es por ello que podemos aventurar la hipótesis de que el vehículo ha sido desplazado de su localización en el primer plano cenital, junto al árbol. En un instante inicial esta ubicación permitía justificar un incorrecto estacionamiento junto a la esquina²⁹. Sin embargo, el coche debe ser des-



>

1



- [L] Louis posición 1
- [V] Veronique posición 1
- [L] Louis posición 2
- [V] Veronique posición 2
- C oficinas Carala
- f floristería
- O semáforo
- D coche de Julien posición 1
- coche de Julien posición 2

AE Planta de localización del edificio de oficinas y el edificio de la floristería

plazado de esta localización para facilitar el resto de escenas.

Estas condiciones se confirman de nuevo al final de la película cuando Julien ha conseguido escapar del ascensor y salir del edificio, ya que un nuevo contraplano subjetivo de su mirada nos muestra frente a la floristería un pequeñísimo utilitario, un ISO ISETTA modelo de 1955, aparcado en el lugar donde supuestamente debía encontrarse su vehículo, sin referencia de nuevo al árbol y la farola.

Vemos pues que los diferentes planos manipulan la localización y los elementos móviles que en ella intervienen en función de las necesidades concretas de planificación. Sin embargo, la permanencia de algunos aspectos y detalles nos permite entender el espacio escénico, todo ello apoyado en una adecuada estrategia de montaje.

En los archivos de la *BIFI* figura un documento³⁰ en el que podemos encontrar un primer boceto del espacio previsto para el rodaje del fragmento de película donde Julien asesina a Carala, claramente más cercano a lo descrito en la novela que a la localización finalmente utilizada³¹. En el mismo se observa cómo el escenario previo ideado por Louis Malle establecía que el despacho de Julien y el de Carala se encontraban en una misma planta organizada mediante una circulación por corredor interno, definiendo a su vez una posición concreta para el núcleo de ascensores.

Sin embargo, en otro documento de la *BIFI*³² encontramos escrito a mano en el reverso de un guión encuadernado las siguientes palabras:

Les immeubles: celui de la CIE Niger Français est + haut, plus imposant. L'escalade y serait plus belle. Le bureau de Carala, en

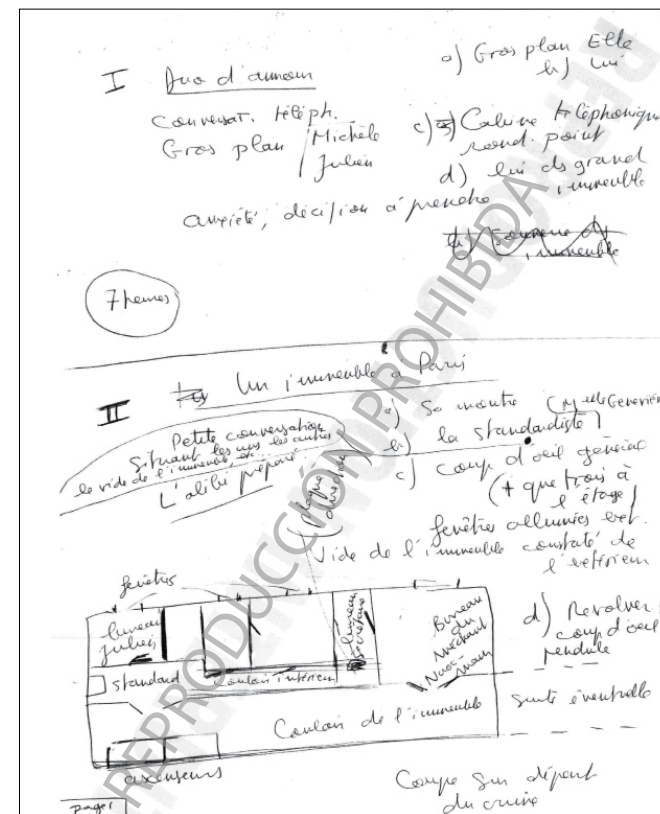
dernier étage, aurait une vue superbe.

Mais 1) *Aura-t-on l'autorisation de tournage ?*
2) *Il y a devant l'entrée une pissotière fort gênante qui bouche la vue du carrefour*
3) *l'autre immeuble est plus moderne Julien pourrait escalader une corniche et passer ainsi d'un balcon à un autre, je veux dire d'un étage à un autre.*

Ello nos permite afirmar que durante la preparación de la película, y por motivos visuales, se pensó en cambiar de idea respecto a lo que previamente establecía la novela, dudando por otro lado entre dos localizaciones. En cualquier caso, y como más adelante se comenta, no podemos asegurar a que edificio corresponden estas notas de preparación previa: si al que realmente fue objeto de rodaje o a otro alternativo, ya que el inmueble de la *CIE Niger Français* en París ha desaparecido.

En el primer documento anteriormente mencionado de la *BIFI*, también se anota a mano en la página 23 por parte de la script -sobre una copia del guión- que cuando Florence forcejea con las rejas, las oficinas se encuentran entre la calle Paul Cezanne y la Avenue Myriam T. Henrich.

En la página IMDb³³ se reseñan algunas localizaciones de rodaje de esta película. Concretamente, se cita que el edificio de oficinas que nos ocupa se encontraba en la Rue de Courcelles en París. Uniendo estas referencias con una búsqueda realizada respecto a la antigua sede de la *Compagnie du Niger Français* -dato existente en las notas al guión anteriormente mencionadas- se otorga crédito a esta localización de rodaje ya que originalmente existía un inmueble perteneciente a dicha compañía también en esta



29. Algo que más adelante vemos que tiene importancia en la trama al imaginar Julien, cuando consigue salir del ascensor y escapar del edificio, que su coche no está porque la policía lo ha retirado.

30. MALLE 0018 B4, *Scénaristique, brouillons script.*

31. Ver 3.2.1 *Los asuntos prestados.*

32. MALLE 0017-B3, *Scénaristique Continuité dialoguée (exemplaire de travail)*

Los edificios: El de la CIE Niger Français es más alto, más imponente. La escalada será más bonita. El despacho de Carala, en la última planta, tendría una vista soberbia.

Pero: 1) *¿Obtendremos autorización para rodar?*

2) *Hay frente a la entrada un molesto urinario que oculta la vista del cruce.*

3) *El otro edificio es más moderno.*

Julien podría escalar una cornisa y pasar a sí de un balcón a otro, quiero decir de un piso a otro.

33. www.imdb.fr

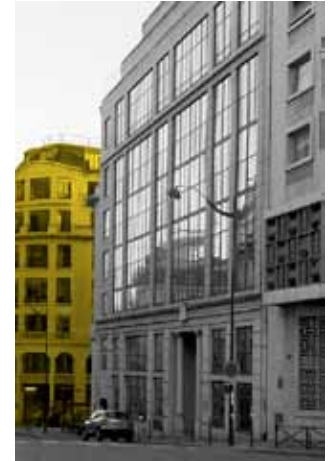
calle.

El hecho de comprobar la existencia de dicho inmueble podría demostrar a su vez la cercanía o no de la floristería frente al mismo, no tanto del comercio en sí, sino más bien de las características urbanas de su emplazamiento.

El edificio tal y como aparece en la película ya no existe. No es posible afirmar si el actual es fruto de una renovación del original o un inmueble de nueva planta, ya que aunque se mantiene el escalonamiento de los niveles superiores la nueva construcción es formalmente muy diferente. Por otro lado, el edificio medianero en esquina -avistado parcialmente en alguna toma de la película- también ha sido modificado.

Lo único que nos permite afirmar que efectivamente el edificio donde se rodaron las escenas de la película estaba exactamente allí, es su ubicación en una calle en pendiente, el reconocimiento preciso de los edificios del entorno cercano y la existencia de la floristería frente al mismo en el carril opuesto del Boulevard Haussmann.

Aunque formalmente la floristería ha sufrido algunos cambios, si que mantiene algunos elementos que permiten su reconocimiento: la coincidencia precisa con la puerta del zaguán colindante, el trazado del escaparate en esquina y la existencia en el interior de unas columnas blancas brillantes decorativas con un remate que imita una copa de árbol. La localización pues, no deja lugar a dudas, ya que incluso la vista cuando Louis y Véronique roban el coche de Julien y comienzan a ascender por el Boulevard Haussmann coincide sin lugar a dudas con lo que hoy nos podemos encontrar.



AE · EDIFICIO DE OFICINAS. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA Y ESTADO ACTUAL



AE · FLORISTERÍA. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA Y ESTADO ACTUAL

En una búsqueda paralela realizada, se pudo encontrar a su vez el café del boulevard Haussmann, una de las localizaciones importantes de la película. En el mismo transcurren varias acciones, pero lo que ahora nos parece importante reseñar es el momento en que Florence ve pasar el coche de Julien pilotado por alguien que no acierta a reconocer -pero que ella identifica como su amante- acompañado de la florista.

De acuerdo a lo que la película relata dicho café se debía encontrar en el camino de ascenso del boulevard Haussmann hacia el *Arc de Triomphe* de la Place Charles-de-Gaulle, y es allí donde efectivamente se encuentra. Actualmente el local alberga un restaurante italiano y, si bien morfológicamente ha sido modificado, tanto su localización supuesta como los elementos arquitectónicos pertenecientes al zaguán adyacente -jambas, puertas, huecos de la primera planta- coinciden de manera absoluta.

Ello nos permite afirmar que en esta película Louis Malle parece trabajar con un planteamiento muy honesto respecto a las localizaciones donde supuestamente se desarrolla la acción. Aunque, como más adelante podremos comprobar, como buen cineasta se reserva el derecho en esta misma producción de manipular a un espectador cómplice -que ante todo cree en lo que ve y escucha en la pantalla- trabajando de una manera más libre con respecto a la supuesta ubicación de los lugares de rodaje y su identificación geográfica real.

Un nuevo documento³⁴ consultado en la *BIFI* aporta nuevos datos relevantes -e incluso contradictorios- respecto a la localización de los sets de rodaje en las escenas desarrolladas en este edificio. En las páginas de este guión se describen de una manera muy precisa todas las tomas y los diálogos,

con indicación de tipo de plano y cámara a utilizar. En este extenso documento mecanografiado se precisa a su vez con detalle qué planos se van a rodar en estudio y cuáles en localizaciones reales. Encontramos aquí un dato sorprendente, ya que si bien parece que se plantea rodar las escenas exteriores localizadas en el edificio -vía urbana y galerías escalonadas superiores- en escenarios reales, tanto las tomas en el zaguán, en el interior del ascensor y en los despachos de Julien y Carala se planifican originalmente en estudio.

Este hecho lo apoya un dato existente en un documento contable³⁵, *Devis définitif* [presupuesto definitivo], en el que figura el siguiente detalle de planificación:

4 semanas y 2 días Estudios EPINAY
2 semanas y 1 día Exteriores París y región parisina
3 días Exteriores Le Touquet

Vemos, pues, que la previsión de rodaje en estudio era importante. En el caso de las escenas en el interior del ascensor parece lógico este planteamiento previo, dado que el exiguo espacio de una cabina difícilmente habría podido permitir filmar las escenas que aparecen en la película como más adelante se detalla. Sin embargo, en el caso del zaguán del edificio -y su conexión con el exterior- y los despachos superiores, sorprende esta previsión atendiendo tanto a lo que las imágenes muestran como a la nota anteriormente mencionada en la que se refiere la intención de utilizar el despacho del último nivel del edificio debido a las impresionantes vistas con las que cuenta³⁶.

El hecho de que el edificio de oficinas original se haya modificado severamente -o sustituido- no ayuda a resolver ciertas incerti-



AE · CAFÉ DEL BOULEVARD HAUSSMANN. ESTADO ACTUAL Y FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA

PRODUCTION: NOUVELLES ÉDITIONS DE FILMS		FILM: ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD	
SEMAINE ET JOURS		PARIS	LE TOUQUET
DECORS		SCÈNES	PLANS
1	PROLOGUE		
2	SCÈNES		
3	PROLOGUE		
4	SCÈNES		
5	PROLOGUE		
6	SCÈNES		
7	PROLOGUE		
8	SCÈNES		
9	PROLOGUE		
10	SCÈNES		
11	PROLOGUE		
12	SCÈNES		
13	PROLOGUE		
14	SCÈNES		
15	PROLOGUE		
16	SCÈNES		
17	PROLOGUE		
18	SCÈNES		
19	PROLOGUE		
20	SCÈNES		
21	PROLOGUE		
22	SCÈNES		
23	PROLOGUE		
24	SCÈNES		
25	PROLOGUE		
26	SCÈNES		
27	PROLOGUE		
28	SCÈNES		
29	PROLOGUE		
30	SCÈNES		
31	PROLOGUE		
32	SCÈNES		
33	PROLOGUE		
34	SCÈNES		
35	PROLOGUE		
36	SCÈNES		
37	PROLOGUE		
38	SCÈNES		
39	PROLOGUE		
40	SCÈNES		
41	PROLOGUE		
42	SCÈNES		
43	PROLOGUE		
44	SCÈNES		
45	PROLOGUE		
46	SCÈNES		
47	PROLOGUE		
48	SCÈNES		
49	PROLOGUE		
50	SCÈNES		

AE · DOCUMENTO BIFI

34. MALLE 0020 B4 Scénaristique / Découpage technique.

35. CN 16-B12.

36. MALLE 0017-B3.

dumbres, ya que por lo menos se habría podido comprobar la morfología de la recepción del mismo y la ubicación de los ascensores. Lo único que se puede afirmar con rotundidad es que el espacio de acceso del edificio actual no se corresponde en absoluto con lo que la película muestra³⁷.

Por otro lado, en el documento anteriormente citado *MALLE 0017-B3* aparece un croquis con una indicación a mano que refiere lo siguiente: *Pour le hall, celui de l'immeuble Féau est bien, mais plutôt petit*³⁸.

En dicho croquis, aunque de trazos muy generales, se detalla de una manera precisa la localización exacta de los elementos importantes de este espacio de acceso. Se trata de un dibujo que podría pertenecer a un boceto de un espacio existente o estar destinado a la construcción de un decorado. La inscripción adjunta anteriormente referida de nuevo plantea dudas, no otorga datos suficientes.

Sin embargo, analizando las secuencias de la película rodadas en la planta baja podemos apreciar algo digno de mención. En todas aquellas escenas en que se genera el tránsito interior-exterior de algún personaje a través del espacio de recepción se montan dos planos diferentes en *raccord* de continuidad, pivotando sobre el cartel indicativo de la organización por plantas del Consorcio Carala.

Ello puede ser debido a dos motivos. Por un lado se podría pensar en una estrategia de transición entre una escena rodada en estudio y otra en un escenario real. Esta opción apoyaría la indicación antes mencionada en el documento *MALLE 0020 B4*, según la cual esta escena se planificaba en estudio.

En segundo lugar, podría ser debido a la ne-

cesidad de un cambio de posición de cámara a fin de adaptar el rodaje a las condiciones de un espacio existente. En este caso, también hemos visto anteriormente que se nombra cómo la existencia frente al acceso al edificio de un urinario público³⁹ que ocultaba parcialmente la vista del cruce de calles podría ser un problema, por lo que se podría haber planteado por este u otro motivo una estrategia de subdivisión en dos planos.

Vemos pues que ambas conjeturas son posibles. Como se ha comentado anteriormente, el hecho de que no sea posible inspeccionar el edificio original de rodaje no ayuda a resolver esta cuestión.

Sin embargo, si nos fijamos con atención en estos dos planos, vemos que existen algunas diferencias en el decorado. En todas aquellas tomas en las que se ven los ascensores y la escalera, vemos al fondo una puerta con un marco ancho -probablemente de madera- y una recepción con el cuadro de control eléctrico del edificio. A continuación, un marco muy fino da paso a un espacio de pared limpia en la cual se aloja el cuadro organizativo por plantas del edificio Carala, elemento como ya se ha comentado de transición entre los dos planos.

Sin embargo, el plano que permite mediante un movimiento panorámico de cámara registrar a los personajes efectuando el tránsito interior-exterior al edificio, aunque también nos muestra el panel organizativo, apreciamos inmediatamente anexo al mismo una serie de carteles indicativos y un marco ancho de puerta, todo ello en el mismo paramento.

Ello nos lleva a concluir que efectivamente el rodaje en el interior del zaguán se planteó en estudio, otorgando crédito a lo que aparecía referido en el documento *MALLE*



AE · ORGANIGRAMA EN EL ZAGUÁN DEL EDIFICIO DE OFICINAS

37. No resulta posible adjuntar imágenes del zaguán actual ya que, aunque se permitió el acceso a la planta baja del edificio, no se obtuvo autorización para fotografiarlo.

38. Respecto al hall, el del inmueble Féau está bien, pero algo pequeño.

39. En las imágenes exteriores del edificio en la película no constatamos la existencia de dicho urinario público urbano. Se desconoce pues si el comentario se refería a otro edificio alternativo o si la producción consiguió que dicho elemento se pudiese retirar durante el periodo de rodaje.

0020 B4. Esto parece razonable, ya que probablemente el zaguán original no contaba con una posición de los ascensores conveniente al rodaje, o no disponía de cuadro eléctrico a la entrada, necesario para justificar que cuando el conserje nocturno acciona el interruptor para buscar las llaves que se le han caído, Julien pueda descender unos pisos en el ascensor.

Respecto a la filmación en los espacios superiores, también encontramos una cierta ambigüedad, ya que si bien, como antes hemos visto, se recomienda el rodaje en este edificio -entre otras cosas porque el despacho de Carala en la última planta podría disponer de muy buena vista- en el documento *MALLE 0020 B4* de nuevo se planifica inicialmente en estudio. El hecho de que el despacho del empresario y la sala de la trabajo de la secretaria de Julien compartan la vista aérea de París no resulta suficiente para apoyar la hipótesis de un rodaje en escenarios reales, ya que como hemos visto anteriormente se puede tratar de un forillo pintado.

Mencionar, eso sí, que se comprueba en una ortofoto de París que efectivamente la vista desde estos espacios superiores del edificio correspondería realmente a lo que los ventanales en la película nos muestran: un skyline del barrio de Montmartre desde dos puntos de vista ligeramente diferentes. Un dato más que apoya la sinceridad con la que Louis Malle trabaja las imágenes de su película.

Finalmente, un plan de rodaje existente en la *BIFI*⁴⁰ determina que los días 27, 28 y 30 de septiembre de 1957 se dedicarían al rodaje en exteriores del Edificio Carala, mientras que el ascenso de Julien por la galería exterior tendría lugar el 5 de noviembre de ese mismo año. El resto de escenas localizadas en el inmueble se rodarían en estudio.

Para concluir con este apartado de información obtenida a través de los archivos de la *BIFI*, se refieren aquí las descripciones de los tres espacios principales del edificio encontradas en dos documentos diferentes, en general coincidentes pero con algunas variaciones⁴¹:

* Despacho de Julien

(1) Le bureau de Julien Tavernier. Petit, très moderne. Mobilier métallique. Son bureau est au dernier étage d'un immeuble ultra-moderne.

(2) *Bureau moderne, très strict, meubles en acier. Impression de froideur.*

* Despacho de Geneviève

(1) Le hall en semaine est occupé par de nombreuses dactylos. C'est samedi, les machines son recouvertes de leurs housses.

La standardiste n'est éclairée que par une petite lampe de bureau. C'est le seul éclairage de l'immense pièce.

(2) Au premier plan, à gauche, un standard téléphonique; l'éclairage provient d'une lampe située dans le champ.

Derrière, dans la pénombre, s'enfonça le grand hall, avec plusieurs bureaux, des machines à écrire couvertes de housses.

* Sala previa despacho de Carala

(2) C'est une longue salle étroite, une antichambre, plus qu'un bureau.

* Despacho de Carala

(1) La pièce est grande, beaucoup de portes, télévision, planisphère occupant tout un panneau, modèle réduit de yacht. Le tout plongé dans un semi obscurité. La seule lumière provient d'une baie vitrée. Devant elle, un bureau immense, un homme seul, debout, très petit qui range des papiers.

(2) Longue pièce, dans la pénombre. L'éclairage vient d'une grande baie vitrée, situé

40. *MALLE 0019-B4*.

41. Las descripciones (1) corresponden al guión existente en la carpeta *MALLE 0017 B3*. Las descripciones (2) pertenecen a otro guión incluido en el dossier *MALLE 0020 B4*.

* Despacho de Julien

(1) El despacho de Julien Tavernier. Pequeño, muy moderno. Mobiliario metálico. Su despacho está en la última planta de un edificio ultra-moderno.

(2) Despacho moderno, muy estricto, muebles de acero. Impresión de frialdad.

* Despacho de Geneviève

(1) La sala se ocupa durante la semana por numerosas máquinas de escribir. Es sábado, las máquinas están cubiertas por sus fundas.

La telefonista solo se alumbra con una pequeña lámpara de mesa. Es la única iluminación de la gran sala.

(2) En primer plano, a la izquierda, una centralita telefónica; la iluminación proviene de una lámpara situada en campo.

Detrás, en la penumbra, la gran sala, con muchos despachos, máquinas de escribir cubiertas con fundas.

* Sala previa despacho de Carala

(2) Es una larga sala estrecha, una antecámara, más que un despacho.

* Despacho de Carala

(1) La estancia es grande, muchas puertas, televisión, un planisferio ocupando todo un tablero, un maqueta de un yate. Todo envuelto en una semioscuridad. La única luz proviene de un ventanal. Delante del mismo, un escritorio inmenso, un hombre solo, de pie, muy pequeño que arregla unos papeles.

(2) Estancia larga, en penumbra. La iluminación proviene de un gran ventanal, situado al fondo de la imagen, y que muestra un amplio panorama, mitad cielo, mitad cubiertas.

Delante del ventanal, un escritorio inmenso, sobre el cual hay una lámpara eléctrica encendida.

Carala está sentado detrás de este escritorio, aparece a contraluz.

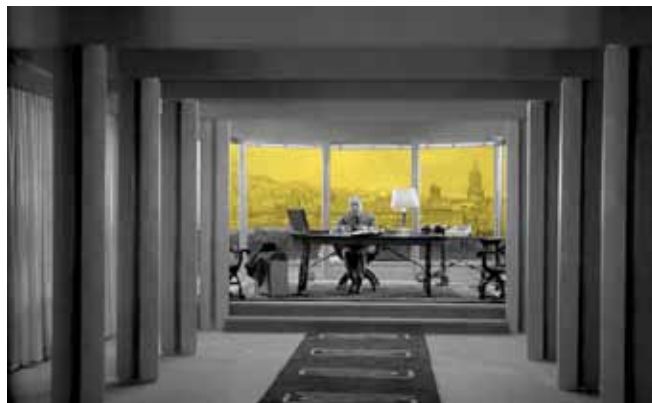
tout au fond de l'image, et qui découvre un vaste panorama, mi- ciel, mi- toits. Devant la baie, un immense bureau, sur lequel est posée une lampe électrique allumée. Carala est assis derrière ce bureau, il apparaît en contre-jour.

Vemos cómo ambas descripciones coinciden en lo esencial, siendo más precisa la primera de ellas, ya que al tratarse de un documento más inicial -de hecho todavía están los despachos de Julien y el empresario en la misma planta, el último nivel del edificio- resulta necesario describir más pormenorizadamente los espacios a fin de proceder a buscar las localizaciones y preparar el attrezzo de rodaje.

Algo que sí que resulta peculiar es cómo ambos espacios se imaginan sombríos y oscuros, a la caída de la tarde, ambientados con luz artificial. En la película esto no es así: si bien efectivamente se explicita verbalmente que es un sábado por la tarde a última hora, la iluminación exterior baña los espacios sin apenas aporte de luz artificial.

En los documentos encontrados en la *BIFI* prácticamente no se describe el hall de acceso al edificio. En cambio, sí que precisa con detalle las inscripciones que deben figurar en el panel organizativo por plantas del mismo.

Por último, y en lo que respecta al ascensor en el que Julien queda encerrado, reseñar que en la documentación gráfica existente en la *BIFI* en su sección *Iconothèque*, existe un documento⁴² que demuestra el rodaje en estudio de las escenas en el interior del ascensor, como era lógico suponer teniendo en cuenta las escasas dimensiones con las que normalmente se construyen las cabinas. En dicha imagen podemos observar cómo tan sólo



AE-VISTAS DE MONTMARTRE DESDE LOS DIFERENTES DESPACHOS



AE-EDIFICIO DE OFICINAS
ESTADO ACTUAL Y FOTOGAMA DE LA PELÍCULA

42. P188/092.

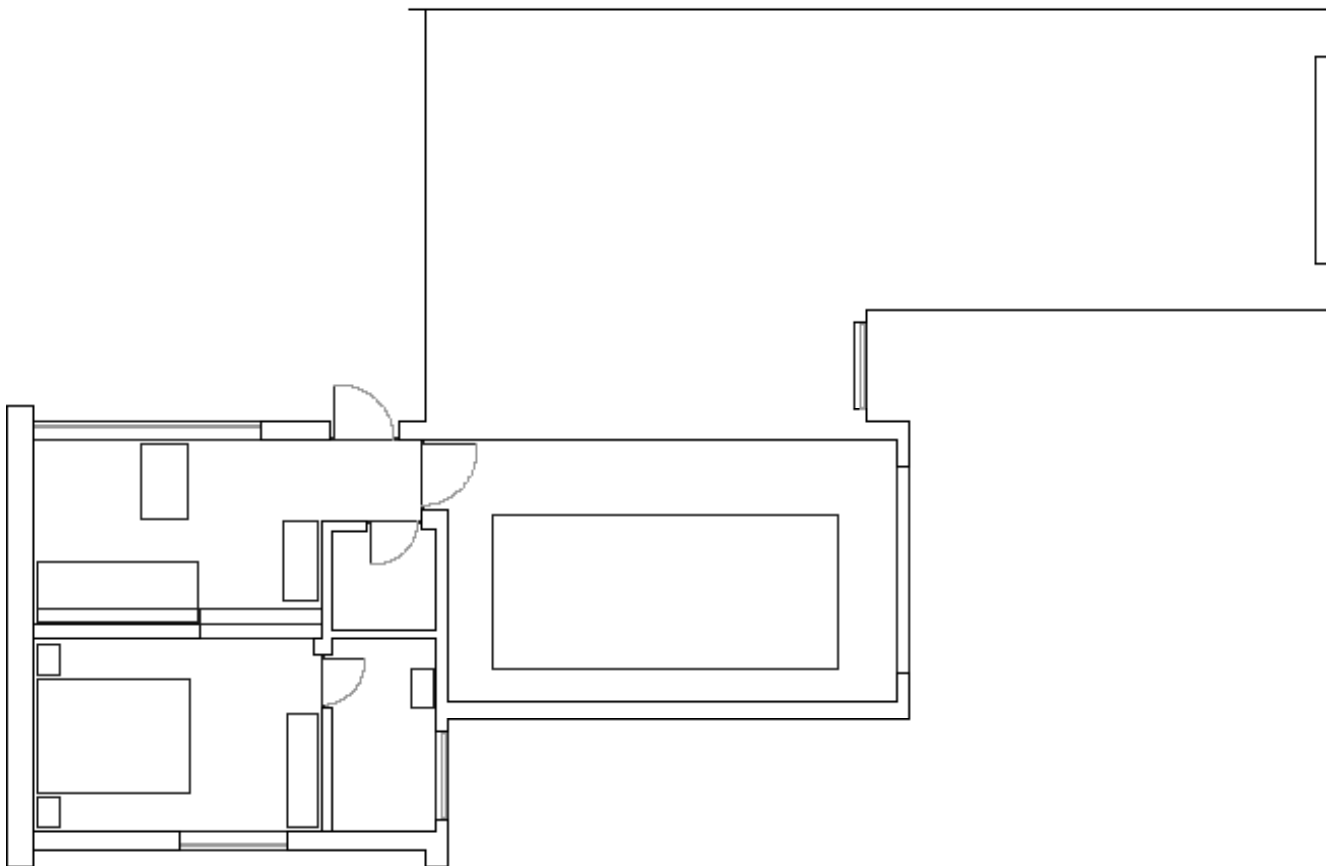
se construye un fragmento de la cabina, con sus lados no perpendiculares a fin de corregir la perspectiva y facilitar la instalación de focos de iluminación o soportes de cámara.

02.2 El motel de carretera

El trazado de la arqueografía del conjunto de bungalows en los que Louis asesina al matrimonio de turistas alemanes se acomete desde la necesidad de coordinar una distribución y métrica del espacio interior con la seriación de un conjunto de unidades supuestamente idénticas.

Una de las cuestiones que inicialmente dificulta sobremanera el dibujo de la serie de bungalows es la existencia en varias tomas interiores de una determinada ventana. En efecto, analizando posibles organizaciones del conjunto garaje/salón/habitación en función de las imágenes de la película -previamente a comprometerse con una distribución interior precisa-, un cierto hueco en fachada existente tanto en el bungalow de los Bencker como en el que ocupan Louis y Véronique, impide cualquier organización razonable de la serie de unidades que resulta posible apreciar en las vistas exteriores. Por otro lado, el diálogo en la recepción del hotel sitúa a las dos parejas en sendos bungalows contiguos, algo que en las escenas rodadas en exteriores parece respetarse.

Finalmente, se llega a la conclusión de que Louis Malle selecciona para el rodaje exclusivamente la última de las unidades, que es la única que puede disponer de dicho hueco al constituir el final de la serie. El realizador utiliza esta ventana -que a su vez aparece como fondo de plano durante la pequeña fiesta ofrecida por los Bencker- para que Louis mire a través de ella preocupado, pensando en la huida del Motel mientras arrecia la tormenta.



AE Motel de carretera. Unidad de departamento



AE - LA VENTANA EN EL MOTEL DE CARRETERA >

Una vez adoptada esta decisión, el dibujo preciso de una de las unidades se inicia por la pieza de aparcamiento, al tratarse de un espacio de dimensiones reconocibles. A su vez, se reflexiona sobre un pequeño cuerpo con una ventana que parece constituirse en pieza de conexión entre las diversas unidades. Durante el intento de reconstrucción de la serie de bungalows se plantean muchas dudas respecto a la posición relativa entre el garaje y la estancia principal, desarrollándose numerosos intentos de relacionar ambas piezas en perpendicular o paralelo. La planificación con la que la película trabaja no ayuda a resolver el problema, ya que siempre se interpone un corte que nos impide captar la globalidad del espacio que ofrecería un plano continuo.

El dibujo final se decide ajustando geométricamente un pequeño vestíbulo que organiza el acceso al garaje desde el interior de la estancia principal, la puerta de entrada al bungalow desde el exterior y una tercera puerta -supuestamente de un armario-, todas ellas relacionadas en ángulo recto. Desde el garaje se observa igualmente unas pequeñas ventanas altas, que en las tomas exteriores encontramos en los muros de mampostería -grafitados en gris-, por lo que se puede suponer que el garaje se relaciona perpendicularmente a este muro pétreo.

Una vez situado el garaje respecto a la estancia principal, se puede abordar con una cierta precisión el dibujo de esta última en sus dos niveles, ya que los diferentes planos filmados nos muestran una visión casi completa del espacio interior.

Como antes se ha comentado, al ser el bungalow un elemento perteneciente a una serie, el dibujo de la unidad debe implicar tanto el ajuste métrico interior como la relación

con el resto de unidades. Es por ello que durante la reconstrucción gráfica del espacio interior se realizan frecuentes comprobaciones sobre la validez o no de la organización de las unidades resultantes en función de los datos disponibles del exterior. El ajuste métrico se realiza mediante el mobiliario existente en las diferentes escenas y los datos disponibles referentes al desnivel entre el espacio del salón y de la habitación.

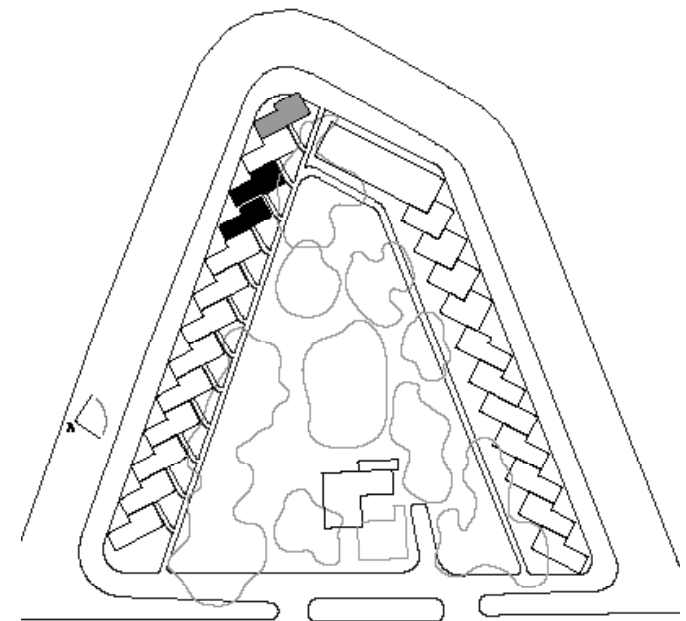
Tras estas primeras aproximaciones, se realiza un segundo encaje geométrico y dimensional desde el exterior, comprobando que el trazado de los cerramientos exteriores y sus perforaciones -puertas y ventanas- permiten dibujar unos alzados proporcionados con aquello que nos muestran las escenas rodadas en los exteriores de la agrupación.

La única estancia que se deduce sin contar con datos visuales precisos es la que en el vestíbulo previo tiene su puerta enfrentada al acceso principal al bungalow desde el exterior. Se propone que sea un posible armario, despensa, o pequeño aseo, ya que su profundidad se halla comprometida por la adyacencia del baño que hemos visto en otras escenas. De ésta última estancia sólo podemos ver un lavabo, siendo imposible precisar sus dimensiones y distribución, aunque se realiza la suposición de que una ventana existente en algunas tomas con la misma orientación que el acceso al garaje particular -y que observamos en un alzado conjunto de la agrupación-, corresponde a esta estancia aunque nunca la vemos desde el interior de la misma.

Una vez dibujado el conjunto a partir de las imágenes de la película, el siguiente paso consiste en intentar encontrar el Motel de carretera a fin de comprobar si los supuestos geométricos y dimensionales adop-



AE VISTA AÉREA DEL MOTEL DE CARRETERA EN TOUQUET. GOOGLE MAPS



AE Planta general del motel de carretera

tados durante el proceso han sido correctos. Durante la investigación a Julien, la policía le interroga sobre el motivo por el cual se encontraba en un motel de carretera en Trappes, localidad cercana a París, algo que el acusado niega porque al haber pasado la noche en el ascensor realmente no ha estado allí. Desde la trama argumental esta ubicación parece pertinente, ya que hemos visto en un fragmento anterior cómo previamente a que entre en escena el Mercedes de los Bencker, Louis realiza un cambio de sentido en la autopista cercana a París, y Véronique le transmite que está cansada de hacer todo el rato lo mismo, por lo cual no se han alejado demasiado de la ciudad.

La búsqueda resulta infructuosa. Sin embargo, y posteriormente a la finalización de dicho análisis y representación gráficos, una consulta directa en los archivos de la *Cinémathèque Française*⁴³ aporta el dato fundamental para localizar el motel de carretera, ya que el plan de rodaje de la película detalla que parte de la filmación se realizó en Touquet, una pequeña localidad de 5.000 habitantes situada a unos doscientos kilómetros de París en la región de Normandía.

Una nueva búsqueda permite entonces localizar en una ortofoto el inmueble: *Le Manoir hôtel*. El vuelo realizado por *Google Maps* en el que resulta posible atender a la disposición y construcción de las cubiertas confirma las hipótesis adoptadas durante el dibujo, posibilitando realizar algunos pequeños ajustes dimensionales. Este proceso comparativo permite afirmar que la aproximación geométrica y dimensional realizada mediante el análisis exclusivo del material visual existente en la película y su posterior arqueografía presenta un alto grado de coincidencia con la realidad construida.

Tras este proceso de redibujo previo y confirmación posterior, una nueva fuente bibliográfica consultada concerniente a la película -un artículo del escritor y columnista Alix Browne en el *New York Times* magazine en Julio de 2008-, realiza un comentario sobre este particular sin citar la localización exacta del motel de carretera:

*Alas, the Trappes Motel, the scene of a pivotal moment in the film, barely gets a credit. Malle, who was apparently a fan of American road culture (a knock-out gull-wing Mercedes makes a memorable cameo appearance), couldn't have found a groovier location if he -or for that matter Andre Balazs- had built it himself on a soundstage. (The fact that during the making of the film, the camera was often wheeled around in a baby carriage indicates what kind of budget they were working with.) At that time, well before the age of Mr. Bed and Formule 1, the motel, which was located in Normandy, and not as the film would have you believe a short drag-race away from the center of Paris, was the only one of its kind in France. And it's a beauty: A neatly landscaped bungalow colony, equipped with Eamesien décor and such amenities as individual carports, a restaurant and a photo-processing lab for creating those instant memories - or instant evidence. In other words, the ideal spot to knock back a few martinis, conduct a clandestine affair, but not to commit double-homicide*⁴⁴.

En ninguno de los documentos consultados en el la *BIFI* se describen los espacios necesarios para el rodaje de estas escenas. Muy probablemente Louis Malle tenía claro desde los inicios del proyecto la utilización de este espacio.

Si como ya hemos visto el equipo tenía previsto desplazarse tres días⁴⁵ para el rodaje únicamente en exteriores, se podía disponer



AE-MOTEL DE CARRETERA EN TOUQUET, GOOGLE MAPS

43. 0019-B4. Plan de tournage. [Plan de rodaje]

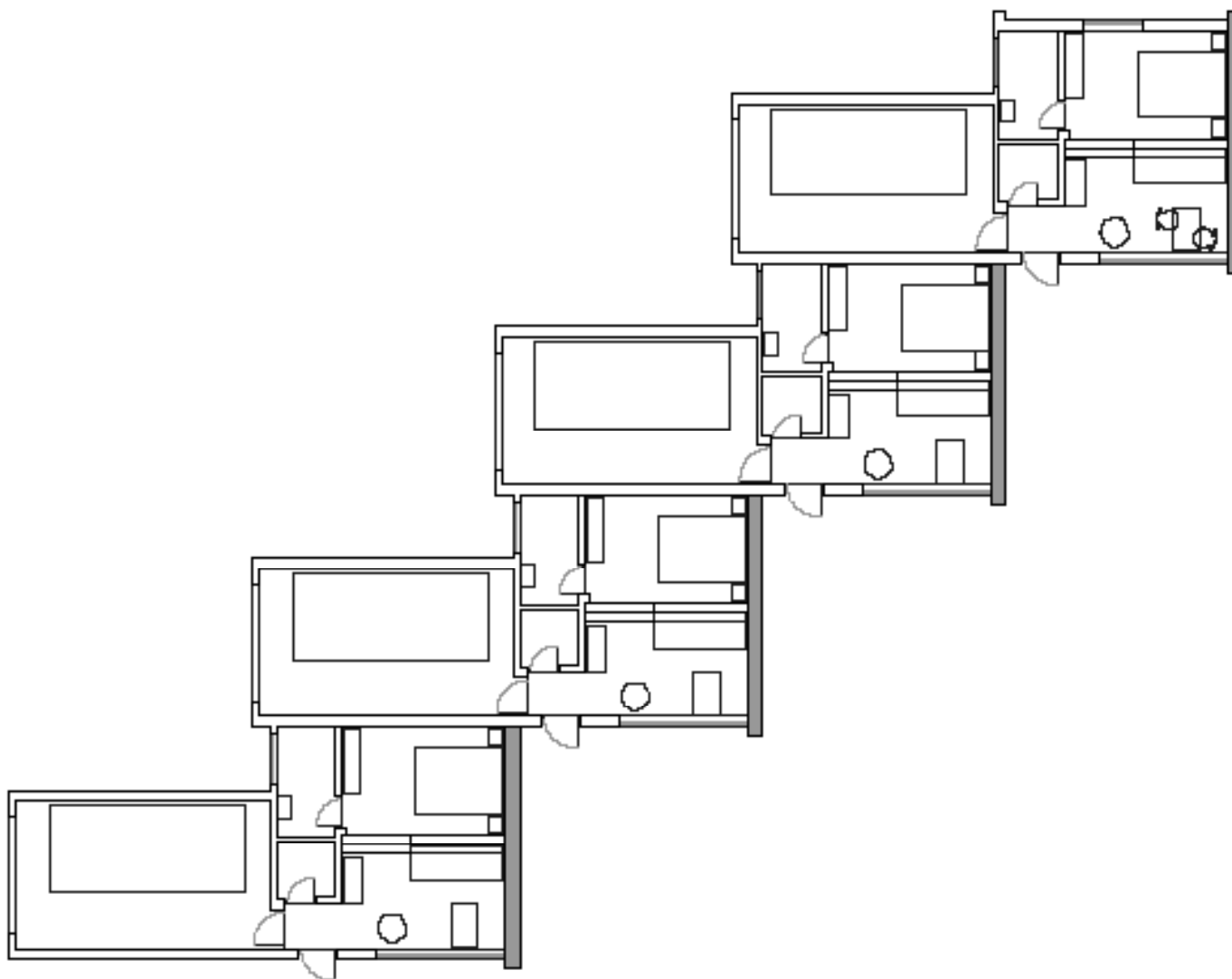
44. El motel de Trappes, el escenario del punto de inflexión de la película, apenas se acredita. Malle, que aparentemente era aficionado a la cultura de carretera americana (un sorprendente mercedes con puertas de ala de gaviota hace una memorable aparición), no podría haber encontrado una localización más adecuada si él -o para este asunto Andre Balazs- lo hubiesen construido en un plató. (El hecho de que durante el rodaje, se utilizase frecuentemente para los movimientos de cámara un cochecito infantil indica el nivel de presupuesto con el que se trabajaba. En esa época, bastante antes del la era de Mr. Bed y Formula 1, el motel, localizado en Normandía, y no como en la película se hace creer a una escasa distancia del centro de París, era el único de este tipo en Francia. Y es una belleza: una limpia colonia de bungalows en medio de un paisaje, equipada con decoración "Eames" y con alicientes como garajes individuales, un restaurante y un laboratorio de revelado fotográfico para crear esos instantes de memoria -o instantes de evidencia. En otras palabras, el lugar ideal para beber unos cuantos martinis, llevar a cabo un asunto clandestino pero no para cometer un doble homicidio. (Browne, 2008)

de gran libertad para la construcción de un espacio interior correspondiente. Es por ello que sorprende una vez más la fidelidad de la supuesta recreación en estudio del interior de los bungalows respecto a los datos fiables encontrados del exterior, haciendo que de nuevo existan dudas respecto a un alternativo rodaje en los apartamentos reales.

Dadas las grandes diferencias que podemos encontrar entre las acciones descritas en la novela -recogidas parcialmente en el guión previo- y lo que posteriormente se rueda⁴⁶, debemos suponer que la profunda reflexión argumental desarrollada conllevó necesariamente la modificación de los parámetros espaciales necesarios para desarrollar cada una de las acciones. Decidida la nueva línea argumental, resultó necesario buscar un lugar idóneo para su desarrollo.

Los pequeños apartamentos que componen el conjunto hotelero se alinean al vial rodado que conduce a los aparcamientos privados mediante una organización diagonal basada en el deslizamiento entre las diferentes unidades. Esta circunstancia permite componer unos encuadres muy dinámicos, ritmados por la alternancia de planos iluminados y en sombra.

Los dos ambientes interiores, aunque organizados en dos niveles diferentes, se encuentran conectados espacialmente. Este hecho posibilita por un lado una correcta ubicación de la cámara y una gran versatilidad de movimiento a la hora de registrar las evoluciones de los actores. Por otra parte, permite en un momento concreto relacionar espacialmente las dos conversaciones simultáneas entre Horst Bencker y Louis en el salón, y entre Frida y Véronique en la habitación. Así, el espectador comprende cómo un plano que inicialmente centra la conver-



45. CN 16-B12.

46. Ver 3.2.1 *Los asuntos prestados*.

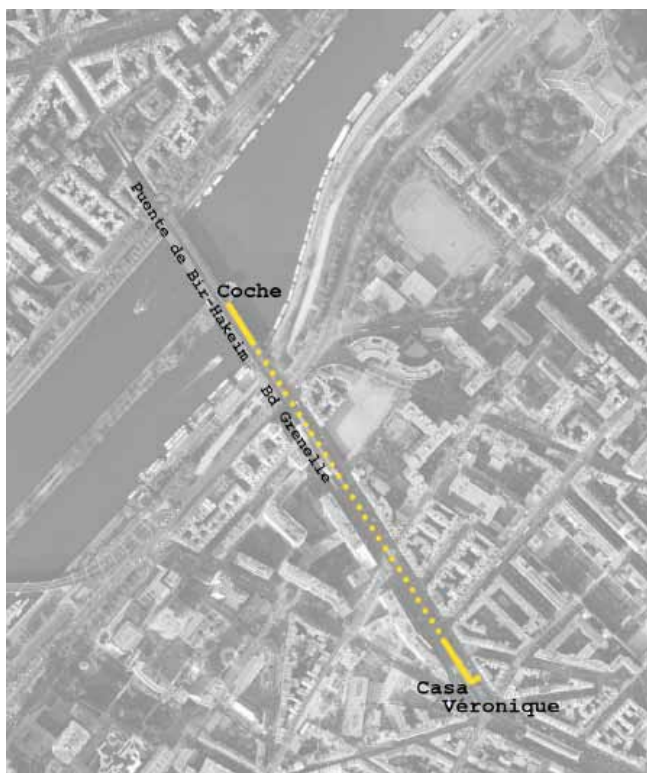
sación femenina puede ampliarse ligeramente para registrar el acercamiento de Frida a Horst y Louis con la intención de realizar unas fotografías.

Las dependencias que componen el conjunto hotelero resultan necesarias para establecer las coartadas argumentales que la trama necesita para su desarrollo y conclusión. El hecho de que cada unidad residencial disponga de un garaje propio facilita que durante el intercambio nocturno de vehículos Horst pueda despertarse e intentar impedirlo. Por otro lado, la existencia del restaurante ofrece la posibilidad de que dos hombres -uno de ellos Jean-Claude Brialy en una aparición fugaz- puedan ser testigos oculares de la llegada de las dos parejas al motel. Por último, resulta definitivo el hecho de que en el conjunto se encuentre una tienda de revelado rápido de fotografías, coartada más que necesaria para la conclusión de la trama argumental.

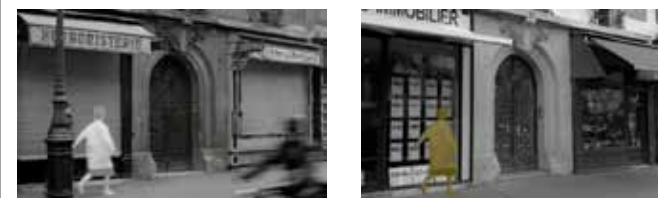
Louis Malle respeta durante toda la filmación en el motel la realidad del espacio existente, no manipulando por corte y montaje la relación entre las distintas dependencias. Quizás la única excepción la constituya el hecho anteriormente comentado de que sólo se utiliza durante el rodaje un apartamento, en lugar de los dos que el argumento precisa para su desarrollo.

02.3 La habitación de Véronique

Louis y Véronique se escapan del motel de carretera tras asesinar al matrimonio Bencker, llegan a París, abandonan el coche y suben a la habitación de la joven con la intención de suicidarse. Al final de la película, Florence acudirá a la floristería donde trabaja Véronique para obtener su dirección e intentar culpar a los jóvenes del asesinato que



AE · PONT BIR-HAKEIM, PARÍS



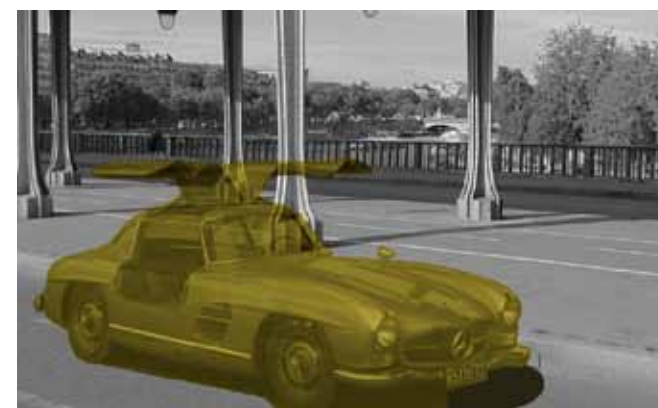
AE · CASA DE VÉRONIQUE. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA Y ESTADO ACTUAL



AE · CASA DE VÉRONIQUE. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA Y ESTADO ACTUAL



AE · CASA DE VÉRONIQUE. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA Y ESTADO ACTUAL



AE · PONT BIR-HAKEIM. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA Y ESTADO ACTUAL

injustamente inculpa a su amante Julien.

Louis Malle nos enseña en su película con todo detalle no sólo dónde reside Véronique sino su entorno inmediato. En el guión existente en la *BIFI*, esta localización se describe con las siguientes palabras: *Boulevard Pasteur, près du métro aérien, dans un immeuble style 1910*⁴⁷.

Una vez más podemos atender a la honestidad con que Louis Malle trabaja sus localizaciones, ya que no sólo nos muestra un elemento tan reconocible como *Le pont de Bir-Hakeim*, sino que nos indica con toda precisión a través de la propietaria de la floristería la dirección exacta de la residencia de su empleada Véronique, *55 Boulevard Grenelle*. En el plan de rodaje de esta película que venimos referenciando⁴⁸ se indica un rodaje en la escalera del edificio situado en el *Boulevard Grenelle* el día 26 de septiembre de 1957.

El inmueble existe actualmente. En visita realizada al emplazamiento se ha podido comprobar tanto la veracidad de dicha dirección como la fidelidad del realizador al montar la secuencia de planos contiguos que construyen la escena, ya que en ningún momento del montaje se altera la relación topológica existente entre el lugar en el que el vehículo es abandonado, la dirección de la marcha de los dos jóvenes y la llegada a la habitación de Véronique.

03. *La peau douce*

En la documentación existente en los archivos de la *BIFI* de la Cinémathèque Française no se encuentran apenas descripciones ni bocetos de los espacios utilizados para el rodaje de la película. En el plan de rodaje existente⁴⁹ no se realiza mención al rodaje

en estudio de ninguna escena.

03.1 *La residencia de los Lachenay*

Las tomas exteriores del inmueble donde residen Pierre y su mujer pueden no corresponder al edificio donde se encuentra el apartamento, ya que en ningún momento se nos ofrece un plano continuo que permita relacionar con seguridad las imágenes exteriores e interiores. La escena principal que intenta establecer una continuidad entre estos diferentes ámbitos la encontramos al principio de la película, estructurada en varios planos. En los primeros vemos a Pierre saliendo angustiado de una estación subterránea de metro y cruzando un paso de peatones. A continuación, se nos muestra cómo Pierre se dirige al zaguán de un edificio, presiona el timbre de apertura y accede al mismo. Posteriormente, le vemos avanzar por un zaguán y acercarse al ascensor. La siguiente toma nos muestra cómo se aproxima a una puerta, llama al timbre y su mujer Franca le abre. Por último, un plano desde el interior de la vivienda nos muestra cómo la pareja entra al inmueble y cierra la puerta. Tras un reducido desarrollo argumental, Pierre abandona la residencia en compañía de su hija Sabine y un amigo de la familia, en dirección al aeropuerto de Orly. Es en este momento cuando mejor podemos ver, desde el interior de la vivienda, el rellano anteriormente comentado con el ascensor.

En una publicación monográfica sobre François Truffaut la circunstancia de que el realizador prestó su propia casa para el rodaje de las escenas interiores. Este hecho, sumado a la existencia de una imagen de rodaje en la que vemos, en un ámbito claramente doméstico alejado de un decorado, cómo el actor que encarna Pierre -Jean Desailly- dormita en un sillón mientras François Truffaut encima de una mesa control la cámara, nos permite



[PD·ZAGUÁN EN RESIDENCIA DE LOS LACHENAY >



]

47. MALLE 0018. *Boulevard Pasteur, cerca del metro elevado, en un edificio estilo 1910.*

48. MALLE 0019-B4.

49. TRUFFAUT 111-B82.

afirmar el rodaje en un apartamento real. Más tarde se volverá sobre este particular.

Se dibujan todas las estancias de la vivienda que podemos ver, con una intuición de la cocina en base a lo que de ella se aprecia desde el exterior. Para ello, se parte de un supuesto de ortogonalidad en todos los espacios trazados, salvo la presencia de un quiebro que podemos observar en la pared del pasillo cuando Pierre va a llamar por teléfono a Nicole desde su despacho. La puerta que se observa en ese mismo paramento tras el quiebro, se interpreta como de un pequeño armario, trastero o aseo.

El espacio principal de la vivienda se resuelve en dos niveles, pudiéndose observar en una escena que la diferencia de cota equivale a cinco escalones. La volumetría de este espacio es fundamental, ya que durante toda la película se combinan panorámicas horizontales con movimientos en el plano vertical. El salón se muestra globalmente -mediante movimientos panorámicos de cámara- en varias ocasiones, permitiendo comprender todo el volumen, su geometría y la disposición del mobiliario. Existe en este espacio un elemento muy interesante, una ventana interior que comunica la habitación principal con el salón, dotada de una persiana que el matrimonio Lachenay acciona cuando desea disfrutar de una cierta intimidad en el dormitorio. La existencia de este hueco permite trabajar con posiciones de cámara muy interesantes.

Su clara geometría y su condición de espacio principal donde se desarrollan las acciones conllevaron que se comenzase a dibujar la vivienda a partir de esta estancia, fundamentalmente del nivel superior en el que se encuentra a su vez el hall de acceso. A partir de aquí, y con las dimensiones que

se pueden intuir del mobiliario existente, se construyó la zona deprimida del comedor y la habitación. El trabajo final consistió en vincular esta estancia principal con la cocina y el pasillo que organiza la habitación de Sabine y el despacho de Pierre. Una sección esquemática del comedor permite entender los dos niveles y la relación con la ventana interior de la habitación de matrimonio.

Esta última estancia ha sido la más difícil de ajustar geométrica y dimensionalmente, ya que François Truffaut nos la muestra siempre muy parcialmente. En diversas escenas podemos apreciar dos puertas, una a cada lado de la cama, que se interpretan como armarios. Durante el trazado de la arqueografía de este espacio, se tuvieron dudas respecto a la posibilidad de rodar a Franca de perfil descansando en la cama dado el reducido espacio que existe entre el borde de la misma y el paramento adyacente. Es por ello que probablemente el rodaje de dicha escena implicase un desplazamiento de mobiliario.

La habitación de Sabine se esboza en base a lo que se aprecia en la reducida escena que allí tiene lugar, al igual que el despacho de Pierre, que no vemos de manera completa. Para que tengan sentido las ventanas de la cocina y la habitación de la hija del matrimonio, se dibuja la hipótesis de un patio interior al que volcarían dichos huecos. Junto a la puerta de acceso a la vivienda, hay otra puerta desde la que la criada responde al teléfono. Como carecemos de datos del interior de dicha estancia, en el plano sólo se dibuja la puerta cerrada.

Como en otro apartado se comenta con más detalle⁵⁰, los espejos juegan un papel muy importante a la hora de registrar las evoluciones de los personajes en este espacio,



PD·RODAJE EN LA VIVIENDA PARTICULAR DE FRANÇOIS TRUFFAUT



[PD·RESIDENCIA DE LOS LACHENAY >



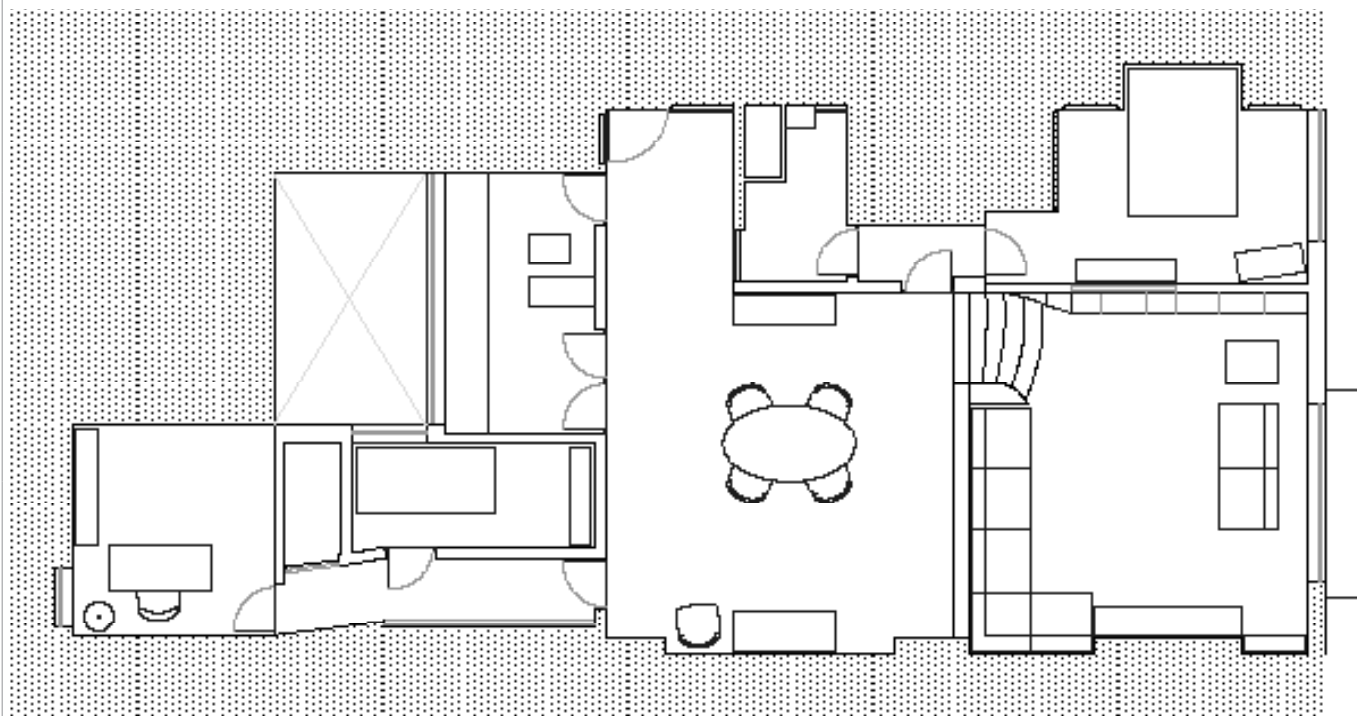
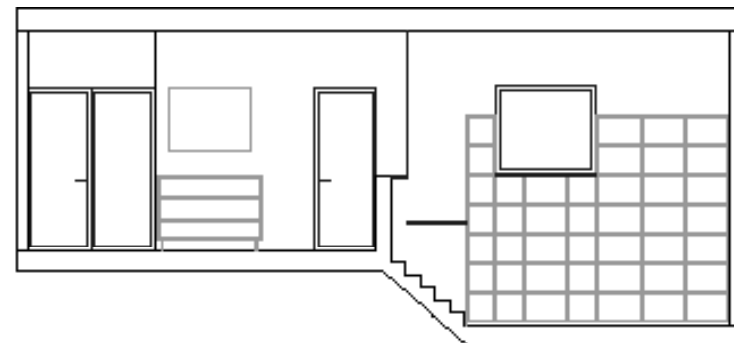
permitiendo conectar visualmente el espacio del baño con la habitación principal mediante el reflejo de los personajes.

Truffaut refiere a Helen Scott, por último, un dato interesante o al menos curioso en relación al apartamento en que residen Pierre y Franca:

El rodaje está resultando mucho menos agradable que el de mis anteriores films: penoso, duro, desmoralizador. A Jean Desailly [Pierre, N. del A.], quien aparece continuamente en pantalla, no le gusta ni la película, ni su personaje, ni el tema, ni yo. Nuestras relaciones son hostiles e hipócritas. Françoise Dorléac [Nicole] es encantadora, excelente, y se porta tan bien como Jeanne. Nelly Benedetti [Franca] empieza mañana, y, como no me dejó llevar por la falta de ganas, las escenas del hogar de los Lachenay transcurrirán en mi apartamento, calle del Conseiller Collignon⁵¹.

Esta información ha permitido localizar el inmueble, concretamente en el número 15 de la Rue Conseiller Collignon. Tres escenas diferentes de la película nos permiten establecer una posible comparación. En la primera de ellas -anteriormente citada-, Pierre llega al edificio, acciona un timbre en la puerta y entra en el zaguán. Ello nos permite intuir el número de patio, comprobar la existencia de una verja ajardinada en el lateral derecho y atender al diseño de la puerta. Algo más tarde Pierre abandona el edificio en dirección al aeropuerto, pudiéndose comprobar entonces cómo la calle tiene un desarrollo curvo importante y cómo el zaguán se ubica en el segmento de mayor diámetro.

Por último, y ya casi al final de la cinta, la empleada del hogar del matrimonio, Ingrid, se asomará al balcón para ver si Franca ya ha se ha marchado. En este momento, un plano



PD Alzado interior del salón y planta de la residencia de los Lachenay



PD-ZAGUÁN DE LA RESIDENCIA DE LOS LACHENAY. FOTOGRAMAS DE LA PELÍCULA Y ESTADO ACTUAL

subjetivo de su mirada nos permite ver los edificios situados frente al inmueble mientras el coche de Franca se aleja.

03.2 El hotel en Lisboa

En la habitación de hotel en Lisboa tienen lugar dos escenas. En la primera de ellas Pierre llega al hotel, deja sus cosas y abandona la estancia para dirigirse al lugar donde impartirá su conferencia. En la segunda, y tras haber subido con Nicole en el ascensor, Pierre camina lentamente por el corredor, obsesionado por las parejas de zapatos que ve en la puerta de las habitaciones hasta que finalmente entra en su habitación.

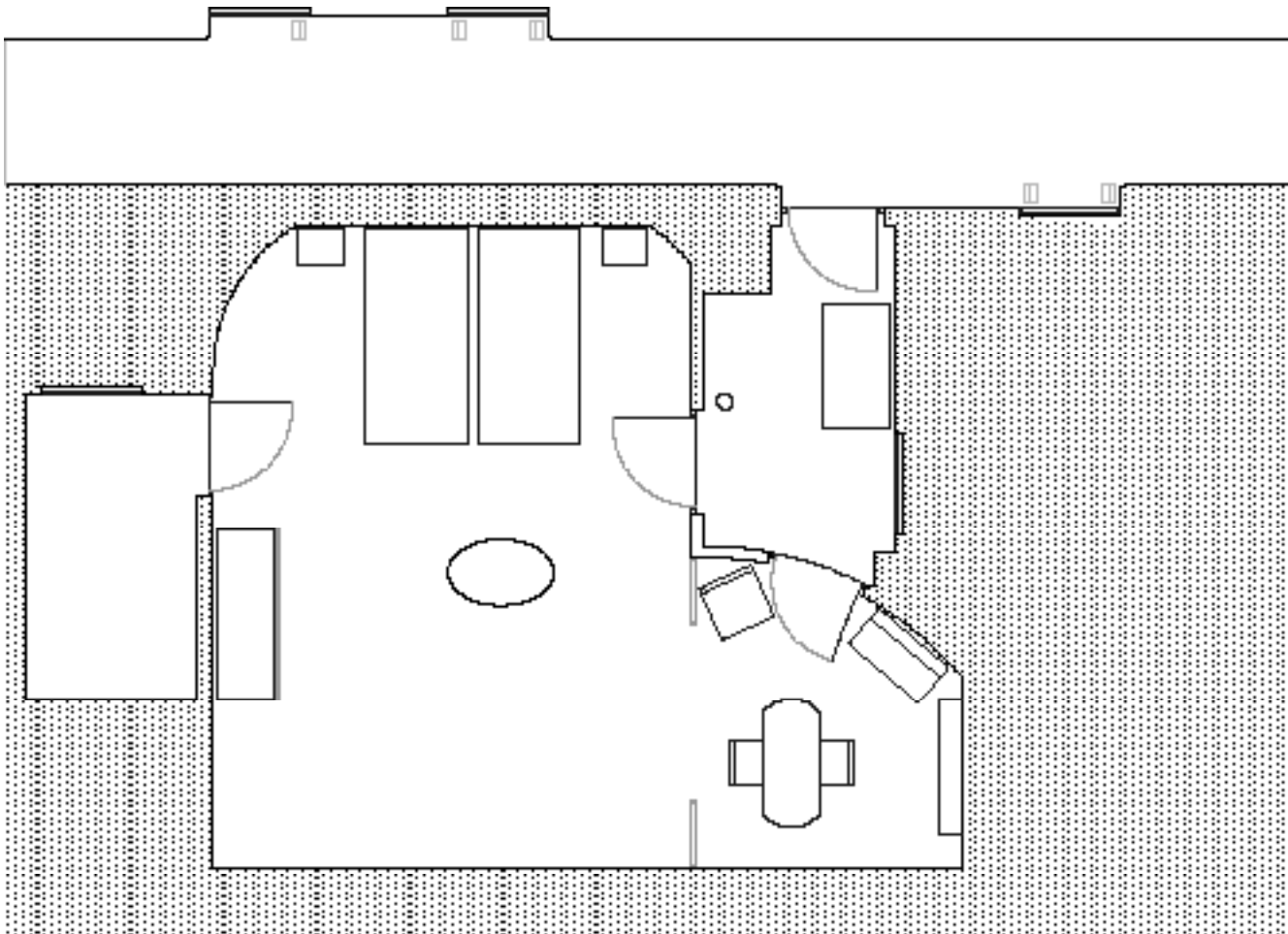
Posteriormente, se desarrollará otra escena en el corredor de un nivel superior, mientras Pierre y Nicole se aproximan a la habitación de ésta última, de la que apenas vemos nada ya que Pierre apaga la luz nada más entrar en la misma. Las imágenes de la película muestran un corredor muy similar al de Pierre, probablemente el mismo a fin de aprovechar el montaje del set de rodaje.

La habitación dispone de tres ámbitos diferenciados: un espacio de acceso, con un perchero en el que Pierre deja colgado su abrigo; una pequeña salita con una mesa y el espacio propiamente dicho de la habitación. Se dibuja también un cuarto de baño con una ventana, ya que en una de las tomas es posible intuir este espacio.

Aunque las dos escenas que en este espacio se desarrollan no cuentan con un excesivo metraje, resulta posible abordar un dibujo tan preciso de los tres ámbitos de la habitación debido a la gran cantidad de información que nos proporcionan las imágenes de la película. Durante el proceso de reconstrucción gráfica se tienen muchas dudas sobre la profundidad de la estancia, ya que las cámaras siempre



PD · CALLE DE LA RESIDENCIA DE LOS LACHENAY. FOTOGRAMAS DE LA PELÍCULA Y ESTADO ACTUAL



PD Planta del corredor y la habitación del hotel de Lisboa

50. 3.3.3.4 *El horizonte duplicado.*

51. *Le Berre*, 2005, 66.

dirigen su punto de vista al ámbito de entrada o al de descanso, no existiendo por tanto un plano general que nos permita comprender visualmente las proporciones generales de la habitación. Sin embargo, resulta necesario contar con una cierta profundidad para poder abordar los movimientos de cámara que las imágenes de la película permiten intuir.

Como más adelante será comentado⁵² la salita anexa permite movimientos de cámara muy interesantes, aprovechando la doble conexión con el espacio de acceso y la zona propiamente de descanso. El mobiliario existente, permite dimensionar con una cierta certeza el recinto de acceso y los paramentos en los que se apoyan las dos camas y el armario junto a la puerta del cuarto de baño, aunque el hecho de que las paredes laterales de las camas sean curvas puede inducir a una cierta imprecisión. El resto de los paramentos, de los que apenas se tienen datos, se intuye y proporciona en función de unas hipotéticas necesidades de disponibilidad de espacio para el registro de las imágenes de la película.

Dado que en el plan de rodaje encontrado en los archivos de la *BIFI* no se realiza mención a un rodaje en estudio, cabe considerar la posibilidad de que se trate efectivamente de una habitación de hotel, o un espacio existente de otro tipo acondicionado para ello. La comparación entre las imágenes de la película y el estado actual del Hotel Tivoli en Lisboa nos permiten afirmar que, aunque se han realizado ciertas modificaciones en la fachada, se trata sin duda del mismo establecimiento. No ha sido posible acceder, sin embargo, a información precisa sobre la planta del hotel y la disposición y geometría de las habitaciones, motivo por el cual no se puede articular un estudio comparativo.



PD-HOTEL TIVOLI, LISBOA. FOTOGRAFAS DE LA PELÍCULA Y ESTADO ACTUAL



[PD-HABITACIÓN HOTEL EN LISBOA >



▼



▼



▼



52. Ver 3.3.2.2 La cámara lúcida.

04. *Le mépris*

En la documentación existente en los archivos de la *BIFI* de la Cinémathèque Française no se encuentran apenas descripciones ni bocetos de los espacios utilizados para el rodaje de la película.

04.1 El apartamento de Paul y Camille

Una primera toma nos enseña el ámbito urbano en el que este apartamento se encuentra. Camille y Paul bajan de un taxi, y mientras mantienen una tensa conversación caminan por un periferia en construcción, descuidada y con calles sin asfaltar. En un momento en que son registrados de espaldas, miran hacia arriba y la cámara sigue su movimiento fijando su atención en un edificio residencial. El siguiente plano nos muestra cómo acceden a su vivienda, por lo que el espectador concluye que la vista exterior que anteriormente se nos ha mostrado se corresponde con este interior que vamos a visitar.

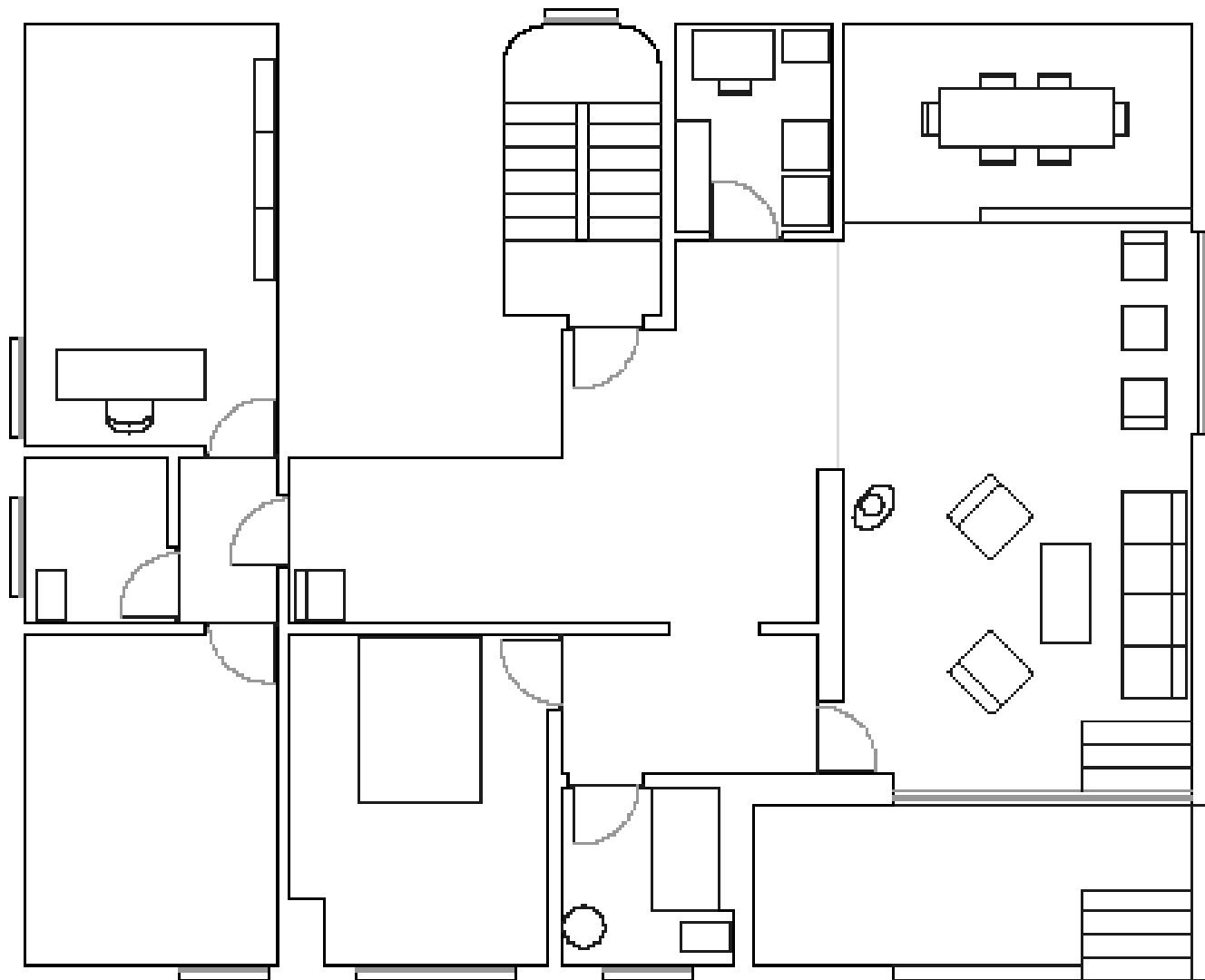
En la extensa escena desarrollada en este espacio doméstico -algo más de 25 minutos- la pareja se desplaza por todas las estancias, hecho que motiva el intento de reconstrucción integral de la vivienda. Se parte del dibujo del salón comedor, ya que gran parte de las escenas se desarrollan en estos espacios. El mobiliario permite una primera aproximación dimensional, que posteriormente será comprobada mediante el encaje del resto de piezas. Las imágenes permiten intuir una terraza, presente en la vista exterior anteriormente comentada, a la que se accede subiendo unos peldaños. El comedor también presenta un desnivel respecto al espacio del salón, separado por un murete bajo.

Una vez construida esta pieza múltiple, se dibuja el baño y la habitación del matrimo-



[LM·BARRIO DEL APARTAMENTO DE PAUL Y CAMILLE EN ROMA >

1



LM Planta del apartamento de Paul y Camille en Roma

nio. Su ubicación respecto al espacio principal de la vivienda resulta clara por una serie de tomas a través de la puerta que comunica el recibidor con el pasillo de distribución de estas dos nuevas piezas. A continuación, un proceso parecido permite encajar el despacho de Paul, una habitación en obras y una tercera estancia entre ellas, que a falta de datos puede ser entendida como un pequeño aseo o trastero.

Finalmente, se acomete el dibujo del conjunto recibidor-cocina-escalera general, condicionado a las dimensiones y posición del resto de piezas que, por disponer de mobiliario, resultan más fáciles de dimensionar. Las dimensiones de este espacio vacío, conjuntamente con la posibilidad de la doble circulación que posibilitan las dos puertas que comunican el pasillo de distribución de la habitación principal con el recibidor y el salón posibilitan, como en su momento será comentado, una gran versatilidad de posiciones y movimientos de cámara de la que Jean-Luc Godard saca mucho partido.

Resaltar, por último, la importancia que tiene el espesor del tabique que separa el salón-comedor del recibidor, ya que en numerosos planos esta franja vertical plana se utilizará para "distanciar" física y psicológicamente a los dos personajes, uno de ellos en el salón y otro en el pasillo de distribución.

Tras esta reconstrucción hipotética del espacio donde se desarrolla el rodaje -que demuestra que en efecto podía corresponderse con una vivienda real- se encuentran algunas imágenes del rodaje que confirman la posibilidad de un rodaje en un apartamento real, algo que se confirma al consultar la documentación de la *BIFI*.



[LM·APARTAMENTO DE PAUL Y CAMILLE >

]



LM Punta Masullo, Capri

53. Talamona, 1990 / Venezia, 2001 / Hejduk, 1980 / Savi, 1998.

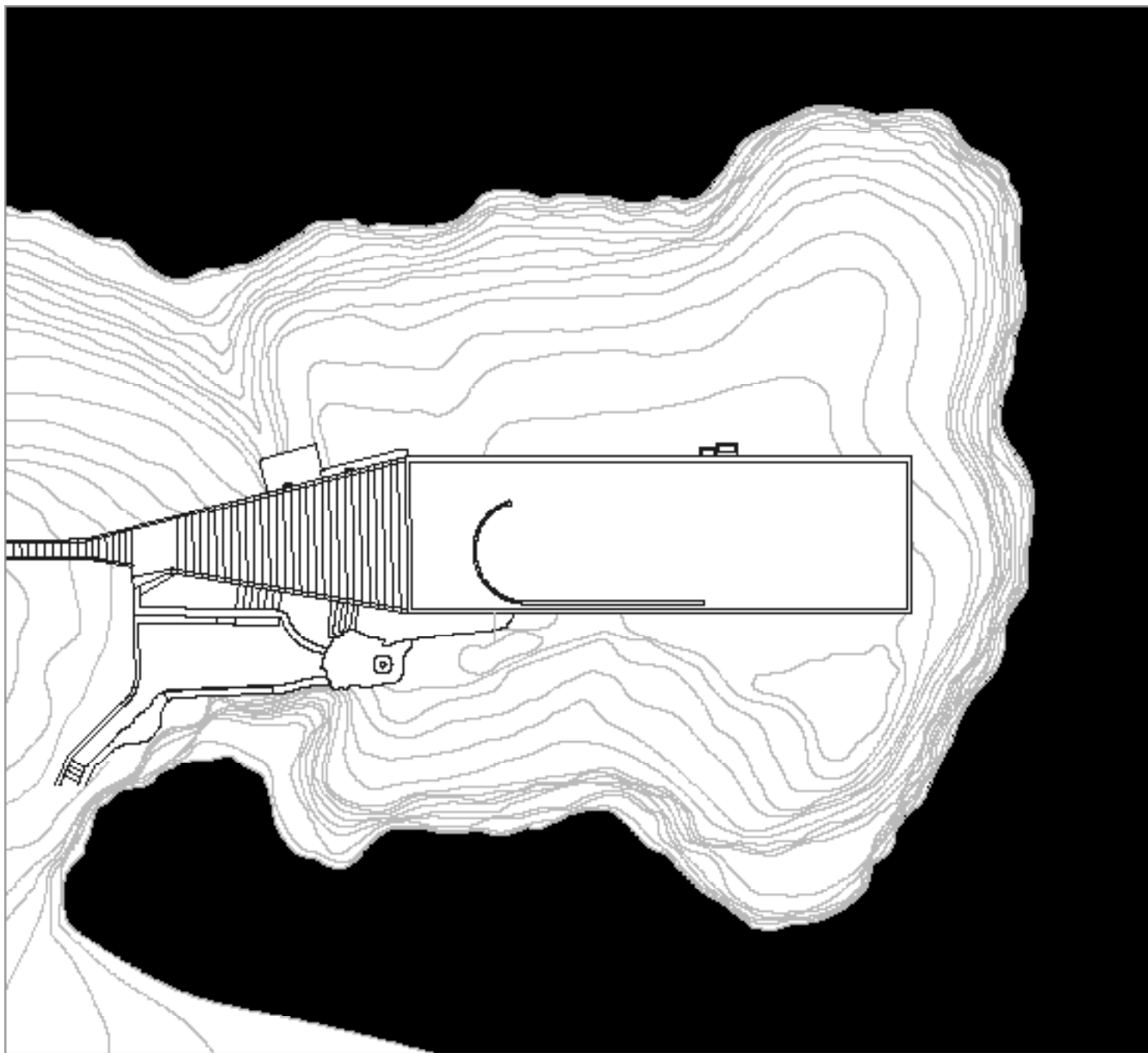
04.2 La casa Malaparte

El re-dibujo de la casa Malaparte, tanto en sus aspectos generales como en aquellos espacios particulares necesarios para referenciar posiciones de cámara y movimiento de personajes, se ha realizado utilizando como soporte la documentación existente sobre el edificio en diversas publicaciones⁵³. Es por ello que este dibujo acomete con mayor seguridad y precisión la reconstrucción de los decorados donde fueron rodadas las escenas de la película.

Cabe observar que cuando Jean-Luc Godard selecciona la villa para el rodaje de las escenas en Capri, ésta se encuentra medio abandonada y supuestamente en su estado original. En efecto, se ha podido comprobar que las imágenes de archivo de la casa, tanto interiores como exteriores, presentan una gran coincidencia con lo que se nos muestra en la película, por lo que no ha sido necesario articular ninguna conjetura a la hora de decidir si el estado de la casa en 1963, año en que se filmaron las imágenes, correspondía o no a los planos originales del edificio. Si que resulta reseñable, no obstante, la importante reconsideración que Jean-Luc Godard realiza del mobiliario de la sala principal, adaptándolo a las necesidades del rodaje.

Se desea realizar aquí un breve comentario sobre la historia y autoría del proyecto de la villa. Durante años se ha pensado que el diseño de la casa, situada en la cúspide del "Punto Masullo" en Capri, es obra por completo del arquitecto Adalberto Libera, pero numerosos estudios posteriores, especialmente el desarrollado por Marida Talamona⁵⁴, han demostrado fehacientemente que no es así.

En navidad de 1937 Curzio Malaparte, enamorado de la costa de Capri, compra por muy



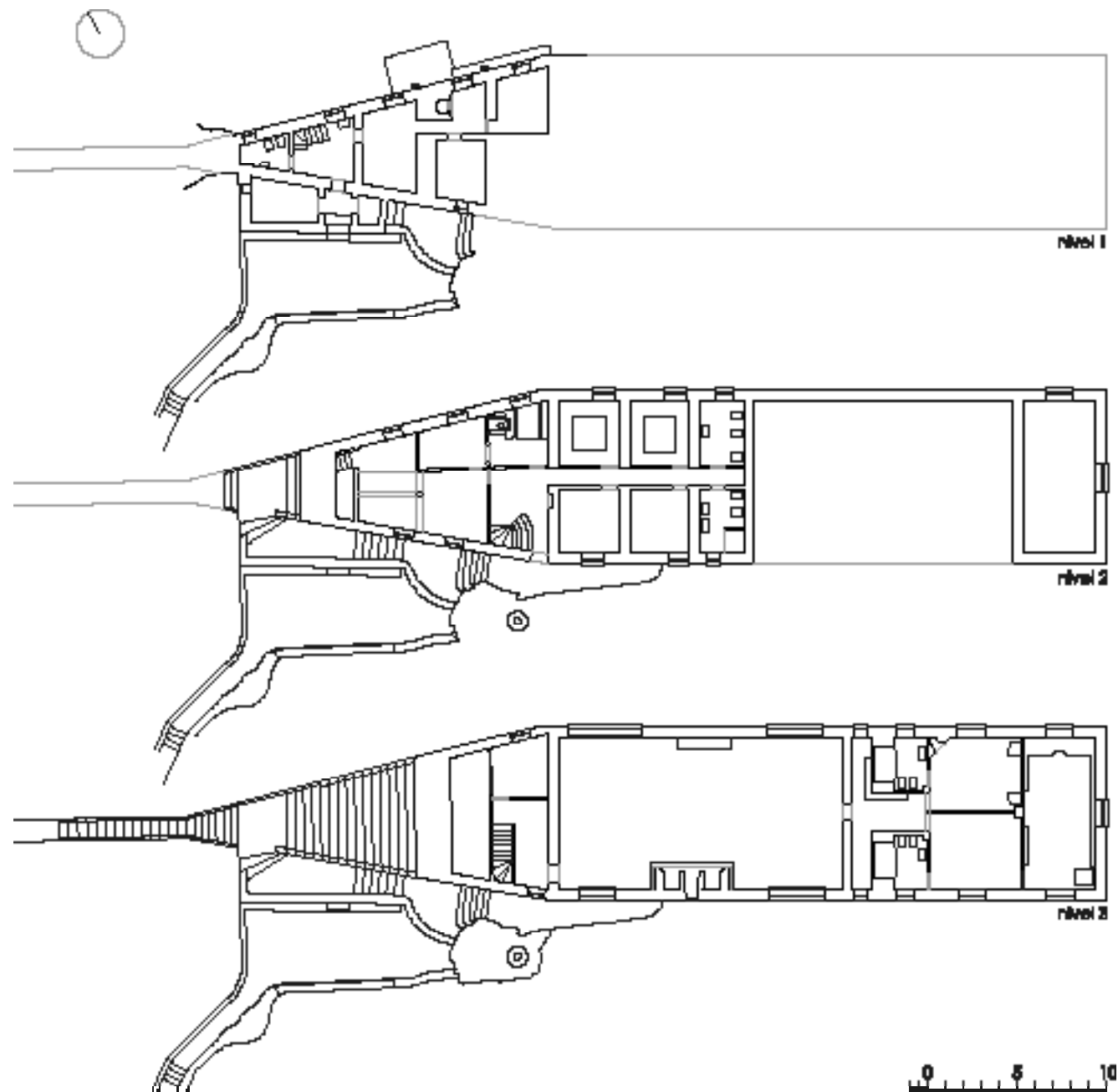
LM Planta de cubiertas de la casa Malaparte

poco dinero al tratarse de un terreno no edificable una porción de acantilado con una fuerte pendiente hacia el mar, con la intención de construirse una vivienda. Entre Febrero y Marzo de 1938, Adalberto Libera realiza un estudio previo de la casa de acuerdo al programa de necesidades establecido por el escritor. En paralelo Malaparte, personaje influyente y bien relacionado en ámbitos políticos de rango elevado, tras haber obtenido fraudulentamente algo de dinero de una benevolente fundación de periodistas consigue, gracias a sus contactos, la autorización para construir la casa, ya que existía la prohibición expresa municipal de edificar en la reserva natural de la costa.

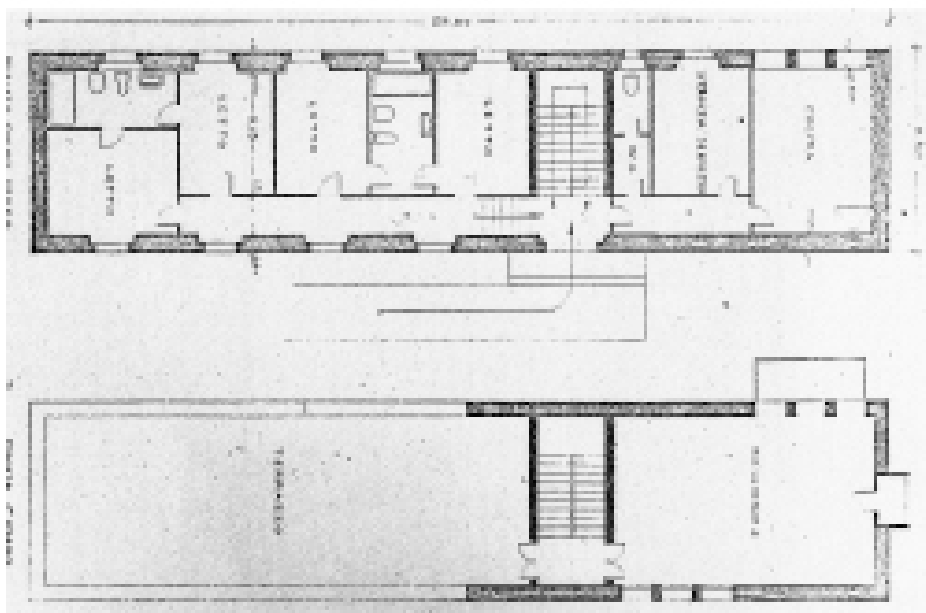
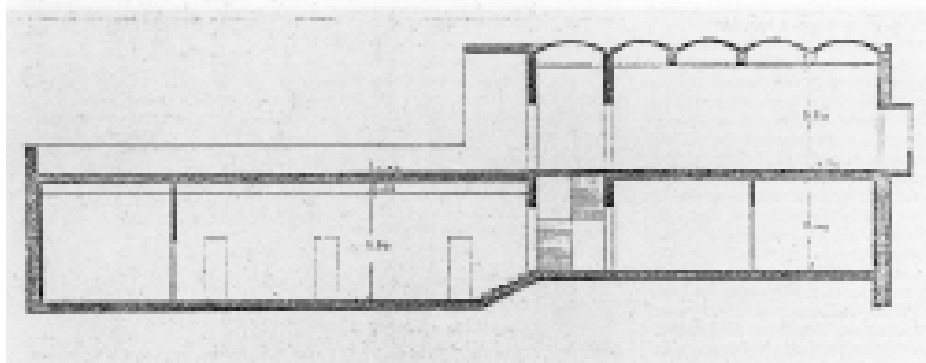
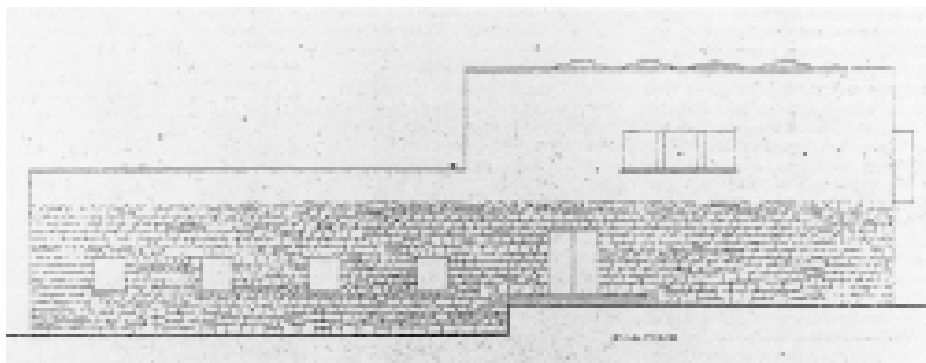
Según documentación de archivo, el estudio previo de Libera, realizado a escala 1:100, resuelve el programa mediante una pieza longitudinal en dos niveles, conteniendo el inferior las piezas de noche y servicio servidas por un corredor lateral y el superior una sala de generosas proporciones con vistas frontales al mar.

En los dos tercios de su longitud, el nivel inferior alojaba una escalera de dos tramos que servía de acceso tanto al salón del nivel superior anteriormente mencionado como a un espacio exterior transitable utilizando la cubierta de las habitaciones inferiores. Los dibujos previos del arquitecto muestran un volumen recortado aproximadamente en la mitad de su longitud superior, resolviendo el zócalo inferior con un aparejo de piedra tradicional y el nivel superior con un revestimiento continuo de color claro. Nada que ver con la volumetría que finalmente se construye.

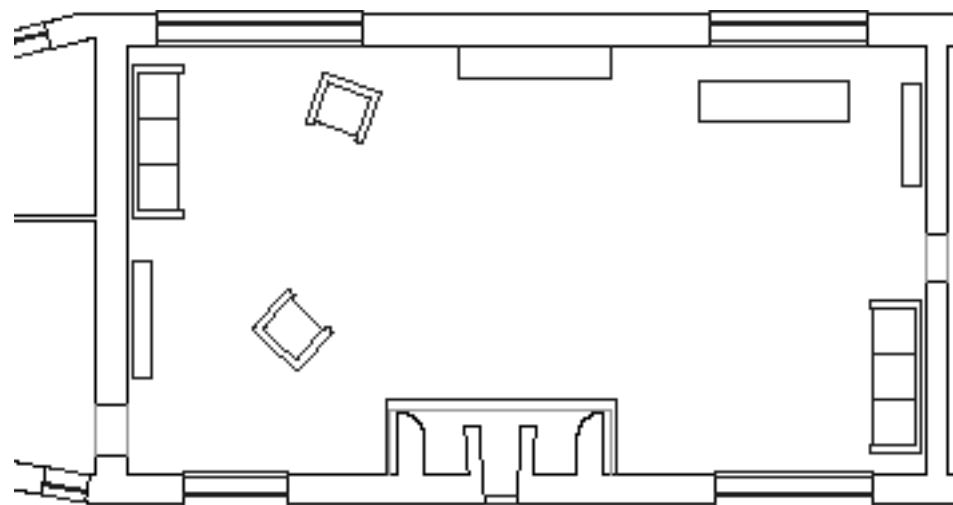
En abril de ese mismo año, Malaparte pide a Libera que le envíe los planos al constructor, aunque se tiene constancia de que el



54. Talamona, 1990, 46-66.



Documentación original de la casa Malaparte, Adalberto Libera



LA Planta del salón de la casa Malaparte



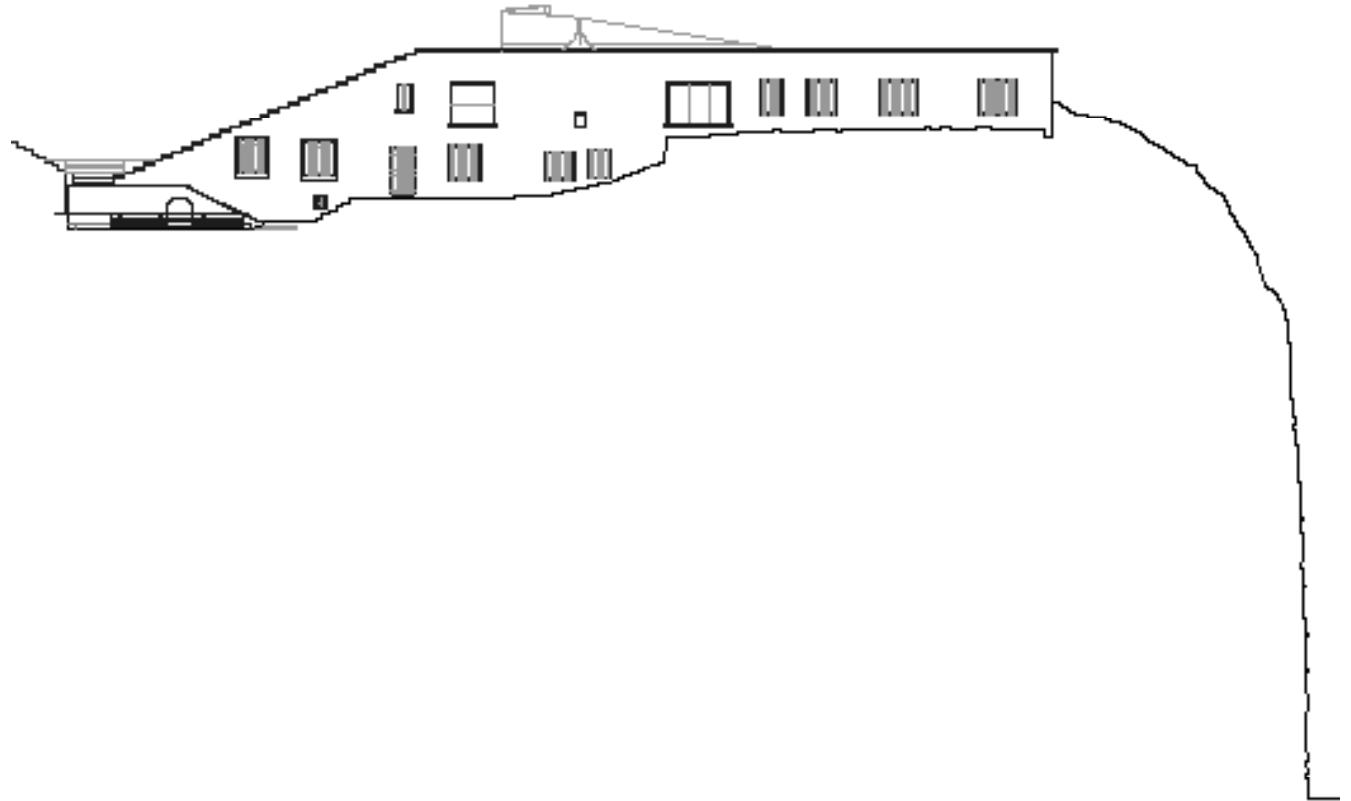
Chiesa dell'Annunziata, Lipari

arquitecto trabaja en el proyecto de la casa algún tiempo más. Debido al conocimiento que el arquitecto tiene de las modificaciones que tanto el escritor como el arquitecto municipal de Capri están realizando al proyecto sin su consentimiento, decide renunciar al trabajo. La construcción comienza a mediados de año, reflejándose en numerosos documentos la colaboración estrecha entre Malaparte y un maestro de obras local, Adolfo Amitrano, quedando prácticamente finalizada en la primavera de 1939.

La confrontación crítica entre el diseño inicial de Libera para la casa y la realidad construida por Malaparte resulta ciertamente injusta: el anteproyecto del arquitecto italiano no puede considerarse más allá de un estudio previo incompleto y frustrado en su desarrollo, mientras que la casa en punta Masullo se nos presenta con toda la carga de leyenda que tanto su propietario como la crítica arquitectónica revisionista puede otorgar. La casa definitiva se resuelve en tres niveles, recortados por la pendiente existente. Compositivamente cada planta relaciona una pieza rectangular con una pieza trapezoidal, huella y soporte ésta última de la cubierta escalona exterior.

El estudio de Marida Talamona⁵⁵ afirma que la célebre escalera que da acceso a la cubierta -en dos tramos, de 16 y 48 contrahuellas respectivamente- y que según parece responde a un deseo directo y expreso de Curzio Malaparte, proviene de la estancia que éste pasó en la isla de Lipari, exiliado y encarcelado por el gobierno fascista. En esta isla se encuentra un edificio, *la Chiesa dell'Annunziata*, que cuenta con una escalera con grandes resonancias formales con la que finalmente se construye en Capri.

Por último, reseñar cómo dieciocho años des-



Alzado SO casa Malaparte

55. Talamona, 1990, 53.

pués del rodaje de *Le mépris*, la realizadora italiana Liliana Cavani rueda en la casa una adaptación de la novela de Curzio Malaparte, *la Pelle* (La piel), escrita en 1949.

El dibujo de la casa particulariza, a efectos del trabajo que nos ocupa, dos espacios de la misma: el salón principal con vistas al acantilado, donde tiene lugar la discusión de Paul con Jeremy Prokosh, y la cubierta plana superior, donde tienen lugar varias escenas de la película.

Conviene observar, finalmente, la extrema fidelidad al espacio original de la casa con la que Jean-Luc Godard filma y posterior monta sus imágenes. El realizador encadena en todo momento las escenas según una secuencia real de los espacios de la casa. Un ejemplo de ello lo encontramos cuando Paul, desde la cubierta del edificio, ve a Camille y Jeremy besándose en la ventana del estudio, baja por la escalinata, se encuentra con Fritz Lang y entran en la casa. Ambos acceden a la sala principal desde la auténtica puerta que comunica la entrada de la vivienda, en el nivel inferior, con dicho espacio, y cuando Camille y Jeremy entran en esa misma sala también lo hacen por la puerta real que comunica con el estudio, espacio en que se encontraban anteriormente.

05. *Pickpocket*

En los archivos de la *BIFI* de la Cinémathèque Française no existe ninguna documentación sobre esta película.

05.1 La casa de Jeanne

El dibujo representa aquello que las imágenes nos muestran claramente: la llegada de la escalera al rellano de la vivienda, la estancia principal donde tienen lugar las



Sección longitudinal casa Malaparte

acciones y la intuición de dos espacios adyacentes a ésta última.

Dos escenas diferentes tienen lugar en esta vivienda. En ninguna de las dos se nos muestra más allá del tramo de escalera por el que Michel asciende. Sin embargo, el portal ya nos ha sido presentado cuando Michel visita anteriormente a su madre, vecina de Jeanne, mostrándonos inicialmente en una calle solitaria -Rue de Châtillon- la llegada de un tranvía del que desciende Michel. La cámara articula un zoom o travelling de retroceso registrando a Michel mientras entra en un zaguán con papel pintado con motivos florales. Un nuevo plano nos muestra una escalera residencial decorada a su vez con el mismo papel estampado. Michel entra en cuadro por la izquierda subiendo las escaleras, pasando inicialmente por la que después sabremos que es la casa de Jeanne - en un nivel diferente- y llegando finalmente hasta la puerta de la vivienda que ocupa su madre.

La visita a la actual Rue de Châtillon de París en busca del edificio resultó infructuosa, ya que prácticamente todos los inmuebles son de reciente construcción. Partiendo del supuesto de que se trata de la misma vía urbana, se observa también que se han eliminado a su vez las vías de tranvía que aparecen en la película.

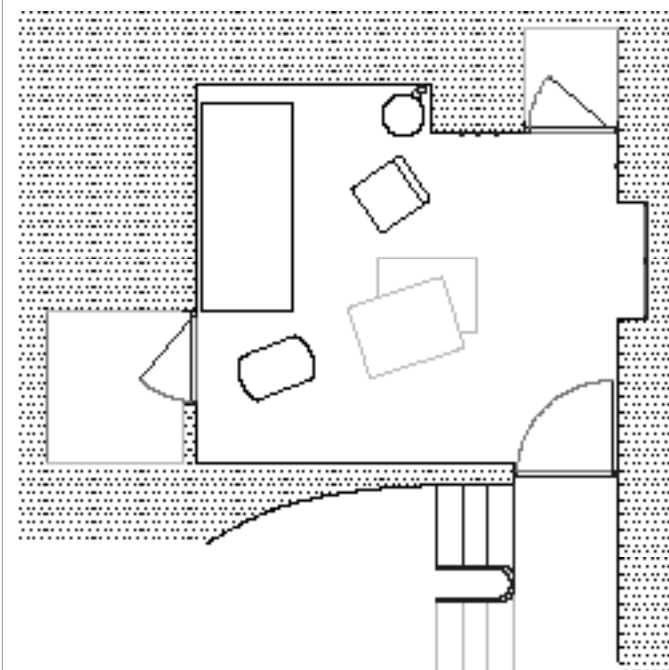
En la primera escena, se muestra una casa humilde pero amueblada con una mesa, un armario, una lámpara, un cuadro, una cama y lo que parece otra cama pequeña o una cuna. La segunda escena, en la que Jeanne ya es madre y ha tenido que vender todo lo que tenía para afrontar gastos, la casa aparece desnuda de todo mobiliario y se nos muestra como una estancia vacía con una silla, un colchón, un canasto de mimbre y unos cartones y mantas en el suelo para que juegue el niño.

El dibujo se inicia trazando y dimensionando el muro que contiene la ventana. El comienzo de la primera escena se desarrolla justo en este punto cuando Michel conversa con Jeanne mientras se desplaza a lo largo de este paramento, hecho que nos permite intuir sus dimensiones completas. A la izquierda de la ventana vemos un perchero con ropa colgada y el arranque de una puerta; a la derecha reconocemos la puerta de acceso y un armario. Estos datos nos permiten reconstruir la primera aproximación geométrica y dimensional de este espacio.

Frente a Michel, y tras una mesa en la que después se sienta, vemos a Jeanne; al fondo, una cama dispuesta en paralelo a la pared posterior. En este último paramento observamos también una puerta entreabierta y la intuición de un nuevo espacio, probablemente una cocina o un baño. La existencia de este ámbito será fundamental para ubicar una cámara en la segunda escena, como más adelante se comenta. El posicionamiento de un pequeño mueble -probablemente una cuna- situado en perpendicular a la cama nos permite reconstruir la totalidad del espacio de la estancia -que Bresson siempre nos muestra parcialmente- a través de la disposición final del mobiliario existente.

La segunda escena, desarrollada mayoritariamente en la zona que resta por dibujar con precisión y con la estancia vacía de mobiliario, nos permite completar la arqueografía de este escenario. Los momentos en que Michel entra por la puerta, y la cámara registra el interior de la vivienda desde el descansillo de la escalera, también son decisivos para intuir la geometría del plano que discurre enfrente a la puerta de acceso.

Bresson muestra la estancia principal de la vivienda desde todos sus ángulos, aun-



PK Planta casa Jeanne



[PK · CASA DE JEANNE >



que nada asegura con certeza que, como en el caso de la celda de *Un condamné à mort s'est échappé*, no se trate de un decorado ya que nunca vemos en un plano continuo las 4 esquinas del salón.

Las imágenes que muestran en primer plano a Jeanne de espaldas sentada en la cama hablando con Michel precisarían, para el posicionamiento de la cámara, que la pared donde la cama se apoya pudiera eliminarse. Sin embargo, y tal como anteriormente se ha comentado, la reconstrucción gráfica del espacio permite aventurar la posibilidad de que esta cámara pueda haberse ubicado en el espacio contiguo al salón -y que hemos interpretado como una cocina o baño- que antes se ha intuido a través de una puerta. La modificación del punto de vista de Jeanne y el cesto de bebé, así como la posición relativa entre ambos, otorga credibilidad a este supuesto, se trate de un decorado o una localización real.

Por último, reseñar que en el tabique donde se encuentra la puerta que supuestamente comunica con una cocina o baño, se percibe en una escena un ligero quiebro, como una esquina cóncava, alterando la continuidad del papel pintado y el rodapié de madera. El otorgar credibilidad a este dato habría supuesto un dibujo en planta totalmente diferente, ya que se incorporaría una nueva esquina con un ángulo aproximado de 90°. Si embargo, en varios planos en los que la coincidencia de las fisuras del papel pintado nos permite suponer que se trata del mismo paramento, se comprueba que dicha esquina cóncava parece no existir, hecho por el cual se decide apostar por el espacio finalmente representado.

05.2 La habitación de Michel

La habitación se encuentra en la última plan-

ta de un edificio, al que en muchas escenas vemos entrar a Michel por su zaguán. Independientemente de si se trata de una localización real o un decorado en estudio, dos datos permiten afirmar esta intencionalidad de Bresson: el hecho de que la escalera parezca no continuar en su desarrollo ascendente y el trazado inclinado de los techos tanto del corredor de distribución como de la habitación. No existe ningún plano que establezca una continuidad real entre el espacio del zaguán y el corredor, aunque si existen varios que relacionan este último espacio con la habitación.

La habitación de Michel se encuentra a una cierta distancia de la escalera, por lo que debe acceder a ella mediante un pequeño corredor. Este espacio presenta un ensanchamiento en su trazado, disponiendo en la esquina un pequeño lavabo. En el interior de la habitación encontramos una cama, dos mesas -una de estudio y una con recipientes de cocina-, varios estantes y una silla. El espacio se completa con la inclusión de una pequeña mansarda, situada en el muro paralelo al paramento donde se encuentra la puerta de acceso a la habitación.

El espacio es de dimensiones muy reducidas, lo que dificultaría enormemente el rodaje de algunos de los planos de la película. En una escena concreta, Bresson nos hace ver que probablemente se trate de un decorado, ya que la cámara se sitúa tras las pilas de libros que Michel almacena sobre su escritorio y estantes, algo imposible si no se elimina el tabique que delimita en ese frente la habitación.

05.3 La Gare de Lyon

En esta estación de ferrocarril se desarrollan algunas escenas de la película, no analizadas en profundidad en ningún apartado



concreto del presente documento⁵⁶. En la película no se nombra en ningún momento en qué estación de París tienen lugar los hurtos que Michel y sus cómplices acometen. Sin embargo, la geometría y construcción del hall de venta de billetes permite identificar el edificio como la Gare de Lyon.

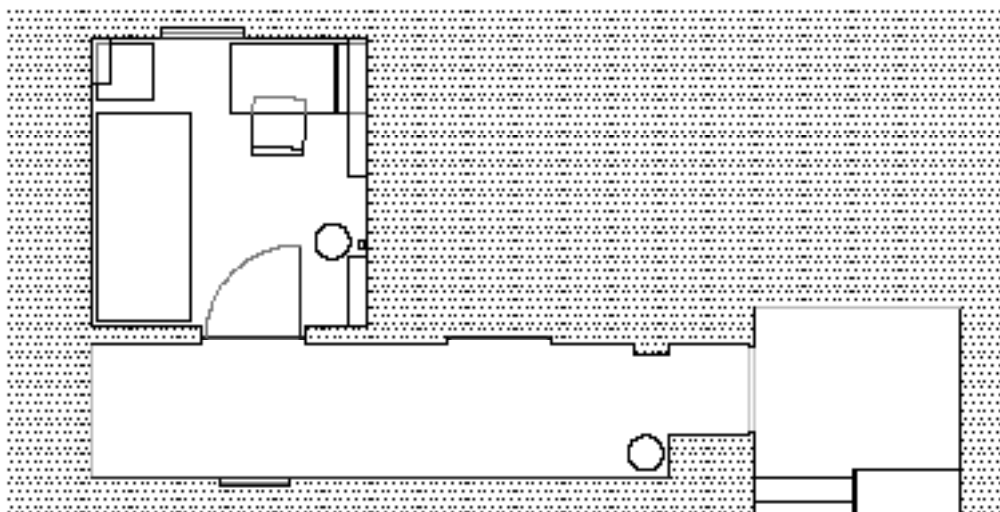
El edificio ha sufrido modificaciones importantes, adaptándose a los requerimientos contemporáneos de una estación de ferrocarril tanto en la playa de andenes como en la gran actuación llevada a cabo en sus inmediaciones para la construcción de un túnel subterráneo de tráfico rodado ha hecho que el entorno edificado que aparece en la película haya desaparecido.

Este edificio será utilizado a su vez por Jacques Rivette en su cortometraje *Le coup du Berger*.

06. *Un condamné a mort s'est échappé*

En la documentación existente en los archivos de la BIFI de la Cinémathèque Française no se encuentran apenas descripciones ni bocetos de los espacios utilizados para el rodaje de la película.

Se parte del supuesto -bastante razonable en este caso- de que gran parte de las escenas rodadas en la película utilizan como escenario el edificio original de Fort Montluc, antigua prisión militar hoy en día convertida en el *Mémorial Jean Moulin*. Una búsqueda de imágenes documentales del edificio ha permitido identificar gran parte de los espacios presentes en la película de Robert Bresson, posibilitando la interpretación y posterior re-dibujo de algunos ámbitos de rodaje.



PK Planta habitación Michel



PK·LA ESTANTERÍA DE LA HABITACIÓN DE MICHEL



PK·GARE DE LYON.FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA Y ESTADO ACTUAL



CM·ROBERT BRESSON DURANTE EL RODAJE



CM·PRISIÓN DE FORT MONTLUC, LYON

06.1 Fort Montluc

Tras realizar un levantamiento aproximado de la galería donde se encuentra la celda en la que se retiene a Fontaine a través de las imágenes de la película, ciertas fuentes documentales⁵⁷ han permitido comprobar que efectivamente las decisiones adoptadas durante la reconstrucción de este espacio fueron correctas.

Esta documentación fotográfica ha permitido a su vez aventurar una posible geometría de la celda de la prisión, coincidente con el espacio que Bresson intenta transmitirnos a través de las fragmentarias imágenes de su película.

06.2 La celda

El estudio de las múltiples imágenes que la película muestra de este reducido espacio carcelario ha permitido concluir, casi con absoluta certeza, que Bresson acometió el rodaje de estas escenas en estudio. Trabajando con una gran libertad el encuadre de Fontaine -y el de Jost cuando se incorpora al espacio- y confiando en un montaje muy ágil e intencionado que no permite apreciar las incoherencias espaciales de los diferentes puntos de vista que registran el espacio, el realizador consigue otorgarnos en base a fragmentos la idea de un espacio muy reducido y angosto en el que, lógicamente, sería imposible -y más con los medios de la época- abordar ciertos encuadres sin excesivas aberraciones visuales.

En algunas escenas, de hecho, se exhibe la imposibilidad de un rodaje en la celda real, filmando por ejemplo desde la pared en la que se encuentra adosada la cama. Aprovechando la cercanía supuesta de los paramentos, Bresson utiliza las esquinas y lienzos de pared del recinto para, mediante un conjunto

de fondos muy abstractos sin referencia alguna, trasladarnos la sensación de un espacio confinado entre cuatro paredes.

Es por todo ello que el dibujo evita en este caso el compromiso con una restauración completa del espacio de la celda, reflejando únicamente a los personajes con el fragmento de decorado necesario para constituir un fondo creíble⁵⁸. Para evitar posibles reconstrucciones equívocas, los dibujos se realizan tomando una orientación diferente según conviene al plano rodado. Se trata así no tanto de arqueografías sino de esquemas parciales sin orientación.

Los catres sólo se representan en aquellos planos en los que las imágenes nos los muestran, ya que en ciertas ocasiones existen dudas razonables de que el angosto espacio entre los personajes permita que éstos existan, sustituyéndose probablemente por un elemento de asiento de dimensiones más reducidas -grafiado como una línea curva gris claro.

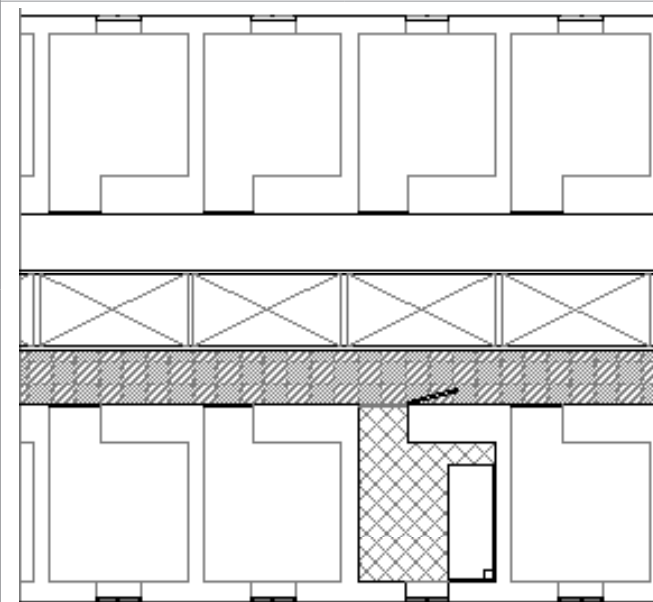
07. *Le beau Serge*

Claude Chabrol regresa a la población de Sardent, donde transcurrió parte de su infancia y juventud, para rodar esta película. En el guión encontrado en los archivos de la Cinémathèque Française no se describen los espacios en los que se desarrollan las acciones, no habiéndose encontrado a su vez ninguna referencia bibliográfica en la que se indique un posible rodaje en estudio.

Es por ello que se parte del supuesto de un trabajo en localizaciones reales, tanto exteriores como interiores.



CM · PRISIÓN DE FORT MONTLUC, LYON



CM Corredor de celdas

56. Se realizan tan sólo unos breves comentarios en 3.3.3.10 *Llamadas de atención*.

57. http://www.pointsdactu.org/article.php3?id_article=1603

58. Ver 3.3.3.7 *Sucesivo y simultáneo*.

07.1 El bar-recepción del hostel

El dibujo del nivel inferior del hostel en el que se aloja François, presente en varias escenas, se realiza partiendo de la posición de la barra y una estimación de sus posibles dimensiones. Posteriormente, la ubicación de las mesas que se observan en las imágenes permite configurar el espacio interior de la estancia. Finalmente, se procede a ubicar las tres puertas que en diversas escenas intervienen en la trama: la de acceso al local desde el exterior, la que da a la escalera que conduce al corredor de habitaciones donde se aloja François y la de la sala de baile.

La existencia de dos espejos situados en paredes opuestas del decorado -referenciados en el dibujo- permite la reconstrucción de la totalidad del espacio al reflejar ciertos pormenores de la estancia no registrados en ningún plano directamente. Ello permite que el dibujo de la estancia se realice sin apenas supuestos.

De la sala de baile sólo se representa su ubicación relativa respecto a la recepción-cafetería y una aproximación de su perímetro interior tal y como se nos muestra en la escena del baile. Se dibuja también el escenario de los músicos, ya que en ciertas partes de este documento se realizan comentarios sobre el mismo.

07.2 La habitación del hostel

François y su amigo llegan al hostel tras efectuar el recorrido por el pueblo anteriormente mencionado. La posadera les recibe y el grupo se dirige a una de las puertas del interior del bar-recepción. Un cambio de plano muestra a los tres personajes ascendiendo por una escalera, por lo cual se concluye que la puerta anteriormente mencionada

conduce a este espacio.

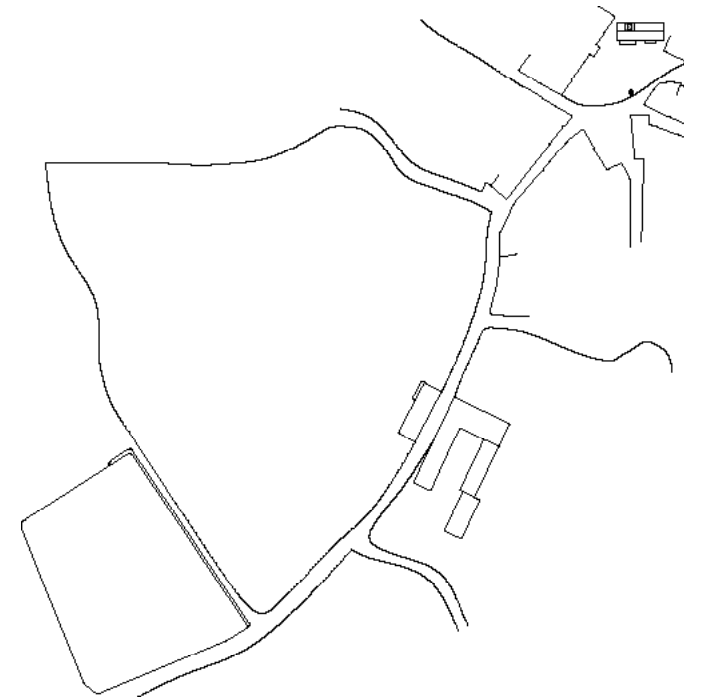
Un ligero movimiento panorámico, seguido de un travelling en retroceso, registra el ascenso por las escaleras y el recorrido por un angosto corredor hasta que los tres personajes se detienen ante una puerta. Un nuevo plano, desde el interior de una habitación, nos informa del acceso de los tres personajes; tras ver cómo François se acomoda, llegamos a la conclusión de que se trata del espacio en el que va a alojarse.

Tras una conversación con su amigo, François se queda solo en la habitación, momento en que vemos cómo su mirada recorre la estancia con detalle hasta que finalmente parece fijar la atención sobre algo y sale de cuadro. Un nuevo plano nos muestra una vista picada de una calle por la que llega Serge tambaleándose borracho. En este mismo plano atendemos a su vez al letrero del hostel que anteriormente hemos visto en nuestra aproximación al inmueble. Ello nos hace concluir que se trata de un plano subjetivo de la mirada de François. Sin embargo, la cámara inicia un movimiento panorámico mostrándonos inicialmente la fachada del colegio donde supuestamente estudió François hasta finalizar en un encuadre del actor mirando por una ventana y posteriormente cerrando las hojas de la misma. No se trataba, pues, tanto de recrear la mirada del actor como de otorgar credibilidad al ámbito compuesto por el cartel del hostel, el colegio, la ventana y el interior de la habitación. Sin embargo, el espectador otorga a François la mirada perspectiva que la cámara inicialmente nos ha mostrado.

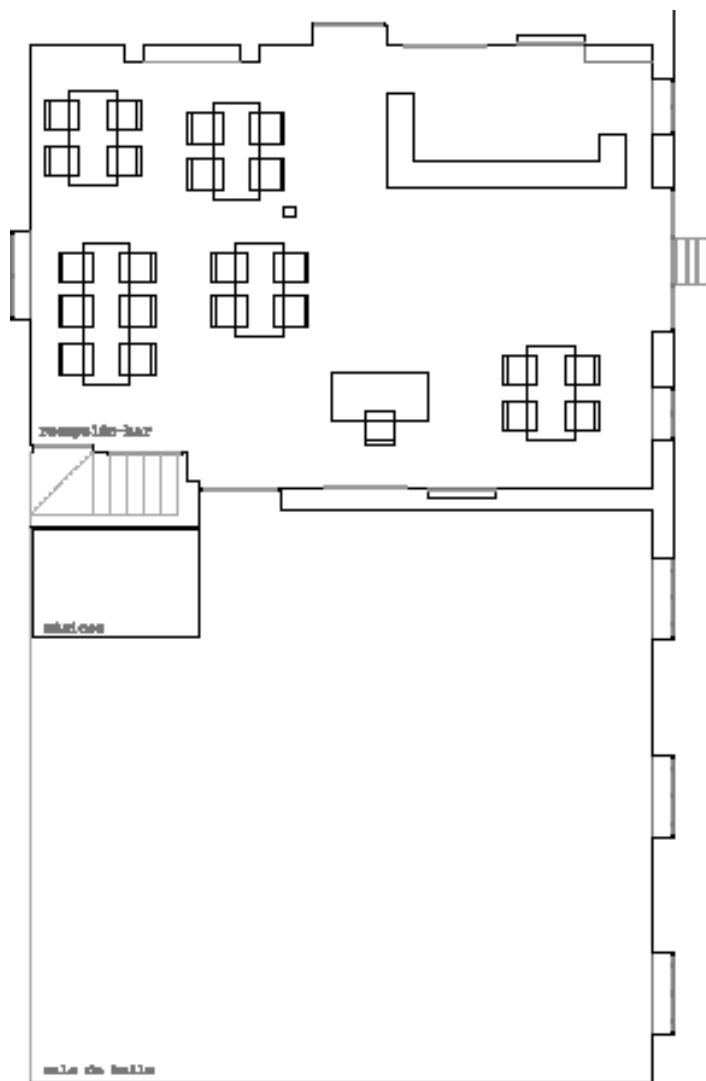
Finalmente, un nuevo plano nos muestra a Serge bebiendo en el bar del hostel, vinculando de esta manera la imagen exterior previa de Serge tambaleándose hacia la puerta del hostel, con el interior de la estancia.



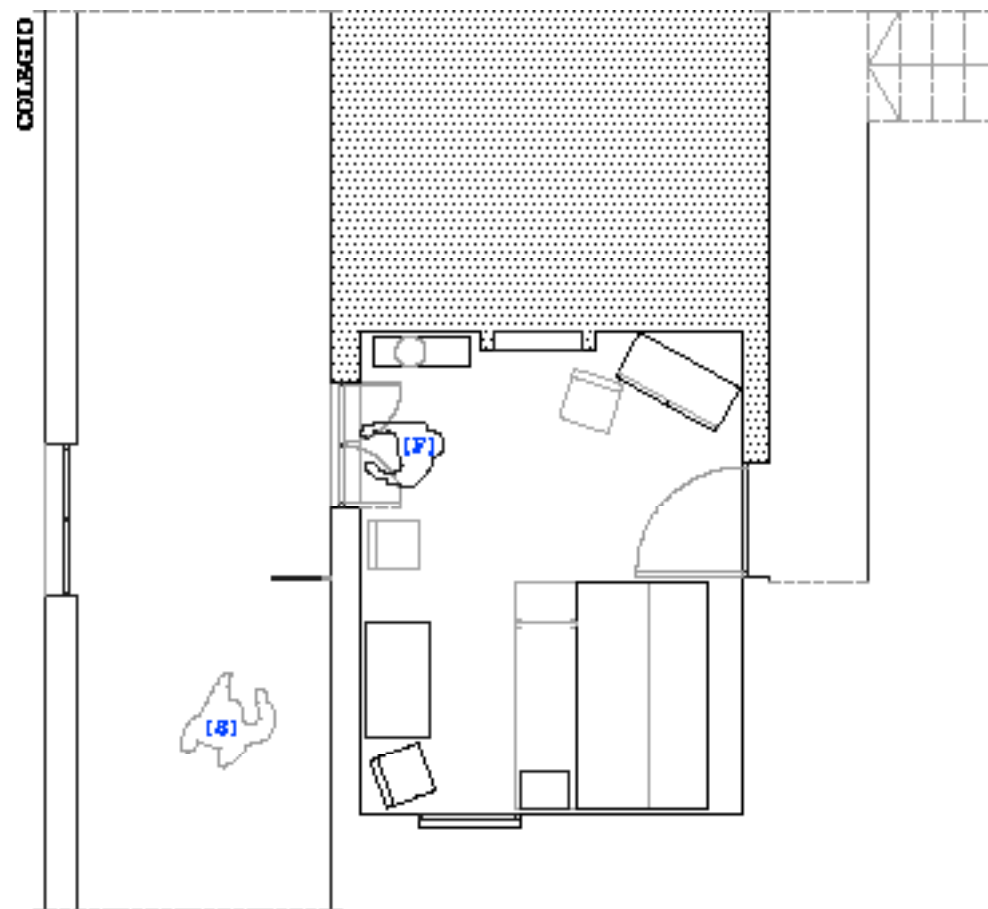
BS -CLAUDE CHABROL DURANTE EL RODAJE



BS Plano de Sardent



BS · BAR DEL HOSTAL EN SARDENT



[BS · HABITACIÓN DEL HOSTAL >

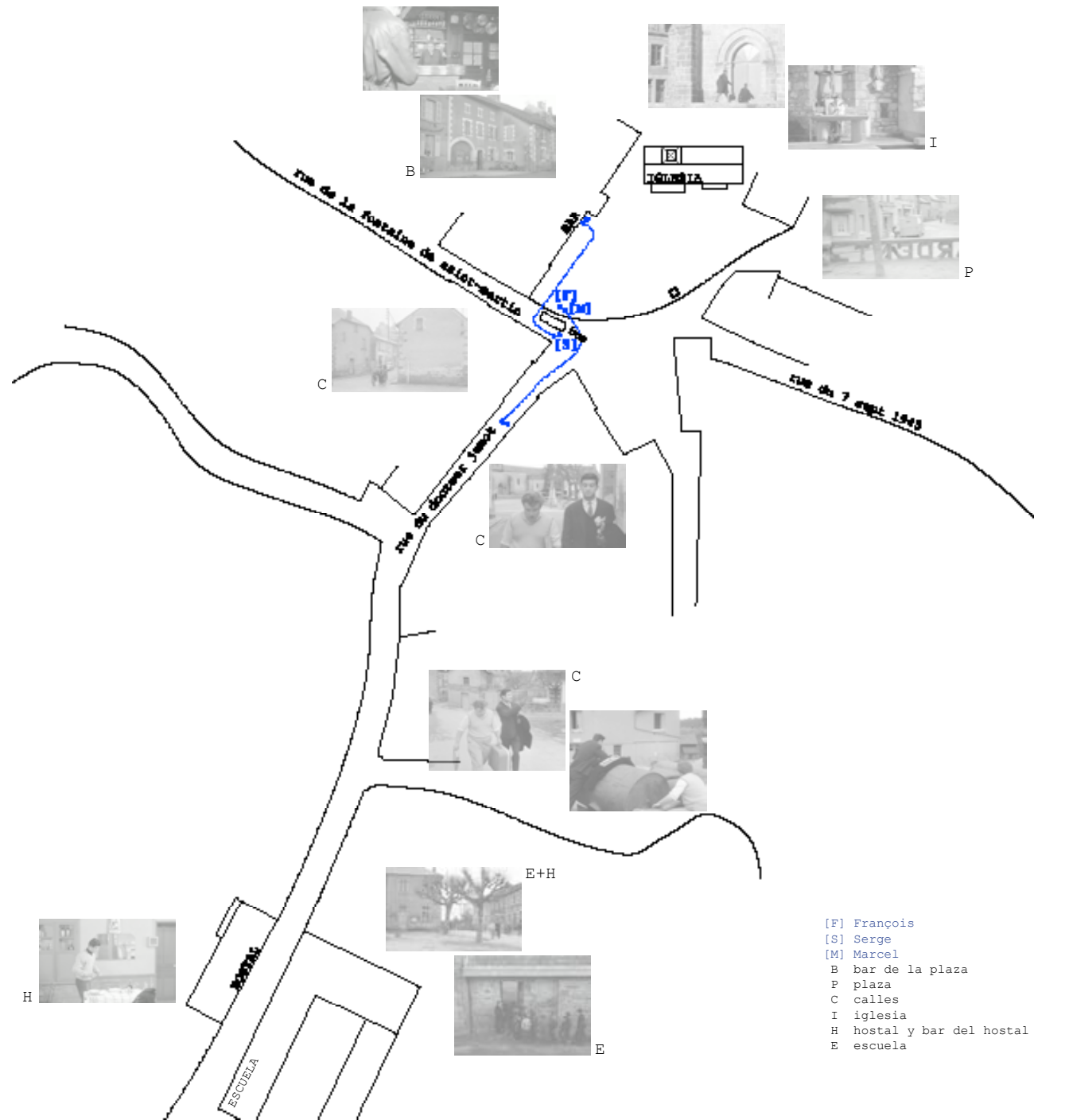
07.3 El espacio exterior

Claude Chabrol rueda la población de Sardent con extrema fidelidad. En efecto, una visita al núcleo urbano mediante *Google Earth* permite comprobar la veracidad de las imágenes y recorridos que realizan los protagonistas por el pueblo. Chabrol no manipula mediante el montaje los espacios particulares ni las relaciones de distancia y orientación entre ellos.

Prueba de ello es el tratamiento de la escena inicial de la película tras los títulos de crédito. A su llegada a Sardent, François realiza junto a Michel un paseo desde la plaza del pueblo -donde estaciona el autobús- hasta llegar al hostel donde se albergará. Durante el paseo, François va revisitando todos los lugares de su infancia. El dibujo de un plano de situación del pueblo, cotejado con las imágenes aéreas reales anteriormente comentadas, ha permitido señalar los lugares con relevancia argumental en la película, así como el recorrido del paseo del que hablábamos.

El final del citado paseo es una toma exterior del hostel, en la que se ve su fachada, el letrero que lo identifica y su posición enfrentada al edificio del colegio. El siguiente plano corresponde al interior del bar-recepción del hostel, donde una cámara rueda el espacio desde el interior de la barra, mostrando la espalda de la posadera sirviendo bebida a sus clientes. Mediante este recorrido se nos presenta la posición relativa de ciertas localizaciones que posteriormente volveremos a visitar y se registra la llegada de François y su amigo al interior, permitiendo pivotar a un espacio diferente y presentar nuevos personajes.

La casa de Serge ha sido imposible de ubi-



car puesto que las imágenes exteriores que se muestran de ella no la ponen en relación con ningún otro punto de referencia conocido del pueblo.

08. *Le coup de Berger*

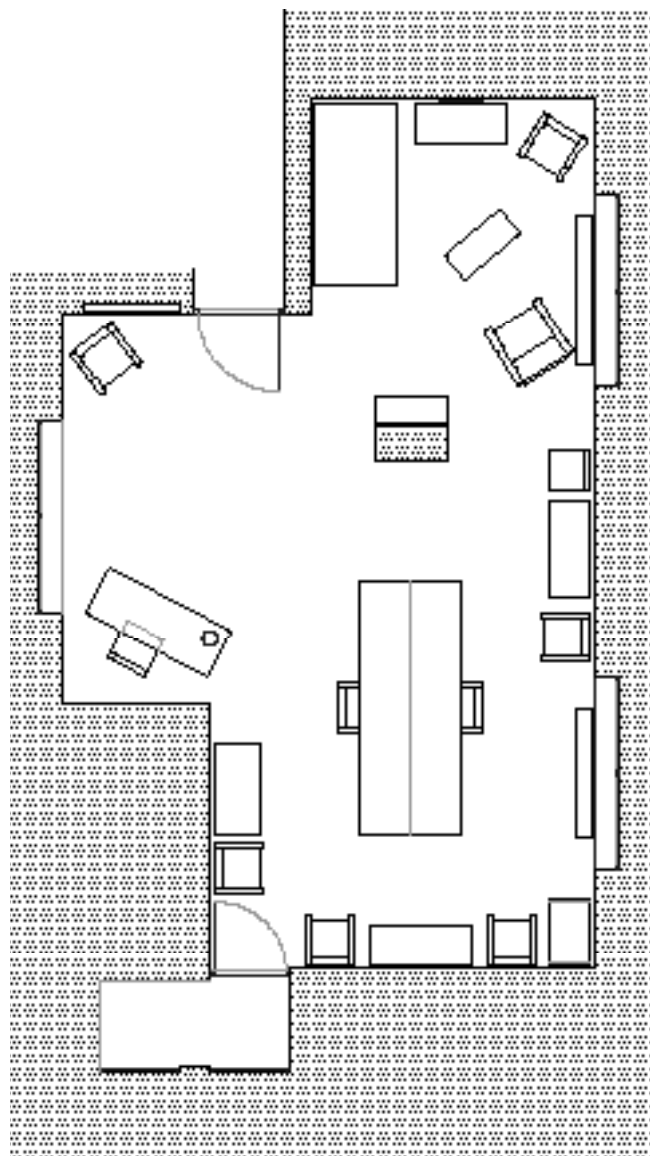
En los archivos de la *BIFI* de la Cinémathèque Française no existe ninguna documentación sobre esta película.

08.1 La casa de Claude

En esta vivienda se desarrollan dos escenas diferentes. En la primera de ellas Jacques Rivette nos presenta inicialmente la localización mediante una toma continua que comienza enfocando una ventana de un edificio para posteriormente, mediante un barrido vertical, detenerse en el zaguán del inmueble mientras un taxi entra en cuadro por la derecha. Claire sale del coche, se dirige al zaguán y entra. La siguiente toma nos muestra cómo Claude le abre la puerta.

En la segunda escena es Claire quien, conduciendo su propio coche, llega al edificio que ya conocemos, aparca y accede de nuevo al zaguán. Un cambio de plano nos muestra ahora a Claude paseando por su casa mientras toma una bebida y pone música con las gafas de sol puestas hasta el momento en que oye el timbre de la puerta y se acerca para abrir a Claire. De la vivienda de Claude sólo se representa el espacio principal, ya que es el lugar en el que se desarrollan todas las acciones. El mobiliario existente permite realizar una aproximación dimensional de la estancia, fundamentalmente la gran mesa de comedor -de la que la escena final sacará mucho partido- y el diván donde se tumba Claire.

Es importante la presencia de un pequeño espejo en la pared sobre el mueble que hay



CB Planta de la vivienda de Claude



[CB · CASA DE CLAUDE >



junto al diván, ya que existen numerosas escenas en las que de una manera u otra se hace presente permitiendo reconstruir la geometría de la estancia.

Por último, indicar cómo a lo largo del metraje filmado en esta vivienda se suceden diversas modificaciones del mobiliario existente, adaptando el espacio a las evoluciones de los personajes o las necesidades de posicionamiento de cámara o equipos técnicos. Un ejemplo de ello es el ámbito de la mesita-carrito con bebidas situada en la esquina inferior de la planta dibujada. Al inicio de la segunda escena, previamente a la llegada de Claire, hay una silla delante de ella, bajo la ventana. Una vez llega Claire y Claude vuelve a pasar por delante, la silla ha desaparecido sin que argumentalmente se nos otorgue explicación para ello.

08.2 La casa de Claire y Jean

Nous sommes a milieu des années 50 à Paris, en compagnie d'un couple bien installé dans son confort matériel (peinture, piano, domestique, bel appartement -celui du producteur Chabrol)⁵⁹

Efectivamente, Claude Chabrol no sólo produce el cortometraje sino que presta su casa para el rodaje e incluso aparece como figurante al final de la película.

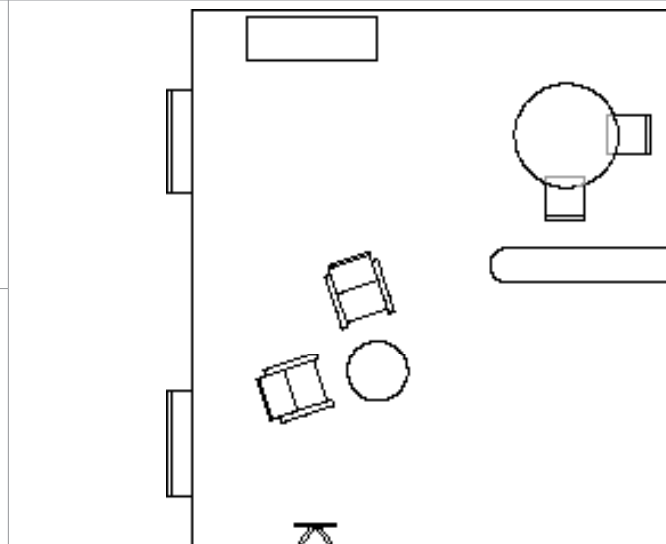
De la vivienda sólo se representan los elementos necesarios para poder otorgar un ámbito espacial al comentario que se realiza sobre la extensa conversación que tiene lugar entre la pareja, y en la que Claire convence a su marido Jean para que al día siguiente vaya a la consigna de la estación.

08.3 Gare de Lyon

La consigna en la que Claude deposita el abrigo para ser recogido posteriormente por



[CB·CASA DE CLAIRE Y JEAN >



CB Planta de la vivienda Claire y Jean



CB·MARQUESINA ACCESO GARE DE LYON. FOTOGRAMA Y ESTADO ACTUAL



CB·RELOJ DE LA GARE DE LYON. FOTOGRAMA Y ESTADO ACTUAL



CB·INTERIOR DE LA GARE DE LYON. FOTOGRAMA Y ESTADO ACTUAL



59. Nos encontramos a mediados de los años 50 en París, en compañía de una pareja bien instalada en su confort material (pintura, piano, empleada del hogar, apartamento bonito -el del productor Chabrol) (Blucher/Thomas, 2005, 270)

el marido de su amante Claire se ha supuesto localizada en una de las estaciones ferroviarias de París, la *Gare de Lyon*, debido a la coincidencia de la torre del reloj y la marquesina de acceso en la que el taxi se estaciona. Como demostración de ello, se presentan unas imágenes comparativas entre algunos planos de la película y unas fotografías recientes del edificio y su entorno edificado y urbano, lógicamente modificado.

Este edificio será utilizado a su vez por Robert Bresson en su película *Pickpocket*.

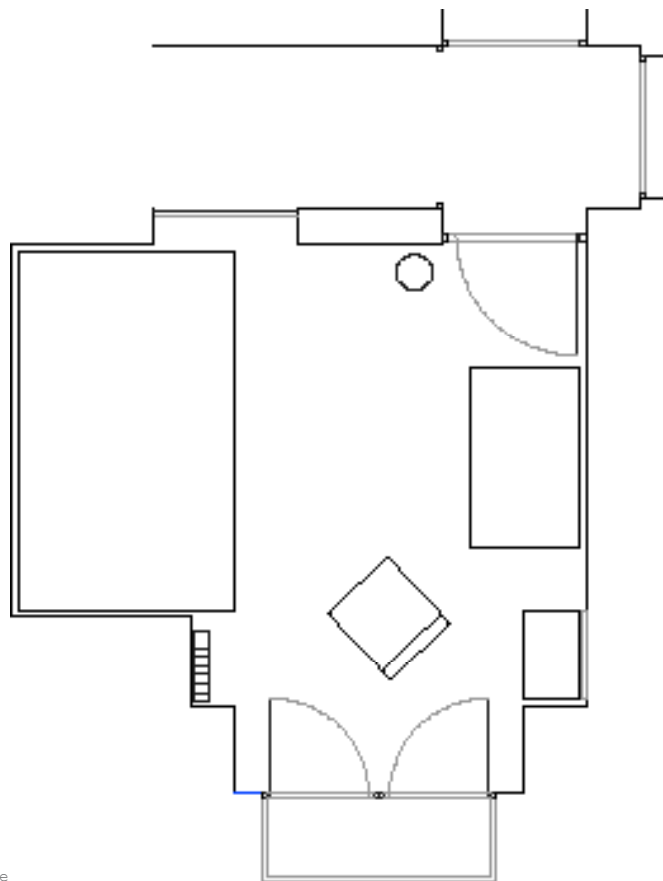
09. *Paris nous appartient*

En la documentación existente en los archivos de la *BIFI* de la Cinémathèque Française no se encuentran apenas descripciones ni bocetos de los espacios utilizados para el rodaje de la película.

09.1 La habitación de Philip

Este espacio se utiliza en dos escenas de la película. En la primera de ellas, y que sirve como presentación de la estancia, la escena empieza con un plano continuo de Anne subiendo de manera acelerada por las escaleras de un edificio hasta llegar al rellano de un conjunto de puertas. Anne se desplaza hasta una de ellas, se detiene y golpea con los nudillos. La puerta se abre y una luz -que suponemos proviene de la estancia- ilumina el rostro de la actriz. Un nuevo plano nos muestra su entrada a la habitación desde el interior de ésta.

Se trata de un ámbito muy reducido: se compone tan sólo de una cama -utilizada para "medir el espacio"-, una mesa con una silla, un armario, un radiador y un lavabo. Las dos escenas rodadas en la habitación nos aportan datos suficientes para establecer un supuesto



PA Planta de



[PA HABITACIÓN DE PHILIP >



dimensional de la estancia -se trate de un decorado o un espacio real-, basándose en el establecimiento de unas medidas para el mobiliario existente y la distancia entre los diversos elementos que componen el espacio. La habitación dispone de un balcón del que vemos poco más que la barandilla, pero del que se dibuja un posible perímetro.

Sobre el lavabo hay un espejo del que el realizador saca partido. En primera instancia vemos que Anne se mira nada más llegar, sin que podamos ver su reflejo. En la segunda escena, tanto Philip como su reflejo serán visibles para el espectador desde un punto de vista contrapicado. En espacios pequeños, los espejos siempre ofrecen este tipo de posibilidades

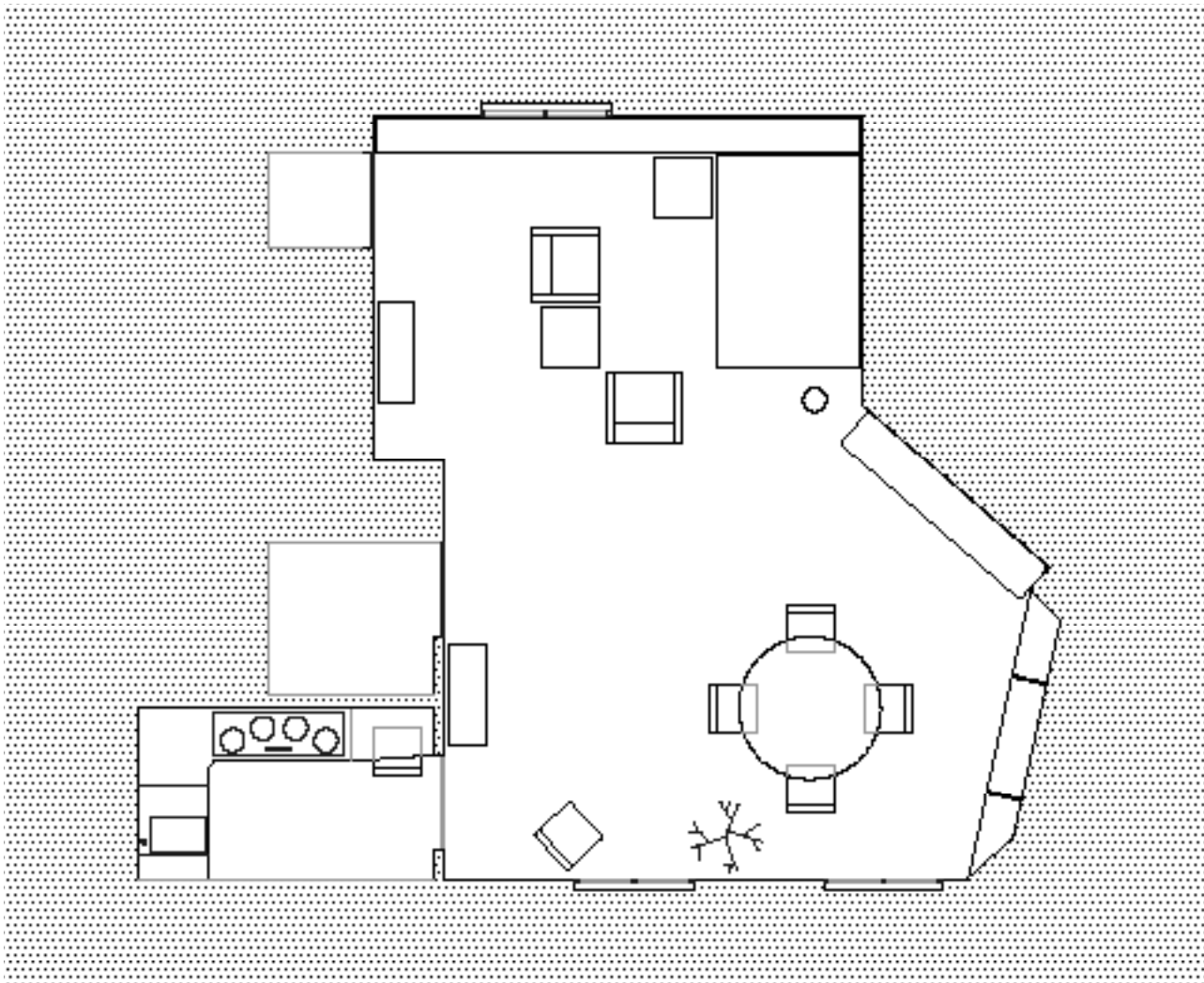
10. *Ma nuit chez Maud*

En la documentación existente en los archivos de la *BIFI* de la Cinémathèque Française no se encuentran apenas descripciones ni bocetos de los espacios utilizados para el rodaje de la película.

10.1 *La casa de Maud*

La única referencia exterior que tenemos de la casa de Maud es una toma nocturna de la fachada mientras nieva en la que supuestamente una de las ventanas corresponde a la vivienda en la que se desarrollan dos escenas: una muy extensa -algo menos de 42 minutos- y otra más reducida.

Dada la amplitud del espacio y su particular geometría, se trata de uno de los casos más evidentes en los que se podría afirmar que el rodaje debió producirse en estudio, aunque siempre es imposible asegurarlo con total certeza.



NM Planta de la casa de Maud



[NM · CASA DE MAUD >



El dibujo se realiza siguiendo la dirección de las agujas del reloj, pues es así como se nos va mostrando el espacio a medida que la escena se va desarrollando. Tras un breve plano del espacio de acceso, en el que la empleada del hogar recibe a los dos invitados, tiene lugar la presentación de Maud frente al primer paramento que se dibuja, en el que se encuentran unos sillones y la cama. Posteriormente, Maud prepara unas bebidas enseñándonos el siguiente paramento, inclinado en ángulo obtuso respecto al anterior, en el que se apoya un mueble bajo con un tocadiscos, un televisor y las bebidas. A continuación, atendemos a un nuevo lienzo de pared alojando una gran estantería llena de libros. Poco a poco, y de manera fragmentaria, se nos descubre toda la estancia, acabando con la cocina, espacio en el que tiene lugar fundamentalmente la segunda escena anteriormente comentada. Los ángulos entre paramentos en este espacio son imposibles de medir, por lo que no se tiene una referencia tan exacta como se tendría si se tratara de un ángulo recto.

Durante el rodaje se observan ligeras variaciones en la disposición de mobiliario, tanto de aproximación o alejamiento de los mismos como de eliminación, facilitando el posicionamiento de la cámara con el objeto de conseguir determinados puntos de vista. Fundamentalmente, ello se aprecia al intentar comprender cómo, con la disposición de mobiliario que se aprecia en ciertas escenas, habría resultado imposible rodar el punto de vista de Maud mientras está en la cama atendiendo a sus invitados.

11. *La boulangerie de Monceau*

En los archivos de la BIFI de la Cinémathèque Française no existe ninguna documenta-

ción sobre esta película.

11.1 El boulevard de Courcelles

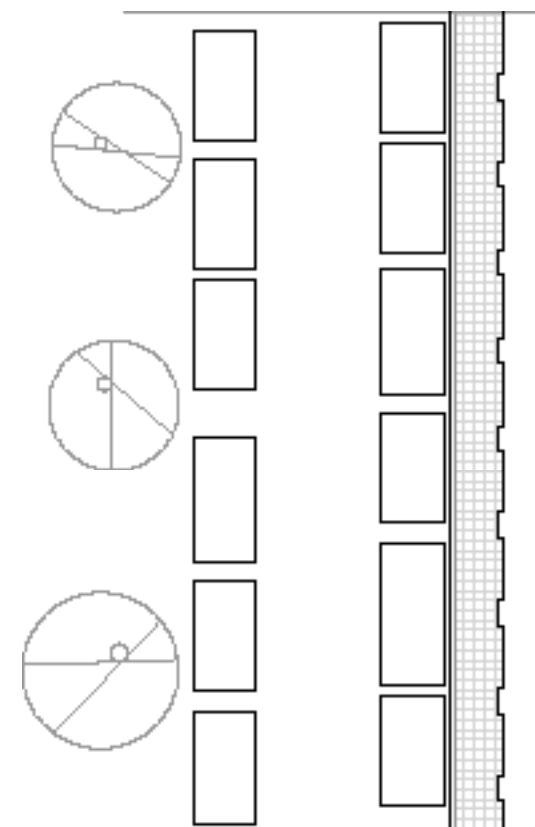
El dibujo pretende reconstruir el ámbito por el que el protagonista deambula, entre dos hileras de vehículos aparcados en cordón. La toma en la película nos muestra un espacio asimétrico, con edificaciones a un lado y una mediana arbolada en el otro.

11.2 La panadería

Aunque no se analiza ninguna escena concreta en este espacio, las imágenes de la película permitieron localizar la panadería que otorga título al cuento de Rohmer, en la esquina entre la *Rue Lebouteux* y la *Rue de Saussure*. Hoy día el local se dedica a la gestión y venta de productos naturales.



[EM·BOULEVARD]



EM Plano del boulevard en París



EM·PANADERÍA. FOTOGRAMA DE LA PELÍCULA Y ESTADO ACTUAL



3.3.2.2 LA CÁMARA LÚCIDA

*Veo los ojos que han visto al emperador*¹.

Roland Barthes

*Hacer un proyecto de arquitectura es como resolver un problema con más incógnitas que ecuaciones*².

En el apartado precedente se planteaba la posibilidad de abordar un falso retorno a los escenarios en los que supuestamente se filmaron ciertas escenas de las películas estudiadas. El análisis visual de las imágenes fílmicas constituyó entonces el único material de trabajo utilizado para la posterior reconstrucción espacial del escenario mediante las herramientas propias del dibujo arquitectónico.

Se plantea aquí una inversión del proceso. Parafraseando a Roland Barthes, cuando asombrado al mirar una fotografía de Jerónimo, el último hermano de Napoleón, declara que no ve sino a través de aquellos ojos que han visto al emperador -observando más tarde que *la fotografía no dice (forzosamente) lo que ya no es, sino tan sólo y sin duda alguna lo que ha sido*³- se aborda ahora la posibilidad de ubicar "los ojos" que en su día registraron aquellas imágenes que han servido para reconstruir gráficamente los escenarios de trabajo. Ello permitirá demostrar que las decisiones adoptadas durante el proceso de interpretación espacial y posterior repre-

sentación gráfica pueden estimarse correctas.

En cualquier caso, y como Juan Carlos Arnuncio observa en relación al acto de proyectar, *cualquiera que haya proyectado sabe que para cualquier decisión que toma hay infinitas posibilidades*⁴. La palabra proyecto, entendida como proyección, como una invención sometida a un complejo sistema electivo de múltiples variables, podría aplicarse a este proceso de reposición de los ojos mecánicos que en su día registraron las imágenes. *Hacer un proyecto es como resolver un problema con más incógnitas que ecuaciones*, escribe también Juan Carlos Arnuncio recordando a Curro Inza, para después añadir: *la actitud más inteligente es inventarse ecuaciones*⁵.

Resulta imposible afirmar con certeza la identidad entre las hipótesis planteadas y aquello que en su día pudo tener lugar. Lo que a continuación se expone debe entenderse, pues, como la solución otorgada a un conjunto de ecuaciones racionalmente auto-planteadas. Otras ecuaciones habrían conducido a nuevas incógnitas y, sin duda, a diferentes

1. Barthes, 1989, 27.

2. Curro Inza, cit. por Juan Carlos Arnuncio en entrevista concedida a Óscar Linares. Barcelona: *Diagonal.30*, sección: "La luz es el tema" (Enero 2012), 20.

3. Barthes. *Ibid.*, 132.

4. Juan Carlos Arnuncio. *Ibid.*

5. Juan Carlos Arnuncio. *Ibid.*

resultados.

ANÁLISIS FÍLMICO

Criterios de dibujo y nomenclatura

Las evoluciones de los diferentes personajes durante la escena se han representado mediante una línea azul continua. El inicio del movimiento de cada actor se indica con un punto grueso anexo a unos corchetes conteniendo la inicial del nombre del personaje.

La dirección en la que los actores se desplazan se indica con puntas de flecha, representándose con línea discontinua una intuición del recorrido que los mismos realizan fuera de cuadro.

Las letras mayúsculas designan las cámaras empleadas en la escena ordenadas según la secuencia de su utilización. Si durante el desarrollo de la escena se estima que vuelve a utilizarse una cámara anteriormente nombrada, se mantiene la letra con la que inicialmente fue designada. La letra minúscula hace referencia a los supuestos movimientos que se ha estimado que dicha cámara realiza.

El desconocimiento de la óptica concreta utilizada para el rodaje de las escenas conlleva que resulte difícil afirmar la distancia precisa a la que la cámara se sitúa para el registro de las imágenes. Por otro lado, conviene observar que ciertos movimientos de cámara pueden haberse conseguido mediante diferentes sistemas, con resultados visuales muy similares. Es por ello que, necesariamente, lo que a continuación se expone representa tan sólo una interpretación razonada que no invalida otras posibles, intentando con la misma ratificar la reconstrucción

gráfica del escenario practicada a través de las imágenes filmadas.

En muchas situaciones resulta muy difícil discernir si una modificación de encuadre -acercándose o alejándose de un sujeto o situación- se ha realizado mediante un zoom óptico de una cámara fija o articulando un movimiento de cámara, en avance o retroceso, montada en unas vías de travelling. Debido a ello, se opta por representar sólo aquellos casos en los que se tiene certeza de este último procedimiento, nombrando en el texto la posibilidad en cualquier caso de que la mayor o menor concreción del plano se pudiese haber realizado mediante un zoom óptico.

El dibujo de las vías de travelling no intenta representar la longitud total del recorrido de la cámara ni la posición exacta de la línea de desplazamiento. La grafía tan sólo indica la dirección del movimiento y una hipotética relación espacial con el resto de cámaras intervinientes en la escena.

Ante la imposibilidad de una certeza absoluta al respecto, los posibles recorridos panorámicos de la cámara se simplifican mediante dos símbolos: un arco con apertura de 90° y otro de 270°, representando respectivamente un barrido contenido o una panorámica extensa. Los pequeños movimientos de cámara articulados para corregir un pequeño encuadre, o resultantes de la inestabilidad propia del trabajo con una cámara en mano, no se representan.

Mientras no se realicen indicaciones al respecto, los planos se entienden fijos o dotados de un ligero movimiento que no se representa gráficamente.

En algunos casos, y siempre de cara a facilitar la lectura de los esquemas de planifi-

cación elaborados, ciertas escenas se sectorizan en unidades argumentales sucesivas, indicándose las figuras de transición utilizadas para la articulación de las mismas.

Salvo algunas aclaraciones puntuales que se ha estimado conveniente incluir aquí, toda la información necesaria concerniente a nomenclatura de tipos de plano y movimientos de cámara se encuentra en el apartado 5.2 *Nomenclatura razonada* de este mismo documento.

HA. *Hiroshima mon amour*

Personajes: ELLA [M], EL [H].

HA 01 El hotel New Hiroshima

HA 01.1 (18:42-27:15)

Los dos protagonistas de la película se encuentran en la habitación del hotel New Hiroshima. Tras un conjunto de breves conversaciones, ambos salen de la misma.

Este primer fragmento analizado se sectoriza en cinco dibujos, correspondientes a cinco unidades argumentales sucesivas.

a. El plano se inicia con una panorámica picada (A) desde una cubierta registrando unas bicicletas circulando por la calle. Al final de la panorámica la cámara eleva su punto de vista encuadrando a la protagonista femenina, situada en el extremo de la cubierta, observando lo que antes nos mostraba la cámara. La cámara comienza entonces un desplazamiento lateral, sensiblemente paralelo al movimiento de la actriz, mientras ésta comienza a caminar por la cubierta. Finalmente, una reducida panorámica final nos muestra cómo la actriz salta la barandilla que establece la separación entre la cubierta por la que ha caminado y la terraza de su habitación.

Un plano fijo contrapicado (B) desde el interior de la habitación nos muestra a la protagonista apoyada en el marco de la puerta mientras fija su atención en algo. La cámara (C), plano subjetivo de su mirada, nos muestra a su amante dormido en la cama. Se introduce aquí un inserto retrospectivo de la historia de ELLA en Nevers, relacionando el brazo dormido de su actual amante con el brazo yacente de su antiguo novio asesinado. Una alternancia de los planos anteriores nos muestra como su amante se despierta y como ELLA se aproxima a la cama.

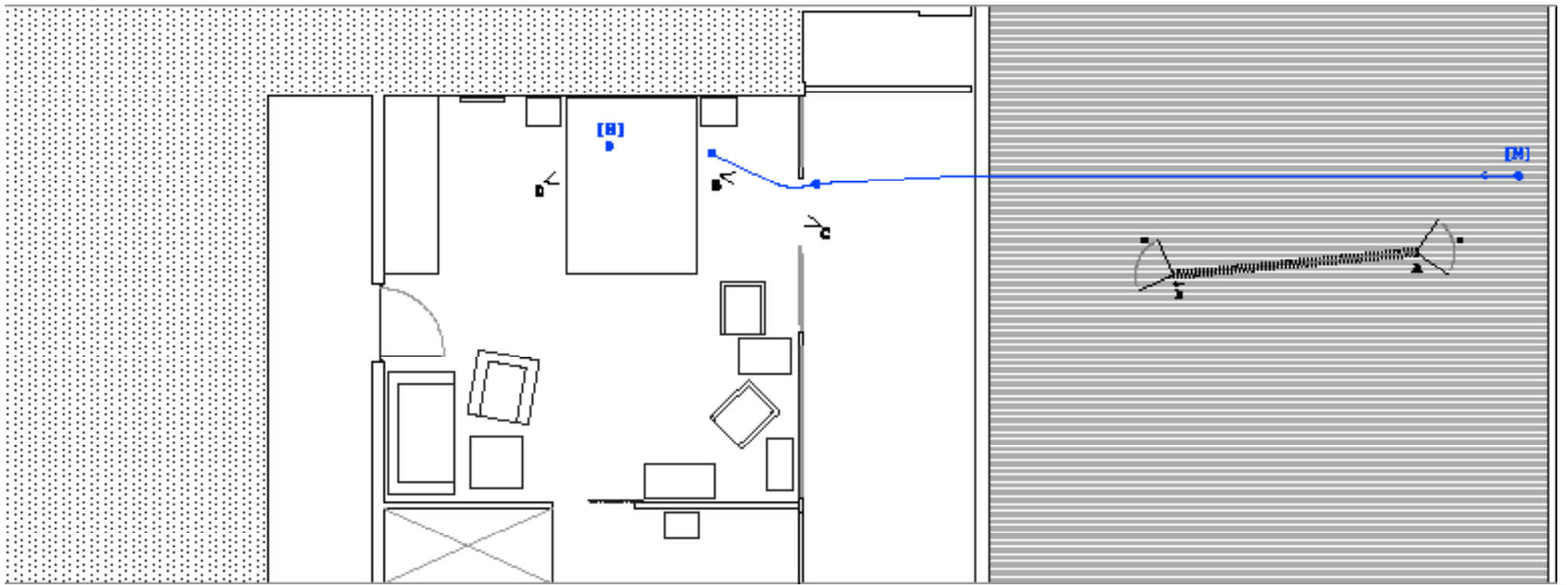
Finalmente, una nueva cámara (D) al otro lado de la cama nos muestra a ambos conversando, ELLA de frente, El de espaldas. Fundido a negro.

b. La protagonista femenina se está duchando. EL se acerca por detrás y mantienen una alegre e íntima conversación. Toda la escena se registra mediante una cámara fija (E), articulando tan sólo un ligero movimiento -que no se representa- centrando su atención en ELLA y dejando fuera de cuadro al protagonista masculino. Fundido encadenado.

c. Los dos personajes conversan en la terraza registrados por tres cámaras diferentes. La primera cámara (F) nos muestra un plano conjunto de ambos dialogando. Las otras dos cámaras trabajan la conversación mediante planos fijos en escorzo⁶. Corte a siguiente plano.

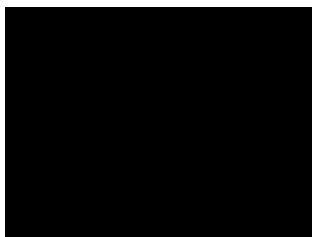
d. Un plano fijo (I) nos muestra cómo la protagonista femenina de espaldas se maquilla para la película en la que trabaja sentada frente a un espejito que nos permite ver su rostro reflejado. EL entra en cuadro por la izquierda, momento en que un cambio de plano (J) nos muestra su reflejo en el espejo. Durante toda la escena, pues, vemos los ros-

6. Se denomina *plano en escorzo* o *plano por encima del hombro* a aquel que muestra una acción o un escenario vistos desde la perspectiva de un personaje, filmándolos con una parte de su cabeza y hombros encuadrando la escena. Resulta muy habitual en el rodaje de conversaciones.



HA 01.1a plano habitación hotel

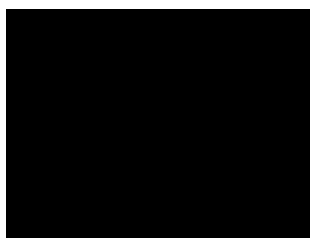




[HA 01.1a >



>



HA 01.1aj

tros de sus protagonistas reflejados, nunca enfocados directamente. Fundido a negro.

e. La escena se inicia con un plano fijo (K) de la mesita de noche con dos relojes. Una mano masculina entra en cuadro cogiendo uno de ellos, para a continuación pasar en raccord de continuidad de esta acción a un nuevo plano (L) que nos muestra en movimiento panorámico al protagonista masculino tumbado en la cama.

Un plano fijo (M_a) nos muestra cómo la protagonista femenina termina de vestirse, registrando a continuación panorámicamente (M_b) el acercamiento de ésta a la cama para tumbarse con su amante.

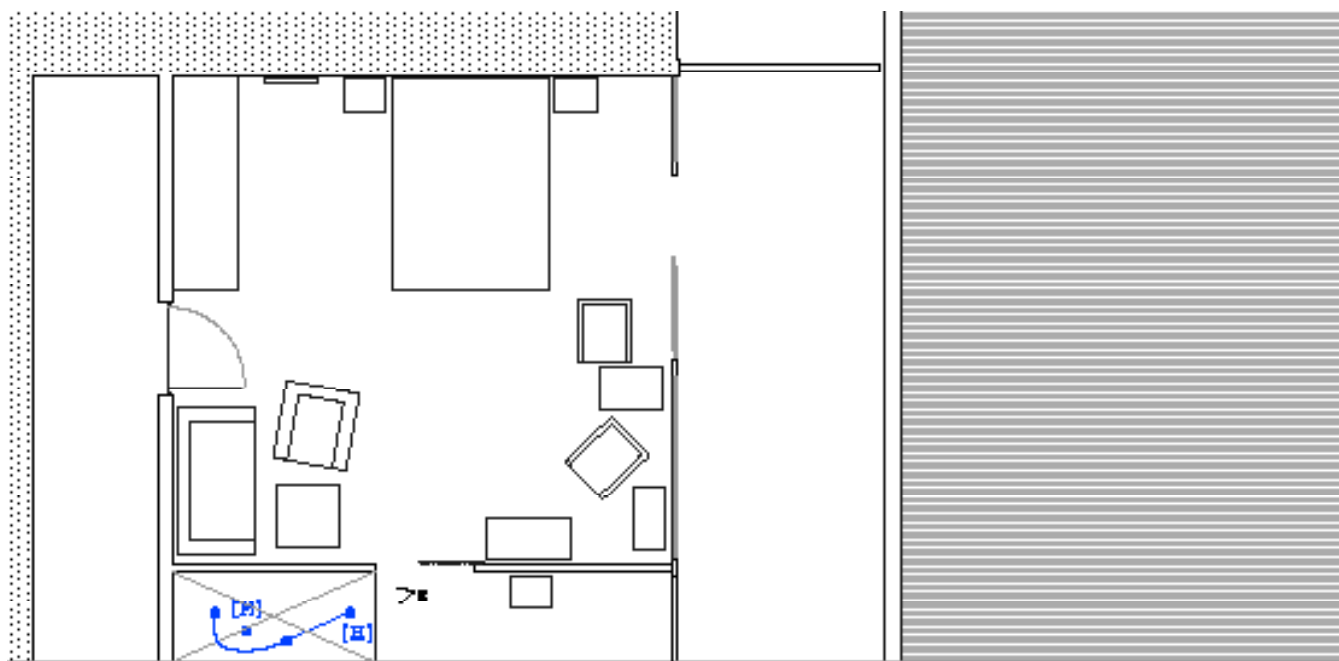
Una nueva cámara (N) registra a los dos personajes desde el otro extremo de la cama. Tras una breve conversación, un nuevo plano fijo (\tilde{N}) encuadra a la actriz junto a la puerta de salida de la habitación.

La cámara anterior (L) realiza entonces una panorámica (L_a) registrando al protagonista masculino mientras se levanta de la cama y coge su chaqueta. Se inicia entonces un travelling sensiblemente paralelo a su movimiento que finaliza con otra panorámica mostrando cómo los protagonistas salen por la puerta.

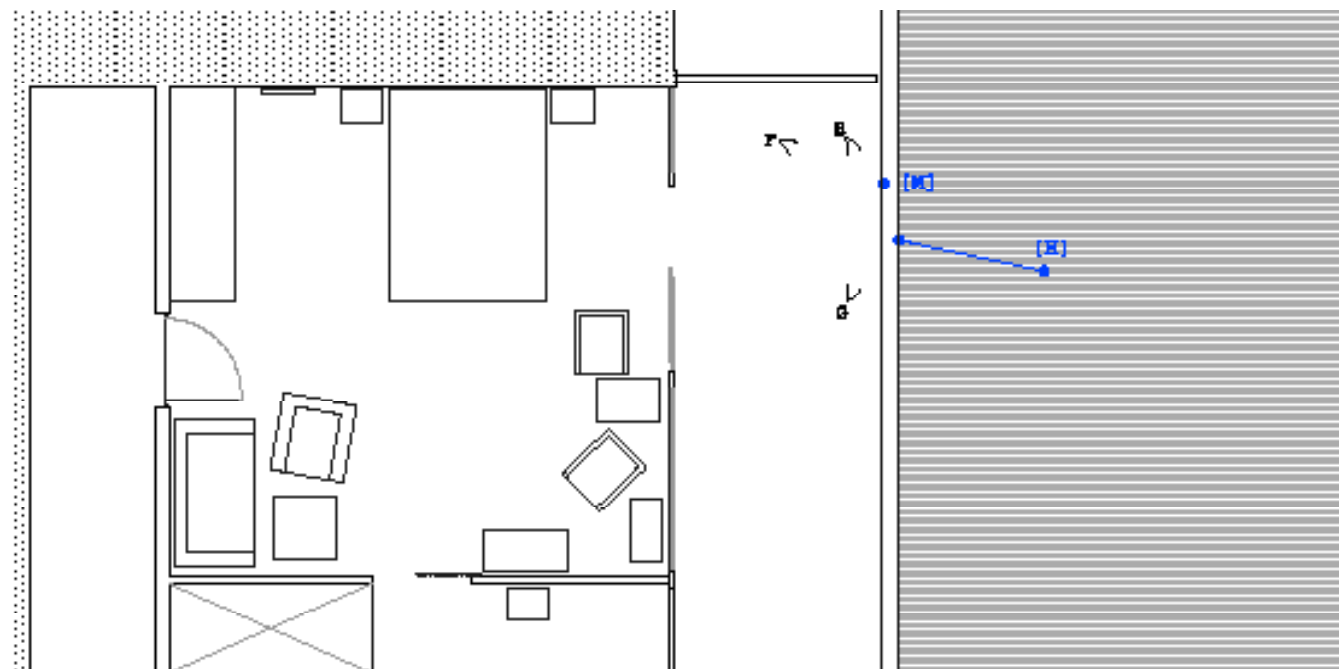
En raccord de continuidad con esta acción, una reducida panorámica de la cámara (O) situada en el pasillo encadenada con un travelling de retroceso, permite registrar a los protagonistas mientras andan por el corredor de habitaciones.

HA 01.2 (66:09-68:04)

Durante la conversación mantenida en el Café du Fleuve, la protagonista femenina ha sufrido un desequilibrio nervioso debido a la



HA 01.1b plano habitación hotel



HA 01.1c plano habitación hotel



[HA 01.1b >



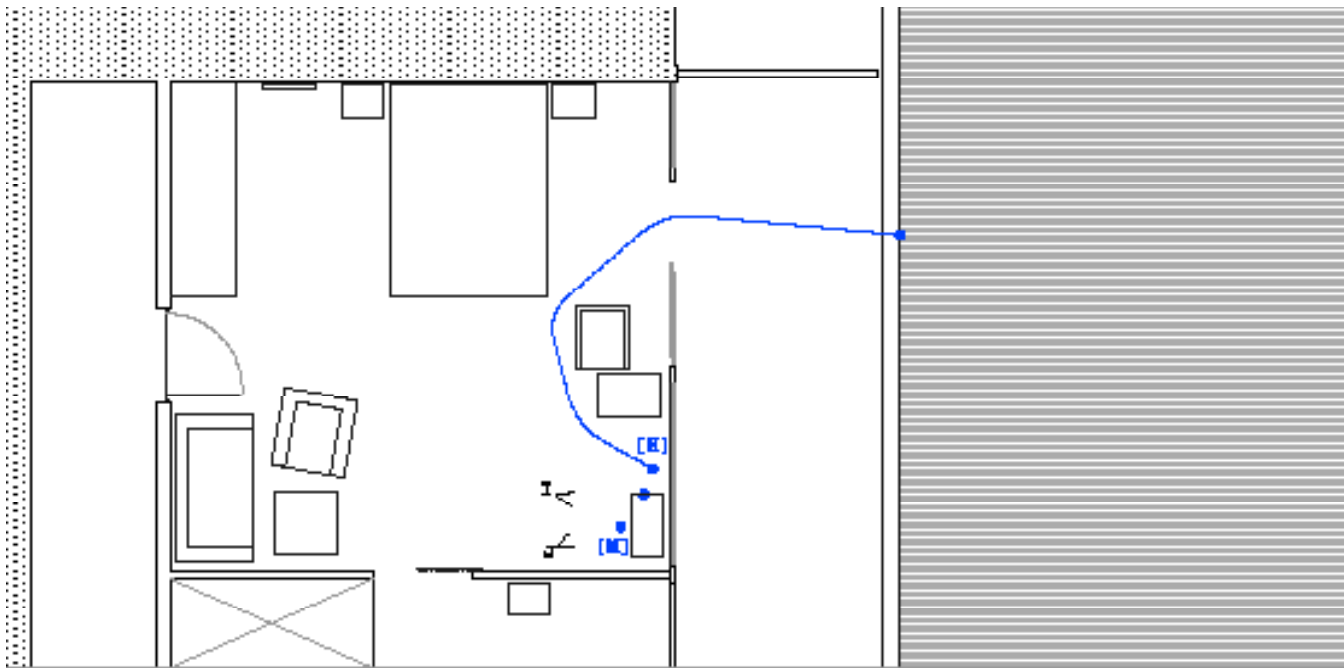
HA 01.1b]



[HA 01.1b >



HA 01.1b]



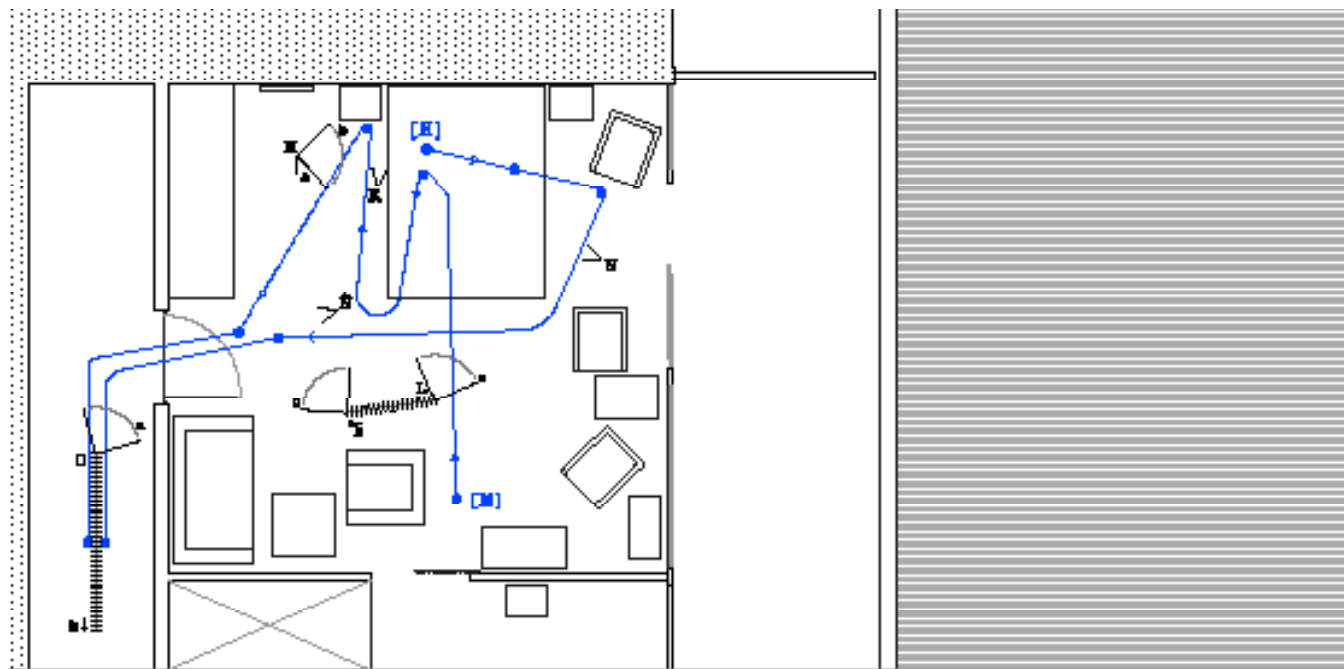
HA 01.1d plano habitación hotel



[HA 01.1d >

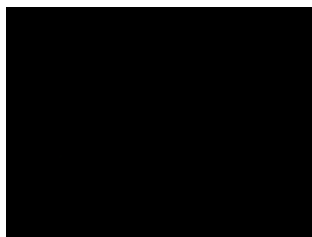


[HA 01.1e >



HA 01.1e plano habitación hotel





HA 01.1d]



necesidad de recordar su trágica historia de juventud. Seguidamente, corre hacia el hotel y entra en la habitación, estableciendo una desesperada conversación consigo misma frente al espejo del cuarto de baño.

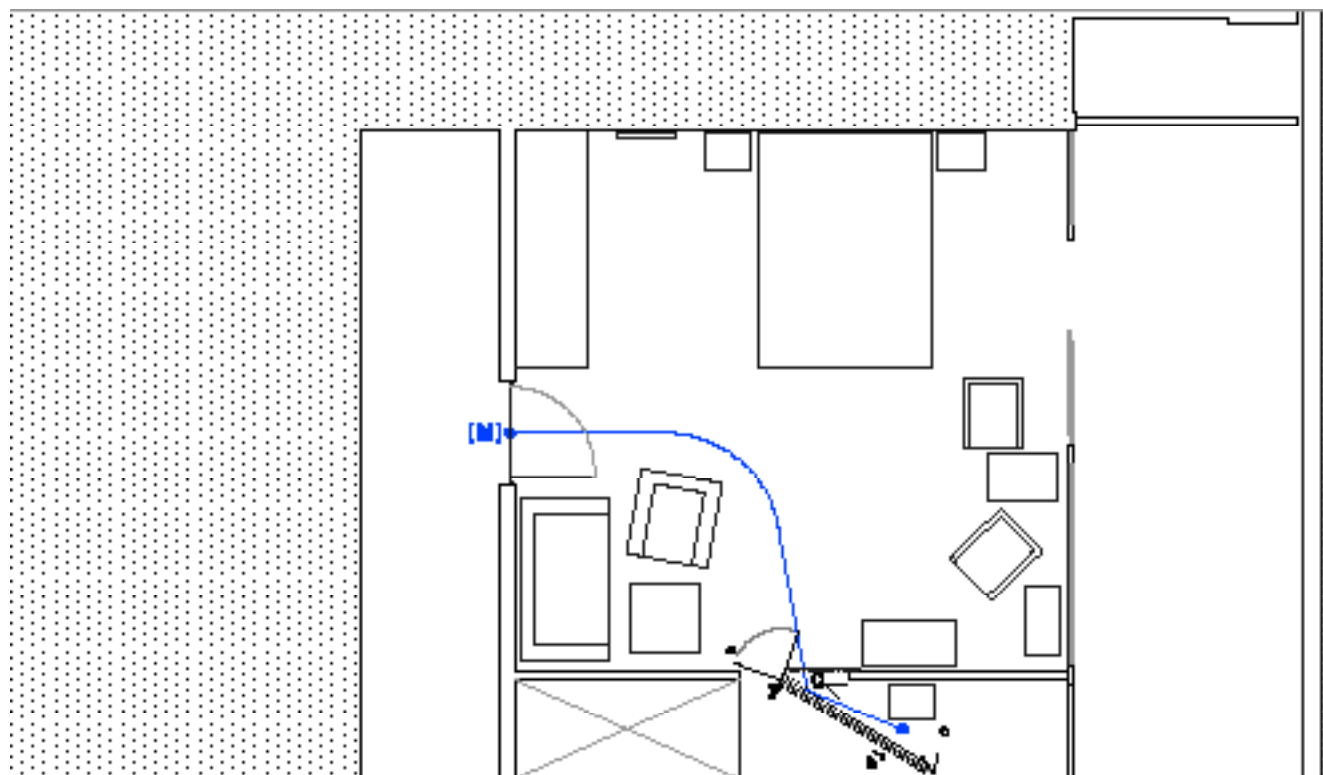
Una cámara dotada de movimiento panorámico (P_a) registra cómo la actriz entra en la habitación y avanza hacia la puerta del cuarto de baño. La cámara, situada aproximadamente en el marco de la puerta, retrocede en lo que se considera un movimiento de travelling combinado con una ligera panorámica hasta mostrarnos a la actriz de espaldas y su rostro reflejado en el espejo.

En raccord de movimiento de esta acción, una nueva cámara (Q) nos muestra un plano fijo desde un punto de vista más bajo, encuadrando más concretamente el rostro de la actriz. El siguiente plano, que se interpreta como un encuadre más concreto sobre el rostro de la protagonista femenina realizado desde la posición final de la cámara anterior (P_c), nos muestra cómo con el rostro empapado y la mirada desorbitada sigue hablando con el espejo. La cámara desciende entonces ligeramente su punto de vista para cortar a un nuevo plano de la actriz bajando las escaleras del hotel.












Los cuadernos de rodaje de Sylvette Baudrot [BAUDROT GU61-B24] aportan alguna información complementaria de rodaje. Un primer boceto detalla las cámaras que registran a la protagonista femenina mientras recorre la cubierta del cuerpo bajo anexo al edificio principal. Un segundo dibujo representa la aproximación de ésta a la cama donde yace su amante, así como la posición de cámara que la registra. Un tercer boceto detalla la escena en la que la protagonista se arregla frente a un espejo bajo la atenta mirada de su compañero.



HA 01.1e]



HA 01.2 plano habitación hotel

	 <p>[HA 01.2 ></p>				
					
					

Un sucinto croquis nos muestra a su vez cómo se planifica la escena en la que la protagonista sube angustiada la escalera del hotel tras la conversación mantenida en el *Café du fleuve* para ir a su habitación. Finalmente, un dibujo muy preciso nos cuenta el movimiento de la actriz entrando en la habitación y dirigiéndose al cuarto de baño para sumergir su rostro en agua y gritar desesperada frente al espejo.

AE. Ascenseur pour l'échafaud

Personajes: Julien Tavernier [J], Simon Carala [C], Geneviève [G], Maurice [M], Florence, Vigilante nocturno.

AE 01 El edificio de Carala y la floristería

De todas las escenas de la película desarrolladas en este inmueble, se estudia la planificación del asesinato del empresario Simón Carala y de los fragmentos en que Julien queda encerrado en el ascensor.

AE 01.1 El asesinato de Carala

AE 01.1 (06:21-10:47)

Julien asciende por la fachada escalonada del edificio hasta el despacho del empresario, a fin de no ser visto por su secretaria Geneviève. Solicita la entrada al mismo y Carala se lo permite. Tras una breve y tensa conversación, Julien asesina al empresario con la pistola de éste a fin de que parezca un suicidio. Seguidamente, cierra las puertas del despacho por dentro y regresa a su oficina.

Julien accede al interior del edificio a través de la galería exterior. Una cámara (A) dotada de movimiento panorámico registra su

acercamiento al despacho de Carala. Su mano derecha comienza una aproximación al pulsador de petición de admisión.

Una nueva posición de cámara (B) nos ofrece un plano de detalle, en *raccord* de continuidad con la última acción, de la mano accionando el pulsador; éste se ilumina permitiendo el acceso y la cámara levanta su punto de vista efectuando un desplazamiento lateral con giro panorámico mientras Julien comienza a practicar las dos puertas del filtro de acceso al despacho.

Los dos planos en *raccord* de movimiento de la mano accionando el timbre permiten cambiar la posición de la cámara a fin de poder registrar el acceso de Julien al despacho desde un punto de vista favorable al encadenado con el plano siguiente.

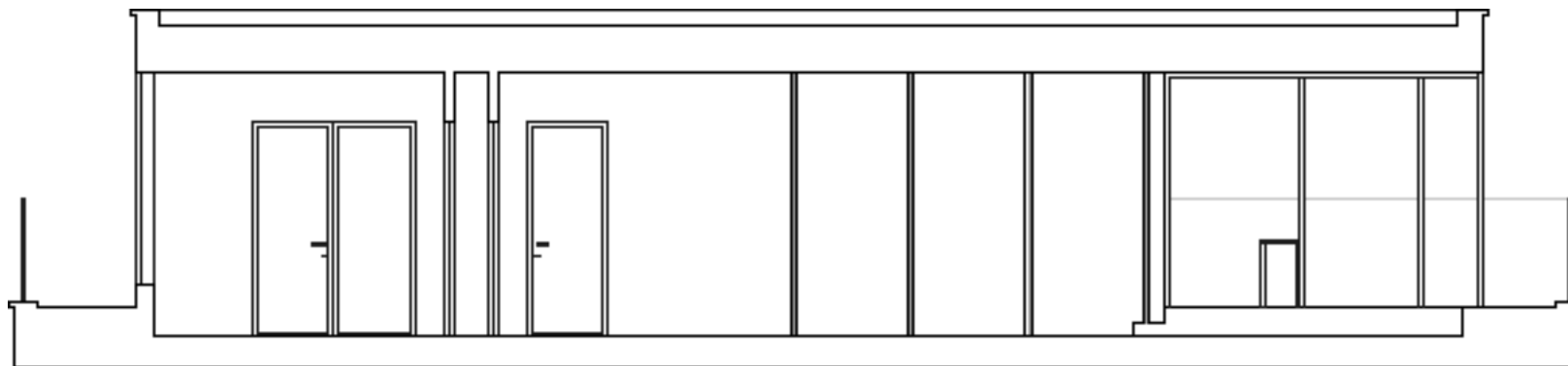
Una nueva cámara (C) encuadra a Julien entrando en el despacho, muy serio mira al frente mientras en *off* escuchamos la voz de Carala. Esta voz en *off* permite conocer de antemano a quién mira Julien y hacia dónde se dirige, se transmuta en una herramienta visual. Julien cierra la puerta y comienza su avance. En estos momentos comienza a sonar la intrigante música de Miles Davis, que no se interrumpirá hasta que el asesinato se haya cometido.

Seguidamente, una nueva posición de cámara (D) nos ofrece un plano subjetivo de la mirada de Julien, con el empresario sentado en su mesa mientras continúa hablando.

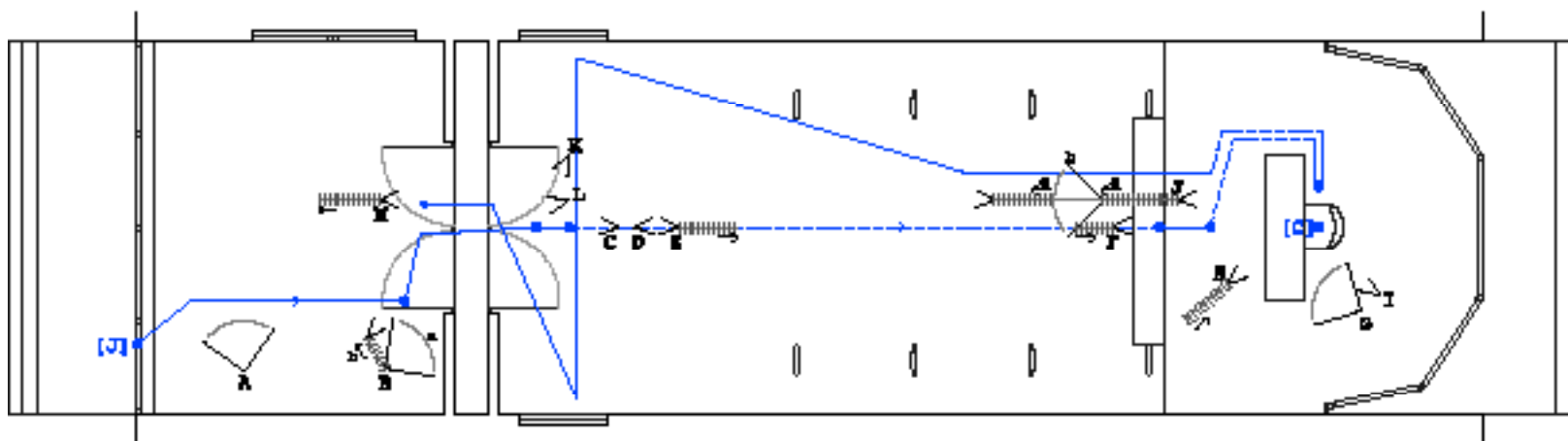
Un encuadre sensiblemente parecido al de la cámara C, pero desde un punto de vista más lejano, inicia el movimiento de una cámara en *travelling* de retroceso (E) que va a acompañar el pausado avance de Julien hacia la mesa de Carala. A continuación, otra cá-



[AE 01.1 >



sección



AE 01.1 planos despacho de Carala



mara (F) inicia a su vez un desplazamiento en travelling de avance hacia el empresario representando la mirada de Julien mientras se aproxima a la mesa.

Una cámara situada tras la mesa de Carala (G) registra la llegada de Julien, que tiende el informe al empresario, tras lo cual baja el punto de vista para encuadrar la revisión del documento mientras Julien queda parcialmente en segundo plano. Seguidamente, una nueva posición de cámara (H), situada frente a la mesa ligeramente lateralizada, filma a Carala terminando de revisar el documento y a Julien, de pie y de espaldas. En el momento en que la cámara, mediante un travelling de avance o un zoom, aproxima el encuadre hasta un primer plano de las manos del empresario pasando las páginas del informe, vemos cómo Julien comienza a rodear la mesa, saliendo de cuadro. El encuadre se detiene en las manos de Carala hasta que finaliza la revisión del informe, momento en que sube su punto de vista y registra cómo Julien se aproxima al empresario y le apunta en el rostro con una pistola.

Este primer plano de las manos del empresario nos otorga tiempo para que Julien fuera de campo finalice su aproximación a Carala y empuñe la pistola.

Durante la tensa conversación que se genera entre ambos, se montan una serie de planos alternativos de Julien en toma contrapicada (I), plano subjetivo de la mirada de Carala, y del empresario apuntado por el arma homicida registrado desde la cámara anterior H con ligeras modificaciones de encuadre.

En este momento, se genera un inserto muy interesante de una acción simultánea pero acontecida en otro espacio diferente. Un plano nos muestra cómo Geneviève, la secre-

taria de Julien, afila lápices con una ruidosa máquina. Posteriormente, un primer plano nos muestra cómo, ya en silencio, observa minuciosamente el afilado de uno de los lápices. El inserto de estos dos planos de la secretaria afilando lápices con una máquina con sonido estridente ofrece la coartada sonora para que el disparo de Julien no pueda ser escuchado.

Volvemos al despacho de Carala, en silencio, ya que el sonido de la máquina afilalápices de la secretaria también ha "apagado" la música. Un primer plano registrado desde la cámara H nos muestra cómo Julien aloja la pistola en las manos del empresario para simular un homicidio. Posteriormente, vemos a Julien salir de cuadro para rodear la mesa a fin de terminar de alojar el gatillo y poder retirar el informe bajo la cabeza del empresario, eliminando así una posible prueba que pudiese inculparle. Aunque la cabeza del empresario se encuentra sobre el informe que Julien retira, no tiene ningún rastro de sangre: en éste y en otros momentos del film se obvia el recurso a lo explícito en el detalle, confiando en la credibilidad del público.

Tras efectuar estas operaciones, la cámara sube y la vista de Julien fija su atención en algo. En contraplano subjetivo de su mirada, y supuestamente registrado desde la posición de cámara anterior F, vemos un gato negro que se pasea por la barandilla exterior. Este plano, al tiempo que transmite una cierta inquietud potenciando el clímax de la escena, permite a Louis Malle cambiar la posición de la cámara a fin de poder registrar la salida de Julien del despacho de Carala.

Una nueva posición de cámara (J) nos ofrece un plano de Julien de espaldas contemplando a Carala con la cabeza sobre la mesa.



>



...Et puis je ne vous croix pas courageux... à la guerre oui, mais pas pour les choses importantes.





-Alors, c'est quoi
Tavernier? Quoi, de
l'argent? Je n'ai pas
peur de vous Tavernier,
on me déteste assez
pour que j'en ai l'ha-
bitude...

-Je sais que vous vous
moquez des guères, mais
vous en vivez.



La cámara inicia un travelling de retroceso mientras Julien, de espaldas, avanza hacia la misma sin dejar de mirar al empresario. Seguidamente, la cámara registra en movimiento panorámico a Julien mientras se da la vuelta en dirección a la salida del despacho. A continuación, un travelling de avance lo sigue mientras comprueba que todas las puertas de la estancia quedan cerradas y se aproxima a la cerradura del acceso principal con una navaja.

Dos planos detallan a continuación el cierre de la cerradura desde el interior. Una primera cámara (K) nos permite ver en detalle cómo Julien introduce una navaja en la cerradura y sale por la puerta. A continuación, una nueva cámara (L) nos permite ver en detalle y desde el interior del despacho, cómo se cierra la puerta y le navaja se desliza.

Una última cámara nos permite ver mediante un travelling de retroceso cómo Julien sale del despacho, mira su reloj de muñeca y sale de cuadro.

AE 01.2 El encierro de Julien en el ascensor *El ascensor, como el propio nombre de la película indica, se convierte en el escenario fundamental de la trama. Independientemente del desarrollo de las diferentes acciones simultáneas en las que la película se estructura, se realizan continuamente insertos de Julien en su encierro, recordando al espectador lo que podríamos considerar como columna vertebral argumental del film.*

De todos los fragmentos rodados en el ascensor se analizan en profundidad los que a mi juicio posibilitan extraer ciertas conclusiones que competen al objeto de la presente investigación. El resto se tratan exclusiva-

mente a nivel de sinopsis argumental estableciendo ligeros apuntes. En algunos segmentos se amplía el comentario a un ámbito mayor que la escena rodada estrictamente en el ascensor, por considerar que se puede establecer una observación más completa de cómo la película resuelve el argumento planteado.

Una fotografía del rodaje existente en la *BIFI* nos muestra el decorado del ascensor, constituido por una serie de planos con geometría no ortogonal. Dado lo exiguo del espacio de rodaje, los diferentes planos se suponen rodados con una misma posición de cámara (A) con diferentes puntos de vista y encuadres sobre Julien o el resto de personajes.

AE 01.2a (12:19-12:47)
Julien, Geneviève y Maurice bajan en el ascensor. Dentro del mismo mantienen una tensa conversación.

Un primer encuadre nos muestra el rostro de Julien y el guardia de seguridad en primer plano. Tras ellos, vemos discurrir verticalmente las puertas de los diferentes niveles. El plano se concreta en Julien, mientras vemos reflejados en la botonera del ascensor los rostros de Geneviève y Maurice. Una pequeña panorámica encuentra a éstos últimos, para volver otra vez a un primer plano de Julien solitario y el reflejo de sus acompañantes en la botonera.

A continuación, un plano fijo de los tres personajes nos muestra cómo las puertas de los diferentes niveles se suceden hasta detenerse en una de ellas. Los tres personajes hacen acción de abrir la puerta y salir.

AE 01.2b (14:44-15:38)
Julien vuelve al edificio y entra en el as-



>





ensor para subir a su despacho y retirar el gancho olvidado en la barandilla que ha visto desde la calle y que constituye la prueba de su posible acusación por el asesinato de Carala. El guardia de seguridad corta entonces el suministro eléctrico del edificio y Julien queda atrapado en el ascensor.

Vemos cómo Julien entra en el ascensor y, preocupado y girado de cara a la botonera, pulsa el número de la planta baja. Un nuevo plano nos muestra cómo el conserje accede al zaguán y se dirige al interruptor de corriente.

Primer plano de Julien en el ascensor encendiéndose un cigarrillo. Se interrumpe la corriente y Julien, iluminado por la luz de su encendedor, manifiesta asombro en su rostro manteniendo un rato más el mechero encendido. Lo apaga, y en este momento queda a oscuras en la cabina. Julien comienza la acción de agacharse.

Plano en raccord de movimiento más concreto de Julien que se agacha e intenta sin éxito abrir la puerta de la cabina. La cámara eleva su punto de vista recuperando una posición aproximada al plano anterior pero registrando a Julien en plano medio mientras enciende el mechero e investiga la botonera del ascensor. Lentamente el encuadre se concreta hasta un primer plano de Julien que comprende la situación mientras su rostro denota que ha escuchado algo, un sonido de difícil identificación que puede escucharse de manera muy tenue.

De la misma manera que la cámara en este plano ha realizado un movimiento vertical siguiendo a Julien mientras se pone de pie, podíamos haber establecido una estrategia similar mientras se agachaba. Sin embargo, la planificación ha cambiado pasando de un

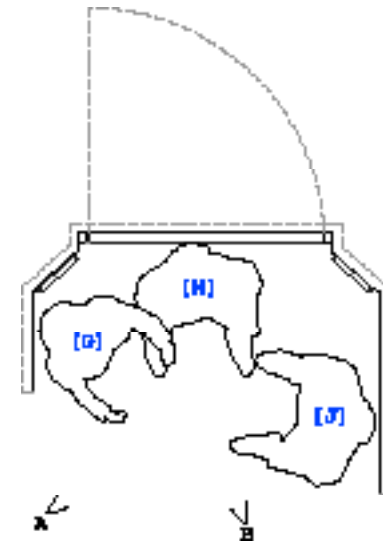
primer plano de Julien a un plano medio que lentamente se concreta en un primer plano de nuevo, indicando una aproximación psicológica a la problemática de Julien, que el espectador ya ha comprendido. Todo ello justifica el corte en dos planos realizado.

Se inserta aquí un plano de Maurice desde el interior del edificio. Silbando, cierra la reja exterior y se aleja en dirección a su moto. Se comprende entonces que lo que Julien ha escuchado es el silbido de Maurice y posteriormente el cierre de la puerta del edificio. Este encabalgamiento sonoro permite, adelantando la información sonora del silbido del guardia de seguridad, dotar de fluidez a la transición entre estos dos planos.

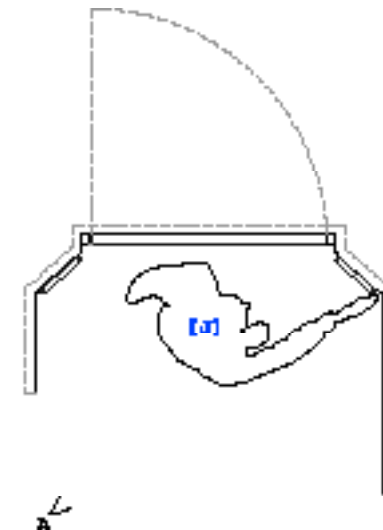
Un nuevo plano contrapicado de Julien en el ascensor nos muestra cómo intenta abrir la puerta de la cabina. Seguidamente, probablemente recordando que Florence le espera, enciende su mechero -que de nuevo, artificialmente, le ilumina el rostro- para ver la hora que es. Apaga el encendedor y recuerda a su vez que se ha dejado el coche en marcha con las llaves puestas.

Cuando Julien enciende su mechero ocurre algo similar a lo referido anteriormente, ya que en su cuello se aprecia la sombra de su mano con el encendedor, por lo que cabe deducir que en simultáneo al encendido de éste se ha accionado un foco que gradualmente ha aumentando su intensidad, en paralelo al crecimiento de la llama del mechero. Cuando el mechero se apaga, el foco lo hace a su vez en simultáneo.

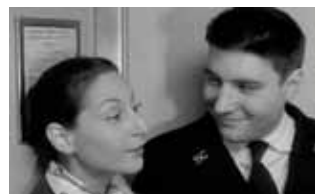
Toda esta escena se desarrolla con un gran "silencio humano", insertando no obstante y con mucha precisión todos los sonidos ambiente que las diferentes acciones generan.



AE 01.2a planta ascensor



AE 01.2b planta ascensor



[AE 01.2a >



AE 01.2a]



[AE 01.2b >



Esta estrategia -habitual en el género documental-, en conjunción con la ausencia de música y una planificación muy natural, consigue que el espectador viva esta escena con la tensión de una situación delicada que intuye real, alejada de los clásicos mecanismos de ficción que en escenas parecidas muchas películas trabajan -cámaras distorsionadas o puntos de vista extremos, música inquietante, sonidos sin identificar...

AE 01.2c (20:32-21:08)

Julien dentro del ascensor intenta con ayuda de su mechero y de una navaja buscar la manera de salir del mismo.

La cámara registra en plano medio-corto a Julien y seguidamente sube el punto de vista concretando lentamente el encuadre hasta un primer plano del rostro del actor. Posteriormente, cuando Julien intenta manipular con su navaja unos tornillos del ascensor, la cámara sigue la acción con ligeros desplazamientos verticales siguiendo sus movimientos y concretando al tiempo el encuadre sobre las operaciones que se realizan.

Como en planos anteriores, la modificación de encuadres y la iluminación simulada del mechero hablan del trabajo en un decorado. El hecho de que el encuadre lentamente se concrete al final del plano permite centrar la atención sobre el intento de Julien de manipular los tornillos de la botonera.

AE 01.2d (21:28-23:55)

Florence sale del bar donde esperaba a Julien y comienza a deambular por la ciudad. Llega al edificio de la Compañía Carala y desesperada golpea la reja exterior de protección. Julien, desde el interior, escucha el sonido pero no puede hacer nada.

Una cámara con ligeros movimientos registra

a Florence mientras se incorpora a la acera urbana, para terminar siguiendo a la actriz en su deambular nocturno. Suena la música de Miles Davis. Su rostro recibe una iluminación intermitente. En un instante dado, Florence levanta su vista y fija su mirada en algo.

A continuación, se inserta un plano de una instalación publicitaria con iluminación intermitente. Este plano intenta justificar la iluminación que hemos apreciado en el rostro de Florence y que a partir de ahora va a presidir el resto de las escenas urbanas nocturnas de la película. El siguiente plano nos muestra el edificio de la Fundación Carala, recibiendo a su vez iluminación intermitente.

Seguidamente, se nos muestra el rellano del nivel donde se encuentra el ascensor en el que Julien está encerrado. La cámara lentamente concreta el encuadre sobre la puerta del ascensor, bañada por la luz intermitente. Se oye el sonido del encuentro o roce de piezas metálicas.

Un nuevo plano de Julien dentro del ascensor nos muestra cómo continúa manipulando la cabina con su navaja y el mechero. La música se funde con multitud de sonidos ambiente que hablan de dicha manipulación. Una iluminación intermitente baña la cabina con el mismo ritmo que anteriormente hemos visto en la calle. El plano finaliza cuando Julien introduce su mano con un mechero por una ranura.

El sonido anterior de encuentro o roce de piezas metálicas encuentra su sentido en este nuevo plano, al comprender que se trata de las operaciones de manipulación de piezas de la cabina por parte de Julien. Por otro lado, también encontramos en esta última serie de planos otra estrategia de articula-



>



[AE 01.2c >





AE 01.2b]



AE 01.2c]

Julien dans l'ascenseur,
Miles Davis

[AE 01.2d >



ción, no tanto sonora como visual, ya que una iluminación intermitente preside todos los escenarios diferentes en los que las acciones se desarrollan. No obstante, resulta difícil pensar que un letrero luminoso pueda inundar de luz la fachada entera del edificio, el rellano y finalmente la cabina del ascensor. Sin embargo, el espectador otorga crédito a este artificio, que permite a Louis Malle trabajar con una iluminación intrigante, muy propia del cine negro, que apoya perfectamente la trama.

El siguiente plano, en raccord de movimiento con el anterior, nos muestra en detalle la ranura iluminada por el mechero de Julien.

La aceptación por parte del espectador de unas ciertas leyes del relato audiovisual hubiera permitido eliminar este plano, ya que tan sólo informa de algo que ya sabemos. Sin embargo, toda planificación implica una decisión sobre cómo contar las cosas, incidiendo en mayor o menor medida en ciertas cuestiones que confieren al producto acabado su identidad.

El hecho de que Louis Malle muestre con tanta precisión cierto tipo de detalles refuerza una cierta manera de resolver el argumento. Por un lado, interpone un ritmo lento que habla de una situación delicada y comprometida, algo que se refuerza por la presencia de la música en una partitura claramente intrigante. Por otro, a la manera de Alfred Hitchcock y la tradición del cine de género policíaco o de suspense, consigue en el espectador crear un cierto clímax de tensión o espera, otorgando al espectador la posibilidad de que participe de alguna manera en una acción que entiende real y cercana.

Vuelta a un plano del interior de la cabina. Julien sigue inspeccionando la ranura con su



mechero. Parece que encuentra algo susceptible de ser accionado para abrir la puerta del ascensor. Un nuevo plano de detalle, en raccord de movimiento con el anterior, nos muestra cómo la mano de Julien se aproxima a una pequeña rueda y la acciona. Se oye un sonido que el espectador entiende como un desbloqueo mecánico. La música se interrumpe.

La interrupción de la música permite concentrar la atención sobre una situación inundada de sonidos ambientes diversos, algo que como ya se ha comentado intensifica la credibilidad de la escena aumentando la identificación del público con la acción que en la pantalla transcurre.

Un nuevo encuadre nos muestra a Julien, en el interior de la cabina; cansado, apoya su cuerpo contra la puerta. Se inserta ahora un plano registrado desde el rellano del ascensor, ligeramente picado, en el que vemos a Julien que intenta desesperadamente, y sin éxito, abrir la puerta de la cabina. A diferencia de lo comentado anteriormente, este plano de detalle si que resulta pertinente para que el espectador entienda que aunque Julien ha conseguido abrir la puerta, ello no le permite salir de la cabina, estacionada entre dos pisos.

Seguidamente, un plano en el interior del ascensor nos enseña cómo Julien apoya la cabeza de nuevo en la puerta y comienza la acción de agacharse. En raccord de movimiento con este último plano, un punto de vista muy bajo, registra a Julien con su rostro cerca del suelo.

Estos dos últimos planos se podrían haber resuelto con un desplazamiento vertical de la cámara o un movimiento panorámico vertical. Se podría pensar que el escenario no permitía esta estrategia y por ello se

decidió cortar en dos unidades, pero en tomas anteriores hemos visto que ello sí que resultaba posible. Esta nueva estrategia de montaje sin duda consigue una aproximación diferente al problema de Julien.

Un nuevo plano contrapicado de Julien desde el interior del hueco del ascensor, intentando manipular con su navaja la puerta de la cabina, da paso a otro encuadre en el que vemos cómo deja caer la navaja y golpea con el puño la puerta de la cabina. Mira su reloj y le parece escuchar un sonido lejano. Un movimiento de cámara vertical le acompaña mientras se incorpora en el interior del ascensor. No vemos caer la navaja, pero escuchamos su sonido en el suelo, se nos ahorra la imagen pero se nos ofrece una coartada sonora. En otro plano más concreto vemos cómo Julien abre la puerta de la cabina para escuchar bien el sonido que recibe.

Se inserta ahora un plano medio-corto de Florence que, zarandeando la verja de entrada del edificio, emite el sonido que Julien escucha. Ambos intentan abrir sin éxito una de las puertas que los separan. Se trata de un guiño argumental interesante.

Vuelta al plano anterior de Julien, en el que vemos cómo, impotente, deja que la puerta se cierre. A su vez, vemos cómo una panorámica vertical acompaña el movimiento de Florence que desesperada parece sentarse en el suelo. Finalmente, y tras una breve conversación con una niña, Florence se levanta y se marcha.

Esta escena y la conversación telefónica inicial constituyen los únicos momentos en que Florence y Julien están de alguna manera "juntos" en la película, aunque sea virtualmente. El resto sus acciones se desarrollan sin punto de contacto ente ellos, son dos



>



fragmentos de vida paralelos y simultáneos aunque vertebrados por una historia común.

AE 01.2e (32:38-32:45)

Julien sentado en el suelo se enciende un cigarrillo mientras exteriormente suena un trueno.

AE 01.2f (35:05-35:43)

Julien sigue dentro del ascensor.

Una primera toma nos muestra de nuevo la fachada exterior del edificio iluminada intermitentemente. Este plano de localización no resulta realmente necesario, ya que a estas alturas de la película el espectador tiene claro dónde se encuentra Julien encerrado.

A continuación, un plano picado del hueco del ascensor inaugura un nuevo fragmento musical. Este plano introduce una nueva localización, en la que va a desarrollarse la escena siguiente.

Un lento movimiento panorámico registra el suelo del ascensor lleno de objetos y finalmente encuentra a Julien tumbado en el suelo hasta que se incorpora, termina su cigarrillo, lo apaga contra uno de los paneles del ascensor y queda de frente a cámara con la mirada perdida.

AE 01.2g (38:22-43:44)

Julien continúa en el interior del ascensor. Jugando con algunos objetos en el suelo se da cuenta de que existe una trampilla, levanta la moqueta y la abre. Enciende una cajetilla vacía de cigarros y la lanza por el hueco a semejanza de una linterna. Seguidamente, comprueba la resistencia del cable y comienza a descolgarse con el fin de alcanzar la rueda de la puerta del nivel inferior en el que se encuentra y poder accionarla.

Un vigilante nocturno se aproxima al edificio, accede al mismo y al caérsele en la conserjería un conjunto de llaves al suelo conecta el suministro eléctrico del edificio para buscarlas, por lo que el ascensor reanuda su movimiento con Julien colgado del cable. El vigilante encuentra sus llaves y corta el suministro, el ascensor se detiene y Julien vuelve a entrar en la cabina.

Un plano en el interior del ascensor nos muestra a Julien mientras se escucha un trueno. En el plano anterior hemos visto a Florence andar por la calle mientras llovía, por lo que este sonido que Julien escucha establece una correspondencia sonora con esa lluvia que él no puede ver.

Julien arruga la cajetilla de cigarros y un movimiento panorámico vertical de la cámara nos muestra cómo la deja en el suelo y comienza a jugar con los demás objetos que allí se encuentran. Es entonces cuando se da cuenta de que en el suelo hay una trampilla. El resto del fragmento se resuelve con planos en los que Julien abre la misma y observa el hueco del ascensor, alternando tomas en el interior de la cabina, planos de detalle que precisan las acciones que realiza y un conjunto de tomas picadas y contrapicadas del hueco, conformando tanto planos subjetivos de su mirada como vistas que concretan la acción y su localización.

Una vez el conserje ha entrado en escena, se alternan planos de las acciones que realiza éste y de Julien que, colgado del cable del ascensor, intenta entender los sonidos que escucha. Comienza de nuevo la música en su partitura *Visite du vigile*, austera y repetitiva, con mucha percusión, aumentando la tensión del momento.

La música crece de volumen y concentra su so-



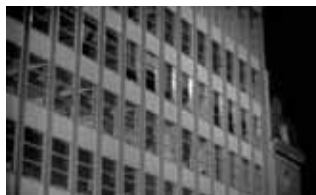
[AE 01.2e]



[AE 01.2g >



*Visite du vigile,
Miles Davis*



Julien dans l'ascenseur,
Miles Davis



[AE 01.2f >



AE 01.2f]



nido en un contrabajo obsesivo en el momento en que el vigilante interrumpe el suministro y el ascensor se pone en movimiento. Un barrido panorámico enlaza al vigilante de espaldas accionando el interruptor de corriente y la iluminación de la flecha indicativa de movimiento situada en el exterior del ascensor.

Esta estrategia, específicamente visual, resuelve de manera muy clara y efectiva el relato de la tensión del momento. El barrido, utilizado en este caso como figura de transición entre dos lugares diferentes, establece una relación muy dinámica entre los extremos que enlaza, resultando muy eficaz cuando se trata de atraer la atención sobre la última imagen en que se detiene.

A partir de aquí las tomas se concentran en la situación de Julien -planos de detalle de su rostro, sus manos o ciertos aspectos técnicos; planos picados del hueco del ascensor y contrapicados definiendo la situación comprometida de Julien- hasta que se interrumpe el suministro, momento en el cual se detiene la música y se alternan planos del rostro asustado de Julien y del vigilante abandonando el edificio.

Un último plano registra cómo Julien agotado vuelve a la cabina y cae agotado al suelo tras haber restituido la trampilla en su sitio.

La música en este fragmento juega un papel fundamental, tanto por la elección del tema -austero y repetitivo, basado en percusión y contrabajo- como por el momento en el que comienza, por el crescendo que experimenta conforme la tensión aumenta y por la manera en que finaliza, sincronizando el sonido de la interrupción del suministro eléctrico con un momento álgido e intermedio -por tanto no

conclusivo, algo abrupto- de la partitura.

El montaje de sonidos ambiente en esta escena reviste gran importancia. Resulta pertinente utilizar esta estrategia ya que Julien, privado de ver lo que sucede, sólo puede escuchar. Encerrado en el ascensor, Julien seguramente esperaba la llegada del vigilante, por ello intenta entender que es lo que está escuchando. El encabalgamiento sonoro se utiliza en algunas ocasiones para establecer conexiones entre planos - por ejemplo, Julien escucha cómo algo metálico cae al suelo y a continuación se nos muestra el plano de unas llaves en el suelo. Ciertos sonidos que se consideran fundamentales para el entendimiento de la trama -por ejemplo el corte de luz del vigilante tras encontrar las llaves- se tratan de una manera muy abstracta, en absoluto intentando simular el sonido real de las acciones, acusando su presencia y su volumen y utilizándose en ocasiones como elemento de transición entre planos.

Como en otros fragmentos de la película encontramos planos de detalle que precisan ciertas acciones o muestran detalles aislados que de una manera visual el espectador entiende relacionados con los planos meramente descriptivos de las diferentes acciones que se desarrollan.

Resulta pertinente la elección del vigilante, una persona mayor que hace creíble que pueda perder las llaves y que necesite encender la luz del edificio, ya que con la linterna de mano que lleva no resulta suficiente.

El hecho de que el ascensor haya bajado unas cuantas plantas resulta relevante, ya que cuando finalmente Julien se libera de su encierro se encuentra a pocas plantas de la calle.



>



AE 01.2g]

[AE 01.2h >

>

Al final de la escena vemos a un Julien abatido y cansado, al que le empieza a crecer la barba, algo que habla de manera invisible del paso del tiempo.

AE 01.2h (64:45-67:12)

Unos policías acompañados del vigilante del edificio acceden al inmueble para encontrar pruebas que puedan inculpar a Julien. Debido a ello reanudan el suministro eléctrico del inmueble por lo que Julien, tras retirar los restos de su estancia nocturna en el ascensor, puede descender en el ascensor hasta el primer nivel y continuar por las escaleras hasta la planta baja, saliendo posteriormente del edificio.

Un fundido encadenado -figura de transición que genera una gran continuidad- enlaza un plano de una plancha de rotativa en la que se monta la primera página del periódico en el que Julien es inculcado del asesinato de los Bencker con una toma contrapicada del edificio de Carala. La cámara desciende posteriormente en grúa para encontrar al vigilante y los policías que acceden al edificio. Un plano más cercano, montado en raccord de movimiento con el anterior, nos muestra cómo el vigilante abre la verja del edificio.

Una vez dentro del inmueble, escuchamos al vigilante decir que va a dar la luz mientras se dirige a la conserjería, pero a diferencia de otros momentos en la película no se nos muestra en este caso con detalle el interruptor de accionamiento. Este hecho se relata mediante la iluminación interior de la cabina del ascensor, mostrando a Julien cegado por la luz. Esta estrategia narrativa es posible ya que el espectador puede reconstruir esta acción causa-efecto sin necesidad de recurrir a la explicitación del acto realizado por el vigilante.



Para describir los instantes finales de Julien en el ascensor, Louis Malle recurre a un plano medio-corto de Julien, lentamente concretado sobre su rostro hasta un primer plano. Un sistema de miradas cruzadas por parte del actor es interpretado por el espectador como una revisión de la cabina, a fin de no dejar ningún rastro que pueda señalar que ha pasado la noche en el ascensor.

Las tomas de Julien en el ascensor, en el rellano de piso y en el zaguán de la planta baja, retomamos planificaciones anteriores. Tan sólo podemos reseñar como novedad la elipsis que se practica de su descenso por la escalera, de la que únicamente se registra el inicio del trayecto y la llegada a la planta baja.

El "encuentro virtual" entre Julien y el vigilante acompañado por los policías se trata de una manera muy sutil. Cuando estos últimos acceden al edificio, su primera intención tras dar la luz es coger el ascensor en el que está Julien, pero al darse cuenta de que está parado entre dos pisos cogen el otro. Por otro lado, desde el interior de la cabina Julien escucha lo que hablan en el otro ascensor, siguiendo incluso con un movimiento de cabeza ascendente el supuesto ascenso de la cabina contigua. Ambas acciones constituyen una estrategia visual muy interesante para insertar la presencia de Julien en el edificio, desconocida por el vigilante y los policías. Sólo el espectador en este caso sabe todo lo que ocurre y es capaz de relacionar todos estos datos, reconstruyendo la realidad de lo que ocurre en ese momento en el inmueble.

AE 03 El motel de carretera

De todas las escenas desarrolladas en el mo-

tel de carretera, se analiza la planificación del fragmento en el que el matrimonio alemán invita a los jóvenes a cenar en su habitación.

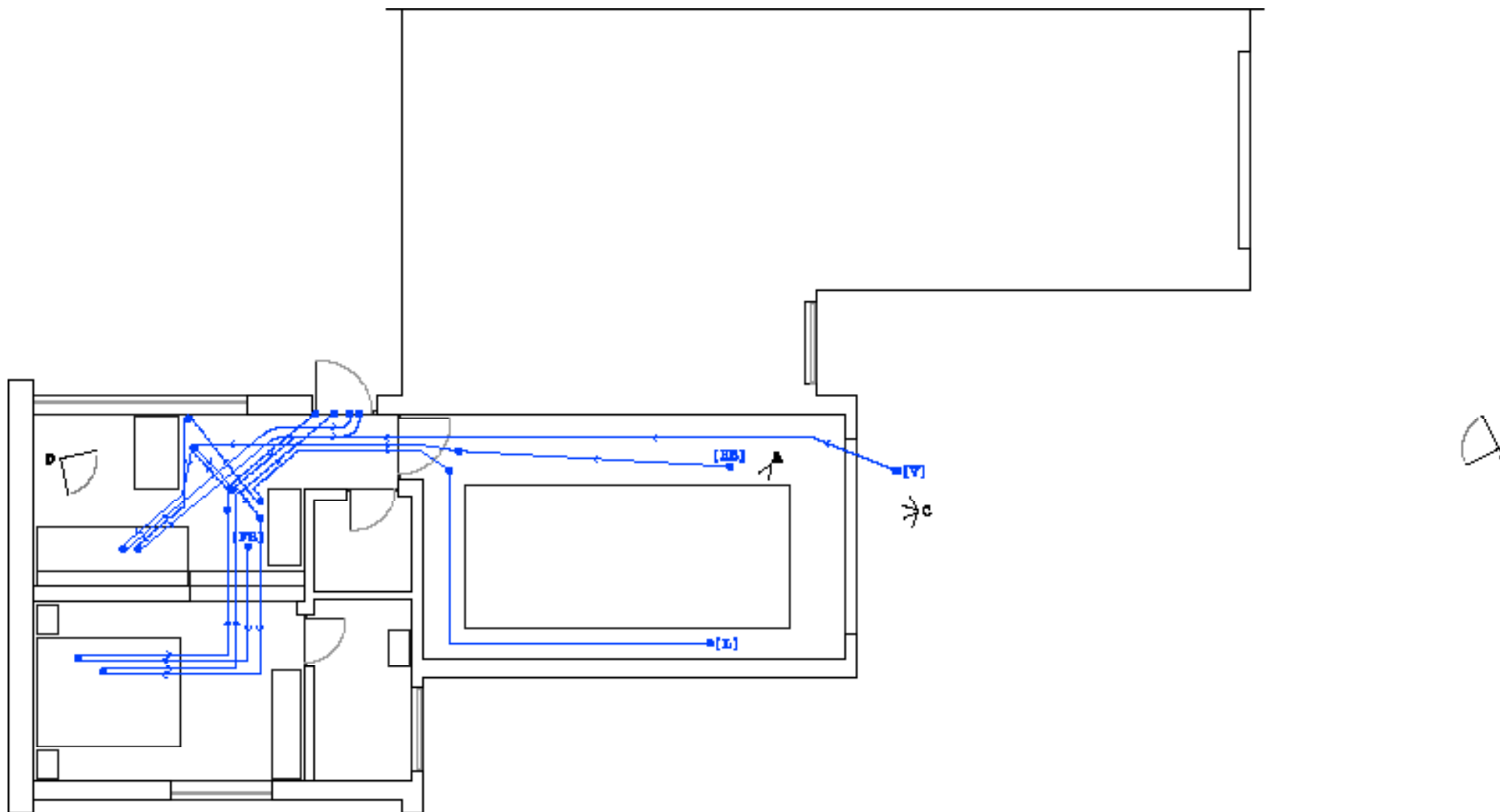
Personajes: Louis [L], Véronique [V], Horst Bencker [HB], Frida Bencker [FB].

AE 03.1 (30.55-35:05)

El matrimonio Bencker recibe en su bungalow a Louis y Véronique. La invitación por parte de Horst Bencker se produce tras llegar un camarero con algo de comida y bebida mientras Horst le enseña en el garaje su coche a Louis. Ya en el interior del apartamento, la conversación entre los dos protagonistas masculinos va adquiriendo cierta gravedad conforme se van acabando las botellas de champagne que han encargado. En un cierto momento, Frida Bencker realiza unas fotos con la mini-cámara que Véronique ha encontrado en el impermeable de Julien. El encuentro termina cuando Horst y Louis se percatan de que Frida y Véronique no están en la habitación y salen en su búsqueda.

La escena se inicia con un plano de detalle de un motor de coche. La cámara (A) amplía el encuadre y vemos a Horst Bencker explicar las peculiaridades del motor a Louis, que atiende curioso. En un instante concreto se oye diegéticamente el sonido de un motor y un foco ilumina el rostro de Louis al volverse hacia el origen del sonido. El espectador asocia dos elementos "en off", el sonido del vehículo y el foco origen de la iluminación en el rostro de Louis, otorgando credibilidad al plano siguiente.

Una nueva cámara (B) registra panorámicamente la llegada al garaje de un carromato con comida. El camarero baja del vehículo con una bandeja y entra en el garaje. Horst Bencker se aproxima al mismo y comienza a



levantar la tapa de la bandeja. Este segundo plano supone un desfase temporal respecto al primero, ya que vemos el carronato llegar al garaje en ese momento, por lo que la iluminación en el rostro de Louis en el plano anterior se muestra previamente a que ello haya podido ocurrir.

Un corte con *raccord* de continuidad nos muestra desde una nueva posición de cámara (C) cómo Horst levanta la bandeja. Tras la aprobación de la cena, el camarero entra en la habitación. Un plano fijo, registrado desde la misma cámara anterior con diferente punto de vista, nos muestra a Louis cerrando la puerta del coche y comenzando a rodear el vehículo.

De vuelta al encuadre anterior de esta misma cámara, vemos cómo Horst cierra a su vez la puerta del vehículo mientras el camarero sale de la habitación. Louis entra entonces en cuadro por la izquierda tras rodear el coche, Véronique llega por la derecha del encuadre y todos entran en la habitación.

El espectador comprende espacialmente la irrupción en cuadro de los personajes, ya que ha visto iniciar a Louis el rodeo por la parte posterior del coche e imagina que Véronique viene del bungalow contiguo ya que anteriormente, en el momento del registro de la habitación, así se explicita.

Un fundido encadenado da paso a un plano de detalle de la apertura de la primera botella de champagne, mientras comienza a sonar la música de Miles Davis. Todos los planos siguientes que construyen la escena en el interior del bungalow se suponen rodados desde una misma posición de cámara (D), mediante movimientos panorámicos horizontales y verticales así como encuadres, más o menos concretos sobre los personajes, previsible-

mente gestionados mediante zooms o cambios de óptica.

Inicialmente, la cámara sube su punto de vista desde el plano de detalle de la botella y amplía ligeramente el encuadre encontrando en primer plano a Horst Bencker sirviendo champagne. Al fondo, Louis y Véronique observan la escena mientras Frida entra en cuadro por la derecha. La cámara concreta de nuevo el encuadre sobre el grupo para recoger el momento del brindis. El encuadre más general permite visualizar la posición de los personajes en el espacio, describiendo por vez primera el ámbito interior; el acercamiento posterior concentra la acción del brindis.

En este momento, un fundido encadenado nos muestra un breve plano de Julien en el ascensor sentado en el suelo mientras enciende un cigarro. La música se interrumpe. El espectador sabe que Julien continúa en el ascensor, el inserto no resulta necesario desde el punto de vista argumental, pero la decisión de incluir esta acción de corta duración -que se entiende en simultaneidad temporal con lo que acontece en el bungalow- participa de la estrategia estructural con la película se trabaja.

El comienzo del inserto se realiza mediante un fundido encadenado, figura más suave que un corte, con el que finaliza. El siguiente plano nos muestra a Louis comiendo mientras suena un fragmento diferente de música. La cámara efectúa entonces una panorámica mientras sigue a Louis hasta su encuentro con Horst que agota su copa. La cámara baja mientras Horst deposita la botella vacía en el cubo de hielo.

El hecho de que tras el inserto de Julien en el ascensor la música se retome en un lugar



[AE 03.1 >



Dîner au motel,
Miles Davis





diferente al que ha finalizado en la toma anterior, junto con la circunstancia de que la botella de champagne se haya acabado, hablan silenciosamente de un tiempo transcurrido.

Horst coge el cubo con el hielo de las botellas y se aproxima al sofá. La cámara le sigue efectuando una panorámica, Louis entra en cuadro por la izquierda, al fondo vemos a Frida y Véronique. Frida se aproxima a Horst y le indica que no debe beber más, su marido hace caso omiso de la recomendación. Ella se retira de nuevo recostándose junto a Véronique.

Un nuevo plano nos muestra a Frida y Véronique recostadas en la cama. El hecho de que Frida se haya acercado a Horst previamente para hablarle permite desplazar la atención sobre la parte femenina, prácticamente ausente en el desarrollo argumental previo en la habitación. Hablan relajadas, hasta que Frida decide levantarse y fotografiar a Horst y Louis con la mini-cámara de Julien. La cámara amplía el encuadre mientras efectúa una panorámica siguiendo a Frida en su movimiento. Louis sigue atento y concentrado la conversación con Horst.

Al escuchar la risa de Frida y Véronique, Louis se da cuenta de que están siendo fotografiados, levantándose bruscamente para intentar quitarle sin éxito a Frida la mini-cámara. Tras esta acción, el plano concreta el encuadre sobre Louis y Horst, mientras vemos los pies de Frida subir los escalones que conducen a la zona de dormitorio saliendo de cuadro.

Un fundido encadenado efectúa la transición a un plano frontal de Louis y Horst, acabando la tercera botella de champagne. La música ha cesado. Horst se gira para ofrecer champagne a las mujeres, y se percata de

que no están, invitando a Louis a salir de la estancia para buscarlas y tomar algo de aire fresco. La cámara sube su punto de vista efectuando una panorámica siguiendo a ambos en su salida hacia el exterior del bungalow. El hecho de que la música haya cesado, en unión con el encadenado como figura de transición, delata el paso del tiempo.

La elección del bungalow-habitación resulta muy efectiva desde el punto de vista formal-argumental, ya que permite disponer de dos espacios conectados visualmente, el salón y la habitación, organizados en dos niveles con tres contrahuellas de diferencia. Esta organización espacial permite que la parte masculina y femenina puedan tener respectivamente su propio ámbito de acción, pero también que ambas puedan interactuar en el momento oportuno.

La música de este fragmento en el interior del bungalow es ágil, iniciándose con el plano de detalle del descorche de la primera botella de champagne. La pieza no se ejecuta desde su inicio, y suena algo apagada, fundida con la conversación que los personajes mantienen. Se tiene la sensación de que puede estar sonando diegéticamente en un equipo de música, por otro lado presente en el equipamiento de la habitación.

Toda la acción está presidida por fragmentos aislados de música, no estableciéndose continuidad entre ellos en el momento en que se genera alguna figura de transición, o cuando se monta el inserto de Julien en el ascensor. Esto es algo que apoya el paso del tiempo, incluso cuando la música ha cesado, coincidente con el momento en que Horst y Louis se percatan de que Frida y Véronique han abandonado la estancia y salen del bungalow.



>



-*"La nature est une amie profondément consolatrice"* Goethe l'a dit.



-Je n'ai pas besoin être
consolé.
-Goethe ne pensait pas
forcement à vous!



PD. La peau douce

Personajes: Pierre [P], Franca [F], Odile [O], Michel [M], Sabine [S], Ingrid [I].

PD 01 La residencia de los Lachenay

Se analizan cinco escenas, dibujando únicamente los movimientos de personajes en el espacio principal de la vivienda y la habitación del matrimonio. No obstante, se refleja a su vez la posición de cámaras en otras estancias, siempre y cuando guarden relación con una acción desarrollada en el espacio principal de la residencia.

PD 01.1 (01:17-02:25)

Pierre llega a casa. Allí encuentra a su familia y una pareja amiga. Tras una breve y precipitada conversación, recoge una maleta y sale con su hija y su amigo hacia el aeropuerto.

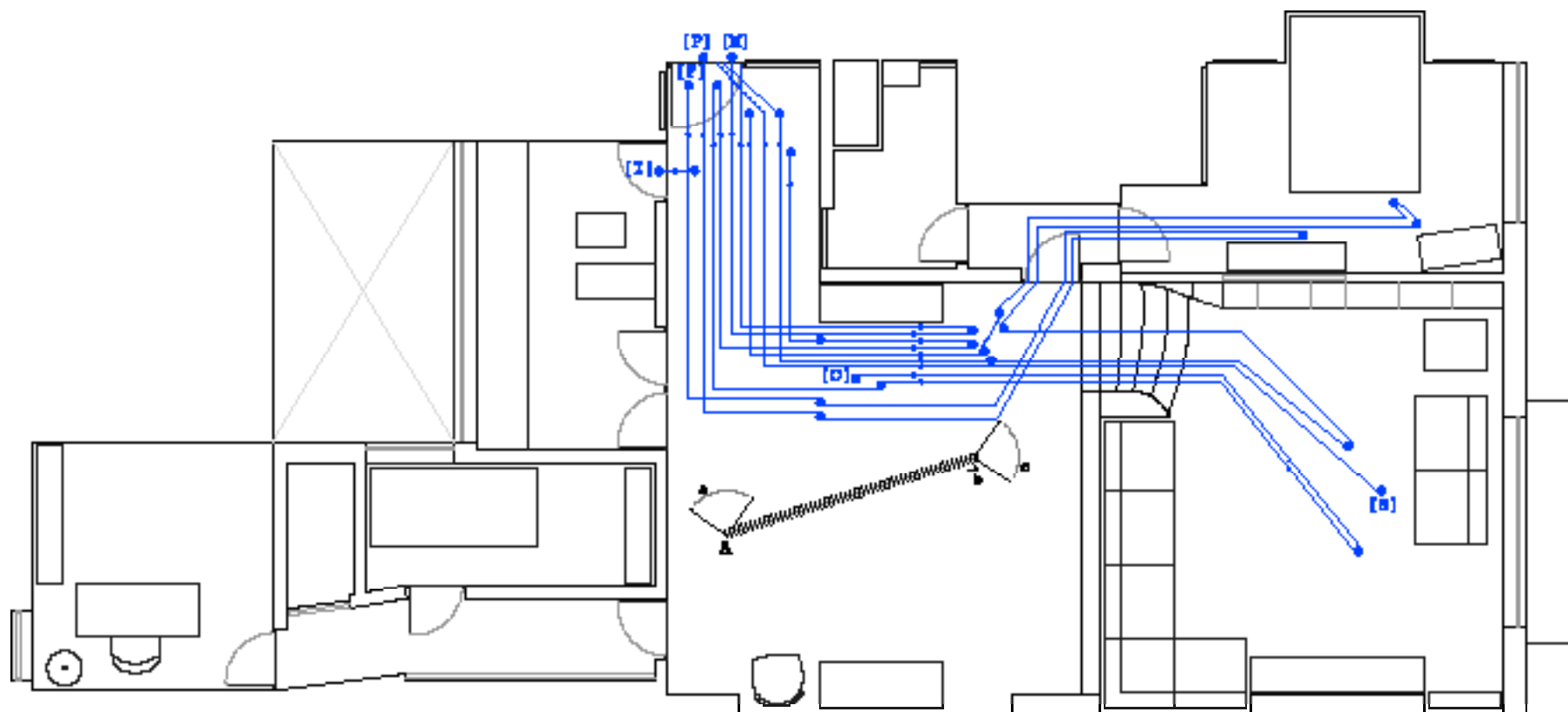
Toda la escena se trabaja con una misma cámara (A), articulando diversos movimientos. Inicialmente, la cámara dirigida hacia la puerta registra la llegada de Pierre al inmueble mediante un zoom de retroceso. A continuación, una ligera panorámica nos muestra cómo Pierre saluda a Odile para posteriormente comenzar un travelling lateral que culmina en una panorámica de izquierda a derecha mostrándonos en plano picado el espacio deprimido del salón donde se encuentra Sabine, la hija del matrimonio. Para desarrollar este movimiento de travelling se ha considerado el desplazamiento de la mesa del comedor que en otras escenas resulta visible.

Sabine saluda con la mano a su padre, momento en que la cámara deshace ligeramente la



[PD 01.1 >





PD 01.1 planta apartamento Lachenay

panorámica y sube su punto de vista para registrar a Pierre y Franca en su habitación, a través de la ventana interior que comunica dicha estancia con el salón. Seguidamente, se retorna a la posición inicial de la cámara que registrará inicialmente la llegada de Michel, el marido de Odile, y posteriormente el resto de las acciones, trabajando con ligeros movimientos panorámicos.

Pierre, Michel y Sabine salen del apartamento y un nuevo plano nos muestra, a través de un parabrisas, el acercamiento en coche al aeropuerto de Orly.

Mediante una planificación muy sencilla, con dos movimientos antagónicos de cámara combinados, esta breve escena organizada en dos planos continuos consigue presentar el espacio principal donde se van a desarrollar las acciones domésticas y los personajes involucrados en la vida familiar de Pierre.

PD 01.2 (21:09-24:52)

Pierre, Francesca, Michel y Odile conversan en el salón. Pierre se da cuenta de que la azafata Nicole ha apuntado su número de teléfono en la cajetilla de cerillas que le ha dado en el avión. Aprovechando que Sabine parece no estar dormida en su cuarto, Pierre se ofrece a ir a ver qué pasa. Tras una breve visita a la niña, se encierra en su despacho para intentar llamar infructuosamente a Nicole. Franca va a buscarle para que salga a despedir a sus amigos. Ambos vuelven al salón, despiden a sus amigos y entran en su habitación preparándose para dormir.

La escena comienza con un plano fijo (B) de los cuatro personajes atendiendo a un partido de fútbol en la televisión. Pierre sugiere apagar el aparato; la cámara levanta entonces su punto de vista y efectúa una panorámica siguiendo a Pierre mientras realiza



>





la acción. Posteriormente, articula un movimiento inverso hasta recuperar la posición inicial de cámara y personajes.

A continuación, una serie de planos alternativos y muy diversos de las cámaras B y C registran por un lado a Michel y Pierre y por otro a Odile y Franca. Los fondos de estos planos muestran una perspectiva muy similar del espacio doméstico, aunque con ligeras modificaciones de tamaño y definición de los objetos y paramentos presentes. Es por ello que se establece la hipótesis de que estas dos cámaras, mediante ajustes de zoom, cambios de óptica o ligeros movimientos panorámicos verticales y horizontales, son las únicas responsables de generar diversidad en el tratamiento de la conversación, permitiendo pivotar la atención sobre uno u otro personaje mediante una estrategia puramente visual.

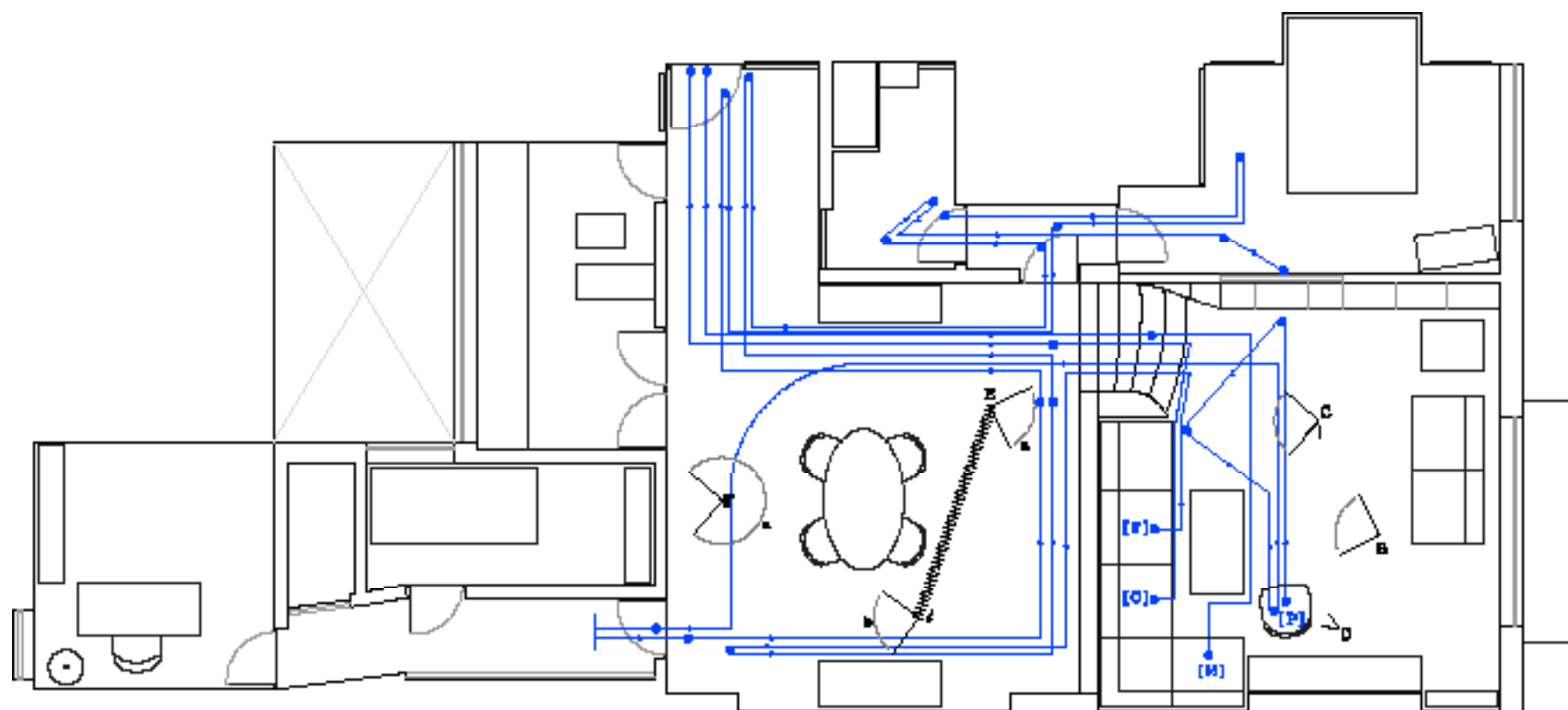
Durante la conversación, Pierre ofrece fuego a Michel y seguidamente baja la vista para mirar algo. Una nueva posición de cámara (D), plano subjetivo de la mirada de Pierre, nos ofrece un primer plano de las manos del actor con la cajetilla de cerillas. A su vez, la cámara C nos ofrecerá primeros planos de esta situación desde un punto de vista diferente, mostrándonos cómo Pierre se guarda la cajetilla en la chaqueta.

Pierre se levanta para intentar llamar a Nicole. Una cámara (E), situada inicialmente junto a la escalera que desciende al espacio deprimido del salón, se desplaza mediante travelling lateral combinado con dos movimientos panorámicos siguiendo a Pierre mientras asciende al nivel del comedor y finalmente desaparece por la puerta que conduce a la habitación de su hija y al despacho. Ante la dificultad de interpretar este movimiento, se opta por un movimiento de travelling com-



[PD 01.2 >





binado con ligeras panorámicas por entender que representa adecuadamente el encuadre de Pierre -siempre con el mismo tamaño relativo respecto a los bordes del fotograma- mientras se desplaza.

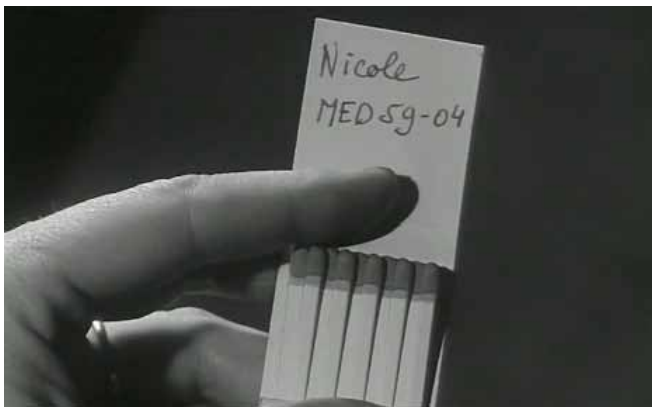
La mesa y sillas del comedor, parcialmente reflejadas en el espejo durante todo este movimiento, pueden haberse desplazado del centro de la estancia para permitir el rodaje tras las mesa mientras el personaje la circunda por el lado opuesto.

NOTA: La planificación correspondiente al fragmento en el cual Pierre acuesta a su hija e intenta llamar a Nicole no se analiza.

Una nueva posición de cámara (F) registra a Pierre saliendo del corredor que sirve a la habitación de su hija y al despacho, esperado por su mujer Franca. Una amplia panorámica (F₂) de esta cámara nos permite ver cómo la pareja acompaña a sus amigos por el comedor. Seguidamente, un zoom o travelling de acercamiento de esta misma cámara sigue a los cuatro personajes hasta la puerta de la vivienda para efectuar las despedidas correspondientes. Una vez que Odile y Michel se han marchado, la cámara deshace ambos movimientos -zoom y parte de la panorámica- para registrar como la pareja se retira a su habitación. El cierre de un interruptor de iluminación en el salón y el accionamiento de otro en el interior de la habitación nos permite articular de manera muy interesante el cambio entre ambos espacios y situaciones, construyendo una elipsis muy efectiva del tiempo transcurrido para que los dos personajes alcancen sus nuevas posiciones respectivas.

PD 01.3 (27:09-28:44)

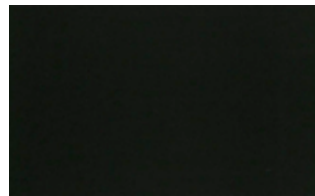
Pierre entra en casa con un regalo para su hija en la cartera. Tras dárselo, le pregun-

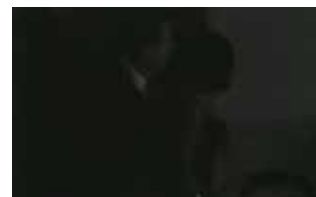






>





ta a su mujer sobre una publicación periódica que necesita consultar. Franca no la encuentra, y Pierre sale enfadado de casa bajo la excusa de intentar encontrarla en un quiosco, cuando en realidad quiere ir al aeropuerto en busca de Nicole.

Para la planificación de esta escena, se establece la hipótesis de un trabajo muy similar al de la cámara A de la primera secuencia analizada, aunque con un desplazamiento de la vía de travelling y una disposición diferente del mobiliario del comedor.

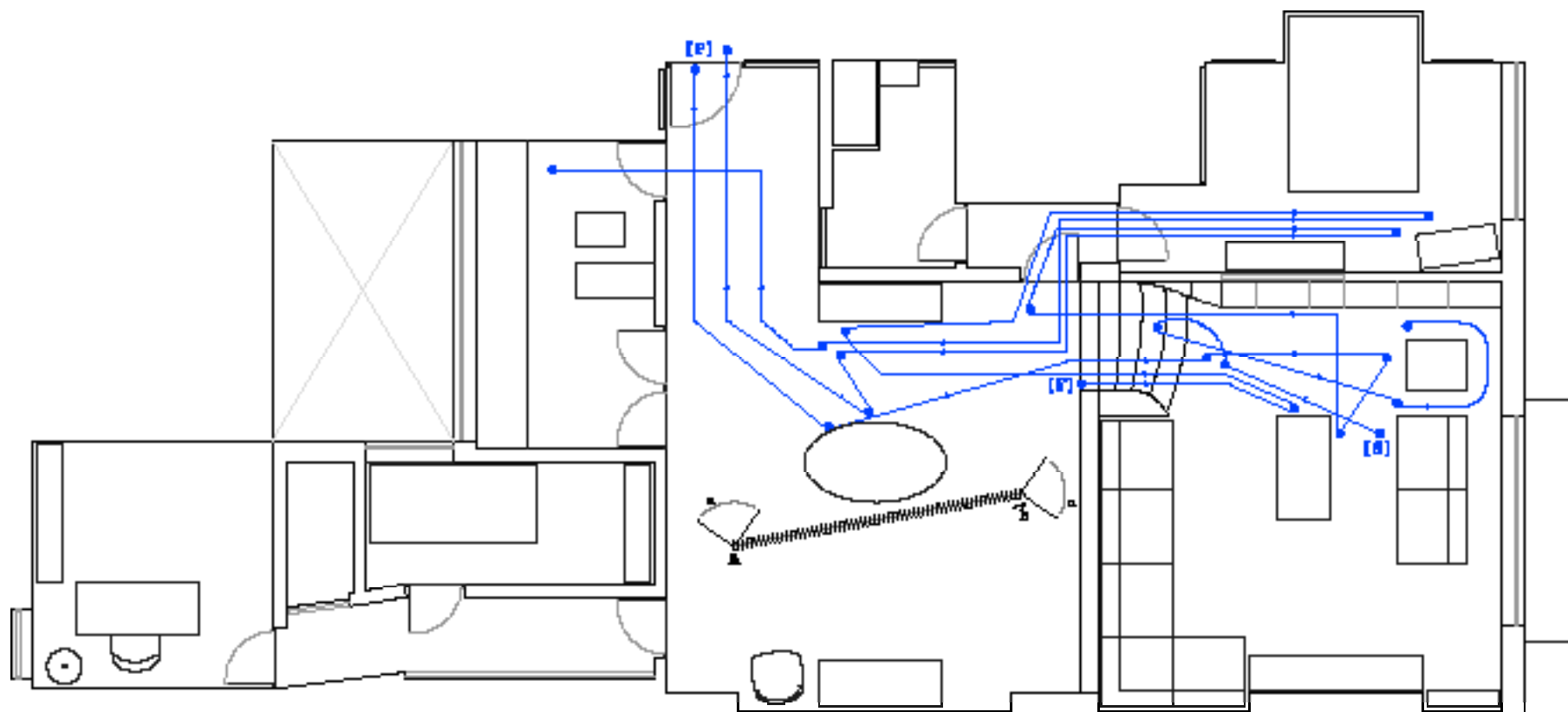
El plano se inicia con un zoom -o travelling, no dibujado- de retroceso registrando cómo Pierre entra por la puerta. Seguidamente, comienza el movimiento de travelling lateral combinado con una panorámica de izquierda a derecha mientras el actor se quita el sombrero y el abrigo. La cámara detiene su desplazamiento para articular una ligera panorámica vertical descendente mostrándonos cómo Pierre confirma que en su cartera se encuentra el regalo que le ha traído a su hija, un disco con la sinfonía de los juguetes de Haydn. La voz en off de su hija le saluda. La cámara recupera su posición horizontal y continua su avance y movimiento panorámico siguiendo a Pierre mientras baja al nivel inferior de la estancia para encontrarse con su hija, quedando en plano ligeramente picado. Pierre le da el regalo a su hija, y ambos escuchan los primeros compases de la pieza. La cámara realiza ligeros movimientos captando las diversas acciones que los personajes van realizando. Se escucha la voz en off de Franca.

Franca entra en cuadro, y tras no encontrar la publicación que Pierre le solicita, sube al nivel superior de la estancia. La cámara le sigue en su búsqueda hasta que fija el plano frente a la entrada del ámbito del dormi-



[PD 01.3 >





PD 01.3 planta apartamento Lachenay

torio de la pareja, momento en que se encuentra con Pierre. Ambos entran a su dormitorio, la cámara efectúa una nueva panorámica izquierda-derecha hasta encuadrar la ventana que comunica el salón con el dormitorio. En ella vemos a ambos comenzando una discusión sobre la imposibilidad de encontrar la publicación que Pierre necesita.

Seguidamente, la cámara inicia un movimiento panorámico de derecha a izquierda combinado, con un ligero travelling lateral, para registrar a Franca saliendo de la habitación y seguirla hasta el umbral de la puerta de acceso a la vivienda, momento en que entra en cuadro Pierre. Franca sale de plano y la cámara en movimiento panorámico sigue a Pierre mientras se pone el abrigo. Finalmente, un zoom de avance -o travelling-, que no se dibuja- sigue al actor mientras sale de la vivienda y cierra la puerta.

En esta escena resulta muy interesante cómo las voces en off de Francesca y Sabine permiten un cierto reconocimiento del espacio y sus distancias, introduciendo a los personajes intervinientes previamente a su entrada en cuadro. Posteriormente a su saludo, Sabine corre a abrazar a su padre, sonido y acción son prácticamente simultáneos. El saludo de Francesca, en cambio, se contesta con una mirada de Pierre, que el espectador entiende dirigida a su mujer.

Tal y como se ha comentado anteriormente, la ventana interior que comunica el salón con la habitación principal nos permite en un plano continuo controlar dos espacios diferentes y las relaciones entre ambos.

Respecto a otras escenas, observamos un cambio de mobiliario. En la primera secuencia analizada, el tocadiscos presente en el espacio deprimido está arrinconado entre la



>





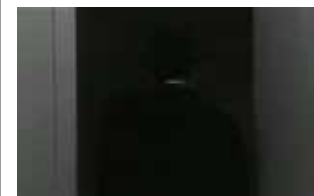
pared y la estantería. El sofá también está prácticamente pegado a la pared del fondo. En esta nueva escena, sin embargo, se deja un espacio entre la pared, la estantería y el tocadiscos, de manera que Sabine pueda bailar alrededor del mismo. Por último, sí que aparece la mesa del comedor sobre la que Pierre deja su maletín al llegar -y que antes habíamos visto solamente mediante un reflejo- hecho que conlleva el probable desplazamiento de la vía de travelling respecto a la primera escena analizada.

PD 01.4 (77:09-80:55)

Pierre entra en su vivienda tras dejar a Nicole. Es de noche, la recorre a oscuras hasta entrar en su habitación. Allí Francesca, que le espera despierta, enciende la luz y ambos sostienen una discusión. Pierre abandona la casa y Franca se desplaza al salón para dormir.

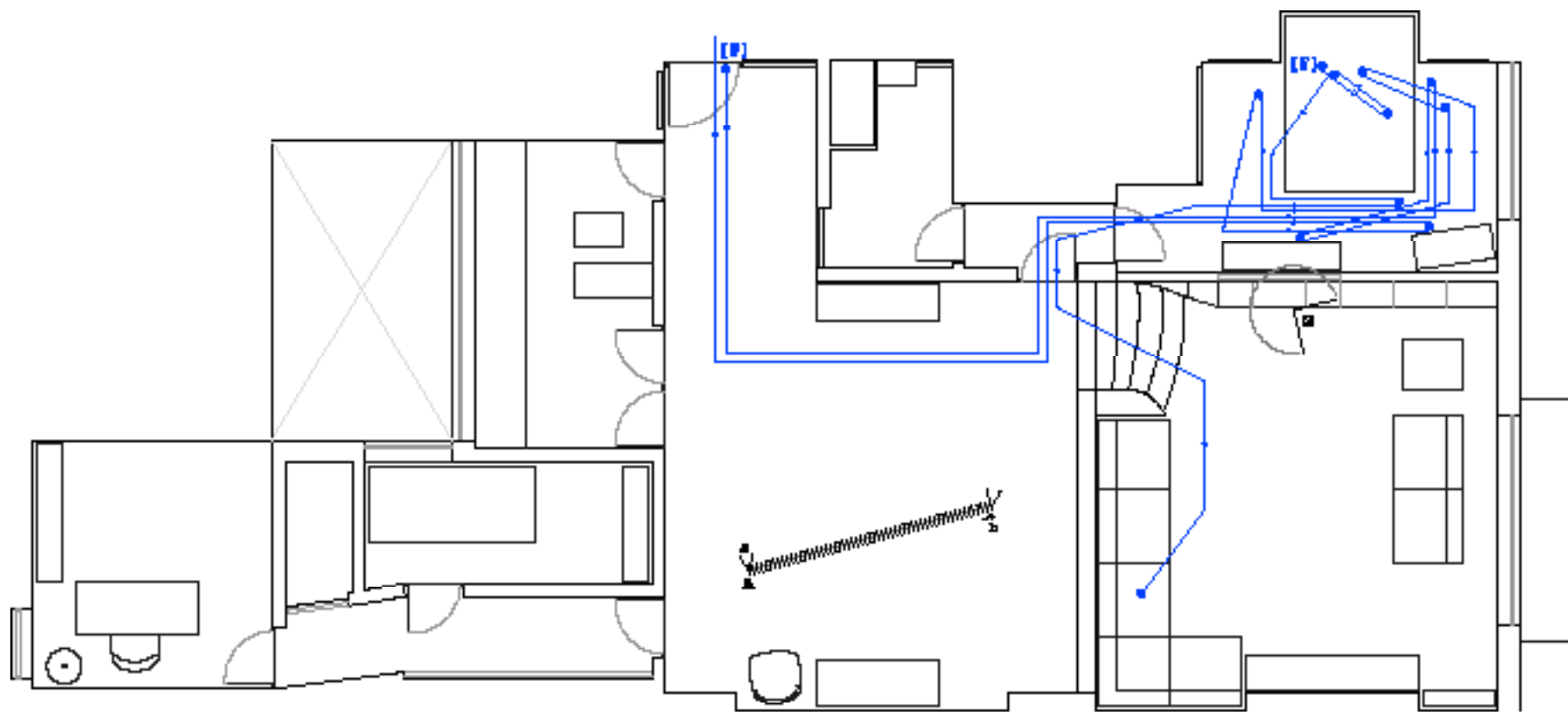
Se establece la hipótesis de que la cámara A, que inicia gran parte de las escenas desarrolladas en la residencia de los Lachenay, se utiliza de nuevo aquí, pero con desplazamientos y sobre todo movimientos panorámicos más controlados. Sí que se mantienen, en cambio, los zooms -o travellings- de avance o retroceso que caracterizan las entradas y salidas de los personajes por la puerta de acceso.

Una vez que Pierre ha accedido a la habitación, la discusión entre él y Franca se supone realizada con una única cámara (G), situada en la parte deprimida del salón, filmando el interior de la habitación a través del hueco-ventana en el muro que separa ambos espacios. La cámara pivota horizontalmente sobre su eje durante todo el fragmento registrando a Pierre, a Franca, o a los dos simultáneamente, trabajando además con zooms que nos muestran primeros planos de los pro-



[PD 01.4 >









tagonistas.

Cuando Pierre decide dejar el apartamento y, con él, su matrimonio, la cámara A le sigue realizando el movimiento opuesto al que había realizado al principio. La cámara G realiza entonces un barrido panorámico mayor que en el resto de la escena articulando finalmente una panorámica vertical para registrar a Franca que, desolada, decide pasar la noche en el sofá.

Nuevamente podemos atender en esta escena a la versatilidad que genera la presencia del hueco de comunicación entre el salón y la habitación matrimonial.

PD 3.5 (84:05-90:21)

Pierre llega a casa y se encuentra con Franca, muy enfadada. Tras un primer tramo de conversación en el salón, en presencia de su hija Sabine, deciden continuar la discusión en el despacho. Sabine les interrumpe al cabo de un tiempo, y los tres regresan al espacio principal de la casa. Sabine se queda en el salón, mientras Pierre y Franca suben a la habitación. Finalmente, y tras una violenta discusión, la pareja decide hacer el amor. A efectos de generar intimidad, cierran -con un cuadro instalado a modo de guillotina- la ventana que comunica la habitación con el salón. Ingrid, la empleada del hogar, se percata de ello y se lleva a Sabine a jugar a la habitación. Un fundido a negro resuelve la elipsis temporal del encuentro sexual de la pareja.

Apertura desde negro. Pierre y Franca salen de la habitación, momento en que Ingrid está a punto de salir de la vivienda para dar un paseo con Sabine. Instantes más tarde, llega Odile y, tras una nueva discusión, Pierre se marcha de la residencia con una maleta que Franca le había preparado.

Dada la extensión de la escena y el complejo movimiento de los personajes, el dibujo muestra tan sólo las cámaras que registran los diferentes planos que construyen esta secuencia. Se considera conveniente hacerlo, ya que el resto de escenas que en la vivienda tienen lugar se construyen mediante una combinación de las posiciones de cámara hasta aquí definidas.

Una primera cámara (H) registra, mediante panorámicas horizontales y verticales, todas las evoluciones de los personajes en el espacio principal de la casa. Al igual que en escenas anteriores, la ventana de comunicación entre el salón y el comedor resulta muy efectiva, permitiendo conectar visual y argumentalmente estos dos espacios.

El fragmento desarrollado en el interior del despacho se construye con dos cámaras. La primera de ellas (I) permite registrar con movimientos panorámicos horizontales la discusión de la pareja. La segunda cámara (J) nos muestra cómo Sabine abre la puerta del despacho.

El plano continuo que construye todo el fragmento en el interior de la habitación se supone registrado con una sola cámara (K), situada en el lugar que antes ocupaba la cama. La planificación de esta toma es muy ágil, con multitud de panorámicas horizontales y verticales, pivotando la atención entre los dos personajes en función de la discusión que entre ellos mantienen.

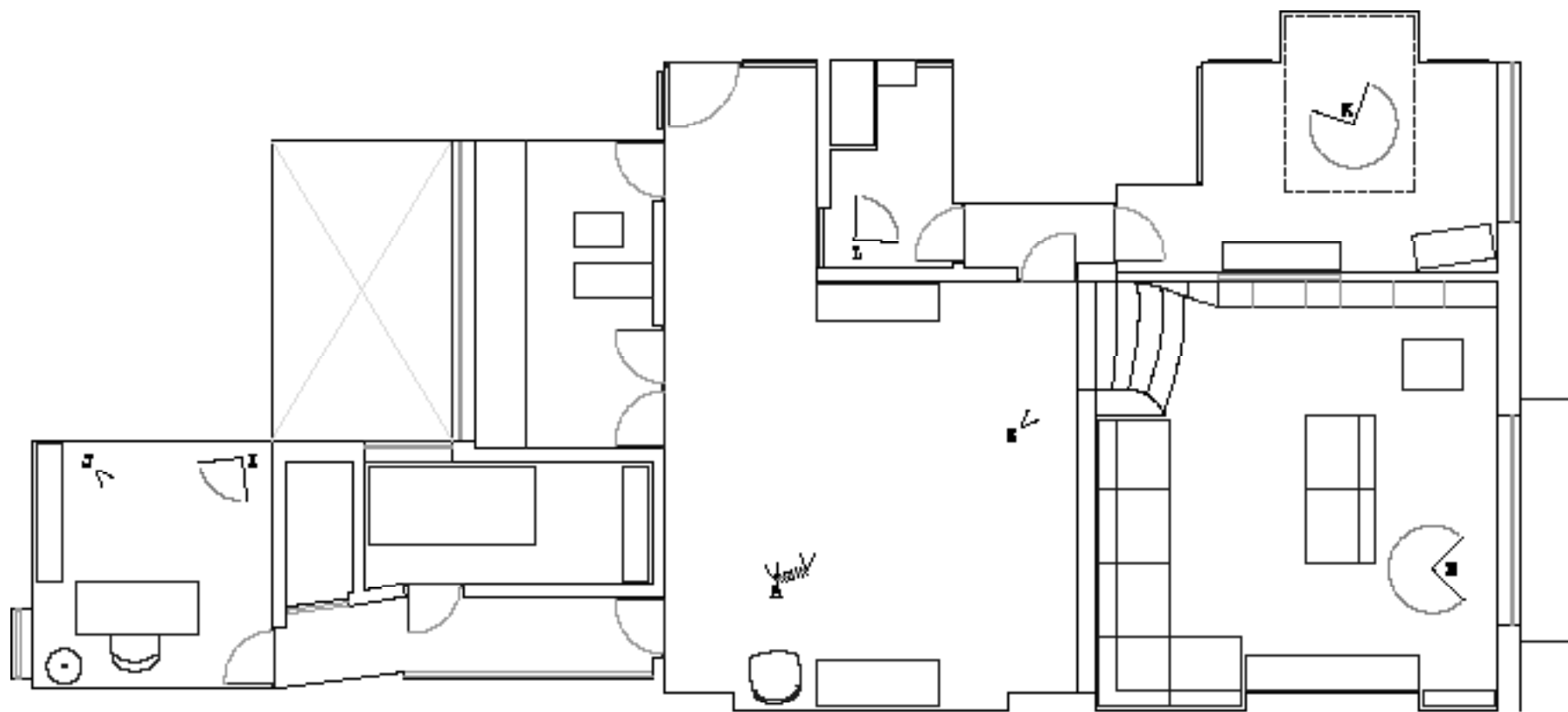
Un plano fijo registrado desde una nueva posición de cámara (E) nos muestra cómo sube el cuadro simulado que establece la conexión entre el salón y la habitación.

Tras el fundido a negro, una nueva cámara (L) dotada de movimiento panorámico nos permite



[PD 01.5 >





ver a Franca en el interior del cuarto de baño y a Pierre saliendo de la habitación.

La escena finaliza con una nueva toma desde la cámara H anteriormente mencionada, registrando la entrada de Odile al apartamento, y una vuelta a la posición de cámara inicial (A), con desplazamientos, giros y ajustes de encuadre más contenidos que en escenas anteriores, rodando a Pierre y Franca mientras se despiden en la puerta de entrada.

PD 02 El hotel en Lisboa

En la habitación de Pierre del hotel Tivoli de Lisboa se desarrollan dos escenas diferentes.

PD 02.1 (06:44-07:22)

Pierre llega a la habitación de hotel acompañado de un botones. Tras unos breves preparativos, Pierre abandona la habitación.

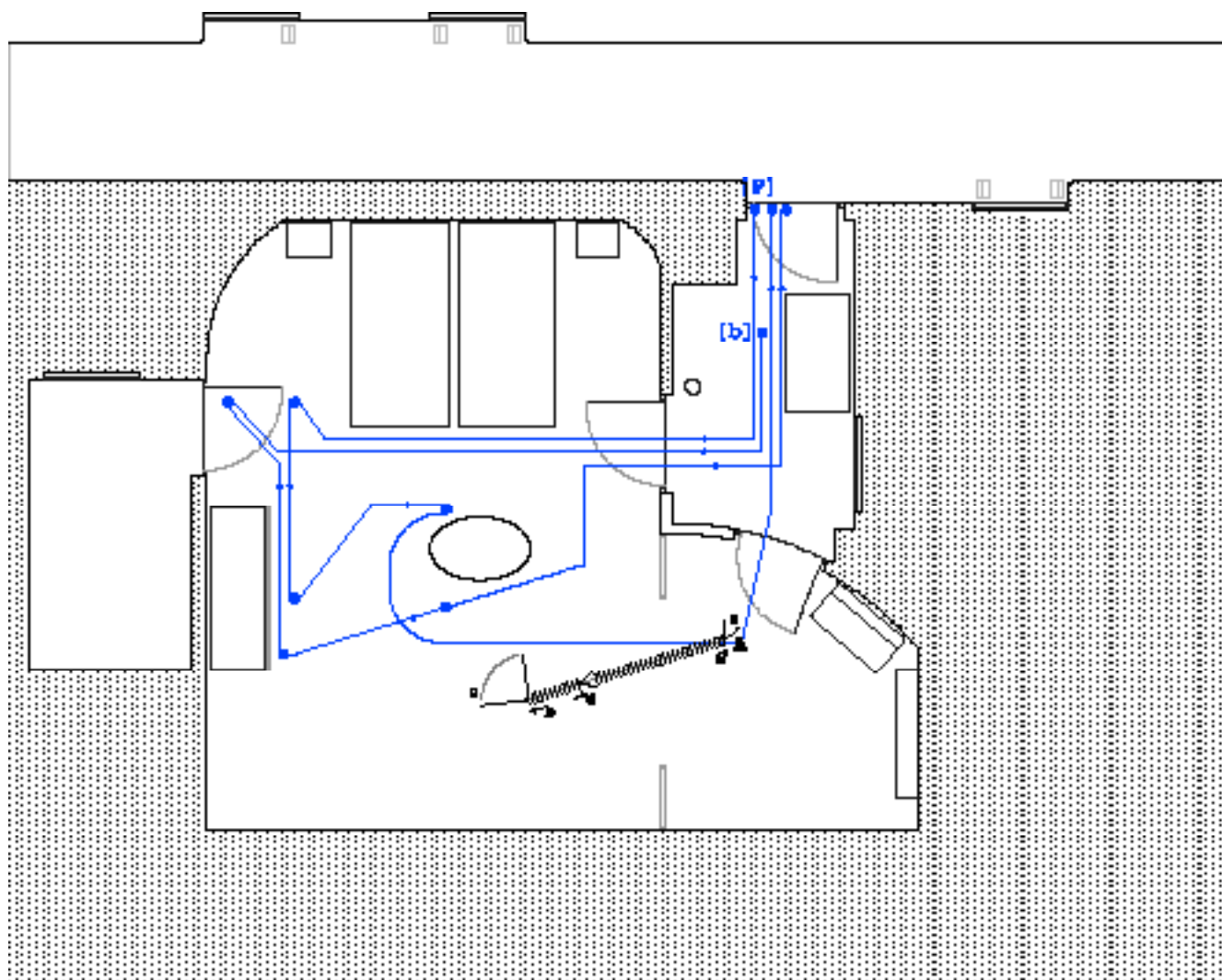
La escena en el interior de la habitación se desarrolla mediante un plano continuo registrado por la cámara A.

Un plano fijo nos muestra la llegada de Pierre a la habitación desde la salita anexa a la zona de dormir. Seguidamente, se inicia un desplazamiento lateral siguiendo a Pierre hasta desembocar en el espacio principal de la habitación. Una vez que la cámara ha detenido su avance, una panorámica A_r nos muestra la habitación al tiempo que el botones se la enseña a Pierre. Seguidamente, y a una velocidad considerable, la cámara se desliza mientras gira hasta situarse detrás de Pierre, enfocando su espalda y siguiéndole, realizando el mismo desplazamiento que al inicio de la escena pero esta vez con el objetivo dirigido en el sentido de las guías del travelling.



[PD 02.1 >





PD 02.1 planta habitación hotel Lisboa

Finalmente, la cámara rectifica ligeramente su movimiento para volver al plano fijo con el que se inicia la escena, mostrando cómo Pierre sale por la puerta.

PD 02.2 (10:27-14:00)

Pierre acaba de dejar a Nicole marcharse a su habitación, situada en otro nivel del edificio. Tras recorrer pensativo el corredor de su planta, entra en su habitación. Al cabo de unos instantes llama por teléfono a Nicole para intentar quedar con ella. La azafata inicialmente le rechaza, pero a continuación llama a Pierre para concertar una cita.

Tres cámaras resuelven esta escena. La primera (B) registra a Pierre entrando en la habitación, articulando una panorámica para seguirle hasta un perchero en el que cuelga su sombrero y posteriormente inicia el acto de dejar su abrigo.

Un nuevo plano en raccord de continuidad con esta acción de Pierre registrado desde una nueva posición de cámara (C), nos permite ver cómo el actor deja el sombrero y accede al espacio de descanso. Seguidamente, la cámara se aproxima al actor rectificando ligeramente el punto de vista y enfocando hacia el cabecero de la cama, donde Pierre se sienta para llamar por teléfono.

Tras su llamada, Pierre se levanta de la cama. La cámara, partiendo del plano fijo anterior, eleva su punto de vista y retrocede, recuperando la posición inicial, al tiempo que articula una panorámica de derecha a izquierda para permitirnos ver cómo el protagonista se mira en el espejo del mueble. Seguidamente, un movimiento de similares características pero de sentido inverso nos muestra cómo Pierre atiende al teléfono que ha comenzado a sonar.



>

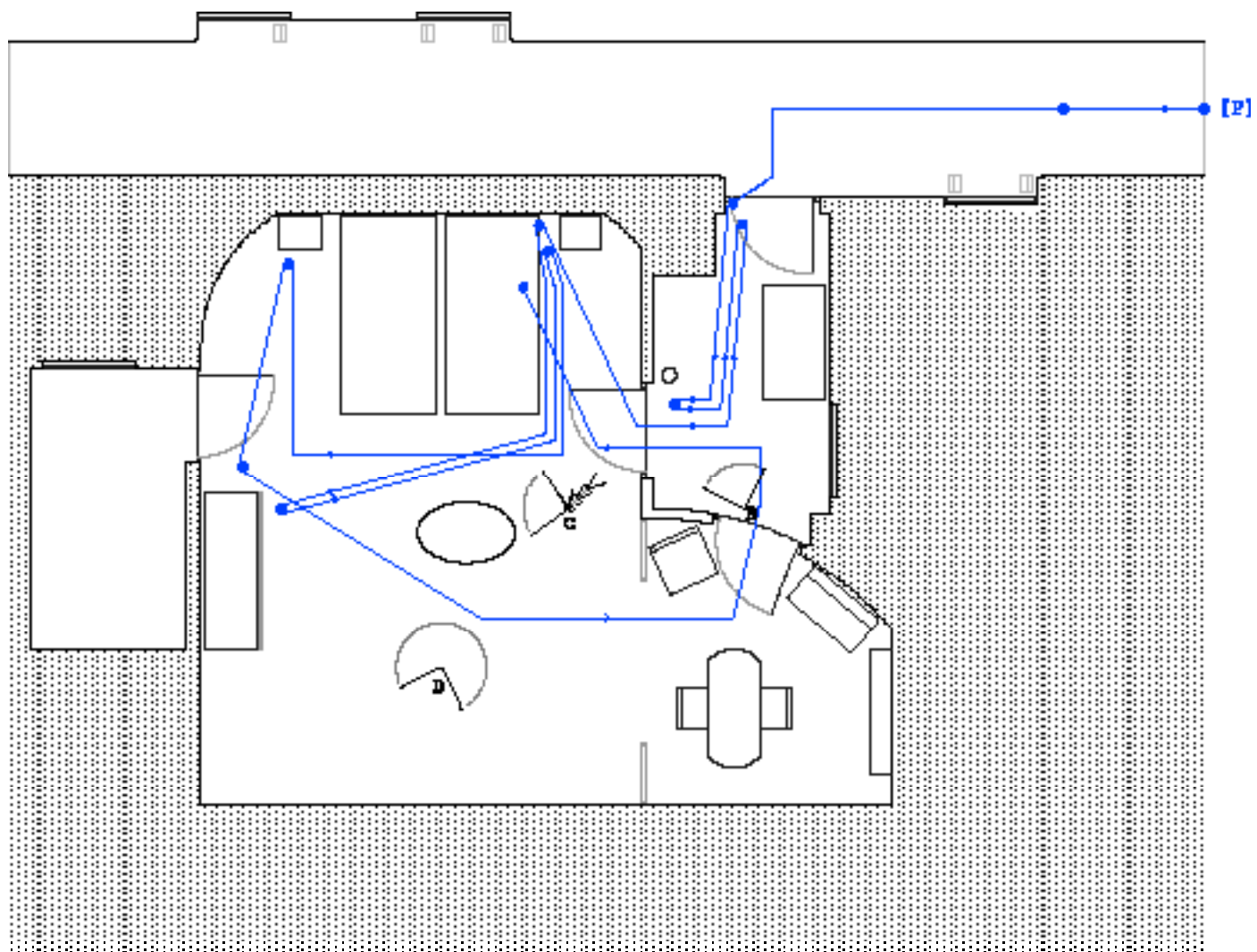
PD 02.1]



[PD 02.2 >



>



PD 02.2 planta habitación hotel Lisboa

Tras concertar la cita con Nicole, la tercera cámara (D), situada en un punto aproximadamente central respecto a las dos camas y tras la mesita que hay a los pies de éstas, realiza una panorámica desde un punto de vista elevado permitiéndonos ver a Pierre recorriendo la habitación mientras enciende todas las luces.



>

El hecho de que los tres espacios principales de la habitación se encuentren conectados permite una gran versatilidad en la ubicación y movimientos de cámara, posibilitando el rodaje de planos casi continuos.



Las diferentes estancias de la habitación disponen de la posibilidad de iluminarse individualmente, algo que se utiliza en diversos momentos de la escena para trasladar el estado de ánimo de Pierre, representado por su mayor o menor necesidad de luz ambiental.



LM. Le mépris

Personajes: Camille [C], Paul [P], Jeremy Prokosh [J], Fritz Lang [FL], Francesca [F].

LM 01 El apartamento de Paul y Camille

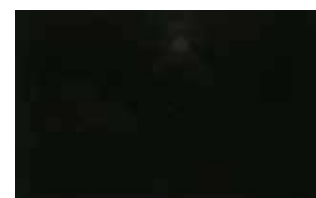
La escena desarrollada en el apartamento de Camille y Paul dura algo más de 25 minutos, analizándose aquí la planificación de cámara de tres fragmentos.

LM 01.1 (36:16-41.08)

Paul y Camille entran en el apartamento y comienzan a discutir.

Dada la complejidad de posiciones de cámara y movimientos de personajes, se decide sectorizar la escena en dos dibujos:

a. Una primera cámara (A) ubicada en el reci-



PD 02.2]



PD foto de rodaje

bidor-distribuidor registra la entrada de la pareja al apartamento. Esta cámara será la que filmará a los protagonistas siempre que sus movimientos transcurran por la cocina, el comedor y los pasillos que conducen hacia el despacho o la habitación. Incluso se utilizará para mostrarnos a Paul dentro del cuarto de baño. Sólo cuando las acciones se desarrollen en el despacho de Paul, dentro de la habitación de matrimonio o en el interior del baño, aparecerán nuevas cámaras que ayuden a construir las escenas.

Se parte de un plano fijo (A_a) para posteriormente articular un movimiento panorámico (A_b) de derecha a izquierda y viceversa mostrándonos inicialmente cómo Paul entra en el comedor y posteriormente desaparece por una puerta que después sabremos que conduce a su despacho. Mientras tanto Camille está en la cocina, y la cámara efectúa un pequeño zoom de aproximación hacia ella.

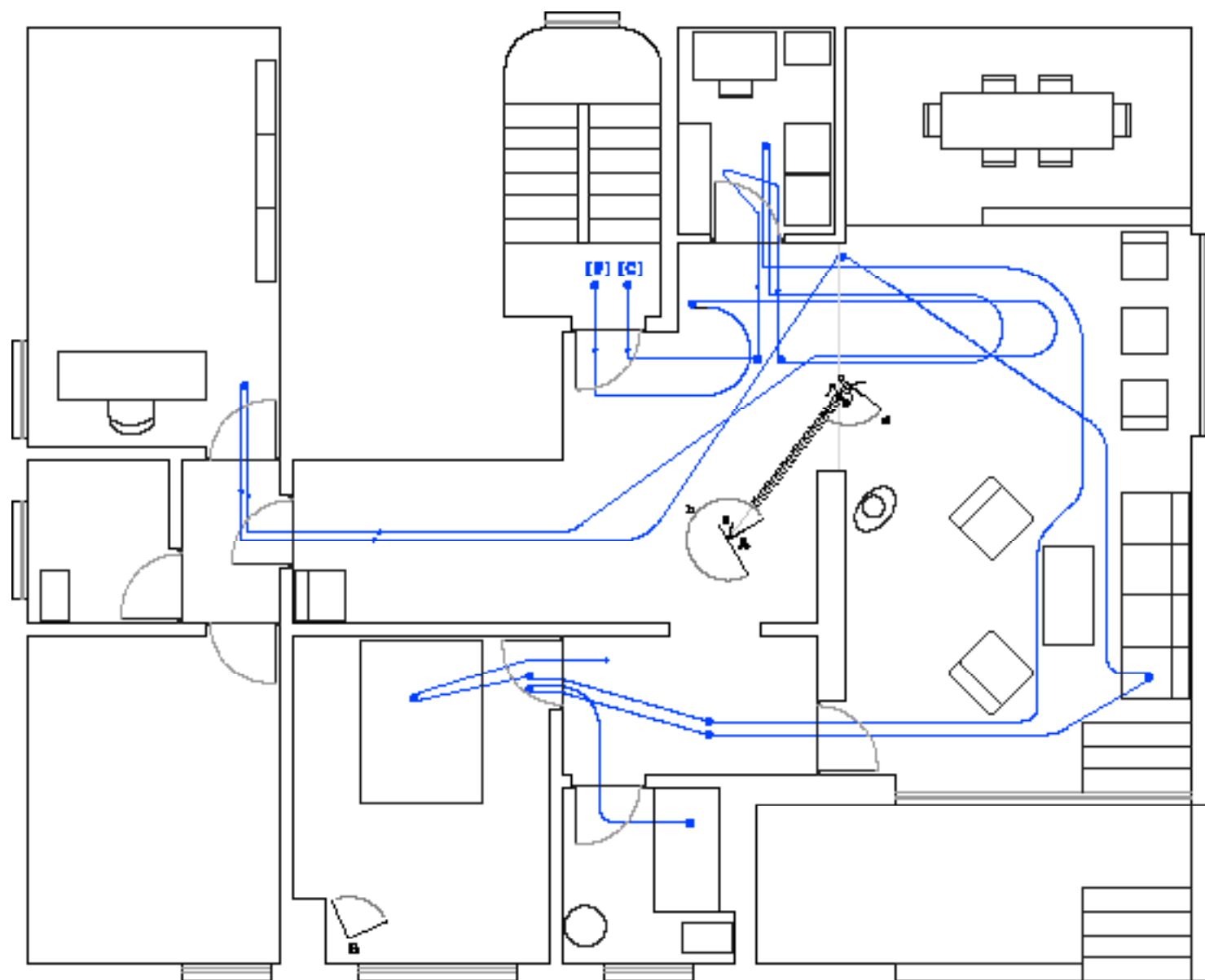
Tras esta panorámica inicial, la cámara se desplaza mediante un travelling de avance (A_c) introduciéndose en el espacio del comedor. Mientras avanza, la cámara desarrolla un ligero movimiento panorámico de izquierda a derecha hasta que, una vez detenido su avance, una panorámica (A_d) permite completar en su totalidad un giro aproximado de 180° . Con este movimiento la cámara consigue seguir a Camille hasta la zona de sofás, donde Paul está sentado.

Nota: El plano fijo con el que concluye este movimiento se repetirá en varias escenas: el objetivo encuadra frontalmente el murete grueso que separa el salón del recibidor, dividiéndonos la imagen en dos partes. Por otra parte, este mismo murete divide a su vez el salón del pasillo que sirve al cuarto de baño y la habitación principal, hecho que permite que los personajes puedan pasar



[LM 01.1a >





LM 01.1a planta apartamento Paul y Camille

de un lado a otro de la "barrera" que supone este impedimento de varias maneras.

Este plano fijo nos muestra a Paul a la izquierda en el salón y a Camille a la derecha, en el pasillo. En el momento en que Paul se aproxima a su mujer atravesando la puerta Camille sale de cuadro por la derecha.

Una nueva cámara (B) registra a Camille en la habitación matrimonial y a Paul entrar y salir de la misma mientras se quita el pantalón. Ello nos permite concluir que el movimiento hacia la derecha de ambos personajes del plano anterior les conducía a la habitación. Corte.

b. La cámara A, partiendo de la posición final del plano anterior, inicia un desplazamiento hacia la izquierda (A_e), prácticamente perpendicular al murete grueso, registrando a Camille mientras sale de la habitación, camina por el pasillo y entra en el salón. A continuación, una panorámica (A_f) de izquierda a derecha nos muestra la zona de recibidor y cómo Camille, arrodillada, se arregla en un espejo apoyado en el suelo y posteriormente se dirige hacia el baño. La cámara sigue su movimiento deshaciendo el travelling anterior y rectificando el giro panorámico para quedarse finalmente en un encuadre similar al que ha iniciado el plano, mientras encuadra a Camille asomándose a la puerta del baño. Seguidamente, una cámara (C) en el interior del baño registra la conversación de ambos.

Una nueva cámara (D) nos muestra a continuación la totalidad del espacio de salón-comedor. Alternando panorámicas de izquierda a derecha y viceversa, nos muestra los dos accesos al salón existentes, desde el pasillo de la habitación y desde el recibidor, y como los personajes aparecen y desaparecen en el salón por ambas entradas, cruzándose



>



[LM 01.1b >





LM 01.1a]



sin verse hasta que finalmente coinciden.

LM 01.2 (53:20-57:49)

Paul y Camille siguen discutiendo. Paul intenta trabajar en su despacho pero recibe una llamada de teléfono. Mientras tanto, Camille deambula por la casa hasta llegar al comedor, donde posteriormente se reunirá con su marido.

a. La escena se inicia de nuevo con el plano fijo de la cámara A orientado hacia el murete grueso. Una primera panorámica (A₁) sigue a los personajes mientras desaparecen por la puerta de comunicación entre salón y pasillo de la habitación. Se inicia entonces un travelling de izquierda a derecha (A₂) registrando a Paul mientras entra en el recibidor por una puerta. A partir de este momento, el travelling se combina con una panorámica de izquierda a derecha permitiendo ver cómo Paul accede a la zona de su despacho.

Una nueva cámara con movimiento panorámico (E_a) nos muestra a Paul entrando en su despacho y sentándose en la mesa a escribir. Camille entra en cuadro por la izquierda. Seguidamente, un travelling hacia la izquierda (E_b) combinado con una panorámica (E_c) registra cómo la actriz sale del despacho, accede a una habitación al fondo, sale de la misma y vuelve a entrar en el despacho. Suena un teléfono y Camille sale del despacho. Corte.

b. Una cámara (F) nos muestra mediante un plano fijo a Camille sentada en la cama hablando por teléfono con el productor Jerry Prokosh. Paul llega, coge el auricular y atiende a la llamada. Camille abandona la estancia saliendo de cuadro por la derecha.

La cámara A en su plano fijo habitual articula una panorámica muy amplia (A₁) registrando cómo Camille sale de la habitación, accede



>



[LM 01.2a >

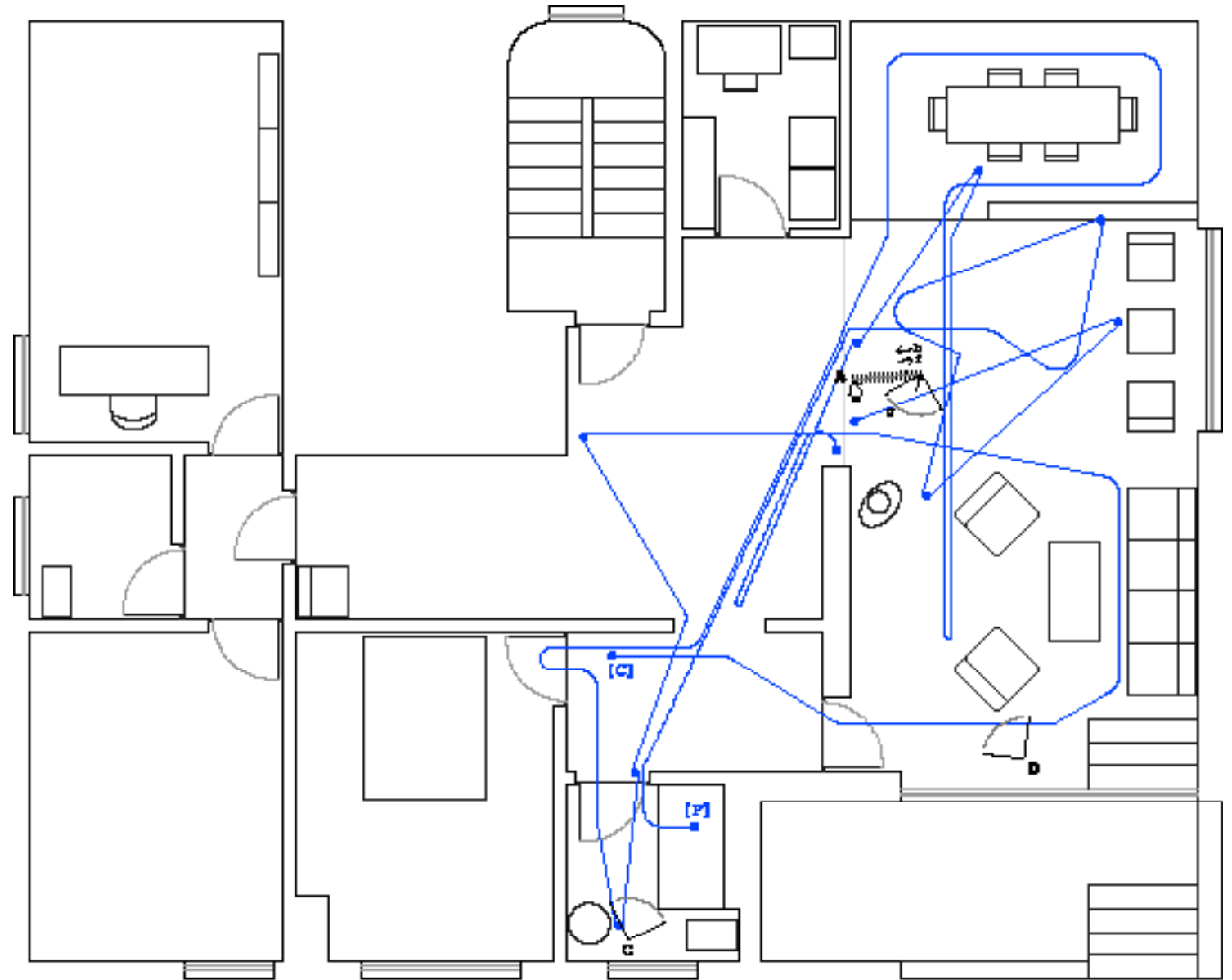


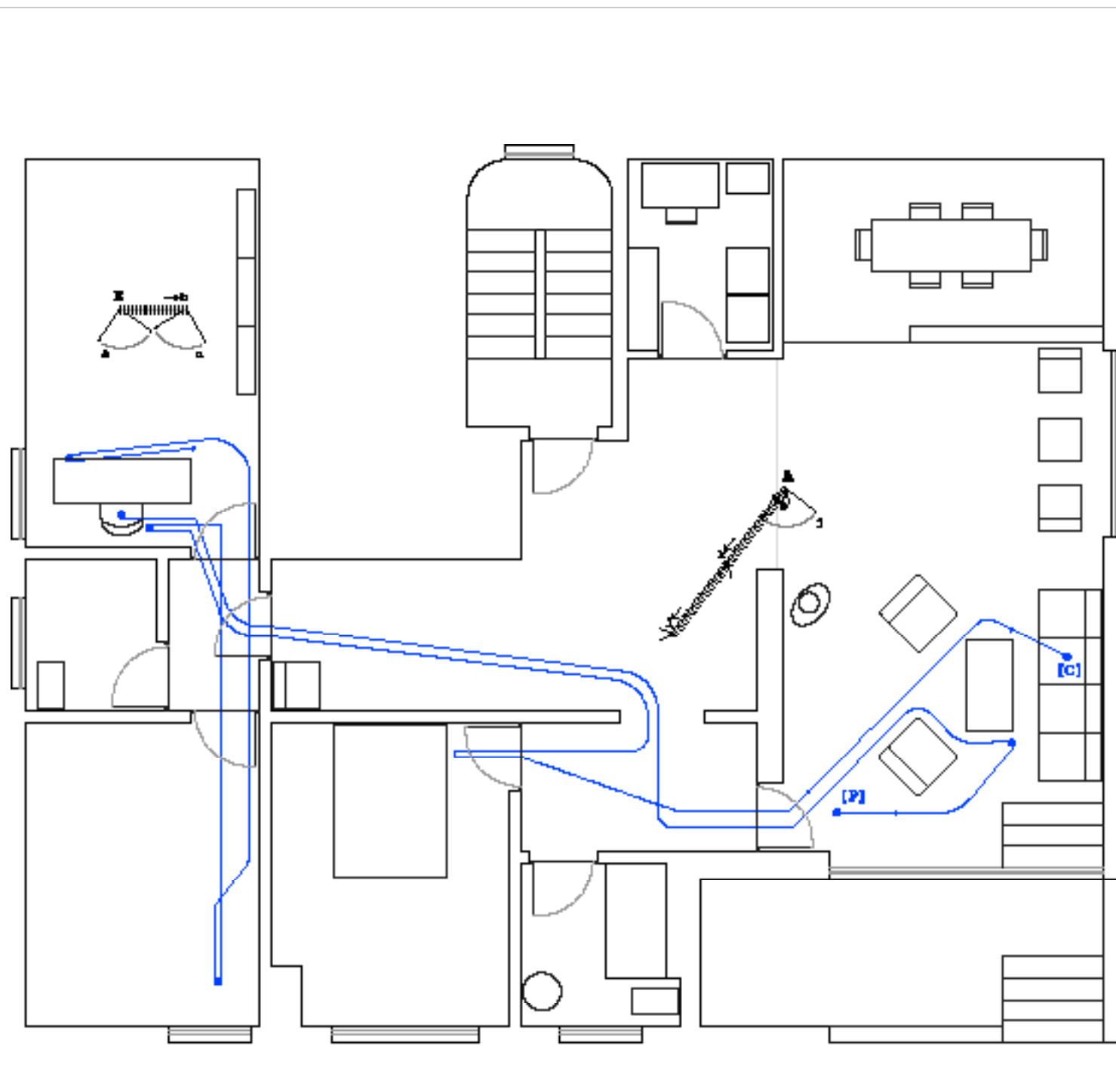


LM 01.1b]



LM 01.2a]





al comedor y finalmente entra en la cocina. Seguidamente, la cámara inicia un travelling de retroceso (A_m) para posteriormente articular mientras se desplaza un giro panorámico (A_n) acompañando a la actriz mientras sale de la cocina y entra en la zona del despacho de Paul. Camille sale de nuevo al recibidor y una panorámica (A_n) con un posterior travelling de izquierda a derecha le sigue mientras regresa al salón-comedor y se encuentra con Paul.

LM 01.3 (61:11-61:32)

Tras un momento de sinceridad en el que finalmente confiesan sus diferencias, Camille y Paul abandonan el apartamento.

NOTA: El fragmento previo al que aquí se analiza, en el cual Paul y Camille cruzan unas palabras separados por una lámpara de mesa, se analiza en profundidad en 3.3.3.7. *Sucesivo y simultáneo.*

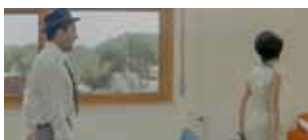
Una cámara (G) dotada de movimiento panorámica registra cómo Camille sale del comedor y se dirige hacia la puerta de salida del apartamento. Una nueva cámara inicia un travelling de retroceso (H_a) encuadrando a Paul avanzando de frente. Finalmente, un nuevo travelling en este caso de avance (H_a), plano subjetivo de la mirada de Paul, registra a la actriz mientras comienza a bajar las escaleras

LM 02 La casa Malaparte

En 1963, seis años más tarde de la muerte de su propietario y el mismo año del fallecimiento de Adalberto Libera, Jean Luc Godard escoge la casa Malaparte para rodar la última parte de esta película. Como ya se ha comentado en el apartado 3.2.1 *Los asuntos prestados*, Alberto Moravia sitúa su novela



[LM 01.2b >

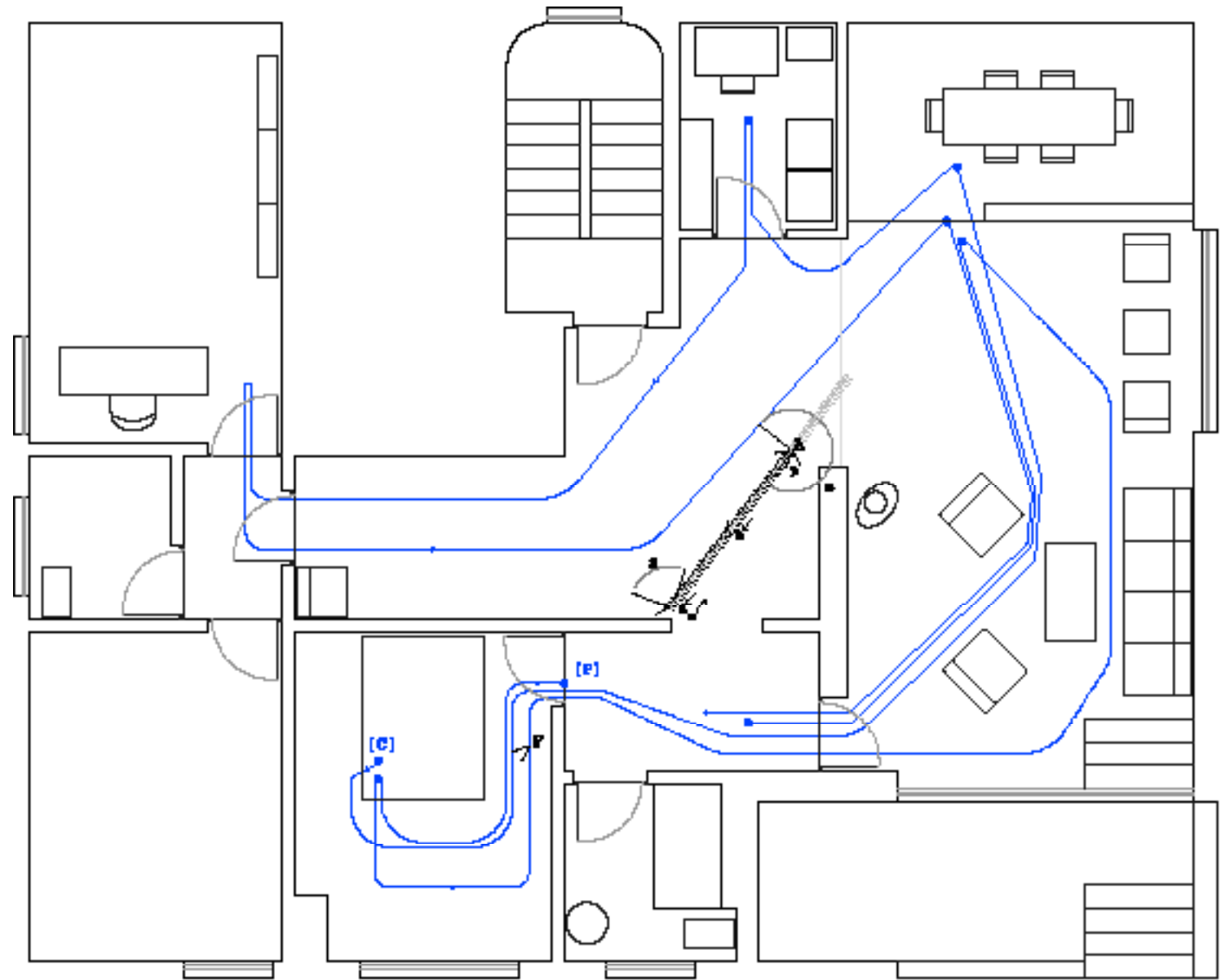


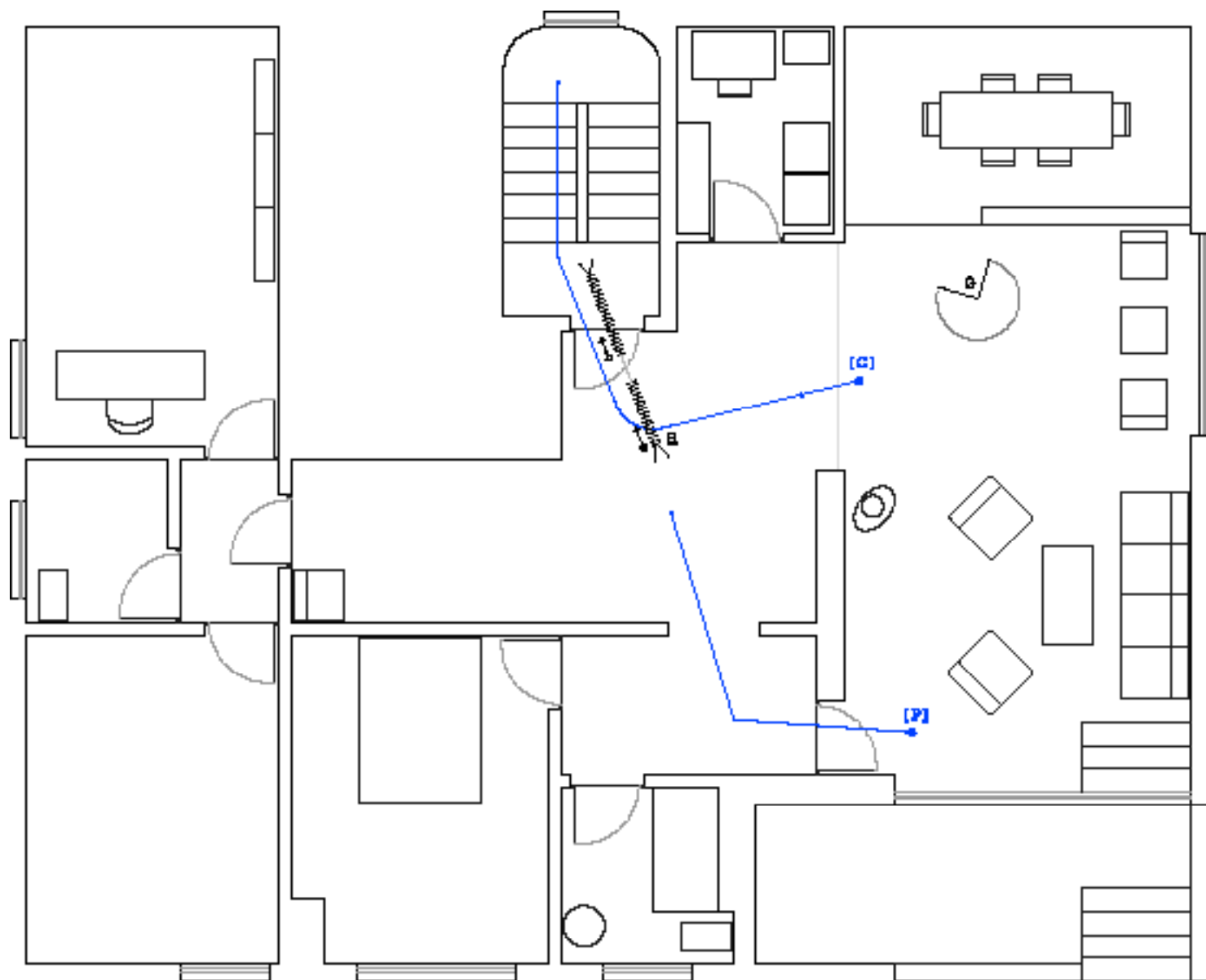


LM 01.2b)

[LM 01.3 >







también en Capri, pero con una descripción de la casa totalmente diferente.

Por encima de un cierto "romanticismo" que podría hacer pensar en la elección de esta vivienda por motivos extra-fílmicos relacionados con la historia de la casa o sus protagonistas, dados los presupuestos creativos con los que Godard suele trabajar cabe pensar que la elección fue motivada por una serie de condiciones existentes en la casa enmarcadas en el siempre razonable ámbito para un director de cine de lo visual. Para poder dar respuesta a estos interrogantes, disponemos de un material inmejorable: lo que Jean-Luc Godard filmó, aquello que decidió enseñarnos, cómo nos lo enseñó, aquello que ocultó a nuestra mirada, y cómo nos lo omitió.

La casa se utiliza en el desenlace de la película, a partir del minuto 79 aproximadamente. No obstante, en el minuto 55 aparecen Paul y Camille en una breve toma flash-forward en la terraza, recuperada más adelante en su escena completa.

Godard filma en la casa Malaparte 15 planos de diversa extensión, además de otro conjunto menor registrado en el entorno natural que rodea a la vivienda y en los que aparecen detalles de su inserción en el entorno rocoso. El comentario subsiguiente pormenoriza no obstante la planificación de cámara y movimiento de personajes de tan sólo dos de las escenas principales.

LM 02.1 (73:36-77:17)

Paul y Fritz Lang caminan por la montaña hasta llegar a la casa.

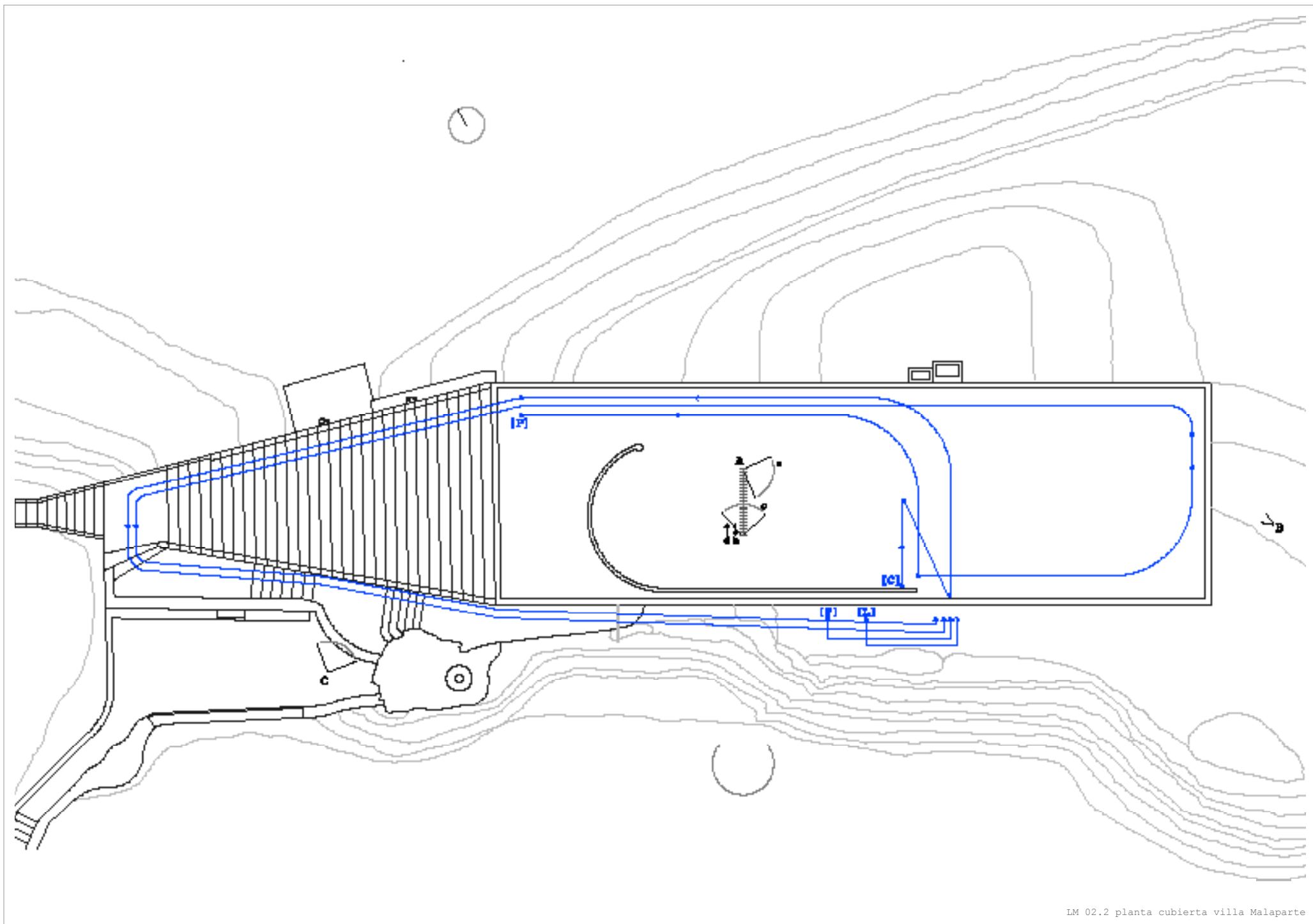
Ambos personajes conversan sobre el sentido de los personajes de *La odisea* mientras descienden por el camino que conduce a la casa acompañados por la música de Georges



[LM 02.1 >



LM 02.1]



Delerue. En el momento en que se detienen, la cámara efectúa una panorámica para registrar la casa en vista cenital lejana. Un plano fijo nos muestra cómo en la cubierta de la misma se encuentran Camille y el productor Jeremy Prokosh. Finalmente, Prokosh se aleja y deja a Camille sentada en el borde de la cubierta.

LM 02.2 (77:18-80:10)

Camille está sentada en el extremo del muro blanco de la cubierta. Se levanta y tras caminar por ella unos instantes la abandona. Algo más tarde, aparece Paul buscándola. No la encuentra, pero le parece escuchar algo. Se acerca al borde de la cubierta y descubre cómo su mujer y Prokosh se están besando. Baja entonces de la cubierta, encontrándose en el camino con Francesca y Fritz Lang, entrando todos finalmente en la casa.

El dibujo representa una posible planificación de la escena que tiene lugar en la cubierta de la casa, rodada en plano continuo de una sola cámara (A). Una primera panorámica (A_a) nos muestra cómo Camille se levanta y saluda con las manos en la lejanía, supuestamente a Paul, que se encuentra en la montaña. Seguidamente, la cámara inicia un desplazamiento en travelling de izquierda a derecha (A_b) encuadrando a la actriz mientras se desplaza en sentido contrario, motivo por el cual se combina con un movimiento panorámico (F_c) siguiendo a Camille mientras abandona la terraza. El plano fijo final, mantenido durante un tiempo importante vacío de personajes, se registra desde una posición de cámara perpendicular al lado largo de la terraza, con el paisaje rocoso de Capri al fondo.

Unos instantes más tarde, escuchamos la voz de Paul llamando a Camille y vemos cómo entra en cuadro por la izquierda. A partir de este momento, la cámara invertirá el sentido de su desplazamiento (F_a) recuperando parte

de la panorámica anterior siguiendo a Paul mientras se desplaza por la terraza buscando a su mujer. Finalmente, le parece escuchar algo, se acerca al borde de la terraza y mira hacia abajo.

El plano fijo durante unos segundos sobre el paisaje rocoso de Capri construye el tiempo necesario para que Camille pueda bajar por la escalera entrando en la casa y Paul pueda, a su vez, descender de la montaña y subir a la cubierta. Es evidente que se trata de un artificio visual-narrativo, ya que la realización de estas acciones conllevaría un tiempo considerablemente más extenso.

A continuación, un plano exterior fijo nos muestra a Paul asomado en la cubierta y cómo Camille y Prokosh están en el alféizar de una ventana. Camille mira hacia arriba, y tras comprobar que su marido está allí comienza a besar a su amante. Seguidamente, en un nuevo plano desde el interior de la habitación vemos cómo ambos siguen besándose. Desde el momento en que Camille es consciente de que Paul les ha visto crece el sonido del mar.

Envuelto en un intrigante fragmento de música diferente a la habitual, basado en un único acorde, Paul inicia la bajada de la escalinata. La cámara, en un movimiento vertical, desciende hasta el plano de acceso de la casa donde Francesca está peinándose con la ayuda de un espejo de mano. Aparecen en plano Fritz Lang y Paul y, tras una breve conversación, entran en la casa.

LM 02.3 (80:11-84:59)

En el salón principal de la casa se dan cita los cinco actores principales. En el transcurso de una tensa conversación, Paul le dice al productor americano que abandona el trabajo como guionista de su película.



[LM 02.2 >





Toda la escena se construye mediante un plano continuo de una cámara (A) montada en vía de travelling -con movimiento en dos sentidos opuestos- y dotada de movimientos panorámicos horizontales y verticales. Fundamentalmente la cámara sigue a Paul en su deambular por la sala, en la que se va encontrando con el resto de personajes alternativamente entrando y saliendo de cuadro. La música de Georges Delerue se interrumpe y se reanuda en acuerdo con los diálogos que mantienen los personajes, algo muy diferente al tratamiento general con el que se trabaja en el resto de la película en la que los fragmentos musicales tienen siempre un principio y un final definidos.

Inicialmente Camille y Prokosh aparecen por la puerta que conduce al despacho y habitación del productor, mientras el resto de los personajes entran por la puerta situada en el extremo opuesto. Tras un tenso cruce de miradas entre Paul y su mujer, Prokosh coge del brazo a Camille para enseñarle la ventana situada bajo la chimenea, desde la que se puede ver el mar. Este es el momento que Paul escoge para decirle al productor que abandona el trabajo. Al escuchar esto, todos se dirigen a la zona de butacones para seguir hablando. Finalmente, Prokosh y Francesca salen de cuadro -supuestamente en dirección al despacho, y el resto de personajes abandonan la estancia para dirigirse al exterior de la casa.

El generoso espacio principal interior de la casa resultaba idóneo para los propósitos de Godard, al permitir el rodaje continuo y circular de una conversación en la que los cinco personajes principales estaban de alguna manera involucrados. El hecho a su vez de que Paul y Camille tengan la posibilidad de utilizar los grandes ventanales de la sala para aproximarse melancólicamente



[LM 02.3 >





al mar también permite establecer conexiones visuales con las tomas exteriores. Todo lo que el paisaje desde el exterior para ellos constituye libertad supone encierro en este caso al permanecer confinado por los gruesos marcos de la carpintería. De hecho, cabe resaltar que cada uno de ellos fija su mirada en un ventanal situado diagonalmente opuesto en la sala, evidenciando la distancia que separa a ambos inmersos en su conflicto.

Resulta muy importante reseñar que Godard encadena las escenas según una secuencia real de los recorridos de la casa. Cuando Paul se asoma al borde de la terraza y ve a Camille y Prokosh besándose en la ventana del estudio, lo hace exactamente por la vertiente que en realidad corresponde a la ventana en la casa. Tras bajar por la escalinata, encontrarse con Fritz Lang y Francesca y entrar en la casa, ambos acceden a la sala principal desde la auténtica puerta que comunica la entrada de la vivienda con dicho espacio. Finalmente, cuando Camille y Prokosh entran en esa misma sala, también lo hacen a su vez por la puerta real que comunica con el estudio, espacio en que se encontraban anteriormente.

Un realizador no necesita ser tan fiel a un espacio existente, ya que puede manipular mediante el montaje la conexión entre planos diversos, en ocasiones registrados temporal y espacialmente muy distantes, otorgando al espectador la ilusión de un espacio continuo.

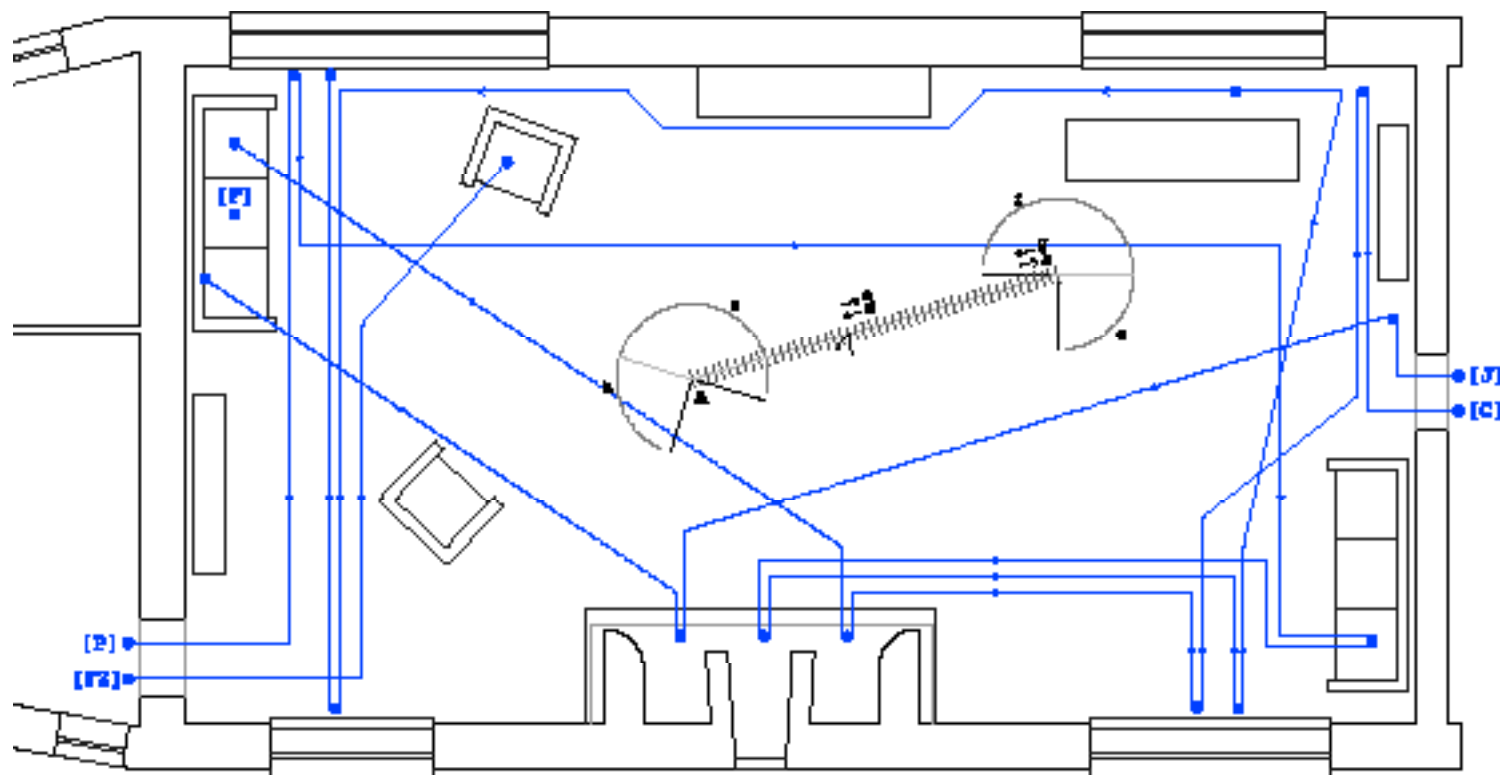
LM 02.4 (85:00-89:26)

Paul sale de la casa y sube la escalinata en dirección a la terraza buscando a Camille, que está tumbada tras el muro blanco de la cubierta tomando el sol. Tras una difícil conversación, ambos abandonan la terraza.



LM 02.31





LM 02.3 planta parcial villa Malaparte

Una primera cámara con movimiento vertical sigue a Paul hasta que su mirada alcanza a ver lo que ocurre tras el muro blanco de la cubierta. Mediante un corte con raccord de continuidad de esta acción, se ve a Paul mirando a Camille tomando el sol tras el muro blanco con un libro como única vestimenta. Una panorámica sigue a Paul en su acercamiento a Camille.

Seguidamente, se inserta un plano medio fijo de Paul leyendo el libro de Camille con el muro blanco de fondo mientras inicia la conversación. Un nuevo primer plano fijo de Camille permite apreciar sus gestos ante las palabras de su marido, para posteriormente volver al plano anterior, en el que vemos en primer término a Paul y a la actriz mientras se levanta e invade fugazmente la pantalla hasta salir de cuadro.

El siguiente plano nos muestra a Camille y Paul saliendo detrás del muro blanco. La cámara les sigue mientras comienzan el descenso por la escalera. Un fragmento de este plano, tal y como se ha comentado anteriormente, aparece con anterioridad en la película mediante un montaje en collage cuando ambos están discutiendo en su apartamento de Roma.

Una cámara con movimiento vertical y panorámico les sigue hasta que cogen la escalera lateral de la casa que conduce al acceso. Se cruzan con Francesca que en albornoz sube a la cubierta y, finalizando el descenso, se encaminan hacia el mar.

Tras esta escena, la película pierde la presencia de la casa -que no su entorno inmediato- ya que Paul y Camille se bajan a la playa. Mientras Paul se queda dormido, su mujer se va con Prokosh a Roma, tienen el accidente de automóvil y fallecen.

LM 02.5 (95:31-98:34)

Paul sube a la cubierta para despedirse del equipo de rodaje. Allí se encuentra a Fritz Lang terminando de dirigir la película de Prokosh.

La cámara registra a Paul subiendo la escalinata en dirección a la terraza. Se cruza con Francesca. Un nuevo plano, con la cámara montada en travelling paralelo al lateral NE de la cubierta, sigue a Paul que desaparece y reaparece tras el muro blanco. A continuación, un movimiento panorámico inicial nos muestra cómo se desarrolla el rodaje de una escena de *La Odisea* y cómo Paul se despide de Fritz Lang. Finalmente, la cámara continúa su movimiento panorámico de derecha a izquierda concretando a su vez el encuadre sobre un actor que, mirando al mar, empuña una espada.

Atendiendo a lo que ocurre en el conjunto de escenas desarrolladas en la villa y sus alrededores, parece claro que la casa Malaparte convenía a JLG para el rodaje de su película. El entorno en el que se encuentra, propicio para una historia referente a la soledad humana, no debió resultar el aspecto más condicionante, ya que cualquier realizador puede, mediante un montaje adecuado, situar cualquier decorado en cualquier lugar. La historia del cine está lleno de ejemplos basados en este tipo de descontextualización.

La longitud y extensión de la cubierta, que permitía trabajar con libertad los diferentes movimientos de la cámara -en conjunción con la abstracta presencia de un fondo marino sin ningún tipo de barreras o protecciones- ofrecía un marco inmejorable para las escenas que allí se desarrollan.



[LM 02.4 >

-Pourquoi est-ce que tu ne m'aimes plus?
-C'est la vie



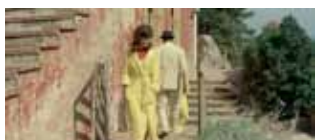
[LM 02.5 >



-Camille. C'est moi, Paul. Il y a cinq minutes a moins que je te regarde j'ai l'impression de te voir pour la première fois.



-Pourquoi est-ce que tu me méprises?
-Ça je ne te le dirai jamais. Même si je devais mourir.



LM 02.4]



Por otro lado, la posibilidad de disponer de un amplio y solitario entorno natural -enfrentado con la violenta y pasional volumetría exterior de la casa- permitía un movimiento de personajes con múltiples perspectivas, apoyando la trama argumental que la película desarrolla.

A diferencia del resto de la película, en la que se trabaja en muchas ocasiones con un montaje en collage de palabras e imágenes (fragmentos de cuerpos, de miradas, de diálogos, de situaciones, de música, de colores...), los planos que se ruedan en la casa y sus inmediaciones se planifican en continuidad, asumiendo su longitud, con un principio y final concretos.

Se ha dicho que en esta película JLG rueda los colores, no las cosas. Filmada en formato Cinemascope, adecuado tanto para el rodaje de un cierto número de personajes en plano secuencia como para los paisajes naturales y los espacios que la casa Malaparte propicia, el film constituye un interesante experimento visual y auditivo en el que el trabajo sobre la casa permite dotar de sentido a su elección.

PK. Pickpocket

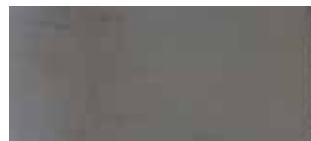
Personajes: Michel [M], Jeanne [JE], Bébé [b].

PK 01 La casa de Jeanne

PK 01.1 (54:40-57:48)

Michel realiza una visita a Jeanne y ambos mantienen una conversación en su casa.

Una cámara (A) en el rellano de la escalera registra cómo Jeanne abre la puerta a Michel.



>



registra cómo Jeanne abre la puerta a Michel.

Toda la conversación entre ambos se construye mediante la alternancia de los encuadres que proporcionan dos cámaras (B y C) situadas en extremos opuestos de la estancia. Dotadas de ligeros movimientos panorámicos que permiten seguir las evoluciones de los personajes, los diferentes puntos de vista que ofrecen deben interpretarse como planos subjetivos de las miradas correspondientes de los dos personajes.

Al final de la escena, la cámara sigue a Michel mientras se dirige a la puerta para salir de la vivienda.

PK 01.2 (61:32-63:42)

Tras su viaje por Europa, Michel vuelve a visitar a Jeanne y se encuentra con la casa vacía de mobiliario y con un bebé, hijo de esta última. Jeanne entra a continuación por la puerta. Ambos mantienen de nuevo una conversación.

Este segundo fragmento se sectoriza en dos dibujos.

a. Una cámara (D) en el rellano de la escalera registra a Michel mientras sube por la escalera, deja la maleta y entra en la casa de Jeanne. Una primera cámara (B), idéntica en posición a la escena anterior, le registra cuando entra para posteriormente, mediante zoom óptico o travelling en retroceso, acompañar al actor mientras avanza hacia cámara. En el tramo final del plano, la cámara baja su punto de vista para registrar cómo Michel se sienta en una silla mirando extrañado algo situado en el suelo. La cámara continúa su panorámica vertical descendente hasta registrar a un niño jugando en el suelo. Seguidamente, recupera su posición mediante un movimiento ascendente para ver como Jeanne



[PK 01.1 >

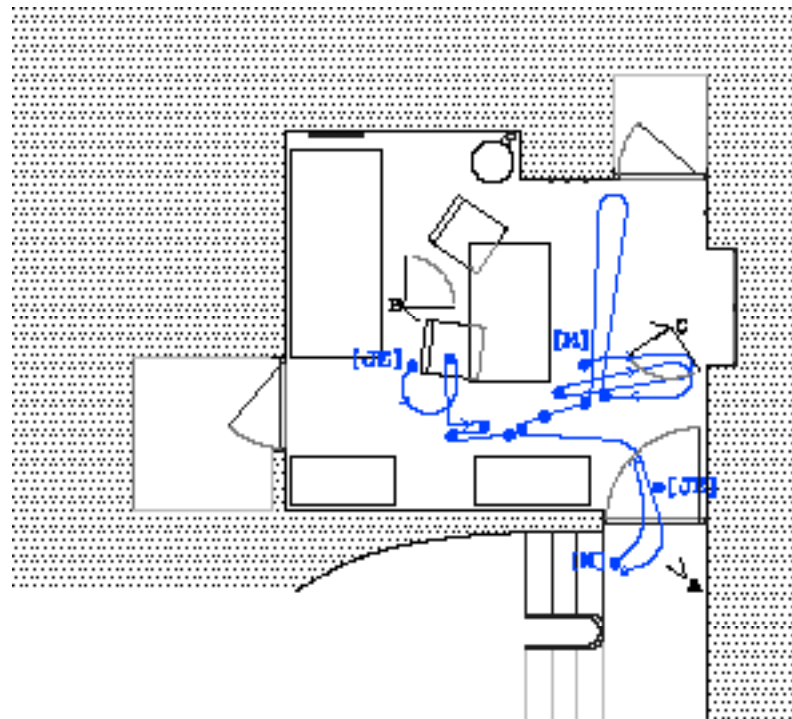




>



PK 01.1]



PK 01.1 planta casa Jeanne

Toda la conversación entre ambos se construye mediante la alternancia de los encuadres que proporcionan dos cámaras (B y C) situadas en extremos opuestos de la estancia. Dotadas de ligeros movimientos panorámicos que permiten seguir las evoluciones de los personajes, los diferentes puntos de vista que ofrecen deben interpretarse como planos subjetivos de las miradas correspondientes de los dos personajes.

Al final de la escena, la cámara sigue a Michel mientras se dirige a la puerta para salir de la vivienda.

PK 01.2 (61:32-63:42)

Tras su viaje por Europa, Michel vuelve a visitar a Jeanne y se encuentra con la casa vacía de mobiliario y con un bebé, hijo de esta última. Jeanne entra a continuación por la puerta. Ambos mantienen de nuevo una conversación.

Este segundo fragmento se sectoriza en dos dibujos.

a. Una cámara (D) en el rellano de la escalera registra a Michel mientras sube por la escalera, deja la maleta y entra en la casa de Jeanne. Una primera cámara (B), idéntica en posición a la escena anterior, le registra cuando entra para posteriormente, mediante zoom óptico o travelling en retroceso, acompañar al actor mientras avanza hacia cámara. En el tramo final del plano, la cámara baja su punto de vista para registrar cómo Michel se sienta en una silla mirando extrañado algo situado en el suelo. La cámara continúa su panorámica vertical descendente hasta registrar a un niño jugando en el suelo. Seguidamente, recupera su posición mediante un movimiento ascendente para ver como Jeanne entra por la puerta. Fundido encadenado.



[PK 01.2a >

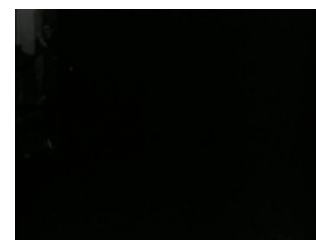


[PK 01.2b >





PK 1.2a]



PK 1.2b]

b. Ambos personajes están sentados uno frente al otro, ella en la cama, él en una silla que ha modificado su posición respecto al plano anterior. La conversación entre ambos se construye mediante una alternancia de planos fijos en escorzo de las cámaras E y F. La pantalla nos muestra a cada personaje en el momento en que habla, por lo que se articula una planificación muy ágil y dinámica. Se plantea la hipótesis de que la cámara E pueda encontrarse en el espacio anexo al salón principal, interpretado como una cocina.

Finalizada la conversación, Michel se levanta acompañado por una elevación vertical de la cámara combinada con una ligera panorámica horizontal (E_b).

Una nueva cámara (G), registra a Jeanne con un salto de eje de 90° respecto a la cámara que anteriormente le ha registrado. Se articula a su vez una panorámica vertical para acompañarle en su movimiento levantándose de la cama.

Una panorámica más amplia de la cámara anterior Eb acompaña a Michel hasta la puerta de la vivienda.

CM. Un condamné a mort s'est échappé

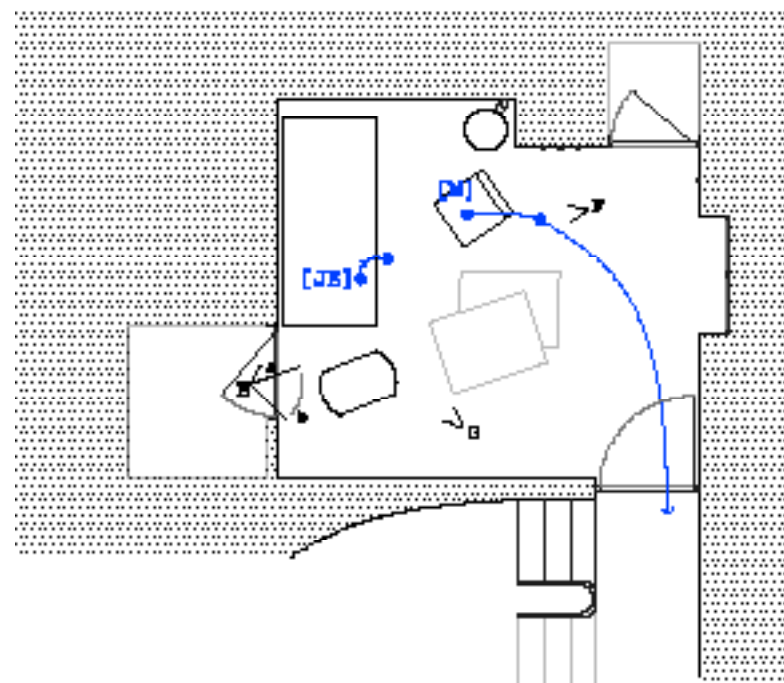
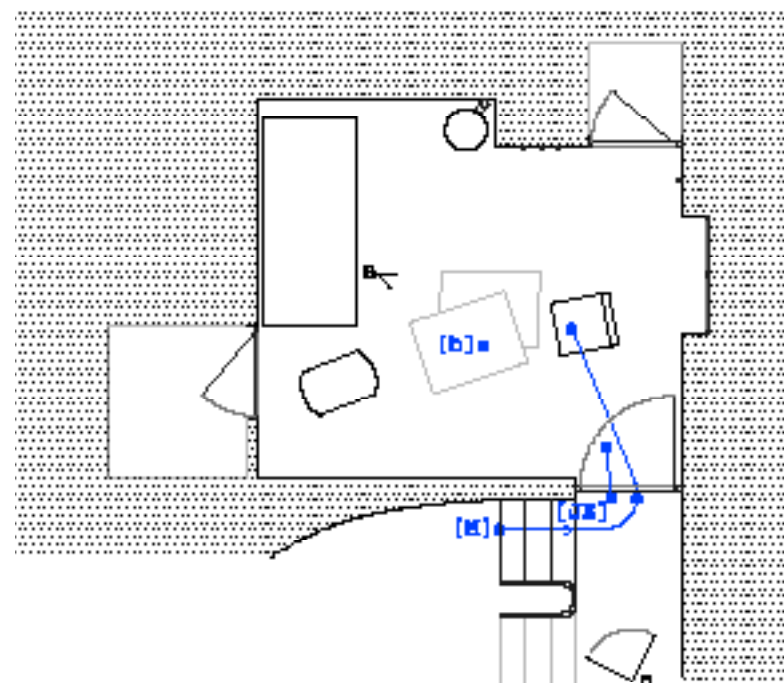
En este apartado no se analizan escenas de esta película.

BS. Le beau Serge

Personajes: Serge [S], François [F], Marie [M], Yvonne [Y], Glomand [G], Madame Chauvier [MC].

BS 01 El bar-recepción del hostel

Se analizan tres escenas diferentes, secto-



rizando dos de ellas en dos dibujos a efectos de clarificar la representación.

BS 01.1 (12:04-14:54)

En esta escena se presentan los personajes de la película. Serge y Glomand están bebiendo sentados en una mesa. François se acerca a la misma y saluda a Serge, su amigo de infancia. Seguidamente, entran Marie e Yvonne por la puerta del hostel. Tras unas breves presentaciones, François queda sólo en el hostel en compañía de Madame Chaunier, la posadera.

a. La escena se desarrolla con una única cámara en el espacio interior (A) y una en el exterior del hostel (B).

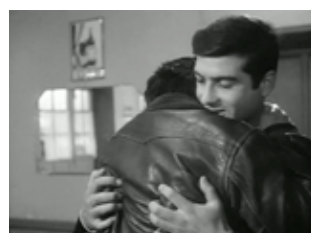
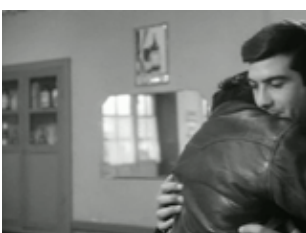
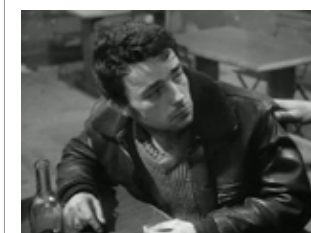
Tras un primer plano fijo de Glomand y Serge sentados en una mesa bebiendo, la cámara inicia un desplazamiento lateral (A_1) acercándose a Serge y sacando de cuadro a Glomand. François entra en escena por la derecha -sólo vemos su mano-, momento en que la cámara levanta su punto de vista y realiza una panorámica (A_2) que permite captar en primer plano el abrazo de Serge y François.

A continuación, se retoma el punto de vista inicial y el movimiento de la panorámica anterior para mostrar la llegada de Yvonne y Marie al hostel y el acercamiento a Serge y François. El encuadre final de este nuevo movimiento panorámico es prácticamente idéntico al plano previo a que entraran las dos mujeres. Finalmente, una panorámica idéntica pero en sentido inverso nos permite ver cómo Serge, Glomand, Marie e Yvonne se dirigen a la puerta y abandonan el local.

Una cámara exterior (B) registra la salida de los cuatro personajes, articulando un movimiento panorámico para seguir a Marie mientras utiliza una carretilla para trans-



[BS 01.1a >

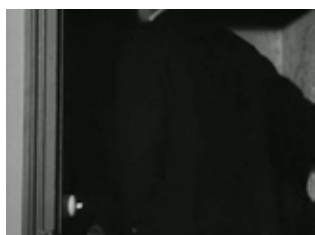
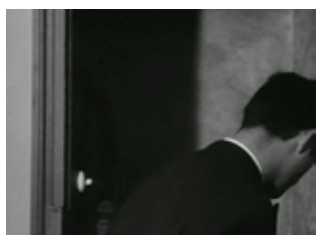




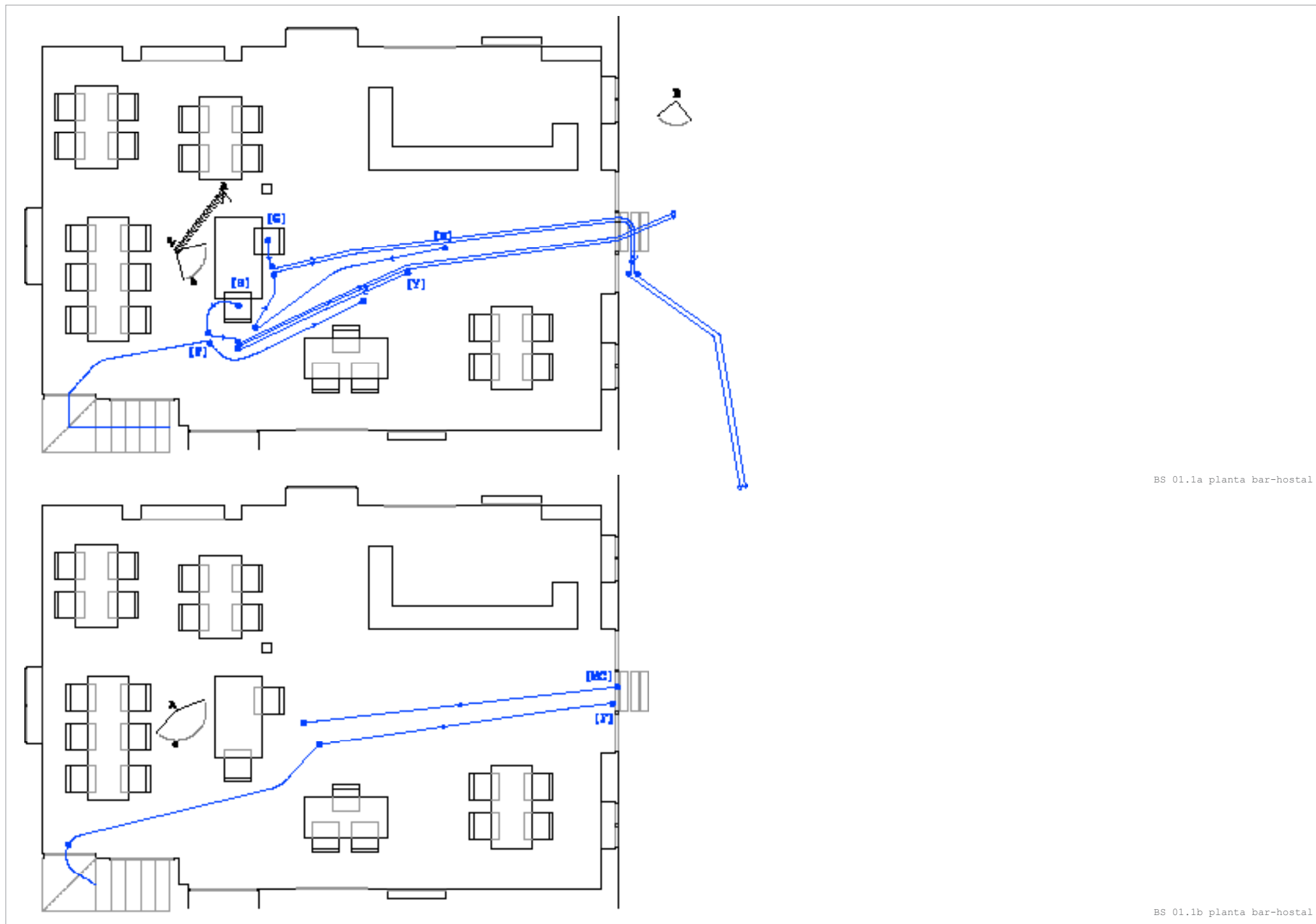
BS 01.1a]



[BS 01.1b >



BS 01.1b]



BS 01.1a planta bar-hostal

BS 01.1b planta bar-hostal

portar a Glomand borracho. Corte.

b. La cámara A registra mediante una panorámica (A_c) a François y la posadera mientras vuelven a la mesa donde anteriormente estaban sentados Serge y Glomand. Seguidamente, el movimiento panorámico se amplía permitiéndonos ver cómo François abre la puerta de la escalera que conduce a su habitación.

BS 01.2 (44:12-47:40)

François desayuna en el bar mientras aparece Marie. Tras una breve conversación, ambos salen juntos del local.

a. Una primera cámara (C) registra cómo François accede al bar desde la puerta que comunica con su habitación. Una panorámica (C_a) nos muestra entonces a Madame Chaunier terminando la limpieza del local. En el momento en que François toma asiento en una mesa, un travelling de avance aproxima la cámara al personaje quedando finalmente en plano fijo mientras la posadera le sirve el desayuno. En el momento en que François se levanta hacia la barra del local, la cámara efectúa un ligero movimiento para enfocar el espejo a través del cual sabremos qué hace François. Corte.

b. Una nueva posición de cámara (D), que parece haber conllevado un desplazamiento de mobiliario, nos muestra en un plano cercano a François y a Marie. A continuación, realiza una panorámica combinada con un zoom o travelling de retroceso -no se dibuja porque es un movimiento muy pequeño- registrando cómo François y Marie se sientan en la mesa que anteriormente ocupaba el actor.

Tras una conversación en plano fijo con ligeros ajustes de encuadre, una nueva cámara (E) efectúa un movimiento panorámico combi-



[BS 01.2a >



BS 01.2a]



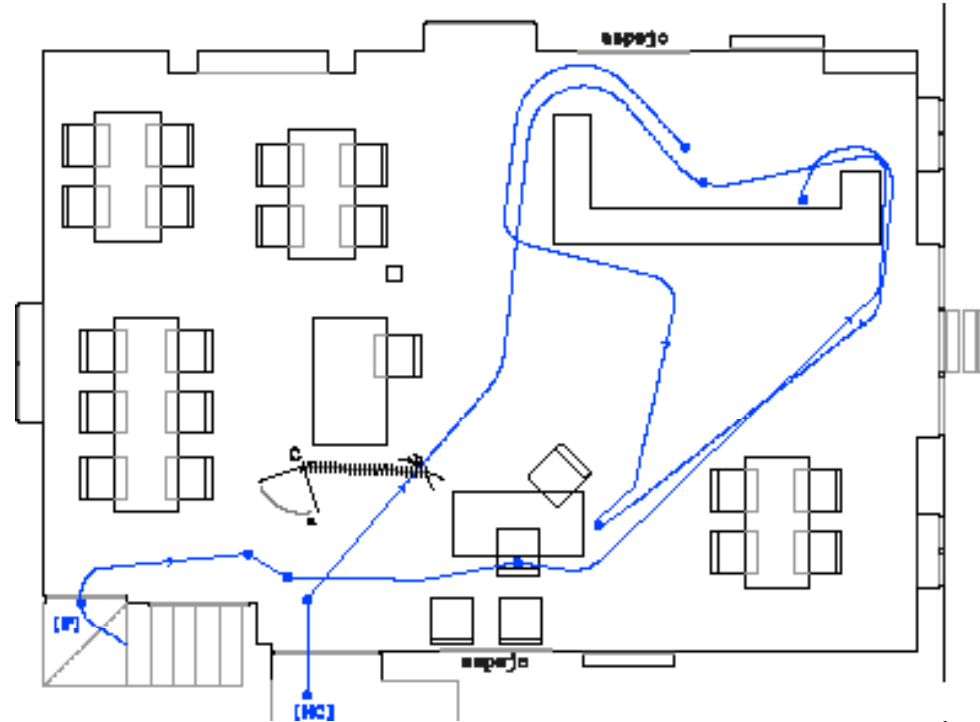
[BS 01.2b >



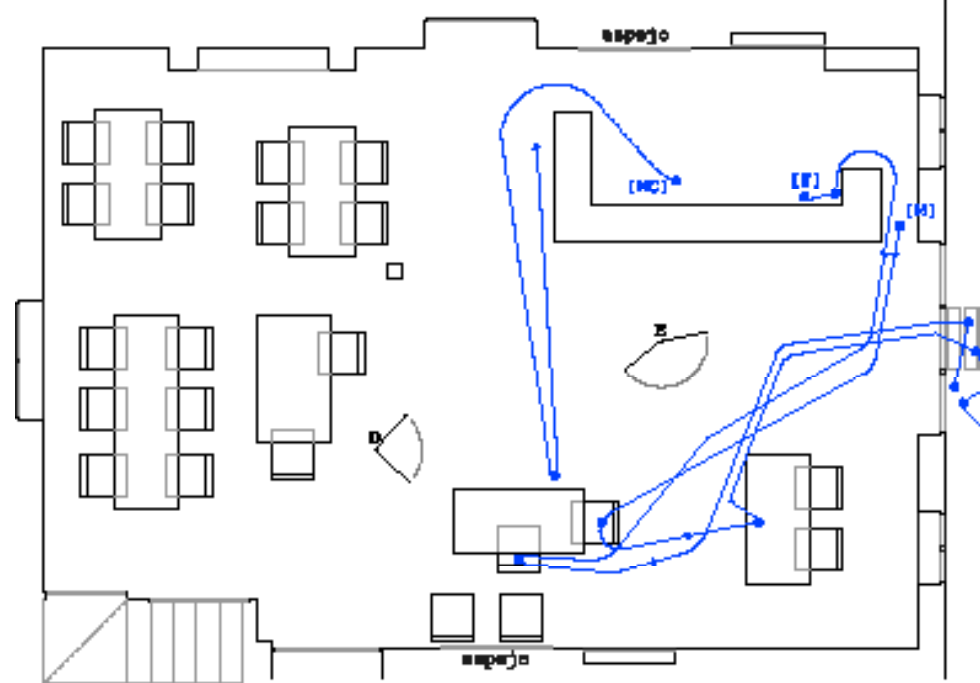




BS 01.2b]



BS 01.2a planta bar-hostal



BS 01.2b planta bar-hostal

nado con zoom o travelling de retroceso mostrándonos cómo la joven pareja se levanta de la mesa y se dirige hacia la salida del bar.

Nota: En esta película se pueden apreciar en varias escenas ligeras oscilaciones de cámara, algo que otorga un carácter muy directo y natural a la historia que se desarrolla. Es por ello que se podría establecer el supuesto de un rodaje con cámara en mano, trabajando en este caso más con un zoom óptico que con técnica de travelling. Sin embargo, en otros momentos el movimiento de la cámara se desarrolla con una precisión tal que invalida esta hipótesis. Por otra parte, una foto documental de rodaje de la primera escena analizada -concretamente la cámara A- nos muestra cómo efectivamente se trabaja con la cámara apoyada en trípode. Es por ello que se propone una planificación pensando en la utilización de vías de travelling y soportes fijos de cámara.

BS 01.3 (51:59-54:56)

François y Glomand mantienen una tensa conversación en el bar, tras la cual éste último abandona el local.

La escena se inicia con un primerísimo plano de Glomand (F_a) agarrado a una botella casi vacía. Esta misma cámara comienza un desplazamiento combinado con una pequeña panorámica (F_b) alejándose del personaje para mostrarnos cómo está apoyado en la barra del bar del hostel.

Una nueva cámara tras la barra (G) muestra a François sentándose en una de las mesas para comer. Desde la barra, Glomand comienza a increpar a François. El intento de conversación entre ambos se construye con planos de Glomand (F) y François (G), más concretos que los anteriores. A continuación, un plano más general de la cámara G -que defi-

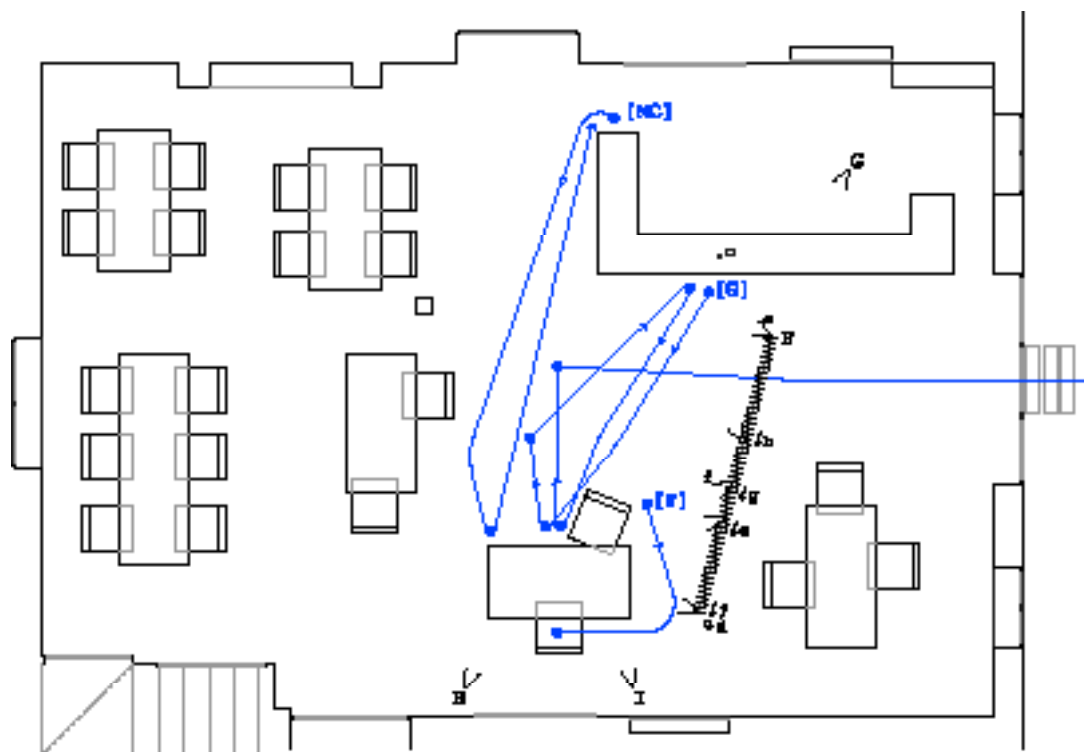


[BS 01.3 >





>



BS 01.3 planta bar-hostal

BS 01.3]

nitivamente permite ubicarla tras la barra nos mostrará en un mismo encuadre a los dos personajes: François de frente y Glomand de espaldas cuando habla con éste y de frente cuando se gira para beber.

La cámara F retoma su posición dentro del travelling (F_b) continuando su desplazamiento (F_c) mientras Glomand se dirige hacia François. La escena sigue articulando diversos travellings de avance y retroceso (F_d, F_e, F_f, F_g, F_f) mientras Glomand se encara amenazante a François. A continuación, un primerísimo primer plano del rostro de Glomand (H) da paso a un nuevo plano fijo (F_f) de François y a una nueva posición de cámara (I), situada detrás de la mesa de éste último, que permite una vista general del establecimiento.

La escena continúa retomando los movimientos de avance y retroceso de la cámara F anteriormente mencionados, registrando cómo Glomand se vuelve a acercarse a la barra, vuelve de nuevo a la mesa de François y abandona el bar. Finalmente, la posadera se acerca a la mesa del joven, momento en que la cámara (F) efectúa una panorámica para corregir el encuadre y registrar adecuadamente a ambos personajes. El último plano nos muestra a un François solitario y pensativo.

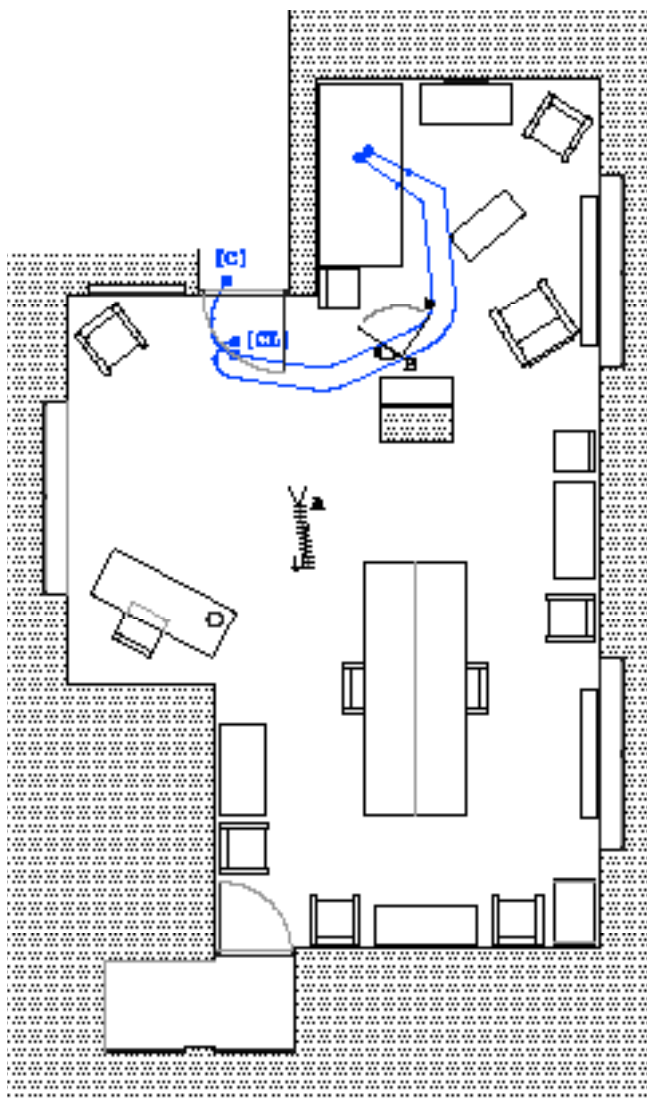
Sin duda, el amplio espacio del bar-recepción permitía movimientos de cámara y personajes muy interesantes. La existencia de dos puertas opuestas -la que conduce a la habitación de François y la que conecta el local con el exterior- propició un entendimiento del espacio similar al escenario de un teatro, donde los personajes pueden entrar y salir de escena mediante múltiples combinaciones.



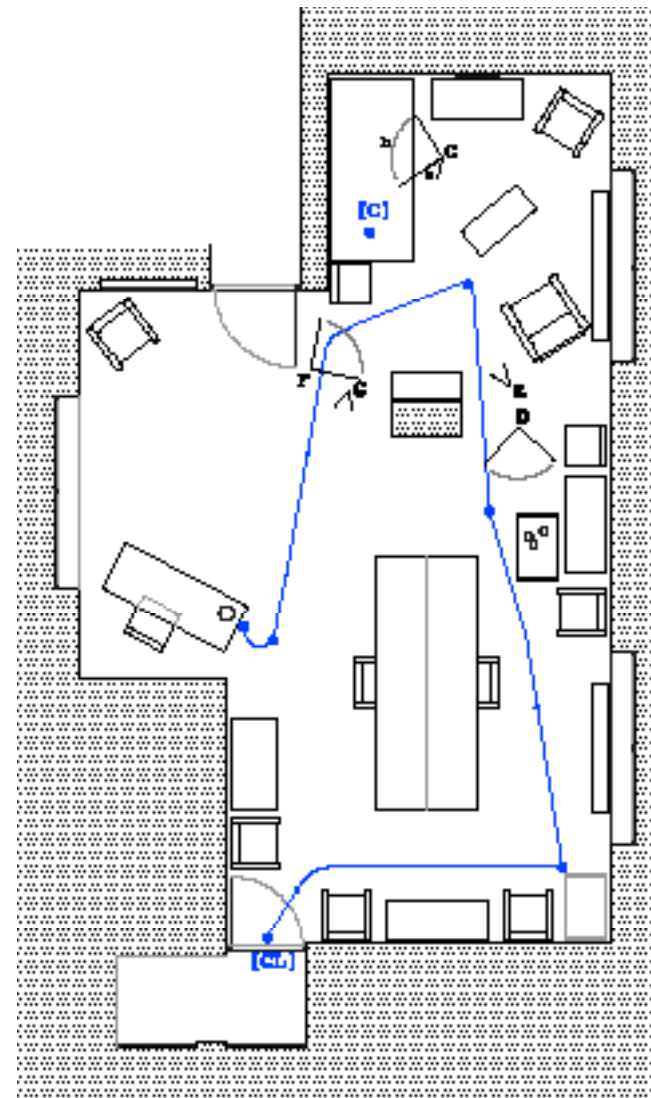
[CB 01.1a >



>



CB 01.1a plano casa Claude



CB 01.1b plano casa Claude

CB. Le coup de Berger

Personajes: Claude [CL], Claire [C].

CB 01 La casa de Claude

CB 01.1 (02.00-06.26)

Claire deja su domicilio conyugal para realizar una visita a su amante Claude. Tras un breve episodio romántico, éste le regala un abrigo de visón que ella, dada su condición de casada, no puede aceptar directamente. Ambos urden un plan para poder quedarse con el abrigo.

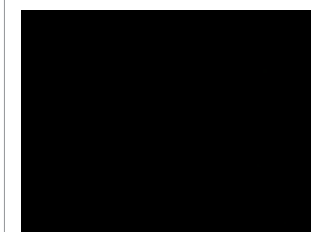
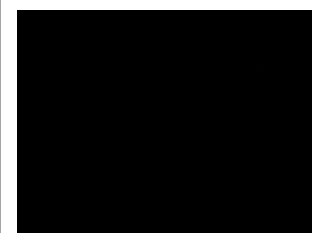
Este primer fragmento analizado se sectoriza en tres dibujos, a fin de poder clarificar la representación gráfica de la ubicación de cámaras y movimientos de personajes.

a. Una primera cámara (A) registra la entrada de Claire a la vivienda. A continuación, un travelling de retroceso permite ampliar el encuadre sobre los amantes pasando de un plano medio corto hasta registrarlos de cuerpo entero mientras se besan.

Una nueva cámara les registra desde otro punto de vista (B_a) mientras se besan. A continuación, un movimiento panorámico (B_b) nos permite ver cómo la pareja se tumba en el diván. Fundido a negro.

b. Una cámara (C) encuadra a Claire mientras se despierta y se despereza. Una nueva cámara (D), que puede ser interpretada como un plano subjetivo de la mirada de Claire, registra a Claude mientras se acerca al diván llevando un carrito con bebidas.

La cámara anterior C amplía el encuadre sobre la actriz, hecho que nos permite apre-



CB 01.1a]



[CB 01.1b >

>

ciar el punto de vista ligeramente picado sobre el diván. Vuelta a la cámara D, que en movimiento panorámico nos muestra cómo Claude se aproxima hacia Claire. Una nueva cámara (E) nos muestra entonces a Claire de espaldas, actuando de plano subjetivo de la mirada de Claude.

Un nuevo encuadre de la cámara anterior D nos muestra cómo Claude sigue arrastrando el carrito de bebidas pero desde un punto de vista más bajo, contrapicado, representando la mirada de Claire que sigue tumbada en el diván.

Tras una alternancia de estos dos últimos planos mientras los protagonistas conversan -insertando algún plano más concreto del rostro de Claire-, una nueva posición de cámara (F) filma panorámicamente a Claude mientras se acerca a Claire para darle su bebida. La cámara le acompaña en su movimiento hasta que el actor sale de cuadro por la izquierda.

Una nueva cámara (G) nos ofrece un plano subjetivo de la mirada de Claire observando a su amante mientras se desplaza hasta el extremo opuesto de la estancia. En su trayectoria, enciende y apaga una lamparita mientras conversa con Claire mirando directamente hacia cámara.

La escena finaliza con un nuevo plano ligeramente panorámico registrado por la cámara C. Fundido encadenado con plano siguiente.

Nota: En la planificación de este fragmento, las cámaras D y G, situadas una a cada lado del machón sombreado en el dibujo, simulan con su bajo punto de vista la mirada subjetiva de Claire tumbada en el diván. Ambas cámaras permiten filmar a Claude en las dos esquinas opuestas del comedor. La realidad, según la hipótesis que la arqueografía realizada plantea, es que desde la posición de



>



CB 01.1b]

[CB 01.1c >





Claire sería imposible ver el acercamiento de Claude con el carrito de bebidas debido al machón anteriormente mencionado. Sin embargo, resulta necesario articular esta ficticia posición de cámaras para que el espectador pueda reconstruir el juego de miradas entre ambos. El machón permanece de momento "invisible", hasta una escena posterior en la que se nos muestra con toda claridad.

c. La cámara C nos ofrece un primer plano de Claire, mostrando las manos de Claude mientras se aproxima a su amante. Un nuevo plano de esta misma cámara, pero con un encuadre menos concreto sobre la actriz, nos permite atender al acercamiento de Claude. Durante el proceso de aproximación del actor, se alternan estos dos encuadres.

Una nueva posición de cámara (H) nos permite ver cómo Claire se mira en el espejo con su nuevo abrigo, mientras otra cámara (I) registra a los dos amantes, con Claude de espaldas. Una alternancia de estos dos planos finaliza con una panorámica de la última cámara acompañando a Claude que se acerca a la ventana pensativo. La escena acaba con un encuadre más cercano desde el punto de vista de la cámara I registrando a los dos amantes perpetrando su plan.

CB 01.2 (21.18-25.52)

El plan para recuperar el abrigo ha fallado, y Claire se acerca a casa de Claude muy enfadada para inculpar a su amante por ello.

Las posiciones de cámara y movimientos de personajes durante esta escena son numerosos. Una primera cámara (J) registra cómo Claude entra en la estancia con las gafas de sol puestas y pone un disco. Un pequeño travelling de retroceso (J_b), acompañado de movimiento panorámico horizontal, sigue al personaje mientras rodea la mesa y se sienta en una

de las numerosas sillas de la estancia. La cámara, que inicialmente realiza una pequeña panorámica vertical para registrar cómo se sienta el actor, queda en plano picado hasta que lentamente rectifica su punto de vista alcanzando la altura de la vista del actor.

Llaman a la puerta y el protagonista se incorpora. La cámara le acompaña levantando a su vez el punto de vista y continuando el movimiento panorámico inicial para registrar cómo Claude se acerca a la puerta y la abre. Es este el momento en que se ve claramente el machón anteriormente comentado.

La cámara F con un plano fijo (F_a) encuadra la puerta mientras Claude la abre y mostrando en plano americano a Claire antes de entrar en la vivienda. La escena que registra es similar a la inicial de *CB 1.1a*: el encuentro entre los dos amantes. Sin embargo el talante es totalmente diferente, ya que Claire llega muy enfadada. La manera en que se rueda la escena es sutilmente distinta, apoyando este momento del argumento: la cámara es ligeramente picada y más frontal que en la primera escena que retrataba aquel beso romántico que ahora no se repite. La cámara F efectúa ahora un despreciable retroceso combinado con un movimiento panorámico (F_b) para registrar cómo ambos personajes entran en la salita.

Una cámara (L) desde un punto de vista bajo nos muestra a Claude apagando un cigarrillo (L_a). Las cámaras M y L muestran con planos fijos alternados (M_a y L_a) tanto a Claire junto al diván como a Claude junto a la ventana. La cámara M realiza ahora una panorámica (M_b) para seguir a Claude desde la ventana hasta que se sienta junto a Claire (acaba con un plano idéntico al M_a)

A continuación, se insertan otros dos planos



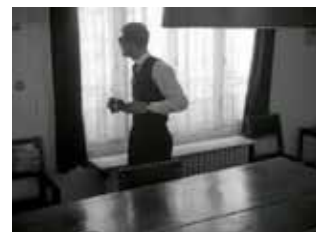
>





CB 01.1c]

[CB 01.2 >



fijos de Claire (N) y Claude (Ñ), el primero contrapicado y el segundo picado, ya que la protagonista femenina está de pie mientras su amante permanece sentado (cámaras - miradas subjetivas).

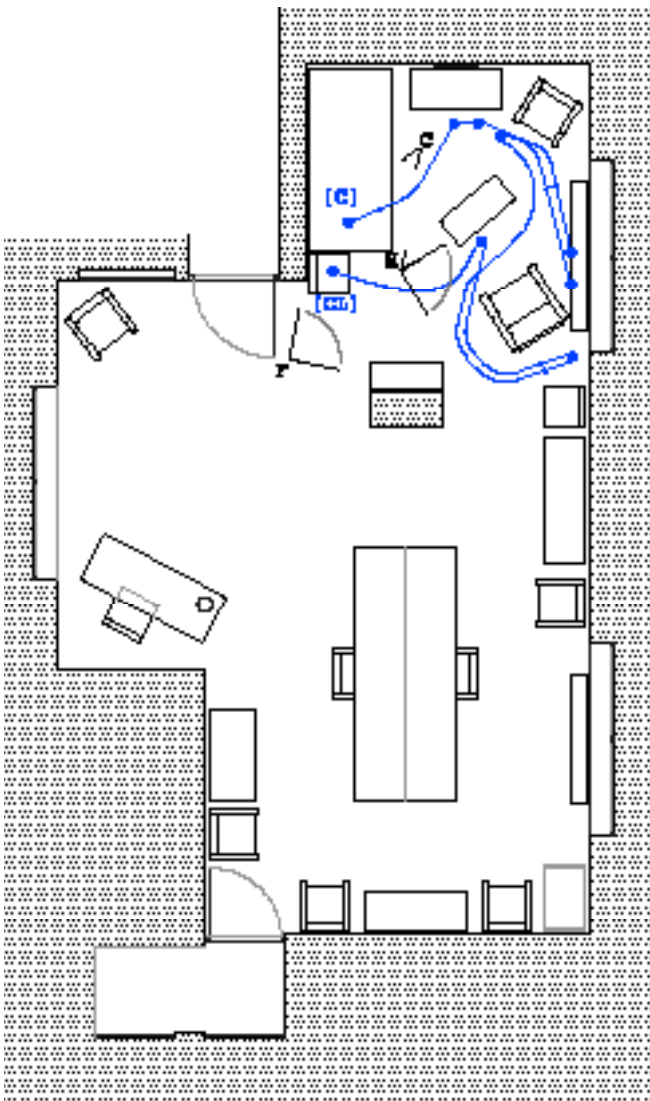
Se inserta ahora un plano fijo más alejado que nos muestra a los dos personajes a la vez y la zona de la salita completa. Es un plano que ya ha sido utilizado en las escenas anteriores con la cámara F. Aquí le denominamos concretamente F_c.

De nuevo la cámara M, pero con un punto de vista situado a la altura de los ojos de alguien sentado tras la mesita baja que se nos muestra, registra a Claude mientras permanece sentado para después acompañarlo con un movimiento panorámico (M_c) mientras se levanta y camina por la habitación. El plano se interrumpe puntualmente para insertar primeros planos de Claire, supuestamente rodados con la cámara anterior L.

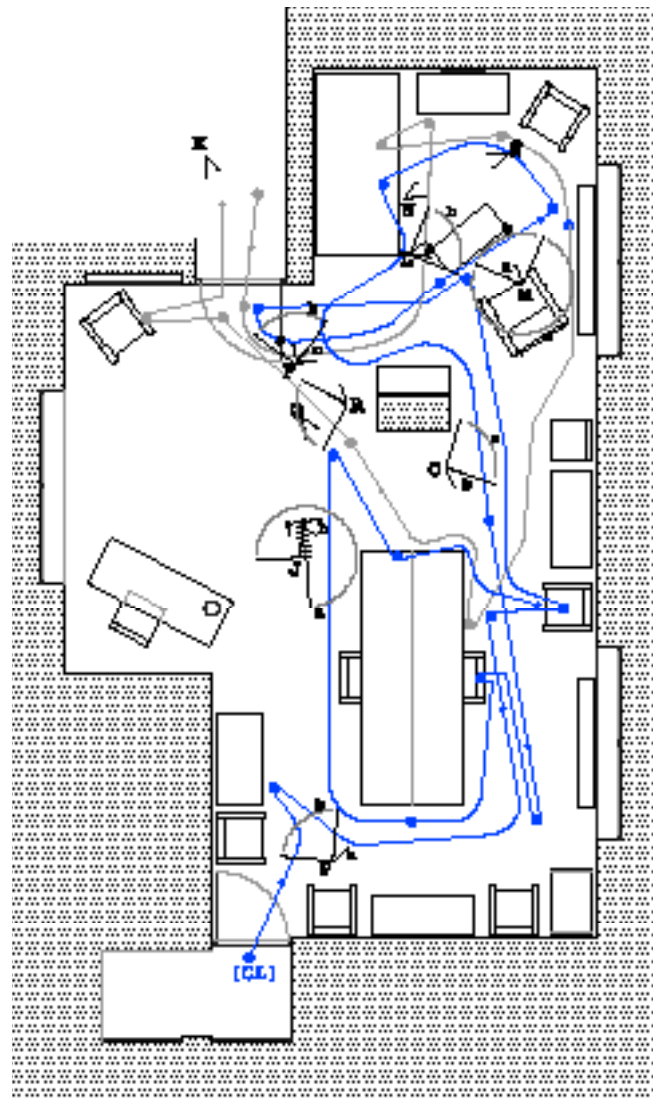
Claire comienza a caminar hacia Claude. Una cámara (O_a) registra panorámicamente su desplazamiento, interrumpido puntualmente por el inserto de un plano fijo de Claude (O_b). La cámara con la que se iniciaba la escena (J) vuelve a utilizarse de nuevo, registrando a los personajes con la gran mesa de comedor en primer plano.

Una nueva cámara (P) registra a la pareja, ambos de espaldas; Claude apoyado en la gran mesa, Claire de pie en el extremo contrario. Nuevo plano de la cámara J filmando a los dos personajes juntos iniciando su separación definitiva. Una nueva posición de cámara (Q) permite encuadrar a Claude, mientras que la cámara J registra a Claire en la puerta de la vivienda, a punto de irse.

El diálogo final se construye mediante la



CB 01.1c plano casa Claude



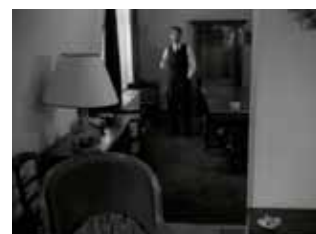
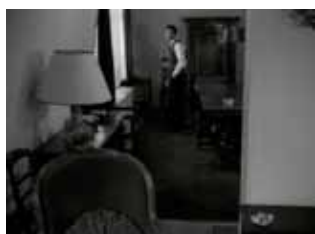
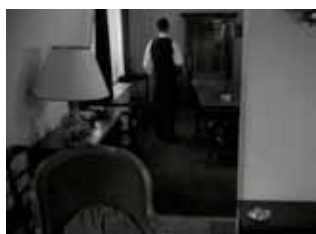
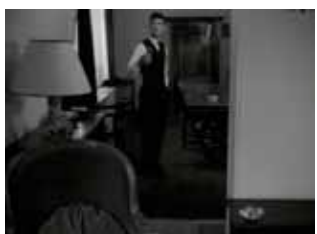
CB 01.2 plano casa Claude





>





alternancia de dos planos, el anterior de Claude encuadrado por la cámara P y una nueva posición (R) mostrándonos un plano medio de Claire delante de la puerta.

Cuando Claire decide abrir la puerta para irse es la cámara P la que nos lo muestra, desde el otro extremo de la habitación, permitiéndonos ver toda la estancia. La sensación que transmite esta escena es la de un profundo alejamiento, quizás definitivo, de la pareja, y Jacques Rivette utiliza una estrategia visual muy interesante para mostrárnoslo. En un movimiento de retroceso, que se interpreta más como un zoom óptico que como un travelling -dadas las características geométricas de la estancia, asumiendo que no se trata de un decorado-, el punto de vista de Claude se aleja de su amante lentamente, apoyado en la interesante fuga que proporciona la mesa del comedor. Los primeros planos de Claire con mirada acusativa -entre los que se intercalan a su vez encuadres de Claude realizados con la cámara P- se consideran realizados con esta misma cámara Q.

PA. Paris nous appartient

Personajes: Anne [A], Philip [PH], Birgitta [B].

PA 01 La habitación de Philip

PA 01.1 (65.52-67.58)

Anne realiza una visita a Philip. Al llegar, la modelo Birgitta se encuentra en la habitación pero Philip la echa de la misma. Ambos mantienen posteriormente una tensa conversación.

Una primera cámara (A) registra a Anne bajo el umbral de la puerta de acceso a la habi-



tación. Seguidamente, un barrido panorámico hacia la izquierda de esta misma cámara finaliza en un encuadre de la cama, en la que podemos ver sentados a Philip y a la modelo Birgitta. La cámara deshace el movimiento panorámico más lentamente mientras Philip, sobresaltado e incómodo, echa a la modelo de su habitación y deja entrar a Anne.

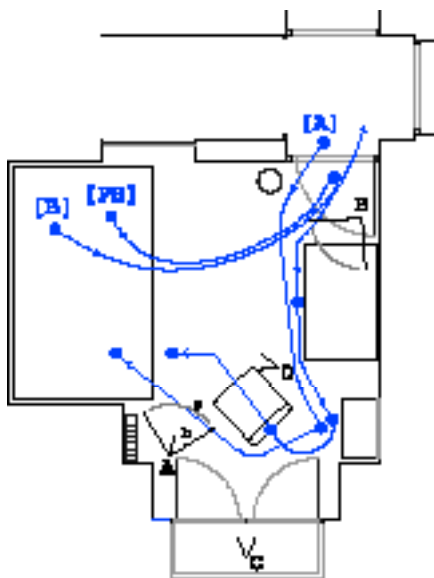
Tras un plano fijo (A_p) muy contrapicado de Philip, una nueva cámara (B) encuadra a Anne mirándose en el espejo, siguiendo panorámicamente a la actriz mientras se desplaza para sentarse en la cama. Seguidamente, se repiten el plano de Philip y el encuadre final de la actriz tras la panorámica realizada.

Una nueva cámara (C) nos muestra la habitación desde un punto de vista frontal al paramento donde se encuentra la puerta de acceso. Asumiendo el trabajo en un escenario real, la cámara estaría situada en el balcón.

Un nuevo plano contrapicado de la cámara inicial (A) nos vuelve a mostrar a Philip desde un punto de vista muy bajo, apoyado ahora en una mesa junto a la puerta. El contrapicado es tan violento que apenas puede entenderse como un plano subjetivo de la mirada de la actriz -ya que ambos no se encuentran tan cerca. Probablemente este forzado encuadre tan sólo pretende introducir angustia en la tensa conversación.

Tras un plano frontal de Anne registrado desde una nueva posición de cámara (D), retornamos al encuadre contrapicado de Philip, efectuando la cámara un movimiento panorámico para seguir al actor hasta que se sitúa delante del espejo.

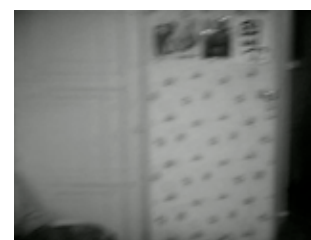
La conversación se construye a partir de aquí alternando este último punto de vista



PA 01.1 plano habitación Philip



[PA 01.1 >





de Philip con un nuevo encuadre más concreto de Anne registrado desde la cámara D.

Finalmente, la cámara A recupera la altura de su punto de vista inicial en la escena y repite la panorámica Aa, mostrándonos ahora a los dos personajes de perfil, uno frente al otro.

NM. *Ma nuit chez Maud*

Personajes: Maud [M], Jean-Louis [JL], Vidal [V], Marie [H].

NM 01 La casa de Maud

En esta vivienda se desarrollan dos escenas: una muy extensa -algo menos de 42 minutos- y una más reducida. Se analiza la planificación de dos fragmentos de la primera escena mencionada.

NM 01.1 (27:13-31:38)

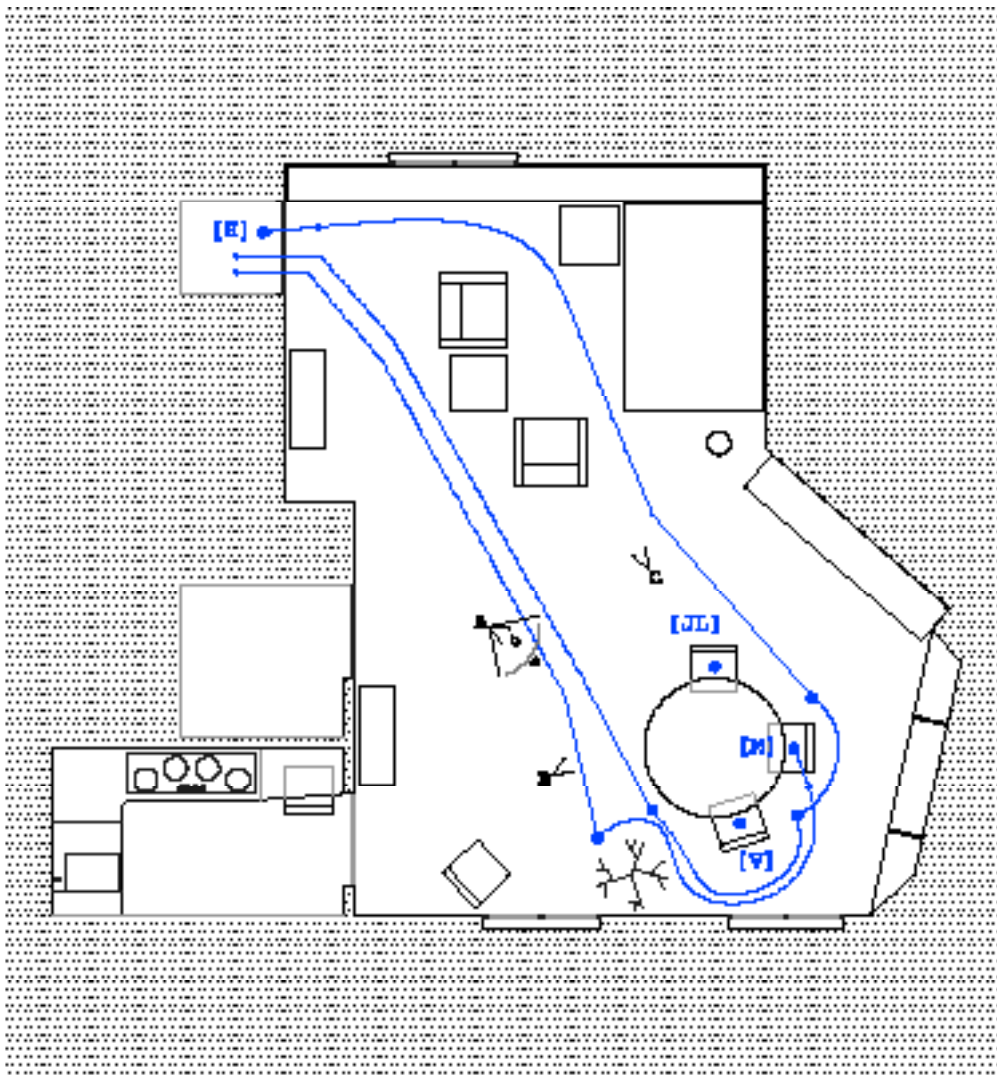
Jean-Louis y Vidal conversan con Maud durante la cena. La hija de Maud hace entonces acto de aparición en la estancia solicitando a su madre que le encienda unos instantes el árbol de navidad, a lo que Maud accede. Jean-Louis y Vidal se levantan seguidamente de la mesa mientras Maud acompaña a su hija a la habitación.

Tres cámaras diferentes construyen la conversación en la mesa entre los tres personajes. Una primera cámara (A) encuadra inicialmente a Maud y Jean-Louis, para posteriormente realizar una panorámica (A_a) y finalizar con un plano conjunto de Maud y Vidal. La conversación es casi un interrogatorio a Jean-Louis, por lo que se inserta una nueva posición de cámara (B) que permite encuadrar solitariamente al actor mientras responde a las preguntas de sus interlocutores.

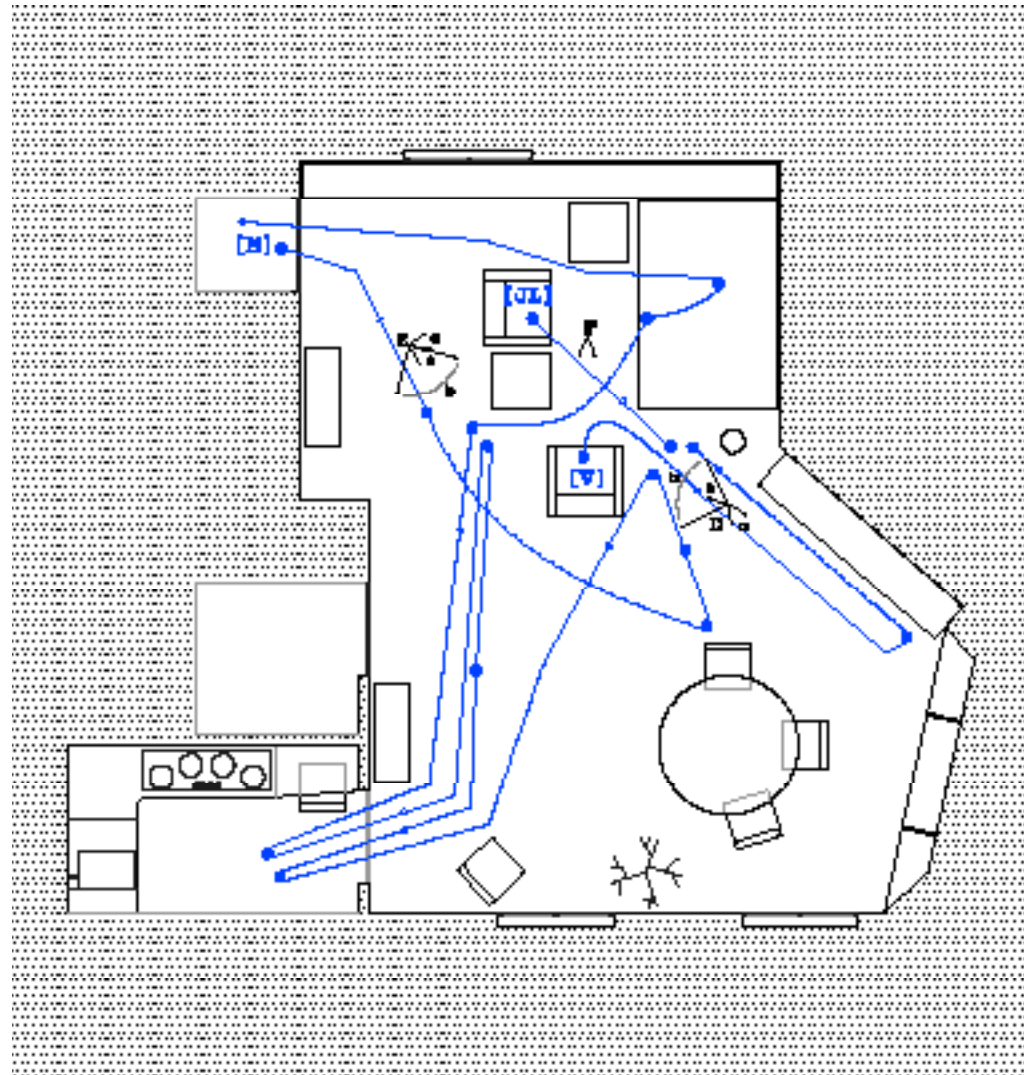


[NM 01.1 >





NM 01.1 planta casa Maud



NM 01.2 planta casa Maud

Un encuadre (A_b) más concreto de la cámara A nos muestra de nuevo con más detalle a Vidal y Maud, escuchando a Jean-Louis. Tras una alternancia de estos dos últimos planos, una nueva posición de cámara (C) nos muestra cómo se abre una puerta y aparece Marie en escena. La niña se dirige hacia la cámara aproximándose a la mesa, momento en que retornamos a la posición de cámara A, que en un encuadre más alejado de la acción que el anterior nos enseña en un plano conjunto la mesa con los tres comensales y la niña llegando. La cámara realiza entonces un movimiento panorámico para mostrarnos el árbol de Navidad y a Maud encendiendo las luces para su hija.

NM 01.2 (32:33-37:15)

Maud se incorpora al grupo tras acostar a su hija y entra en la cocina para preparar café. Seguidamente, los tres personajes conversan en torno a una mesa de centro hasta que Maud se levanta para ponerse el pijama.

Una primera cámara encuadra mediante un plano fijo (D_a) a Jean-Louis, subiendo posteriormente su punto de vista para registrar a Maud entrando en escena y hasta que sale de cuadro. Un nuevo plano fijo (E_a), desde una posición de cámara con un salto de eje de 180° , nos muestra a Vidal en el centro de la imagen y a Maud entrando en cuadro por la derecha para posteriormente dirigirse a la cocina con el objeto de preparar café.

Tras un nuevo plano fijo (D_a), la posición de cámara E encuadra más concretamente a Vidal para a continuación comenzar un movimiento panorámico (E_b) mostrándonos a Maud que regresa al salón con una bandeja, la deja encima de la mesa y vuelve a la cocina.

Seguidamente, la cámara D modifica su encuadre para mostrarnos un plano en escorzo de Jean-Louis y parte del hombro de Vidal.



[NM 01.2 >



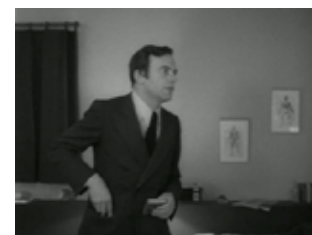
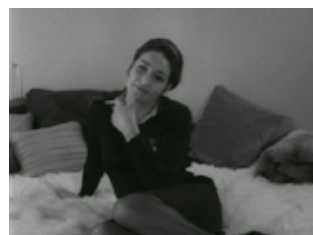
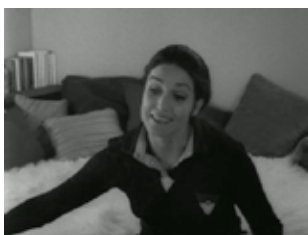
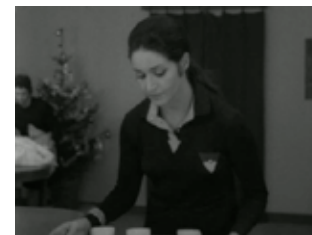
Maud entra en plano por la izquierda y se dirige hacia la cama. La cámara le sigue con una ligera panorámica (D_b) finalizando con un encuadre sensiblemente centrado de Maud y Jean-Louis, ambos de perfil.

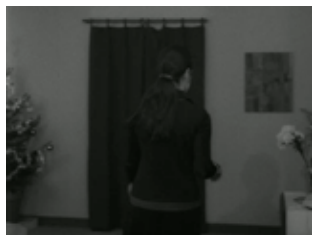
Una nueva posición de cámara (F) nos presenta un encuadre frontal y bastante concreto de Vidal. A continuación, la que podría seguir siendo la cámara E nos muestra un plano en escorzo (E_c) con Maud de frente y parte del hombro de Jean-Louis. La cámara realiza un lento movimiento panorámico (E_b) encuadrando a Maud mientras se acuesta en la cama.

Finalmente, la que podría seguir siendo la cámara D registra a Vidal yendo hacia la bandeja de bebidas junto a la estantería (D_c). Tras esto, de nuevo la cámara D, comenzando con un encuadre algo más lejano, realiza una panorámica (D_b) y sube su punto de vista mientras Maud se levanta de la cama y sale de cuadro. Finalmente, Vidal entra en cuadro por la derecha y se encuentra con Jean-Louis.

BM. La boulangère de Monceau

En este apartado no se analizan escenas de esta película.





NM 01.2]

3 La mirada extranjera

3.1 Colaboración y autoría

3.1.1 Consideraciones profesionales

3.1.2 Los listados de trabajo

3.2 La palabra y la imagen

3.2.1 Los asuntos prestados

3.2.2 Proyectando la mirada

3.3 Forma y método

3.3.1 Métrica y ritmo

3.3.2 El espacio ficticio

3.3.2.1 El falso retorno

3.3.2.2 La cámara lúcida

3.3.3 La construcción del artificio

3.3.3.1 Atravesar el umbral

3.3.3.2 El diálogo distante

3.3.3.3 Concisión

3.3.3.4 EL horizonte duplicado

3.3.3.5 El registro de la ciudad

3.3.3.6 El segundo sentido

3.3.3.7 Sucesivo y simultáneo

3.3.3.8 La visibilidad del artificio

3.3.3.9 El tiempo articulado

3.3.3.10 Llamadas de atención

3.3.3.11 Presencias y persistencias

3.3.3.12 Cerrar al salir

3.3.3.1 ATRAVESAR EL UMBRAL

My initial thoughts about what a title could do was to set mood and the prime underlying core of the film, to express the history in some metaphorical way. I saw the title as a way of conditioning the audience, so that when the film actually began, viewers would already have an emotional resonance with it. I had a strong feeling that films really began on the first frame¹.

Saul Bass

Symbolize and summarize²

Saul Bass

En 1955, el diseñador gráfico americano Saul Bass revolucionó el mundo de los títulos de crédito con la película *The man with the Golden arm* (*El hombre del brazo de oro*), de Otto Preminger. El realizador austro-húngaro, nacionalizado posteriormente americano, le encarga en primera instancia el cartel promocional de su anterior película, *Carmen Jones* (1954), pero seducido por la imagen de la rosa estilizada que Saul Bass utiliza le confía finalmente la realización de los títulos de crédito de la misma.

Aunque este trabajo ya anunciaba el advenimiento de un nuevo modo de entender el inicio de una película, no será hasta la dinámica y abstracta secuencia de trazos blancos sobre fondo negro de *The man with the Golden arm* -simbolizando el brazo de experto músico y jugador de póker de un Frank Sinatra recién salido de la cárcel que va a tener que afrontar su re-encuentro con el mundo exterior mientras abandona su adicción a la heroína- cuando realmente la crítica cinematográfica reconoció que la citación inicial del preceptivo listado profesional con la que una película trabaja podía convertirse en algo diferente. De hecho, las bobinas de esta película se acompañaban de una nota, por deseo

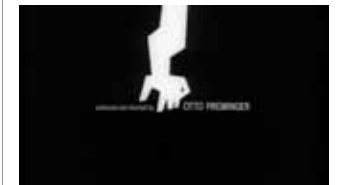
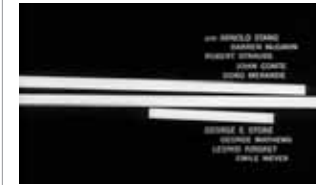
expreso de Otto Preminger, indicando la necesidad de abrir las cortinas de la pantalla previamente al comienzo de los títulos de crédito, algo inusual en una época en la que el listado inicial de participantes se consideraba algo superfluo y el cortinaje se abría lenta y escenográficamente mientras desfilaban las acreditaciones proyectadas sobre las ondulaciones textiles en movimiento.

Saul Bass trabajará en algunos títulos más con Otto Preminger y también con Stanley Kubrick, Robert Wise, Martin Scorsese y Alfred Hitchcock, entre otros.

Con éste último colaborará en los créditos de *Psycho* (*Psicosis*, 1960), franjeando los nombres que aparecen en los títulos con unas bandas que se desplazan horizontalmente recordando los cortes de un cuchillo. No obstante, Bass colaborará a su vez con Hitchcock en esta película en el diseño de la famosa secuencia de la ducha. Resulta también significativo el diseño de los créditos de *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1954). Hitchcock basa gran parte de la intriga de esta película en situaciones relacionadas con la inestabilidad y el vértigo: la confusión de identidades origen de



[THE MAN WITH THE GOLDEN ARM, O. PREMINGER >



1. *Mi idea de partida respecto a lo que un título podía conseguir era establecer una atmósfera subrayando la trama principal de la película, evocando la historia de una forma metafórica. Veía el título como una forma de condicionar a la audiencia, de tal manera que cuando la película comenzaba, los espectadores ya encontraban resonancias emocionales con ella. Tenía la firme convicción de que la película realmente comenzaba en este primer fotograma.* (Haskins, 1966, 13)

2. *Simbolizar y resumir* (cit. en Krohn, 2000, 231).

la trama, el coche a punto de despeñarse, la persecución de Cary Grant por la avioneta de fumigación y, finalmente, la escena en la que los protagonistas permanecen colgados del monte *Rushmore*. Saul Bass diseña unos títulos de crédito muy apropiados para transmitir esta tensión, utilizando para ello la inestabilidad de una composición diagonal. Sobre una pantalla neutra de color verde crecen unas líneas inclinadas que posteriormente se utilizarán como guía para la escritura de los rótulos. Tras los nombres de los actores principales, el título de la película y el realizador, el fondo se transforma y podemos comprobar cómo las líneas corresponden a la carpintería exterior de un edificio. Los créditos aparecen y desaparecen con un movimiento vertical, mientras una pequeña barra opaca parece actuar de contrapeso de este movimiento. Resulta fácil pensar que esta barra puede representar el ascensor del edificio, siendo pues significativo que en la primera escena en la que vemos al protagonista de la película éste sale precisamente del ascensor de un edificio de oficinas en compañía de su secretaria.

Reseñar, por último, cómo en estas dos películas Saul Bass -o Alfred Hitchcock- modifica la gráfica habitual de la productora de acuerdo a los créditos: mediante un franjeado horizontal de la montaña de la *Paramount Pictures* en el primer caso e interponiendo un filtro de color verde al rugiente león de la *Metro Goldwyn Mayer* en el segundo.

Previamente a esta revolución gráfica y narrativa, los títulos de crédito habitualmente consistían en una serie de letreros con letras blancas sobre un fondo negro -o un paisaje o imagen estática- insertados al principio de la película y ocasionalmente acompañados por una banda sonora, modalidad que hoy en día sigue existiendo. Conforme

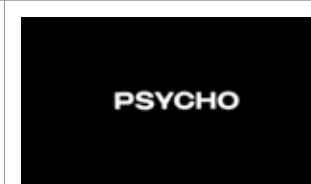
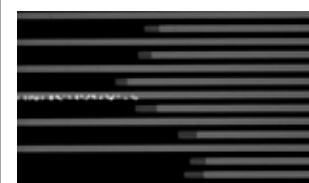
fue creciendo el número de profesionales intervinientes y delimitándose la ley de propiedad intelectual, el listado fue creciendo hasta el punto de tener que ser subdividido en dos partes: una sección al principio del film refiriendo los créditos principales -realizador, producción, guionista, cuerpo actoral protagonista y una selección de técnicos- y otra al final del mismo completando el listado. Actualmente se ha extendido esta práctica, dado el elevado número de acreditaciones que preceptivamente deben incluirse. Salvo excepciones, estos créditos finales no suelen estar tan cuidados, constituyendo un mero listado extenso y organizado por profesiones que en ocasiones comienza sobreimpreso en las últimas imágenes de la película para posteriormente continuar sobre una pantalla oscura neutra.

En base a su capacidad única para identificar el detalle principal que podía resumir una película y restituirlo de manera gráfica y moderna, la revolución esencial de Saul Bass ejercida sobre esta praxis consistió en dotar a la función meramente informativa y legal de los títulos de crédito de una dimensión narrativa -y artística-, pudiendo entenderse en muchos casos como pequeños cortometrajes perfectamente integrados en la estructura general de la película. Desde entonces los títulos de crédito ya no se entienden como una entidad independiente montada como un anexo. Muy al contrario, forman parte integrante del film, lo introducen y lo presentan, tensionan al espectador desde los primeros instantes, hacen que el mundo exterior desaparezca y comencemos a vivir la realidad virtual proyectada y ejecutada por el realizador y su equipo.

De la misma forma, la vivencia interior de todo espacio artificial construido, escultórico o arquitectónico, comienza con una ex-



[PSYCHO, A. HITCHCOCK >



perencia previa, una situación particular que nos avanza que algo va a ocurrir. En el caso más general, esta experiencia se resume en atravesar una pragmática puerta o umbral, de mayor o menor entidad, pero no siempre se limita a ello. En ciertas ocasiones se trabaja previamente desde lo visual, controlando la percepción en nuestro acercamiento a la obra. Atravesamos entonces un umbral previo invisible, algo inesperado e intangible que fija nuestra atención y condiciona lo que a continuación va a ocurrir, al igual que sucede con el inicio de una película.

Mies van der Rohe, por ejemplo, trabaja habitualmente la aproximación a sus edificios mediante estrategias perceptivas que indican, con anterioridad al flanqueo preceptivo de la puerta que inicia la intimidad interior, que ya nos "encontramos" en el mismo. El edificio comienza mucho antes de atravesar el umbral físico entre interior y exterior, somos plenamente conscientes de nuestra aproximación a él.

A este respecto resulta especialmente revelador el análisis de Cristina Gastón en su libro *Mies: el proyecto como revelación del lugar* cuando nos habla de las estrategias visuales adoptadas por Mies van der Rohe en relación al control de una posible percepción inicial de la *Farnsworth house* (1945-50):

"Sólo la zona más alta de la propiedad, una franja paralela a la carretera, quedaba a salvo de las inundaciones.

Mies situó el pavimento de la casa por encima de esta cota crítica. En los esbozos más primarios ya es evidente la situación elevada del plano inferior, cuya altura queda finalmente establecida a 1,60 m por encima de la rasante del terreno, o sea, 0.60 m por encima de la crecida del agua en el peor de los casos, o a 0.20 m del plano inferior del

forjado. Manteniendo la casa en el mismo sitio, Mies hubiera podido aumentar el margen de protección aumentando este nivel, pero ello hubiera suscitado un proyecto completamente distinto. La decisión última acerca de esta altura responde a un criterio estético y visual más que al nivel de las inundaciones: la altura de 1.60 hace coincidir la proyección del canto del forjado con la altura de la vista. De este modo el canto del forjado inferior se incorpora a la línea del horizonte, se percibe perfectamente horizontal al rodear la casa desde los cuatro costados. Aumentar más el desnivel con el suelo hubiera cambiado radicalmente las condiciones de percepción de la casa, ya que desde el acercamiento se habría podido ver el plano inferior de ese forjado, lo que podría sugerir una estructura de dos pisos y la posible utilización de ese espacio inferior. Una mayor diferencia de cota habría deslizado definitivamente el suelo de la casa del terreno. La solución adoptada por el arquitecto prevenía esta posibilidad³."

La persona que se aproxima a la casa recibe estos datos -sin haberlos solicitado- mucho antes de vivir la experiencia cercana al edificio, mucho antes de poder convertirse en usuario. Incluso un profano en la materia, una vez alcanza el claro del bosque en que la vivienda se ubica, aprecia la importancia de esta inusual sobreelevación, reconoce su singularidad. La arquitectura comienza pues desde el primer instante en que se experimentan personalmente las acciones programadas por el arquitecto para el entendimiento visual de las decisiones concernientes al emplazamiento concreto en que el edificio se ubica.

En otros proyectos de Mies esta aproximación se trabaja con un soporte más físico: unos cuantos peldaños suelen solucionar este re-



[NORTH BY NORTHWEST, A.HITCHCOCK >



3. Gastón, 2005, 151-3.

querimiento, aunque en muchas ocasiones una vez ganada alguna altura sobre el nivel de cota 0, se construya un espacio previo capaz de contenernos. Esto es especialmente significativo en casos como el *Pabellón de Barcelona* de la exposición de 1929, el *Seagram Building* (1954-58) en Nueva York o la *Neue nationale Galerie* (1962-8) de Berlín, donde la existencia de un pódium urbano nos obliga a tomar una decisión que nos hará conscientes del acto de transitar desde el exterior y acceder al edificio.

Centrándonos más ahora en el ámbito o elemento que finalmente resuelve el tránsito entre el interior y el exterior Le Corbusier, en su libro *Precisions*, dice lo siguiente acerca del umbral de acceso:

Au jeune étudiant, je demande: Comment fais-tu une porte ? Quelles dimensions (...) A quel endroit de la chambre ouvres-tu une porte ? Pourquoi là, plutôt qu'ailleurs ? Ah, tu sembles avoir plusieurs solutions ? Tu as raison, il y a plusieurs solutions et chacune donne une sensation architecturale différente. Ah ! tu t'aperçois que ces diverses solutions sont le fondement même de l'architecture ? Suivant la manière dont tu entres dans une pièce, suivant l'emplacement de la porte dans le mur, tu ressens telle sensation et le mur que tu perces ainsi prend des caractères fort différents. Tu sens que c'est là, l'architecture⁴.

Resulta interesante a este respecto el comentario que Jorge Torres, en su texto *La arquitectura es la circulación*, realiza sobre el texto precedente:

Las puertas y su colocación no sólo establecen los límites entre el mundo exterior y el interior, sino que determinan una circulación interna. De ahí que su disposición, forma y materia atienden al tránsito dentro-fuera y prefiguran un recorrido interior⁵.

Efectivamente, este espacio de tránsito que necesariamente debemos atravesar va a condicionar inequívocamente nuestra primera percepción del espacio construido, constituye la tarjeta de presentación del mismo, la portada del libro que vamos a empezar a leer.

Aunque este umbral de tránsito no tiene por qué ser necesariamente una puerta, entendida en su sentido habitual. El mismo Le Corbusier, en el convento dominicano de *Santa Marie de la Tourette* en Eveux, establece como elemento de tránsito entre la naturaleza exterior y el ámbito interior un cuadrado franqueable de hormigón armado de 2.26 m de anchura por 2.26 m. de altura y 1.40 de anchura. La profundidad de este dispositivo nos habla de su entendimiento como espacio, un umbral en que podemos detenernos y sentirnos contenidos. Nada es igual una vez que lo hemos atravesado: aunque volvamos la vista atrás sólo podremos percibir la naturaleza contenida a través de este cuadrado artificial: un tronco de árbol situado en el eje de una línea de pavimento que divide el umbral según las indicaciones de la serie roja de El Modulor. La película ha comenzado.

ANÁLISIS FÍLMICO

El presente apartado pretende analizar el comienzo de las producciones en estudio, entendiendo que la película no arranca tras los títulos de crédito, sino con ellos. Es por esta razón que el análisis se extiende más allá de los mismos, comentando la secuencia inmediatamente posterior a su finalización.

Resulta relevante comprobar cómo en la práctica totalidad de los guiones encontrados en la *Bibliothèque du Film (BIFI)* en París, o en las publicaciones posteriores de los mismos, no se realizan indicaciones respecto



CASA FARNSWORTH, MIES VAN DER ROHE



CONVENTO LA TOURETTE, LE CORBUSIER

4. Al joven estudiante le pregunto: ¿Cómo haces una puerta? ¿De qué dimensiones? (...) ¿En qué lugar de una habitación abrirías una puerta? ¿Por qué allí mejor que en otro sitio? ¡Ah! ¿Parece que tienes varias soluciones? Tienes razón, hay varias soluciones y cada una de ellas da una solución arquitectónica diferente. ¡Ah! ¿te das cuenta, pues, que estas diversas soluciones son el fundamento mismo de la arquitectura? Según la manera por la que entres en una pieza, según el emplazamiento de la puerta en la pared, tú sientes tal sensación y el muro que perforas también toma unos caracteres muy diferentes. (Le Corbusier, 1930, 222) (trad. Johanna Givanel)

5. Torres, 2012, 227.

al rodaje y montaje de los títulos de crédito. Cabría citar como excepción el caso de *Ascenseur pour l'échafaud*, que cuenta con una descripción muy precisa del inicio de la película previamente a la aparición de los créditos, o la transcripción del guión de *Hiroshima mon amour* por parte de Marguerite Duras, que aunque con algunas diferencias con lo filmado sí que ahonda en las características de los mismos.

Las películas se agrupan en función de las decisiones formales o narrativas que se adoptan para listar las acreditaciones profesionales. Ello permite establecer comparaciones efectivas entre las diferentes producciones, analizando semejanzas y diferencias.

Una de las cuestiones que inicialmente se reseña es la grafía y composición con que los títulos de crédito se trabajan, la posición de los mismos en la pantalla y la tipografía utilizada. Todos los títulos analizados se trabajan con letra blanca, bien sea sobre un fondo oscuro o en movimiento. La composición de los mismos en la pantalla y el estilo tipográfico difieren mucho en todos ellos, no habiéndose encontrado ninguna relación directa entre este aspecto y la producción concreta, ya que incluso películas casi coetáneas del mismo autor -como es el caso de Éric Rohmer en sus dos producciones cortas *La boulangère de Monceau* y *La Carrière de Suzanne*- modifican estos aspectos. Cabe reseñar aquí el caso de Jean-Luc Godard, que siempre dedica una atención particular a la tipografía y composición de sus títulos de crédito tratándolos de una forma muy abstracta y personal, aunque en el caso que aquí nos ocupa -*Le Mépris*- los títulos son narrados por él mismo como más adelante será comentado.

Asimismo, se cita la figura de transición que

se utiliza entre las diferentes pantallas de acreditación. Principalmente se trabajan dos: corte o fundido encadenado. Esta segunda opción establece una transición más suave en ocasiones acompañada con la banda sonora -como es el caso de *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson.

Se incluye un listado resumido del orden en el que aparecen las diferentes acreditaciones, subrayando la posición del título y del nombre del realizador. Este apartado permite discernir el criterio seguido por el realizador para el nombramiento del equipo, en base a la mayor o menor extensión del listado y la jerarquía de posición de los profesionales intervinientes. Existen realizadores como Robert Bresson que incorporan una relación muy extensa de trabajadores, incluso ayudantías, algo nada frecuente en el período en que nos encontramos. En una época en la que no existía una ley de propiedad intelectual tal y como hoy la conocemos, este hecho habla de una cierta manera colaborativa de entender la profesión. En el extremo opuesto de este entendimiento podemos encontrar a Jean-Luc Godard, con los escuetos títulos de crédito narrados de *Le Mépris*. De hecho, esto no es condición particular de esta película concreta: resulta difícil encontrar en publicaciones especializadas datos sobre el equipo completo con el que este realizador ha trabajado en sus diversas producciones.

Todas las películas comienzan con unos segundos de pantalla reflejando el nombre de la distribuidora y/o productora de las mismas, tal y como sucede actualmente. En ocasiones es difícil saber si la compañía acreditada produce la película, la distribuye o ambas cosas. Es el caso concreto de COCINOR o de una manera más relevante de GAUMONT, sociedad francesa de producción, distribución y explotación cinematográfica fundada en 1895,



SAUL BASS



ALFRED HITCHCOCK

considerada la más antigua del mundo.

01. *Ascenseur pour l'échafaud / Un condamné à mort s'est échappé / Le coup du Berger*

Las acreditaciones pueden iniciarse al principio de la película o bien insertarse posteriormente, tras haberse desarrollado algún tipo de escena o escenas cortas que permitan definir una localización, una presentación de personajes o el establecimiento de una determinada trama argumental. Esta estrategia conlleva una mayor atención del espectador ante los títulos cuando éstos aparecen, ya que las primeras imágenes han logrado captar su atención general. En estas tres películas concurre esta circunstancia.

01.1 *Ascenseur pour l'échafaud*

En esta película, un corto pero tenso encuentro entre los dos personajes principales, Julien y Florence, establece claramente el clima de intriga y pasión que posteriormente la película desarrolla.

Tras los créditos de la productora y distribuidora, la pantalla abre desde negro hasta ver en primerísimo primer plano cómo Florence, muy afectada, llorosa y con una mirada ligeramente extraviada, parece hablar con alguien.

FLORENCE C'est moi qui non peut plus.
 Je t'aime. Je t'aime. Alors il
 faut bien. Je t'aime. Je ne te
 quitterai pas Julien. Tu sais
 que je serais là... avec toi⁶.

La primera frase nos habla de una conversación que ya se mantiene; no supone el inicio de la misma. El encuadre se amplía lentamente descubriendo cómo la actriz habla por teléfono y cómo lleva un anillo de casada,

objeto al que recurren habitualmente muchos realizadores como un signo del artificio que permite explicitar, mediante una estrategia estrictamente visual, la condición de un personaje⁷.

Cambio a primer plano de Julien de frente, inquieto y tenso, hablando a su vez por teléfono. A partir de este momento comienza la sobreimpresión de los títulos de crédito.

JULIEN Oh... je t'aime. Si je n'entendais pas ta voix je serais perdu dans un pays du silence⁸.

Un primer plano de Florence de frente, algo sonriente y más distendida, coincide con el momento en que sus palabras se montan con el inicio de la música de Miles Davis (*Nuit sur les Champs-Élysées. Générique*). Tras un nuevo plano de Julien, un encuadre más amplio y de perfil de Florence nos permite ver cómo sigue hablando por teléfono sin que escuchemos sus palabras: la música ha sustituido a las voces de ambos. Lentamente el encuadre se amplía mostrando cómo la conversación se mantiene desde lo que parece una cabina urbana.

Volvemos de nuevo a Julien, tampoco se escucha su voz mientras la música continúa. El encuadre sobre el actor se amplía rápidamente mostrando cómo se registra a Julien desde el exterior de un edificio. Mediante un fundido encadenado se pasa a una nueva posición de cámara que permite que el plano se amplíe gradual y lentamente mostrando la fachada del edificio donde se encuentra Julien y en qué nivel se encuentra su despacho. Con esta imagen finalizan los títulos de crédito.

La tipografía es clásica, las pantallas se trabajan mayoritariamente con una composición central, aunque en algunos casos los

6. (FLORENCE) Soy yo la que no puede más. Te quiero. Te quiero. Así que resulta necesario. Te quiero. No te dejaré nunca, Julien. Sabes que estaré allí... contigo.

7. Esta conversación telefónica se analiza a su vez en 3.3.3.2 *El diálogo distante*, haciendo referencia a un nuevo documento existente en la BIFI, CNC MALLE 0017-B3, en el que se describe con mucha mayor precisión los detalles de la comunicación entre ambos.

nombres se desarrollan en cascada desde el extremo superior izquierdo al inferior derecho. La transición entre los títulos se realiza mediante el inicio de un fundido de los rótulos, dando paso al siguiente listado.

El orden de las acreditaciones es el siguiente: actores principales, realizador, título, créditos de guión y novela previa, listado de actores secundarios en pantallas colectivas -salvo tres de ellos considerados más importantes-, dirección de fotografía, decorados, asistencia de realización y técnicos, dirección de producción, montaje, banda sonora, ingeniería de sonido y datos de producción.

Tras el listado de acreditaciones, volvemos de nuevo a un plano de perfil de Florence mientras el encuadre se concreta gradualmente sobre su rostro hasta un primer plano. La música entonces se interrumpe para dar paso a sus palabras:

FLORENCE Quelle heure est-il?⁹

Tras un primer plano de Julien contestando, volvemos a un encuadre frontal de Florence otorgando las últimas instrucciones de algo que desconocemos a Julien. Una alternancia de los planos de ambos nos permite ver cómo Julien asiente y cómo Florence se despide y cuelga el auricular.

En el guión de la película existente en la *BIFI*¹⁰, los diálogos son más extensos, aunque básicamente se mantiene el talante de la conversación. En el mismo se indica a su vez que tanto los planos iniciales de Florence en esta escena como los finales se ruedan en estudio, mientras que aquellos en los cuales se suceden los créditos y la banda sonora sustituye el diálogo entre los personajes se registran en una cabina urbana real.

Ello resulta patente en un visionado atento, ya que el paisaje que se vislumbra a través de los vidrios -desenfocado por la escasa profundidad de campo que suele comportar un primer plano- permanece estático en el primer caso, mientras que en el segundo podemos adivinar ciertos rasgos de movimiento urbano.

Louis Malle utiliza los primeros metros de la cinta no sólo para acreditar a los profesionales intervinientes en la producción: la película "empieza" con los títulos de crédito. Esta forma de proceder permite que el realizador implique al espectador en la trama desde el primer momento, tensionando la sala con un conocimiento inicial de los personajes o acciones que van a desarrollarse.

Un ejemplo clásico de esta forma de proceder lo constituye la escena introductoria de *Touch of evil* (*Sed de mal*, 1957-8), de Orson Welles. Este impresionante plano secuencia de 3 minutos y 20 segundos muestra, mientras comienzan a deslizar los títulos de crédito, cómo inicialmente un hombre deposita una bomba en un maletero de un coche; cómo una pareja se monta en el coche y comienza a circular; cómo el vehículo avanza por una zona fronteriza y se cruza con una pareja de viandantes que paulatinamente va adquiriendo protagonismo; cómo ambos -vehículo y pareja- atraviesan la frontera de Estados Unidos y cómo finalmente la pareja escucha una explosión. El siguiente plano que veremos es un coche ardiendo. En esta larga escena, acompañada de una asfixiante pieza musical compuesta por Henry Mancini, Welles nos introduce en el clima de tensión que va a presidir toda la película -noche, calor sofocante, corrupción, violencia- al tiempo que nos presenta a la pareja protagonista.

El plan de rodaje de esta escena había pre-



[TOUCH OF EVIL, O.WELLES >



8. (JULIEN) Oh... te quiero. Si no escuchase tu voz estaría perdido en un país de silencio.

9. (FLORENCE) ¿Qué hora es?

10. MALLE 0020 B4 Scénaristique/Découpage technique, 1-3.

visto cuatro noches de trabajo. Welles finalmente decidió no respetar la planificación prevista, optando por filmar el plano en un solo día, el 14 de marzo de 1957, una vez acabado el rodaje de toda la película. Se trataba de una audaz empresa, ya que el plano continuo de grúa debía registrar desde el detalle de unas manos que esconden el artefacto explosivo hasta a plano picado de una calle o un encuadre a ras de suelo siguiendo a los transeúntes mientras caminan. Tanto la planificación de personajes como la de posiciones y movimientos de cámara debían trabajarse con una coordinación absoluta, algo muy complicado teniendo en cuenta la duración del plano. El trabajo por separado de las sucesivas fases de continuidad previstas en el plan de rodaje hubiera permitido, sin embargo, articular con una mayor flexibilidad durante el posterior montaje diferentes puntos de vista y aproximaciones a la acción o los personajes.

Jean-Pierre Berthomé y François Thomas observan lo siguiente sobre este particular comienzo de película:

¿Por qué esta apuesta, cuyo éxito bastaría para asegurar a la película un lugar en la memoria de los espectadores? Sin duda por una tentación demiúrgica: ¿qué otra forma mejor de demostrar la omnipotencia del cineasta si no es organizando así la apariencia de una casualidad que no se debe más que a su voluntad? Y seguramente también por el placer de pasar por alto dificultades que se suponen insalvables. Pero por muy deslumbrante que pueda ser, el virtuosismo de Welles nunca es gratuito. Si en esta ocasión le resulta necesario encontrar los medios para no cortar su plano de apertura, es porque el motor de la secuencia es la bomba que se arma en los primeros segundos, y cuyo mecanismo sólo puede ajustarse a su propio ritmo, que será también el del plano¹¹.

En 1998 se puso en circulación una nueva versión, presentada como la "versión oficial de Welles", a partir de un documento que refería la opinión del director sobre esta película. Dos cuestiones fundamentales fueron modificadas en la escena inicial que nos ocupa. La primera de ellas fue la supresión de los títulos de crédito superpuestos existentes en las versiones anteriores. Santos Zunzunegui recoge la opinión del director al respecto:

Siempre lamenté que pusieran los títulos sobre esta imagen. Está claro que deben ir al final de la película. Es una vergüenza tener que ver toda esa escritura sobre algo tan importante. Toda la historia de la película está contenida en el plano inicial¹².

La otra amputación que ha sufrida esta nueva versión es la eliminación de la música de Henry Mancini. Según Santos Zunzunegui, parece ser que también en este caso el director insistió en su momento en su preferencia por contar con un universo sonoro hecho de músicas y ruidos surgidos del ambiente, aunque existen declaraciones anteriores de Welles respecto a lo satisfecho que se encontraba con la composición de Mancini para esta escena de la película.

Louis Malle también conquistó sin duda la memoria de los espectadores con el comienzo de *Ascenseur pour l'échafaud*, y a buen seguro haría suya la afirmación de Welles de que toda la historia de la película se encuentra contenida en este plano inicial. Es por ello que, dada la complejidad de matices que esta escena presenta, se ha decidido extender el comentario de la misma algo más que las otras producciones analizadas.

Al igual que en el caso de *Touch of evil*, Louis Malle consigue con este principio de película trasladar al espectador varias

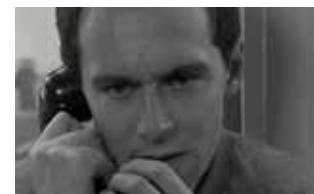


[AE TÍTULOS DE CRÉDITO >



11. Berthomé/Thomas, 2007, 218.

12. Zunzunegui, 2005, 166.



cuestiones:

a. Presentación de personajes principales
Florence y Julien están "juntos" -aunque sea a través del teléfono- por primera y última vez en la película. La presentación de ambos en apenas tres minutos de película permite entender:

- una cierta atmósfera, la tensión de un proyecto entre ambos que se desconoce pero que se intuye urgente y complicado.
- una cierta caracterización psicológica, la seguridad de Florence frente a la preocupación de Julien.
- una complicidad entre ambos, que habla de una relación existente que se intuye delicada y misteriosa.

El espectador todavía no sabe nada, pero detecta tensión y complicidad en algo complejo, sea el amor u otra cosa, se aportan datos de que algo va a ocurrir, algo que tiene que desarrollar y resolver Julien, enunciándose claramente que ambos tienen una relación y que en ocasiones en ocasiones se encuentran en unos lugares comunes.

Conforme la conversación avanza, y sin una mayor precisión en los datos, al espectador le resulta evidente que son amantes, y que necesitan ganar su libertad.

Florence y Julien nunca van a volver a encontrarse en la película, esta conversación es el único punto de contacto entre ellos. Únicamente volverán a "cruzar" sus vidas de nuevo en dos ocasiones: la primera, cuando Florence se acerque desesperada al edificio donde Julien está encerrado en el ascensor - sin que ella sepa que su amante permanece en él- y golpee la reja con fuerza, sonido que Julien escuchará desde su encierro. La segunda, -al final de la película- cuando ambos aparecen juntos al revelarse la fotografía

que les convierte en cómplices del asesinato de Carala.

b. Presentación de localización principal
Esta escena también sirve como carta de presentación del edificio, ya que se montan en continuidad dos planos diferentes desde el exterior mientras Julien habla con Florence, el segundo de ellos permitiendo que la cámara amplíe el encuadre y nos muestre globalmente el inmueble. Este montaje en dos planos -plano cercano, seguramente desde la misma terraza, cortando en raccord de movimiento a otro desde un lugar más lejano, trabajando con un teleobjetivo en zoom muy lento o una grúa en desplazamiento- es algo que el espectador "no atento" no percibe, le parece un plano continuo, es una estrategia de planificación muy efectiva.

Con estos dos planos la cámara presenta el lugar donde va a tener lugar la acción principal de la trama, sin perder de vista nunca a Julien, que sigue hablando, y que al final queda en el centro del plano.

De alguna manera, al otro lado del auricular, también se presenta el que va a constituirse en "escenario" de Florence durante toda la película, la calle, ya que se trata de una cabina telefónica pública.

c. Presentación de la estructura formal
En este reducido fragmento inicial Louis Malle utiliza una estructura, un ritmo y unas estrategias de encuadre que acaban siendo recurrentes a lo largo de toda la producción.

La película está compuesta por una serie de unidades argumentales temporalmente simultáneas, dotadas de una cierta independencia y desarrolladas en paralelo, estableciendo estrategias de montaje precisas entre ellas en función de la tensión narrativa que se desea



>



]

en cada momento. Una de estas unidades, quizás la que más independencia ostenta, es la escena inicial que nos ocupa, en la que el realizador trabaja con un montaje paralelo la conversación entre Florence y Julien en dos localizaciones diferentes.

La banda sonora de Miles Davis interacciona con la trama argumental en este fragmento de la misma manera que en el resto de la película, acentuando los silencios e incrementando la tensión dramática de las imágenes. En coincidencia con la introducción de los títulos de crédito, la pieza musical se funde con la conversación hasta anular el diálogo. El cierre de los títulos interrumpe la música, escuchándose la conclusión de la conversación y abandonando a los dos personajes a sus historias respectivas.

El montaje en paralelo trabaja la conversación mediante planos largos estructurados ágil y eficazmente con un ritmo sereno, propio de una conversación (o una trama argumental) densa y difícil.

Los movimientos de cámara y cambios de encuadre son lentos, abundando los primeros planos. Las diferentes estrategias de encuadre de Florence y Julien durante este fragmento inicial permiten focalizar la atención sobre uno u otro personaje, pivotando de esta manera la tensión narrativa entre ellos.

El fragmento se inicia con un encuadre muy cerrado de la mirada y labios de Florence, unos ojos que lloran, unos labios trémulos. Inicialmente se podría pensar que se trata de un monólogo o una conversación presencial entre dos personajes, ya que el encuadre registra sólo a la actriz. Pero la cámara amplía el encuadre y vemos que la actriz habla por teléfono, momento en que se monta un cambio de plano de Julien.

A partir de aquí, y coincidiendo con la introducción de la banda sonora y la inserción de los títulos de crédito, las diferentes tomas amplían lentamente sus encuadres, una lentitud que dialoga muy adecuadamente con el tempo musical, mostrando a Florence en la cabina y a Julien en su oficina conversando, es decir, explicitando las localizaciones en las que se encuentran.

Cuando la banda sonora y los títulos de crédito terminan, volvemos a escuchar la conversación y la planificación vuelve a los primeros planos, intensificando la caracterización psicológica de la escena.

El uso de planos más generales apoya pues una narración más descriptiva de la acción que se desarrolla, mientras que los planos más cercanos intensifican el ánimo y psicología de los personajes. La utilización de unos u otros estructuran la narración según una intencionalidad precisa, constituyendo una estrategia recurrente a lo largo de toda la película.

01.2 *Un condamné à mort s'est échappé (ou le vent souffle où il veut)*

Como en el caso anterior, en esta película también encontramos un par de planos previos al listado de acreditaciones. Aunque con un menor desarrollo y duración, se pretende trasladar al espectador el emplazamiento donde van a tener lugar las acciones principales y la atmósfera que la película va a trabajar.

La película comienza con la exposición de los créditos de la compañía distribuidora sobre una pantalla negra. A continuación, y sobre un fondo que muestra la prisión de *Montluc*, se sobrescribe una referencia autógrafa de Robert Bresson advirtiendo de que se trata de una historia verídica:

Cette histoire est véritable.
Je la donne comme elle est,
sans ornements.
Robert Bresson¹³

Un fundido encadenado articula el paso a un plano de detalle de una placa conmemorativa de la prisión. La cámara se detiene el tiempo suficiente para que el espectador pueda leerla mientras se inicia el primer movimiento de la *Misa en C menor k 427, Kyrie Eleison*, de Wolfgang Amadeus Mozart¹⁴:

ICI
SOUS L'OCCUPATION
ALLEMANDE
SOUFFRIRENT
DIX MILLES HOMMES
VICTIMES DES NAZIS
SEPT MILLE SUCCOMBERENT

La cámara se desplaza posteriormente de izquierda a derecha hasta perder la placa y encontrar un fondo mural agrietado sobre el que se van a sobrepresionar los títulos de crédito mientras la música sube de volumen y comienza la sección coral de la Misa.

La tipografía es clásica, la composición centrada. La figura de transición que se utiliza es el fundido encadenado. El orden de las pantallas es el siguiente: compañía distribuidora, realizador, título -en dos pantallas- novela previa, guión, dirección de fotografía y asistencia, decorados, ingeniero de sonido y asistencia, banda sonora, ayudantía de dirección, montaje y asistencia, dirección de producción, listado de actores y diversas pantallas de créditos de producción. La música finaliza acompañada por un lento fundido a negro.

Robert Bresson siempre referencia gran parte

del equipo, incluyendo ayudantes, algo inusual como veremos más adelante.

Tras los títulos de crédito, un primer plano nos muestra sobre un fondo negro el nombre de la ciudad y el año (Lyon, 1943) en que se va a desarrollar la acción. Comienza a escucharse el sonido de un vehículo.

Apertura desde negro. Fontaine es trasladado en coche a la prisión de Montluc junto con otros detenidos. El vehículo es escoltado posteriormente por otro coche policial. Fontaine sólo piensa en escapar aprovechando el mínimo descuido. Al final lo consigue y sale del coche, pero mientras el plano se mantiene escuchamos el sonido de un silbato y unos pasos corriendo. Fontaine es detenido de nuevo y golpeado mientras entra de nuevo en el coche.

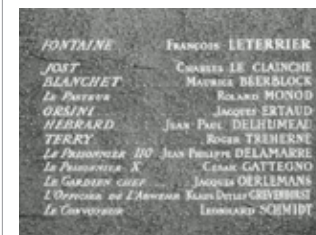
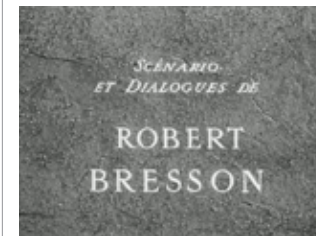
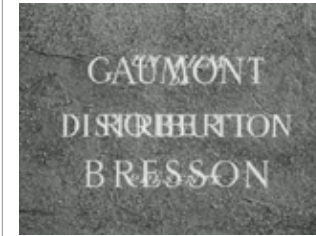
En esta escena introductoria se alternan de una manera muy dinámica varios planos diferentes: detalles de las manos de Fontaine intentando aproximarse a la manivela de la puerta; planos de Fontaine en el asiento posterior del coche, en ocasiones junto a los otros dos detenidos con los que comparte el asiento; planos subjetivos de la mirada de Fontaine a través del parabrisas delantero del vehículo y diversos detalles del accionamiento de las marchas del coche o de la colocación de las esposas posteriormente a su intento de fuga.

Un fundido encadenado articula el final de esta escena con una toma exterior del vehículo a su llegada a la prisión, donde Fontaine es forzado a salir del coche con la cara ensangrentada.

El reconocido estilo riguroso y ascético de Robert Bresson, en el que cada plano y su posterior montaje constituyen una demostra-

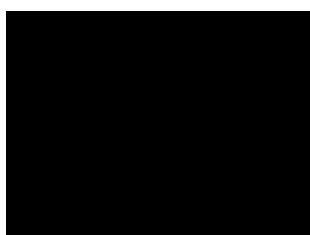
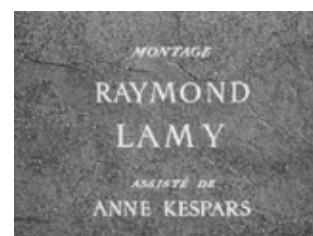
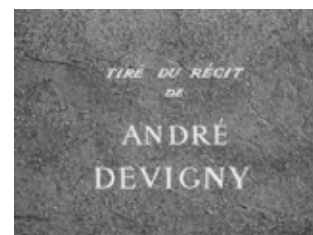
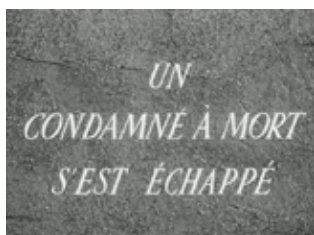
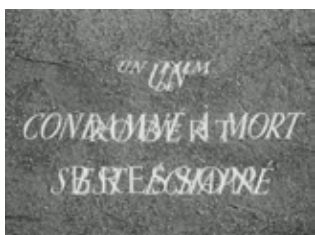
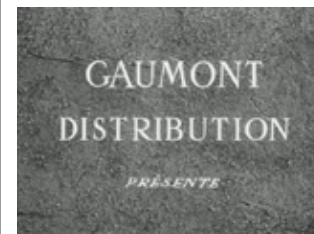
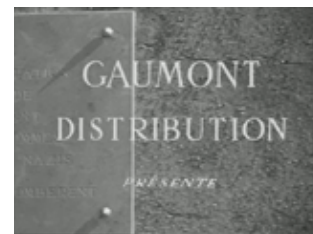


[CM TÍTULOS DE CRÉDITO >



13. Esta historia es verídica. La cuento como es, sin ornamentos. Robert Bresson.

14. Aquí, bajo la ocupación alemana, sufrieron diez mil hombres víctimas de los nazis. Siete mil sucumbieron.



ción de precisión narrativa, encuentra en esta película una de sus máximas expresiones. Una prueba de ello son estos títulos de crédito y la escena inmediatamente posterior, una inmejorable carta de presentación de la atmósfera en la que la película va a desarrollarse.

La opresiva planificación de la escena inicial nos introduce en el universo de alguien que tiene coartada su libertad. Por otro lado, la cuidada banda sonora encaja perfectamente con la descripción visual de un lugar, la prisión de Montluc, resumida en tres austeros planos fijos. Por último, encontramos en este fragmento inicial algo que va a ser utilizado a lo largo de toda la película como instrumento narrativo de primer orden: el sonido ambiente. En un mundo donde la conversación no tiene cabida, el prisionero "intenta escuchar" más que hablar, como un intento de superar su aislamiento. Ello queda patente en el último segmento de la escena considerada inicial de la película, en el que mediante una sabia utilización del sonido ambiente Bresson resume en un plano fijo "silencioso" el intento de huida de Fontaine, su nueva detención y la vuelta al vehículo policial.

En los dos guiones existentes en la *BIFI*¹⁵ no aparecen indicaciones sobre la forma de incluir los títulos de crédito, comenzando directamente con la escena en la que Fontaine es trasladado a la prisión. La descripción de planos y sonidos es en este caso muy precisa, no indicando a su vez ningún diálogo.

01.3 *Le coup de Berger*

Este cortometraje de Jacques Rivette supone un caso particular de este bloque de películas que estamos comentando, ya que combina por un lado la sobreimpresión de algunos créditos sobre un fondo que de alguna manera

justifica el título de la producción para a continuación pasar a una pantalla negra.

Como viene siendo habitual, la película comienza con la exhibición de los créditos de la compañía distribuidora sobre fondo negro. Seguidamente, un plano nos muestra en detalle como dos manos juegan al ajedrez mientras aparecen sobreimpresionados los nombres de los actores principales y comienza a sonar la pieza musical introductoria.

Los títulos de crédito restantes aparecen sobreimpresionados posteriormente sobre una pantalla negra. En un momento dado la música desciende de volumen dando paso a una voz en off que comienza a relatar la fábula moral de la historia otorgando al mismo tiempo sentido al título del cortometraje:

Voici la morale de cette histoire, le meilleur jouer d'échec est celui qui prévoit un coup d'avance sur son adversaire. Nous prendrons l'exemple classique, le coup dit du Berger. Seul un débutant peut s'y laisser prendre. A elle de jouer...?¹⁶

Mientras la narración en off continúa, la pieza musical finaliza y se sustituye por un fragmento de piano que más tarde sabremos que interpreta Jean, el marido de la protagonista. Las pantallas de créditos restantes aparecen sobreimpresionadas en un plano de Claire, la protagonista, que se mira al espejo y posteriormente sale de la habitación.

Las pantallas de títulos se suceden por corte. La tipografía es clásica, centrada. La música está presente a partir de los créditos de la productora. El orden de los créditos es el siguiente: distribuidora y productora, actores principales, *título*, guión, montaje, asistentes de realización, laboratorios, banda sonora, dirección de fotografía, pro-

15. *SCEN 2726* y *CHARBONNIER 06-B2*.

16. He aquí la moraleja de esta historia. El mejor jugador de ajedrez es aquel que prevé una jugada sobre su adversario. Cogeremos el ejemplo clásico, el mate llamado de Berger (mate del pastor*). Sólo un debutante puede dejarse sorprender. ¿Tiene ella que jugar...? *N. del A.

<p>PIERRE BRAUNBERGER <i>du groupe des Trente</i> présente une production LES FILMS DE LA PLEIADE</p>			<p>VIRGINIE VITRY</p>	<p>ANNE DOAT</p>	<p>ETIENNE LOINOD</p>
<p>[CB TÍTULOS DE CRÉDITO ></p>	<p>JEAN-CLAUDE BRIALY <i>dans</i></p>	<p>LE COUP DU BERGER</p>	<p>LE COUP DU BERGER</p>	<p>Scénario et dialogues de JACQUES RIVETTE CLAUDE CHABROL et CHARLES BITSCH <i>d'après un fait-divers</i></p>	
<p><i>Montage :</i> DENISE DE CASABIANCA <i>Assistant metteur en scène :</i> JEAN-MARIE STRAUB <i>Assistant opérateur :</i> ROBERT LACHENAY <small>ENGLETTREMENT : LES ÉCRITURES STUDIOS MARIIGNAN C. Y. M. 11111 DE CHARENTAIS 11111</small></p>		<p><i>Musique de</i> FRANÇOIS COUPERIN <i>L'Impériale - L'Apothéose de Lulli - Orchestre de chambre HEWITT (ENGLETTREMENT LES DISCOPHILES FRANÇAIS) "Les Jeunes Seigneurs" Au clavessin ETA HÄRICH-SCHNEIDER (ENGLETTREMENT URAMA)</i></p>		<p><i>Images de</i> CHARLES BITSCH</p>	
<p><i>Producteur délégué</i> CLAUDE CHABROL</p>	<p><i>Producteur délégué</i> CLAUDE CHABROL</p>		<p><i>Mise en scène de</i> JACQUES RIVETTE</p>		
					

ductor delegado y *realizador*.

02. *Le mépris*

Toda película establece un contrato tácito entre el espectador y el realizador. Durante el tiempo de exhibición, el espectador no se plantea que la historia que desfila ante sus ojos es realmente una construcción artificial planificada segundo a segundo. La trama le envuelve y le sumerge en una realidad virtual de la que no podrá escaparse -si la película capta adecuadamente su atención- hasta que las luces de la sala se enciendan.

Jean-Luc Godard, en cambio, desea en esta película que desde el primer momento seamos conscientes de esta construcción, nos quiere enseñar aquello que no vamos a volver a ver hasta el final del film, en que se nos muestra el rodaje de una película paralela a *Le Mépris*, una versión de *La Odisea* de Homero. Mientras la propia voz en off de Jean-Luc Godard narra teatralmente los créditos principales del film, el espectador puede ver en un plano continuo -filmado por la cámara A- aquello que nunca ve en una película: un movimiento de cámara, una sección de técnicos trabajando, el espacio que queda fuera de cuadro o el distanciamiento que supone la interpretación de una actriz.

Inicialmente se nos presenta la licencia de exhibición cinematográfica y el nombre de la productora, con el cuidado habitual que Jean-Luc Godard dedica a la tipografía de los títulos de crédito de sus películas - en este caso policromática, azul, blanco y rojo, como la bandera francesa. A continuación, vemos en un rojo encendido el *título* de la película acompañado de un inicio brusco de la banda sonora de Georges Delerue, en una de las partituras más inquietantes de la

película sosteniendo un acorde ejecutado con instrumentos de cuerda.

Tras estos instantes iniciales se desarrolla una acción localizada en los estudios de Cinecittà en Roma, lugar donde supuestamente se está rodando una versión de *La Odisea* financiada por un productor norteamericano y dirigida por un Fritz Lang que en este film se transmuta en actor de si mismo en el papel de realizador alemán.

Le mépris es una película que habla entre otras cosas sobre el mundo del cine, por lo que este pertinente inicio nos sumerge directamente en uno de los aspectos que van a ser desarrollados con mayor profundidad.

Para reforzar esta idea, los títulos de crédito finalizan con la siguiente frase falsamente atribuida a André Bazin: *le cinéma substitue a notre regard un monde qui s'accorde a notre désir*. Posteriormente, Jean-Luc Godard añade: *Le Mépris est l'histoire de ce monde*¹⁷.

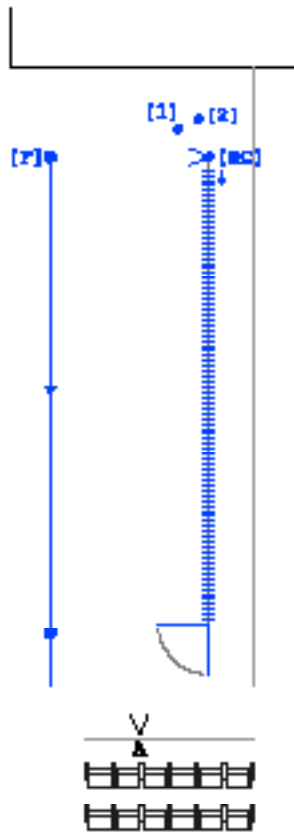
El paisaje que se nos presenta resulta desolador, absolutamente alejado del glamour que envuelve al mundo del cine. Una fachada deteriorada de un estudio cinematográfico con unos edificios en construcción como telón de fondo suponen el "decorado" para que una tranquila Georgia Moll -Francesca en la película- ande lentamente hacia el espectador mientras realiza las labores de la script-girl anotando en su cuaderno. Un operador de cámara -Raoul Coutard, responsable real a su vez de la fotografía de la película- rueda a Francesca. La cámara se desplaza lentamente sobre una guía de travelling accionada manualmente por dos ayudantes, el reparto se completa con la incorporación del perchman u operador de jirafa de sonido. Durante toda la escena se escucha de fondo la música de

17. El doblaje en español de la película ofrece la siguiente traducción: *el cine sustituye un mundo amoldado a nuestros deseos*.

Existe una gran polémica sobre la atribución de esta frase a André Bazin por parte de Jean-Luc Godard. Uno de los mayores militantes de esta discusión es el periodista y crítico cinematográfico francés Michel Mourlet (Bois-Colombes 1935), autor de *Sur un art ignoré, la mise en scène comme langage* (editado en 2008 por RAMSAY, supone la compilación aumentada de un primer ensayo de 1965, *Sur un art ignoré* y otro de 1987, *la mise en scène comme langage*). En una contestación al artículo *La Méprise* aparecido en *Les inrouptibles* en septiembre de 2008, Mourlet establece que la frase tal como Godard la cita es incomprensible, amén de considerarla ajena por completo al pensamiento de alguien como André Bazin al que conoció personalmente. En su lugar, propone la siguiente: "*Le cinéma est un regard qui se substitue au nôtre pour nous donner un monde accordé à nos désirs*" (el cine es una mirada que substituye a la nuestra para otorgarnos un mundo acorde a nuestros deseos, traducción del autor).

Fuente: *Carnet de Route* de Michel Mourlet (<http://mourlet.blog.kazeo.com/> artículo Bazin et Godard).

CINECITTÀ



LE MÉPRIS

[LM TÍTULOS DE CRÉDITO >



Georges Delerue, en un fragmento romántico y melancólico.

Esta situación es paradójica, ya que el espectador es consciente desde el primer momento de la cámara que rueda a Francesca, pero en absoluto lo es de la cámara A que está rodando con un punto de vista muy bajo la escena que se visualiza en la pantalla. En virtud del contrato anteriormente referido entre un espectador que ha interiorizado los códigos del lenguaje cinematográfico y el realizador, esta última cámara permanece invisible. Al finalizar esta escena introductoria, Jean-Luc Godard nos hará ser conscientes de esta paradoja. Una vez Francesca y los técnicos han salido de cuadro —únicamente permanece la mano del perchman— Raoul Coutard dirige la cámara hacia al espectador mientras el narrador cita la frase de André Bazin anteriormente mencionada. Esta acción supone de alguna manera la inclusión del espectador en el juego, lo transmuta en un "actor" más, lo introduce en la ficción.

Una nueva paradoja: lo que esta cámara "ve" no lo sabremos nunca. Jean-Luc Godard no monta en la película esta escena supuesta de Georgia Moll avanzando, lo que la cámara ha encuadrado siempre quedará en el misterio.

El escueto reparto que Jean-Luc Godard refiere supone una selección intencionada del equipo interviniente. Comienza por la citación de Alberto Moravia —autor de la novela—, continúa con la relación de actores protagonistas, la dirección de fotografía, la composición de la banda sonora, el registro de sonido, el montaje, la dirección de producción y finalmente se cita a él mismo como *realizador*. Previamente a citar la frase de André Bazin, finaliza con los datos técnicos de la película utilizada, el formato cinematográfico de exhibición y la relación

de productores.

Los créditos dan paso a una escena filtrada inicialmente en color rojo y posteriormente en blanco y azul —clara referencia de nuevo a la bandera francesa, aunque en este caso con los colores invertidos— en la que Brigitte Bardot, tumbada desnuda de espaldas en la cama, mantiene una conversación con su marido Michel Piccoli mientras cesa la banda sonora.

Casi como una continuidad, Godard establece con esta nueva secuencia el segundo tema principal de la película: las difíciles relaciones entre un hombre y una mujer, que pueden conducir al desprecio. Brigitte Bardot insiste a Michel Piccoli que le mire en un espejo, que atienda a su reflejo, nueva metáfora del distanciamiento de la realidad que hemos vivido durante los títulos de crédito.

03. *Hiroshima mon amour* / *La peau douce*

Ambas películas trabajan sus títulos de crédito mediante una estrategia similar: la cámara encuadra dos fragmentos de cuerpo acariciándose, unas manos en el caso de la película de François Truffaut, dos torsos en el caso de Alain Resnais.

03.1 *Hiroshima mon amour*

Se ha considerado conveniente en este caso incluir un fragmento más extenso de película inmediatamente posterior a los títulos de crédito por entender que, aunque ha finalizado la exposición del listado profesional y la imagen que la pantalla presenta cambia, existe una continuidad visual y narrativa que así lo recomienda.

En la primera pantalla, una tipografía blan-



>



]

ca sobre fondo negro refiere que la película ha obtenido dos premios, el del Festival de Cannes de 1959 y el de la Federación internacional de la prensa cinematográfica. Comienza a sonar una pieza musical.

La pantalla funde a negro y comienzan a desfilar los títulos de crédito grafiados en blanco sobre una imagen ambigua y muy abstracta que podemos entender como una piedra con incisiones que semejan una cicatriz sobre un cráneo rasurado, o bien un mapa nocturno -semejante a los afluentes del estuario de Hiroshima que más tarde veremos.

Ya en este fragmento inicial apreciamos algo que vamos a encontrar en varios momentos de la película: la cámara parece temblar, efectúa pequeños vaivenes acompasados por una iluminación trémula que semeja la luz de unas velas. Se trata de un efecto muy ligero y dinámico, probablemente representando la falta de certezas y seguridades con las que se vive la historia que la película relata.

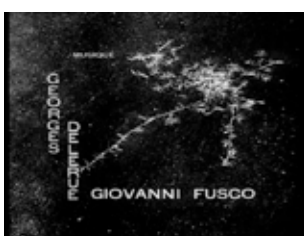
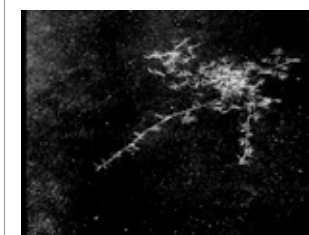
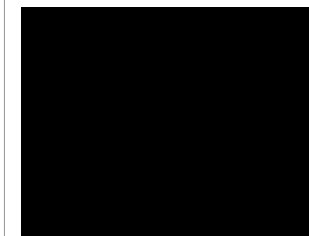
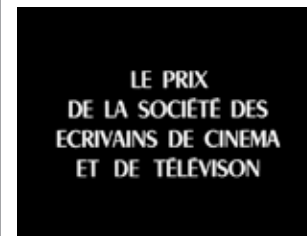
La tipografía es sencilla, la composición es muy dinámica, diseñándose cada pantalla de manera independiente y libre en función de los nombres a reseñar.

Los créditos se suceden según el orden habitual que muchas películas utilizan: productora, actores protagonistas, *título*, realizador, guionista -muy importante en este caso, al tratarse de Marguerite Duras-, actores secundarios, equipo y datos técnicos -en muchos apartados duplicado, al haberse contado con profesionales japoneses y europeos por necesidades de localización de rodaje- y créditos de la producción.

El plano vuelve nuevamente a fundir a negro mientras comienza a sonar una pieza musical más relajada y romántica, melancólica y



[HA TÍTULOS DE CRÉDITO >



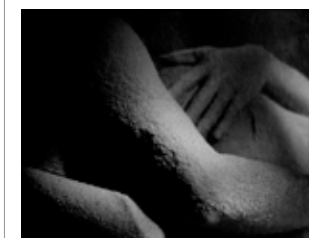
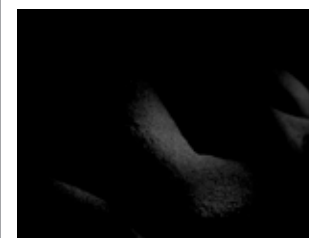
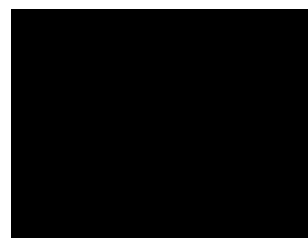
algo triste, interpretada por un piano. La apertura desde negro conduce entonces a un encuadre de dos cuerpos abrazándose cubiertos de arena o ceniza. Transcurridos unos instantes, una fina capa de agua comienza a limpiar la piel de ambos, y un nuevo fundido encadenado da paso a otro plano, con el mismo encuadre aunque algo más cerrado, en el que vemos los cuerpos envueltos en finas gotas de agua que brillan. El encuadre de los cuerpos es muy abstracto, fragmentos de torso y manos.

Un fundido encadenado articula este último plano con un encuadre ligeramente diferente, mientras la misma melodía que hemos escuchado en el fragmento anterior se interpreta ahora por instrumentos de cuerda. Finalmente, un nuevo encuadre nos muestra los dos cuerpos abrazándose con la piel brillante de sudor.

Los sucesivos fundidos encadenados que articulan los diferentes encuadres de los dos cuerpos abrazados dialogan con el lento ritmo de la pieza musical otorgando una atmósfera muy particular a este principio de película. A partir de este momento se suceden nuevos encuadres de los actores mientras se intercalan imágenes documentales de la historia de Hiroshima. Las voces de ambos puntúan las imágenes con escuetos y cortantes comentarios, muy literarios, hasta que una frase de ELLA, similar a las que hemos estado escuchando, inaugura el inicio de la conversación presencial entre ambos:

ELLA C'est fou ce que tu as une belle peau. Toi! ¹⁸

El agua, presente a lo largo de toda la película bajo diferentes manifestaciones (el estuario de Hiroshima, el río en Nevers, la lluvia...), encuentra en esta escena ini-



18. (ELLA) Es una locura que tengas una piel tan bella. ¡Tú!.

19. (La película comienza con el desarrollo del famoso "hongo" BIKINI. El espectador debería tener el sentimiento, simultáneamente, de volver a ver y de ver por primera vez este hongo. Sería necesario que fuese muy voluminoso, muy lento, y que su desarrollo se acompañe de los primeros compases



cial un referente metafórico. Inicialmente la arena se transmuta en agua, lo sucio en limpio. Posteriormente, el agua se transfigura en sudor, una nueva humedad correspondiente al deseo y el amor.

El guión escrito por Marguerite Duras para la película describe un inicio muy diferente:

(Le film s'ouvre sur le développement du fameux « champignon » de BIKINI.

Il faudrait que le spectateur ait le sentiment, à la fois, de revoir et de voir ce « champignon » pour la première fois.

Il faudrait qu'il soit très grossi, très lent, et que son développement s'accompagne des premières mesures de G. Fusco.

A mesure que ce « champignon » s'élève sur l'écran, au-dessous de lui), apparaissent, peu a peu, deux épaules nues.*

On ne voit que ces deux épaules, elles sont coupées du corps à la hauteur de la tête et des hanches¹⁹.

* Ce qui est entre crochets est abandonné.

Como el propio texto indica, la parte inicial en la cual vemos la explosión de la bomba atómica de Hiroshima no se incluyó en la película, sustituyéndose por la imagen del cráneo-piedra que anteriormente se ha comentado. A partir de aquí, se describen con mucha precisión las actitudes y sentimientos que deben transmitir los diferentes planos que construyen el abrazo inicial. No apareciendo indicaciones de tipo de encuadre ni movimientos de cámara.

Resulta inevitable aquí realizar un comentario cruzado entre esta película y el inicio de *Le feu follet* (*El fuego fatuo*, 1963) de Louis Malle.

Los títulos de crédito se estructuran en tres partes. En la primera y última, las acreditaciones se deslizan verticalmente desde el extremo inferior al superior de la pantalla de manera continua. El tramo central consiste en un único fotograma fijo conteniendo el título de la película. A diferencia de la película de Resnais, todo el desarrollo de nombres -en letra blanca sobre fondo negro- se realiza en el silencio más absoluto. Esto resulta sorprendente ya que se trata de una cinta en la que la música de Erik Satie²⁰ otorga una textura sonora muy particular a la película, por lo que en el caso general parecería pertinente acompañar al desfile de acreditaciones.

La última pantalla funde a negro y, tras unos instantes en silencio, nos presenta un primerísimo primer plano fijo del rostro de una mujer mientras una voz masculina recita unas palabras:

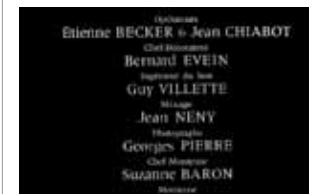
À ce moment là, Alain regardait Lydia avec acharnement. Mais il la scrutait ainsi depuis qu'elle était venue le voir, trois jours plus tôt²¹.

A continuación, un primerísimo primer plano de un hombre observando da pie a que continúe el monólogo:

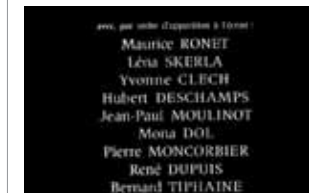
Qu'attendait-il?

Lydia détournait la tête, et ses paupières s'abaissant, elle s'absorbait. Dans quoi? Dans elle-même? Était-ce elle, cette colère satisfaite qui gonflait son cou et son ventre. Cette sensation sans rayon. Mais nette²².

Una serie de planos fijos similares siguen construyendo la escena. Todos ellos presentan fragmentos de ambos rostros, en ocasiones parciales, presididos por extensos y densos silencios o por las palabras del re-



[FEU FOLLET TÍTULOS DE CRÉDITO >



>

de G. Fusco.
A medida que el hongo se eleva sobre la pantalla, por debajo de el)* aparecen, poco a poco, dos espaldas desnudas.
No vemos nada más que esas dos espaldas, seccionadas del cuerpo a la altura de la cabeza y las caderas.
* Lo que figura entre paréntesis fue abandonado. (Duras, 1960, 21)

20. Las tres primeras piezas de la obra Gnossiennes (1890) y la primera Gymnopédie (1888).

21. En ese momento, Alain miraba a Lydia con obstinación. Pero él la escrutaba así desde que ella había venido a verle, tres días antes.

22. ¿Qué esperaba él? Lydia volvió la cabeza y, bajando sus párpados, se quedó absorta. ¿En qué? ¿En ella misma? ¿Era ella esa cólera satisfecha que hinchaba su cuello y su vientre? Esa sensación que no hinchaba, pero que es evidente.

citador. En *Hiroshima mon amour* atendíamos a fragmentos de espaldas y hombros, aquí interviene la mirada. No escuchamos las voces en off de ambos como en la película de Resnais, pero un recitador -que comienza extradiegético hablando en tercera persona y que acabará siendo Alain- nos relata aquello que nuestros ojos ven y también los sentimientos que inundan la escena.

Tras un plano general que nos muestra el ámbito espacial en el que la escena se desarrolla, volvemos a un plano de Lydia mientras dice:

LYDIA *Pauvre Alain, comme vous êtes mal*²³.

Las coincidencias formales y estructurales entre ambos inicios de película resultan evidentes. La estructura ternaria -desarrollo de títulos, fragmentos de cuerpos/palabras en off y comienzo del diálogo presencial por parte de la mujer- es muy similar, aunque en el caso de *Hiroshima mon amour* las imágenes documentales de la ciudad hacen que este fragmento se desarrolle con más extensión. Ambas escenas plantean un encuentro amoroso efímero, que comienza y acaba en ese momento, y siempre porque la mujer va a partir hacia otra ciudad. Realizada cuatro años más tarde que *Hiroshima mon amour*, no cabe duda de que este comienzo de película es, de alguna manera, deudor de la cinta de Resnais.

03.2 *La peau douce*

Una pantalla en silencio muestra el nombre de la distribuidora sobre un fondo textil, a semejanza de los títulos de crédito que Yasujiro Ozu trabajó durante toda su carrera.

La pantalla funde a negro para abrir posteriormente con un plano de detalle de dos manos acariciándose, momento en que comienza bruscamente una pieza musical romántica y

melancólica. Durante toda la escena, iluminada trémulamente, resaltan dos elementos: el barniz de uñas de Nicole y el anillo de casado de Pierre. La caricia de Pierre a Nicole constituye un elemento recurrente en la película, explicitando de manera metafórica el sentido del título de la misma: *La piel suave*.

Sobre este encuadre fijo se van sucediendo los títulos de crédito, escritos con una letra clásica blanca y composición centrada, según el siguiente orden: los dos actores principales, el título, el nombre de la actriz secundaria, una pantalla con los guionistas, algunos técnicos y el nombre del realizador, un nuevo listado de actores y los créditos de laboratorio y licencias. La pieza musical finaliza suavemente.

Tras los títulos, un plano picado nos muestra a Pierre Lachenay subiendo las escaleras de una estación de metro de París. La cámara le sigue mientras asciende hasta que finalmente Pierre sale de cuadro con signos visibles de nerviosismo. Un primer plano de Pierre fijando su mirada en algo da paso a un plano subjetivo de su mirada mostrándonos en detalle un temporizador luminoso de paso de peatones indicando una cuenta atrás.

De vuelta al plano anterior, vemos cómo Pierre comienza a andar y sale de cuadro para posteriormente dar paso a un encuadre más lejano y frontal del actor mientras cruza la calle. Finalmente, vemos a Pierre entrar en un zaguán para posteriormente salir de un ascensor, aproximarse a una puerta, tocar el timbre y ser recibido por su esposa Franca. El guión existente en la BIFI²⁴ comienza describiendo someramente estas acciones.

Mediante este conjunto de planos el realizador nos muestra varias características



>



23. (LYDIA) *Pobre Alain, qué incómodo estás.*

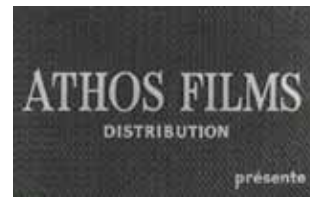
24. *SCEN 2085-B622*

importantes del personaje masculino principal. A juzgar por su vestimenta se trata de un hombre clásico, seguramente educado; su rostro y su actitud en la vía urbana refleja una cierta angustia, probablemente por llegar con retraso a alguna cita. El montaje dinámico basado en planos de corta duración transmite la tensión con la que se vive el momento.

En virtud del código cinematográfico aceptado por el espectador para la comprensión del ámbito espacio-temporal que el cine trabaja, otorgamos crédito a que la estación de metro que se nos muestra inicialmente, la calle que Pierre atraviesa, el zaguán en el que entra y el rellano en que desembarca el ascensor pertenecen a una entidad real única, es decir: existe un inmueble en el que viven Pierre y Franca, al que se accede por el zaguán que hemos visto y que está enclavado en una zona concreta de París de la que hemos visto parte de la calzada y una estación de metro.

Esto puede no ser así en absoluto: mediante el montaje el cineasta puede, a nivel del entendimiento del espectador, conformar entidades únicas ensamblando fragmentos distantes temporal y espacialmente, y si este proceso se realiza correctamente permanecerá invisible al espectador.

De la misma forma, no cuestionamos el tiempo que el realizador nos omite mediante las diferentes elipsis que la escena trabaja. La más significativa seguramente es el tiempo transcurrido entre la entrada de Pierre en el zaguán y la llegada a su rellano: resulta muy común relatar el ascenso o descenso por una escalera o ascensor únicamente con la imagen inicial y la final del recorrido, nadie va a cuestionar este tiempo y espacio que no se nos muestra.



[PD TÍTULOS DE CRÉDITO >



En estos dos inicios de película podemos encontrar algunas similitudes y diferencias:
 - En ambos casos los títulos de crédito trabajan una dimensión narrativa que trasciende el mero listado operativo de profesionales intervinientes.

En el caso de *Hiroshima mon amour*, una imagen alegórica da paso a encuadre de los dos cuerpos abrazados. Las transformaciones que la piel sufre nos hablan de un proceso de limpieza -y olvido-, temática que la película posteriormente desarrolla.

En el caso de *La peau douce* la caricia de las dos manos hace referencia al título de la película, representando a su vez el cuidado y cariño que siempre tienen dos amantes en los instantes iniciales de su relación.

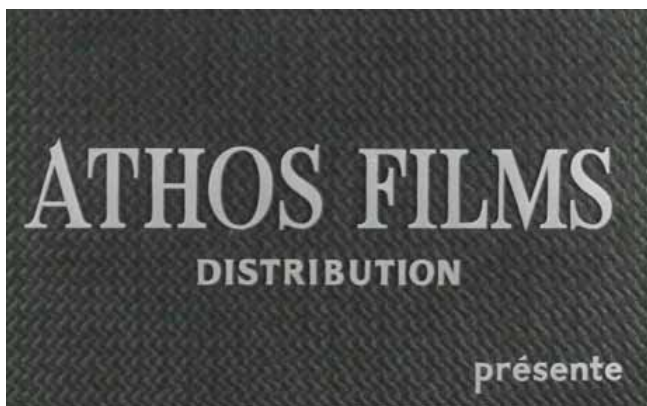
- En ambos casos encontramos encuadres muy cerrados sobre dos fragmentos de cuerpo que se acarician, el de Hiroshima algo más abstracto.

- Las bandas sonoras, melancólicas y algo tristes, nos hablan de historias de amor imposibles, comenzando ambas tras unos instantes iniciales silenciosos en que se muestran los créditos de la productora o distribuidora.

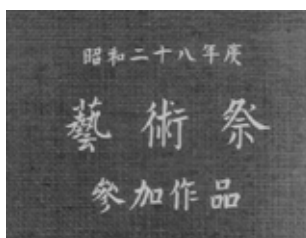
- Se trabaja con fotogramas muy oscuros, iluminados con una luz trémula similar a la de una vela. Esta estrategia transmite una atmósfera muy íntima y sensual, a la vez que habla de amores proscritos que precisan ser protegidos por las sombras²⁵.

- Ambos títulos de crédito se resuelven con una tipografía blanca, más moderna y ligera en el caso de la película de Alain Resnais que en el título de François Truffaut.

Los títulos se suceden montándose por corte en el caso de *La peau douce* y por fundido suave en *Hiroshima mon amour*. El ritmo de aparición de los créditos es bastante similar, aunque la estrategia de montaje -aparición y desaparición- de los mismos en la película de Alain Resnais, basada en una



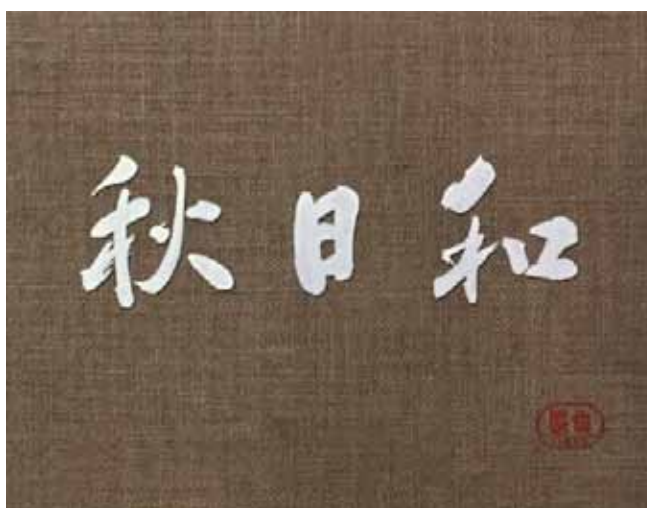
[PD]



[TOKYO MONOGATARI, YASUHIRO OZU >



]



[AKIBIYORI, YASUHIRO OZU >



transición más amable -un fundido- acusa una cierta lentitud y otorga serenidad e intimidad.

- El orden de aparición de los diferentes profesionales intervinientes es semejante. Tan sólo cabría reseñar aquí una diferencia importante: mientras Alain Resnais se acredita a continuación del título y con una pantalla en exclusiva, François Truffaut se incorpora al final de un listado encabezado por los guionistas -él mismo incluido-, seguido de la dirección de fotografía, la banda sonora y el montaje. Quizás en ello podemos leer el reflejo de una cierta toma de partido respecto a la política de los autores promulgada por Truffaut y otros realizadores desde las páginas de Cahiers du Cinéma.

04. *Le beau Serge / Paris nous appartient*

Ambos títulos utilizan como marco para la acreditación profesional el rodaje de la aproximación a un entorno edificado, rural en el caso de la primera película, urbano en el segundo.

En el primer caso, la secuencia se fragmenta en planos claramente diferenciados, aunque el espectador siempre va a leerlos en continuidad. En el segundo caso, un montaje muy intencionado de planos diferentes pretende que el espectador entienda la secuencia como rodada en un plano único, aunque un visionado atento permite descomponerlo en sus unidades constituyentes.

04.1 *Le beau Serge*

La copia disponible para su estudio emplea 18'' para desarrollar los créditos de la productora-distribuidora GAUMONT. Se desconoce si en la copia original esta presentación -a todas luces actual- se desarrollaba con una duración diferente.

La película se inicia con un plano desde un punto de vista muy bajo de un arroyo y su murmullo mientras leemos los agradecimientos al municipio de Sardent.

Tras apagarse estos agradecimientos, la cámara sube su punto de vista y encuadra una carretera comarcal con trazado en curva. Lentamente vemos aparecer un autobús mientras lejanamente se escuchan unos toques de claxon. La aproximación del vehículo conlleva el crecimiento del sonido de su motor, que va sustituyendo gradualmente el murmullo del arroyo. En el momento en que el autobús llena el plano y comienza a salir de cuadro por la derecha, comienza la pieza musical introductoria que no se interrumpirá hasta el final de los créditos.

El plano siguiente se inicia con un travelling del paisaje desde la cubierta del autobús. Posteriormente, la cámara realiza una panorámica de derecha a izquierda hasta fijar su posición en el encuadre concreto de unas maletas -que más tarde sabremos que son de François- momento en que aparece sobrescrito el título de la película.

A continuación, se monta un primer plano de François en el interior del autobús leyendo. Por la ventana podemos ver el paisaje que anteriormente hemos visto desde la cubierta. François deja de leer y hace acción de girar su cabeza hacia atrás. Un plano subjetivo de la mirada de François nos permite ver a una serie de personajes sentados en la parte trasera del autobús.

Mediante este último plano, Chabrol nos muestra de manera silenciosa la diferencia -en actitud y vestimenta- que existe entre François, un hombre de ciudad, y el resto de pasajeros, pertenecientes a un ámbito rural.

25. En el capítulo 3.3.3.6 *El segundo sentido*, figura un texto de Jean-André Fieschl, publicado en 1964 en el número 57 de Cahiers du Cinéma (pág. 48) en el que se afirma que probablemente la luz trémula en *La peau douce* corresponda a que los dos amantes se encuentran en el interior de un cine.

Una cámara con movimiento panorámico registra el autobús avanzando, en primera instancia aproximándose para después verlo alejándose. A continuación, un travelling del paisaje a través de la ventana finaliza con un movimiento de cámara panorámico descubriendo de nuevo a François mientras mira por la ventana.

Seguidamente, un plano contrapicado del autobús entrando en el pueblo, registrado desde un lavadero público donde una mujer lava su ropa, nos muestra cómo el autobús continúa su marcha mientras se cruza con un ganadero y una vaca.

Un nuevo plano de François en el interior del autobús nos permite ver cómo por la ventana se suceden ahora las fachadas de ciertas edificaciones del municipio mientras aparecen los últimos créditos pertenecientes al guión y a la realización.

Finalmente, se inserta un plano de un espacio urbano registrado con un punto de vista muy bajo en el que vemos aparecer el autobús que se aproxima a cámara hasta encuadrar la parte inferior del vehículo con una rueda en el centro de la imagen. El sonido del motor y los frenos apaga la música.

Sorprende la honestidad de Chabrol en este inicio de película, ya que la última arquitectura que vemos a través de la ventana del autobús se corresponde exactamente con la esquina de la plaza de Sardent en la que el autobús hace acto de aparición en el plano siguiente.

La tipografía blanca es clásica, la composición del texto centrada. El orden de las pantallas de créditos, montadas por fundido encadenado o por corte -indistintamente- es el siguiente: productora-distribuidora,

agradecimientos a la localidad de Sardent, producción, actores principales, título, varias pantallas con listado de actores, dirección de fotografía, ingeniero de sonido, banda sonora, montaje y asistentes, operadores de cámara, asistentes de realización, técnicos, laboratorios, regidor, dirección de producción y finalmente créditos de guión y realización.

A partir de aquí se suceden un conjunto de planos en los cuales François baja del autobús y es recibido por diferentes personajes. Con esta escena quedan presentados gran parte de los principales personajes de la película, motivo por el cual se considera pertinente extender el comentario.

En un primer plano desde el interior del autobús, vemos cómo François saluda a una mujer mayor conocida, Christine, para posteriormente levantarse y salir de plano. La cámara sigue a la mujer a través de las ventanas mientras avanza hacia la puerta del vehículo para encontrarse con François en el momento en que éste baja del autobús.

Un plano con raccord de movimiento respecto al anterior, pero registrado desde el exterior del autobús, permite ver cómo François baja y besa a la mujer. Aparece entonces en plano el conductor suplente que comienza a subir al techo del vehículo para bajar las maletas. La cámara efectúa un movimiento vertical para registrar sus movimientos.

Mientras François permanece pendiente de su maleta, se aproxima otro conocido, Michel, y ambos se saludan. François, mirando hacia el techo del autobús, da indicaciones al conductor suplente para el reconocimiento de su maleta.

A continuación, una cámara en la cubierta



[BS TÍTULOS DE CRÉDITO >





UNE PRODUCTION
AJYM-FILMS

GÉRARD
BRIALIN
AJYM-FILMS

GÉRARD
BLAIN

JE GÉRARD DE
BRIALIN

JEAN-CLAUDE
BRIALY

BERNADETTE
LAFONT

CLAUDE
CERVAL

JEANNE PEREZ
ANDRÉ DINO

MICHEL CREUZE
CHRISTINE DOURDET
GEO LEGROS
ET SON CONCUBIN
LES HABITANTS DE SARDENT

AVEC
EDMOND
BEAUCHAMP

DIRECTEUR DE LA PHOTOGRAPHIE
HENRI
DECAE

MONTAGE
JACQUES
GAILLARD
ASSISTÉ DE
GISELE CHEZEAU et JANINE OUDOUL

CAMÉRAMAN
JEAN
RABIER
ASSISTANTS OPÉRATEURS
PIERRE GINET et ALAIN LEVENT

COLLABORATEUR TECHNIQUE
JEAN-PAUL SASSY
SCÉNARIO-GÉNÉRAL
JACQUELINE PAREY
PERSONNAGES
JEAN LABUSSIÈRE

AGENTS DE RÉALISATION
PHILIPPE DE BROCA
CHARLES BITSCH
CLAUDE DE GIVRAY

SCÉNARISTE
LUCETTE DEUSS
PROFANEUR
ANDRÉ DINO
ADMINISTRATEUR-COMPTABLE
ROLAND NONIN

MATRIÈRE : ANDRÉ BOULADOUX
ACTRICES : REVE LIMAT
LABORATOIRE
ICI SE DÉVELOPPE CINÉMA PHOTOGRAPHIE ET SON

UN FILM PRODUIT
ÉCRIT ET RÉALISÉ PAR
CLAUDE
CHABROL



realiza un giro panorámico de izquierda a derecha siguiendo al conductor mientras coge una maleta. Es entonces cuando en la calzada podemos ver por primera vez a Serge, aunque el espectador todavía no lo sabe. La voz en off de François le indica que esa no es la maleta, por lo cual la cámara invierte la panorámica anterior y se vuelve al principio del plano para coger el equipaje correcto.

Mediante esta sencilla estrategia narrativa se nos ha presentado a Serge, al tiempo que se establece la localización relativa entre éste último y François, ambos separados por el cuerpo del autobús, hecho que les impide verse.

Un plano picado desde la cubierta del autobús nos muestra cómo Michel, el amigo de François, se aproxima al autobús para recoger la maleta. En raccord de movimiento de esta última acción, se inserta un nuevo plano conjunto de François, Christine y Michel, que finalmente recoge la maleta. En último término vemos cómo el conductor suplente sube al autobús que comienza inmediatamente su marcha saliendo de cuadro por la izquierda. Serge y otro lugareño quedan entonces en último término, avanzando hasta salir de cuadro por la derecha. François, que se ha percatado de su presencia, avanza hacia la cámara y mirando fuera de cuadro le llama.

El siguiente plano nos muestra a Serge y su acompañante caminando de espaldas. Al oír la voz de François Serge se gira, le dedica una mirada sin decir nada, se vuelve y continúa su camino. El espectador entiende que este plano subjetivo corresponde a la mirada de François.

Volvemos al plano anterior y vemos cómo François sigue llamando a Serge. Michel se acerca y le convence de que deje de intentar

llamar su atención, que debe estar borracho y seguro que no le reconoce. Le coge del brazo como un gesto para que le siga, se vuelven de espaldas y Michel hace acción de agacharse para coger la maleta.

Un primer plano de la mano de Michel, en raccord de movimiento con el anterior mientras coge la maleta de François, supone el momento en que ambos comienzan a alejarse andando de espaldas a la cámara. Este cambio de plano permite ubicar una nueva cámara más adecuada para registrar el alejamiento de los personajes desde un punto de vista óptimo.

Mientras se distancian, vuelven momentáneamente la cabeza supuestamente para mirar a Serge. A continuación, un plano subjetivo de la mirada de ambos nos permite ver cómo Serge y su acompañante, algo más lejanos, entran en un edificio. El hecho de que veamos a los dos personajes más alejados resulta coherente desde el punto de vista del tiempo que ha transcurrido entre los dos momentos en que François y Michel han vuelto su mirada hacia Serge.

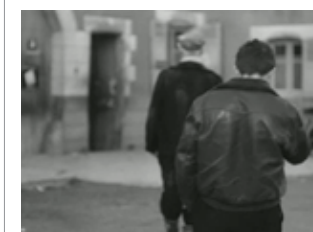
Esta introducción tiene por objeto centrar que vamos a atender a un drama rural, un encuentro entre dos perspectivas muy diferentes de entender la existencia. François se convierte en un observador de una cierta mentalidad que ya considera distante tras unos años de alejamiento. Serge constituye el referente de comparación: el amigo que François recordaba y el que ahora encuentra. François tiene que vivir esta paradoja, porque realmente quien ha cambiado es él, no Serge cuya existencia puede entenderse desde una continuidad con lo que realmente le ha tocado vivir.

04.2 *Paris nous appartient*

Sobre una pantalla negra en silencio apare-



>





cen los créditos de producción de la película. Seguidamente, comienza una banda sonora intrigante y conceptual que irá ganando fuerza, intensidad y volumen conforme desfilan las acreditaciones.

A partir de aquí las acreditaciones se suceden utilizando el corte como figura de transición entre las mismas. El fondo lo constituye un travelling con la supuesta visión de un viajero desde la ventanilla de un tren, comenzando con un paisaje natural y terminando en el centro de París. La tipografía blanca es muy sencilla, las pantallas se trabajan con composición alineada a izquierda.

Aunque pretendidamente continuo, un visionado atento permite comprobar que en realidad no se trata de un travelling continuo sino de seis fragmentos diferentes. La estrategia de montaje se basa en la utilización, como elemento de transición, de un elemento u objeto oscuro que permita disimular el corte entre ellos²⁶. En algunos casos se recurre al barrido o se utiliza el cruce entre trenes para realizar el empalme invisible.

La secuencia se organiza de la siguiente manera -las estrategias de transición se indican en cursiva:

- Paisaje abierto y arbolado con algunas viviendas unifamiliares.

Barrido desde una masa boscosa en contraluz al paramento oscuro de un túnel

- Paisaje industrial ligeramente degradado.

Corte entre dos paramentos grises

- Paisaje semi-industrial combinado con algunas viviendas unifamiliares.

Corte entre los paramentos oscuros de dos túneles

- Llegada a una playa urbana de vías ferroviarias, edificaciones en fondo de plano.

Corte aprovechando el paso de un tren

- Paisaje urbano

Corte entre los paramentos oscuros de dos túneles

Una vez en la estación de París-Austerlitz, y tras la entrada en un túnel, la imagen se va tornando paulatinamente más oscura hasta que prácticamente funde a negro sobrescribiéndose la frase de Charles Péguy: *Paris n'appartient à personne*²⁷. La banda sonora finaliza sosteniendo un acorde enérgico que lentamente se funde con el sonido ambiente de la escena inicial.

El orden de aparición de los créditos es el siguiente: *título*, listado de actores agrupados en bloques -muy numeroso-, mención especial a tres actores -Jean-Claude Brialy, Jean-Marie Robain y Hans Lucas, pseudónimo de Jean-Luc Godard- dirección de fotografía y ayudantes, asistentes de rodaje, técnicos de post-producción y laboratorios, banda sonora, mención de inserción de fragmento de *Metrópolis* de Fritz Lang y agradecimientos, y una pantalla final con los créditos de guión y *realización*.

Tras la pantalla negra con la frase de Charles Péguy sobreimpresionada se monta un plano con una vista de los tejados y mansardas de París. Se escucha el ladrido de un perro y el trinar de unos pájaros. La cámara asciende y comienza un lento movimiento panorámico hasta llegar a un plano cercano de una fachada con una ventana abierta; a través de ella vemos un cuadro colgado en la pared de una estancia. La cámara efectúa un rápido barrido de izquierda a derecha hasta acabar en un plano cercano de una mesa con algunos objetos.

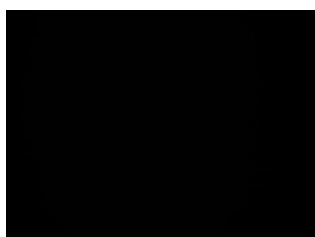
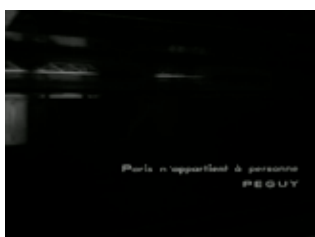
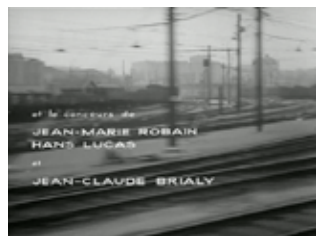
Aparentemente se trata de un plano continuo, pero ralentizando la imagen se puede observar que en realidad el barrido se utiliza como elemento de transición de dos

26. *Rope* (La soga, 1948), primera película en color de Alfred Hitchcock, constituye un claro precedente de este sistema de montaje. La idea inicial del realizador británico era rodar la película en un apartamento de Nueva York mediante un plano secuencia continuo, sin cortes y a tiempo real. Debido a la longitud estándar por aquel entonces de un rollo de película ello no fue posible, por lo que tuvo que recurrir a empalmes en la mesa de montaje. A fin de mantener la sensación de tiempo real y conseguir que el espectador no se percatase del cambio de rollo, recurrió a finalizar y comenzar cada bobina - de 10 minutos aproximadamente- mediante un plano de detalle de la espalda de una de las chaquetas de los diferentes personajes, simulando un fundido. Garantizando un adecuado raccord de movimiento entre los planos, este sistema que podemos llamar de pre-producción reducía el montaje a un simple empalme, permitiendo que la transición entre las bobinas pasara desapercibida.

27. *París no pertenece a nadie*.



[PA TÍTULOS DE CRÉDITO >



planos diferentes. Ello resulta necesario para "introducir" la cámara en la estancia y continuar filmando en su interior. Aunque técnicamente diferente, podemos considerar que se trata de una estrategia parecida a la que hemos visto en los títulos de crédito, intentando enmascarar la articulación entre planos diferentes con el fin de otorgar la sensación de un único plano.

Una lenta rotación de la cámara de izquierda a derecha descubre entonces a Anne leyendo en voz alta junto a una mesa un fragmento de *The tempest* (*La tempestad*, 1610) de William Shakespeare. El hecho de que el barrido inicial se articule a su vez de izquierda a derecha otorga una gran continuidad a la transición entre planos. Finalmente, el plano se concreta lentamente sobre Anne mientras lee, acompañándola en su movimiento cuando se levanta de la silla y se dirige a la puerta de acceso a su habitación.

En los documentos existentes en la *BIFI*²⁸ no se detalla, como viene siendo habitual, el tratamiento de los títulos de crédito. Sí que se realizan en cambio indicaciones sobre la primera escena de la película, describiendo cómo una panorámica debe pasar desde una vista de las cubiertas de París hasta la mesa de Anne, en la que efectivamente ella recita un extracto de Shakespeare. Las indicaciones de tipo de plano y movimientos de cámara son escasas, por lo que no se describe la estrategia inicial de montaje anteriormente comentada.

Independientemente de los recursos formales que ambas películas utilizan, parece claro que lo que se pretende en ambas es presentar un cierto escenario en el que la película va a desarrollarse.

En el caso de la primera, la operación de relatar un viaje resulta especialmente pertinente, ya que el protagonista de la misma realmente está llegando en autobús al lugar de los hechos. Esta aproximación nos permite ubicar perfectamente el ámbito rural en el que se ubica la población, aportando en muy poco tiempo numerosos datos sobre la localización de la misma, su carácter y la tipología de sus habitantes.

En el segundo caso, el travelling desde el tren permite encadenar los diferentes paisajes que la aproximación a una gran ciudad suele conllevar. Mediante la estrategia de montaje anteriormente descrita se puede condensar en pocos minutos un trayecto más extenso compilando fragmentos que bien podrían no pertenecer a un mismo recorrido real. Se trata pues de una construcción más abstracta, más artificial, sin referencia argumental concreta.

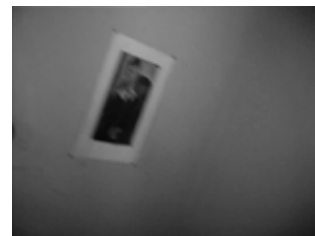
05. *Pickpocket* / *Ma nuit chez Maud* / *La boulangère de Monceau*

En este grupo de películas el listado de créditos se desarrolla mediante la sucesión de una serie de pantallas oscuras con los nombres sobrescritos con una tipografía en color blanco.

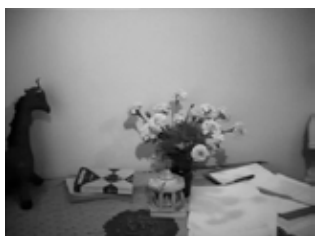
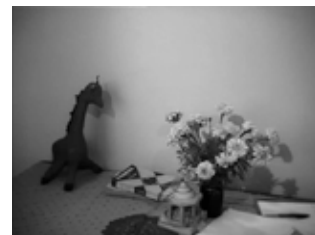
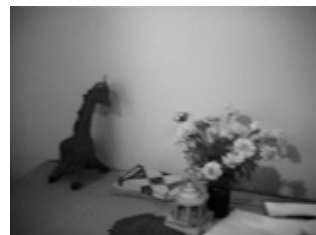
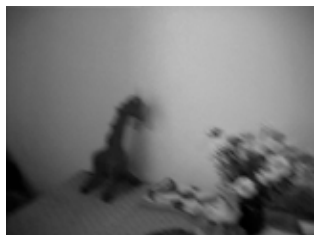
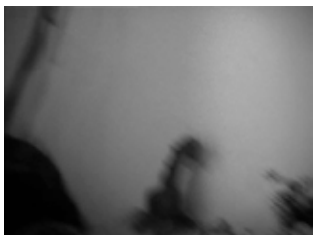
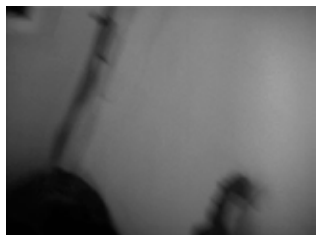
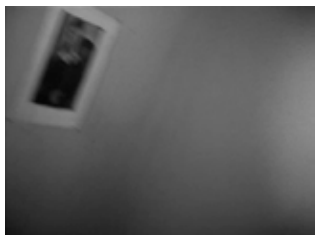
05.1 *Pickpocket*

Los títulos de crédito se inician con una pieza musical orquestada, mantenida hasta el fundido a negro que clausura los títulos de crédito.

Las acreditaciones se suceden por fundido encadenado entre pantallas, la tipografía es sencilla, componiéndose según un eje central vertical.



>



]

Lo primero que se acredita es la compañía productora-distribuidora, a continuación el título, el realizador, el listado de actores, la banda sonora, la dirección de fotografía, la dirección artística, el montaje, la ingeniería de sonido, la ayudantía de dirección, el regidor, la administración, la asistencia durante el rodaje, los laboratorios y los créditos de producción.

El listado es bastante exhaustivo, reflejando en muchos casos las ayudantías técnicas.

Tras los créditos, la pantalla abre desde negro hasta un plano de una mano que escribe en un diario mientras una voz en off lee lo que se redacta. A continuación, se articula un fundido encadenado de esta escena con un grupo de personas en el hipódromo, situándonos en el lugar en que se va a cometer el primer intento de robo.

El plano de una mano que escribe en un diario con voz en off volverá a aparecer en varios momentos de la película ritmando las acciones que en la misma se desarrollan. En una película narrada en primera persona, en la que necesitamos escuchar la voz interior del protagonista para otorgar crédito a la historia, esta estrategia narrativa resulta muy eficiente, y Bresson nos la quiere presentar desde el primer momento.

05.2 *Ma nuit chez Maud*

Las pantallas de títulos se suceden por corte. La tipografía es clásica, alineada a izquierda e incluyendo puntualmente alguna tabulación. No se incorpora ningún tipo de banda sonora.

El orden de los créditos es el siguiente: productora y distribuidora principal, dos pantallas con los nombres de los dos actores principales, diferentes listados de actores,

dirección de fotografía y ayudantes, sonido, decorados, montaje y producción, datos de co-producción -muy numerosos-, realizador y referencia a sus *Contes moraux*.³ y por último el título de la película.

La pantalla abre desde negro a un plano fijo de un paisaje idílico. Seguidamente, se corta a un plano contrapicado en el que vemos a Jean-Louis asomado al balcón de una casa en la montaña. El espectador entiende automáticamente que la primera imagen que ha visto en la pantalla representa un plano subjetivo de la mirada de Jean-Louis sobre el paisaje.

El siguiente plano nos muestra el interior de una estancia, registrando cómo el actor entra en ella cerrando las puertas de laterraza hasta finalmente salir de cuadro por la derecha dejando el plano vacío. Nuevamente el espectador asume que la estancia en la que Jean-Louis entra se corresponde espacialmente con la del balcón que hemos visto en la toma anterior.

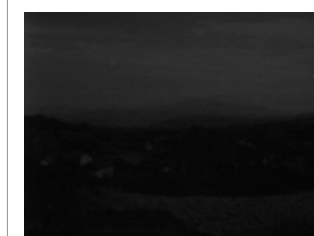
A continuación vemos cómo Jean-Louis sale de la casa, entra en un vehículo e inicia la marcha. Una serie de planos nos muestra su acercamiento a Clermont, pudiendo entenderse como sus diferentes puntos de vista mientras conduce.

Esta introducción supone esencialmente una presentación del personaje de Jean-Louis: su talante tranquilo, el tipo de vivienda en el que habita y la distancia a la que se encuentra de Clermont, todos ellos datos que el realizador utilizará posteriormente en el desarrollo de la trama.

En el guión existente en la *BIFT*²⁹ se describe sucintamente el inicio de la película tras las acreditaciones. Aunque no se trata de un documento que incluya indicaciones de



[PK TÍTULOS DE CRÉDITO >



<p>PRÉSENTE</p>	<p>PICKPOCKET</p>	<p>PICKPOCKET</p>	<p>de Robert BRESSION</p>	<p>Michel..... Martin LA SALLE Jeanne..... Marika GREEN L'Inspecteur Principal... Jean PELEGR La Mère..... Dolly SCAL Jacques..... Pierre LEYMARIE 1^{er} complice..... KASSAGI 2^{ème} complice..... Pierre ETAIX Un Inspecteur..... César GATTEGNO</p>	<p>Musique de J.B. LULLI (Transcription F. OUBRADOUS) Direction musicale Marc LANJEAN ÉDITIONS TRANSLANTANQUES</p>
<p>Chef-monteur Raymond LAMY Assisté de G. FALASCHI</p>	<p>Ingénieur du son Antoine ARCHIMBAUD</p>	<p>Assistants Claude CLÉMENT Michel CLÉMENT Jacques BALLANCHE</p>	<p>Régisseur général Michel CHOQUET</p>	<p>Administrateur Léon SANZ</p>	<p>Script girl..... O. LEMARCHAND 1^{er} assist. Décorateur..... P. GUFFROY 1^{er} assist. Opérateur..... A. DU BREUIL 2^{ème} assist. Opérateur... J. DE SAINT GIRONS Habilleuse..... I. SCATENA Conseiller technique pour les gestes des valeurs KASSAGI</p>
			<p>C.F.D.C. - U.G.C. SIRIUS CONSORTIUM PATHE</p>	<p>LES FILMS DU LOSANGE BARBET SCHROEDER et PIERRE COTTRELL présentent</p>	<p>JEAN-LOUIS TRINTIGNANT</p>
			<p>[NM TÍTULOS DE CRÉDITO ></p>		
<p>images Nestor Almendros Emmanuel Machuel Jean-Claude Gasche Philippe Rousselot Laboratoires Eclair</p>	<p>sons Jean-Pierre Ruh Jacques Maumont Alain Sempé</p>	<p>décor Nicole Rachline Kroll International - Maimos Production Guerres Barbier - Kadler - Steph. Bonna McNelis - Baines - Tala Curbishet Cressel et Patrick Bouzgas & Co</p>	<p>montage Cécile Decugis Christine Lecoquelle Studio A.P.E.C. production Alfred de Graaff Pierre Grimberg</p>	<p>dans une coproduction F.F.P. LES FILMS DU CARROSSE LES FILMS DES DEUX MONDES LES FILMS DE LA PLEIADE LES PRODUCTIONS DE LA GUEVILLE RENN PRODUCTIONS SIMAR FILMS</p>	<p>ERIC ROHMER SIX CONTES MORAUX</p>
					
					
					

rodaje, la coincidencia con lo que aparece en la película es relevante. En la publicación posterior de los *Contes moraux*³⁰ sí que encontramos diferencias importantes, describiéndose con una cierta extensión las razones por las que Jean-Louis está en Clermont. A lo largo de la película, su voz en off, o lo que transmite en las conversaciones que mantiene, nos permitirá conocer estas razones, asumiendo la diferente forma de narrar que el medio cinematográfico y literario ostentan.

05.3 *La boulangère de Monceau*

Las pantallas de créditos se suceden por corte, la tipografía es clásica, la composición es central incluyendo alguna tabulación puntual. No se incorpora banda sonora.

El orden de las pantallas de créditos es el siguiente: productora, realizador y referencia a los *Six contes moraux*, título, listado de actores principales y dirección de fotografía.

Posteriormente al desarrollo de los créditos vemos una toma de un boulevard de París mientras escuchamos un sonido urbano. A con-

tinuación, una voz en off enuncia los lugares de la ciudad que aparecen en la pantalla efectuando pequeños comentarios. Un plano de la protagonista paseando por París finaliza esta introducción.

Mediante esta sencilla y efectiva introducción, Rohmer nos presenta el ámbito en el que se va a desarrollar la acción, al tiempo que introduce el personaje de la mujer que va a ser objeto de persecución por parte del protagonista.

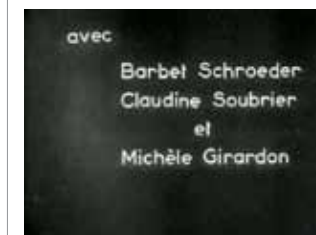
A diferencia de la película anterior, en la transcripción literaria que Rohmer realiza de sus *Contes Moraux*³¹ la escena introductoria se relata con una fidelidad absoluta respecto a lo que aparece en la película. Tanto la enunciación de los lugares parisinos como la manifestación del interés del protagonista por Sylvie, se corresponden exactamente con la voz narrativa de la versión fílmica.

	escena previa	títulos de crédito	escena inicial
AE	00.12 - 00.46	00.00 - 00.11 00.47 - 02.16	02.17 - 02.58
CM	00.04 - 00.26	00.00 - 00.03 00.27 - 02.07	02.08 - 04.23
CB		00.00 - 01.01	01.02 - 01.19
LM		00.00 - 02.10	02.11 - 05.07
HA		00.00 - 01.46	01.47 - 02.58
PD		00.00 - 00.50	00.51 - 01.17
BS		00.00 - 02.53	02.54 - 04.46
PA		00.00 - 01.58	01.59 - 02.50
PK		00.00 - 01.04	01.05 - 01.15
BM		00.00 - 00.22	00.23 - 01.04
NM		00.00 - 00.36	00.37 - 01.13

Estructura temporal de los inicios de película



[BM TÍTULOS DE CRÉDITO >



29. TRUFFAUT 065-B61, 1.

30. Rohmer, 2000, 53-5.

31. Rohmer, 2000, 13.

3.3.3.2 EL DIÁLOGO DISTANTE

Téléphone. Sa voix le rend visible¹.

Robert Bresson

El cuerpo de la oruga contiene ya todas las células, todos los colores de la mariposa, es su virtualidad.

Pero aún no puede volar².

Jean-Claude Carrière

THE RAVEN

Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
"Tis some visiter", I muttered, "tapping at my chamber door
Only this, and nothing more"³.

El último día de febrero de 1845, aparece en *The Evening Mirror*⁴ el poema más célebre de Edgar Allan Poe, *The Raven* (*El Cuervo*). El texto genera gran polémica, siendo acusado entre otras cuestiones de plagio por un corresponsal anónimo en razón de haber utilizado un cuervo como lo hizo Charles Dickens en su obra *Barnaby Rudge* (1841). Probablemente por ello, Poe escribe en 1846 *Philosophy of Composition* (*Filosofía de la composición*), ensayo en el que describe paso a paso el proceso por el que llegó a la composición definitiva del poema. Así explica el autor las motivaciones por las cuales decide

abordar este texto:

La mayoría de los escritores -en especial los poetas- prefieren dar a entender que componen por una especie de sublime frenesí o intuición extática y sin duda se estremecerían ante la idea de que el público echase un vistazo entre bastidores a las laboriosas y vacilantes crudezas del pensamiento, a los verdaderos propósitos sólo vislumbrados en el último momento, a los innumerables destellos de ideas que no alcanzan la madurez completa, a las imágenes del todo maduras desechadas desesperadamente por inabordables, a los cautos rechazos y selecciones, las dolorosas borraduras e interpolaciones, en una palabra, a los mecanismos y los engranajes, el aparejo de la tramoya, las escalas y las celadas, los afeites, plumas y postizos que, en el noventa y nueve por cien de los casos, constituyen el bagaje del histrión literario⁵.

Tras estas palabras, Poe refiere cómo la consideración inicial del poema fue la extensión, concluyendo que cien versos eran la medida justa para que la obra pudiese ser leída de una vez sin la pérdida de una desea-



1. Teléfono. Su voz le hace visible. (Bresson, 1975, 120) (trad. Daniel Aragó Strasser)

2. Carrière, 1997, JCC1 113.

3. Poe, 2001, 38-39.

EL CUERVO

Una triste medianoche meditaba, débil y fatigado,
Sobre un singular volumen de arcaico saber;
cabeceaba, adormecido, cuando de pronto oí un ruido,
unos suaves golpes en la puerta de mi habitación.
"será un visitante que llama a la puerta de mi habitación
-murmuré-,
sólo eso, y nada más" (trad. Magdalena Palmer)

4. Bautizado como *The New-York Mirror* en 1823, inicialmente se trataba de una publicación semanal. A partir de 1844 y hasta 1898 se convierte en un periódico diario con el nombre *The Evening Mirror*. El propio Edgar Allan trabajó como crítico literario hasta 1845, para posteriormente pasar a dirigir durante una temporada la publicación.

5. Poe, 2001, 17.

da unidad. La siguiente ocupación fue elegir la impresión o el efecto que se deseaba transmitir, afirmando que el placer más intenso, más elevado y más puro se encuentra en la contemplación de lo bello, no por ello dejando de lado la pasión y la verdad: *el verdadero artista siempre procurará, ante todo, armonizarlas en una adecuada subordinación al propósito principal, (...) la Belleza, la atmósfera del poema*⁶.

Tras considerar la belleza como el dominio del poema, se preguntó por el tono del mismo, concluyendo que inequívocamente sería la tristeza ya que, según el autor, la melancolía es el más legítimo de los sentimientos poéticos. Una vez determinados la extensión, el dominio y el tono, se dispuso a buscar el eje sobre el cual debía girar toda la estructura del poema. De los efectos habituales -recursos escénicos los llama- el más universal es sin duda el estribillo. Basado en la monotonía, el placer de este recurso deriva de la sensación de identidad, de repetición. Resolvió entonces producir efectos originales continuados mediante la variación de la aplicación del estribillo, mientras éste permanecía, en su mayor parte, invariable.

A continuación, era pertinente reflexionar sobre la naturaleza del estribillo. Al ser repetido varias veces, debía ser breve. De aquí surgió el carácter de la palabra y la estructura del poema: el estribillo concluiría cada estrofa, y necesariamente contendría la más sonora de las vocales, la "e", unida a la "r", la más evocadora de las consonantes.

Una vez definido el "sonido" del estribillo, era necesario escoger una palabra que lo encarnase y lo casara con la melancolía que había predeterminado como tono del poema. La

palabra escogida fue *Nevermore* (nunca más).

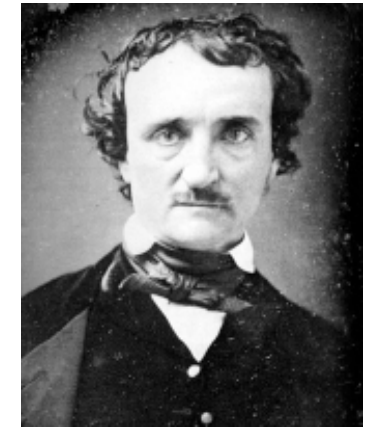
Sólo faltaba el pretexto para usar de manera continuada la palabra *Nevermore*, encontrar un motivo plausible para su repetición. Evitando adjudicar a un ser humano situación tan monótona, pensó en ponerla en boca de una criatura no racional con facultad de habla. Inicialmente se pensó en un loro, acabando finalmente en un cuervo.

A partir de este punto, el texto continúa precisando la línea argumental, profundizando en la estructura del poema y analizando la métrica concreta y tipo de lenguaje utilizado -no olvidemos que se trata de un cuervo.

Resulta de una tremenda generosidad que un artista desvele -o intente desvelar- el proceso de creación de una obra. Y profundamente revelador, ya que de entre todas las disciplinas artísticas, quizás sea el trabajo poético el que mayoritariamente es considerado como una trasposición directa de un cierto estado del espíritu. Aunque no debemos olvidar, citando a Paul Valery, que *por más que contemos los pasos de la diosa, anotemos la frecuencia y longitud media, no extraemos el secreto de su gracia instantánea*⁷, por lo que resulta difícil pensar que la escritura de un poema pueda ser diseccionada tal y como Poe nos lo muestra.

En cualquier caso, debemos convenir que todo acto creativo comporta para el ejecutante la resolución de una finalidad, no necesariamente utilitaria. Partiendo de ello, la obra resultante supondrá el ineludible encuentro entre una intencionalidad personal a la hora de abordar la ejecución, y el trabajo con unos medios asignados para la construcción de la misma.

El debate sobre la responsabilidad que os-



EDGAR ALLAN POE

6. Poe, 2001, 24.

7. Valery, 1990, 31.

tenta en el resultado final de una obra el "contenido" de la misma -directamente relacionado con la finalidad inicial- y la "forma" derivada del proceso constructivo, permanece abierto. Un debate que, como afirma Georges Steiner, resulta improductivo si se contempla con seriedad la unidad constructiva que un proceso creativo comporta:

La naturaleza de todo arte serio, de todo texto literario y filosófico es precisamente convertir en inseparables las categorías de "forma" y "contenido". El contenido de un cuadro es, en todo momento de su ejecución y percepción, el propio de sus medios formales⁸.

En efecto, la condición de forma no puede devenir linealmente de la necesidad de resolución de una cierta finalidad, ya que ello conllevaría la univocidad de la relación entre aquello que debe resolverse y el producto final. Ciertas tendencias críticas y artísticas han defendido sin embargo esta postura, opinando que el verdadero valor de la obra reside casi exclusivamente en su significado. Desde este criticable punto de vista, el creativo se convertiría en una suerte de médium de aquello que la obra debe representar, sabedor por otra parte de que para el reconocimiento de su valía se recurrirá a la consideración de valores distantes y ajenos a los que realmente han vertebrado la construcción de la obra.

Otras posturas, a su vez radicales, se han expresado en el sentido contrario. Es el caso por ejemplo de Josef Albers, cuando en un claro alegato del distanciamiento que la obra de arte debe interponer respecto a la naturaleza de lo que representa afirma: *En consecuencia, esto demuestra para la lectura del color lo que Kandinsky pedía a menudo para la lectura del arte: lo que cuenta no*

es el qué, sino el cómo⁹.

Sin embargo, y retomando la argumentación de Georges Steiner, no cabe duda de que durante el acto creativo se permanece libre para resolver aquello que se ha planteado, y que por consiguiente la obra debe ser juzgada por la unidad y equilibrio conseguidos entre aquello que se pretendía y lo que finalmente se consigue.

En el caso de la arquitectura, el trabajo con el programa -el cometido- debe entenderse, inicialmente, como una fidelidad al principio de utilidad que la profesión comporta. Sin embargo, la atención que el arquitecto debe a los problemas sociales, económicos y de higiene no lo exime de la responsabilidad de realizar mayores esfuerzos ya que, al igual que en otras actividades o profesiones, la mera resolución correcta de unos requerimientos funcionales no es garantía en absoluto de calidad arquitectónica: se trata de una condición necesaria, aunque no suficiente.

El arquitecto inicialmente deberá establecer aquellas operaciones que le permitan interiorizar el programa de necesidades y analizar sus límites de funcionamiento. Tras este proceso previo, se estará en condiciones de trascender los requerimientos funcionales para, articulando miradas diversas, analizar cuál debe ser la respuesta concreta y específica que se va a otorgar al problema propuesto desde un cierto entendimiento del quehacer profesional.

Conviene puntualizar que la obra no queda definida en esta fase. Muy al contrario, al tratarse de un estudio objetivo y flexible, quedan abiertas todas aquellas posibilidades que el proceso de análisis interpuesto ha contemplado, y que el desarrollo del trabajo



GEORGE STEINER

8. Steiner, 2001, 119.

9. Albers, 1979, 17.

subsiguiente puede recuperar. Se trata de un proceso iterativo, de ida y vuelta, en el cual en base a unas decisiones programáticas iniciales el proyecto de arquitectura empieza a desarrollarse, pudiendo ocurrir que en el avance del mismo se detecten nuevas posibilidades que cuestionen total o parcialmente aquellas conjeturas iniciales. Se retorna pues al análisis del programa inicial, pero desde una posición ventajosa: el papel ya no se encuentra "en blanco".

El programa en arquitectura sería lo equivalente al argumento cinematográfico, en el que apenas se define el "tema" que se va a desarrollar y un ligero esbozo de los personajes y lugares en los que la acción va a tener lugar. Posteriormente, es el guión - equivalente a su vez al proyecto en arquitectura - quien con carácter general¹⁰ estructura la película: establece el número de planos, define las localizaciones concretas de cada situación, caracteriza de una manera precisa los actores y actrices necesarios y detalla los diálogos de los mismos. A partir de aquí, el director construye una realidad estrictamente audiovisual, seleccionando con su cámara fragmentos de realidad -que siempre y necesariamente trasciende los encuadres escogidos- y procediendo a su posterior montaje y postproducción.

Así pues, durante el proceso de construcción de la forma el realizador cinematográfico utiliza el argumento pero no sucumbe a él. Mediante la ayuda inestimable del guión, auténtico "director" del proceso, controla los hechos que quiere relatar, la forma de filmarlos, su duración e inserción en el film, las características lumínicas... construyendo una realidad nueva y original a partir de un argumento inicialmente predeterminado. Al igual que otras disciplinas creativas se trata de un proceso abierto, en el que es

posible considerar durante el proceso cambios y ajustes sobre lo inicialmente previsto. No podría ser de otra manera, puesto que resulta del todo imposible no conceder una oportunidad a la enmienda o a la visión diferencial que se genera sobre algo conforme aumenta el conocimiento.

A la hora de abordar la resolución de un determinado argumento o fragmento narrativo, el realizador cuenta con un amplio elenco de posibilidades para el control del tiempo y el espacio cinematográficos, siempre ficticios. Es por ello que el producto final obtenido en base a un proceso necesariamente electivo permitirá diferenciar dos posibles realizaciones basadas en la resolución de un mismo tema. No obstante, resulta habitual escuchar cómo impropriamente se comparan dos diferentes formas de resolver un argumento común como si se tratase de dos versiones de una misma película, una buena y una mala, cuando en el fondo, y esencialmente, no se trata de la misma película.

Viene a colación una conocida anécdota del realizador Orson Welles referente a cómo el argumento que una película debe resolver tan sólo supone el punto de partida de un proceso. Corría el verano de 1946. Durante el transcurso de una llamada telefónica realizada desde la taquilla del teatro en el que Welles estaba representando *Around the world in 80 days (La vuelta al mundo en 80 días)*, el director americano había obtenido del productor Harry Cohn la suma de 25.000 dólares bajo la promesa de que tenía una historia extraordinaria para la próxima película que realizasen juntos. El productor quiso conocer entonces algunos detalles de la historia -por otro lado inexistente hasta el momento-, por lo que Welles escogió al azar una de las dos novelitas que había encima de una mesa y, tras leerle a Cohn el título de la



ORSON WELLES

10. Existen muchos tipos de guiones. En algunas ocasiones se trata de documentos muy definidos, en los que aparecen todo tipo de indicaciones para el rodaje e incluso la postproducción. En otros casos apenas se esbozan unas líneas, permitiendo construir la película con una mayor libertad.

Este tema se analiza con más profundidad en 3.2.2. Proyectando la mirada.

misma y la escueta sinopsis que figuraba en su dorso, le indicó: "compra los derechos y haré la película" ¹¹.

La novela en cuestión era *If I die before I awake* (*Si muero antes de despertar*), escrita por Raymond Sherwood King en 1938. Con esta corta novela policiaca que algunos críticos consideran de escaso nivel literario y otros encumbran, Orson Welles construyó su película *The Lady from Shanghai* (*La dama de Shanghái*, 1947), considerada unánimemente en este caso como una obra maestra.

Orson Welles sabía perfectamente que podía construir una buena película independientemente del argumento, ya que era consciente de que iba a poder adoptar cuantas decisiones formales fueran necesarias para convertir cualquier excusa argumental en un producto propio.

Concluyendo, el realizador ostenta pues el poder de manipular desde el guión, la selección del equipo, el rodaje y la post-producción, la forma con la que resuelve escena a escena el argumento de su película. Resulta pues interesante analizar cómo diversos realizadores solucionan cierto tipo de secuencias, recurrentes en numerosas producciones, como es el caso de una comunicación establecida entre dos personajes alojados en espacios físicamente distantes mediante la ayuda de un aparato electrónico: el teléfono.

Un teléfono siempre convoca a escena a un personaje y un espacio ausentes. Es por ello que constituye un instrumento esencial para la manipulación del espacio y tiempo cinematográficos al asociar dos ámbitos -y dos o más personajes que podemos conocer previamente o no- mediante la construcción de un campo invisible, e incluso a veces inexistente. De hecho, muchas veces se utiliza como carta

de presentación de un cierto emplazamiento o personaje que conoceremos más tarde o que nunca veremos: sólo sabremos que existe por la llamada realizada.

Este campo físico invisible es capaz de proyectar nuestra imaginación más allá de lo que la propia visión y escucha definen. Es una oscilación entre el vacío de lo que desconocemos y la plenitud de lo que imaginamos, entre la presencia y la no presencia comenzando ya desde el mismo momento en que el timbre suena, pues la llamada se inicia sin que uno de los dos interlocutores esté presente.

El trabajo con las elipsis temporales es consustancial al rodaje y montaje de los planos constituyentes de una conversación telefónica. Normalmente se nos omiten ciertos "pasos" de la conversación como el acercamiento al aparato, el marcado del número o algunos fragmentos de conversación. El espectador cómplice que ha interiorizado el lenguaje cinematográfico está acostumbrado a ello, y de hecho cuando esto no ocurre podemos hablar de una cierta intencionalidad formal de acuerdo a las sensaciones que se desea transmitir durante la preparación y transcurso de la llamada. Un buen ejemplo de ello lo constituyen aquellas ocasiones en las que no se nos omite ningún detalle relativo al inicio de una llamada: acercamiento al auricular, marcado individual y pausado de todos los números en el dial y tiempo de espera con señal acústica hasta que el interlocutor descuelga. Normalmente estas situaciones transmiten tensión al espectador, este tiempo de espera se atiende con impaciencia, entre otras cosas porque estamos acostumbrados a que se nos omita.

El teléfono provoca pausas, esperas, "miradas que el otro no ve". En este oscilar entre la frontera del campo y del fuera de campo,



SUSPENSE, L.WEBER Y P.SMALLEY

11. Los detalles que aquí se reseñan pertenecen a la versión de la anécdota que Santos Zunzunegui refiere en su publicación sobre Orson Welles. (Zunzunegui, 2005, 146). En otras versiones disponibles se indica que el director americano se encontraba en un aeropuerto, y no en la taquilla de un teatro; y que la llamada telefónica partió de Harry Cohn, no de Orson Welles, aunque siempre para reclamarle datos respecto a la nueva producción que iban a acometer conjuntamente.

Santos Zunzunegui otorga un cierto crédito a la anécdota, aportando finalmente una sucinta bibliografía en la que se pueden encontrar diferentes versiones de la misma.

resulta necesario utilizar gestos y señales pertenecientes a conocidas convenciones cotidianas relacionadas con la ausencia de presencia física "del otro" que toda llamada telefónica conlleva.

En este sentido, pocas estrategias cinematográficas han requerido de una manera tan importante la asunción e interiorización por parte del espectador de un determinado código de convenciones visuales y auditivas como el recurso de una llamada telefónica. Cabría aquí recordar cómo en los inicios del cine, en los que resultaba necesario otorgar un mayor número de datos de cara a la adecuada comprensión de aquello que la pantalla relataba, en algunas ocasiones se recurría a la llamada *split-screen*¹². Este efecto permitía ver simultáneamente en pantalla a los diferentes interlocutores que formaban parte de la conversación.

Un ejemplo clásico de esta estrategia lo encontramos en el film mudo de 1913 *Suspense*, de Lois Weber y Philips Smalley. En el mismo, una pantalla tripartita nos muestra cómo una mujer llama a su marido por teléfono mientras un vagabundo coge la llave de la casa que está bajo el felpudo y entra en la casa. Algo más tarde, Michael Gordon utiliza la pantalla partida en su película *Pillow talk* (*Confidencias a media noche*, 1959), no sólo en escenas en las que se conversa por teléfono sino en aquellas situaciones en las que en general se pretende poner en comunicación dos espacios.

En la base de esta asunción contemporánea del lenguaje cinematográfico, y siempre en relación al tema que nos ocupa, está el hecho de que toda conversación telefónica filmada mediante alternancia de planos va a permitir "unir" a ambos interlocutores en una acción simultánea. Seguramente, el hecho de que una

escena de este tipo desembocase en una resolución en la que ambos personajes en realidad están hablando con terceras personas que no han sido introducidas mediante la imagen se leería con carácter general como un error, como una "falta de ortografía", salvo que exista una razón argumental para ello como el hecho de que resulte necesario que dos conversaciones paralelas se desarrollen simultáneamente.

Es por ello que el espectador nunca piensa en la distancia temporal con que las tomas de los dos interlocutores pueden haberse realizado, no se plantea que, con carácter general, los actores nunca están hablando entre ellos mientras se ruedan sus planos singulares.

Esto otorga una gran libertad de planificación y montaje al director de una película. En muchas ocasiones, por ejemplo, la cámara nos muestra solamente a un interlocutor. Se trata de una estrategia de planificación muy interesante, ya que "ahorra" un personaje -y un plano- siempre y cuando por algún motivo el desarrollo narrativo no precise mostrar a ambos conversadores. En este caso el tratamiento de la voz de los personajes adquiere gran importancia, ya que podemos atender tan sólo a las palabras que pronuncia el personaje que vemos, a las de los dos interlocutores o simplemente a la voz del personaje que no vemos. En estos dos últimos casos, suele incorporarse un efecto de sonido que permite asociar la voz lejana con nuestro recuerdo del timbre y volumen de voz habituales de una persona al otro extremo del auricular.

En una misma escena pueden combinarse varias estrategias de las que estamos comentando. En *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959) de Alfred Hitchcock encontramos un ejemplo de ello. Cary Grant ha sido



PILLOW TALK, M.GORDON

12. Composición visual en la que el fotograma se fragmenta en dos imágenes separadas que no se superponen. El término se emplea también frecuentemente para referirse a fotogramas divididos en más de dos componentes, pero las denominaciones de "multiimagen" o de "imagen múltiple" resultan más apropiadas para dichos fotogramas. (Konigsberg, 2004, 376)

detenido por conducción imprudente en estado de embriaguez. Ya en la comisaría, le ofrecen la posibilidad de efectuar una llamada de teléfono. El policía de turno marca el número de teléfono de su madre, y posteriormente escuchamos cómo una voz femenina con efecto de sonido amortiguado -su madre, Jessie Royce Landis- contesta a la llamada. A partir de que el policía le da el auricular a Cary Grant, y durante todo el desarrollo de la subsiguiente conversación, no atendemos más que a sus palabras, intuyendo por las mismas el carácter -e incluso las palabras exactas- de la parte de diálogo que no escuchamos.

La decisión de qué fragmento de conversación escuchamos y a qué personaje va asociada se convierte así en un instrumento constructivo de primer orden. En primera instancia se podría pensar en una planificación que podríamos calificar de "directa", en la cual sólo escuchamos al personaje que vemos hablar en la pantalla, pero en muchas ocasiones ocurre lo contrario -o una combinación de ambas-, permitiendo atender a la reacción de cada personaje al escuchar lo que el interlocutor invisible dice.

Por último, un teléfono puede incluso hablar desde el silencio. El hecho de que veamos a un personaje mover los labios con un auricular en la mano -aunque no escuchemos su voz- o simplemente lo veamos descolar o colgar un auricular, sitúa la acción en un contexto narrativo particular del que el realizador puede obtener múltiples ventajas. Por un lado, si el espectador ya tiene claro el motivo y destinatario-emisario de la llamada, esta acción supondrá una elipsis muy efectiva de aquello que ya sabemos o intuimos. Por otro, puede otorgarnos la oportunidad de relatar a un tercero el contenido de la llamada que se acaba de sostener, sustituyendo

un texto dialogado por una narración. En algunas ocasiones una banda sonora intencionada puede sustituir entonces la interlocución del personaje.

En *Le feu follet* (*El fuego fatuo*, 1963) de Louis Malle encontramos un ejemplo extremo de este tipo de estrategia, cuando el protagonista se aproxima a un teléfono y simula la posibilidad de transmitir a través del auricular colgado unas palabras a unos interlocutores ausentes. El inoperativo teléfono en este caso otorga la posibilidad de construir la metáfora de una conversación que en el fondo no se desea tener.

Por último, tan sólo la escucha de un timbre de teléfono y el sonido del levantado del auricular -o una eventual presentación vocal por parte de quien descuelga- permite entender que la llamada se ha producido, aunque el teléfono no aparezca en campo. Si la película está convenientemente planificada y montada el espectador va, pues, a reconstruir mentalmente toda aquella conversación que no pueda ver ni escuchar. Es por ello que, resumiendo, los teléfonos se convierten habitualmente en instrumentos narrativos muy eficaces ya que:

- Recrean y comunican espacios ausentes, manipulando el alejamiento o acercamiento entre los interlocutores.
- Exaltan la parcialidad de la comunicación, actuando sobre la discontinuidad del contacto, sobre el anonimato, siendo capaces de resolver unilateralmente situaciones argumentales con medios muy escasos.
- Trabajan con gran soltura y flexibilidad en la frontera entre el campo y el fuera de campo.
- Permiten otorgar datos lejanos pero competentes a la historia que la película desarrolla.
- Se toman la libertad de no respetar unas



NORTH BY NORTHWEST, A.HITCHCOCK



LE FEU FOLLET, L.MALLE



ciertas reglas del discurso narrativo ya que la llamada, cuando llega, en muchas ocasiones no se preocupa de presentar a uno de los interlocutores.

ANÁLISIS FÍLMICO

Cuatro de las once películas analizadas no cuentan con ninguna escena en la que se desarrolle una conversación telefónica: *Pickpocket*, *La boulangère de Monceau*, *Le beau Serge* y *Un condamné à mort s'est échappé*. De esta última película se realizará, en cualquier caso, un comentario particular respecto al tema que nos ocupa.

01. Ascenseur pour l'échafaud

Louis Malle decide que los dos amantes Julien y Florence van a estar juntos solamente dos veces: en la escena inicial, hablando por teléfono mientras discurren los títulos de crédito, y en la escena final, cuando el comisario Cherrier le muestra a Florence unas fotos comprometedoras de ambos. En el primer caso los escuchamos, en el segundo los vemos.

Es por ello que esta conversación inicial se constituye en el instrumento fundamental de presentación de personajes y planteamiento de la trama argumental¹³. Florence habla desde una cabina telefónica; Julien desde su despacho. Tras escuchar unas frases iniciales por parte de ambos -estableciendo la temática y tono de la conversación-, la música de Miles Davis sustituye a sus voces mientras desfilan los títulos de crédito. Tras su finalización, los escucharemos de nuevo mientras se despiden.

En unos de los documentos encontrados en la

*BIFI*¹⁴ se describe cómo Louis Malle planificó esta secuencia. Los diálogos cambian, incluso se cita por parte de Florence la existencia de las fotos que se hicieron juntos en *Le Parc de St Cloud*, y que luego se volverían comprometedoras, pero la descripción formal y visual de la planificación y montaje previstos presenta bastantes coincidencias con lo que podemos ver en la película.

Gros plan, lèvres de Florence, sans voir le téléphone.

. . .

Ensuite gros plan Julien.

. . .

Ces visages doivent être traités par pièces détachées pour laisser l'impression qu'ils se parlent bouche à bouche, ou plutôt on glissera la caméra lentement par travelling, le long de leurs visages.

. . .

La caméra recule. Nous voyons maintenant les deux appareils, mais toujours avec les visages de telle sorte que nous ignorions où se trouvent Julien et Florence.

. . .

Julien est un homme brun, concentré, énergique d'aspect. Florence est rouge. Une grande expression de résolution et de confiance règne sur son visage.

. . .

Nous voyons la main de Julien, à la hauteur de l'appareil. Cette main tient un appareil miniature, dont nous lisons la marque "Minox".

. . .

Elle dit oui avec énergie. Puis elle répète ensemble comme une litanie à voix basse.

. . .

Nous prenons du recul et nous voyons qu'elle téléphone d'une cabine publique, vitrée. Elle porte un costume tailleur



13. Esta conversación se analiza de una manera más extensa a nivel de planificación en 3.3.3.1 *Atravesar el umbral*.

14. CNC MALLE 0017-B3 Scénaristique / Continuité dialoguée (exemplaire de travail)

très élégant.

Nous pensons à l'extérieur de la cabine tandis qu'elle continue à parler. C'est le rond-point des Champs-Élysées par une fin d'après-midi de septembre.

. . .

GENÉRIQUE

Sur le générique, ils continuent de parler, mais leur dialogue d'amour se perd dans le brouhaha de la foule tous les bruits de la ville. Quand le générique finit, la caméra se rapproche d'eux à nouveau.

FLORENCE. ... A tout à l'heure, mon Amour. Je t'attends au Friedland, sur la place. Je serais près de toi. A tout à l'heure, mon amour¹⁵.

Lo que el guión refiere y lo que vemos en la película presenta múltiples coincidencias. Observar, a modo de detalle, que en la película la cámara de fotos en miniatura aparece más tarde, cuando ya han dejado de hablar por teléfono. Julien la coge de encima de la mesa y la introduce en el impermeable que más tarde encontrarán Louis y Veronique en el coche robado.

Como aparece tratado ya desde el guión, inicialmente se podría pensar que se trata de un monólogo o una conversación presencial entre dos personajes, ya que el encuadre registra sólo a Florence. Posteriormente descubrimos que se trata de una conversación telefónica.

En esta película encontramos otras conversaciones telefónicas, pero están tratadas de una manera muy distinta a la conversación inicial. Las dos primeras las realiza Geneviève, la secretaria de Julien, desde la centralita de su puesto de trabajo: la pri-

mera informando a Carala de que tiene una llamada, la segunda llamando a Julien a su despacho para preguntar si ya ha terminado su trabajo y pueden salir del edificio.

Las tres llamadas siguientes se realizan desde el bar del boulevard Haussmann. La primera de ellas la realiza Florence a su casa para averiguar si alguien había llamado allí preguntado por ella. En la segunda Julien, tras su liberación del ascensor, llama a su vez a casa de Florence para averiguar si se encuentra allí. Por último, la camarera del bar contacta con la policía para informar de que Julien se encuentra desayunando tranquilamente, ignorando que se trata de un perseguido por la justicia.

Algo más tarde encontraremos de nuevo a Florence en una cabina pública, llamando a su vez a la policía para delatar a Louis y Veronique como autores del asesinato de los turistas alemanes.

En todas estas conversaciones atendemos únicamente al personaje que realiza la llamada, sobreentendiendo con sus palabras el resto de la conversación al otro lado del auricular. En el extremo de este entendimiento, en la llamada que realiza la camarera a la policía ni siquiera atendemos a sus palabras, pero sabemos a quien está llamando porque su jefe le acaba de decir que se comunique con la policía. Y por supuesto entendemos cual es el motivo de la llamada: la denuncia de Julien.

Es en este sentido muy interesante cómo desarrolla Louis Malle la detención de Julien a partir de esta llamada. Mientras éste intenta localizar a Florence, podemos observar cómo el dueño del establecimiento y la camarera le miran con estupor y desconfianza. Tras finalizar Julien su llamada y volver a



[AE · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA 1 >



1

15. Primer plano, labios de Florence, sin ver el teléfono / A continuación, primer plano de Julien / Sus rostros deben ser tratados mediante detalles para ofrecer la impresión de que se hablan boca a boca, o más bien se deslizará la cámara lentamente mediante travelling, a lo largo de sus rostros / La cámara retrocede. Vemos entonces los dos aparatos, pero siempre con sus rostros de manera que no sepamos donde se encuentran Julien y Florence / Julien es moreno, concentrado, enérgico de aspecto. Florence es pelirroja. Su rostro expresa gran resolución y confianza / Vemos la mano de Julien, a la altura del aparato. En esta mano sostiene un aparato miniatura, donde leemos la marca "Minox" / Ella dice sí con energía. Después ella lo repite al mismo tiempo como una letanía / Seguimos con el retroceso y vemos que ella telefonea desde una cabina pública, acristalada. Lleva un traje a medida muy elegante / Nos concentramos en el exterior de la cabina mientras ella continúa hablando. Estamos en la rotonda de los Campos Elíseos un atardecer de septiembre.

TÍTULOS DE CRÉDITO Sobre los títulos de crédito, ellos continúan hablando, pero su diálogo de amor se pierde con la algarabía de todos los sonidos de la ciudad. Al finalizar los créditos, la cámara se aproxima a ellos de nuevo.

FLORENCE ...hasta ahora mi Amor. Te espero en Friedland, en la plaza. Estaré cerca de ti. Hasta ahora mi amor.

la mesa donde se encontraba anteriormente, la camarera consulta si debe llamar a la policía, a lo que el propietario contesta afirmativamente. Discretamente coge entonces el teléfono y lo oculta bajo la barra del bar, para que no se pueda apreciar que está realizando una llamada.

Un nuevo plano presenta a la camarera telefoneando en último término -como antes hemos comentado no se escucha su conversación-, a Julien en primer plano sentado en su mesa, y a un padre con su hija en la mesa contigua. La hija ha reconocido la foto del asesino en el periódico que sostiene su padre entre las manos, por lo que mira fijamente a Julien. Éste todavía no ha visto lo que sobre él se ha publicado, por lo que no entiende la mirada de la niña y, agotado por la noche que ha pasado, intenta pegarle un susto para que se olvide de él.

Sin embargo, la niña no desiste de su intento de averiguar si la foto del periódico corresponde a la del hombre sentado junto a ella, incluso preguntándole a su padre respecto al tema. Se montan en este sentido un conjunto de planos con diferentes encuadres, siendo muy interesante uno de ellos en el que vemos un plano cercano de la niña y a Julien reflejado en un espejo. Todo ello hace que Julien comience a sospechar que algo extraño está ocurriendo, por lo que cuando el padre y su hija se van dejando el periódico en una silla, Julien lo coge. Una cámara cierra progresivamente el encuadre sobre una página del mismo con su foto y el titular "Tavernier l'assassin"¹⁶. Un plano muy interesante muestra una página de periódico que se dobla permitiendo ver el rostro perplejo de un Julien confuso pero que comienza a atar cabos.

A continuación, un cambio de plano nos muestra como ciertos clientes del bar comienzan



[AE-CONVERSACIÓN TELEFÓNICA GENEVIEVE 1]



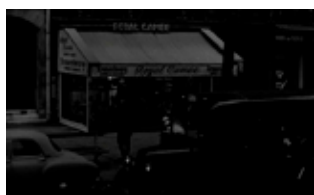
[AE-CONVERSACIÓN TELEFÓNICA GENEVIEVE 2 >



16. "El asesino Tavernier"



[AE-LLAMADA DESDE EL CAFÉ DEL BOULEVARD >



a levantarse al oír una sirena de policía que se acerca, temerosos de lo que allí pueda ocurrir. La cámara abre lentamente el encuadre hasta un plano general de la terraza del bar, momento en que vemos aparecer un coche de policía que aparca frente a la misma y abre una de sus puertas mientras suena un silbato.

Un fundido a negro permite realizar una elipsis temporal entre éste último plano y otro de un conjunto de cuatro hombres sobre fondo oscuro. Suena un teclado de máquina de escribir solapado con el comienzo de una música intrigante. Va a comenzar el interrogatorio de Julien.

02. *Hiroshima mon amour*

Suena el teléfono pero ni EL ni ELLA lo cogen. Acaban de llegar a la casa japonesa de EL y saben que a su amor le queda pocas horas de libertad.

Nada más entrar en la casa ELLA le ha preguntado sobre su mujer, y EL ha contestado que es muy guapa, que no está en la ciudad pero que regresa esa tarde. Tras su confesión escuchamos un sonido que identificamos como un timbre de teléfono y la mirada de EL se desvía lateralmente. El espectador no tiene dudas interpretando estos dos actos, auditivo y visual respectivamente: EL "mira" a un teléfono supuestamente fuera de campo que suena. Resnais confía en ello, y no nos lo muestra.

EL recupera su mirada sobre ELLA, ahora en silencio, se aproxima, y tras unos instantes de tensa mirada se abrazan y besan. Los dos han entendido que significa esa llamada de teléfono que no se atiende y de la que no se vuelve a hablar, incluso pueden imaginar



[HA SONIDO DE UN TELÉFONO >



quien estaba al otro lado del aparato. El teléfono sigue sonando, mientras ellos continúan abrazados casi en silencio.

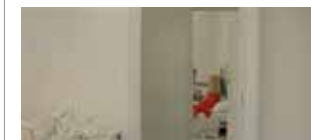
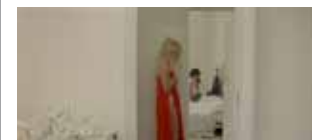
En este caso la llamada afina psicológicamente la situación. Ellos se saben proscritos de un amor prohibido, y la llamada es una nota de realidad en ese momento que entienden irreal. Alain Resnais con esta sencilla estrategia auditivo-visual consigue trasladar al espectador una gran carga emocional.

03. *Le mépris*

Jean-Luc Godard planifica y rueda dos conversaciones de teléfono en el apartamento de Camille y Paul usando una estrategia narrativo-visual similar.

En ambas escuchamos previamente un sonido que inequívocamente identificamos de teléfono, un sonido lejano ya que el aparato -situado en la habitación de matrimonio del apartamento- no está a la vista. Godard utiliza muy bien los niveles de volumen en estas dos escenas, permitiendo comprender espacialmente la distancia entre las diferentes salas en las que se desarrolla la acción. El timbre de teléfono suena apagado y distante en ambos casos, las voces que escuchamos modifican su timbre y su intensidad conforme el plano cambia y la situación de cercanía al aparato se modifica.

En el primer caso coge el teléfono Paul, y la llamada está destinada a Camille -es su madre quien llama. En el segundo es Camille quien contesta, siendo el productor de la película Jeremy Prokosh quien llama, por lo que está destinada a Paul. En ambos casos pues, la primera parte de la conversación se sostiene por alguien a quien no está destinada la llamada. El hecho de que el auricular



[LM·LLAMADA PARA CAMILLE >



] [LM·LLAMADA PARA PAUL >



posteriormente se intercambie se utiliza por parte de Godard para incidir en los conflictos de la pareja, ya que ambos interlocutores invisibles constituyen un punto de desencuentro para ellos: Paul desconfía de la relación entre Camille y su madre; Camille desprecia a Paul por su relación con Jeremy Prokosh.

Si que encontramos una diferencia entre ambas, y es que mientras que en el primer caso la supuesta conversación tiene lugar con un personaje a quien no conocemos ni veremos y que hasta ese momento no ha sido presentado en la película, la madre de Camille, en el caso de la segunda si que podemos imaginar al otro lado del auricular al productor americano. Se trata de una diferencia importante, ya que en el caso de la madre esta estrategia filmica permite introducir a este personaje y hacer "que exista" únicamente a través del simulacro de una conversación.

04. *Ma nuit chez Maud*

En la primera de las dos conversaciones telefónicas que aparecen en esta película encontramos un ejemplo similar al anteriormente comentado. Jean-Louis está cocinando en casa de Maud mientras escuchamos a ésta última hablar. Como se trata de una conversación y no escuchamos respuesta a sus palabras, interpretamos inequívocamente que Maud está hablando por teléfono. La cámara realiza una panorámica de izquierda a derecha siguiendo a Jean-Louis y encontramos a Maud efectivamente hablando con un auricular en la mano. El protagonista masculino sale de campo y Maud finaliza su conversación. La cámara recupera la panorámica siguiendo a la actriz hasta su encuentro con Jean-Louis mientras dice:

MAUD Savez qui c'est-t-était?
 JEAN-LOUIS Non.
 MAUD Mon Mari.
 JEAN-LOUIS Ah.¹⁷

De esta manera se introduce al ex-marido de Maud -a quien nunca veremos en la película- permitiendo a continuación una conversación entre ambos al respecto.

La segunda conversación tiene lugar en un teléfono público de un café. Jean Louis en la barra mantiene el auricular en su oreja, y por la conversación que mantiene se sobreentiende que ha llamado a casa de Maud y está preguntando por ella a la persona de servicio que ya conocemos por otra escena:

JEAN-LOUIS Est-ce que le docteur est là
 sil-vous-plaît?
 . . .
 Elle est partie ou sortie?
 . . .
 Bien.
 . . .
 Elle sera vendredi?
 . . .
 Merci.¹⁸

En el guión de la película encontrado en los Archivos de la BIFI¹⁹ encontramos en la página 94:

59. MON BUREAU

Je suis en train de téléphoner.

MOI

Allô. Est-ce que le Docteur est là?

. . .

Partie ou sortie? . . . elle est à Clermont?

. . .

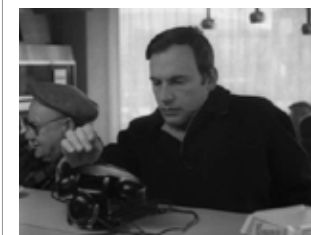
Elle rentre jeudi? Ah, bon. Je rappelle-



[NM·CONVERSACIÓN TELEFÓNICA EN CASA DE MAUD >



]



[NM·LLAMADA DESDE UN CAFÉ >



]

17. (MAUD) ¿Sabe quién era?. / (JEAN-LOUIS) No. / (MAUD) Mi marido. / (JEAN-LOUIS) Ah.

18. (JEAN-LOUIS) ¿Está la doctora por favor? / ¿Ha partido o ha salido? / Bien / ¿Estará el jueves? / Gracias.

19. TRUFFAUT 065-B61.

rai. Merci.
(*Je raccroche*)²⁰

Como vemos la conversación se mantiene a grandes rasgos, aunque se modifica el emplazamiento de la misma y algunos detalles.

Mediante este tipo de estrategia narrativa el director nos informa de varias cosas: de que Jean-Louis está intentando contactar con Maud -según le había prometido anteriormente-, que en estos momentos ella no está en la ciudad - y que Jean-Louis sí lo está- y que regresa en unos días, por lo que existe la posibilidad de que puedan verse. El aporte de información es tanto temporal como espacial, algo que resulta muy interesante.

05. *La peau douce*

En esta película el teléfono se convierte en un aliado imprescindible para François Truffaut a la hora de planificar visual y auditivamente el desarrollo de su argumento.

En primera instancia Pierre Lachenay, su protagonista masculino, mantiene una relación oculta con su amante, una relación que precisa para su coordinación de un elemento tan discreto como un teléfono. Por otro lado, Pierre es un personaje que no afronta las cosas de frente, por lo que la distancia personal que provoca una llamada telefónica resulta muy conveniente para sus propósitos.

Las nueve conversaciones telefónicas que aparecen en la película -salvo un caso concreto siempre es Pierre quien llama- podemos agruparlas en cuatro bloques diferentes, de acuerdo a ciertas características formales que serán comentadas en su momento. Algo significativo es que esta separación en bloques conceptuales no altera el orden de las

conversaciones en la película: todas ellas mantienen su posición relativa en la misma, por lo que podemos concluir una intencionalidad concreta por parte de Truffaut a la hora de decidir en que momento de la producción convenía una u otra manera de filmar la conversación.

El primer bloque lo conforman dos conversaciones telefónicas desarrolladas en el hotel de Lisboa²¹. Ambas ponen en comunicación las dos habitaciones de los personajes protagonistas, Pierre y Nicole, aunque sólo vemos a Pierre sentado en la cama.

En la primera de ellas, Pierre solicita comunicación en recepción con la habitación de Nicole, y posteriormente habla con ella. En la segunda es Nicole quien llama. En ambas podemos atender a la voz de Nicole o la recepcionista trabajadas con un efecto sonoro que pretende trasladar al espectador el recuerdo de un interlocutor al otro lado del auricular.

Algo que sin embargo es interesante es como en la primera conversación domina por volumen la voz de Pierre, mientras que en el segundo caso las palabras de Nicole aumentan de intensidad y se constituyen en voz principal.

En el segundo bloque, Pierre utiliza tres conversaciones telefónicas para conseguir su primera cita con Nicole en París. Un primer intento infructuoso lo realiza desde el despacho de su casa, el segundo desde su oficina, el tercero y definitivo desde una cabina telefónica. En esta secuencia de emplazamientos vemos como el grado de intimidad del espacio donde se intenta la llamada se modifica desde un emplazamiento muy privado hasta uno totalmente público.

Un aspecto formal interesante es como Truffaut



[PD·LLAMADA DESDE EL DESPACHO >



1

20. *Estoy telefoneando. (YO) ¿Oiga? ¿Está la Doctora? / ¿Ha partido o ha salido / ¿Vuelve el jueves? / Ah, bien, volveré a llamar. Gracias / (cuelgo)*

21. Estas conversaciones se desarrollan de una manera más extensa a nivel de planificación en 3.3.2.2 *La cámara lúcida*, comentando a su vez el documento encontrado en el CNC SCEN 2085 B 622 en relación a esta escena concreta.

en esta serie de llamadas no escatima ningún tiempo, no practica ninguna elipsis. Resulta habitual que en una escena de este tipo el marcado -todavía mecánico- del número en el dial se omite, ya que el espectador está habituado a entender esta supresión. Sin embargo, en todos los casos vemos en plano de detalle como la mano de Pierre marca uno a uno los números de Nicole. Convenientemente acompañado por fragmentos de una pieza musical al tiempo romántica e intrigante, esta lentitud que impone Truffaut con esta estrategia temporal y visual transmite al espectador inquietud e intriga, algo muy conveniente al argumento que la película desarrolla.

Otro aspecto común a las tres conversaciones de este segundo bloque lo constituye el hecho de que Pierre nunca habla, ni siquiera en la tercera conversación que resuelve el encuentro. Truffaut confía en un espectador que es capaz de comprender los signos que rodean la acción de Pierre, y que entiende la conclusión final cuando ambos se encuentran.

En la primera de ellas, realizada desde su despacho doméstico, Nicole comunica: un sonido simulado intermitente así nos lo hace creer. Pierre aprovecha la situación para recortar el número de teléfono que Nicole en el avión le había apuntado en una cajetilla de cerillas y guardarlo en su cartera. Al oír los pasos y la voz de Franca cuelga el auricular.

En la segunda de ellas, vemos como Pierre en su oficina saca de su cartera el cartoncillo con el número de teléfono y comienza a marcar, pero se arrepiente en el proceso al comprobar, mediante el reflejo en un espejo, que en la sala contigua se encuentra su secretaria Dominique y no va a poder hablar con la tranquilidad necesaria.

Este espejo convenientemente situado permite conectar visualmente dos espacios, uno el que las imágenes nos muestran -el despacho de Pierre- y otro simulado, el puesto de trabajo de Dominique²².

La tercera conversación de este bloque, inmediatamente posterior, se planifica de una manera muy interesante. Un cambio de cámara nos permite ver como Pierre se levanta y entra en el despacho de su secretaria para decirle que sale a la calle un momento. En el espejo vemos como Dominique sigue sus movimientos desde que sale de su despacho hasta que desaparece por la puerta del gabinete, manifestando su rostro un cierto estupor ante la poco habitual actuación de su jefe.

El siguiente plano nos muestra a Pierre saliendo del zaguán y andando con ritmo rápido hasta que una transición por barrido desenfocado nos lleva a un plano de sus manos marcando el teléfono de Nicole, de nuevo con el cartoncillo de la caja de cerillas en su mano. La cámara cierra el encuadre sobre esta acción hasta que mediante un fundido encadenado vemos a Pierre y Nicole andando por París.

Resulta muy interesante la elipsis temporal y espacial practicada mediante esta estrategia de planificación y montaje, ya que el espectador entiende perfectamente el lapso temporal practicado, aunque no sea consciente realmente de la distancia física que separa los tres escenarios en los que se desarrolla la escena: oficina, cabina telefónica y calle de París donde finalmente se encuentran.

El tercer bloque lo conforman dos conversaciones rápidas entre Pierre y su mujer, Franca. Ésta ha descubierto que su marido probablemente le engaña, por lo que su tono al otro lado del auricular es tenso y cor-



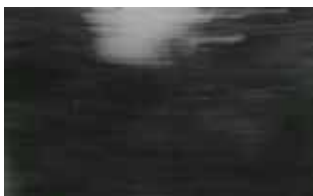
[PD·LLAMADA DESDE LA OFICINA >



22. En 3.3.3.4 *El horizonte duplicado* se analiza esta escena desde el punto de vista de la capacidad que un espejo ostenta para recrear un espacio ausente en la pantalla.



] [PD · LLAMADA DESDE LA OFICINA Y LA CABINA URBANA >



[PD · LLAMADA A FRANCA DESDE EL ALBERGUE >

] [PD · LLAMADA DE FRANCA]

[PD · LLAMADA A ODILE Y MICHEL >



]]

tante. Nuevamente se introduce un efecto de sonido en la voz de Franca simulando que se encuentra al otro lado del aparato.

La primera de ellas tiene lugar en la habitación del albergue donde Pierre y Nicole han pasado la noche, infructuosamente, cuando éste llama intentando mentir a Franca sobre las causas por las que no está en París. En la segunda es Franca quien llama, para decirle a Pierre que piensa separarse de él y que debe pasar por casa a recoger sus cosas.

El último bloque contiene dos conversaciones, tratadas de una manera muy diferente al resto. Pierre está en el restaurante donde finalmente va a ser asesinado por Franca. Nicole acaba de dejarle, por lo que comienza a plantearse hasta que punto ha actuado bien y si su matrimonio puede todavía salvarse.

Las dos llamadas se realizan desde la cabina pública del restaurante. En la primera de ellas Pierre llama a casa de una pareja amiga de la familia solicitando que interceda con Franca para salvar su matrimonio. Odile le aconseja llamar a su mujer cuanto antes e intentar buscar una solución. Pierre se ha quedado sin crédito en la ficha telefónica que previamente había comprado, por lo que tiene que salir de la cabina para comprar otra.

El momento es aprovechado por una chica para entrar en la cabina y efectuar una llamada. Pierre ve a través del vidrio de la misma como la joven habla desenfadada y sin prisa, al contrario que él, que manifiesta urgencia por localizar a su mujer. Pierre todavía no sabe lo que va a ocurrir; el espectador tampoco, pero sí ha visto cómo Franca, antes de salir de casa, metía en su impermeable las fotos delatoras del adulterio de su marido y cogía una escopeta, por lo que intuye algún

tipo de tragedia.

La chica termina de hablar. Pierre puede acceder a la cabina e intentar llamar a su casa. Al final consigue hablar con su empleada del hogar, que le transmite que su mujer acaba de salir. Desesperado, Pierre le solicita que intente retener su marcha, inicialmente en la escalera y posteriormente en el balcón, pero un montaje muy efectivo nos muestra como la empleada llega con retraso en todos sus intentos y Franca abandona la casa en busca de su venganza.

Truffaut maneja a la perfección la tensión de esta escena. El espectador siempre sabe más que Pierre en esta fase final de la película, algo que, como dijo el gran maestro del suspense Alfred Hitchcock, garantiza la intriga, la emoción y, porque no, el nerviosismo en el espectador. El tiempo es importante, y por ello Truffaut no sustrae ningún detalle, de cara a intensificar la tensión del momento: el marcado del número en el dial, la introducción de la ficha en el teléfono, el momento de colgar el auricular...

Estas dos conversaciones del último bloque poseen dos características formales diferentes al resto. En primer lugar, ambas son extensas, son escenas con una duración importante, algo que parece lógico dado que son concluyentes en la trama. Por último, atendemos en ellas a los dos interlocutores en planos simultáneos, ponen en comunicación dos espacios y sus habitantes. Ello no quita para que el montaje alterne situaciones en las cuales seguimos oyendo alguna voz modificada a través del auricular, todo ello en base a poder registrar adecuadamente las reacciones de los personajes intervinientes en la conversación.



[PD · LLAMADA DE PIERRE A SU CASA >



06. *Le coup du Berger*

Jacques Rivette utiliza también el teléfono en este cortometraje como un instrumento de comunicación vinculado al engaño conyugal. Claire ha conseguido su propósito, que su marido vaya a la consigna de la estación a recoger el paquete con el abrigo que Claude le ha regalado, y llama contenta a su amante para comunicárselo. La pieza musical que hasta ahora estaba sonando se interrumpe coincidiendo con el inicio de la conversación y comienza de nuevo tras unas breves palabras de Claire, realizando una elipsis de la conversación.

Rivette no omite tampoco en este caso el lento marcado del dial analógico del teléfono, lo que si que nos oculta es la voz de Claude al otro lado del auricular.

07. *Paris nous appartient*

En la otra producción de Jacques Rivette estudiada, el teléfono se convierte como en *La peau douce* de Truffaut en un instrumento esencial a la hora de desarrollar el argumento. Como toda buena historia de intriga y conspiración, casi de cine negro, en esta película abundan los misterios, los personajes esquivos y también los cómplices, los emplazamientos clandestinos, las personas que desaparecen y que hay que encontrar... Su joven protagonista, Anne, recorre París y se enfrenta a todo ello, y en su búsqueda el teléfono resulta para ella imprescindible. Ello motiva el hecho de que aparezcan doce conversaciones diferentes en la película²³.

La mayoría de veces es Anne la que llama o es llamada, ya que es ella quien vertebra el argumento y consecuentemente pone en conexión

al resto de personajes. Resulta por otro lado habitual que escuchemos muy parcialmente la conversación, conociendo los datos estrictos para permitir el entendimiento de la misma a partir de unos escuetos fragmentos. Se trata de conversaciones en su mayoría muy utilitarias.

Una estrategia narrativa interesante que utiliza en algunas conversaciones (1, 2, 4) es el hecho de que veamos a un sólo interlocutor y que éste, mediante su monólogo, nos informe de lo que se dice al otro lado del auricular, como por ejemplo cuando Anne llama desde el teléfono público de un hostal (2):

ANNE Allo?
 . . .
 Allo?
 . . .
 Poudrais je parler avec Monsieur Gérard Lenz?
 . . .
 N'est pas là?
 . . .
 Vous ne savez pas quand...?
 . . .
 Non, Non, ne le disiez rien.
 Excusez moi²⁴.

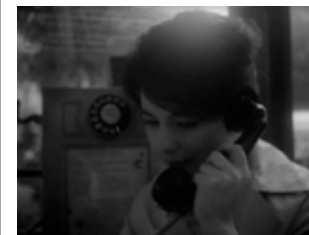
En dos ocasiones vemos hablar a alguien por teléfono y mover los labios pero no escuchamos su voz excepto en alguna frase concreta. Cuando Therry por ejemplo recibe una llamada en su casa (3), sólo escuchamos su saludo previo preguntando quién está al otro lado del aparato y su despedida. Posteriormente Gérard le preguntará quién había llamado ofreciendo la oportunidad de que Therry resuma la conversación. Esto también ocurre cuando Pierre, el hermano de Anne, llama (5) desde una cabina de un restaurante; escucha-



[CB · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA >



]



[PA · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA 1]



[PA · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA 2 >



]



[PA · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA 3 >



]

23. Los números en paréntesis referencian la conversación a la que aluden las imágenes.

24. (ANNE) ¿Oiga? / ¿Oiga? / ¿Podría hablar con el señor Gérard Lenz? / ¿No está? / ¿Sabe cuándo...? / No, no, no le diga nada. Perdona.

mos tan sólo su despedida. Esta situación genera mucha tensión argumental, ya que al quedar la conversación encubierta da pie al espectador a construir numerosas conjeturas.

Pierre, una de las víctimas de la película, es uno de los personajes que menos llegamos a conocer, siempre hay algo de él que permanece secreto. De hecho, al final de la película, protagoniza una conversación (12) en una cabina pública en la cual escuchamos brevemente tan sólo un rumor deformado ininteligible al otro lado del auricular, por lo que no sólo no entendemos lo que Pierre escucha, sino que tampoco sabemos quién habla.

Hay un momento en la película en que una planificación interesante nos muestra cómo Anne realiza tres llamadas de teléfono simultáneas (6+7+8). En la primera de ellas, Anne intenta encontrar a Philip, pero sólo consigue hablar con su casera que le informa de que hace días que no sabe nada de él. Aunque vemos a los dos interlocutores, la conversación no la escuchamos completa: tan sólo algunas frases sueltas que nos permiten reconstruir el sentido de la misma.

Se le ha acabado el crédito de la ficha de teléfono y Anne tiene que salir a comprar otra a un quiosco existente en el propio establecimiento donde se encuentra la cabina. Anne tiene prisa, la vida de Gérard está en juego, el espectador está en tensión y Jacques Rivette por ello no nos omite este recorrido hacia el quiosco ni el lento marcado posterior del número de teléfono de Pierre, su hermano, una vez que ha regresado a la cabina. Escuchamos un sonido intermitente -que interpretamos como de interlocutor ocupado- y un nuevo plano nos muestra mediante un movimiento panorámico un teléfono descolgado en primer plano hasta llegar a Pierre que descansa con su novia en la cama.

Anne re-utiliza la ficha recién comprada para llamar a su amigo Jean-Marc y solicitarle un encuentro urgente. En este caso no vemos al interlocutor al otro lado del auricular, y si que atendemos a la conversación completa por parte de Anne. Un fundido encadenado nos permite comprender la elipsis practicada desde que Anne sale de la cabina hasta que circula velozmente en un taxi por las calles de París al encuentro de Jean-Marc. La banda sonora inserta en este punto una pieza musical intrigante y abstracta.

En aquellas conversaciones en las que Jacques Rivette nos muestra a los dos interlocutores, siempre equilibra magistralmente en función de las necesidades narrativas la mayor o menor presencia de uno u otro y el momento en que ello ocurre. Un buen ejemplo de ello es cuando Anne llama desde una cabina pública a casa de Therry para decirle que Gérard le ha dejado una nota diciendo que se va a suicidar (9). Durante el primer tramo de la conversación sólo vemos a Anne, pero en el momento en que se nombra la palabra "suicidio" el plano cambia al interior del apartamento de Therry, siendo posible ver su reacción ante la noticia. Este plano se mantendrá hasta el final de la conversación, omitiéndonos a Anne durante el término de la misma. Dado que Therry le ha pedido a la joven protagonista que vaya a su casa, un fundido encadenado establecerá de nuevo la transición entre esta toma y un plano de las calles de París desde el automóvil que supuestamente lleva a Anne a casa de Therry.

Algo similar ocurre cuando un grupo de personajes está viendo la película *Metrópolis* de Fritz Lang en casa de uno de ellos (10). Se escucha el timbre de un teléfono, y De Georges, el dueño de la casa, se levanta para cogerlo. Al estar situado al fondo de la estancia apenas escuchamos su voz, pero se in-

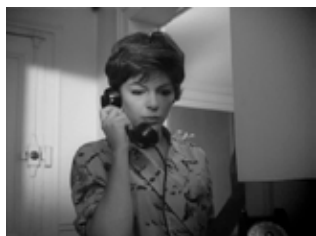


[PA · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA 4 >



25. (ANNE) Ha muerto...

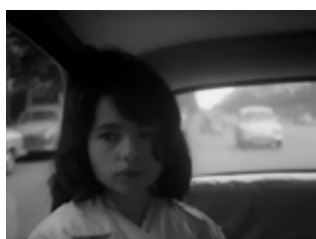
26. (ANNE) No, no puede ser verdad... / Ahora voy.



] [PA · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA 5]



[PA · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA 6,7,8 >



[PA · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA 9 >



tuye un saludo inicial y que al otro lado del aparato alguien pregunta por otra persona. De Georges tapa el auricular con la mano y le dice a Anne que la llamada es para ella. Tras el saludo inicial de la protagonista se monta un plano de Philip con el auricular en la mano y Therry al fondo. Philip tan sólo saluda a Anne, pero en nuevo plano de ésta vemos como simplemente dice:

ANNE Il est mort...²⁵

Esta planificación permite omitir el momento en que Philip le da la noticia a Anne de la muerte de Gérard. Al escuchar estas palabras, el resto de personajes de la sala miran con interés y un cierto estupor a la joven, que tan sólo añade:

ANNE Non, ce n'est pas vrai...

. . .

Je viens²⁶.

Anne cuelga el aparato y sale de cuadro, dejando por unos instantes el plano vacío.

En esta conversación se equilibra perfectamente la tensión por la noticia, tanto por parte de quien la da -Philip y Therry- como de quien la recibe, Anne, así como el asombro del resto de personajes que intuyen la noticia al escuchar las palabras de la protagonista.

Un último ejemplo de esta estrategia de planificación y montaje lo constituye una conversación entre Pierre desde una cabina telefónica y Anne, Philip y Therry en casa de ésta última (11). En ella se trabaja mediante unos códigos narrativos similares a otras secuencias ya comentadas de esta película: alternancia de personajes interlocutores, conversaciones escuetas e incompletas y por último combinación de voces presenciales y no

presenciales incorporando efectos de sonido. Cabría simplemente resaltar la incorporación de un nuevo elemento, el doble auricular que posibilita a Therry poder escuchar lo que Pierre le dice a Anne, algo que permite establecer una suerte de discurso paralelo entre los diferentes personajes.

08. *Un condamné á mort s'est échappé*

En las cárceles los teléfonos no están disponibles para los presos. Robert Bresson relata prácticamente en exclusiva las vivencias de un Fontaine incomunicado mientras prepara su evasión. Resulta lógico, pues, reseñar la dificultad que una película de este tipo alberga para integrar argumentalmente una conversación telefónica.

Sin embargo, existe un tipo de comunicación entre presos que trabaja unos códigos de construcción narrativa similares a lo que hasta ahora hemos visto. Fontaine vive aislado en su celda, por lo que cualquier comunicación con otros presos resulta algo muypreciado. Básicamente lo consigue de tres maneras: mediante un código numérico practicado con sus compañeros de celda colindante golpeando el muro con los nudillos, hablando sin poder ver a uno de los presos contiguos a través de unas pequeñas ventanas que dan al patio de la prisión y, por último, comunicándose a través de la mirilla de las puertas de la celda.

Sobre todo en lo que a los dos últimos sistemas de comunicación se refiere, el hecho de que Fontaine no pueda ver a su interlocutor hace que este tipo de comunicación mantenga ciertas correspondencias con lo que hasta ahora hemos visto respecto a una conversación telefónica. La distancia física en este caso no es real, es fruto del aislamiento al

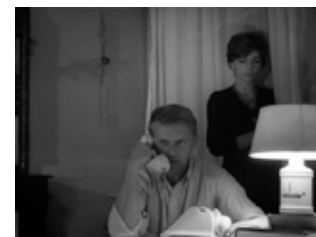


[PA · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA 10 >

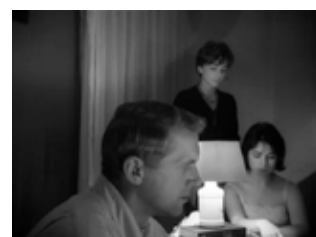
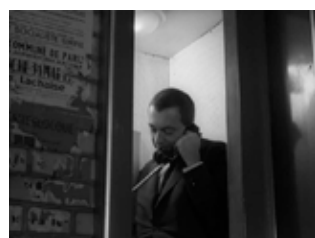


[PA · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA 11 >

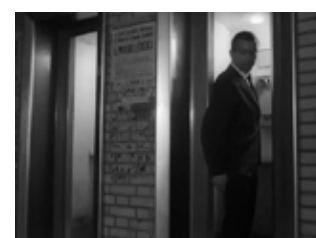
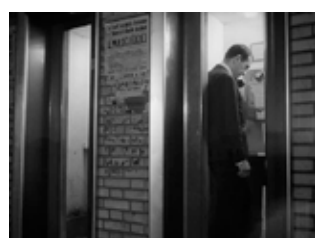




]



]



[PA · CONVERSACIÓN TELEFÓNICA 12 >

]

que tienen sometidos a los presos, pero a todos los efectos se trata de un alejamiento mayor que el realmente existente.

En el caso de la conversación a través de las puertas del corredor la imagen siempre atiende a Fontaine. Al igual que en ciertas conversaciones telefónicas, escuchamos la voz del interlocutor alterada mediante un efecto de sonido que recrea la distancia y el asilamiento acústico que proporcionan las puertas de la celda. En algunas ocasiones, por último, se recurre incluso a un convencionalismo visual mostrando una imagen de la puerta vecina a través de una máscara circular. El espectador asocia inequívocamente esta imagen a lo que Fontaine puede ver a través de la mirilla -hay un momento en que explícitamente nos muestra al preso mirando por ella- aunque no es cierto que el ojo humano al acercarse a un hueco pequeño tenga este tipo de visión²⁷.



[CM·CONVERSACIÓN NO VERBAL >



1

27. Un comentario más extenso sobre este particular se encuentra en 3.3.3.8 *La visibilidad del artificio*.

3.3.3.3 CONCISIÓN

*Soi sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence*¹.

Robert Bresson

*Las flores del manzano son estandarizadas, y todas distintas a la vez. Así es como deberíamos aprender a construir*².

Alvar Aalto

*Cézanne: À chaque touche, je risque ma vie*³.

Robert Bresson

Jean-Luc Godard, en la película *Le petit soldat* (*El pequeño soldado*, 1963), pone en boca de su protagonista Bruno Forestier una particular definición de cine: *La photographie, c'est la vérité et le cinéma, c'est vingt-quatre fois la vérité par seconde*⁴. Más allá del cinismo de esta aseveración al considerar el cine como una "verdad" -cinismo que la filmografía y el conjunto de ensayos críticos de este autor explicita-, lo que resulta interesante de esta cita es la afirmación de la condición temporal que la disciplina cinematográfica conlleva.

El tiempo del relato debe transformarse y adaptarse para convertirse en tiempo cinematográfico, de manera general considerablemente menos extenso que el primero, por lo que la concisión se encuentra en la base del proceso. Pero independientemente de este hecho, consustancial al oficio cinematográfico, interesa analizar cómo la concisión supone también una actitud en el realizador, una componente electiva de estilo, como en mu-

chas otras disciplinas creativas.

El diccionario de la Real Academia Española define concisión como: *Brevidad y economía de medios en el modo de expresar un concepto con exactitud*⁵. *Brevidad* que implica un ajuste temporal, *economía de medios* que implica un ajuste material y *exactitud*, que establece el sentido final de la interposición de estas dos variables de trabajo.

Desde tiempo inmemorial, numerosos ejecutantes de todas las disciplinas consideradas creativas han desarrollado argumentos a favor de reducir al mínimo tanto los elementos constituyentes de una obra como el sistema de relaciones entre ellos. Un trabajo que para nada redundaba en una simplificación: más bien en una complejidad que proviene, no tanto de no contemplar durante el proceso un número suficiente de variables, como de saber jerarquizarlas o incluso prescindir de ellas en el momento oportuno en favor de la consistencia de la obra.

1. *Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por la inmovilidad y el silencio*. (Bresson, 1975, 33) (trad. Daniel Aragón Strasser)

2. Schildt, 2000, 380.

3. *Con cada toque, arriesgo mi vida*. (Bresson, 1975, 135) (trad. Daniel Aragón Strasser)

4. *La fotografía, es la verdad y el cine, es la verdad veinticuatro veces por segundo*.

5. Diccionario de la lengua española.

Aunque por supuesto no puede afirmarse que ésta sea la única manera de operar descalificando otros planteamientos, podemos afirmar que la concisión siempre ha sido y será fuente de profunda admiración por parte de una gran mayoría de cuantos ejercen una mirada activa y crítica ante cualquier acto creativo. Es por ello que se han vertido tantas palabras al respecto, en épocas y disciplinas muy diferentes.

La concision en art, est une nécessité et une élégance. L'homme concis fait réfléchir; l'homme verbeux ennuie. Modifiez-vous toujours dans le sens de la concision. (...) dans une figure, cherchez la grande lumière et la grande ombre; le reste viendra naturellement; c'est souvent très peu de chose. Et puis cultivez votre mémoire; car la nature ne vous donnera jamais que des renseignements. C'est comme un garde-fou, qui vous empêche de tomber dans la banalité (...) Il faut tout le temps rester le maître et faire ce qui amuse⁶.

Ya el pintor francés Edouard Manet, en esta declaración realizada en 1882, un año antes de su fallecimiento, nos traslada la importancia -en términos incluso de necesidad y elegancia- de adoptar la concisión como sistema de trabajo en el ámbito creativo. Y la defiende incluso desde el plano personal, habla del hombre conciso y cultivado que utiliza su memoria para filtrar los datos que la naturaleza proporciona. Para finalizar, afirma que sólo mediante esta estrategia se puede ser dueño de uno mismo, controlando aquello que sale de nuestras manos.

Podemos considerar esta sentencia como un manifiesto a favor de una actitud personal ante el desarrollo de la obra, más que un comentario sobre la mera adopción de un sis-

tema de trabajo. Parece que nos indica que sólo el hombre conciso en todos sus actos puede alcanzar la concisión en su trabajo.

Manet habla también de banalidad, que en este contexto puede entenderse como el recurso a lo común, a lo simplificado, a lo directo. El peligro que se apunta es cierto: el acto creativo está sometido inevitablemente a un proceso de selección, toma de decisiones y ejecución, un proceso que será más o menos intenso en función tanto de las dificultades previas que el autor se haya asignado como de la perseverancia en la consecución de las mismas en cada una de las fases. No olvidemos que todo propósito puede resolverse de muy diferentes maneras, y el recurso a la concisión -como a cualquier otra estrategia- implica la asunción de una serie de leyes constructivas que le son propias.

Tres aspectos parecen relevantes en este camino particular: la restricción como actitud, la búsqueda de lo esencial como objetivo y una consiguiente reducción de los elementos como resultado de este proceso. Vamos a pasar a comentar brevemente cada uno de ellos.

Centrándonos en la primera de ellas, la restricción, es bien sabido que los problemas ayudan al crecimiento, trazan preguntas que deben responderse. Es algo que plantea claramente Lazslo Moholy-Nagy en su texto *Reseña de un artista*, escrito en Chicago en 1944, a su vez poco antes de fallecer:

Pero, ¿qué es un problema? Los estudiantes jóvenes creen comúnmente que el problema del artista es algo erudito y enigmático, fuera del alcance de la mentalidad y la sensibilidad del hombre corriente. En realidad, visto por un artista, un problema puede ser cualquier cosa, desde la observación cuidadosa de un acontecimiento o de su más ínfimo



EDOUARD MANET



LASZLO MOHOLY-NAGY

6. La concisión en arte es una necesidad y una elegancia. El hombre conciso provoca reflexionar; el hombre locuaz aburre. Trabaje siempre en el sentido de la concisión. (...) en una forma, busque siempre la gran luz y la gran sombra; el resto vendrá con naturalidad; habitualmente se trata de poco más. Y después cultive su memoria; ya que la naturaleza no le dará nunca más que pistas. Es como una barandilla, que le impide caer en la banalidad (...) Es necesario permanecer siempre dueño de uno mismo y hacer aquello que se desea.

detalle, a la más profunda penetración intelectual de un tema. La dificultad radica en traducir el "problema" en una "forma" que pueda ser comprendida y absorbida por el espectador. En esos días, el color se convirtió en mi "problema"⁷.

El trabajo con la concisión asume la restricción como un problema cotidiano, convive con la necesaria reducción de las variables a disposición del ejecutante. Sin embargo, este proceso de control resulta conveniente que se interponga en el momento preciso, ya que de otra manera puede conducir a una cierta simplificación. Podríamos afirmar en este sentido que la concisión, como actitud personal de trabajo, sólo podría defenderse desde la plataforma de aquel que, disponiendo de un conocimiento profundo de las posibilidades de que dispone, elige someterse a ella. La concisión como lugar de llegada tras un intenso trabajo personal, como consistencia, no tanto como condición previa.

La interposición de este conjunto más o menos numeroso de limitaciones, sin embargo, puede ser debida a una cierta actitud personal, como venimos comentando, o bien venir dictada por alguna circunstancia externa al proceso creativo, sea una restricción material, temporal o económica. En cualquier caso, como bien expresa Paul Valery en el siguiente texto de 1937, lo que al final tendrá mayor o menor validez será la consistencia de la respuesta, más allá de la circunstancia que haya provocado la pregunta:

*No llegaré a decir con Joseph de Maistre que todo lo que incomoda al hombre le fortifica. Tal vez Maistre no pensaba que hay zapatos demasiado estrechos. Pero, tratándose de las artes, me respondería, sin duda bastante bien, que los zapatos demasiado estrechos nos harían inventar nuevas danzas*⁸.

Inseparablemente unido al concepto de restricción, como actitud personal de trabajo o como limitación impuesta, encontramos la búsqueda de lo esencial, como segundo objetivo primordial. El creativo que persigue la concisión en su obra disfruta de un proceso mediante el cual la interposición de problemas particulares conlleva la adquisición de una forma consistente defendible, no sólo desde los criterios particulares que la han originado, sino desde el posible reconocimiento de la misma mediante criterios de universalidad.

Conviene aclarar que cuando aquí se habla de esencial en ningún caso ello comporta necesariamente una adscripción a una regularidad geométrica o una cierta limitación material. Es en el proceso que cada creativo impone al trabajo con la forma cuando ésta encuentra su situación más elemental, más absoluta. Pero es este mismo creativo quien toma la decisión al respecto, quien estima oportuno considerar cuándo y cómo comienza y termina la obra.

En 1908 Constantin Brancusi realiza una escultura que todavía podemos considerar "realista", *La cabeza del niño durmiendo*. En esta pieza de mármol blanco de reducidas dimensiones se trabajan los rasgos mínimos para el reconocimiento de un rostro infantil con la cabeza recostada. Posteriormente, desde 1909 hasta 1933, el trabajo con la forma ovoide apoyada sobre una superficie horizontal se convierte en una de las obsesiones principales del escultor rumano. Esta restricción formal conllevó que en 1909 viese la luz su primera *Musa dormida*, realizada en mármol blanco, trabajando hasta 1917 en este tema con diferentes materiales pétreos y fundición de bronce. Resulta curioso atender, sin embargo, a una obra previa claramente más naturalista titulada *Baronesa*,



HEAD OF A CHILD (THE FIRST STEP)



SLEEPING MUSE I



HEAD OF A SLEEPING CHILD



NEWBORN



SCULPTURE FOR THE BLIND, C.BRANCUSI

7. Moholy-Nagy, 1963, 118.

8. Valery, 1990, 57.

también de 1909, en la cual representa a la que siempre sería su modelo para *Musa dormida* Renée Irana Frachon.

Se tiene constancia de que el escultor rumano se circunscribió a esta forma ovoide por considerar que al estar generada por el juego de dos tensiones contrapuestas perpendiculares podía responder mejor que una esfera -basada en una tensión única central- al encuentro entre una forma espiritual absoluta y una realidad humana:

From 1909 to 1928 -even until 1933- one of Constantin Brancusi's obsessions was the ovoid form.

In 1909, with Sleeping Muse, he launched into the exploitation of the dogmatically pure form of the ovoid. The ideal representation of the sphere -its absolute form- plunged into the vibrant current of the world, is caught by tormenting, deforming life forces. The ovoid thus derives from the immersion of the sphere in the river of primeval, untramed life. The difference between the sphere and its ovoid projection is similar to that between being and existence. The sphere is to being as the ovoid is to existence. It was inevitable that Brancusi, preoccupied only by pure forms, should be captivated by the ovoid, with its self-evident cosmological flavor, rather than by the sphere, which belongs to the domain of abstraction⁹.

El trabajo constante con esta forma, en un proceso continuo de depuración formal, le llevó posteriormente a extender su reflexión sobre otros temas: *Prometeo* (1911), *Dánae* (1913), *El primer lloro* (1914-1915), *Cabeza de niño* (1917), *Escultura para la ciega* (1920), *El comienzo del mundo* (1916-1924) o *El recién nacido* (1915-1928), todas ellas formas ovoides acostadas sobre una peana más o menos presente.

Vemos que en un proceso de aproximadamente 20 años, se desarrolla una importante reflexión sobre una forma canónica previa establecida desde una intencionalidad particular que responde exclusivamente al deseo de un control sobre la forma, algo que como el propio Brancusi declara le condujo hasta la sencillez de lo esencial:

Simplicity is not an end in art, but one arrives at simplicity in spite of oneself, in approaching the real sense of things. Simplicity is complexity itself, and one has to be nourished by its essence in order to understand its value. (Constantin Brancusi, *The essence of things*, Tate publishing, Londres, 2004)¹⁰

Resulta muy interesante en este aforismo atender a una tajante afirmación por parte del escultor: *La sencillez conlleva complejidad, y uno debe haberse alimentado previamente de su esencia para poder entender su valor.* La sencillez como resultado complejo de un intenso proceso de depuración formal, alejada de mecanismos simplificadores. Y el reconocimiento y puesta en valor de la sencillez también como algo para lo que hay que estar preparado.

Otras doctrinas han afirmado categóricamente la necesidad de una reducción a lo esencial como verdad absoluta, incluso desde una posición en la que no se sabe bien dónde comienza la aspiración intelectual y dónde la necesidad espiritual, como el caso del movimiento neoplástico *De Stijl*:

La verdad es: reducir lo relativo de los hechos naturales hasta lo absoluto, para descubrir lo absoluto en los hechos naturales¹¹.

Finalmente, y en relación al tercer aspecto apuntado anteriormente, deberemos convenir que el creador comprometido personalmente con la concisión, trabajando desde la res-



SLEEPING MUSE, C.BRANCUSI

9. Desde 1909 hasta 1928 -incluso hasta 1933- una de las obsesiones de Brancusi fue la forma ovoidea. En 1909, con *Sleeping Muse*, se lanzó a la explotación de la forma dogmáticamente pura del ovoide. La representación ideal de la esfera -su forma absoluta- sumida en la actual dinámica del mundo, tomada por atormentadas, deformantes fuerzas de la vida. El ovoide deriva de la inmersión de la esfera en el río de la primitiva, ilimitada vida. La diferencia entre la esfera y su proyección ovoidea es similar a la que se encuentra entre ser y existencia. Fue inevitable que Brancusi, preocupado sólo por formas puras, se viera cautivado por el ovoide, con su auto-evidente sabor cosmológico, más que por la esfera, que pertenece al dominio de la abstracción. (Radu, 1965, 115)

10. La sencillez no constituye una finalidad en el arte, pero uno llega a ella a pesar de uno mismo, aproximándose al sentido real de las cosas. La sencillez conlleva complejidad, y uno debe haberse alimentado previamente de su esencia para poder entender su valor. (Gale/Jiménez, 2004, 129)

11. Esta frase del libro Jaffé, H.L.C., *De Stijl, 1917-1931* Ámsterdam 1965, figura en la introducción de Josep Quetglas a *La nueva imagen en la pintura*, de Piet Mondrian. (Mondrian, 1983, 10)

tricción y con lo elemental como objetivo, consigue con el curso del tiempo una obra que apreciamos compacta basada en la paulatina reducción de elementos y procesos que caracteriza su trabajo.

Se podría pensar que este intencionado ajuste metodológico, instrumental y material, podría redundar en una obra constreñida y de escasa intensidad, debido a la falta de una supuesta libertad. Pero todas las disciplinas creativas se nutren de abundantes ejemplos que demuestran lo contrario, resultando muy interesante observar además cómo muchos artistas comienzan su carrera con una obra figurativa y abierta muy distante de la formalmente contenida producción posterior. Pintores como Piet Mondrian, Kazimir Malevitch y Mark Rothko, o escultores como el propio Brancusi, Alberto Giacometti o el español Julio González constituyen un buen ejemplo de ello. Sin duda esta circunstancia habla inequívocamente de este proceso personal de trabajo, este intencionado camino hacia la concisión formal de la obra.

Dos nuevas disciplinas creativas acuden a nuestra ayuda para demostrar que el sometimiento a un catálogo de elementos de trabajo reducido no redunda en absoluto en una falta de posibilidades. En ellas podemos hablar de una restricción instrumental de partida sustancial al lenguaje que manejan, lo cual no supone la consecución de una obra concisa ya que para ello, como antes se ha comentado, se debe trabajar desde una cierta actitud.

La primera de ellas es la literatura. El escritor construye su obra mediante una combinatoria de los vocablos que un determinado idioma dispone, y es algo que nadie cuestiona. La existencia de un diccionario acotado de términos nunca ha constituido excusa para justificar un trabajo que de otra manera po-

dría haber sido más rico.

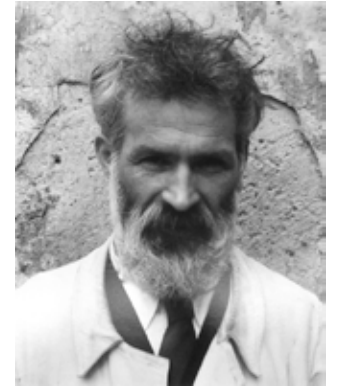
*Prosa y poesía se sirven de las mismas palabras, de la misma sintaxis, de las mismas formas y de los mismos sonidos y timbres, pero coordinados y excitados de otro modo*¹².

Paul Valery se expresa aquí claramente, estableciendo una posible línea de inflexión entre prosa y poesía pero asumiendo que ambas están sometidas al férreo control que un idioma impone. Sin embargo este mismo escritor, en otro párrafo del mismo ensayo, considera que incluso el lenguaje, por definición limitado, contiene excesivos elementos en juego y muy diversos, expresándose de la siguiente manera:

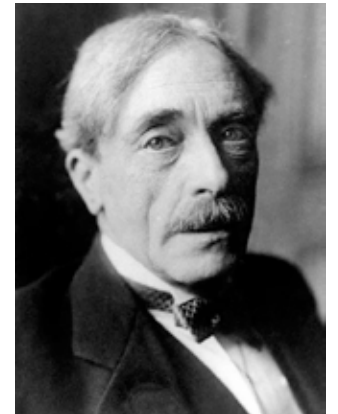
*(...) el poeta está privado de las inmensas ventajas que posee el músico. No tiene ante sí, dispuesto para un disfrute de belleza, un conjunto de medios hechos expresamente para su arte. Tiene que tomar el lenguaje: la voz pública, esa colección de términos y reglas tradicionales e irracionales, caprichosamente creadas y transformadas, caprichosamente codificadas, y muy diversamente entendidas y pronunciadas*¹³.

Esto nos da pie a introducir la segunda disciplina creativa sometida al trabajo con un limitado número de elementos: la música.

Del universo de ruidos, la música entresacó y convirtió en convencionales aquel conjunto de sonidos particularmente simples, reconocibles por el oído, entre los que se podían establecer unas relaciones de carácter matemático aptas para formar todo tipo de combinaciones -continuas o discontinuas- cadenas y sistemas sucesivos o simultáneos, encadenamientos o entrecruzamientos... Un oído educado, y aun uno que no lo es si permanece atento, es capaz de percibir claramente tanto esas relaciones exactas y extraordinarias



CONSTANTIN BRANCUSI



PAUL VALERY

12. Valery, 1990, 92.

13. Valery, 1990, 88.

como sus propios elementos singulares, y lo que es más importante, ponerlos en valor.

*La música es silencio interrumpido. Cada nota que aparece y desaparece permanece en diálogo con el silencio*¹⁴

En esta acertada definición de George Steiner subyace la inclusión de una nueva nota en el lenguaje musical, fundamental para el tema que nos ocupa. Componer música consistirá entonces en decidir, mediante una cierta secuencia de notas y su duración, qué espacio le otorgamos al no sonido. Un silencio que puede ser más efectivo, más sobrecogedor, que el momento álgido de una sinfonía, algo que los compositores –y los directores de cine– saben bien. Resulta célebre en este sentido la frase del dramaturgo y cineasta francés Sacha Guitry cuando afirmaba: *Ô privilège du génie! Lorsqu'on vient d'entendre un morceau de Mozart, le silence qui lui succède est encore de lui*¹⁵.

En su texto *Nature et Création*, aparecido en 1923 en el número 19 de la revista *L'Esprit nouveau*, Amédée Ozenfant y un joven Charles Edouard Jeanneret, manifiestan a su vez abiertamente su devoción ante el control y rigor al que se encuentra sometida la música respecto a otras disciplinas artísticas:

¿Qué es un piano?

Una elección de sonidos necesarios y suficientes. En efecto, ¿acaso no puede tocar a Bach y Puccini, a Beethoven y Satie? Medio esquemático, desde luego, pero poder de los sistemas: nos hace reír, o llorar, o bailar... Afortunados los músicos a quienes los Pleyel han dotado de ese admirable medio totalmente acabado, tan perfectamente parco y fecundo. ¿qué progreso respecto a la gama china!

*¡Pobres pintores! Los químicos no piensan más que en multiplicar los matices*¹⁶.

Un joven Le Corbusier, más pintor que arquitecto en estos momentos, ya detecta el problema que supone disponer de infinitas posibilidades de trabajo, así como la necesidad de interponer un instrumento de rigor y control personal en el quehacer profesional. Durante toda su vida su obra plástica permanecerá fiel a estos preceptos tan precozmente enunciados, extendiendo este sistema de concepción a gran parte de su producción arquitectónica.

La arquitectura, en efecto, también puede trabajarse desde la aspiración hacia la concisión, existiendo numerosos textos y obras de arquitectos que así lo testimonian. Resulta quizás inevitable empezar por Ludwig Mies van der Rohe. El arquitecto alemán siempre fue interrogado a propósito de la continuidad formal y compositiva de su obra, como indica Franz Schulze en la biografía que escribió sobre el arquitecto:

*Mies nunca dio una respuesta oficial a las críticas de que su arquitectura era repetitiva. Ya lo había hecho, en efecto, argumentando que es mejor desarrollar soluciones que inventarlas y que la mejor idea es aquella lo suficientemente básica como para permitir no sólo su aplicación a una variada gama de funciones, sino también su perfeccionamiento en el curso de su desarrollo lógico. (...) Mies concedía un lugar a la invención, pero dentro de un sistema; el perfeccionamiento y la invención formaban parte de un proceso continuo, en el que no siempre, o necesariamente, eran distinguibles entre sí*¹⁷.

En una entrevista concedida a Christian Norberg-Schulz y publicada en *Baukunst und Werkform* n°6, a la pregunta de *¿Por qué repite usted constantemente los mismos principios estructurales, en vez de experimentar con nuevas posibilidades?*, Mies contestó: *Si quisiéramos inventar cada día algo, no*



MIES VAN DER ROHE

14. Steiner, 2001, 137.

15. *¡Oh privilegio del genio! Al acabar de escuchar un fragmento de Mozart, el silencio que le sucede también es de él.*

16. Ozenfant/Jeanneret, 1991, 123.

17. Schulze, 1986, 310.

llegaríamos a ninguna parte. No cuesta nada inventar formas interesantes, en cambio, es muy laborioso trabajar a fondo sobre algo. En mis clases, a menudo, utilizo un ejemplo de Viollet-le-Duc, que demostró que los 300 años de evolución de la catedral gótica consistieron sobre todo en una reelaboración y mejora del mismo tipo estructural. Nosotros nos limitamos a las estructuras que son posibles en la actualidad e intentamos resolver los detalles¹⁸.

En estas palabras del maestro alemán subyace el deseo del trabajo continuo e intensificado sobre la forma más allá de su condición funcional. En otras palabras, la aspiración a concebir una forma universal construida con una sucinta colección de materiales y capaz de satisfacer gran parte de los requerimientos que a un edificio se le solicitan.

La concisión en arquitectura engloba aspectos muy diferentes según la fase en la que nos encontremos. En la fase de ideación y resolución del programa, este proceso deberá provocar un ajuste preciso entre la estructura formal del edificio, su estructura resistente y el funcionamiento de sus espacios. En la fase de proyecto ejecutivo, será la definición precisa de lo material la que deberá someterse al severo control del arquitecto, intentando resolver el contenedor proyectado con el mínimo número de recursos. Durante la construcción, se deberá mantener esta filosofía de trabajo a la hora de resolver todos aquellos detalles imprevistos que el proyecto no pudo controlar.

En cualquier caso, ello siempre supone una elección. El hecho de que gran parte de la arquitectura valorada por la crítica y la historia lo sea en función de las decisiones que han conllevado que la misma pueda ser leída en términos de concisión y consisten-

cia no implica como antes se ha comentado que ello desacredite otras formas de trabajo. La concisión en arquitectura, como en otras disciplinas creativas, es una elección.

El caso de la disciplina cinematográfica es sin embargo diferente debido a una variable fundamental que le es totalmente característica: el tiempo.

El cine debe necesariamente dialogar con la condición temporal, desde dos puntos de vista diferentes. En primera instancia, debido a la limitación que impone la industria cinematográfica en el tiempo de visionado comercial que, si bien presenta excepciones, suele estar reglado en función del producto que se pretende¹⁹. En segundo lugar, por la condición narrativa inherente al medio cinematográfico por la cual el tiempo transcurrido en la pantalla es, con carácter general, muy inferior al tiempo real de las acciones que la película desarrolla. El trabajo con la elipsis temporal es consustancial a la construcción fílmica.

Así pues el cine, como punto de partida, debe trabajar con la concisión como característica inherente a su trabajo, lo cual resulta muy interesante de analizar, ya que esto no necesariamente conduce -en el caso general- a la consecución de un producto que se pueda considerar trabajado desde la concisión: para ello, como en cualquier otra disciplina, hace falta una determinada actitud. Sólo construyendo desde esta intencionalidad formal la obra cinematográfica podrá trascender esta característica instrumental que le es propia dando por resultado un producto conciso y consistente.

Sin duda, el realizador que más ha contribuido con su obra y sus escritos a reflexionar sobre esta particular forma de trabajo



AMÉDÉE OZENFANT



CHARLES EDOUARD JEANNERET

18. Neumeyer, 1995, 516.

19. En el formato más comúnmente utilizado, 35 mm, una bobina de 300 metros garantiza unos 11 minutos de proyección. Una película de 90 minutos precisa, pues, de una longitud de 2500 metros. La reglamentación considera una película como *largometraje* si sobrepasa los 1600 metros (unos 59 minutos) y *cortometraje* cuando no los supera. En la práctica, los cortometrajes raramente pasan de veinte minutos, más allá de esta medida se llaman *mediometrajes*. (Passek, 1992, 522)

es Robert Bresson. Su libro *Notes sur le cinématographe*²⁰, un conjunto muy someramente ordenado de aforismos sobre el mundo del cine, es considerado un clásico de referencia al respecto, estableciendo unas pautas muy personales sobre cómo una película puede trabajarse desde la brevedad, la economía de medios y la precisión sin por ello perder de vista la necesaria emoción que todo filme debe provocarnos. Es por ello que sus palabras van a estar siempre presentes a lo largo del análisis filmico que a continuación se desarrolla.

ANÁLISIS FÍLMICO

El comentario sobre cómo el realizador controla el tiempo filmico a través de su herramienta más eficiente, el montaje, se desarrolla en el apartado correspondiente de este mismo documento²¹. Interesa aquí, sin embargo, analizar y describir aquellas operaciones o mecanismos encaminados a construir un relato con el mínimo número de elementos posibles, confiando en la complicidad de un espectador que ha interiorizado el lenguaje cinematográfico.

Tras el estudio de las películas seleccionadas, se ha concluido que estos mecanismos se pueden agrupar en cinco categorías diferentes:

01. La restricción de elementos. Luz y sonido.
02. El poder de la mirada.
03. El recurso a la sugerencia. Símbolos y equivalencias.
04. La palabra como elipsis.
05. El retorno a lo ya visitado.

01. La restricción de elementos. Luz y sonido.

*Bâtis ton film sur du blanc, sur le silence et l'immobilité*²².

*Quand un violon suffit ne pas en employer deux (nota. "Ti avverto se in qualche concerto troverai scritto solo dovrà essere suonato da un solo violino" Vivaldi)*²³

Partiendo de una historia que contar y un montante económico que emplear, el realizador siempre dispone frente a sí de un enorme universo de posibilidades. En el estudio de cualquier escena debe pues decidir qué dimensión de escenario va a precisar para poder ubicar todo el equipo técnico sin importunar el rodaje, qué elementos del decorado considera necesarios y suficientes, qué iluminación va a resultar más conveniente, cómo van a evolucionar los personajes frente a la cámara y qué extensión y carácter van a tener sus diálogos o sus silencios, qué sonidos ambiente o banda sonora va a incluir y cuándo van a ser registrados, qué planificaciones de cámara necesita en función del montaje previsto..

Sin embargo, es importante reseñar también que no se pueden tratar las escenas con independencia entre sí, ya que uno de los trabajos más importantes que el director debe acometer en la preparación de la película es equilibrar y jerarquizar, en función del presupuesto y de las necesidades narrativas de la película, todos los fragmentos que van a rodarse y posteriormente montarse. El hecho de que existan escenas en las cuales el desarrollo técnico y actoral sea ciertamente importante, hará que otros fragmentos de la película se estudien desde un punto de vista más controlado y austero, esto es, reduciendo planos, presencia de personajes, elementos escenográficos o movimientos de cámara, entre otras operaciones.

20. Bresson, 1975.

21. 3.3.3.9 *El tiempo articulado*

22. *Construye tu película sobre lo blanco, sobre el silencio y la inmovilidad.* (Bresson, 1975, 135) (trad. Daniel Aragón Strasser)

23. *Cuando basta un sólo violín no emplear dos (te advierto que si en algún concierto encuentras escrito solo, deberá tocarse con un solo violín)* (Bresson, 1975, 28) (trad. Daniel Aragón Strasser)

En primera instancia, la luz y el sonido se convierten en grandes aliados para esta empresa. Elementos intangibles, se convierten en instrumentos de narración insustituibles, ya que resultan muy fáciles de articular y su presencia nunca pasa inadvertida en el espectador.

Encontramos un primer ejemplo de ello en *Un Condamné á mort s'est échappé*. En algunas escenas de la película atendemos a un plano de Fontaine en su celda escuchando un sonido de una llave que entra en una cerradura, para posteriormente apreciar cómo se ilumina su rostro. Aunque no se muestre el plano concreto de la puerta abriéndose, el espectador no tiene dudas respecto a ocurrido, ni siquiera se plantea que lo que ilumina el rostro del actor probablemente es un foco, y no una luz que proviene del corredor.

Sonido y luz en este caso recrean un fuera de campo, un ámbito invisible que el espectador reconoce aunque no se nos muestre. En *La peau douce* encontramos otra escena en la que, mediante una estrategia parecida, se incorpora argumentalmente un ámbito que el espectador nunca llegará a ver. La acción se centra en los instantes previos a que Pierre imparta su conferencia en Lisboa.

Un plano inicial nos muestra a Pierre encontrándose con su anfitrión en el hall del hotel mientras simultáneamente Nicole accede al mismo. Ambos cruzan unas significativas miradas, explicitando silenciosamente una cierta atracción. En este momento se montan unos breves acordes de una pieza intrigante, acusando la tensión del momento.

Cuando Pierre y su anfitrión salen de cuadro por la derecha, el encuadre lo ocupa un poster con una barca. Posteriormente, se corta



[CM·ROSTRO DE FONTAINE ILUMINADO >



]



[PD·CONFERENCIA EN LISBOA >



>

a un plano del mismo poster a tamaño reducido, prácticamente desde el mismo punto de vista, y una panorámica ligera nos lleva a una fotografía de Pierre -que intuimos pertenece a un cartel- y posteriormente a un ejemplar del libro que presenta. El encuadre se aproxima hasta un plano de detalle del libro.

Una panorámica rápida barre este último encuadre hasta un plano de la antesala del lugar donde va a realizarse la conferencia, en el que vemos a Pierre rodeado de los organizadores conversando.

La mirada entre Pierre y Nicole supone para el espectador la certidumbre de que algo va a ocurrir entre ellos. El póster se utiliza como un elemento de transición entre el hotel y la sala de conferencias. La fotografía de Pierre y el detalle del libro nos presentan el tema de la conferencia que se prepara en la antesala. El montaje de estos elementos en movimiento continuo de izquierda a derecha establece una continuidad narrativa muy efectiva, que de alguna manera presenta muchos de los elementos fundamentales de la película.

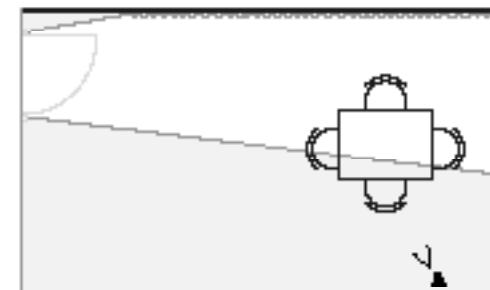
Ya en la antesala, un plano fijo nos muestra una estancia con una vidriera al fondo y una austera mesa con cuatro personajes sentados terminando de comer mientras se escucha un sordo murmullo humano. En un momento dado, apreciamos cómo una luz intensa baña dicho espacio desde la izquierda, coincidiendo con el aumento del murmullo. Vemos entrar en campo, también por la izquierda, a unos personajes que retiran unas sillas almacenadas en la estancia y hablan con los responsables de la organización, manifestando su preocupación ante el lleno de la sala. Desaparece la iluminación y el murmullo baja. Esta escena se repite dos veces, haciendo creer al es-



>



1



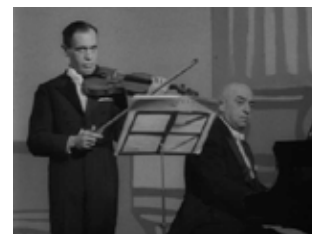
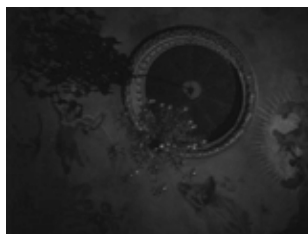
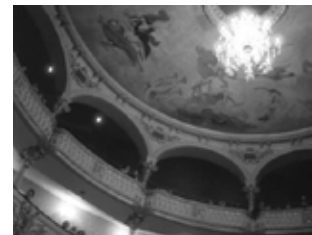
pectador que nos encontramos en una estancia conectada directamente con la sala de conferencias, y que la luz y el aumento de volumen del murmullo provienen de la apertura de una puerta. Por ello se entiende perfectamente lo que ocurre cuando el conferenciante sale de cuadro por la izquierda mientras de nuevo se ilumina la estancia y escuchamos unos aplausos: no hace falta mostrar la sala, por lo cual nos ahorramos un nuevo plano, extras y figurantes...

Este plano fijo probablemente podría haberse rodado en un escueto decorado, construyendo tan sólo los paramentos visibles e instalando un forillo con una fotografía de la sala abovedada tras la cristalera. Resulta por otro lado pertinente que la sala permanezca en una cierta penumbra, a fin de potenciar la irrupción de luz.

En *Ma nuit chez Maud*, Éric Rohmer utiliza en una escena un mecanismo parecido, aunque con un mayor despliegue de medios. Jean-Louis y su amigo Vidal van a asistir a un concierto de Léonide Kogan. Una primera imagen nos muestra la fachada exterior del edificio. A continuación, vemos a ambos en el interior de un patio de butacas siendo conducidos por un aposentador hasta sus respectivas localidades mientras se escucha el murmullo ininteligible del público asistente. Una vez sentados ambos miran hacia arriba y un nuevo plano panorámico -subjetivo de su mirada en movimiento- nos muestra el conjunto de tribunas y palcos de la sala. La cámara sube entonces su punto de vista hasta encuadrar una lámpara de araña; posteriormente un plano más concreto de la misma nos muestra su detalle. En el momento en que la lámpara se apaga suenan unos aplausos, algo que el espectador entiende inequívocamente como que los músicos han salido al escenario y va a iniciarse el concierto. Un plano posterior



[NM·CONCIERTO DE LÉONIDE KOGAN >



]

nos muestra, efectivamente, a los dos músicos comenzando su interpretación.

Encontramos otro tipo de estrategia, en este caso trabajando la simultaneidad temporal entre dos escenas, en *Ascenseur pour l'échafaud*. Un montaje muy interesante nos muestra cómo el vigilante de seguridad del edificio se aproxima al cuadro eléctrico del mismo en planta baja para interrumpir el suministro. Louis Malle no nos muestra esta acción, simplemente nos enseña a Julien dentro del ascensor mientras se escucha un sonido que el espectador identifica relacionado con la acción del vigilante. Julien queda entonces a oscuras iluminado por la llama de su mechero, hasta que finalmente lo apaga.

Un visionado atento de esta escena permite observar parte del artificio que su realizador interpone para hacer creíble la escena. En efecto, cuando la luz del ascensor se apaga la impresión que recibimos es que la cabina se encuentra iluminada solamente por la llama del mechero. Sin embargo esto no es así, ya que podemos apreciar cómo antes de que ésta se apague el mechero arroja sombras sobre el cuello del actor, por lo que existe otro foco que se apaga en simultáneo con la llama otorgando credibilidad a la escena. Esta iluminación complementaria se justifica para poder observar la expresión de Julien mientras comprende lo ocurrido.

Una estrategia muy similar a ésta la encontramos en *Paris nous appartient*, cuando Anne va a salir de su habitación en busca de Gérard. Lo que el espectador entiende es que la actriz se agacha y apaga una lamparilla de mesa. Pero nuevamente un visionado atento permite ver en primera instancia cómo la habitación dispone de un sistema de sombras que no puede ser provocado por la pequeña iluminación sobre la mesa. Posteriormente,

en el proceso de apagado, observamos tres fases: un primer foco que se extingue previamente a que Anne accione el interruptor, el apagado propio de la lámpara y un último foco que hace que las sombras que inicialmente hemos visto desaparezcan -por ejemplo, las de los enchufes e interruptores junto al marco de la puerta.

Algo parecido ocurre también en *La peau douce*, cuando Pierre Lachenay apaga la luz de la mesilla de noche del hotel en Lisboa, aquí también observamos un sistema de sombras que no se corresponde con las luces que apreciamos en la estancia.

En *Ascenseur pour l'échafaud* encontramos también otra escena con un montaje interesante comentado en un apartado anterior al hablar del rodaje en el interior del ascensor. Conforme avanza la película, Louis Malle necesita que en el interior de la cabina del ascensor haya algo de iluminación, a fin de poder apreciar los gestos de Julien. Pero evidentemente no puede haberla, ya que estamos en una época en que la iluminación de emergencia no era preceptiva.

El realizador francés utiliza esta necesidad técnica para acrecentar la tensión de dichas escenas. Como buen amante del cine negro, recuerda cómo existen infinidad de películas en las que un ambiente interior nocturno bañado con una iluminación intermitente -casi siempre procedente de una ventana con un luminoso publicitario cercano- puntualmente acompañado de una música inquietante, ha constituido siempre un escenario adecuado para relatar escenas de intriga o suspense.

La escena está compuesta por diversos planos, todos ellos acompañados por una lenta banda sonora, inicialmente basada en la percusión. Una cámara en travelling retro nos



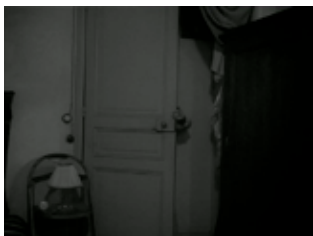
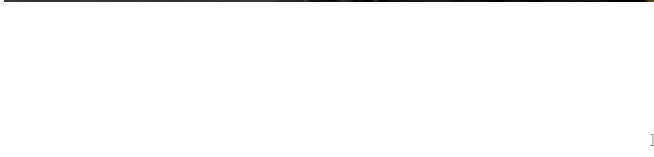
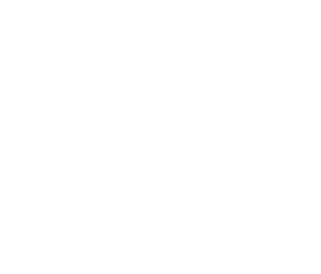
[AE · JULIEN QUEDA ENCERRADO EN EL ASCENSOR >



[PA · ANNE SALE DE SU CUARTO >



[PA · SOMBRAS FALSAS >



muestra en primera instancia a Florence andando por París con su rostro bañado por una luz intermitente y la mirada alta. Un nuevo plano nos muestra un luminoso de fachada que se enciende y apaga, el espectador concluye que la mirada de la actriz que hemos visto en la toma anterior se dirigía a este punto. A partir de aquí, una sucesión de tres planos intermitentemente iluminados nos van a mostrar la fachada del edificio de oficinas en primera instancia, el rellano de los ascensores y finalmente el interior de la cabina, momento en que la banda sonora incorpora la trompeta de Miles Davis. De esta manera Louis Malle construye el artificio, confiando en que el espectador inmerso en la intriga no se plantea que un rótulo callejero no dispone de potencia suficiente para alcanzar a iluminar el interior del ascensor. Esta iluminación se mantendrá hasta el final de la película en todas las escenas desarrolladas en la cabina y hueco de ascensor²⁴.

02. El poder de la mirada

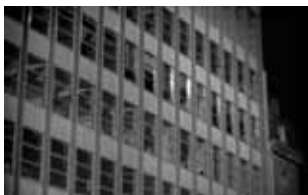
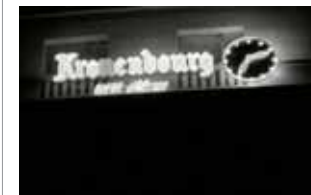
*Deux personnes qui se regardent dans les yeux ne voient pas leurs yeux mais leurs regards. (Raison pour laquelle on se trompe sur la couleur des yeux?)*²⁵

*Les passants que je croise sur l'avenue des Champs-Élysées me font l'effet de figures de marbre avançant par ressorts. Mais que leurs yeux rencontrent les miens, aussitôt ces statues marchantes et regardantes deviennent humaines*²⁶.

La mirada se convierte a su vez en un instrumento de primer orden en la construcción concisa de la ficción cinematográfica. De hecho, hablando de cine se podría transformar el dicho *Una imagen vale más que mil palabras* en *Una mirada ahorra mil palabras...* y



[AE · LETRERO LUMINOSO >



24. Escena analizada a su vez en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.

25. *Dos personas que se miran a los ojos no ven sus ojos sino sus miradas. (¿Razón por la cual nos equivocamos sobre el color de los ojos?)* (Bresson, 1975, 25) (trad. Daniel Aragón Strasser)

26. *Los transeúntes con quienes me cruzo en la avenida de los campos Elíseos me parecen figuras de mármol que avanzan a golpe de resorte. Pero basta que sus ojos encuentren los míos e inmediatamente esas estatuas andantes y mirantes se vuelven humanas.* (Bresson, 1975, 117) (trad. Daniel Aragón Strasser)

mil imágenes.

En efecto, una mirada en cine siempre está cargada de intención, habla por sí sola. Es por ello que muchos realizadores la utilizan para comunicar en el silencio sentimientos que de otra manera deberían buscar un cauce de expresión diferente. Una mirada siempre causa un efecto, tal y como Bresson cita en el libro que nos está acompañando:

Que la cause suive l'effet et non l'accompagne ou le précède.

(1) L'autre jour je traverse les jardins de Notre-Dame et croise un homme dont les yeux attrapent par-derrrière moi quelque chose que je ne puis voir et tout à coup s'illuminent. En même temps que l'homme, si j'avais aperçu la jeune femme et le petit enfant vers lesquels il se mit à courir, ce visage heureux ne m'aurait pas autant frappé; peut-être même n'y aurais-je fait attention²⁷.

La mirada cinematográfica siempre establece una dirección, el actor siempre mira "algo", es por ello que este recurso se convierte en algo fundamental a la hora de abordar el relato. El realizador nos podrá mostrar lo que existe al otro lado de su mirada, resumirlo en un sonido o una voz, o bien darlo por supuesto, caso que argumentalmente pueda ser entendido por el espectador. E incluso no comprendido, como la conocida escena de la película *Belle de Jour* (Bella de día, 1967) de Luis Buñuel, en la cual un cliente oriental del burdel de madame Anaïs muestra a las chicas el interior de una caja negra que supuestamente pensamos sirve para ser utilizado en sus encuentros femeninos. Es imposible ver el contenido de la caja, tan sólo escuchamos un zumbido, pero dos de las chicas retroceden aterrorizadas. Séverine (Catherine Deneuve), en cambio, acepta al cliente.

Nunca se ha sabido qué contenía la caja, y su

guionista Jean-Claude Carrière confiesa en su libro *La película que no se ve*²⁸ haber sido interrogado múltiples veces al respecto: *Nunca he sabido qué responder pues, evidentemente, nunca nos lo planteamos. Cada uno puede introducir ahí su deseo más secreto, su perversión más inconfesable. Yo solía responder como podía, bromeando, y la gente me decía: hay una serpiente, hay un instrumento que es así y así, etcétera. Todas las respuestas, como suele suceder, vulgarizaban la cuestión, que a mi me parecía tan compleja, sobre todo estando Asia de por medio, como una consigna Zen.*

Más tarde, Carrière relata cómo un desconocido le llamó un día para contarle que probablemente Buñuel conocía un antiquísimo refinamiento erótico practicado por ciertas damas de Laos en el cual se usaba un gran lepidóptero atado con una cadenilla de oro para excitar los órganos genitales de la mujer, opinando que ese debía ser el contenido que Buñuel pensó para la caja negra: *Durante varios días la historia me divirtió tanto que se la conté a todo el mundo. Pero pronto me di cuenta de que había convertido una gran avenida en una calle sin salida. Esta coincidencia -suponiendo que la historia sea cierta- no aportaba nada al film y mermaba su capacidad de sugerencia²⁹.*

En el año 1995 en una exposición del Centre de Cultura Contemporània de Barcelona titulada *El segle del cinema* se podía encontrar dentro de una urna la famosa caja negra... por supuesto cerrada.

En las películas analizadas encontramos varios casos en los cuales la mirada se convierte en un instrumento sintético de narración de primer orden. Debido a ser estudiado en otro apartado de este mismo documento³⁰, no se analiza aquí como la dirección que la



[BELLE DE JOUR, L. BUÑUEL >



1

27. *Que la causa siga al efecto y no lo acompañe ni lo preceda¹*

(1) un día atravieso los jardines de Notre-Dame y me cruzo con un hombre cuyos ojos perciben detrás de mí algo que yo no puedo ver, y de golpe se iluminan. Si yo hubiese visto al mismo tiempo que el hombre al joven y al niño hacia los cuales fue corriendo, ese rostro feliz no me habría impresionado tanto; tal vez ni siquiera habría reparado en él. (Bresson, 1975, 102) (trad. Daniel Aragón Strasser)

28. Carrière, 1997, 74.

29. Carrière, 1997, 74.

30. 3.3.3.7 *Sucesivo y simultáneo*

misma impone resulta fundamental para construir una determinada relación en el caso de una conversación entre personajes.

Vamos primeramente a analizar aquellas escenas en las cuales un plano subjetivo nos informa de aquello que se mira; un segundo bloque estudiará aquellos casos en los cuales se trasciende el aspecto informativo para incidir además en la componente psicológica que envuelve la situación; un tercer grupo lo constituirán aquellas escenas en las que se confía en que una mirada trabajada desde una vertiente unidireccional puede convertirse por sí sola en un instrumento de narración. Por último, se realizará un comentario sobre aquellas escenas en las cuales tan sólo atendemos a lo que se mira, imaginando al que observa.

02.1

Centrándonos en el primer grupo de escenas, resulta muy habitual que el realizador nos muestre un plano subjetivo de aquello que se mira. Esta estrategia supone una de las posibilidades de lo que se conoce como *rac-cord de mirada*, constituyéndose en la clave de construcción del rodaje y montaje de una conversación entre personajes.

Aunque el plano de una mirada siempre transmite algún tipo de sentimiento, lo que el realizador en estas ocasiones persigue con ella es el carácter informativo de la misma: "el actor mira esto y el plano siguiente nos lo muestra". Dicho de otra manera, utiliza la mirada para mostrar algo que el espectador debe ver, informando al mismo tiempo de que el actor conoce la existencia de aquello que se muestra.

Se trata de un procedimiento constructivo muy recurrente, por lo que tan sólo se muestran algunos ejemplos. En *Ascenseur pour*

l'échafaud se trataría por ejemplo de la mirada que Julien arroja preocupado sobre el reloj de mesa de su despacho, sobre la vía urbana desde la terraza del edificio de oficinas previamente al asesinato de Carala, la mirada inquieta sobre el gato negro sobre la barandilla o posteriormente cuando avista el gancho que ha dejado olvidado en la barandilla. En *Ma nuit chez Maud* aparecen multitud de escenas en las cuales se nos muestra aquello que los personajes leen, habitualmente frases de Pascal. En *La peau douce* la siempre atenta mirada de Pierre, hombre cuidadoso y precavido, se fija en multitud de elementos como el indicador luminoso de semáforo de peatones o el telegrama que está escribiendo en el aeropuerto. La mirada de Pierre sobre Nicole a través del objetivo de una cámara fotográfica también será objeto de descripción pormenorizada por parte de François Truffaut³¹.

Un ejemplo más complejo de esta estrategia lo constituye el principio de *La boulangère de Monceau* mientras Éric Rohmer nos presenta a los personajes. Las reiteradas miradas de los dos estudiantes en la vía urbana nos permiten "conocer" de alguna manera a Sylvie, todo ello apoyado en un relato en off que particulariza el sentido de las miradas que ambos ejercen sobre la joven.

Un último ejemplo de este mecanismo narrativo lo constituye una escena inicial de *Le mépris*. En la misma encontramos a un conjunto de personajes visionando unas tomas de prueba de la película *La Odisea* que Fritz Lang está rodando. Los planos de los espectadores se alternan con una serie de tomas muy intencionadas de aquello que están viendo, permitiendo que se desarrolle una discusión inicial sobre el sentido y significado de *La Odisea* que acompañará a toda la película³².



[AE · MIRADAS DE JULIEN >



]



[PD · MIRADAS DE PIERRE >



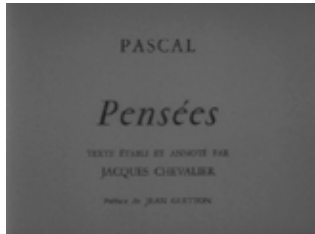
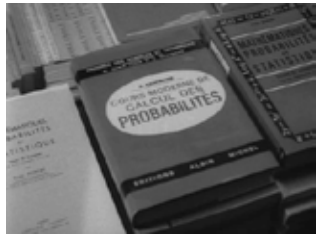
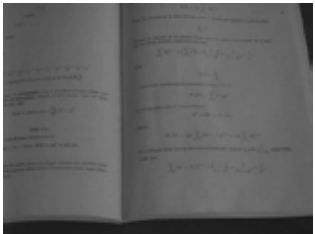
]

31. Escena analizada a su vez en 3.3.3.8 *La visibilidad del artificio*.

32. Resulta interesante mencionar aquí que Jean-Luc Godard introduce en este momento de la película algunas tomas del entorno cercano de la casa Malaparte en Capri, sin que el espectador sea capaz de reconocerla todavía.



]

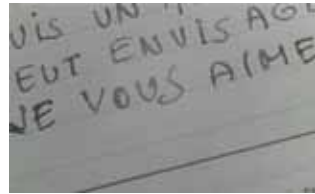
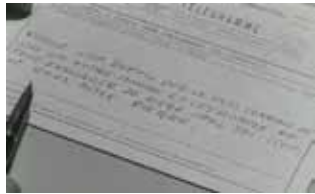


commence c'est en faisant tout comme s'il croyait, en prenant de l'eau bénite, en faisant dire des messes, etc. Naturellement même cela vous fera croire et vous abêtira.
- Mais c'est ce que je crains -
- Et pourquoi ? qu'avez-vous à perdre ?-
Mais, pour vous montrer que cela y mène, c'est que cela diminue les passions, qui sont vos grands obstacles.



]

[NM·LIBROS >



[BM·MIRANDO A SYLVIE >



]

02.2

A los efectos que nos ocupa, abordar cómo la mirada de un personaje se puede convertir en un instrumento fundamental de trabajo con la concisión, interesa más profundizar en el segundo bloque que anteriormente hemos mencionado, aquellos casos en los cuales trascendiendo la información que las imágenes nos muestran se persigue transmitir una cierta profundización psicológica.

Un ejemplo muy interesante de ello lo constituye una de las escenas iniciales de *La peau Douce*, concretamente aquella en la que de alguna manera se nos presenta a Nicole. Estamos a punto de aterrizar en Lisboa, y la azafata va a tomar asiento en la primera fila del avión, pero previamente a ello se percata de que Pierre sigue fumando a pesar de la indicación que así lo prohíbe. Nicole le lanza una mirada y a continuación mira el letrero luminoso con la prohibición de fumar. Pierre apaga entonces el cigarro y mira por la ventana el paisaje lisboeta. Una vez el avión ha aterrizado, la azafata se oculta tras una cortina y se cambia de zapatos, hecho que es registrado por la fascinada y curiosa mirada de Pierre.

Vemos cómo esta escena se construye mayoritariamente en base a un intenso juego de miradas, tanto entre los personajes -Pierre y Nicole- como a los objetos o vistas que la narración precisa mostrar. Las miradas hablan mucho más que de lo que los hechos narran. De hecho, antes de que Pierre baje del avión, la mirada de despedida de ambos denota que no se resultan indiferentes. Algo más tarde se cruzarán en el rellano del hotel Tivoli, y posteriormente se encontrarán en el ascensor del mismo, el juego de miradas continuará, hablando ya por sí solo.

En *Hiroshima mon amour* encontramos otro ejemplo de ello. ELLA ha salido a la terraza del hotel a respirar un poco de aire puro. Cuando regresa se nos muestra en plano contrapicado cómo aparece por la ventana y lanza una mirada hacia abajo, entre satisfecha y triste. A continuación, Alain Resnais nos muestra un plano de su amante japonés dormido, boca abajo, con un brazo en primer término. Un primer plano de ELLA refleja una nueva mirada, ya inundada de tristeza. A continuación, se nos muestran las primeras imágenes de la historia de la protagonista en Nevers, entre ellas la mano agonizante de su amante abatido por un disparo.

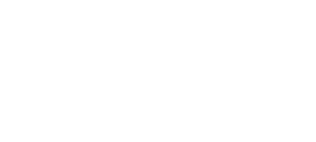
En esta intensa escena la mirada triste y casi "perdida" de la protagonista juega un papel narrativo fundamental, dando pie a que el espectador entienda que ELLA comienza a recordar la tragedia vivida en sus años de juventud, representada por la comparación entre los dos brazos yacentes. La mirada abre por así decirlo la oportunidad al primer flashback de la película. Una mirada casi de locura que luego volveremos a encontrar en su encierro en el sótano de Nevers.

Robert Bresson utiliza mucho la mirada sostenida y atenta en las dos producciones estudiadas: los dos personajes protagonistas tienen motivos para ello. En el primer título, *Un condamné à mort s'est échappé*, Fontaine observa continuamente, ya que está obsesionado con su fuga. El realizador nos muestra tanto la mirada intensa del personaje como en muchas ocasiones el detalle de aquello que mira, sea el parabrisas del coche que le traslada a la prisión, la repisa de la ventana de su celda antes de encararse para mirar, la apertura de la esposas, las mujeres en el patio o los tableros que quiere desmontar de la puerta para conseguir salir de la celda.

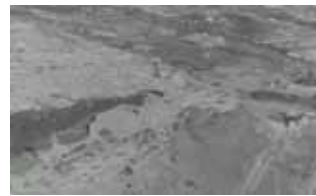


[LM·PROYECCIÓN DE LA ODISEA >





[PD · PIERRE DESCUBRE A NICOLE >



]]



[HA · DOS MANOS YACENTES >



]]

En el caso del segundo título estudiado de Bresson, *Pickpocket*, Michel como carterista siempre tiene miedo, se siente observado. Además, su trabajo está basado en una escrupulosa observación intentando detectar el descuido de la víctima. Es por ello que mira mucho, y muy intensamente.

Una escena que resume a la perfección este planteamiento la encontramos al principio de la película, en el primer robo que Michel perpetra en el hipódromo³³. Esta lenta escena, construida en base a planos fijos y cámaras que progresivamente cierran el encuadre sobre los detalles necesarios, se monta con el sonido ambiente del hipódromo como único recurso sonoro, por lo que el conjunto de extractos que aquí se presenta permite una reconstrucción muy aproximada. Ya desde el principio Robert Bresson nos introduce en este sistema narrativo que le acompañará a lo largo de toda la película.

Un aspecto que parece importante resaltar es que la mirada y aquello que se mira deben guardar un eje direccional correcto, ya que de otra manera el espectador puede no entenderla. Un ejemplo muy claro de ello lo constituye una escena de *Le coup du Berger*, en la que Claire se despierta en el diván y observa con satisfacción y deseo cómo su amante anda por la estancia y le prepara una copa. La mirada de la protagonista siempre está dirigida hacia algo superior, mientras que la de Claude mira hacia abajo. Ello permite una construcción muy efectiva de la escena entre ambos, reconstruye en silencio el espacio que les separa. En otro momento de la película Claire también mirará a través de una ventana para observar ansiosa cómo su marido sube en el coche.

En cualquier caso, para el crédulo especta-

dor puede pasar inadvertido el no cumplimiento de ciertos *raccord* de mirada, como sucede por ejemplo en el caso de una escena de *Le beau Serge*. En esta película encontramos varios fragmentos en los que vemos a François acercarse a la ventana de su habitación y, en plano subjetivo, se nos muestra su mirada sobre la escuela o sobre cómo Serge entra en el bar del hostel. En las mismas se mantiene perfectamente el *raccord* de la posible dirección de su mirada, articulando en muchas ocasiones movimientos panorámicos de cámara -explicitando el recorrido de su mirada- o aproximaciones de encuadre -denotando cómo se fija en determinados aspectos. Sin embargo, en una de estas escenas se incumple este principio ya que vemos en un plano americano al actor mirar por la ventana mientras el plano siguiente nos muestra una toma panorámica filmada a nivel de la calle en la que vemos a dos parejas aproximarse a la puerta del hostel, una vista imposible para François. Un nuevo plano más concreto del actor asomado a la ventana otorga crédito a la escena. Para el espectador este tipo de detalles, salvo que se conviertan en errores ortográficos de envergadura, no suelen constituir un problema de lectura.

02.3

Un tercer bloque lo constituyen aquellos casos en los que no se nos muestra aquello que se observa, utilizándose la mirada como único vehículo de transmisión de aquello que acontece.

La iluminación y el sonido se convierten en aliados indispensables también en este caso: baste recordar el caso ya comentado de Fontaine en *Un condamné à mort s'est échappé*, cuando una iluminación en su rostro hace que su mirada se centre en algo que entendemos se trata de una puerta que se abre.



[CM·MIRADAS DE FONTAINE >



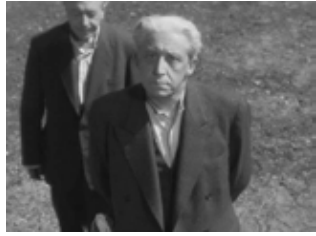
[PK·PRIMER HURTO DE MICHEL >



[CB·MIRADA ENAMORADA DE CLAIRE >



33. Escena analizada a su vez en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.



]



]



]



[BS · RACCORD DE MIRADA >



Encontramos un ejemplo similar en la película *Ma nuit chez Maud*. La protagonista ya se encuentra acostada, y su mirada hace rato que la entendemos dirigida hacia Jean-Louis, su interlocutor, que permanece sentado a los pies de la cama. En un instante íntimo de la conversación entre ambos, en el que Maud ha interrumpido su discurso, vemos cómo una sombra atraviesa el rostro de la actriz y cómo su mirada se desvía posteriormente en la misma dirección. Cuando ella pregunta *Est-ce que tombe encore?*³⁴ el espectador entiende lo ocurrido, ya que anteriormente tanto Maud como sus dos invitados se habían acercado a la ventana para ver cómo nevaba, por lo que concluye que Jean-Claude, fuera de su vista, se ha aproximado al hueco -la sombra denota su movimiento- para ver si continuaba nevando. En cualquier caso, Rohmer no nos quiere dejar con la duda y explicita la situación con el plano siguiente.

Jean-Luc Godard utiliza este tipo de estrategia, aunque con una intencionalidad muy diferente, en su película *Le mépris*. Mientras Paul duerme en los acantilados de Capri, Camille le ha abandonado y se ha ido a Roma con Prokosh, el productor cinematográfico. En la primera toma de esta escena vemos a Paul que despierta mientras la voz en off de Camille transmite el contenido de una carta. Justo en el momento en que su voz finaliza con *Je t'embrasse. Adieu. Camille*, el actor mira lateralmente y hacia abajo fijando la atención sobre algo, que el espectador entiende inequívocamente como la carta que contiene el texto que acabamos de escuchar: el relato en off ha adelantado aquello que el actor observa. A continuación se montan imágenes de la escapada de su mujer con el productor y su posterior accidente de coche. La escena termina con un plano de detalle de las palabras finales de la carta, lo único que Jean-Luc Godard nos mostrará de aquello que

Paul miraba en los acantilados³⁵.

02.4

Respecto al último caso, aquellas escenas en las cuales se nos omite el personaje que ejerce su mirada sobre algo y tan sólo atendemos a lo que se observa, se trata de una estrategia que precisa de un apoyo narrativo suplementario, ya que de otra manera la situación no se entiende.

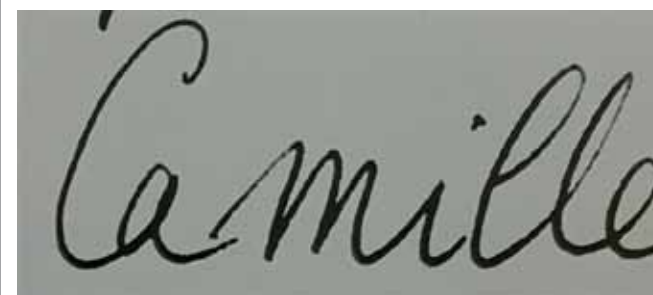
Habitualmente la voz se constituye en este elemento añadido que permite entender las imágenes que visionamos en la pantalla como el resultado de la mirada de alguien sobre algo. Encontramos un ejemplo de ello en *La boulangère de Monceau*, cuando en los instantes iniciales de la película el protagonista nos describe en off el ámbito urbano en el que se va a desarrollar la acción mientras un conjunto de imágenes recrean su mirada.

Un ejemplo clásico y muy recurrente de esta estrategia lo constituyen aquellos planos en los que el realizador nos muestra a través de un supuesto parabrisas aquello que los ocupantes observan mientras su vehículo circula. El espectador siempre concede crédito a estas escenas incluso aunque no se pueda apreciar el marco del parabrisas, olvidando que en muchos casos debido a la imposibilidad -o al menos dificultad- de ubicar la cámara en el interior de un coche, estas escenas se ruedan en estudios incorporando una proyección que recree aquello que supuestamente el conductor observa.

Casi todas las películas estudiadas incorporan escenas de este tipo, mostrándonos tan sólo en algunos casos el realizador un contraplano de la persona que conduce o es transportada por el vehículo, como es el caso de Fontaine en *Un condamné à mort s'est échappé* cuando es trasladado a la prisión en

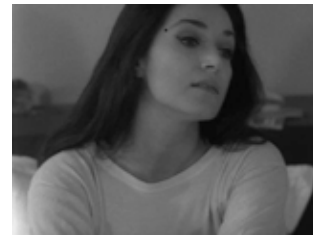


[NM·MAUD SIGUE A JEAN-LOUIS CON LA MIRADA >



34. ¿Nieve todavía?

35. Escena analizada a su vez en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.



]



[LM·PAUL LEE LA CARTA DE CAMILLE >



t'embr

Je t'em

embrasse



Adieu.

u. Cami



]



[BM·IMÁGENES CON VOZ EN OFF >



]

el automóvil militar. En *Le Mépris*, Camille y Paul en un taxi observan una Roma nocturna; en *La peau douce*, encontramos diversos fragmentos que trabajan esta estrategia, entre los que cabe destacar las aproximaciones al aeropuerto de Orly; en *Le coup du Berger* Claire acude desesperada al encuentro de su amante; en *Ascenseur pour l'échafaud* vivimos de esta manera la salida de París de Louis y Veronique con el coche robado y la carrera establecida en la autopista con el vehículo de los turistas alemanes; En *Ma nuit chez Maud*, Jean-Louis persigue varias veces a François por Clermont; en *Paris nous appartient*, atendemos a la visión de una Anne desesperada que recorre en taxi la ciudad; en *Le beau Serge* observamos lo que ve François a través de las ventanas del autobús en su aproximación a Sardent.

03. El recurso a la sugerencia. Simbolismos y equivalencias

*TRADUIRE le vent invisible par l'eau qu'il sculpte en passant*³⁶

*Habituer le public à deviner le tout don ton ne lui donne qu'une partie. Faire deviner. En donner l'envie*³⁷.

En ciertas ocasiones se intenta resumir u obviar el relato pormenorizado de una situación o condición determinada mediante la incorporación de ciertos detalles que inequívocamente conducen a que el espectador sobreentienda algún aspecto particular. Para ello, el realizador considera el imaginario colectivo supuesto en su público con el fin de encontrar aquellas imágenes o sonidos adecuados para establecer con eficiencia estas conexiones o resonancias bien visuales, bien afectivas.



[CM·PARABRISAS DEL TRANSPORTE MILITAR >



[LM·CIRCULANDO POR ROMA]



[PD·TRAYECTO AL AEROPUERTO >



[CB·LLEGADA A CASA DE CLAUDE >



[NM·CIRCULANDO POR CEYRAT Y CLERMONT >



[PA·RECORRIDOS DE ANNE EN TAXI >



36. *TRADUCIR el viento invisible por el agua que esculpe a su paso.* (Bresson, 1975, 77) (trad. Daniel Aragó Strasser)

37. *Acostumbrar al público a adivinar el todo del que se le da sólo una parte. Dejar adivinar. Provocar las ganas.* (Bresson, 1975, 107) (trad. Daniel Aragó Strasser)



[BS·FRANÇOIS EN EL AUTOBÚS >



La frase de Robert Bresson que inaugura este apartado no ofrece duda: nada tan etéreo e invisible como el viento, que precisa de alguna superficie para manifestarse. El poder de la imagen es tan grande, que incluso en una escena totalmente silenciosa en la que vemos una lámina de agua crispada por el viento podemos llegar a recrear su sonido. Aunque, como el mismo Bresson manifiesta en otro aforismo de esta recopilación que nos está acompañando, el sentido del oído es infinitamente más potente y evocador que la vista:

*L'œil (en général) superficiel, l'oreille profonde et inventive. Le sifflement d'une locomotive imprime en nous la vision de toute une gare*³⁸.

El 28 de diciembre de 1895 los hermanos Lumière, consiguieron captar la atención de 33 viandantes del parisino *Boulevard des Capucines*, durante algo más de un minuto, con la proyección de *La Sortie de l'usine Lumière à Lyon (Salida de la fábrica Lumière en Lyon)*, la primera película rodada por los hermanos el 19 de marzo de ese mismo año. Considerada la primera proyección cinematográfica pública de la historia³⁹, por el precio de la entrada -un franco- se podía atender a veinte minutos más de espectáculo organizado en diferentes fragmentos con una duración aproximada entre treinta segundos y un minuto. En sesiones posteriores, se pudo visionar a su vez la famosa secuencia *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat (Llegada de un tren a la estación de La Ciotat)*. No cabe ninguna duda de que estos inocentes espectadores, en aquella sala en silencio, escucharon el silbido de la locomotora y el sonido de sus frenos.

El poder evocador de la imagen y el sonido es, pues, innegable, y el realizador juega con ello a la hora de construir su obra de



[AE · ESCAPADA DE LOUIS Y VÉRONIQUE >



1

38. *El ojo (en general) es superficial, el oído, profundo e inventivo. El silbido de una locomotora imprime en nosotros la visión de toda una estación.* (Bresson, 1975, 81) (trad. Daniel Aragó Strasser)

39. Los primeros trabajadores del cine, aquellos que lo inventaron, llevaban batas de investigación y lentes de profesor, se podían considerar auténticos científicos. Los hermanos Lumière y Thomas Alva Edison son los que más han trascendido, pero las primeras experiencias que podemos considerar cinematográficas fueron muy anteriores a la proyección pública de 1895.

En 1826 el doctor Paris inventa el *Taumatropo*, aprovechando la persistencia retiniana para superponer las imágenes de un pájaro y la de una jaula dibujadas en las dos caras de un disco que gira. Émile Reynaud, modesto profesor de ciencias, tras inventar el *Praxinoscopio*, un aparato que creaba proyecciones lumínicas animadas, abandonó la docencia y se dedicó a realizar proyecciones en el *Musée Grévin* de París. Lo que en realidad había inventado era el dibujo animado, una serie de imágenes montadas a lo largo de una banda, una auténtica premonición de la película aunque la llegada del cine le hizo caer en el olvido.

Jules-Étienne Marey y Eadweard J. Muybridge son considerados pioneros de la fotografía animada, en el primer caso recreando el vuelo de un pájaro y en el segundo utilizando 24 cámaras para intentar "congelar" la imagen de un caballo al galope.

Georges Demeny, científico, fotografió las expresiones de un rostro mientras articula la frase *je vous aime*, para posteriormente pasar a trabajar como colaborador de GAUMONT, hecho que le distanciará de sus precedentes.

Thomas Alva Edison, es realmente considerado con su *Kinetógrafo* el primer productor y exhibidor de cine. Nunca creyó en la exhibición en sala, apostando por un visionado individual de sus escenas montadas en bucle mediante la introducción de una moneda en una ranura. Edison quedó desplazado por las primeras proyecciones públicas estableciendo sin mucho éxito una gran guerra de patentes.

Los hermanos Lumière, desde Lyon, partieron finalmente del *Kinetógrafo* de Edison pero aportando avances decisivos. Pioneros en la organización de proyecciones públicas se transformaron posteriormente en productores, siendo los primeros a su vez en enviar reporteros cinematográficos por el mundo.

Las primeras proyecciones cinematográficas no tenían siempre lugar en un refinado salón de un café parisino. En muchos casos se trataba de proyecciones ilegales en garajes o locales apartados. El cine, frente al teatro, no estaba bien visto, y muchos actores teatrales que trabajaban en el cine debían justificar su elección.

una manera concisa. Resulta pues interesante analizar algunos mecanismos recurrentes utilizados por los cineastas para conseguir este propósito, decir mucho con lo mínimo posible.

Encontramos un ejemplo muy particular de ello en *Un condamné à mort s'est échappé* de Robert Bresson. La película gira en torno a la preparación y consecución de la escapada de un preso de la prisión militar de Montluc en Lyon, resultando lógico por ello que su protagonista Fontaine acapare mayoritariamente la pantalla. Los escasos personajes con los que se relaciona hacen acto de presencia de manera muy puntual, y solamente en función de los breves encuentros que mantienen con Fontaine. Sin embargo, existe otra comunidad residente en la prisión que de alguna manera se debe incluir, a fin de otorgar una textura correcta a la situación: las tropas militares alemanas. Bresson adopta una decisión al respecto muy radical y de gran impacto visual, y es la de no mostrarnos -salvo en dos ocasiones muy puntuales- el rostro de los soldados invasores. Las imágenes parciales o sombras de sus uniformes y armas, así como la textura que generan sus voces siempre autoritarias -en alemán, no traducidas en la versión original francesa- consiguen recrear el ambiente militar y carcelario a la perfección.

Pasamos a comentar ahora cómo el trabajo con ciertos símbolos pertenecientes al imaginario colectivo puede permitir, como antes hemos comentado, que el espectador sobreentienda o ponga en valor una situación determinada.

Tanto en *La peau douce* como en *Hiroshima mon amour*, dos historias de infidelidad conyugal, podemos observar cómo sus respectivos realizadores nos muestran con detalle en varias

escenas el anillo de compromiso. En el primer caso, vemos el siempre brillante anillo de Pierre ya en los títulos de crédito, mientras ambos acarician sus manos. Posteriormente lo veremos en algunas ocasiones más, sobre todo cuando habla por teléfono. En el caso de la cinta de Alain Resnais, el anillo se hace presente en algunos momentos en que ambos acarician sus cuerpos o sus manos.

Parece pertinente que *Hiroshima mon amour* recurra a la incorporación de numerosos símbolos a fin de enriquecer la lectura directa que podría realizarse de las imágenes que construyen el relato: no olvidemos que traza una historia de amor al mismo tiempo que realiza un comentario sobre una ciudad con un terrible pasado. De las numerosas escenas que trabajan con esta estrategia podemos resaltar la cajetilla de cigarrillos de la marca PEACE, abandonada en el suelo de Hiroshima; la canica que un niño lanza por la rejilla del sótano donde la protagonista está encerrada -simbolizando el perdón que se le ha concedido y el inicio de su libertad- o el intenso comienzo de la película, cuando dos cuerpos abrazados transmutan las cenizas que les cubren en agua⁴⁰. Escenas silenciosas pero cargadas de significación.

En tres de las películas estudiadas encontramos la presencia de gatos, todos ellos utilizados con fines narrativos muy diversos. En *Ascenseur pour l'échafaud*, la mirada de Julien queda petrificada al avistar en la barandilla exterior del edificio a un gato negro, justo después de haber asesinado a Carala. Louis Malle recurre a esta imagen para transmitir al espectador cómo aquello que acaba de ocurrir muy probablemente va a tener malas consecuencias.

En *Hiroshima mon amour* encontramos a su vez dos escenas en las que aparece un felino. En



LA SORTIE DE L'USINE LUMIÈRE À LYON, HERMANOS LUMIÈRE



40. Escena analizada a su vez en 3.3.3.1 *Atravesar el umbral* y 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.



LOS HERMANOS LUMIÈRE



[PD · ANILLO DE PIERRE >



]



[CM · PARABRISAS DEL TRANSPORTE MILITAR >



]



[HA · EL ANILLO DE ELLA >



]



[HA · SÍMBOLOS >



]

la primera de ellas, un gato negro escruta a la protagonista femenina en su encierro involuntario en el sótano de su casa en *Nervers*. Ella le mira con miedo y recelo, casi con locura. Sin embargo, en otra escena de la película, los dos protagonistas están sentados en el césped de Hiroshima, una escena tranquila y feliz, mientras ELLA acaricia un pequeño gato blanco que antes hemos visto paseando tranquilamente por la Plaza de la Paz de Hiroshima. El animal que en los dos ejemplos anteriores se constituyó en símbolo de mal augurio e inquietud se ha transmutado aquí en algo que encarna sentimientos muy diferentes.

Encontramos una última escena en la que se recurre a este felino en *La peau douce*. Pierre y Nicole han decidido disfrutar de un momento íntimo en su habitación por lo que, para que nadie les moleste, ésta última saca la bandeja del desayuno al exterior a fin de que pueda ser retirada por el servicio del hotel. En el momento en que la deja en la puerta de la habitación, un gato pequeño se acerca y comienza a lamer un plato con restos de leche, una escena llena de ternura que el espectador relaciona inequívocamente con lo que va a suceder en el interior de la habitación⁴¹.

En *Le mépris*, Jean-Luc Godard también utiliza un recurso entendido desde la superstición como signo de mal augurio. Camille está a punto de pasar bajo una escalera ubicada en una habitación en obras de su piso, pero se da cuenta a tiempo, la sortea y seguidamente la mira con recelo.

Se trata de una película rica en metáforas y símbolos de todo tipo, trazando mediante los mismos universos paralelos susceptibles de reforzar la historia principal. Un hecho que lo demuestra es la recurrencia en muchas

escenas a establecer comentarios y opiniones sobre el sentido de *La Odisea* de Homero. La historia de Ulises y Penélope es una historia de poder y celos, como también lo es la de Camille y Paul y, en última instancia, la de la industria del cine encarnada por el productor americano. Godard se sirve de estos comentarios al texto clásico para potenciar la historia afectiva entre Paul, Camille y el productor, evidenciando al mismo tiempo la distancia humana e intelectual de los personajes que intervienen en la película.

Para ello utiliza un recurso narrativo muy concreto y eficiente. La batalla más encarnizada por otorgar sentido al texto de Homero se libra entre Paul y Fritz Lang, como aliados, y el productor americano Prokosh, en el otro extremo. Los dos primeros se apoyan en el texto clásico para intentar hacer entender a Prokosh que una lectura más profunda del mismo puede conducir a una mejor película, aunque sin duda menos comercial. El productor, en cambio, discute desde su ignorancia los argumentos esgrimidos ya que no quiere perder el control sobre el filme. Para evidenciar esta distancia intelectual que impide una posible comunicación, Godard dispone en varias escenas que Prokosh lea unas sentencias populares de un pequeño librito, de tamaño casi ridículo, simbolizando con ello que el alcance intelectual del productor se encuentra contenido en el mismo.

Encontramos en esta misma película un último ejemplo de cómo Godard recurre a un efectivo simbolismo visual para sobrescribir las imágenes que relatan la historia trazando una suerte de discurso paralelo. *Le mépris* puede ser considerada, seguramente, como una de las películas menos "francesas" del realizador, ya desde la elección misma del texto de Alberto Moravia. Producida y rodada en Italia, habla además de una industria cine-



[AE·GATO NEGRO >



]



[PD·EL DESAYUNO DEL GATO >



[LM·CAMILLE ESQUIVA LA ESCALERA >

41. Truffaut intenta revivir esta escena en su película de 1973 *La nuit Américaine* (*La noche americana*). El comentario pormenorizado de la relación entre ambas escenas se desarrolla en 3.3.3.11 *Presencias y persistencias*.



[HA·GATO EN EL SÓTANO DE NEVERS >



]



[HA·GATO EN HIROSHIMA >



]



]



[LM·LA SABIDURÍA DE J. PROKOSH >



matográfica que no es la propia -la norteamericana-, recurriendo a su vez a actores como Jack Palance y Fritz Lang, extraídos de un universo cinematográfico muy diferente.

Quizás por ello, porque quiere contarnos como de alguna manera un realizador francés viene a dialogar en esta producción con un mundo del cine que no le es del todo propio, en la primera escena del film posterior a los títulos de crédito, subdivide la conversación entre Paul y Camille acostados en tres fragmentos, filtrados en azul, blanco y rojo; aunque invertidos, los colores de la bandera francesa⁴².

04. La palabra como elipsis

*Ce qui est pour l'œil ne doit pas faire doublé emploi avec ce qui est pour l'oreille*⁴³.

En el año 1896, un operador de los Lumières realizaba un reportaje sobre la visita del zar de Rusia a París. Constatando que no disponía de suficiente rollo de película para registrar el acontecimiento por completo, decidió seleccionar aquellos fragmentos que su juicio representaban los momentos más intensos del evento.

Durante la proyección continua del material rodado, los asistentes consideraron que la película era comprensible a pesar de las elipsis realizadas. Este hecho, pionero en lo que posteriormente desarrollará el montaje cinematográfico, inauguró la posibilidad de manipular el tiempo cinematográfico mediante la utilización de elipsis espaciales y temporales.

El diccionario de la Real Academia Española otorga la siguiente definición de elipsis: *Figura de construcción, que consiste en omi-*

*tir en la oración una o más palabras, necesarias para la recta construcción gramatical, pero no para que resulte claro el sentido*⁴⁴.

Aunque centrada en el ámbito del lenguaje escrito, la definición remarca dos aspectos importantes: la omisión y la inteligibilidad. Considerando estos dos conceptos, debemos convenir que el operador de los Lumières en su momento se enfrentó con una empresa arriesgada, ya que la necesidad de omitir podía no haber desembocado en un correcto entender. Sin embargo, el tiempo ha demostrado el grado de acuerdo que pueden alcanzar las posibilidades perceptivas de nuestros sentidos y las limitaciones del mundo audiovisual. Si se utilizan los códigos adecuados, aceptados y universalizados de forma consciente o inconsciente, el producto final será perfectamente comprendido por un espectador acostumbrado a las leyes de construcción del relato audiovisual.

John Ford nos proporciona un interesante ejemplo al respecto de lo que aquí se comenta. Durante el rodaje de una de sus últimas películas, *Cheyenne autumn* (*El gran combate o El ocaso de los Cheyenne*, 1964), recibió la visita del productor de la cinta Bernard Smith para advertirle, visiblemente contrariado, de que no estaba cumpliendo con el plan de rodaje y la filmación se encontraba inadmisiblemente retrasada. Ha trascendido la anécdota de que Ford, escasamente afectado por la visita, preguntó al productor a cuántos días equivalía el retraso que según él se estaba produciendo. Una vez Smith había contestado a la pregunta, Ford calculó la correspondencia entre el número de páginas del guión y el tiempo inicialmente programado de rodaje, concluyendo que el retraso equivalía a veinte páginas del guión. Con absoluta naturalidad, Ford arrancó veinte páginas cualesquiera del guión y sonriendo,



[LM-BANDERA FRANCESA INVERTIDA]

42. Escena analizada a su vez en 3.3.3.1 *Atravesar el umbral*.

43. *Lo que está destinado al ojo no debe repetir lo que está destinado al oído*. (Bresson, 1975, 62) (trad. Daniel Aragón Strasser)

44. Diccionario de la lengua española.

declaró que ya estaba al día.

El director americano sabía perfectamente que aquello que se había eliminado del guión, aquello que estaba perfectamente programado, siempre podría resolverse de algún otro modo.

Es desde esta perspectiva como la palabra, en la construcción del relato fílmico, puede constituirse en un instrumento fundamental de concisión debido a la facilidad extrema con la que puede recrear espacios y tiempos ausentes, sean pasados, presentes o futuros.

Lo que aquí se comenta no está directamente relacionado con la presencia de un narrador, tanto extradiegético como intradiegético⁴⁵, ya que las producciones basadas en este recurso no lo trabajan desde un instrumento de concisión. Se constituye más bien en un elemento de estilo, una forma de construir el relato, prácticamente insustituible en aquellos casos en los que se desea trasladar una cierta profundización psicológica imposible de transmitir únicamente con imágenes.

Interesa hablar aquí más bien de la utilización de la palabra como instrumento sustitutivo de la imagen, capaz de comprimir en una frase un fragmento de historia que de otra manera hubiese conllevado el rodaje y montaje de un número determinado de planos.

Italo Calvino en su libro inacabado *Seis propuestas para el próximo milenio*, y concretamente en el capítulo dedicado a la *Rapidez*, realiza el siguiente comentario que apoya el sentido que aquí se desea transmitir: *Borges y Bioy Casares recopilaron una antología de Cuentos breves y extraordinarios. Yo quisiera preparar una colección de cuentos de una sola frase, o de una sola línea, si fuera posible. Pero hasta ahora no encon-*

*tré ninguno que supere el del escritor guatemalteco Augusto Monterroso: "Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí"*⁴⁶.

Prácticamente toda la filmografía de Robert Bresson, maestro de la concisión cinematográfica, utiliza este recurso. Los personajes de Bresson hablan poco, lo estrictamente necesario. Sus estrictos diálogos transmiten tan sólo aquellas palabras que, conviniendo al relato, no pueden expresarse por la imagen. Todo aquello que puede resolverse con una mirada o un sonido no busca otro cauce de expresión, por lo que la palabra -y el silencio- reviste una gran importancia.

Encontramos una escena que resume a la perfección esta intencionalidad formal en *Pickpocket*. Su protagonista ha decidido abandonar Francia y probar fortuna en otro país. Un montaje muy interesante y efectivo nos muestra en escasos segundos cómo Michel coge un tren y, transcurrido un tiempo, regresa a París⁴⁷.

Una primera imagen nos muestra a Michel entrando en la estación y comprando un billete. En esta acción atendemos sólo a su aproximación a la ventanilla y al movimiento de sus labios, pero no se escuchan sus palabras durante la compra. Posteriormente, lo vemos subir al tren y asomarse por una ventanilla del mismo mientras éste comienza su avance, momento en que entra en cuadro un cartel indicando el trayecto *Paris-Milano*. Un fundido encadenado sobrepone la imagen del ferrocarril en movimiento con un plano de las manos del protagonista escribiendo en su diario, mientras escuchamos cómo su voz lee acompañada por el inicio de la banda sonora: *De Milan je descendis à Rome et peu de temps après je passai en Angleterre. Pendant les deux années que j'ai vécu à Londres je fis de très beaux coups mais je perdís au jeu et*

45. José Luis Sánchez Noriega en su ensayo *De la literatura al cine* (Sánchez Noriega, 2000, 89), considera como narrador extradiegético a aquel que *no participa en la historia y, por tanto, es exterior a los sucesos que narra*, mientras que el narrador intradiegético sería aquel *personaje-narrador que es un personaje de la historia que cuenta los sucesos*. Posteriormente distingue entre éstos últimos al narrador homodiegético, personaje presente y que participa de la historia que cuenta y narrador heterodiegético, cuando se trata de un personaje que cuenta una historia en la que no actúa insertada dentro de la principal.

46. Calvino, 1992, 64.

47. Escena analizada a su vez en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.

au gaspillai avec des femmes le plus grande partie de mes gains. Je me retrouvai à Paris sans but et n'ayant presque plus rien en poche⁴⁸.

Otro fundido encadenado relaciona la última página del diario con la entrada de Michel de nuevo en la estación de París, momento en que la música finaliza. En apenas 70 segundos Robert Bresson, con la ayuda fundamental de la palabra, nos ha resumido más de dos años de la vida del protagonista.

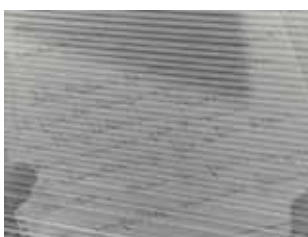
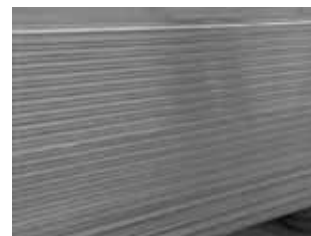
En su otra cinta, *Un condamné à mort s'est échappé*, resulta a su vez muy interesante cómo nos transmite mediante la palabra el paso del tiempo en la celda de la cárcel. Podemos citar como ejemplo el momento en que Fontaine dice algunas escenas posteriores a ser arrestado: *Mon premier repas depuis quatre jours*⁴⁹.

En *Ma nuit chez Maud* encontramos otro ejemplo muy claro de esta estrategia narrativa. Éric Rohmer nos presenta el final de una discusión entre Jean-Louis y Françoise, en la que entre otras cosas ha salido a colación la noche que el primero ha pasado con Maud. Mientras la imagen funde lentamente a negro, se escuchan las siguientes palabras por parte de Françoise: *Ne parlez jamais de tout ce la. Tu aimes bien? Ne parlez jamais*⁵⁰. Se trata de una petición que habla de un futuro, por lo que parece lógico suponer que ambos personajes pretenden continuar su relación.

Un nuevo plano abre desde negro mostrándonos como Jean-Louis y Françoise bajan por una cuesta de arena en compañía de un niño⁵¹. Mientras descienden hacia la playa se cruzan con Maud, que reconoce a Jean-Louis. En los primeros intercambios de palabras entre ambos queda claro que el tiempo ha transcurrido -cuatro años-, un tiempo suficiente para



[PK·VIAJE DE MICHEL >



48. De Milán bajé a Roma y poco tiempo después pasé a Inglaterra. Durante los dos años que residí en Londres di muy buenos golpes, pero perdí con el juego y las mujeres la mayor parte de mis ganancias. Me encontré en París sin rumbo y con los bolsillos prácticamente vacíos.

49. Mi primera comida en cuatro días.

que Jean Louis y Françoise se hayan casado y tenido un niño⁵²:

MAUD Tien... c'est vous
 (...)
 MAUD Vous n'avez pas change
 JEAN-LOUIS Et vous non plus

En este caso el fundido negro apoyado con las palabras de ambos construye el artificio del paso del tiempo.

Como sustitutivo de esta estrategia, en ciertas ocasiones se recurre a un mecanismo diferente, explicitando directamente con la palabra escrita el tiempo transcurrido. Es el caso por ejemplo de *Paris nous appartient*, cuando en un momento de la película Jacques Rivette introduce un rótulo con la inscripción *quelques semaines plus tard*⁵³.

05. El retorno a lo ya visitado

*Tous ces effets que tu peux tirer de la répétition (d'une image, d'un son)*⁵⁴.

Économie.

*Faire savoir qu'on est dans le même lieu par la répétition des mêmes bruits et de la même sonorité*⁵⁵.

Las dos frases de Bresson que inauguran este apartado no dejan lugar a dudas sobre la importancia de este recurso de cara a la consecución de una película que podamos considerar trabajada desde la concisión.

Y es precisamente este realizador, de nuevo, quien nos aporta con sus dos títulos estudiados multitud de ejemplos esenciales para comprender el alcance de esta estrategia.



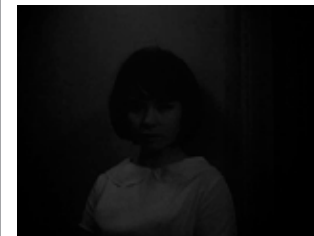
[NM·4 AÑOS DESPUÉS >



]



[PA·ALGUNAS SEMANAS MÁS TARDE >



50. No hablemos nunca de todo esto, nunca. ¿Te parece bien? No hablemos nunca.

51. Escena analizada a su vez en 3.3.3.9 *El tiempo articulado* y 3.3.3.13 *Cerrar al salir*.

52. (MAUD) Vaya, es usted / (...) / (MAUD) No ha cambiado usted nada / (JEAN-LOUIS) Ni usted tampoco

53. *Algunas semanas más tarde..*

54. *Todos esos efectos que puedes extraer de la repetición (de una imagen, de un sonido).* (Bresson, 1975, 59) (trad. Daniel Aragón Strasser)

55. *Hacer saber que se está en el mismo lugar a través de la repetición de los mismos ruidos y de la misma sonoridad.* (Bresson, 1975, 85) (trad. Daniel Aragón Strasser)



]

En *Un condamné à mort s'est échappé*, Fontaine sobrevive sometido a la rutina que una prisión impone: nada cambia, lugares y personas se suceden cotidianamente y sin sorpresas. Se trata de una vida repetitiva, algo que la película debe explicitar. En las escenas iniciales Bresson nos presenta pormenorizadamente todos aquellos escenarios donde se desarrollan las acciones particulares. Y nos los presenta tanto visual como auditivamente, de modo que en escenas posteriores baste la escucha de un cierto sonido o la visión de un pequeño detalle para que el espectador comprenda dónde se halla Fontaine e incluso qué es lo que aproximadamente está ocurriendo. La descripción inicial de cómo Fontaine se encarama a la repisa de su celda para recibir algo de luz, o hablar eventualmente con los presos del patio o su vecino de celda, es un buen ejemplo de ello.

Otra muestra de ello lo constituye un momento de la película en el que el protagonista y sus compañeros de corredor son trasladados al patio de la cárcel para su higiene diaria. La voz en off de Fontaine nos hace percatarnos de cómo el guardián alemán golpea la barandilla de barras metálicas con su porra, emitiendo un fuerte y reconocible sonido. En escenas posteriores, nos bastará escuchar este sonido para concluir, como hace Fontaine en la película, a qué distancia se encuentra el guardia e incluso si se está alejando o acercando de la celda.

En *Pickpocket* se recurre a su vez a esta estrategia, ya que su protagonista Michel, aunque disfruta de libertad y su trabajo como carterista es lo menos parecido que pueda pensarse a un trabajo rutinario, por su ánimo también se puede considerar que lleva una vida inmersa en una cierta costumbre. Al igual que en el título anterior, Bresson nos muestra detalladamente al inicio

de la película todos aquellos escenarios en los que la acción va a desarrollarse, incluso el tránsito necesario para acceder a los mismos. Posteriormente un pequeño indicio visual o sonoro nos permitirá ubicarnos.

En cualquier caso, y como también se comenta en el apartado correspondiente a los esquemas estructurales, debemos señalar también aquí cómo la recurrencia obsesiva en esta película a mostrar una y otra vez ciertos elementos consigue transmitir al espectador sensaciones muy particulares, difíciles de conseguir mediante otro procedimiento. El ejemplo más claro de esta estrategia lo constituye la insistencia de Bresson en mostrarnos todos aquellos marcos de puerta que Michel atraviesa⁵⁶. En una película en la que resulta evidente el esfuerzo del realizador por reducir al máximo los recursos narrativos que permiten construir el relato, sorprende cómo no nos ahorra ninguno de los momentos en los que su protagonista atraviesa un umbral.

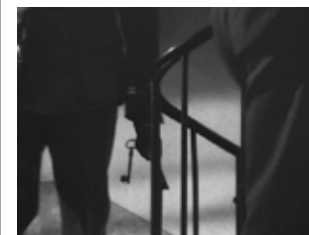
Noël Burch, realiza el siguiente comentario sobre el cine de Bresson a propósito del trabajo con este mismo tipo de planos de otro realizador, Yasujiro Ozu:

*L'autre réalisateur pour qui le champ vide et donc l'espace hors-champ qu'il met en jeu ont une importance capitale, est Robert Bresson. Cela est surtout sensible dans Un condamné à mort s'est échappé et dans Pickpocket (...) Dans Pickpocket les champs vides jouent un rôle plus systématique; Bresson s'y livre à une véritable orchestration, répartissant rigoureusement l'apparition de tels moments, leurs durées et, par le son, l'étendue de l'espace off qu'ils cernent (on pense particulièrement aux plans où le pickpocket sort de sa chambre, puis du champ, dévalant longuement l'escalier en son off)*⁵⁷.

La recurrencia a lugares y situaciones ya



[CM·VIDA EN PRISIÓN >

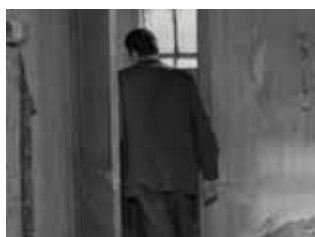


[PK·ROUTINA DE MICHEL >



56. Dada la importancia en *Pickpocket* de este recurso formal de Robert Bresson, se analiza a su vez bajo otros aspectos complementarios en 3.3.3.5 *El registro de la ciudad*, 3.3.3.8 *La visibilidad del artificio*, 3.3.3.9 *El montaje articulado y*, fundamentalmente, en 3.3.3.10 *Llamadas de atención*.

57. El otro realizador para quien el campo vacío, y por tanto el espacio fuera de campo que moviliza, tiene una importancia capital es Robert Bresson. Esto es sobre todo sensible en *Un condenado a muerte se ha escapado* y en *Pickpocket*. (...) En *Pickpocket* los campos vacíos juegan un papel mucho más sistemático; Bresson se entrega a una verdadera orquestación, repartiendo rigurosamente la aparición de tales momentos, sus duraciones y, mediante el sonido, la extensión del espacio "off" que delimitan (se piensa particularmente en los planos en que el carterista sale de su habitación, luego de campo, descendiendo largo trecho la escalera en sonido "off") (Burch, 1979, 43-4) (trad. Ramón Font)



conocidas no se utilizaría aquí tanto como un recurso destinado a trabajar la concisión temporal y espacial de la película, como antes hemos visto, pero es obvio que sí que se traduce en una intensificación del desarrollo del relato en una cierta dirección sin necesidad de interponer palabras o explicaciones añadidas. Y así es, en efecto, como el espectador atento y quizás extrañado de esta película percibe claramente cómo se suceden una tras otra la apertura y cierre de las puertas que Michel cruza, en muchas ocasiones mediante un plano de detalle que comienza o finaliza con un "plano vacío", en la que tan sólo se nos muestra el marco a atravesar. Estos umbrales hablan inequívocamente de esa frágil libertad con la que una persona fuera de ley debe necesariamente convivir, esa puerta que puede que un día se cierre tras de sí para no volver a abrirse.

En *Paris nous appartient*, también atendemos a cómo su protagonista Anne recorre desesperada la ciudad de casa en casa intentando encontrar personas que le ayuden a resolver el enigma que le atormenta. Es por ello que Jacques Rivette no nos ahorra prácticamente ninguna de sus pesquisas: las consultas a los conserjes de los inmuebles, las subidas por la escalera, el acceso a los rellanos, las llamadas a los timbres, la apertura de las puertas, los recibidores y espacios previos al interior de las viviendas... Mediante esta efectiva construcción nos traslada la angustia de un personaje que busca y no encuentra, haciéndonos vivir cómo el tiempo que se invierte en estas operaciones tensiona a la protagonista alejándole de la resolución a tiempo de aquello que sospecha.

Encontramos un último ejemplo en *Le beau Serge*. Los niños explicitan en esta película el recuerdo de la infancia de François en Sardent, pero también la falta de esperanza

de una educación y un crecimiento correctos, inmersos como están en el insensible ámbito rural que les rodea. Es por ello que Chabrol nos los muestra continuamente, sin que ninguno de ellos sea protagonista particular de ninguna escena. Las imágenes infantiles o los planos en los que se muestra la escuela constituyen una suerte de telón de fondo, hablan calladamente de algo que vertebra y otorga explicaciones a la historia principal que la película desarrolla. El espectador entiende sin que se incida más en ello.



[PA · BÚSQUEDA ANGUSTIOSA DE ANNE >



1



[BS · NIÑOS DE SARDENT >





3.3.3.4 EL HORIZONTE DUPLICADO

Now, if you'll only attend, Kitty, and not talk so much, I'll tell you all my ideas about Looking-glass House. First, there's the room you can see through the glass— that's just the same as our drawing room, only the things go the other way. I can see all of it when I get upon a chair— all but the bit behind the fireplace. Oh! I do so wish I could see that bit! I want so much to know whether they've a fire in the winter: you never can tell, you know, unless our fire smokes, and then smoke comes up in that room too— but that may be only pretence, just to make it look as if they had a fire. Well then, the books are something like our books, only the words go the wrong way; I know that, because I've held up one of our books to the glass, and then they hold up one in the other room¹.

Lewis Carroll



LEWIS CARROLL

Estoy solo y no hay nadie en el espejo.

Jorge Luis Borges

Desde los tiempos en que los pueblos antiguos consiguieron dominar la metalurgia hasta el punto de poder pulir superficies metálicas, lo especular se convierte en un mecanismo perverso ya que siempre nos devuelve una imagen que asumimos idéntica a aquello que se refleja aunque en realidad se trate de una representación invertida.

Una aproximación a las leyes de la reflexión óptica nos permite enumerar ciertos aspectos que caracterizan y distancian la imagen reflejada respecto al objeto real. En primer lugar, la imagen reflejada es simétrica respecto a un eje vertical imaginario —situado a media distancia entre el objeto y su reflejo—, pero no respecto a un eje horizontal. En otras palabras, los objetos no aparecen invertidos, como sucede con la proyección en nuestra retina o en la película de una cámara fotográfica. En segundo lugar, se trata de una imagen virtual, pareciendo encontrarse en el interior de la superficie que refleja, sobre

todo si se trata de un espejo. Por último, el tamaño relativo entre la entidad real y su imagen se modifican en función de la distancia entre objeto y superficie reflectante.

Sin lugar a dudas, el espejo debe considerarse como el material capaz de reproducir más fielmente el reflejo de un objeto o espacio dados, pero no por ello deja de tener substitutos que deben contemplarse: el vidrio, una fotografía revelada en papel brillante, un cuadro, una lámina de agua, un plástico o metal pulidos, unos ojos brillantes... Esta circunstancia amplia considerablemente el campo de interacción entre una realidad y su reflejo.

Por último, debemos contemplar el hecho de que alterando mínimamente la concavidad, convexidad o inclinación de la superficie pulida podemos manipular imperceptiblemente lo reflejado induciéndonos a pensar que lo que vemos supone una copia exacta de lo real,

1. *Ahora que si me prestas atención, Kitty, en lugar de hablar tanto, te contaré todas mis ideas sobre la casa del espejo. Primero, ahí está el cuarto que se ve al otro lado del espejo y que es completamente igual a nuestro salón, sólo que con todas las cosas dispuestas a la inversa. Puedo ver todo cuando me subo a una silla, todo menos la parte que está justo del otro lado de la chimenea. ¡Ay, cómo me gustaría ver ese rincón! Tengo tantas ganas de saber si también ahí encienden el fuego en el invierno: nunca puedes asegurarlo, salvo cuando nuestro fuego empieza a humear, porque entonces también sale humo del otro lado, en ese cuarto, pero eso puede ser sólo un engaño para hacernos creer que también ellos tienen un fuego encendido ahí. Bueno, en todo caso, sus libros se parecen a los nuestros, pero tienen las palabras escritas al revés: y eso lo sé porque una vez levanté uno de los nuestros al espejo y entonces los del otro cuarto levantaron uno de los suyos. (Lewis Carroll, *Through the looking-glass (and what Alice found there)*, 1871)*

cuando no lo es. Una imagen reflejada, pues, nunca representa una verdad idéntica y absoluta.

A esta falta de certidumbre que provocan las leyes físicas de la reflexión, debemos añadir la condición simbólica y surreal que ha acompañado desde hace siglos a la imagen reflejada:

Sa difficulté tient en grande partie à la polysémie du mot "miroir" qui désigne l'objet du quotidien mais renvoie aussi au vocabulaire de la mystique, à la dialectique entre essence et apparence, au discours sur l'identité... "Le miroir est un piège", écrit Borges².

En efecto, tal y como expresa Borges el espejo es una "trampa", y no sólo en cuanto el aspecto puramente físico-visual como hemos comentado, sino también en el plano extrasensorial. A este respecto, el psiquiatra y psicoanalista francés Jacques Lacan desglosa lo que denomina *registros de lo psíquico* en tres términos sustantivos: *Lo real, lo imaginario y lo simbólico*. Lacan señala a *lo imaginario* como la *dimensión del engaño*, señalando cómo las reflexividades e ilusiones ópticas que un espejo proporciona son de tal intensidad que fácilmente transmutan *lo imaginario en simbólico*.

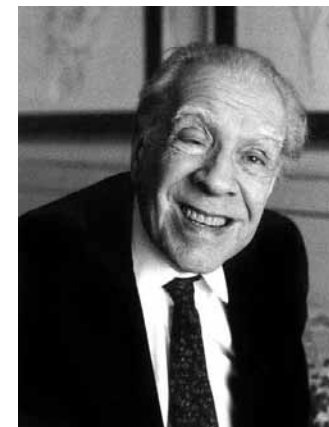
En efecto, la capacidad de sugerencia y misterio que una imagen reflejada ha provocado desde antaño en el ser humano ha sido objeto de múltiples crónicas en muy diferentes épocas y culturas. Considerado el reflejo un símbolo tanto solar como lunar, aún hoy en día se sigue utilizando en las llamadas artes adivinatorias para investigar a los espíritus, transmutando el espejo en una puerta transparente desde la que es posible visitar el más allá. La tradición musulmana también lo contempla desde un aspecto místico

y sensual, como expresa el poeta persa Farid Al-Din-Attar: *Inmerso en su oscuridad, el cuerpo es como la espalda del espejo, mientras que el alma es su lado claro.*

En la cultura occidental también podemos encontrar referencias tempranas al valor místico otorgado al espejo. El título del film *Såsom i en spegel* (*Como en un espejo*, 1961) de Ingmar Bergman, resulta ser por ejemplo una cita de la Primera Carta del Apóstol San Pablo a los corintios: *Pues ahora vemos de un modo oscuro, como en un espejo; pero entonces veremos cara a cara. Ahora conozco sólo de modo fragmentario; pero luego conoceré así como soy conocido*. Película profundamente compleja en cuanto al análisis de la naturaleza humana, sus personajes se relacionan mediante la perversión, la incomunicación o la locura, anunciándose finalmente un tiempo de redención en el que los hombres dejarán de ver el mundo "como en un espejo".

En épocas posteriores el espejo comienza a representar un símbolo de sensualidad y vanidad, alcanzando el punto culminante con el barroco y su proliferación de superficies reflectantes -no sólo espejos, también metales pulidos brillantes- en palacios y edificios representativos, siendo probablemente el ejemplo más claro *La Galerie des Glaces du château de Versailles* (Galería de los espejos), construida entre 1678 y 1684 por el arquitecto Jules Hardouin-Mansart.

Para muchos escritores y poetas, el espejo siempre ha supuesto un recurso narrativo fundamental, debido a la condición ambigua y misteriosa que conlleva. El poeta romántico alemán Novalis, por ejemplo, en su novela inconclusa *Die Lehrlinge zu Sais* (*Los discípulos de Sais*, 1798-9), utiliza el espejo como solución de uno de los grandes misterios de la cultura occidental, el *velo de*



JORGE LUIS BORGES



INGMAR BERGMAN



DAN GRAHAM

2. Su dificultad se debe en gran medida a la polisemia de la palabra espejo que designa el objeto cotidiano pero que remite también al vocabulario de la mística, a la dialéctica entre esencia y apariencia, al discurso sobre la identidad... El espejo es una trampa escribe Borges.

Martine Nuel. *Le miroir au cinéma: de la figure au schème*. (cit. en Mourey/Ramaut Chevassus, 2005, 1919)

Isis, ya que cuando el discípulo osa levantar la tela que supuestamente oculta a la diosa se encuentra tras de ella un espejo que le devuelve su imagen. No hay mayor misterio posible.

Finalmente imposible obviar la citación de la Alicia de Lewis Carroll, incluyendo explícitamente ya desde el título de su obra de 1871 *Through the looking-glass: and what Alice found there (A través del espejo: y lo que Alicia encontró allí)* la referencia a cómo el espejo va a vertebrar argumentalmente la novela.

No debemos olvidar, por último, que el hecho de que hoy en día el reflejo en un espejo nos parezca tan cotidiano no implica que ello pertenezca a la naturaleza humana: es algo aprendido. Es conocido el caso de los llamados "niños salvajes", que acceden a la civilización tras un cierto tiempo de vida en condiciones naturales. Desde el año 1344, en que aparece documentado por primera vez el encuentro con un niño salvaje que andaba a cuatro patas y vivía con lobos, hasta el caso más reciente, en que se encontró en Portugal el año 1981 a una niña que había sido ocultada y abandonada en un gallinero, todos los casos presentan una curiosa similitud: los niños encontrados no aceptan su reflejo. François Truffaut recreará la historia de uno de estos niños en su película *L'Enfant sauvage (El niño salvaje, 1969)*.

Tras estas consideraciones previas, se va a centrar aquí mayoritariamente la importancia del reflejo desde la consideración física mediante la cual se produce y las consecuencias de lectura espacial que él mismo provoca, no por ello dejando de lado el innegable papel evocador que la imagen reflejada ostenta.

Desde tiempos inmemoriales, todas las disci-

plinas creativas constructoras de volumen - arquitectura, escultura y más recientemente el campo de las instalaciones artísticas- se han mostrado interesadas en el trabajo con lo especular por dos motivos diferentes. En primer lugar, por la capacidad de modificación espacial que un reflejo provoca, expandiendo virtual e infinitamente los límites de lo construido. En segundo lugar, por el dinamismo que ofrece el carácter efímero de la imagen reflejada, sometida a la existencia temporal de aquello que se refleja y a la modificación de tamaño y forma de lo reflejado en función del punto de vista de quien observa.

Gran parte de las instalaciones del artista Dan Graham trabajan con el reflejo, bien sea a través de espejos, materiales pulidos o proyecciones audiovisuales que recrean virtualmente el espacio en que uno se encuentra. El artista americano declara en este texto su fascinación hacia la *Spiegelsaal (Sala de los espejos)* del pabellón de caza *Amalienburg*, en el Palacio de Nymphenburg cerca de Múnich, diseñada por François de Cuvilliers entre 1734 y 1739:

Contenía una "spiegelsaal", o sala de los espejos, de diez lados, con ventanas que miraban a todos los puntos cardinales. (...) la sala de los espejos unía interior y exterior, la luz del sol a las características materiales de los espejos y de las ventanas, y la luz del día a la luz, artificial, de la noche. A partir de cada ventana se abrían caminos pedestres que se adentraban en los bosques hacia las encrucijadas al norte, al sur, al este y al oeste. El sol del amanecer brillaba directamente a través de la ventana situada al este. Guirnaldas de hojas artificiales se reflejaban en los relieves de plata situados sobre los espejos de la "spiegelsaal" y formaban un túnel a través del cual el sol pasaba cada mañana. El sol tomaba a continuación la dirección del oeste en la



TWO ADJACENT PAVILLIONS, D.GRAHAM



SPIEGELSAAL, F.DE CUVILLIÉS

alineación exacta de la ventana que se abría en dicha dirección. La luz del sol hacía que todos los espejos de plata, y toda la sala, se hicieran de oro, incluida la compleja decoración que imitaba artificialmente el follaje "real" del parque. El rey era el símbolo del sol.

La alquimia de la plata transformada en oro, era la alquimia de la que el rey sacaba su poder. El pabellón de Cuvilliés estaba concebido de tal forma que un espectador situado en cualquier punto cardinal y que mirara por una ventana podía también ver por ambas partes de dicha ventana por la que miraba, los reflejos de las otras dos ventanas. Era la "vista del rey" el punto central invisible de donde partían todas las direcciones y todas las perspectivas³.

Esta sala constituirá, por cierto, uno de los escenarios que Alain Resnais selecciona para su película *L'année dernière à Marienbad* (*El año pasado en Marienbad*, 1961), recreando un intrigante balneario barroco.

Las instalaciones de Dan Graham trabajan con las propiedades del cristal o espejo, transparente, reflectante u opaco, bien sea en espacios interiores o en ubicaciones al aire libre. En este último caso, la iluminación natural se constituye en un aliado azaroso y cambiante, ya que según la posición del sol, la nubosidad, las sombras de elementos próximos o la eventual instalación de luz artificial en el interior de los pabellones, el grado de transparencia y/o reflexividad modifica la percepción del visitante tanto en el interior como en el exterior del recinto. Es el caso concreto de la obra *Two Adjacent Pavilions*, presentada en la Documenta 7 de Cassel en 1982:

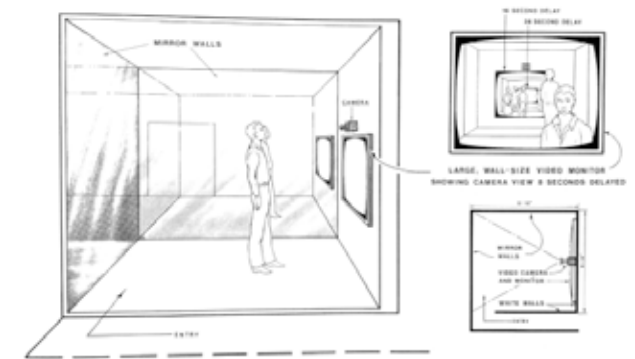
The pavilions can be viewed as sculpture or as architecture. Each structure can be entered through doors, which close from the

inside.

Each interior and exterior surface of the twin structures is coated by two-way mirror reflective glass. Because of the properties of the mirror coating, the particular side, interior or exterior, which receives more light is reflective, and the side which receives less light is transparent.

One pavilion has a transparent glass ceiling, while the other has an opaque ceiling blocking the sunlight. During daylight hours the opaque ceiling does not allow overhead sunlight to illuminate the pavilion. As its interior is dark relative to the exterior, people outside looking at the pavilion cannot see its interior; they see a mirror image of themselves in the reflected exterior environment. In contrast, the pavilion with the transparent ceiling allows overhead sunlight to fall directly upon its interior walls. Thus, when there are no clouds and the sun is overhead, the interior becomes brighter and its walls reflective. The exterior walls in this case become transparent. People outside can see inside, while people inside can see only a reflection of themselves in the interior space. When there's no direct sunlight, at dusk, dawn, or on cloudy days, the interior and exterior walls of each pavilion are equally transparent and reflective. During a normal day, due to the changing cloud cover, there is a continually shifting relationship between interior/exterior and transparency/reflectivity in both pavilions⁴.

Desde 1970 el espejo, una constante a lo largo de toda la obra de Graham, aparece en muchas ocasiones acompañado por el vídeo, *The Present Time Medium*⁵ como el mismo artista lo denomina. Si el espejo posibilita que el presente sea registrado, el vídeo añade una condición espacio-temporal como en *Present Continuous Past(s)*, 1974, donde los espejos reflejan el deambular de los espectadores



PRESENT CONTINUOUS PAST(S), D.GRAHAM

3. Graham/Dercon, 1987, 31.

4. Los pabellones pueden verse como escultura o como arquitectura. A cada estructura puede accederse a través de puertas, que cierran desde su interior. Cada superficie tanto interior como exterior de las estructuras gemelas está recubierta por vidrio-espejo reflectante en dos direcciones. Debido a las propiedades del recubrimiento de espejo, el lado -ya sea interior o exterior- que reciba más luz es reflectante, y el que reciba menos, es transparente. Uno de los pabellones tiene el techo de vidrio transparente, mientras que el otro tiene un techo opaco que bloquea la luz solar. Durante el día, el techo opaco no permite la entrada de luz solar cenital para iluminar el pabellón. Puesto que su interior es oscuro en comparación con el exterior, la gente que desde fuera mira al pabellón no puede ver su interior; ven una imagen especular de ellos mismos en el entorno exterior reflejado. Por el contrario, el pabellón con el techo transparente permite que la luz solar cenital bañe directamente las paredes interiores. Así, cuando no hay nubes y el sol está en lo más alto, el interior se vuelve más brillante y sus paredes, reflectantes. El cerramiento exterior en este caso se vuelve transparente. La gente puede ver desde fuera el interior, mientras que las personas del interior ven únicamente su propia imagen en el espejo. Cuando no hay luz solar, al atardecer, al alba o en días nublados, tanto los paramentos interiores como los exteriores son transparentes y reflectantes por igual. A lo largo de un día normal, debido a las nubes cambiantes y a la posición del sol, existe siempre una relación cambiante entre interior/exterior y transparencia/reflexión en los dos pabellones. (Graham, 2001, 204)

5. *El médium del tiempo presente*

mientras las cámaras de vídeo los graban en directo o reflejados, mostrando la imagen registrada en unos monitores con una demora de ocho segundos.

En la At&t Plaza del Millennium park de Chicago podemos encontrar dos obras que basan a su vez su estrategia fundamental en el reflejo. Anish Kapoor instala en el parque entre 2004 y 2006 una gigantesca escultura llamada *Cloud Gate*, inspirada en las características formales del mercurio líquido. El propósito principal de la obra es reflejar y distorsionar el skyline de la ciudad y sus habitantes, como el propio Kapoor declara:

*What I wanted to do in Millennium Park is make something that would engage the Chicago skyline... so that one will see the clouds kind of floating in, with those very tall buildings reflected in the work. And then, since it is in the form of a gate, the participant, the viewer, will be able to enter into this very deep chamber that does, in a way, the same thing to one's reflection as the exterior of the piece is doing to the reflection of the city around*⁶.

En el mismo parque, Jaume Plensa inaugura en 2004 una instalación permanente denominada *Crown Fountain*, una obra en la que se persigue tanto el reflejo físico como la percepción sensorial de encontrarse contenido por dos entidades que construyen un ámbito simétrico que bien podría haberse formalizado mediante el estricto reflejo. La obra está constituida por dos paralelepípedos enfrentados de 15 metros de altura, contruidos con piezas de vidrio, sobre una lámina horizontal de 2.200 metros cuadrados y 3 centímetros de profundidad pavimentada con granito negro. Tras una selección realizada entre numerosos habitantes de la ciudad, los paneles frontales proyectan de manera aleatoria un conjunto de aproximadamente mil rostros diferentes -cada

imagen permanece 5 minutos tras un pequeño intervalo de descanso-, surgiendo de sus labios un potente chorro de agua que inunda la plaza.

La obra trabaja con el reflejo desde dos aspectos diferentes: un aspecto más físico, la reproducción virtual de los dos prismas iluminados sobre la base húmeda y reflectante de la piedra mojada; y otro más sensorial, inducido por el impacto de sentirse contenido entre dos volúmenes opuestos, iguales en tamaño y forma, pero diferentes por las proyecciones que albergan:

*Los opuestos son los motores que crean la fricción. Y de la fricción nacen las cosas. Si yo quiero hablar del silencio, no dejaré la sala oscura y en silencio. Me parece una banalidad. Para trabajar con el silencio, lo mejor es trabajar con su opuesto. (...) Me interesan los opuestos que siempre están en fricción*⁷.

Una obra de 1996 de Bill Viola titulada *The crossing* también está basada a su vez en este concepto de reflejo inducido más que físico. Dos paneles idénticos enfrentados en una sala oscura muestran a un hombre corriendo en cámara lenta hasta situarse en un primer plano. En uno de los paneles comienza a caer agua desde el borde superior; en el opuesto un fuego comienza a arder en la zona inferior. Ambos sonidos, el del fuego crepitando y el del agua cayendo se confunden, parecen intercambiables. Finalmente agua y fuego permutan su presencia en los dos paneles extinguiéndose mutuamente.

Al respecto de otra de sus obras, *The reflecting pool* (1977-79), Bill Viola declara lo siguiente:

There is the emergence of the solitary figure -the process of differentiation or individuation out of an undifferentiated, natural



CLOUD GATE, A.KAPOOR



CROWN FOUNTAIN, J.PLENSA

6. *Lo que quise en Millennium Park fue hacer algo que ocupara el skyline de Chicago... de manera que pudieran verse las nubes como flotando en él, con esos edificios tan altos reflejados en la obra. Y así, bajo esa forma de puerta, el participante, el observador, será capaz de entrar en esta sala tan profunda que hace, en cierto sentido, lo mismo al reflejo de uno como el exterior de la pieza hace al reflejo de la ciudad que le rodea.*

Estas palabras de Anish Kapoor figuran en numerosos documentos referentes a la obra *Cloud Gate*, pero no se ha podido encontrar la fuente de origen ni en que ocasión y fecha fueron originalmente pronunciadas o escritas.

7. Badia, 2005, 15.

ground. There is also the suggestion of the events of this world's being illusory, or transient, since they are only visible as reflections on the surface of the water. The direct reality is never perceived, like Plato's cave⁸.

En el texto anterior se incide en algo ya comentado, el carácter virtual y efímero de la imagen reflejada, sometida necesariamente a la existencia de aquello que se refleja y la contingencia de los diferentes puntos de vista que sobre el objeto y su reflejo podemos articular. La obra *Yucatan mirror displacements* (1969) de Robert Smithson es también buena prueba de ello. La revista *Art Forum* le encarga al artista que viaje a través de la península del Yucatán con el fin de extraer conclusiones para redactar un artículo sobre los primeros trabajos de Land Art realizados por los antiguos pobladores de Méjico. Como estrategia de trabajo, Smithson decide realizar nueve instalaciones en diferentes emplazamientos, todas ellas formadas por doce espejos de treinta centímetros, situados en el terreno de manera aleatoria pero nunca en paralelo. El registro fotográfico del paisaje y su reflejo permanece como único testigo de la experiencia realizada, tal y como comenta José Vela Castillo:

Las obras sólo existen en cada lugar en el mero momento de realizar la fotografía que da cuenta de su presencia. Se trata a la vez de un registro exacto, que fija la fotografía, de un momento concreto y preciso, y simultáneamente de un definitivamente inquietante instante que, en realidad, no existe. Una imagen reflejada, en realidad, no tiene valor objetivo, no es algo sólido ni concreto, no tiene extensión ni duración más que la que proviene de su exterior⁹.

Esta condición efímera de lo especular y por consiguiente de su posible registro fotográ-

fico se desarrolla ampliamente en el texto del semiólogo francés Roland Barthes *La chambre claire. Note sur la photographie* (1980). Para Barthes, la unión entre el corpus real y su reflejo -o su fotografía- es indisoluble, conforma una entidad única, forman parte de una creación conjunta:

On dirait que la Photographie emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés de la même immobilité amoureuse ou funèbre, au sein même du monde en mouvement : ils sont collés l'un a l'autre, membre par membre, comme le condamné à un cadavre dans certains supplices ; ou encore semblables à ces couples de poissons (les requins, je crois, au dire de Michelet) qui naviguent de conserve, comme unis par un coït éternel¹⁰.

La arquitectura trabaja con lo especular desde tiempos inmemoriales, siendo una de las primeras superficies reflectantes utilizadas el agua. Posteriormente y antes de la llegada de los espejos y las láminas de vidrio, será el pulido de láminas metálicas o el vitrificado cerámico quien aportará el brillo suficiente a los materiales para provocar su condición reflectante. No obstante tendremos que esperar hasta 1857 -año en el que Jean Foucault introduce la técnica de la metalización del vidrio, impregnando con una capa plateada una de las caras de la lámina de vidrio- para considerar el nacimiento de lo que hoy denominamos espejo.

Previamente, las culturas orientales constituyen una de las primeras experiencias en las que de una manera consciente se trabaja el reflejo en arquitectura, bien mediante la construcción de láminas de agua, bien por la utilización de materiales vitrificados.

El agua adquiere un gran protagonismo en la arquitectura de los palacios árabes, ya sea utilizada en fuentes y estanques exteriores



THE CROSSING, B.VIOLA



THE REFLECTING POOL, B.VIOLA



YUCATAN MIRROR DISPLACEMENTS, R.SMITHSON

8 Se da la aparición de la figura solitaria - el proceso de diferenciación o individualización fuera de la indiferenciación del terreno natural-. También se trata la sugerencia de los eventos ilusorios, transitorios o pasajeros, sólo visibles como reflejos en la superficie del agua. La realidad directa nunca se percibe, como en la caverna de Platón. (Bellour, 1985, 91-119)

9. Vela, 1999, 210.

10. *Diriase que la fotografía lleva siempre su referente consigo, estando marcados ambos por la misma inmovilidad amorosa o funèbre, en el seno mismo del mundo en movimiento: están pegados el uno al otro, miembro a miembro, como el condenado encadenado a un cadáver en ciertos suplicios; o también como esas parejas de peces (los tiburones, creo, según dice Michelet) que navegan juntos, como unidos por un coito eterno. (Barthes, 1989, 20) (trad. Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós Ibérica, pág. 31)*

como en los pequeños canales que discurren por patios, avenidas e incluso por el interior de ciertas estancias. Trabajados con una escasa profundidad, estos contenedores posibilitan enrasar prácticamente la superficie del agua con el pavimento por el que se transita, hecho que provoca la virtual desaparición del límite entre los muros y planos construidos y su reflejo.

El revestimiento con materiales cerámicos vitrificados, tanto situados en horizontal como en vertical, posibilita a su vez la extensión del espacio construido mediante un sistema de reflejos en cualquier caso menos preciso que el que pueda proporcionarnos el agua, el vidrio y ciertos materiales pulidos. Ello es debido fundamentalmente a dos motivos: la existencia de juntas entre las diferentes piezas cerámicas, que lógicamente generan una distorsión de lo reflejado, y la variabilidad de capacidad reflectante que podemos obtener del material en función del tratamiento final y color con el que se trabaje la pieza.

Es en este sentido interesante recoger un extracto del libro *El elogio de la sombra* de Junichiro Tanizaki en el que habla de cómo la cultura japonesa no trabaja esencialmente el reflejo como lo entendemos en occidente, hecho por el que prefieren trabajar con las lacas oscuras:

No es que tengamos ninguna prevención a priori contra todo lo que reluce, pero siempre hemos preferido los reflejos profundos, algo velados, al brillo superficial y gélido; es decir, tanto en las piedras naturales como en las materias artificiales, ese brillo ligeramente alterado que evoca irresistiblemente los efectos del tiempo. "Efectos del tiempo", eso suena bien, pero en realidad es el brillo producido por la suciedad de las manos. Los chinos tienen una palabra para

ello, "el lustre de la mano", los japoneses dicen "el desgaste": el contacto de las manos durante un largo uso, su frote, aplicado siempre en los mismos lugares, produce con el tiempo una impregnación grasienta; en otras palabras, ese lustre es la suciedad de las manos¹¹.

El desarrollo de técnicas susceptibles de fabricar vidrios y espejos de dimensiones considerables, la posibilidad de extremar el pulido en superficies pétreas y metálicas y la aparición de nuevos materiales sintéticos con gran capacidad reflectante ha conllevado que en los últimos cien años la arquitectura haya podido aumentar considerablemente el trabajo con lo especular, siendo pioneros quizás en estas experiencias Ludwig Mies van der Rohe y Richard Neutra.

En el artículo *Las simetrías paradójicas de Mies van der Rohe*, incluido en el libro de Robin Evans *Traducciones*, se apunta lo siguiente:

Al hablar de simetría, los arquitectos la refieren a la simetría refleja, también llamada simetría especular. A pesar de su restringida definición, este tipo de simetría es sorprendentemente dominante y casi imposible de erradicar de los edificios modernos. En el pabellón de Barcelona hay multitud de simetrías reflejas. En realidad cada componente -paredes, estanques, ventanas, losas de pavimento y losa de cubierta, todas ellas rectangulares- tienen al menos tres planos de simetría¹².

No se habla tanto aquí de una simetría compositiva que condiciona el trabajo con el programa, sino más bien de una simetría visual, diríamos virtual, tan solo presente en el momento en que unas ciertas condiciones lumínicas favorables permiten que el reflejo se produzca.



ALHAMBRA DE GRANADA



PABELLÓN DE BARCELONA, M.VAN DER ROHE

11. Tanizaki, 1994, 30-31. (El texto apareció por primera vez en la publicación *Buildings and signs*, The Renaissance Society at the University of Chicago and Museum of Modern Art, Oxford, 1981).

12. Muñoz, 2009, 6.

Conviene recordar aquí que la modernidad amplía el concepto de simetría clásica con el de equilibrio, mediante el cual las masas se compensan pero no son idénticas. Todas las artes visuales sin excepción -entre las que se cuenta la arquitectura- viven esta evolución, esta ruptura definitiva de los cánones establecidos, tal y como puntualiza Helio Piñón:

Creo que existe un problema básico en cierta identificación habitual entre los conceptos de orden y regularidad. La modernidad, en el fondo, no hizo más que ampliar la noción de orden sobre la que se fundó el clasicismo, sin relajar un ápice la precisión e intensidad que esos principios presuponían: sustituir la simetría por el equilibrio, la igualdad por la equivalencia, la jerarquía por la clasificación, son algunas de las operaciones fundamentales operadas por el modo moderno de ordenar, del que el neoplasticismo es, probablemente, el sistema estético más fecundo¹³.

Gran parte de los reflejos que Mies van der Rohe trabaja en sus edificios participan de alguna manera de este comentario, ya que en muy escasas ocasiones se persigue el reflejo directo y "real" que proporciona un espejo. Se persigue más bien equilibrar el objeto y su reflejo mediante un sistema de relaciones más complejo, incorporando la materialidad de la superficie reflectante, habitualmente piedra pulida, agua o vidrio. Este hecho provoca inevitablemente una diferencia de textura, color y definición que aleja el reflejo en estas superficies de la identidad que un espejo provoca.

Desde otro punto de vista, los materiales reflectantes de todo tipo son fuente de simetrías especulares, que en muchas ocasiones conducen a la vivencia de un orden diferente

e inmaterial construido desde lo efímero y lo etéreo de una experiencia estrictamente sensible. Como cita Robin Evans de nuevo *los espejos pueden destruir la coherencia, pero también pueden desvelarla¹⁴.*

Richard Neutra solía combinar grandes espejos de suelo a techo sin marco con fotografías murales, jugando con la percepción de los límites de la estancia. Algunos ejemplos de ello son el pequeño estudio de la *Dion Neutra house* (1950) en Reunión, enfrentando un mural de suelo a techo con un espejo; el vestidor de la *Kronish house* en Beverly Hills (1955), en el que todo el armario y el techo se recubren de espejo; el baño principal de la *Von Sternberg house* (1934), totalmente cubierto por espejo incluso la puerta, de modo que el paisaje exterior se multiplicaba caleidoscópicamente en el interior, o finalmente el comedor de la *Tremaine house* (1947), donde un gran espejo refleja la terraza exterior y la exuberante vegetación que la rodea.

Si las imágenes propuestas tienen un carácter ambiguo, una presencia que a la vez se desvanece, las que presentan los espejos reales tienen algo más de consistencia. El espejo real no como una cualidad derivada del vidrio sino el espejo perfecto, pulido, presente también en el agua. Neutra emplea diversos grados de reflejo, desde el mínimo del vidrio antirreflejos, pasando por vidrios normales y semireflectantes, vidrios de espejo a través de los que aún se ve y espejos reales¹⁵.

La combinación de espejo y fotografía mural es importante en Neutra, ya que permite dilatar el espacio incorporando a su vez la variable tiempo. Los espejos en estos casos diluyen los límites del espacio construido capturando simultáneamente la imagen del



KRONISH HOUSE, R. NEUTRA



VDL HOUSE, R. NEUTRA



VDL HOUSE, R. NEUTRA



MOORE HOUSE, R. NEUTRA

13. Piñón/Pfeifer, 2007, 74.

14. Evans, 2005, 278.

15. Vela, 1999, 207.

habitante y la de la naturaleza circundante, ambas dinámicas y en permanente diálogo virtual.

A *Neutra* es cierto que lo que le gustaba era esa condición ilusoria del espejo, como efecto físico de dilatación espacial y como efecto ilusionista y teatral (incluso, en algún caso, un algo histriónico, como el propio personaje. Ver la propia imagen, pero no sólo esto, sino ver todo un mundo al alcance de la mano cuya presencia es, sin embargo, esquiva. (...) La combinación de espejo y fotografía es necesaria en *Neutra* pues conjuntamente crean el mecanismo de captación, indirecto, del tiempo y del espacio como cambio y movimiento¹⁶.

El cine, quizás más que cualquier otra disciplina, trabaja a su vez esta doble condición de la imagen reflejada: la extensión espacial y el tránsito temporal. Un espejo, por reducido que sea, nos permite recrear un ámbito opuesto al que la cámara puede registrar desde su posición, al tiempo que nos desvela unos personajes y una acción desarrollada fuera de campo. Es por ello que los espejos se constituyen en un instrumento narrativo de primer orden para muchos cineastas, ya que amplían considerablemente el ámbito que la cámara es susceptible de captar.

El espectador vive una identificación esencial entre las imágenes que la pantalla le muestra y aquello que él podría ver. No cuestiona el punto de vista escogido por el realizador y su equipo, lo asume como propio: piensa que "si él estuviese allí" lo vería del mismo modo. Un espejo, sin embargo, posibilita en muchos casos la creación de un campo visual diferente, algo que inevitablemente conduciría en una situación real a que el actual espectador, transmutado entonces en personaje interviniente de la acción,

volviese su vista instigado por la curiosidad sobre a lo que a sus espaldas acontece.

Su modo de acción en la pantalla es específico: no consiste en interceptar o dejar pasar la mirada, como lo hace el vidrio, sino en devolvérsela al remitente. Tal y como cita Sébastien Bazou, la incorporación de un espejo en una determinada escena altera los planos de realidad representados, no tan sólo por la ampliación espacial que supone sino por el hecho de que puede registrar una acción que sin su intermediación pasaría desapercibida:

Les techniques de l'illusion sont déployées et renforcées grâce à une catégorie essentielle d'objets qu'utilisent des nombreuses mises en scène filmiques. Ces objets sont spécifiquement destinés à confondre des plans de réalité représentés. Le miroir en est le symbole, avec ce miroir primordial du cinéma qu'est l'objectif de la caméra¹⁷.

Desde Jean Cocteau, el espejo se constituye en un objeto filmico privilegiado. Su célebre e inquietante cita *Les miroirs feraient bien de réfléchir un peu plus avant de renvoyer les images¹⁸* no deja lugar a dudas sobre el carácter surreal que el director francés concede a dicho objeto, otorgándole la capacidad de pensar. El reflejo se constituye así para Cocteau en una entidad independiente de aquella realidad que reproduce, desde el mismo momento en que existe la posibilidad de no responder a la misma. En su película *Orphée* (*Orfeo*, 1950) vuelve a utilizar un recurso ya presente en su manifiesto surrealista *Le sang d'un poète*, film vanguardista de 1930. Jean Marais de frente a la cámara representa el intento de atravesar un espejo, por lo demás inexistente en el plató, actualizando la capacidad de los espejos para constituirse en un límite instantáneo e inmediato entre dos mundos.



ORPHÉE, J. MARAIS



ORPHÉE, J. MARAIS



JEAN COCTEAU

16. Vela, 1999, 209.

17. *Las técnicas de la ilusión se despliegan y refuerzan gracias a una categoría esencial de objetos utilizados en numerosas puestas en escena cinematográficas. Estos objetos se destinan específicamente a confundir los planos de realidad representados. El espejo se convierte en símbolo, junto a ese espejo primordial del cine que es el objetivo de la cámara.* (Bazou, 2011, 9)

18. *Los espejos deberían pensar un poco más antes de devolver las imágenes* (Jean Cocteau en los diálogos de la película *Le sang d'un poète*)

Obviando la evidente referencia surrealista de la cita anterior, no cabe duda de que desde el punto de vista del cine el realizador puede decidir aquello que el espejo refleja mediante dos operaciones: alterando la realidad de aquello que se refleja o modificando el punto de vista y la angulación de la cámara respecto al espejo. La doble acepción del verbo francés *réfléchir*, significando "reflejar" y "reflexionar", permite aportar en este sentido un significado particular a las palabras pertenecientes al film de Cocteau *La belle et la bête* (*La bella y la bestia*, 1946): *Réfléchissez pour moi, je réfléchirai pour vous*¹⁹, explicitando la necesidad de reflexionar y controlar aquello que puede ser reflejado.

Realidad y reflejo pueden, así, confundirse. En *The woman in the window* (*La mujer del cuadro*, 1944) de Fritz Lang, el reflejo establece una continuidad fatal entre la realidad y los sueños cuando el protagonista principal, Edward G. Robinson, cree mirar un cuadro encerrado en una vitrina mientras en realidad lo que ve en simultáneo es el reflejo de la mujer que está a su lado y que le ha servido de modelo. El reflejo representa el encuentro entre una realidad, la del cuadro, y una irrealdad, la de la mujer soñada inalcanzable.

Por último, reseñar cómo en algunas películas el reflejo se convierte si no en el vehículo principal del desarrollo narrativo, sí en uno de los más importantes. Podemos citar a modo de ejemplo el caso de *Le feu follet* (*El fuego fatuo*, 1963) de Louis Malle. El protagonista, ex-alcohólico, ha decidido suicidarse, pero antes decide visitar a varios de sus conocidos. Tanto en el ámbito de la habitación del sanatorio donde reside como en el resto de los espacios que visita, la presencia de los espejos resulta obsesi-

va. Se establece con ello un discurso muy interesante, ya que el protagonista investiga continuamente su estado frente a los mismos, en un intento de descubrir una realidad a la que desde su interior casi demente no puede acceder.

Lo veremos reflejarse frecuentemente, con mayor o menor grado de enfoque, en el gran panel vidriado de su habitación en el que además de la anotación de un misterioso "23 de julio" descubriremos fotografías y recortes de periódico que hablan de su historia y de sus obsesiones. En concreto, en una escena de casi 5 minutos de duración, el confuso y desequilibrado protagonista deambulará por su habitación en silencio mientras la triste música de Erik Satie acompaña su imagen duplicada, tanto en este espejo mural como en otros más reducidos presentes en la estancia.

También encontrará su reflejo en la habitación de hotel en la que se encuentra con su amante al inicio de la película, en las viviendas particulares de sus conocidos o en diversos locales públicos. En algunas escenas atenderemos incluso al reflejo múltiple que provoca la presencia en una estancia de varios espejos, ampliando los puntos de vista sobre el personaje. Por último, en dos ocasiones el espejo construirá una relación entre el protagonista y dos personajes diferentes. En el primer caso conversará, frente al espejo del cuarto de baño de una habitación de hotel, con la mujer con la que ha pasado la noche. En el segundo caso, tras lavarse la cara en un lavabo público aparecerá reflejado un hombre -sólo lo veremos de este modo- con el que el protagonista intercambiará una tensa mirada.



[THE WOMAN IN THE WINDOW, F. LANG >



19. *Reflexiona por mí, yo reflejaré por ti.*

20. Konigsberg, 2004, 419.



]



[LE FEU FOLLET, L.MALLE >



ANÁLISIS FÍLMICO

Desde el punto de vista cinematográfico, se define *plano de espejo*²⁰ como *cualquier plano que utiliza un espejo para realizar un efecto especial, añadir un elemento a parte de la imagen, u ofrecer un reflejo de algún intérprete*. Desde este punto de vista, el espejo cinematográfico puede resolver multitud de situaciones argumentales diversas:

01. Establece una determinada conexión entre dos espacios distantes, manipulando la distancia y el carácter de la relación entre los mismos.
02. Posibilita atender a dos sucesos simultáneos diferentes, o a dos aspectos diferentes de una misma acción desarrollada en un espacio común.
03. Permite descubrir algo en lo que, sin la existencia del espejo, nunca habríamos reparado, bien sea una acción o espacio totalmente diferentes, bien un aspecto complementario de aquello que vemos.
04. Recrea un fuera de campo, revelando un universo espacial oculto a aquello que la cámara es susceptible de registrar.
05. Diluye los límites que confinan un determinado espacio, especialmente al combinar el reflejo infinito de varios espejos.
06. Juega con la sugerencia de lo imaginario, ocultándonos aquello que la imagen refleja.

Los extractos de las películas estudiadas se organizan en base a este listado funcional, analizando únicamente aquellos casos en los que el reflejo se convierte en un instrumento narrativo. Se eliminan, por tanto, aquellas escenas en las cuales algún elemento del decorado provoca, por su naturaleza o calidad superficial, la duplicidad parcial o total de algún objeto o personaje sin que ello sea determinante para el desarrollo argumental planteado.

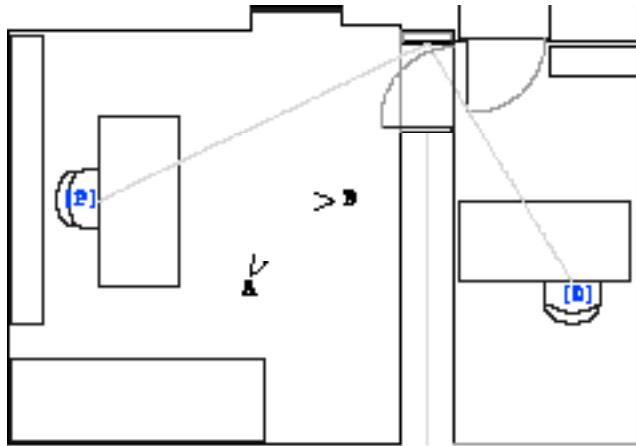
En algunas escenas el reflejo se utiliza para resolver simultáneamente varios aspectos referidos en el listado anterior, indicándose en estos casos la responsabilidad compartida que dicha estrategia comporta de cara a la resolución argumental de la secuencia.

01.

En *La peau douce* encontramos un buen ejemplo del primer caso: la utilización del espejo como instrumento capaz de conectar visualmente dos espacios diferentes. Pierre se encuentra en su despacho profesional junto a Dominique, su secretaria, que trabaja en una sala contigua. Mientras el escritor reflexiona con el auricular en la mano sobre la conveniencia de llamar por teléfono a Nicole, su amante, vemos en un plano cercano cómo levanta la vista fijando la atención en algo. Un plano subjetivo de su mirada nos muestra, a través de un espejo situado sobre la puerta que comunica ambas estancias, cómo su secretaria escribe a máquina, por lo cual sintiendo cuestionada su intimidad decide no efectuar la llamada en el despacho y bajar a la calle en busca de una cabina. En ninguna escena posterior se nos muestra la antesala donde trabaja Dominique, de hecho ni siquiera sabremos nunca si existió o si simplemente mediante el reflejo se recrearon los elementos suficientes para que el espectador reconstruyese imaginariamente un hipotético espacio de trabajo.

02.

La posibilidad que nos ofrece un espejo de atender a dos sucesos distintos, o bien a dos aspectos diferentes de una misma acción, constituye la segunda categoría de estudio. En muchos casos ello nos aporta datos impor-



Esquema despacho Lachena y secretaria [2] FIERRE [8] DOMINIQUE



[PD-EL ESPEJO DESVELA EL LUGAR DE TRABAJO DE DOMINIQUE >



tantes sobre aquello que sabemos que existe -un espacio, unos personajes o una acción- pero que no podemos ver directamente. En la mayoría de las ocasiones esta estrategia resuelve una conversación entre dos o más personajes, aunque no necesariamente tiene que ser así.

Un ejemplo muy interesante de ello lo constituye una escena de *Ascenseur pour l'échafaud*. Julien, que acaba de cometer el asesinato del empresario, se encuentra en el interior de la cabina del elevador junto a su secretaria y el guardia jurado del edificio, Genevieve y Maurice, mientras descienden a la planta baja para abandonar el edificio. En un plano concreto, la cámara registra únicamente a Julien en primer plano, pero la superficie pulida y brillante de la botonera del ascensor nos permite atender al rostro de los otros dos personajes mientras mantienen su tensa conversación. El reflejo en la botonera podría decirse que nos ofrece el plano complementario que en otras circunstancias se habría rodado y montando -seguramente en alternancia- a fin de poder atender a todas las partes que dialogan.

En esta misma película encontramos otra escena interesante que trabaja con esta estrategia. Julien acaba de escaparse del ascensor y se encuentra desayunando en la cafetería donde inicialmente había quedado con Florence. Desconocedor de todo lo acontecido la noche anterior en el motel de carretera, no se sabe perseguido por la justicia, así que se siente incomodado por una niña que le reconoce tras haber visto su foto publicada en un periódico que informa de su acusación por asesinato. Un plano muy elocuente muestra a la curiosa niña observada por un Julien al que vemos reflejado en un gran espejo sin marco, hecho que provoca una confusión visual muy efectiva.

En *Hiroshima mon amour*, el protagonista masculino observa cómo su amante se peina en la habitación del hotel. Aunque en este caso podemos ver la espalda de ELLA mientras se arregla, es obvio que la estrategia de filmación está encaminada a mostrarnos su rostro satisfecho tras la noche de pasión compartida. En *La Peau douce* Nicole y Pierre mantienen a su vez una tensa conversación mientras la cámara registra a la actriz frontalmente y vemos a Pierre reflejado en un espejo.

Jacques Rivette se sirve de numerosos espejos en su cortometraje *Le coup du Berger*, siempre utilizados con fines narrativos muy precisos. En una escena concreta vemos cómo Claire se peina supuestamente frente a un espejo que no vemos, mientras que el reflejo en otro gran espejo de la estancia contigua a donde la actriz se encuentra nos amplía visualmente el espacio que la cámara en esa posición puede registrar. En un momento dado suena el timbre de la casa. Claire, sin dejar de arreglarse, se dirige a la puerta para abrir a su hermana Solange, pasando frente al gran espejo anteriormente mencionado. Tras unos cuantos planos que muestran como ambas se saludan, veremos de espaldas a Claire frente al gran espejo mientras mantiene una conversación con su hermana, pudiendo atender las expresiones de ambas reflejadas.

Posteriormente los protagonistas intercambian sus papeles: veremos a Solange de espaldas en primer término y reflejada en el espejo mientras conversa con Claire, a quien sólo veremos especularmente.

Un caso muy particular de esta segunda estrategia lo constituye el hecho de que veamos cómo uno de los personajes intervinientes mira fuera de cuadro a la persona que vemos reflejada en el espejo. En *Le beau Serge* François mira de esta manera a Marie, a quien



[AE·REFLEJO DE GENEVIEVE Y MAURICE]



[PD·TENSA CONVERSACIÓN ENTRE PIERRE Y NICOLE]



[PA·CONVERSACIÓN ENTRE ANNE Y BIRGITTA >



[AE · LA NIÑA DESCUBRE AL "ASESINO" JULIEN]



[HA · CONVERSACIÓN EN EL HOTEL]



[CB · DOBLE ESPEJO >



[BS · FRANÇOIS OBSERVA A MARIE]

]

vemos reflejada mientras yace sobre su cama. En *Paris nous appartient*, la protagonista Anna y Birgitta mantienen una conversación en casa de la modelo. En un momento concreto, la cámara sólo registra presencialmente a la primera observando a Birgitta, mientras un espejo revela la presencia de la otra. En esta película encontramos también una interesante escena en que la modelo se refleja dos veces, en un espejo grande de pared y en otro pequeño sobre la mesa.

03.

Gracias a la posibilidad de mostrar aquello diametralmente opuesto a lo que la cámara es susceptible de registrar los reflejos permiten, en tercer lugar, descubrir un aspecto particular de aquello que estamos percibiendo de manera directa en lo que no habríamos reparado sin la existencia de la superficie reflectante. Lógicamente, y en todos los casos, este tipo de superficies posibilitan en primera instancia revelar parte del ámbito espacial situado lateralmente o a espaldas de la cámara, aunque la estrategia más interesante y más recurrente consiste en utilizar esta posibilidad en el trabajo con los actores. En este caso los personajes pueden o no mirarse en el espejo dependiendo del desarrollo argumental en el que nos encontremos, lo que no es óbice para que recibamos un nuevo punto de vista sobre los mismos.

Con carácter general, el personaje se mira en un espejo mientras atendemos a una vista de su espalda o su perfil, por lo que una misma toma nos ofrece dos perspectivas diferentes del intérprete. En las películas estudiadas encontramos infinidad de escenas tratadas de esta manera, en las que el espejo se convierte en un recurso insustituible para mostrar los gestos de un personaje que, por diversos motivos de orden visual o narrativo, debemos

situar de espaldas a la cámara.

En *Le beau Serge François* se mira repetidas veces en el espejo de su habitación, mientras en otra escena un espejo situado en la improvisada sala de baile de la planta baja del hostel permite en primera instancia que una niña investigue su reflejo y posteriormente posibilita ampliar la perspectiva de los lugareños mientras bailan; en *Hiroshima mon amour* vemos el rostro mojado de la actriz protagonista tras lavarse la cara en el cuarto de baño de su habitación; en *Ascenseur pour l'échafaud* las dos protagonistas femeninas, Florence y Veronique, encuentran sus rostros reflejados en un espejo; en *Ma nuit chez Maud*, el espejo de una habitación de estudiantes registra el deambular de Jean-Louis mientras busca unas cerillas para encenderse un cigarro; en *La boulangère de Monceau*, un espejo nos permite ver el rostro del protagonista masculino mientras realiza una compra y en simultáneo la espalda de la dependienta, a la que vemos de frente; en *Le coup du Berger*, podemos ver lo rostros duplicados de la presumida Claire y su amante en unos pequeños espejos de las habitaciones donde conversan; finalmente, en *Le mépris* atendemos a una atractiva Camille que se ajusta la peluca morena agachada frente a un espejo.

En *Paris nous appartient* su protagonista principal, Anne, encuentra repetidamente su reflejo en prácticamente todos los espacios en los que se encuentra: su habitación, la casa de su hermano o la de la modelo Birgitta. Otros personajes como Therry, Birgitta y Philip también aparecen reflejados, bien observándose en el espejo o simplemente como entidades pertenecientes al espacio que el espejo refleja.

Resulta interesante destacar cómo en algu-



[BS · HABITACIÓN DE FRANÇOIS Y SALA DE BAILE >



[AE · REFLEJOS DE FLORENCE Y VÉRONIQUE >



[BM · EN LA PANADERÍA]



[LM · CAMILLE SE AJUSTA LA PELUCA]



]



[HA · CUARTO DE BAÑO DEL HOTEL >



]



[NM · HABITACIÓN DE JEAN-LOUIS >



]



[CB · ESPEJO EN CASA DE CLAUDE >



]



[PA · REFLEJOS DE LOS PERSONAJES >



]

nas de las escenas anteriormente referidas el reflejo constituye un recurso muy eficiente para relatar el transcurso de una conversación, ya que permite atender al rostro de los dos interlocutores: uno de ellos en registro directo, el otro mediante el reflejo.

En *La peau douce* Pierre, Nicole y Franca aparecen a su vez reflejados en múltiples ocasiones, tanto mirándose funcionalmente en un espejo mientras se arreglan como cuando conversan o deambulan por una estancia y el espejo, presente en el espacio, provoca el reflejo de todo aquello que su ámbito de reflexión le permite captar. En una de las escenas, un espejo de cuerpo entero situado en el baño permite que veamos los movimientos de Franca mientras habla con su marido -en otra habitación-, que de otra manera no veríamos.

En esta película, sin embargo, encontramos un caso particular que conviene reseñar. En algunos de los numerosos trayectos que Pierre realiza en automóvil, un pequeño espejo retrovisor situado en la encimera del salpicadero del mismo nos devuelve la mirada del conductor, confirmando un estado de ánimo que por otra parte el espectador ya conoce.

Un conjunto más acotado de escenas nos ofrece solamente el reflejo del personaje, sin presentarnos ningún otro punto de vista. Encontramos varios ejemplos de ello en *Hiroshima mon amour*, en una toma en la que vemos el rostro reflejado del amante japonés supuestamente fascinado por la belleza y conversación de su interlocutora francesa, o cuando ésta última "habla" con el espejo de su habitación japonesa tras haberse lavado la cara o recuerda cómo caminaba absorta y desvalida por la habitación que constituía su encierro en Nevers. En *Le coup de Berger* atendemos mediante el reflejo a cómo Claire

se prueba con satisfacción el abrigo que su amante acaba de regalarle.

Por último, en *La peau douce* encontramos una escena muy sugerente en la que los ojos de Nicole se reflejan en la placa de la puerta de su habitación lisboeta, explicitando el carácter reflexivo y quizás dubitativo de su mirada.

04.

La cuarta estrategia plantea la posibilidad de recrear un fuera de campo. En estos casos el espejo nos revela un determinado ámbito espacial opuesto al eje de filmación de la cámara, atendiendo simultáneamente a aquello que puede registrar directamente y al universo oculto que el reflejo desvela.

Los tres actores principales de *Pickpocket* han decidido pasar la tarde en una feria. Un plano nos muestra a Michel y Jeanne sentados en una mesa mientras el reflejo en un vidrio revela una atracción de feria y la banda sonora recrea el sonido del ambiente ferial. Michel mira a Jeanne mientras ésta última parece absorta, supuestamente contemplando aquello que vemos reflejado. Cuando aparece Jacques proponiendo visitar una de las atracciones, el espectador no duda de que los tres personajes se encuentran en una feria. El reflejo y la banda sonora han construido el artificio de un lugar que muy probablemente no existió realmente durante la filmación.

Un ejemplo clásico de esta herramienta narrativa lo constituyen las grandes superficies acristaladas susceptibles de detallar el entorno espacial en el que la acción se desarrolla. En *Ma nuit chez Maud* encontramos dos ejemplos de ello, en ambos casos bares o cafeterías en los que Jean-Louis se encuen-



[PD·REFLEJOS DE PIERRE Y FRANCA >



[HA·CONVERSACIÓN CONSIGO MISMA]



[CB·CLAIRE SATISFECHA CON SU REGALO >



]



[HA · AMANTE JAPONÉS]



[HA · ENCIERRO EN NEVERS]

[PD · PIERRE CONDUCIENDO]



[PK · EN LA FERIA >



]]



[PD · REFLEJO DE LA MIRADA DE NICOLE]



[NM · CONVERSACIÓN JEAN-LOUIS Y VIDAL >



]]

tra con algún otro personaje para conversar. Una cámara muy próxima a los actores permite registrar sus gestos conversando, mientras el reflejo en el espejo posibilita comprender el espacio en el que nos encontramos.

En *Le coup du Berger* encontramos un caso muy similar al final de la película. El matrimonio formado por Claire y Jean ha decidido dar una fiesta en su casa. Argumentalmente resulta necesario atender al comportamiento y gestos de Claire, ya que acaba de descubrir que ha sido víctima de un engaño, por lo que la cámara le encuadra de manera protagonista mientras un espejo a sus espaldas recrea el ambiente festivo que inunda el salón de su vivienda.

En otras ocasiones el reflejo más modesto en un espejo de reducidas dimensiones posibilita tan sólo otorgar algunos datos concernientes al espacio en que la acción se desarrolla. Nuevamente en *Le coup du Berger* Jacques Rivette recurre a esta estrategia en una escena muy intencionada desde el punto de vista constructivo-visual. Claire es una persona que se sabe guapa y es muy presumida, por lo que siempre se está mirando en cualquier espejo que encuentra. La acreditación de Rivette como director del cortometraje se sobreimpresiona sobre un espejo vacío hasta que hace acto de aparición en su superficie la actriz principal arreglándose el pelo y ajustándose un pañuelo. Claire permanece unos instantes frente al espejo hasta el momento en que se da la vuelta con el fin de abandonar la habitación en la que se encuentra. La cámara efectúa entonces una panorámica registrando el movimiento de la actriz hasta que desaparece por la puerta. Mediante esta sencilla estrategia, Rivette dispone en primera instancia de un fondo neutro para la exhibición de los títulos de crédito para posteriormente, adelantarnos

una característica personal muy acusada de la protagonista: su carácter presumido. Finalmente este reflejo nos mostrará uno de los ámbitos domésticos en los que la acción va a desarrollarse.

En *Paris nous appartient* encontramos un último e interesante ejemplo de este procedimiento narrativo. Anne está en su habitación, acaba de recibir una nota de Gérard indicándole que procederá a suicidarse si ella no acepta su amor. En primera instancia vemos cómo Anne, preocupada, mira la nota que mantiene entre sus manos. Posteriormente, decide dejarla en una cómoda sobre la cual se encuentra un espejo. La cámara efectúa entonces un movimiento panorámico para registrar, mediante el reflejo en el espejo, cómo Anne se sienta cabizbaja en una silla. La escena finaliza con un barrido panorámico que culmina con un plano de detalle de la nota sobre la mesa. Vemos pues que en este caso el espejo juega un papel narrativo fundamental, permitiendo atender a los gestos de Anne mientras se recrea el espacio en el que la acción se desarrolla.

Algo parecido ocurre en *Le beau Serge* -en este caso mediante una planificación más compleja que se desarrolla en el apartado 3.3.2.2 *La cámara lúcida*. La escena tiene lugar en la planta baja del hostel donde reside François, y supone el primer encuentro a solas entre éste y Marie, siempre bajo la atenta supervisión de la posadera. Un espejo permite registrar la evolución de los diferentes personajes durante la escena, al tiempo que permite un reconocimiento espacial muy efectivo de cara a poder ubicar las acciones de las escenas subsiguientes.

05.

El siguiente procedimiento está basado en la



[CB·FIESTA EN CASA DE CLAIRE Y JEAN]





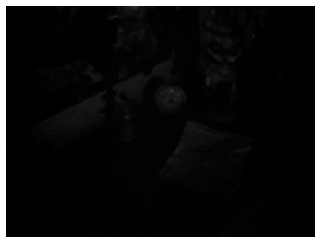
[CB·LA PRESUMIDA CLAIRE >



]



[PA·NOTA DE GÉRARD >



]



[BS·ESPEJO EN EL BAR DEL HOSTAL >



]

capacidad que ostentan las superficies reflectantes para diluir y confundir los límites que determinan un espacio, especialmente mediante la utilización de espejos múltiples que provocan reflexiones infinitas.

Dos ejemplos ajenos a las películas estudiadas resultan muy significativos del poder de esta estrategia. El primero de ellos lo encontramos en *The Lady from Shanghai* (*La dama de Shanghái*, 1947), de Orson Welles. En la mítica escena final del laberinto de espejos, Welles consigue como nunca antes se había conseguido utilizar la distorsión espacial que puede provocar el reflejo múltiple entre varios espejos para resolver argumentalmente la sórdida trama que envuelve a la película. *El laberinto de espejos es un decorado que se transforma: hay que recolocar los espejos para cada plano en función del efecto deseado y con el fin de evitar los reflejos inoportunos, lo que conllevará un trabajo muchos más largo y costoso de lo previsto. Welles reforzará la desorientación con el uso de una saturación de sobreimpresiones y otros trucos tanto de rodaje como de postproducción, multiplicando los encuadres "imposibles", como en el plano compuesto en el que a uno y otro lado de Bannister vemos de frente a dos Elsas, la una de pie y la otra ampliada en primerísimo plano (la imagen está congelada), fundiéndose casi con el rostro de su marido*²¹.

Stanley Kubrick también recurre en *A clockwork orange* (*La naranja mecánica*, 1971) al uso de superficies reflectantes múltiples con el propósito fundamental de enfatizar el discurso narrativo mediante la distorsión visual del espacio en el que la escena se desarrolla. Una de las secuencias en las que se utiliza esta estrategia se desarrolla durante uno de los asaltos domésticos que el violento grupo capitaneado por Alex perpetra.

La vivienda posee un hall de acceso revestido con espejo en todos sus paramentos, hecho que provoca un juego de reflexiones infinitas que impide comprender las dimensiones reales del espacio. Desconocedora del peligro que dicha acción entraña, la propietaria de la casa se aproxima a la puerta para abrir al grupo de jóvenes. Cuando finalmente la banda consigue forzar la resistencia de la mujer y acceder al interior, la multiplicación de reflejos que provoca el angosto espacio enfatiza la angustia de la situación.

Algo más tarde, una cámara en travelling de retroceso nos muestra cómo Alex pasea por el estrecho corredor que organiza una feria discográfica. Tanto el falso techo como la mayoría de los paramentos que resuelven los diferentes stands se construyen con materiales reflectantes, provocando un interesante juego de reflexiones múltiples indudablemente relacionado con los efectos psicodélicos de la época que contextualmente la película trabaja.

En la filmografía que el presente trabajo estudia no encontramos ejemplos tan intensos de la utilización de esta estrategia que ahora nos ocupa como en las películas anteriormente referenciadas. Sin embargo, es indudable que la utilización en algunas escenas de grandes superficies acristaladas sin marco visible provocan una pérdida de los límites que confinan el espacio, algo que de alguna manera se relaciona con el apartado que aquí se está tratando.

Ello ocurre concretamente en las escenas ya comentadas de *Ma nuit chez Maud*, filmadas en cafeterías o restaurantes, o en *Ascenseur pour l'échafaud*, en el momento en que Julien es observado por una curiosa niña también en una cafetería²². En todos los casos, el hecho de que los planos de espejo sean de dimensio-



[THE LADY FROM SHANGHAI, O.WELLES >



[A CLOCKWORK ORANGE, S.KUBRICK >



FOTO DE RODAJE DE KILLER'S KISS, S.KUBRICK

21. Berthomé/Thomas, 2007, 135.

22. Esta escena se analiza a nivel de planificación en 3.3.3.2 *El diálogo distante*.

nes importantes y no se haga perceptible el límite de los mismos conlleva una dilatación importante del espacio similar a lo anteriormente comentado referente a la arquitectura de Richard Neutra.

06.

Por último tendríamos aquellas escenas en las que el realizador juega con la sugerencia de aquello que podemos imaginar. Ello es posible gracias a la recurrente utilización de espejos en el mundo del cine prácticamente desde sus comienzos, permitiendo que se haya asumido un cierto código narrativo por parte del espectador según el cual una determinada acción por parte de los actores recrea la supuesta presencia de un espejo que no vemos en la pantalla.

En *Le mépris* encontramos varios ejemplos interesantes que trabajan con esta estrategia. Al comienzo de la película *Camille*, tumbada en la cama, insiste a Paul para que le mire en un espejo que no vemos mientras le pregunta si le gustan varias partes de su cuerpo. Posteriormente Francesca, la ayudante del productor Prokosh, parece arreglarse frente a un espejo en el interior de la villa romana mientras éste último y Paul, el guionista, salen al jardín. Por último, en otro momento de la cinta vemos cómo Camille se arregla a su vez la peluca morena que acaba de colocarse frente a un supuesto espejo -del que intuimos apenas un pequeño lateral- mientras su marido la observa desde la bañera. En los dos primeros casos, el grado de abstracción es mayor, ya que Camille y Francesca parecen mirar a una superficie reflectante distante y que en ningún momento de la película vemos, mientras que en el segundo estamos en un cuarto de baño -espacio en el que se suele encontrar un espejo- e intuimos por otro lado un lateral de una superficie que podemos

reconocer como tal.

En *Le coup du Berger* Claire protagoniza dos escenas en las cuales se utiliza esta estrategia que ahora se comenta. En la primera de ellas la vemos tumbada en un diván de la casa de su amante mientras se observa en algo que parece un pequeño espejo. Durante esta acción su rostro parece iluminarse por el reflejo cambiante de una luz supuestamente ubicada tras la actriz, aunque un visionado atento permite comprender la imposibilidad de la existencia de la misma -ya que el diván se encuentra adosado a una pared y el fondo se encuentra a oscuras-, por lo que se debe concluir que se trata de un foco dirigido directamente al rostro de la actriz recreando el reflejo de la iluminación inexistente.

En otra escena de esta misma producción Claire se encuentra en un taxi estacionado en la Gare de Lyon esperando a su amante, momento que aprovecha para sacar un pequeño objeto del bolso y actuar como si se estuviese mirando en él mientras se arregla el flequillo.

Paris nous appartient nos ofrece dos escenas similares. En la primera de ellas, su protagonista Anne se mira en un supuesto espejo fuera de cuadro bajo la atenta mirada de Gérard. En la segunda, Therry hace lo propio solitariamente frente a un espejo de su casa.

Finalmente, en *La peau douce* François Truffaut utiliza esta estrategia en una escena muy interesante. Nicole y Pierre están cenando en un restaurante. Durante un instante de la tensa conversación que mantienen, la actriz parece mirarse en el filo de un cuchillo, evidenciando la falta de atención e interés por aquello que su acompañante le está contando. Un nuevo plano nos muestra los ojos de Nicole reflejados en el cuchillo, evidenciando aque-



[LM · ESPEJOS INVISIBLES >



[CB · LA PRESUMIDA CLAIRE >



[PA · ESPEJOS AUSENTES >



llo que previamente nos habíamos imaginado.

Coda

Existiría una última categoría, en la cual no hablaríamos tanto de un reflejo físico justificado por la utilización de un soporte concreto con capacidad reflectante. Lo especular nacería aquí por la articulación de una determinada estructura narrativa que busca confrontar dos entidades cercanas diferentes y obtener conclusiones de ello. Respecto a este particular, Jacques Mandelbaum observa cómo en numerosos títulos de Ingmar Bergman el espejo físico está presente en casi todos sus films como *revelador de las apariencias*, *estimulante de la palabra*, *amplificador de la pregunta del ser y el parecer*²³ para más tarde añadir:

*No hay que ser un experto para ver en ello la expresión de un credo estético que un personaje secundario de El rostro, llamado Spegel (espejo), encarna ejemplarmente: es el actor al que creíamos muerto, que resucita a mitad del camino y después muere de una vez por todas en escena. Ese momento, a un tiempo deslumbrante y vertiginoso, en el que un personaje se concentra porque ha encontrado otro yo en su reflejo, encuentra en el tema del doble un perfecto corolario. Las dos hermanas de El silencio, Las dos mujeres de Persona, Los dos Andreas de Pasión o las dos Katarina de De la vida de las marionetas son las dos mitades antagonistas de una entidad cuya lucha incesante es el objeto mismo del arte de Bergman. En El séptimo sello, el caballero y la muerte representan los últimos términos de la vida y el tránsito, al confesar el primero al segundo: "El vacío es el espejo de mi rostro"*²⁴.

Al hilo de este interesante comentario, podríamos considerar cómo en dos de los títulos estudiados la relación entre los perso-

najes principales se revela fundamentalmente por el encuentro de dos entidades contrarias que encuentran su unidad en el desarrollo de la trama.

En *Le beau Serge*, François y Serge representan dos mundos incompatibles que se enfrentan sin solución tras un tiempo de distancia. François es el recuerdo de un pasado diferente; Serge -y todo el pueblo que representa- constituye una realidad incuestionable. Ninguno de los dos desea aceptar el reflejo que el otro le proporciona: se han distanciado definitivamente.

Los dos protagonistas de *Hiroshima mon amour* también construyen gran parte de sus respectivas identidades mediante el reflejo cruzado de sus dos historias antagónicas. Ambos entienden mucho sobre ellos mismos mientras intentan encontrar algo que les pueda unir más allá del momento presente, el único que realmente existe y existirá para ambos. El reflejo que cada uno recibirá por parte del otro, objetivo por lo que tiene de desconocimiento inicial, se convertirá en una nueva realidad, que ya nunca será olvidada.



[PD·MIRADA DE NICOLE REFLEJADA EN EL CUCHILLO >



1



[BS·SERGE Y FRANÇOIS]



[HA·ELLA Y ÉL]

23. MAndelbaum, 2007, 81.

24. Mandelbaum, 2007, 82.

3.3.3.5 EL REGISTRO DE LA CIUDAD

El campo y el bosque, la roca y los jardines eran siempre para mi tan sólo espacio y tú, amada, los has convertido en lugar.

Goethe

El cine inventa una nueva forma de reconocer la ciudad, ya que el lenguaje cinematográfico resulta idóneo para captar la condición espacio-temporal propia de cualquier entorno urbano. El cine puede incluso "inventar" la ciudad, aportando una visión totalmente diferencial y particular de ciertos espacios hasta el punto de desvirtuar su auténtica realidad.

Ello es posible entre otras cosas gracias al avance de la tecnología cinematográfica, que ha permitido registrar la ciudad bajo otros aspectos, antes desconocidos. Las vistas aéreas, los objetivos cada vez más sofisticados que permiten jugar con la profundidad de campo o el uso de lentes aproximativas que permiten "invadir" subjetivamente un espacio constituyen tan sólo unos cuantos ejemplos de un conjunto de procedimientos que permiten ejercer una nueva mirada sobre la ciudad.

Con carácter general, podemos afirmar que el cine afronta el rodaje de la ciudad bajo dos perspectivas, frecuentemente entretrejidas en una misma producción. La primera utiliza el espacio urbano como un elemento formal-escenográfico, la segunda la considera como un contenedor en el que se desarrolla una cotidianidad de la sociedad residente que

se imbrica con los personajes de la historia. Así, en ciertas películas el contexto construido sólo constituye el telón de fondo de una temática psicológica o narrativa. En otras, en cambio, el elemento urbano es muy determinante y complejo, estructurando el transcurso de la acción.

Bajo esta doble perspectiva, la relación entre cine y ciudad puede variar ostensiblemente en función de las intenciones del realizador, pudiendo primarse más los aspectos o valores urbanísticos y arquitectónicos, los sociológicos, los históricos, los geográficos o simplemente los visuales o pictóricos.

Salvo casos muy concretos -la Biblioteca estatal de Berlín de Hans Scharoun y Edgar Wisniewski en el film *Der Himmel über Berlin* (El cielo sobre Berlín, 1987) de Wim Wenders o la casa Malaparte en *Le mépris* de Jean-Luc Godard constituirían un buen ejemplo-, el relato pormenorizado del aspecto estrictamente arquitectónico de los espacios pasa a un segundo plano: se prefiere la ciudad y sus edificios como marcos funcionales en los que desarrollar las acciones programadas desde el guión, sin desviar la atención en exceso sobre el decorado. Robert Bresson siempre ha sido partidario de ello, como observa en



DER HIMMEL ÜBER BERLIN, W.WENDERS



LE MÉPRIS, J.L.GODARD

unos de sus aforismos:

Que tes fonds (boulevards, places, jardins publics, métropolitain) n'absorbent pas les visages que tu y appliques¹.

Algunos directores, sin embargo, siempre han estado interesados en captar los aspectos más arquitectónicos de la ciudad. Michelangelo Antonioni constituye una muestra de ello: baste recordar el impresionante travelling vertical de la ciudad de Milán realizado desde el elevador del edificio Pirelli (1958) de Gio Ponti, telón de fondo de los títulos de crédito de su película *La notte* (La noche, 1961).

Toda ciudad cuenta con una historia e identidad precisas frente a la cual el realizador se sitúa en la condición crítica del que mira y selecciona. La mirada que ejerce sobre el espacio urbano puede ser intencionadamente la de un turista, distante y objetiva -aunque nunca puede serlo- o bien la de alguien que pretende fundirse con la respiración de la ciudad el tiempo que dure el rodaje:

En la vida, el tiempo define la historia. Con las películas podemos hacer una observación parecida. Algunos filmes son como espacios cerrados: entre las imágenes no existe el más mínimo orificio que permita ver otra cosa distinta de lo que la película muestra; la mirada y las ideas no pueden caminar libremente. No puedes PONER nada de tu parte, ninguna sensación, ninguna experiencia, y sales del cine atontado, como si te hubiesen engañado. Únicamente las películas que dejan sitio para los agujeros entre las imágenes son las que explican una historia; estoy convencido de ello. Una historia sólo cobra vida en la cabeza de quien la ve o la escucha. El otro tipo de películas, los sistemas cerrados, se limitan a fingir que cuentan una historia. Siguen la receta de la narración, pero sus ingredientes son insípidos.

Las ciudades no narran historias, pero pueden decir algo sobre la HISTORIA. Las ciudades llevan su historia consigo y pueden mostrarla u ocultarla. Pueden abrir los ojos, como las películas, o cerrarlos. Pueden decir cosas o alimentar la fantasía².

Muchas ciudades tienen en este sentido asociadas a las mismas un conjunto de imágenes filmicas que permiten un rápido reconocimiento al espectador, algo que el realizador conoce y que puede utilizar. *La tour Eiffel* o les *Champs Elysées* en París, los tranvías empinados de Lisboa, las cabinas urbanas o los autobuses de dos plantas de Londres o una góndola veneciana son un buen ejemplo de ello. Y no sólo desde el plano estrictamente visual: el sonido de los cláxones de los *yellow cabs* Neoyorquinos inaugura muchas películas rodadas en la gran manzana, constituyendo un inequívoco referente de la misma. Esta situación llega hasta el punto de que en muchas ocasiones, cuando visitamos estas ciudades, buscamos reconocer estos referentes que el cine nos ha mostrado, olvidando que en muchos ocasiones la ficción que le es propia ha manipulado tanto el espacio urbano que nuestras esperanzas no podrán verse satisfechas.

De hecho, muchas veces olvidamos que las imágenes de la ciudad que vemos en la pantalla pueden corresponder a un registro de la ciudad real o a una reconstrucción parcial de la misma. Este es uno de los grandes valores de un realizador como Federico Fellini, con gran parte de su producción rodada en Cinecittá, siendo capaz de reconstruir no tan sólo un conjunto de fragmentos aislados sino de recrear a su vez los aspectos más estructurales de una ciudad.

La secuencia operativa con la que un cineasta aborda el rodaje de un espacio urbano, y el



LA NOTTE, M.ANTONIONI

1. *Que tus fondos (avenidas, plazas, parques, metro) no absorban los rostros que les aplicas.* (Bresson, 1975, 41) (trad. Daniel Aragón Strasser)

2. Wenders, 2005, 115. (Extracto de *El paisaje urbano*, discurso pronunciado ante arquitectos japoneses en un simposio celebrado en Tokio el 12 de octubre de 1991).

posterior tratamiento del material obtenido, no presenta grandes diferencias respecto a otros ámbitos de trabajo. El objetivo que se persigue con este proceso será la obtención de un referente geográfico y espacial que permita localizar la acción.

La mirada del cineasta selecciona en primera instancia los fragmentos de ciudad según una intencionalidad precisa. Posteriormente, mediante el montaje, será posible confeccionar un nuevo discurso, ya cinematográfico, capaz de superponerse e incluso anular al espacio arquitectónico real, generando de esta manera un nuevo campo semántico subyugado necesariamente a las necesidades del relato.

El propio Éric Rohmer afirma en una entrevista al respecto:

Lang e Hitchcock danno l'idea di una grande continuità spaziale. Lo spazio di Bresson, come quello di Resnais, è spezzato. Non si arriva mai a ricostruirlo. Mentre si se pensa a un film di Hitchcock, si ha l'impressione di uno spazio continuo, invece è composto di piccoli frammenti³.

Finalmente el espectador, cómplice visual del realizador, reconstruirá la ciudad filmada en base a la articulación intencionada de dichos fragmentos, no cuestionándose el universo espacio-temporal que transcurre entre los mismos. Prescindiendo de la estructura urbanística real, y no cuestionando aquello que no ve -el "fuera de cuadro" en terminología fílmica-, calles, plazas y avenidas compondrán un retablo coral ficticio subordinado a las necesidades narrativas de la película.

Concluyendo: Las imágenes de un determinado espacio urbano se reinventan y modifican su significado gracias a los diversos criterios visuales con que los diferentes directores las registran. El análisis visual practicado

mediante la selección de los emplazamientos y la estrategia de su filmación y montaje permitirá dialogar con el espacio urbano bajo muy diferentes percepciones: el recuerdo, la crítica o simplemente la exhibición de los diferentes escenarios como fondo anónimo y utilitario de las acciones desarrolladas en la película.

ANÁLISIS FÍLMICO

Sin duda París es la capital no tan sólo de la Nouvelle vague, sino del cine francés producido en el entorno de los años 50-60. Ciudad fetiche para muchos realizadores, su estructura urbana y social permitía un sinfín de aproximaciones diversas, como refiere Giovanna Grignaffini en su estudio sobre René Clair:

Anzitutto Parigi, la città-giocattolo per eccellenza, infinitamente scomponibile e ricomponibile come un meccano, prima guardata e posseduta dall'alto, poi attraversata e riscoperta dall'interno, nelle sue situazioni più ricorrenti, nei suoi risvolti, propensioni, atteggiamenti più stereotipati. Scomposta e ricomposta da un meccanismo che trasforma la continuità temporale in continuità spaziale, che annulla la distanza e cancella i vuoti di spazio e di tempo dentro de la pura linea orizzontale della durata⁴.

Ciudad de la memoria, gracias al cine todo el mundo parece conocerla aunque nunca la haya visitado. Y ciudad del deseo también, inexorablemente asociada en el imaginario colectivo al romanticismo y el amor. Recordemos en este sentido la insistencia del protagonista japonés de *Hiroshima mon amour*, preguntando a su amante francesa en primer lugar si era de París y en segunda instancia si Nevers se encontraba cerca de la capital francesa. Para un extranjero, Francia es París.

3. Lang y Hitchcock daban la idea de una gran continuidad espacial. El espacio de Bresson, como el de Resnais, es fragmentado. No se llega nunca a reconstruirlo. Mientras si se piensa en un film de Hitchcock, se tiene la impresión de un espacio continuo, en este caso compuesto de pequeños fragmentos. (Cit. en Licata/Mariani-Travi, 2000, 34)

4. Ante todo París, la ciudad-juguete por excelencia, susceptible de ser infinitamente descompuesta y recompuesta como un mecano, inicialmente contemplada y poseída desde lo alto, más tarde atravesada y redescubierta desde el interior, en las situaciones más corrientes, más domésticas, en sus actitudes más estereotipadas. Descompuesta y recompuesta por un mecanismo que transforma la continuidad temporal en continuidad espacial, que anula la distancia y elimina el vacío de espacio y tiempo presente en línea pura horizontal de la duración. (Giovanna Grignaffini. René Clair. Firenze: La Nuova Italia, 1979) (cit. en Licata/Mariani-Travi, 2000, 18)

Seis de las 11 películas analizadas se desarrollan en París. Sin embargo, la forma de registrar la ciudad es muy diferente en todos los casos. Sorprende la recurrencia –y no sólo en el caso de la capital de Francia– a registrar la ciudad de noche. Y sorprende también cómo la ciudad se nos hace reconocible a su vez bajo esta circunstancia, hecho que nos permite afirmar que poseemos una colección de imágenes nocturnas de la misma.

01. *Ascenseur pour l'échafaud*

Película estructurada por entretrejo de varias tramas paralelas y simultáneas, en el caso de *Ascenseur pour l'échafaud*, el espacio urbano sirve primordialmente al desarrollo de las acciones de una pausada Jeanne Moureau absorta en sus pensamientos. En su deambular solitario Florence recorre las calles en busca de un Julien que nunca encontrará, unas calles llenas de la agitación propia de un sábado por la noche. Todos los habitantes de la ciudad le serán hostiles: los vehículos, los semáforos que no ve, los camareros de los locales nocturnos que no le dan indicios de Julien, los interlocutores que va encontrando por el camino y a los que su voz interior no les permite escuchar, la tormenta y la lluvia que acompañan su caminar... Florence, personaje orgulloso y solvente no admite fallos, sólo quiere entender, y la ciudad es el marco neutro que le permite concentrarse en ella misma y sus pensamientos.

En relación a ello, en uno de los documentos encontrados en la *BIFI* aparece una anotación a mano indicando respecto a Florence: *le ciel comme un endroit*⁵.

Las diferentes cámaras registran su deambular por un París nocturno lleno de deste-

llos y reflejos. Florence es un personaje que camina, por lo que abundan los lentos *travellings* laterales o frontales, acompañados por la obsesiva banda sonora de Miles Davis. El sonido urbano nocturno se sustituye mayoritariamente por esta música no diegética, puntualmente interrumpida para atender alguna conversación o para permitir que un sonido ambiente recree auditivamente el escenario urbano parisino.

Louis y Véronique también transitarán por París en el coche robado, incluso saldrán de la ciudad en su malograda aventura adolescente. Las imágenes en este caso se construyen de acuerdo a una ciudad en movimiento percibida desde el automóvil. Todo es mucho más fragmentario y ligero. Intuimos que es París; Florence nos lo contará un poco más tarde.

Finalmente Louis Malle nos enseñará con todo detalle no sólo dónde reside Véronique sino su entorno inmediato, casi como una postal de la ciudad. En el guión existente en la *BIFI*, esta localización se describe con las siguientes palabras: *Boulevard Pasteur, près du métro aérien, dans un immeuble estile 1910*⁶.

Como ya vimos en el apartado dedicado a las arqueografías de esta película, una vez más podemos atender a la sinceridad con que Louis Malle introduce las localizaciones en París, ya que no sólo nos muestra un elemento tan reconocible como *Le pont de Bir-Hakeim*, sino que nos indica con toda precisión a través de la propietaria de la floristería la dirección exacta de la residencia de su empleada Véronique, 55 boulevard Grenelle.



[AE · DEAMBULAR SOLITARIO DE FLORENCE >



[AE · ESCAPADA LOUIS Y VÉRONIQUE >



[AE · CASA DE VÉRONIQUE >



5. *El cielo como un lugar.* (CNC MALLE 0018-B4)

6. *Boulevard Pasteur, cerca del metro elevado, en un edificio estilo 1910.* (CNC MALLE 0018-B4, 52)

7. Escena se analiza en 3.3.3.1 *Atravesar el umbral.*

02. *Paris nous appartient*

Jacques Rivette nos presenta otro París, el París de los lugares, de las esquinas, de los encuentros, una ciudad mucho más doméstica. Ya desde su título, en *Paris nous appartient* vemos mucho más París que en las otras producciones. La protagonista femenina, Anne, también busca desesperadamente entender como Florence, pero a diferencia de esta última su ritmo no es relajado, no es una persona segura de sí misma, ni por otra parte dispone de un ámbito reducido de búsqueda: está confundida y su universo es toda la ciudad. Por ello abundan también los tránsitos, los viajes en coche o taxi, los desplazamientos.

Rivette utiliza la diversidad y tamaño de París para reforzar esta condición argumental. Las eficientes imágenes registradas por Charles Bitsch y su cameraman André Mrugalski, reforzadas mediante el vertiginoso montaje de Denise de Casabianca, transmiten a la perfección esta tensión implícita en la trama. Ello queda patente desde los mismos títulos de crédito⁷ contruidos en base a un acelerado travelling de acercamiento a la ciudad desde un ferrocarril.

Paris nous appartient es un film donde se relata el encuentro entre personajes, trabajando tanto localizaciones exteriores -calles, plazas, avenidas, márgenes del Sena, terrazas de cafeterías- como espacios interiores -casas particulares, edificios públicos, locales de ensayo. No hay apenas planos vacíos, como más adelante veremos en otras películas: no se narra el silencio, todos los fotogramas están llenos de personas y palabras.

Una escena representa de manera muy intensa esta condición que la película trabaja a lo



[PA · ENCUENTRO EN EL CAFÉ DU THÉÂTRE >



largo de todo su metraje. Gérard, el director que está preparando la representación del Pericles de Shakespeare, concierne una cita con Anne en un café para confesarle que finalmente no va a ser la responsable del papel de Marina, en el que lleva trabajando mucho tiempo.

La escena dura aproximadamente tres minutos. Gérard se despide de Anne hasta el día siguiente y un fundido encadenado -acompañado del inicio de una banda sonora intrigante- enlaza con una vista aérea de París, concretamente de la *Place du Châtelet* en su conexión con el río Sena. La cámara comienza una lenta panorámica de izquierda a derecha hasta encuadrar a Gérard que parece contemplar el horizonte desde la cubierta inclinada del Théâtre de la ville de París, momento en que cesa la música. Dado que el día anterior le habían comunicado que su obra iba a ser representada en dicho teatro, esta extraña situación puede entenderse desde el plano psicológico-narrativo bajo la actitud de alguien que, habiendo triunfado, se siente el amo de la ciudad. Mientras Gérard avanza hacia la cámara ésta cierra lentamente el encuadre sobre el actor mediante una aproximación panorámica, hasta que la mirada del mismo parece percatarse de algo en un plano inferior.

En contraplano subjetivo de su mirada vemos a Anne saliendo de una boca de metro en un jardín⁸. El espectador entiende la conexión entre estos dos planos, aunque la mirada de Gérard realmente no se dirige hacia la parada, se desliza en exceso hacia la izquierda.

Un fundido encadenado enlaza esta escena con una toma interior del *café du Théâtre* de la Ville de París -otorgamos crédito este dato que figura en el guión, ya que actualmente dicho café no se corresponde con lo que aparece

en la pantalla. Los planos de Gérard mirando hacia la calle y de Anne subiendo por la boca del metro se han montado por corte, mientras que esta última transición se ha efectuado por fundido encadenado. Ello resulta lógico, ya que un plano subjetivo de una mirada no podría entenderse nunca montado con ésta última figura, ya que es algo inmediato, mientras que el fundido encadenado expresa a la perfección el tiempo transcurrido desde que Gérard ve a Anne hasta que baja a la calle

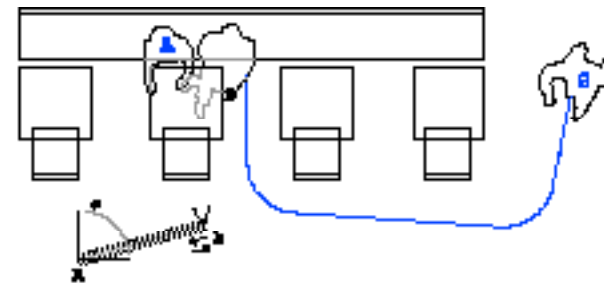
La cámara encuadra a Gérard entrando en el café mientras comienza una panorámica de derecha a izquierda registrando su encuentro con Anne. Posteriormente, continúa su desplazamiento cerrando el encuadre sobre la pareja y manteniendo en primer plano a Anne. En un momento de la conversación, se efectúa una panorámica inversa izquierda-derecha, sin perder el valor del plano, para pivotar la atención sobre Gérard, una vez que Anne ya sabe la noticia. Finalmente, la cámara realiza una panorámica inversa recuperando el plano inicial más abierto de ambos con el fin de registrar la despedida de Gérard mientras se levanta de la mesa.

En la documentación encontrada en la *BIFI* figura la siguiente descripción de la escena⁹:

81/ TOIT THEATRE DE LA CITE - JOUR

. . . leur mouvement circulaire se prolonge en un long panoramique qui découvre l'horizon aux quatre points cardinaux. Gérard, sur le toit du Théâtre, contemple Paris ; son regard aboutit à la place du Châtelet. Nous voyons, de son point de vue, Anne sortir du métro, se diriger vers le café du rendez-vous.

ENCHAINE SUR



PA · Esquema de cámaras y personajes en el café du Théâtre [A] Anne [G] Gérard



PA · RODAJE EN LA CUBIERTA DEL THÉATRE DE LA VILLE

8. Parada *Châtelet*, todavía existente con sus elementos urbanos principales sin modificar.

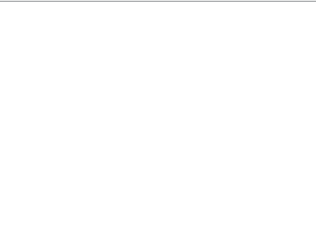
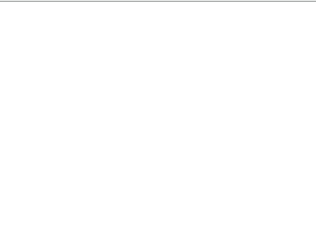
9. LACHENAY 36 B7 (*Découpage technique*).

81/ CUBIERTA DEL TEATRO DE LA CIUDAD - DÍA

... su movimiento circular se prolonga con una larga panorámica descubriendo el horizonte en sus cuatro puntos cardinales. Gérard, sobre la cubierta del teatro, contempla París. Su mirada finaliza en la place du Châtelet. Vemos, desde este punto de vista, a Anne salir del metro, dirigiéndose al café donde se han citado.

ENCADENADO SOBRE

82/ CAFÉ DEL TEATRO - DÍA



>

Gérard entre dans le café ; il s'approche nonchalamment de la table où Anne vient de s'asseoir. Il a complètement perdu son enthousiasme de la veille, l'aborde d'un ton embarrassé.

GERARD Bonjour, Anne

ANNE Bonjour, Gérard. Je viens d'arriver.

Como vemos, aunque descrita sucintamente se mantiene la estructura de la escena y sus componentes formales y narrativos principales. Posteriormente se refiere la conversación que ambos mantienen, presentando a su vez una gran similitud con lo que aparece en la película.

03. *Le coup du Berger*

Contando con el mismo equipo técnico que la película anterior, Jacques Rivette captura la ciudad del Sena en su cortometraje *Le coup de Berger* de una forma similar. La acción se sitúa en dos apartamentos de París -uno de ellos de Claude Chabrol, según se acredita en diversas publicaciones- y en la *Gare de Lyon*, el mismo lugar que utiliza como veremos más tarde Robert Bresson en su film *Pickpocket*. Se trata de un París que acentúa su carácter doméstico, con predominancia de situaciones que provocan la conversación y el encuentro en espacios interiores. Los funcionales tránsitos por la ciudad son siempre cortos y atienden a la estricta necesidad de llegar a un lugar.

Dos planos de París resultan singulares en este cuarto cortometraje de Jacques Rivette, previo a *Paris nous appartient*. Ambas tomas, diferentes, pertenecen a un skyline de Pa-

rís, simulando argumentalmente constituir la vista desde sendas ventanas del apartamento de Claire y Jean. Su función estructural en la película, apoyada por unos segundos de música intensa monocorde de piano, es la de actuar como planos de transición noche-día, en el primer caso, y entre dos desarrollos argumentales diferentes en el segundo.

04. *Pickpocket*

Pickpocket también nos muestra otro París, una ciudad vivida con la angustia de quien se siente perseguido. Tanto los emplazamientos públicos que el rodaje visita -el hipódromo, el metro, la estación antes mencionada, la feria, las vías rodadas con tráfico intenso- como los espacios más íntimos -algunas cafeterías, las diferentes viviendas de los protagonistas- se nos muestran bajo un sistema de rodaje y postproducción muy particular. El deambular de los personajes es pausado, cada cual parece tomarse su tiempo para hablar o actuar. Los planos largos capturados por Léonce-Henry Burel parecen no tener miedo al metraje. Sin embargo, el montaje dinámico de Raymond Lamy -habitual de Bresson desde *Un Condamné à mort s'est échappé* salvo en el film *Le procès de Jeanne d'arc*- imprime un ritmo muy particular a los imágenes gracias a la inserción de planos de transición cortos apoyados por el relato en primera persona de Michel. Un ritmo perfectamente acorde al desarrollo de la trama que la película plantea.

Una última característica formal que podemos destacar en esta película respecto a la ciudad es cómo la mayor parte de los espacios urbanos muestran umbrales o se revelan a través de ellos. El protagonista de *Pickpocket* juega con su libertad, convive con la posibilidad de perderla. Toda puerta, todo



[CB · SKYLINE DE PARÍS >



Gérard entra en el café; se aproxima despreocupadamente a la mesa donde Anne acaba de sentarse. Él ha perdido completamente su entusiasmo del día anterior, abordándola con un tono embarazoso.

GERARD Buenos días Anne.

ANNE Buenos días Gérard. Acabo de llegar.

10. Este tema se analiza en 3.3.3.10 *Llamadas de atención*.

umbral, representa para él un límite¹⁰.

Un elemento de tránsito comparte siempre dos espacios, y Robert Bresson juega con ello. La ciudad nos permite llegar a dichos umbrales, y por ello pertinentemente nos los muestra, una y otra vez, obsesivamente. Desde el interior de los espacios, en cambio, estos umbrales nos permiten atender a ciertos encuadres de ciudad, fragmentos de una unidad que el espectador reconstruye sin plantear demasiadas preguntas.

05. *La peau douce*

Otra película en la que domina claramente el trabajo en interiores respecto al relato urbano de la ciudad es *La peau douce*, de François Truffaut. Pierre Lachenay no puede exhibirse, vive una doble vida que no puede ser descubierta: el respetable ambiente familiar y su reconocimiento intelectual por un lado; la subyugación enfermiza a su joven amante y la consiguiente necesidad de articular el engaño por otro. Tanto París como el resto de ciudades en las que se desarrolla la acción -Lisboa, Reims- se trabajan desde esta doble perspectiva, la del hombre que desea intimidad pero no puede conseguirla. El coche es el lógico aliado de rodaje en esta película, sea para alcanzar velozmente un aeropuerto o para recorrer precipitadamente las calles de una ciudad. Y no sólo para el protagonista de la historia: su mujer, Franca, al final de la película también deberá recorrer velozmente en su Austin mini las calles de París en busca de su venganza.

Truffaut nos muestra así un París -y un Reims- hecho a la medida de alguien que siempre tiene prisa, aunque los travelling urbanos se realicen con la escasamente sofisticada técnica que las fotografías de rodaje muestran.



[PK·PARÍS Y SUS UMBRALES >



[PD·PARÍS >



[PD·REIMS >



[PD·LISBOA >



PD·RODAJE DE LA PEAU DOUCE (SUPUESTAMENTE EN REIMS)

06. La Boulangère de Monceau

Rohmer è uno degli autori europei più attenti ai rapporti esistenti fra lo spazio, urbano in questo caso, e il cinema. Nei suoi film la topografia è sempre precisa, ogni luogo ha un nome, una storia. Rohmer continua la sua ricerca apparentemente minimalista, nei "Racconti morale, nelle "Commedie e proverbi", nei "Racconti delle quattro stagioni"¹¹.

Estas palabras describen perfectamente la intencionalidad con la que Éric Rohmer plantea la descripción del entorno urbano en el que sus películas se desarrollan. Efectivamente, en los films de este director siempre sabemos en qué lugar nos encontramos, se nos aportan datos incluso nominales de las calles, plazas o lugares que los actores visitan, como más adelante las autoras del anterior texto puntualizan en relación al film también de Rohmer *Les rendez-vous de Paris* (1995):

I film di Rohmer sono permeati di un senso della geometria che per quanto ci riguarda, si trasforma in vera e propria topografia con spazi urbani sempre connotati dal loro nome: Luxembourg, Bateau Lavoir, Parc de la Villette, Serres d'Auteuil, Cimetière St. Vincent o Musée di Picasso¹².

La historia desarrollada en *La boulangère de Monceau* transcurre en las calles de París y sus terrazas urbanas. Es allí donde el protagonista masculino -del que paradójicamente nunca conoceremos el nombre- encuentra y persigue a Sylvie hasta conseguirla. Rohmer no nos oculta en ningún momento el lugar de la acción, ya sea mediante la citación por parte del narrador o por mostrarnos las placas urbanas que contienen los nombres de las calles o plazas. Sorprende esta actitud casi moral, sobre todo en una película de tan corta duración en la que el metraje no disfruta



[BM·EL PARÍS DE ROHMER >



11. Rohmer es uno de los autores europeos que más atienden a la relación existente entre el espacio, urbano en este caso, y el cine. En sus películas la topografía siempre es precisa, cada lugar tiene un nombre, una historia. Rohmer continúa su búsqueda aparentemente minimalista, en sus "Cuentos morales", "Comedias y proverbios" y en los "Cuentos de las cuatro estaciones". (Licata/Mariani-Travi, 2000, 34)

12. Las películas de Rohmer están impregnadas de un sentido de la geometría que, en lo que nos compete, se transforma en una verdadera y propia topografía del espacio urbano siempre descrita con su propio nombre: Luxembourg, Bateau Lavoir, Parc de la Villette, Serres d'Auteuil, Cimetière St. Vincent o Musée di Picasso. (Licata/Mariani-Travi, 2000, 34)

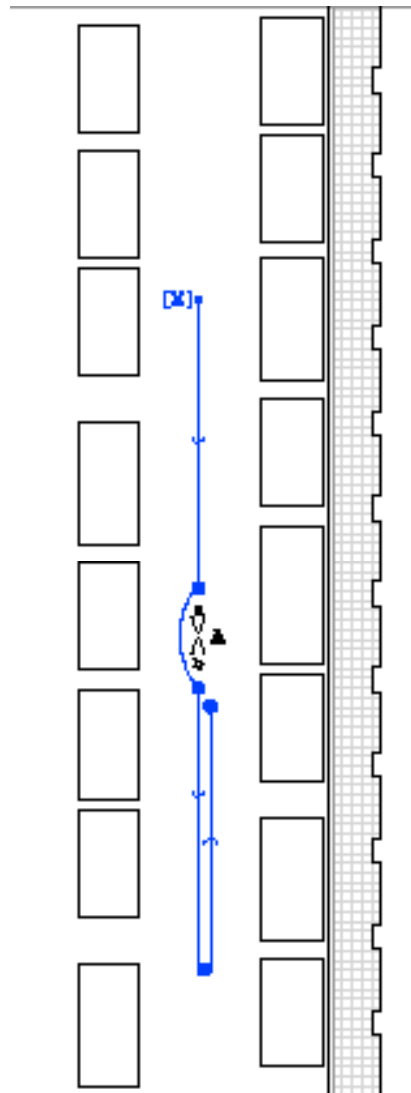
de tanta libertad como en producciones más extensas.

La misma panadería que otorga nombre a la película, local que hoy en día persiste pero con otro tipo de negocio, puede considerarse como un escenario urbano más, con sus escaparates vidriados que transparentan la respiración de la ciudad mientras el protagonista seduce a la panadera.

Rohmer filma la ciudad de París en esta película desde el punto de vista de alguien que camina y observa, que levanta su vista para buscar la placa que da nombre a una calle o que mira hacia el suelo para tirar reiteradamente el papel que previamente ha envuelto la galleta comprada a la panadera. Salvo alguna escena puntual, como el elaborado travelling frontal del protagonista en el boulevard, Rohmer plantea con su equipo técnico un registro de la ciudad pretendidamente muy natural. Tanto las imágenes captadas por Jean-Michel Meurice como el montaje de una de sus colaboradoras habituales, Jacqueline Raynal, trasladan una cierta franqueza sin artificios que conviene a una historia sencilla y esencialmente urbana.

Glòria Salvadó afirma que la clave de la construcción del París Rohmeriano se encuentra en *Place de l'Étoile*, cortometraje que dirigió en 1965 para el film colectivo *Paris vu par*, situando a la ciudad en el centro del relato. La autora realiza también el siguiente comentario en relación a la particular forma en que Rohmer registra la ciudad del Sena:

Rohmer siempre construye con extrema fidelidad el escenario parisino por donde se moverán los personajes de sus historias y ubica, ya desde el principio, los diferentes emplazamientos clave para el desarrollo de la ficción. Los planos se centran en edificios, esquinas, monumentos, rótulos de estableci-



BM·Esquema de la escena en el boulevard [X] Protagonista



[BM·ZOOM EN EL BOULEVARD >



mientos, placas con el nombre de las calles, elementos que dibujan un mapa preciso de París.

Con esas imágenes arranca el relato. De esos encuadres nacen los personajes y la trama. Las calles recorridas se irán manifestando como una suerte de esquema de la historia. El camino geográfico que siguen los protagonistas es a la vez su camino narrativo: girar una esquina puede suponer un cierto acercamiento al alejamiento definitivo de la mujer que desean conquistar¹³.

07. *Ma nuit chez Maud*

Rohmer filma *Ma nuit chez Maud* mayoritariamente en Clermont. Al igual que en *Paris nous appartient*, de Jacques Rivette, un travelling inicial de aproximación a la ciudad nos va a relatar cómo el protagonista vive en la campiña cercana aunque desarrolla su cotidianeidad en la ciudad.

La ciudad se pone una vez más al servicio de la trama argumental que la película desarrolla, en este caso bajo dos ópticas diferentes. En primera instancia, las calles de la ciudad se convertirán -como en el caso de *La Boulangère de Monceau*- en el soporte de persecución y encuentro por parte del protagonista masculino del personaje femenino que más tarde se convertirá en su mujer. Por otra parte, ciertos ámbitos interiores de esta localidad al norte de París nos otorgarán soporte espacial al desarrollo de la historia: cafeterías, librerías, la iglesia y, cómo no, la casa de Maud.

Jean-Louis perseguirá a François por las calles de Clermont con la vista y con su automóvil: ello define la mirada que Rohmer proyecta sobre la ciudad, dinámica y plural, bien inmersa en un tráfico denso que le hace

desistir en ocasiones de su propósito, bien envuelta en un manto de nieve que facilita el encuentro.

08. *Le mépris*

Jean-Luc Godard no construye en esta ocasión una película urbana: interesan más las casas particulares alejadas de la metrópoli y sus espacios exteriores. Si bien es cierto que se nos muestran algunos fragmentos de la ciudad de Roma, su realizador no pretende establecer ningún discurso concreto sobre la misma como hace en otras muchas de sus realizaciones, especialmente sobre París. En este caso concreto, la ciudad italiana y sus espacios interiores no constituyen el escenario de la acción -salvo la extensa escena en el apartamento de Camille y Paul. Godard nos muestra brevemente una Roma en construcción como telón de fondo de los títulos de crédito y posteriormente como entorno supuesto del apartamento de los protagonistas de la historia. Finalmente, un breve inserto de un trayecto nocturno por la ciudad filmado a través del parabrisas de un taxi nos llevará hasta una sala de cine. Poco más.

09. *Hiroshima mon amour*

Alain Resnais establece por su parte una relación dialéctica muy interesante entre una ciudad como Hiroshima, cargada de connotaciones e historia, y una pequeña población francesa menos conocida, Nevers, a orillas del río Loira.

Ambas ciudades se constituyen en soporte de dos historias paralelas hasta el punto de otorgar nombre a unos personajes que han permanecido anónimos durante toda la película. En efecto, las últimas palabras que



[NM · CEYRAT Y CLERMONT >



[LM · ROMA NOCTURNA >



13. Salvadó, 2009, 55-6. (El texto forma parte de un libro que acompaña la edición en DVD *ERIC ROHMER. PARIS*, en el que a su vez se encuentra la versión literaria de dos de los Cuentos morales de Éric Rohmer: *La boulangère de Monceau* y *La Carrière de Suzanne*).

escuchamos por su parte son:

ELLA Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.
EL C'est mon nom. Oui. Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-France¹⁴.

Las dos historias y sus ciudades entrecruzan sus caminos a lo largo de toda la película. Para ello se recurre al trabajo con ciertos elementos formales que permiten establecer conexiones efectivas entre ambas. El intencionado montaje de Henri Colpi y Jasmine Chasney -posteriormente trabajarían con Resnais a su vez en *L'année dernière à Marienbad* (El año pasado en Marienbad, 1961)- constituye la clave fundamental de una estructura fílmica diseñada para relatar el encuentro entre dos ciudades y dos personajes distantes, ocasionalmente juntos por un corto período de tiempo¹⁵.

Un primer elemento que permite conectar ambas ciudades es el pasado, el recuerdo y la necesidad del olvido. Desde el mismo inicio de la película ELLA insiste en convencer a su amante de que ha "visto" Hiroshima, EL insiste en decir que no:

EL Tu n'as rien vu à Hiroshima.
Rien.
ELLA J'ai tout vu. Tout¹⁶

ELLA dice que ha visto Hiroshima porque ahora está de paso en la ciudad y sobre todo porque ha visitado el Museo de la Paz. Resnais nos muestra durante los 16 minutos iniciales las imágenes que le permiten a ELLA afirmar que ha "visto" Hiroshima, un montaje de imágenes -en realidad planos subjetivos de su mirada- en los que resulta difícil distinguir cuánto hay de documental real disponible en las salas del museo y cuánto de ficción rodada para la ocasión.



[LM·BARRIO DEL APARTAMENTO DE PAUL Y CAMILLE]



[HA·PLANOS VACÍOS DE NEVERS E HIROSHIMA >



14. (ELLA) Hi-ro-shi-ma. Es tu nombre. / (ÉL) Es mi nombre. Si. Tu nombre es Nevers. Ne-vers-en-France.

15. El desglose pormenorizado de los planos que construyen esta relación entre las dos ciudades se desarrolla en el capítulo 3.3.3.9 *El tiempo articulado*, analizando la estrategia de montaje que construye este

discurso paralelo. No obstante, se realizan aquí comentarios referentes a lo que de específico tiene el registro de ambas ciudades.

16. (ÉL) Tú no has visto nada en Hiroshima. Nada. / (ELLA) Yo he visto todo. Todo.

EL, en cambio, nunca ha estado en Nevers, por lo que el relato de la ciudad pasa necesariamente por las imágenes almacenadas por ELLA. Es una visión mucho más personal y condicionada por una historia que, como la bomba de Hiroshima y sus consecuencias, precisa ser olvidada.

El relato sobre la historia de Hiroshima es lineal y se circunscribe al inicio de la película. A partir de este momento se convertirá en el escenario conocido donde se desarrollará la acción que enlaza a los dos personajes. Los planos sobre Nevers, en cambio, se van sucediendo conforme ELLA narra su historia. No resulta necesaria una presentación inicial, ya que ellos nunca van a estar juntos allí. Nevers permanece distante.

Otro elemento formal interesante en el registro de ambas ciudades es la utilización de planos vacíos de personajes. Un montaje muy intencionado articula imágenes de Hiroshima y Nevers en las que un lento movimiento de cámara, panorámico o mediante travelling, nos muestra dos ciudades solitarias sumidas en el silencio.

Carles Martí y Manuel García Roig hablan de ello en su publicación *La arquitectura del cine*, refiriéndose al cine de Ozu y en particular a *Tokio monogatari* (*Cuentos de Tokio*, 1953). Los planos del director japonés son más estáticos que los que aquí nos ocupan, pero la significación que apuntan ambos autores de los mismos coincide en grado sumo con lo que Alain Resnais consigue transmitirnos con su película:

Los planos vacíos característicos de Ozu muestran, a modo de composiciones estáticas, o bien fragmentos del paisaje urbano, o bien espacios interiores, pero siempre desprovistos de personajes y de acción dramática. Suelen durar entre 6 y 10 segundos y se pre-

sentan aislados o bien agrupados en series de hasta 5 ó 6 planos. Poseen una extraña quietud que, sin embargo, no se ha de confundir con la inmovilidad. Nos resistimos a emplear, a propósito de ellos, la expresión "naturalezas muertas". No son fotos fijas o imágenes congeladas: siempre contienen algún movimiento por imperceptible que éste sea o alguna leve palpitación (humo que asciende, hojas que mece el viento, sombras, reflejos, vibraciones de la luz) en los que se manifiesta el paso del tiempo y la experiencia de la duración.

(...)

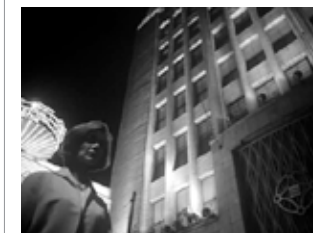
Estos planos aportan informaciones complementarias sobre la historia y los personajes. Pero sobre todo sirven para generar un intervalo, una pausa, que permita al espectador percibir el paso del tiempo. Son artefactos concebidos para que en ellos se deposite el tiempo, que queda así apresado y convertido en ritmo visual silencioso, en pura forma, y da lugar a una dilatación espacio-temporal que provoca la apertura del filme hacia significados más complejos¹⁷.

La soledad de las imágenes de Nevers, acompañadas por la voz en off de ELLA, es la que corresponde a la narración de una historia que quiere ser olvidada: son encuadres fríos, tristes, la ciudad parece abandonada. La soledad de Hiroshima es diferente, es la soledad de una ciudad nocturna poblada de letreros luminosos y habitantes anónimos que ELLA recorre mientras lucha consigo misma y con sus decisiones. Los encuadres son entonces más dinámicos, correspondiendo en cámara contrapicada a la perspectiva de una persona que anda absorta mientras su mirada se pierde en el cielo de la ciudad.

Un tercer elemento importante es la presencia del agua. En un momento de la película ELLA dice que el agua de Hiroshima, la llu-



[HA · EL RECUERDO DE NEVERS >



17. García/Martí, 2008, 134-5.

via, mataba tras la explosión de la bomba. Posteriormente, el discurso se transforma: el agua es algo vivo, algo que limpia en su discurrir. Hiroshima tiene un estuario; Nevers tiene un río, y Alain Resnais nos muestra bajo un discurso común imágenes de los dos.

Finalmente, podríamos destacar un último aspecto formal esencial para en este caso diferenciar el discurso sobre ambas ciudades: el sonido. El silencio es muy escaso en esta película, el discurso de ELLA abarca gran parte de la película, y la excelente banda sonora de Georges Delerue y Giovanni Fusco es un elemento muy presente. Sin embargo, Hiroshima se relata llena de sonidos ambiente que le son propios, sea algo tan sutil como el rumor nocturno personificado en el canto de unos grillos o el croar de unos batracios, sea un leve murmullo de agua. Nevers, en cambio, siempre permanece "silenciosa": el relato de ELLA o la banda sonora se constituyen en la voz de la ciudad. Podemos escuchar el sonido del lugar en el que nos encontramos, pero no podemos trasladar el sonido de aquello que relatamos, por mucho que intentemos describir nuestro recuerdo.

El silencio absoluto sólo aparece cuando ambos en contadas ocasiones interrumpen su discurso, por ello se constituye en un recurso muy importante que Alain Resnais maneja a la perfección.

10. *Le beau Serge*

El recuerdo también vertebrata la forma de registrar la pequeña localidad de Sardent en la ópera prima de Claude Chabrol:

Je choisis, parmi les scénarii que j'avais en tête celui qui, à coup sûr, ne pouvait pas entraîner de dépassements catastrophiques :



[HA · RÍO DE NEVERS Y ESTUARIO DE HIROSHIMA >



1



[BS · CHABROL REGRESA A SARDENT >



>

Le beau Serge, que je réalisai libre comme l'air, en huit semaines, dans un bourgade de Creuse, Sardent, qui m'était familière. Nous partîmes dans la première semaine de décembre avec 21.000 mètres de pellicule. Quand nous revînmes aux premiers jours de février, tout le film était tourné. Deux mois de montage, quatre jours de mixage, une demi-heure de synchronisation. Et je suis heureux d'avoir fini mon premier film¹⁸.

La gran metrópoli posibilita mayor diversidad de lecturas que una pequeña población, privada entre otras cosas de su dimensión vertical y de la variada articulación de espacios diversos que una gran ciudad comporta. Sin embargo, en el caso de que la acción se desarrolle en una pequeña localidad, va a resultar más sencillo trasladar en un reducido número de planos eficientes el pulso urbano de la misma. Esto es algo que en esta película se consigue como veremos desde los instantes iniciales de la misma, persiguiendo que tanto el registro silencioso del paisaje como las relajadas tomas urbanas constituyan una suerte de prolongación de los sentimientos de los personajes.

Chabrol regresa a Sardent, la pequeña población donde residía ciertos períodos con su familia, para rodar esta película¹⁹. Un regreso físico pero también espiritual. Los títulos de crédito, mediante el montaje simultáneo del interior y el exterior de un autobús que se aproxima a la localidad, ya nos hablan de esta perspectiva, personificándose en Jean-Claude Brialy la situación de alguien que regresa al lugar donde transcurrió su infancia tras un período de alejamiento.

Sardent está rodada desde el recuerdo pero también desde la extrañeza. Es por ello que ambas formas de mirar la localidad encuentran su lugar. Desde el recuerdo se contem-

pla el paisaje, los lugares que se reconocen y la memoria de sus habitantes. Desde la extrañeza se descubre la evolución de aquellos que compartieron una infancia y sobre todo la desconfianza ante el futuro de una población que ya no se considera propia. La escuela y los niños se constituyen en el elemento formal más potente para trasladar esta percepción tan personal que el realizador vierte sobre un lugar que le es tan propio. Los niños como recuerdo de lo que un día se fue allí; los niños como imposibilidad de arrojar una mirada positiva hacia su futuro en la población.

Los dos movimientos de cámara con los que esencialmente se rueda Sardent transmiten una percepción del espacio muy ajustada a la escala humana. Los travellings frontales que acompañan el deambular de los personajes nos hablan del paso humano, del errar tranquilo de los personajes; las amplias panorámicas que recorren sus calles y plazas constituyen una suerte de plano subjetivo de la mirada de sus habitantes, que viven sin ningún tipo de urgencia ni proyecto.

Chabrol llega a Sardent tranquilo, como anteriormente hemos leído, ya que conoce la población y sus habitantes. Y rueda una película y una población de forma íntima y pretendidamente muy "realista", aunque como escribió el director artístico Anton Furst respecto a su particular interpretación para la gran pantalla de *Gotham City*, la ciudad de los años 30' imaginada Bob Kane para el desarrollo de las aventuras del *Batman* (1989) de Tim Burton:

Non credo nel realismo cinematografico. Chi fa cinema crea una sua realtà. Fellini ha sempre sostenuto che la realtà non è altro che la portata della nostra immaginazione²⁰.



18. *Escogí, entre los escenarios que tenía en mente aquel que, con seguridad, no podía conllevar excesos catastróficos: Le beau Serge, dirigida libre como el aire, en ocho semanas, en una aldea de Creuse, Sardent, que me era familiar. Partimos la primera semana de diciembre con 21.000 metros de película. Cuando volvimos los primeros días de febrero, toda la película estaba rodada. Dos meses de montaje, cuatro días de mezcla, media hora de sincronización. Estoy contento de haber terminado mi primer film. (Cahiers du cinéma n° 83, Mayo 1958, pág. 23)*

19. Sardent es un pequeño municipio de 800 habitantes perteneciente al departamento de La Creuse donde transcurre la acción de la película. Claude Chabrol pasó su infancia allí creando su primer videoclub a la edad de 12 años.

20. *No creo en el realismo cinematográfico. Quien hace cine crea su propia realidad. Fellini siempre ha defendido que la realidad no es otra cosa que el caudal de nuestra imaginación. (Licata/Mariani-Travi, 2000, 89)*

3.3.3.6 EL SEGUNDO SENTIDO

*Conozco un bonito juego:
me pinto unas barbas
y las tapo con un abanico
para que nadie las vea*

Esta canción popular infantil se inscribe en el texto de Theodor W. Adorno y Hans Eisler *La música de una película no debe oírse*, perteneciente a su libro *Komposition für den film*¹. Los autores manifiestan en el mismo cómo uno de los prejuicios más extendidos en la industria cinematográfica es el hecho de que la música de una película debe pasar desapercibida.

Aunque el libro fue escrito entre 1940 y 1942, hoy en día la polémica al respecto sigue vigente. La consideración de los sonidos, y sobre todo de la música, como "añadidos", hijos menores de los diálogos y las imágenes, constituye casi un dilema "moral" a juzgar por las numerosas declaraciones de los cineastas al respecto. Baste recordar el manifiesto *DOGMA 95*, movimiento fílmico vanguardista iniciado en 1995 por los cineastas daneses Lars von Trier y Thomas Vinterberg. En el punto 2 de su ideario se establecía que el sonido no debía ser mezclado separadamente de las imágenes, y que la música no debía utilizarse, a menos que se registrase simultáneamente en el mismo lugar donde la escena estaba siendo filmada.

El planteamiento que Adorno y Eisler defienden para la composición y montaje de una ade-

cuada música cinematográfica viene expresado claramente en el siguiente párrafo:

*La melodía en primera voz es figura, no es fondo. Pero la figura en el film es la imagen, y acompañar continuamente una imagen con melodías en la primera voz da lugar a imprecisiones, confusiones y perturbaciones. La liberación de la dimensión armónica, así como la ganancia de un auténtico espacio dodecafónico que no esté sistemáticamente subordinado a convencionales técnicas de imitación, permite que la música haga las veces de "fondo" en un sentido más positivo que como telón sonoro y que se convierta en la auténtica melodía del film, aportando al acontecer visual los comentarios y contrastes oportunos*².

Como vemos, se defiende una autonomía absoluta de la música pero adecuadamente coordinada con las imágenes con las que se relaciona. Esta coordinación puede entenderse según los autores de muy diversas maneras:

La exigencia fundamental de la concepción musical del film consiste en que la naturaleza específica del film debe determinar la naturaleza específica de la música -o a la inversa, aunque este caso sea más bien hipotético, que la naturaleza de la música determine la naturaleza de las imágenes. La auténtica "inspiración" del compositor ci-



THEODOR W. ADORNO



HANS EISLER

1. Adorno/Eisler, 1981, 25.

2. Adorno/Eisler, 1981, 61.

nematográfico estriba en la invención de la música que se adapte con mayor precisión; la ausencia de relación constituye su pecado capital. Incluso si, en un caso límite, la música carece de toda relación, como cuando en un film de terror un asesinato es acompañado de una manera despectiva e indiferente, la falta de relación ha de justificarse como una forma especial de relación a partir del sentido del conjunto. En los casos en los que la música desempeñe una función de contraste, hay que preservar también la unidad formal: por ejemplo, en la mayoría de los casos de oposición extrema entre el carácter de la música y el carácter de las imágenes, la articulación de la música corresponderá a la articulación de la secuencia en planos³.

Las declaraciones y escritos de los directores enmarcados en *La Nouvelle vague* respecto a la inclusión de música extra-diegética⁴ en sus películas manifiestan una cierta sintonía con los presupuestos que Adorno y Eisler defienden en su publicación. Con carácter general, y como veremos más adelante, defienden el papel autónomo de una música que debe ser incorporada para articularse con las imágenes, no tanto para acompañarlas, evitando en cualquier caso que en la misma recaiga la responsabilidad de enmendar aquello que las imágenes no supieron resolver. En el extremo de este pensamiento encontramos a Éric Rohmer, quien intenta prescindir de toda música añadida confiando por completo en las imágenes, diálogos y el sonido directo cuando ello es posible.

La cuestión de qué sonidos debe incluir o no la película, y cómo y dónde deben ser registrados y/o eventualmente montados también ha provocado y provoca un extenso campo de opiniones diversas no exento de una cierta polémica, ya anunciada desde los albores del nacimiento del cine sonoro tal y como refiere

René Clair:

(...) importa poco oír el ruido de los aplausos, si vemos las manos que aplauden. Cuando pase el tiempo de esos efectos sonoros groseros e inútiles es probable que los realizadores de talento sigan en el cine sonoro la lección que nos ha dado Chaplin en el mundo, cuando sugiere la llegada de un tren con la sombra de los vagones reflejada en la cara de los personajes⁵.

En 1966, Alfred Hitchcock declara a François Truffaut lo siguiente en relación a su película *The birds* (*Los pájaros*, 1957):

F. T. De todas maneras, usted siempre ha trabajado mucho la banda sonora de sus películas y precisamente de una forma dramática; se oyen a menudo ruidos que no se corresponden con la imagen que se ve, sino que evocan voluntariamente una escena anterior, etc. Habría mil ejemplos que podrían citarse.

A.H. Cuando termino el montaje de un film, dicto a una secretaria un verdadero guión de efectos sonoros. Contemplamos el film rollo a rollo y voy dictando al paso todo lo que deseo oír. Hasta este film, siempre se trataban de sonidos naturales, pero ahora, gracias al sonido electrónico, no sólo debo indicar los sonidos que hay que conseguir, sino describir minuciosamente su estilo y naturaleza. (...) para describir adecuadamente un ruido, hay que imaginar lo que sería su equivalente traspuesto en diálogo⁶.

La preocupación de Alfred Hitchcock sobre el control de aquellos sonidos que escuchamos en una película y su eventual equivalencia con los diálogos es totalmente lícita. La modificación de un sonido puede cambiar por completo el sentido de una escena, como también ocurre en nuestra vida cotidiana, en la que un reclamo sonoro es capaz de desviar nuestra atención con un nivel de eficacia que nunca poseerá una imagen.



ALFRED HITCHCOCK Y FRANÇOIS TRUFFAUT

3. Adorno/Eisler, 1981, 91-2.

4. Música o sonido *diegéticos* serían aquellos que resulta pertinente escuchar ya que la pantalla nos muestra la razón explícita de su existencia -un reproductor de música, un instrumentista, una acción determinada- o bien una localización espacial o situación en la cual parece lógico suponer su existencia -un plano de unos espectadores en un concierto, un salón de bar o una pista de baile, por ejemplo. Se denomina música o sonido *no diegéticos* o *extra-diegéticos*, a aquellos efectos sonoros o músicas añadidas sin justificación en el espacio y acciones que la trama desarrolla, insertados con el único fin de potenciar algún aspecto narrativo.

5. Este texto de René Clair de 1919 se recoge en su

Como en el caso de la música, también las opiniones están divididas. Algunos realizadores consideran necesario registrar en directo el máximo número de sonidos "reales" posibles, aunque sólo sea para poder contar con el llamado *sonido testimonial*, grabado en el plató con el fin de disponer de una referencia sonora con vistas a una futura postsincronización. Otros directores, en cambio, prefieren rodar "sin sonido" a fin de facilitar el rodaje, trabajando la inclusión de la banda sonora en la mesa del montaje.

Debido a la época en la que el movimiento se desarrolla, la Nouvelle vague se encontró con serias limitaciones técnicas a la hora de utilizar el deseado sonido directo procedente del rodaje, debiendo someterse total o parcialmente las películas a un proceso de postsincronización. Se puede considerar a Godard pionero en este sentido, ya que hará uso del sonido directo a partir de su tercer largometraje, *Une femme est une femme* (*Una mujer es una mujer*, 1961). Truffaut pudo rodar con sonido sincronizado tan sólo algunas escenas de sus primeras películas hasta el año 1966, inaugurando con *Fahrenheit 451* una etapa con gran cantidad de sonido sincronizado en directo. Por último, Jacques Rivette no utilizará este sistema hasta el año 1969 en *La Religieuse* (*la religiosa*).

Laurent Jullier, en su publicación *Le son au cinéma*⁷ perteneciente a la colección dirigida por el crítico e historiador Joël Magny *Los pequeños cuadernos de Cahiers du cinéma*, explica cómo la decisión de qué porcentaje del sonido se debe grabar durante el rodaje (sonido directo, en inglés *on location sound* o *production sound*) y qué parte se grabará o se creará después (postsincronización o *postproduction sound*) atiende a tres tipos de razones:

a) *de orden económico*, ya que obtener voces

"limpias" en el exterior es costoso al tener que impedir cualquier intrusión sonora y contar con los inevitables imprevistos.

b) *de orden estético*, debido a la dificultad que para un actor tiene recuperar en el estudio de grabación el sentimiento que albergó durante el rodaje de la toma, con la consiguiente modificación del timbre y tono de voz.

c) *de orden ético*, por las razones anteriormente comentadas en relación a la fidelidad con la que debe conservarse el material originado durante el rodaje para su utilización en el montaje final.

En cualquier caso, y como refiere este mismo autor, el matrimonio entre imagen y sonido siempre será difícil sino imposible, estableciéndose en la mayoría de los casos un contrato de conveniencia. Jullier recoge finalmente la opinión sobre este particular del profesor de cine y literatura de la Universidad de Iowa Rick Altman:

(...)es necesario que el sonido y la imagen se hermanen. Para Rick Altman, la explicación hay que buscarla en los ventrílocuos. El cine sonoro ofrece una impresión de unidad audiovisual porque da a entender que los sonidos proceden de los objetos luminosos en la pantalla, como el ventrílocuo nos hace creer que la voz procede de la marioneta que anima⁸.

ANÁLISIS FÍLMICO

El estudio de las películas seleccionadas analizará los criterios de utilización del sonido y la música en aquellos aspectos constructivos y estructurales relacionados con su articulación con las imágenes.

El término *Banda Sonora* (BS) posee dos acepciones técnicas. La primera de ellas designa

publicación *Cine de ayer, Cine de hoy* (cit. en García, 1993, 372)

6. Krohn, 2000, 257.

el material o materiales físicos sobre los que se graban los elementos sonoros de un film. La segunda, designa la suma y continuidad de los elementos sonoros de una película tal y como han sido realizados, elegidos y ensamblados por los diferentes autores⁹.

Por último, existe un significado más popular -y que supone una particularización de la segunda acepción- que entiende la banda sonora como el conjunto de la música que aparece en la película.

En el análisis subsiguiente hablaremos de música y sonidos diegéticos y no diegéticos, evitando sin embargo la utilización del término "banda sonora" para designar la música compuesta exprofeso para la película.

01. *Hiroshima mon amour*

El montador, guionista y realizador Henri Colpi escribe en 1963 lo siguiente en relación al film *Hiroshima mon amour*¹⁰:

Or, voilà, un film qui a conduit à parler de musique à propos de sa construction visuelle. Jacques Rivette a pu énoncer : « Les problèmes que se pose Resnais à l'intérieur du cinéma sont parallèles à ceux que se pose Stravinsky en musique ». Pour Robert Benayoun, Hiroshima mon amour est un film d'aujourd'hui entre autres raisons « parce qu'il base sa conception de la durée sur des notions de contrepoint chères à Stravinsky et à Bartók ».

Alain Resnais lui-même a été amené à déclarer à « Cinéma 59 » au cours d'une interview : « ... Je suis parti du récitatif et j'espère un jour aboutir à quelque chose de plus purement lyrique, voire au chant », et encore : « En définitive, je crois que si l'on définissait le film par un diagramme sur de papier millimétré, on aboutirait à décou-

vrir une forme proche de la forme sonore du quatuor : thèmes, variations à partir du premier mouvement, d'ou les répétitions, les retours, qui peuvent être insupportables pour ceux qui n'entrent pas dans le jeu du film. Le dernier mouvement notamment est un mouvement lent, déconcertant... »

On peut dire en effet de Hiroshima que, plus qu'un film, mieux qu'un poème, c'est une musique, une musique d'images par la beauté plastique et par l'interpénétration de ses thèmes visuels. C'est sans doute le caractère musical sous-jacent du film qui lui assure cet intérêt soutenu, cet envoûtement indéfinissable que nombre de spectateurs ont ressenti.

Estas interesantes declaraciones inician el capítulo dedicado a la película de Resnais del libro *Défense et illustration de la musique dans le film*. Henri Colpi aclara posteriormente en su documentada publicación sobre la música en el cine tanto el papel que jugaron los dos compositores que figuran en los títulos de crédito, Georges Delerue y Giovanni Fusco, como las directrices más importantes que guiaron la composición de la música que aparece en el film¹¹:

Il est à remarquer que Resnais a confié l'un des rôles du film, celui du père, à Pierre Barbaud, son musicien pour Le Chant du styrène. D'autre part, le réalisateur savait qu'il utiliserait Georges Delerue, lequel avait dirigé l'enregistrement de Nuit et brouillard. Mais cette « couleur » musicale particulière, Resnais devait la rencontrer chez Giovanni Fusco.

Fusco quitta donc Rome, s'installa à Paris, vit le montage. Les entretiens qui suivirent déterminèrent à l'avance certains points précis : on ne s'en tiendrait pas à des thèmes stricts pour chaque personnage, on ne soulignerait pas systématiquement l'image, on éviterait au maximum les synchronismes



GEORGES DELERUE

7. Jullier, 2007, 23.

8. Jullier, 2007, 4-5.

9. Passek, 1992, 54-5.

10. Así pues, un film que ha llevado a hablar de música a propósito de su construcción visual. Jacques Rivette ha declarado: "Los problemas que se plantea Resnais al interior del cine son paralelos a los que Stravinski se plantea con la música. Para Robert Benayoun, *Hiroshima mon amour* es un film contemporáneo entre otras razones "porque basa su concepto de duración sobre las nociones de contrapunto de Stravinski o Bartok".

El mismo Alain Resnais ha declarado a "Cinéma 59" durante una entrevista: "He partido de un relato y espero algún día acabar en algo puramente lírico, casi como un canto, y continúa: "En definitiva, yo creo que si definimos el film sobre un diagrama en papel milimetrado, llegaremos a descubrir una forma cercana a la forma sonora del cuarteto: temas, variaciones a partir del primer movimiento, repeticiones, retornos, que pueden resultar insoportables para aquellos que no entren en el juego del film. El último movimiento es notablemente lento, desconcertante..."

Podemos afirmar, en efecto, que *Hiroshima* es, más que un film, mejor que un poema, es una música, una música de imágenes debido a la belleza plástica y la interpenetración de sus temas visuales. Es sin duda el carácter musical subyacente del film el que asegura ese interés sostenido, ese hechizo indefinible que muchos espectadores han experimentado. (Colpi, 1963, 128-9)

11. Conviene destacar que Alain Resnais confió uno de los papeles de su película, el del padre, a Pierre Barbaud, su compositor para *Le chant du styrène*. Por otro lado, el realizador sabía que utilizaría a Georges Delerue, con el cual había dirigido la grabación de *Nuit et brouillard*. Pero este color musical particular Resnais debía encontrarlo en Giovanni Fusco.

qui sont le b, a, ba de la musique de film, on se servirait d'une formation orchestrale réduite, le film n'exigeant ni renfort de cuivres ni armées de cordes.

Il était évident à priori qu'on ne ferait pas « japonais ». A cet effet, deux enregistrements authentiques eurent leur place dans le film : d'une parte la mélodie chantée et dansée au cours du défilé reconstitué pour les besoins du scénario qui situait la jeune Française comme interprète d'un film sur la paix. En revanche, le premier disque diffusé par le juke-box posait une problème simple et délicat : il devait rappeler à l'héroïne sa jeunesse. Il fallait donc que l'instrumentation possédât une facture japonaise, mais que la mélodie présentât un caractère occidental, un aspect rengaine populaire. La ravissante valse écrite par Georges Deleue rejoignait parfaitement les desiderata exprimés.

Les cinq séances d'enregistrement de la musique faisaient appel à piano, flûte, piccolo, clarinette, alto, violoncelle, contrebasse, cor et une guitare pour deux numéros. Une telle formation, assez peu orthodoxe dans le monde cinématographique, exigeait que l'exécution fût précise et la musique à la fois riche et écrite.

A continuación, Henri Colpi inserta un cuadro con la distribución minutada a lo largo de la película de las piezas que se incorporan a la banda sonora, y que denomina Thème Oubli, Thème Corps, Thèmes Musée, Thèmes Blessés, Thème Ruines, Thème Tourisme, Thème Fleuve, Thème Lyrique, Musique japonaise authentique, Valse, Thème Nevers, Thème de transition¹², estableciendo para cada pieza sus características formales, el tempo y la instrumentación precisa con la que se interpretan.

Salvo el sonido de la radio que escuchamos

al inicio de la película en la habitación contigua a la de la protagonista en el hotel Hiroshima, la pieza que suena en el juke-box del café del río y la música del guitarrista que ELLA se cruza en su deambular callejero, el resto de la música debe considerarse no diegética.

En algunas ocasiones la música se utiliza como elemento de transición entre escenas, articulando con gran precisión el encuentro entre situaciones y/o localizaciones diferentes. Resulta muy interesante cómo las piezas más ligeras y alegres adquieren, en función de las imágenes que las acompañan, un tono alegre y juvenil -que en ocasiones deriva hacia lo melancólico- o cómo finalmente manifiestan una gran tristeza. Lo mismo ocurre con las piezas más severas y sombrías, capaces de transmitir una gran tranquilidad, soledad o duelo. El tempo con el que las piezas se ejecutan, el volumen con el que se imponen a las palabras y la forma de comenzar o finalizar las mismas tiene mucho que ver con ello.

En los momentos en que no se incorpora banda sonora resulta muy patente la presencia de un cierto sonido ambiente, muy intencionalmente seleccionado, otorgando una textura sonora muy particular a este film. El discutir del agua o el canto de los grillos rellenan el ambiente mayoritariamente nocturno de ambas ciudades, Nevers e Hiroshima. Resulta curioso en este sentido que el sonido ambiental de la ciudad japonesa se asimile al de una pequeña población -en su día- como Nevers, eliminando el ruido del tráfico o el murmullo humano característico de una metrópoli.

Entre los documentos encontrados en la BIFI de París, concretamente en una de las carpetas de la script Sylvette Baudrot, figura



GIOVANNI FUSCO

Fusco dejó entonces Roma, se instaló en París, vivió el montaje. Las entrevistas que siguieron determinaron seguidamente ciertos puntos precisos: no dedicarían temas concretos para cada personaje, no se subrayaría sistemáticamente la imagen, se evitaría al máximo los sincronismos tipo a, b, ab característicos de la música de cine, se utilizaría una formación orquestal reducida, la película no exigía el refuerzo de metales ni de batallones de cuerdas.

Era evidente a priori que no harían nada "japones". Para ello, dos grabaciones auténticas encontrarían su lugar en el film: por un lado, el lamento cantado y bailado durante el desfile reconstruido por exigencias del guión que situaba a la joven francesa como intérprete de un film sobre la paz. Por otro lado, el primer disco que sonaba en el juke-box imponía un problema sencillo y delicado: debía recordar a la protagonista su juventud. Era necesario pues que la instrumentación poseyera una factura japonesa, pero que la melodía presentara un carácter occidental, como un estribillo popular. El encantador vals escrito por Georges Deleue cumplía perfectamente los deseos expresados.

Las cinco sesiones de grabación de la música reclamaron piano, flauta, flautín, clarinete, viola, violoncelo, contrabajo, trompa y una guitarra para dos números. Una formación como ésta, bastante poco ortodoxa en el mundo cinematográfico, exigía una ejecución precisa y que la música fuese a la vez rica y escrita. (Colpi, 1963, 130-1)

Nuit et brouillard (noche y niebla) y Le chant du styrène (El canto del styreno) son dos cortometrajes de Alain Resnais, de 1955 y 1958 respectivamente. (N. del A.)

12. Tema Olvido, Tema Cuerpo, Temas Museo, Temas Heridos, Tema Ruinas, Tema Turismo, Tema Río, Tema Lírico, Música japonesa auténtica, Vals, Tema Nevers, Tema de transición.

un listado de los sonidos que resultaba necesario grabar en Hiroshima¹³. Entre otros figuran: un hombre que se lava en el río, unos peces que saltan, el sonido de un taxi, un hombre que tose, unas sandalias al andar, sirenas de trenes, tranvías a partir de las 5 am, un carrillón a las 6 am, ladridos de perros, sonido de grillos, sirenas...

En la escena en la cual los protagonistas se encuentran en la estación de Hiroshima, el protagonista masculino habla con una mujer mayor japonesa sentada entre ambos. Resnais decide no introducir subtítulos ni traducir la conversación, aunque por los gestos de la anciana resulta evidente que están hablando sobre la mujer europea. Al no resultar inteligible la conversación, se trata de un sonido más.

En el guión que escribe Marguerite Duras gran parte de la definición de sonido ambiental coincide con lo que posteriormente se registra y se monta en la película. Algunos de los textos del guión, sin embargo, se eliminan, siendo sustituidos por música. Por último, Duras describe de una manera muy diferente el cierre del café del río implicando a la música. En la película vemos cómo una camarera trae la cuenta, cómo ELLA se levanta primero y sale y cómo a continuación sale EL. En el guión, el dueño del establecimiento apaga las luces y la música se detiene.

Reseñar, por último, que Marguerite Duras hablaba a los efectos que nos ocupan del "cine que engaña" prefiriendo, siempre que fuese posible, que la banda sonora no coincidiese con aquello que ocurre en la pantalla¹⁴. Esta opinión, cercana a lo anteriormente comentado por Alain Resnais, debió de constituir un punto fuerte de acuerdo entre guionista y director para la realización de esta película.

B) Intérieur du Japonais.

34. Salon : « Ta femme, où elle est ? », « Moi aussi je suis heureuse avec mon mari ». Sonnerie du téléphone, Baiser. « C'est pour moi que tu perdis ton après-midi ? »

35. Le lit : les amants.
l'Allemand, « C'était à Nevers », Elle à bicyclette, « Nous nous sommes rencontrés ». Ruine, grange. « Et puis il est mort », le jardin de mort.

36. Le lit : « Moi 18 ans »,
Elle au piano,
Elle courant,
Amants dans la grange

37. Le lit : « Pourquoi parler de lui ? »,
« C'est là, m'a-t-il semblé »
répété trois fois.

38. Le réveil, puis « Je veux partir d'ici » ..

39. Vues du fleuve au crépuscule.

IV. LE CAFE DU FLEUVE.

40. Elle et Lui attablés, Nevers, la Loire, la cave, les mains, le père, la chambre
« Combien de temps ? L'éternité ».

41. Juke-box et disque, l'aurore.
le salpêtre, la tente,
« Je rentre chez moi », le cri, la chambre et l'encre, la cave, « Je commence à moins bien me souvenir de toi », le quai de la Loire, le jardin de mort, « C'était mon premier amour », la fille.

42. La bille, le départ pour Paris
« 14 ans ont passé », « De la douleur je me souviens encore », « Ton mari, il sait cette histoire ? » Ils se lèvent puis se rassolent, « Dans quelques années quand je t'aurai oubliée »

44. Extinction du café,
sortie du café, devant le café, ils se quittent.

V. EPILOGUE.

45. Retour à l'hôtel,
Hésitations dans le couloir.

46. Chambre, lavabo, tête sous le robinet,
« Un amour de jeunesse allemand », ..
Tête redressée,
« J'ai raconté notre histoire »,
Sortie de la chambre et de l'hôtel.

47. Devant le Café du Fleuve,
monologue intérieur, arrivée de Lui,
« Reste à Hiroshima », Départ de Lui ..

48. Elle et Lui se suivent,
« Reste à Hiroshima »,
elle s'éloigne,
passage de guitaristes

49. Marche dans la nuit, monologue intérieur,
images entrecroisées de Nevers et Hiroshima.

preuves
à l'appui
133
hiroshima
mon amour

Thème Corps.

avec plénitude intense, qui se poursuit sur les alternances Hiroshima-Nevers, les évocations de Nevers étant dépourvues de texte, puis résolution du thème en forme de marche funèbre, 2'.

Reprise du Thème Corps,

puis s'élève le gai et rapide Thème Nevers, puis résolution dans le Thème Corps, 48".

Thème Lyrique, 55".

Thème Fleuve par piccolo et guitare, 45".

Valse, durée 2' 30".

(Disque par une chanteuse japonaise, 1' 50".)

Thème Lyrique, 25".

Thème Fleuve en forme de nocturne au piano solo, 1' 40".

Thème Nevers, 14".

Thème Nevers, 17" (transposé).

Thème Fleuve par piccolo, clarinette et guitare, 50".

Thème de Transition (Corps et Fleuve) qui se résout, 25".

(Court morceau authentique.)

Thème Corps au piano, puis intervention de l'orchestre qui rappelle les principaux thèmes du Prologue (Thèmes Musée), puis Thème Corps par l'orchestre dominé par le piano avec long point d'orgue final, 2' 33".



[HA · JUKEBOX >



[HA · GUITARRA CALLEJERA]



[HA · CONVERSACIÓN EN JAPONÉS >



02. *Ascenseur pour l'échafaud*

En la noche del 4 de diciembre de 1957, desde las diez de la noche hasta el amanecer, cinco músicos -Miles Davis (trompeta), Barley Wilen (saxo tenor), René Urtreger (piano), Pierre Michelot (bajo) y Kenny Clarke (batería)- se dieron cita en el estudio *Poste Parisien* para la grabación, improvisando sin partitura y frente a las imágenes de la película, de la música de *Ascenseur pour l'échafaud*¹⁵. La base que permitió la improvisación, la célebre progresión armónica que acompaña el errar de Florence por las calles de París, fue aportada por Miles Davis al comenzar la noche. En la sesión de grabación estuvieron presentes Louis Malle, Marcel Romano -el productor musical organizador del encuentro-, el fotógrafo de plató Vincent Rosell, los técnicos y responsables de *discos Fontana* y, asistiendo al inicio de la velada, la actriz Jeanne Moureau.

Inicialmente el montaje de la película se encontraba finalizado con otro tipo de música, clásica, algo en lo que parte del equipo no estaba de acuerdo. Fue François Leterrier, ayudante de dirección de Louis Malle en esta película, el que motivó que la banda sonora de la película sufriese un giro de 180°. Leterrier, que solía frecuentar un club de jazz, le *Club Saint-Germain* de París, le sugiere a Malle utilizar para su película el quinteto con el que Miles Davis se encontraba tocando en esos momentos¹⁶. Louis Malle acepta encontrarse entonces con el trompetista y juntos definen las pautas de lo que significará su colaboración.

Lo que aquella noche se registró constituyó el único material con el que se contó para el montaje de la película (según la última reseña encontrada un total de 26 pistas).

Respecto a la polémica existente en torno a si Miles Davis no siempre estuvo de acuerdo con esta decisión, no se han encontrado datos fiables que demuestren que así pudo ser.

Michel Chion establece un interesante comentario en relación a la trompeta de Miles Davis, que aparece por primera vez en los títulos de crédito a continuación del momento en que Jeanne Moureau, en la conversación telefónica que mantiene con su amante, le pide callarse con las palabras "*tais-toi!*" [;Callal]:

(...) *la trompette prend le relais de la parole pour transposer sur un plan lyrique, musical, les mots d'amour que les amoureux se lancent dans l'espace, c'est une voix*¹⁷.

Esta conversación telefónica inicial será el único momento en que ambos tendrán algún tipo de contacto en la película -más allá del hecho de que los veamos juntos en la fotografía delatora final- por lo que el comentario de Chion si que parece tener sentido. De hecho, la mayor presencia de la trompeta solista coincide con los momentos en que Florence deambula por el París nocturno.

Existen dos momentos en la película en los cuales podemos considerar la presencia de una música diegética no perteneciente a la banda de Miles Davis. El primero tiene lugar cuando Florence entra en un local nocturno. La pertinente música que allí se escucha, aunque también de jazz, no forma parte de los registros de Miles Davis. El volumen y el tono de las piezas se modifican para otorgar la conveniente textura espacial al hecho de entrar y salir de un local.

El segundo momento es cuando Louis y Véronique intentan suicidarse en la habitación de ésta última, mediante la ingestión de pastillas. Véronique pone en el tocadiscos un

13. *BRUITS A ENREGISTRER A HIROSHIMA*, Baudrot 62 B-24.

14. Cit. en Jullier, 2007, 5.

15. Se encuentra disponible en internet un fragmento de una entrevista a Louis Malle la noche de la grabación, mientras Miles Davis improvisa unos de los temas frente a la pantalla donde desfilan las imágenes de la película. (http://www.youtube.com/watch?v=XQ414oRkh_8)

16. Información aportada por Jeanne de Mirbeck, hermana del pianista René Urtreger y amante de Miles Davis durante un tiempo, en el artículo *La genèse d'une légende* aparecido en *Jazz magazine* en su número 587 de diciembre de 2007, pág. 20.

17. (...) *la trompeta coge el relevo de la palabra para transponer de una forma lírica, musical, las palabras de amor que los amantes se lanzan por el espacio, es una voz.* (Cit. en Maligne, 2011, 178)

vinilo y comienza a sonar el *Cuarteto para cuerda en Fa mayor* de Joseph Haydn. Cuando Florence llega a la habitación, la música se ha interrumpido, algo que habla del transcurso del tiempo.

En los instantes previos a que Florence llegue a la habitación, se inserta una música ambiental para recrear por sí misma una cierta atmósfera doméstica. Mientras camina por el corredor interior del edificio en busca de la habitación de la joven se escucha amortiguadamente cómo alguien, probablemente de corta edad, ensaya una pieza de piano. Es domingo, y el alojamiento es humilde: resulta pertinente pues que se escuche todo a través de las puertas y que un niño pueda estar realizando sus ejercicios.

En algunas ocasiones, la música de Miles Davis se utiliza de una forma diegética. Cuando Louis y Véronique salen de París con el coche robado de Julien, por ejemplo, Véronique enciende la radio del coche y comienza a sonar una pieza, controlando posteriormente su volumen. En el bungalow del matrimonio Bencker, la música siempre presente sube y baja de volumen en función de las necesidades de la conversación que allí se mantiene. Un hecho que permite asegurar que en este caso la música se trata diegéticamente - sin que las imágenes nos muestren explícitamente el medio de reproducción- es cuando se articula un cambio de plano correspondiente a un salto temporal o espacial -al insertar un plano de Julien en el ascensor, por ejemplo. La pieza musical se interrumpe entonces y se reanuda en otro punto, indicando que de alguna manera suena en el espacio en el que se desarrolla la acción. Por último, cuando Florence entra en el segundo local nocturno, previamente a abrir la puerta se escucha la música de fondo a volumen muy bajo, mientras que ya en el interior el volumen se va adap-



MILES DAVIS Y LOUIS MALLE



MILES DAVIS, MARCEL ROMANO Y LOUIS MALLE



MILES DAVIS Y JEANNE MOUREAU



[AE·INICIO DE LA PELÍCULA >



Tais-toi!



]



[GRABACIÓN DE LA MÚSICA DE LA PELÍCULA >



[AE·MÚSICA AMBIENTAL >



]



]

tando a las necesidades de la conversación.

Finalmente, cuando el sereno apaga la luz tras encontrar las llaves en el suelo, en absoluta coincidencia finaliza la pieza musical y se inserta una toma en la que Julien vuelve a perder la luz en el ascensor. Es como si la electricidad apagasen también la música. Algo parecido ocurre cuando Louis y Véronique intentan robar el coche de los Bencker y la risa de éste simula "apagar" la tensa música que envuelve el momento.

Los fragmentos musicales son a veces muy extensos, desarrollando por completo la pieza original registrada. En otras ocasiones duran apenas cinco o seis segundos, subrayando un momento concreto. Una de estas ocasiones, coincidente con un momento de gran tensión, es cuando la música acompaña un plano de Julien en el ascensor mientras Florence golpea la reja exterior del edificio Carala, desconocedora de que su amante permanece encerrado en su interior.

Los momentos en los que la música acompaña el encierro de Julien coinciden con las situaciones en las que éste permanece más estático, más reflexivo, casi nunca cuando lo vemos acometer alguna acción tendente a intentar escaparse.

En aquellos fragmentos en los que no se desarrolla ninguna conversación ni se inserta música, el sonido ambiente de las acciones que se realizan es muy presente. Esto es especialmente importante en todos los momentos en los que se relata, con absoluta precisión, las acciones que un meticuloso Julien realiza para preparar el asesinato, cometerlo o intentar escaparse del ascensor: apertura de cajones y archivadores, sonido de pasos, fricción de telas, manejo de documentos, encendido de mecheros, desmontaje de



JOSEPH HAYDN



[AE·RADIO DEL COCHE]



[AE·MÚSICA EN EL BUNGALOW]



[AE·FLORENCE BUSCA A JULIEN >



[AE·INTENTO DE SUICIDIO >



[AE·MÚSICA EN LA ESCALERA >



[AE·EL CORTE DE LUZ INTERRUMPE LA MÚSICA >



elementos, apertura de trampillas, incluso en algunas ocasiones se escucha su respiración.

Dos años antes de su muerte, Louis Malle realiza las siguientes declaraciones en relación a la importancia que para él tuvo poder contar con la música de Miles Davis para su película:

Dans Ascenseur, la musique est toujours présente, mais si on met les minutes bout à bout, ça représente environ dix-huit minutes au maximum, ce qui est peu. Miles a fait un travail remarquable. Le film en était métamorphosé. J'ai un souvenir très net de ce qu'il était, sans musique, mais quand on a attaqué le mixage final et qu'on ajouté la musique, il a soudain semblé décoller. Rien à voir avec le plupart des musiques de film. C'était un contrepoint, c'était élégiaque, détaché en quelque sorte¹⁸.

03. Le mépris

A cette époque là (la Nouvelle Vague) il y avait deux écoles: une tendance à faire une musique de film extrêmement fidèle aux images et aux actions et une autre qui encourageait au contraire un grand détachement, une grande distanciation par rapport à l'image. Moi, j'ai préféré aller dans la deuxième direction, à la recherche du style, de l'épuration, qui venait en contrepoint de l'image. Mais, j'ai essayé aussi de ne pas être systématique, ni de m'enfermer dans des dogmes ou des contraintes. C'est très intéressant de ne pas imposer sa musique. Il ne faut jamais paraphraser le film, tout en restant soi-même¹⁹.

Georges Delerue se expresa de esta manera a la hora de referir cómo se planteaba la música cinematográfica en la época en la que

colaboró con Jean-Luc Godard en la realización de la película *Le mépris*, una música que preside todo el film ya desde el inicio de sus títulos de crédito.

Habitualmente, la música cinematográfica se subyuga al recitado de palabras cuando ambos coexisten en una misma escena, bajando su volumen y constituyendo un fondo, o incorporando algún tipo de efecto sonoro que permita que ésta pase a un segundo plano. Sin embargo, en *Le Mépris* esto no ocurre: la música y los diálogos pugnan constantemente por constituirse en protagonistas en la pantalla. Godard confía gran parte del relato a aquello que la música puede transmitirnos, y no le importa convertir en inaudibles ciertas frases que los personajes puedan pronunciar. Es por ello que la relación con Georges Delerue en esta película resultó tan efectiva.

Éric Rohmer, en relación a la música de Godard, realiza el siguiente comentario que apoya lo anteriormente observado: *Godard (...) es como el violonchelista que decide por iniciativa propia formar parte del mobiliario urbano. Sus películas, ya lo sabemos, son collages de objetos, paisajes, textos y, ¿por qué no?, músicas. Tanto puede figurar una frase de Beethoven como una de Platón o Raymond Chandler. La música no se utiliza como elemento fílmico adicional. Está simplemente filmada, como pueden estarlo los árboles, el mar o el cielo²⁰.*

Jacques Rivette también expresa su admiración ante el particular diálogo que Jean-Luc Godard establece entre las imágenes y el sonido, mediante una contundente afirmación: *A lo sumo, ¿cuál es el reproche que podemos hacerles a los cineastas llamados grises? ¿Por qué sus películas son grises? 1. Porque no tienen orejas 2. Porque no tienen ojos.*



GEORGES DELERUE Y FRANÇOIS TRUFFAUT

18. En Ascenseur pour l'échafaud la música siempre está presente, pero si agrupamos los minutos de principio a fin sólo representan dieciocho minutos como máximo, lo que es poco. Miles ha hecho un trabajo notable. La película se ha transformado. Tengo un recuerdo muy claro de aquello que era, sin música, pero cuando acometimos el montaje final añadiendo la música, pareció súbitamente despegar. Nada que ver con la mayor parte de la música cinematográfica. Era un contrapunto, era elegiaca, destacaba en todo. Conversations avec Louis Malle, por Philip French (Denœl), 1993. (Cit. en Jazz magazine n° 587, diciembre 2007, pág. 28)

19. En aquella época, en la Nouvelle Vague existían dos escuelas: una tendencia a hacer música de cine extremadamente fiel a las imágenes y acciones y otra que defendía en cambio una gran indiferencia, una gran distancia respecto a la imagen. En mi caso, preferí caminar en la segunda dirección, a la búsqueda de un estilo, de la depuración, como contrapunto de la imagen. Sin embargo, también intenté no ser sistemático, no encerrarme en los dogmas o coacciones. Es muy interesante no imponer su música. Nunca hay que parafrasear la película, hay que ser uno mismo. (Studio magazine n°2, abril, 1987)

20. Rohmer, 2005, 195.

¡Si queremos ser muy antipáticos! A veces tienen ojos, pero no orejas, a veces orejas, pero no ojos. ¿Cuál es la gran fuerza de Jean-Luc? Es tener un ojo y una oreja, pero no sincronizados²¹.

Las piezas musicales se trabajan con una instrumentación fundamentalmente orquestal basada en el empleo de cuerdas. La composición recuerda el romanticismo propio de un discípulo de Johannes Brahms, algo muy adecuado para otorgar la dimensión lírica que un drama psicológico y trágico como éste precisa. Conviene recordar aquí cómo la película entrecruza dos discursos paralelos: el conflicto de pareja de Camille y Paul -inmerso en la degradación de la industria del cine- y la visita a *La Odisea* de Homero. El color y vibración de esta música resultan a su vez muy adecuados a las imágenes que se muestran de la película que Fritz Lang rueda basada en la epopeya clásica.

Debido a la forma en que se articula la música y las imágenes, se tiene la impresión de que durante toda la película se trabaja un único tema, montando fragmentos de diferente duración. Esto no es realmente así, aunque bien es cierto que todas las piezas tienen una armonía muy similar. La banda sonora oficial de la película revisada en 2001²² cuenta con los siguientes temas: 1/Obertura (1.51), 2/Camille (2.28), 3/Títulos de crédito (2.08), 4/Capri (1.44), 5/Paul (2.01), 6/La ruptura en casa de Prokosh (2.55). Tras su escucha, se puede constatar que efectivamente los temas 2, 4 y 6 trabajan la misma melodía, modificándose su duración, los arreglos orquestales o ciertos pasajes intermedios en los que habitualmente se reduce la instrumentación.

El tema 3, correspondiente a los títulos de crédito, se utiliza en cuatro ocasiones más:

durante la proyección de los rushes de la película que Lang rueda, cuando los personajes salen del *Silver cine*, cuando Camille se despide de Paul y durante la filmación en la terraza de la casa Malaparte.

El tema 2, está presente en las escenas que profundizan en la psicología de Camille y su alter ego Penélope, pero también en ciertas escenas rodadas en Capri -conjuntamente con el tema 4- y acompañando ciertas tomas de *La Odisea*: esculturas blancas con los huecos de los ojos y boca pintados en azul o rojo, personajes violentamente maquillados en actitudes muy rígidas, casi caricaturescas... imágenes que hablan de la distancia entre lo humano y lo divino. La música de alguna manera "rellena" lo que Camille no dice pero que el espectador en ocasiones intuye: su soledad, sus dudas, su melancolía, su desubicación o su tristeza.

El tema 5 acompaña en el caso general el conflicto que Paul experimenta durante toda la película, el debate interno entre su posicionamiento profesional y el imposible entendimiento de la actitud de Camille, a la que cada vez siente más distante. Con frecuencia acompaña la voz en off de Paul mientras da rienda suelta a sus sentimientos y opina sobre lo que acontece.

Durante toda la película la música dialoga con la estructura de la imagen, entrecruza su camino, se trata como un elemento más del montaje "visual", como una imagen. Los fragmentos musicales insertados tienen el poder de interrumpir las imágenes y las palabras, y viceversa. Se tratan de igual a igual. Una sentencia de Paul o Camille, una breve frase, interrumpe bruscamente la música generando un increíble silencio. Se trata de una estrategia muy interesante, que otorga crédito a las palabras anteriores de Georges



[LM·LA ODISEA >



21. Entrevista realizada por Serge Daney, Jean Narbony y Gwennolé Laurent a Jacques Rivette, publicada en *Cahiers du Cinéma*, n° 235, (septiembre 1981).

22. 1963 Sido Music / Hortensia. (Universal Music S.A., 2001, Francia, edición coordinada por Stéphane Lerouge y Colette Delerue.)

Delerue y que supone la condición de posibilidad del efectivo encuentro entre el compositor y el director de la película.

Esto se hace especialmente patente en uno de los momentos en los cuales se introduce una música que podemos considerar diegética en la película. Camille y Paul han acudido al *Silver cine* para encontrarse con el equipo de rodaje de la Odisea. Una vez en su interior, asistimos al ensayo de una coreografía para el tema *2400 bacci*. Resulta evidente que el tema de Adriano Celentano debería suponer el fondo de cualquier conversación que en la sala se pudiera mantener, aunque fuese disminuyendo de volumen -según la estrategia habitual-, pero sin embargo esto no es así. En los momentos en los que los personajes intercambian unas escuetas frases o mientras el fotógrafo que realiza fotos del escenario dispara con su flash, la música se interrumpe y se reanuda bruscamente. Los fragmentos de *2400 bacci*, por otro lado emitidos con una sonoridad muy deficiente, suenan de una manera estridente, sin ninguna coordinación con los labios de la cantante que escenifica el playback.

Por todo ello, la inserción de estos fragmentos musicales dista mucho de ser leída por el espectador de una manera natural, como una ambientación sonora pertinente al espectáculo que en la sala se está desarrollando. Se establece una batalla muy particular entre las imágenes, los diálogos y el sonido, una pugna por constituirse en foco de atención de la escena.

Durante el montaje de flashbacks y flashforwards que se inserta en el ecuador de la conversación doméstica que Paul y Camille mantienen en su domicilio²³, la música nuevamente se trabaja con una estrategia similar, manteniendo gran independencia respecto

a las imágenes. Durante los planos que pertenecen al recuerdo -y la inserción de la toma en la terraza de la casa Malaparte-, la partitura se desarrolla de una manera continua, interrumpiéndose solamente cuando se recupera la imagen reciente de Camille tumbada en la cama tras hablar con su madre por teléfono.

En algunas ocasiones, ciertos fragmentos de música con una duración muy escasa, acordes sostenidos de tres a cinco segundos, resuelven la transición entre escenas diferentes, subrayando al tiempo ciertos sentimientos presentes en la trama que se desarrolla: tristeza, melancolía, soledad o, en fin, desprecio.

La duración de los fragmentos se calcula en la mayoría de los casos contando con un final de la música reglado. En muy escasas ocasiones atendemos a la pieza completa - los títulos de crédito constituyen casi una excepción en este sentido-, pero lo que sí que resulta habitual es que la pieza acabe de una manera serena, descansando en la tónica mientras la instrumentación se diluye en el silencio. Este efecto sonoro resulta muy adecuado para resolver la transición a la escena siguiente. Un buen ejemplo de ello lo constituye el momento en que Paul y Fritz Lang bajan por la montaña en dirección a la villa Malaparte hablando de la opinión que ambos sostienen sobre un entendimiento contemporáneo del drama de Penélope y Ulises. Lang termina su discurso con una frase lapidaria que anticipa la tragedia: *la mort n'est pas une conclusion*²⁴, y justo en ese momento comienza la música mientras una cámara con movimiento panorámico da paso a un plano aéreo de terraza de la villa con Camille y Prokosh en ella. La pieza musical se inicia en unos compases intermedios muy melancólicos, acusando la importancia de que



[LM·EN SILVERCINE >



2400 bacci,
Adriano Celentano



1



ADRIANO CELENTANO

23. Escena analizada a su vez en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.

24. *La muerte no es una conclusión*.

Paul haya visto cómo su mujer y el productor comparten el espacio de la terraza, pero finaliza suavemente cuando un nuevo plano encuadra a Camille en la terraza inaugurando una nueva escena.

Ciertos sonidos diegéticos adquieren una presencia relevante, fundiéndose con la música en igualdad. Un ejemplo de ello lo constituye el zumbido de una mosca cuando Francesca se está arreglando el pelo frente a un espejo fuera de cuadro.

La película finaliza mientras se está rodando en la terraza de la casa Malaparte una toma de *La Odisea*, la película que dirige Fritz Lang asistido por Jean-Luc Godard. Una voz -supuestamente de Godard- dice "silencio" en francés, para posteriormente escuchar cómo se traduce al italiano. Comienza entonces a sonar unos tensos acordes, fuertes pero al tiempo melancólicos, coincidiendo con la palabra FIN.

04. *La peau douce*

Georges Delerue, también es el autor de las composiciones musicales que aparecen en *La peau douce*. A principios de 1960 asiste, por intermediación del productor Pierre Braunberger, a una proyección del montaje final del segundo largometraje de François Truffaut, *Tirez sur le pianiste* (Disparad sobre el pianista, 1960), protagonizado por Charles Aznavour. La sesión está destinada a seleccionar el compositor de la música para la película:

A la fin de la projection je suis allé voir François et, sans lui parler de mes angoisses, je lui simplement demandé s'il avait des idées particulières concernant la musique. Timidement il m'a répondu : « non, vous sa-



[LM·RECUERDO Y FUTURO >



]



[LM·LA CASA MALAPARTE >



[LM·SONIDO DE UNA MOSCA]



[LM·SILENCE. SILENZIO >



]

vez, je vous fais confiance », avec une telle gentillesse que j'ai immédiatement senti que ça collait entre nous. Je me suis mis très vite au travail et, quinze jours après la projection, je lui ai demandé de venir chez moi écouter la musique que je venais de composer. Evidemment, j'étais inquiet, mais je me suis vite aperçu que François l'était encore plus que moi. Je me suis mis au piano et rapidement j'ai compris que tout allait pour le mieux. François était ravi, et notre longue collaboration a alors commencé²⁵.

Georges Delerue trabajará con François Truffaut en 11 de sus 26 realizaciones lo cual supone, si no consideramos sus dos primeros cortometrajes, que trabajaron juntos en prácticamente la mitad de los largometrajes del realizador francés²⁶. Uno de los momentos en los que la música de Georges Delerue se hace más presente en la película es precisamente en el inicio de la misma. Un extenso plano de dos manos acariciándose supone el telón de fondo para el pertinente listado de acreditaciones. La pieza es al tiempo triste y algo sombría, como corresponde a la situación que presenta:

Les titres du générique se superposent à une image de mains qui se nouent, se dénouent -l'une porte une alliance-, de doigts qui se resserrent, de paumes qui se frôlent, au sein d'une obscurité complice, intermittente, dont l'intensité vacille imperceptiblement du plus a moins sombre : lumière réfractée d'un écran de cinéma, sans doute, sur les gestes les plus mécaniques, banals, du désir ou de l'émotion d'un couple anonyme²⁷.

Éste va a ser el tono general de la música durante toda la película: los escasos y efímeros momentos alegres que la pareja disfruta son rápidamente ensombrecidos por las circunstancias familiares de Pierre o las



[PD·MANOS DE PIERRE Y NICOLE >



[PD·LA ANGSTIA DEL RETRASO >



25. Gimello-Mesplomb, Frédéric Georges Delerue, *une vie*, Éditions Jean Curruchet, 1998

Al final de la proyección, fui a ver a François y, sin hablar de mis angustias, simplemente le pregunté si tenía ideas particulares sobre la música. Timidamente, él me respondió: "No, ¿sabe? Yo confío en usted", con una amabilidad por la que yo inmediatamente sentí que la cosa funcionaría entre nosotros. Me puse al trabajo inmediatamente y, quince días después de la proyección, le solicité venir a mi casa para escuchar la música que acababa de componer. Evidentemente, yo estaba inquieto, pero me di cuenta enseguida de que François lo estaba más. Me senté al piano, y rápidamente comprendí que todo iría bien. François estaba contento, así comenzó nuestra larga colaboración.

26. Relación de títulos disponible en 3.1.2 Los lis-

tados de trabajo.

27. Jean-André Fieschl. *Cahiers du cinéma* n° 157 (Julio 1964), pág. 48.

Los títulos de crédito se superponen a una imagen de manos que se entrelazan, se separan -una de ellas lleva alianza-, de dedos que se estrechan, de palmas que se rozan, bajo una obscuridad cómplice, intermitente, donde la intensidad varía de más a menos sombra: luz reflejada de una pantalla de cine, sin duda, sobre los gestos más mecánicos, banales, del deseo o de la emoción de una pareja anónima.

28. 1963 *Sido Music / Hortensia*. (Universal Music S.A., 2001, Francia, edición coordinada por Stéphane Lerouge y Colette Delerue.)

dudas razonables de Nicole respecto a una relación en la que no ve futuro. Las piezas musicales de Georges Delerue transmiten a la perfección estos sentimientos que rodean un amor imposible.

Los fragmentos musicales suelen ser extensos, y a diferencia de la película anteriormente comentada de Jean-Luc Godard, *Le mépris*, se podría afirmar que en este caso la incorporación de la música se trabaja con una coordinación más clásica en relación a las imágenes, subrayando esencialmente aquellas situaciones en las cuales se pretende transmitir unos sentimientos más intensos.

La música oficial de la película editada en 2001²⁸ cuenta con dos títulos: *Adultère* (2.26) y *Pierre et Nicole* (2.44), ambos basados en una orquestación a base de cuerdas y algunos metales. El primero de ellos se subdivide claramente en dos partes. La primera de ellas es de escritura más abstracta y se ejecuta con un tempo más rápido. En la película se utiliza mayormente para acompañar los momentos en los cuales la acción se reviste de un cierto nerviosismo o angustia, por ejemplo cuando Pierre es llevado con premura en coche al aeropuerto de Orly por vez primera. La segunda parte, más relajada y tranquila, se construye con una armonía y melodía parecidas al segundo tema, utilizándose de manera muy fragmentada para subrayar algunos momentos íntimos.

El segundo tema, *Pierre et Nicole*, como su propio nombre indica, se destina a acompañar aquellos momentos en los cuales de una manera u otra se desarrolla la relación amorosa entre ambos. Aunque se trata del tema que acompaña a sus manos durante los títulos de crédito, ello no implica que se incorpore solamente en escenas en las que los dos aparecen juntos en pantalla. De hecho, uno de



[PD·MÚSICA CLÁSICA AMBIENTAL >



]



[PD·KINDERSINFONIE >



]



[PD·BAILE DE NICOLE >



[PD·RADIO PORTÁTIL >



]

]

los momentos en los que esta pieza es capaz por sí sola de transmitir los sentimientos de un Pierre enamorado y silencioso es cuando, al inicio de la relación, intenta llamar a Nicole por teléfono. La música rellena aquellas palabras que no escuchamos.

Existen varios momentos en los cuales se utiliza una música que podemos considerar diegética. Las dos primeras escenas en las que esto ocurre tienen lugar en casa de Pierre y Franca. En la primera de ellas, la pareja se encuentra con unos amigos mientras una música clásica de fondo anima la velada. En la segunda, Pierre llega a casa llevando como regalo a su hija un vinilo, la *Kindersinfonie* (*Sinfonía de los juguetes*, 1756) atribuida no sin cierta polémica a Joseph Haydn ya que parece que su autoría se debe a Leopold Mozart, el padre de Wolfgang Amadeus. Tras sacarlo de la funda, lo pone en un tocadiscos y suenan los primeros compases.

Las tres siguientes escenas tienen que ver con Pierre y Nicole. En la primera de ellas, ambos acuden a un restaurante en el que existe también la posibilidad de bailar. Tras cenar, Nicole decide salir a la pista mientras Pierre la observa embelesado. En la segunda, ambos escuchan una música proveniente de una radio portátil mientras descansan tranquilos en la terraza de un albergue rural. Por último, Pierre se acerca a la casa de la azafata y, mientras sube por las escaleras, se escucha a un pianista practicando, situación muy similar a la anteriormente comentada en el caso de *Ascenseur pour l'échafaud*.

05. *Pickpocket / Un condamné à mort s'est échappé*

Se realiza un análisis conjunto de las dos producciones seleccionadas de Robert Bres-

son por las similitudes formales que ambas presentan a la hora de incorporar el sonido ambiente o la música.

Michel Ciment recoge una declaración de Robert Bresson respecto al papel diferencial que para él tiene en una película el sonido y la música:

*Au contraire de la musique qui aplanit l'image, la rend surface, le son donne l'espace, le relief. (...) C'est assez tard que j'ai compris que le son, c'était l'espace (...) Quand on cherche le relief au cinéma cela n'avait aucun intérêt, on se trompait. Car le relief, il était là. Avec le son, tout à coup l'écran se creuse (...) C'est le son qui donne la distance et la perspective*²⁹.

En Bresson el espacio en muchas ocasiones se presenta fragmentario, y es entonces cuando el sonido contiene los elementos esenciales para su reunificación y reconocimiento. Esto es debido a la esencial relación metonímica que el sonido -registrado en el sitio y/o post-sincronizado- guarda con el objeto o situación que lo caracteriza y define. Para Bresson, el sonido "en campo"³⁰ constituye así el principal valor de economía en la narración de una película, sustituyendo con su presencia todo o parte del espacio y las acciones que se desarrollan fuera de cuadro: *L'œil (en général) superficiel, l'oreille profonde et inventive. Le sifflement d'une locomotive imprime en nous la vision de toute une gare*³¹.

Encontramos un buen ejemplo de ello en las escenas del hipódromo de *Pickpocket*. En las ocasiones en las que la acción allí se desarrolla, atendemos a múltiples aspectos de sus instalaciones registrados desde muy diversos puntos de vista. Pero Bresson nunca nos muestra el corazón de este espacio, que de alguna manera justifica el resto, la pista



[PD · MÚSICA EN LA ESCALERA >

]

29. Al contrario que la música que aplanar la imagen, la convierte en superficie, el sonido otorga el espacio, el relieve (...) He comprendido bastante tarde que el sonido, era el espacio (...) Cuando se busca el relieve en cine no tiene ningún interés, uno se equivoca. Puesto que el relieve, estaba allí. Con el sonido, la pantalla súbitamente gana profundidad (...) Es el sonido quien proporciona la distancia y la perspectiva. (Michel Ciment. "Je ne cherche pas une description, mais une vision des choses". Entrevista realizada a Robert Bresson en *Positif* n° 430, Paris, (diciembre 1996), pág. 94)

30. Conviene aquí aclarar la diferencia entre lo que en cine se denomina fuera de campo y fuera de cuadro (Konigsberg, 2004, 238):

Fuera de campo: *Cualquier personaje, objeto o acción que no se ven en la pantalla, pero de los que se sabe que forman parte de la escena o que están cerca del lugar que se están filmando, o cualquier sonido que tiene su origen en un área de este tipo. Podemos escuchar una voz que procede del fuera de campo o ver a un personaje observando una acción que se desarrolla fuera de campo.*

Fuera de cuadro: *Objeto, acción o área que se encuentra fuera del fotograma que ese está filmando.*

Vemos, pues, que el concepto de fuera de cuadro es más restrictivo, haciendo referencia exclusivamente a lo que vemos en la pantalla. Todo sonido, pues, que escuchamos durante la proyección pero del que no vemos su origen, debe considerarse un elemento *fuera de campo*. (N. Del A.)

31. *El ojo (en general) es superficial, el oído, profundo e inventivo. El silbido de una locomotora imprime en nosotros la visión de toda una estación.* (Bresson, 1975, 81-2) (trad. Daniel Aragón Strasser)

de carreras. Sin embargo, el sonido de lo que allí acontece nos permite reconstruir mentalmente su presencia.

Bresson evita sí toda redundancia. Cuando en una escena escuchamos con cierta intensidad el sonido urbano es porque generalmente no vemos la calle o plaza cercana. Y viceversa, si los actores están sentados en la terraza de un café o a través de un escaparate somos capaces de ver que nos encontramos en un ambiente urbano, el sonido disminuye de intensidad, ya que el espectador es consciente de donde se haya. Los sonidos crean una espacialidad diferente de la que la imagen nos muestra.

Bresson construye con el sonido, igual que en ocasiones construye con el silencio. Consciente del alto grado de identificación que un sonido conocido provoca en el espectador, en muchas ocasiones nos presenta previamente la fuente originaria del mismo para posteriormente no tener necesidad de mostrarnos aquello a lo que el sonido hace referencia. En *Un condamné à mort s'est échappé*, por ejemplo, nos enseña en un plano de detalle cómo el oficial alemán al cargo del corredor en el que se encuentra la celda de Fontaine realiza con un manajo de llaves un molesto sonido con los barrotes de la barandilla mientras sube por las escaleras. Cada vez que desde el interior de su celda Fontaine escucha este sonido su corazón se sobresalta, ya que siempre está esperando que vengan a buscarle para proceder a su ejecución.

*Faire savoir qu'on est dans le même lieu par la répétition des mêmes bruits et de la même sonorité*³².

En el extremo opuesto de esta estrategia, se encontrarían aquellos casos en los cuales una imagen se convierte en responsable

de transmitirnos un sonido que, o no escuchamos, o es prácticamente imperceptible. En la película anteriormente citada vemos cómo Fontaine en varias escenas se comunica con su vecino golpeando suavemente con los nudillos el muro que divide las dos celdas. En algunas ocasiones lo vemos golpear la pared, y luego tan sólo acercar la oreja al muro. En otras, vemos cómo separa su rostro del mismo y posteriormente anota algo en la pared, correspondiente a las palabras que ha recibido merced al código que ambos han acordado.

En *Pickpocket*, vemos con detalle cómo Michel abre y cierra infinidad de puertas, pero nunca escuchamos su sonido. La imagen en este caso no precisa del mismo para su reconocimiento. Tampoco para Bresson resulta necesario diferenciar auditivamente el tránsito entre interior/interior, el espacio entre su habitación y el corredor, por ejemplo, o interior/exterior, cuando atraviesa el umbral de la estación o de los numerosos bares y cafeterías que visita.

En *Un condamné à mort s'est échappé* escucharemos el sonido de la locomotora cercana -que habla de libertad-, del reloj de un campanario -que otorga textura temporal al paso de los días y las horas- o los disparos, el silbato de los guardias y sus voces autoritarias -que recuerda el sometimiento a un orden. Pero, fundamentalmente, escucharemos el sonido propio de todas las acciones que Fontaine realiza para preparar y acometer su fuga: la apertura del hueco en su puerta, el afilado del borde de la cuchara, el rasgado de una tela, la rotura de un vidrio, el doblado de un metal, los pasos sobre la gravilla de la cubierta... sonidos inmersos en el silencio de una cárcel, por lo cual pueden convertirse en delatores de sus actividades. Salvo en las escasas ocasiones en las que se inserta música -que más adelante se comentan-, la



[PK · SONIDO DEL HIPÓDROMO >



[PK · ATRAVESANDO UMBRALES >



[CM · COMUNICACIÓN CON NUDILLOS >



32. *Hacer saber que se está en el mismo lugar a través de la repetición de los mismos ruidos y de la misma sonoridad.* (Bresson, 1975, 85) (trad. Daniel Aragó Strasser)

presencia de estos sonidos diegéticos rellena el silencio presente, fundiéndose incluso con las palabras en off de Fontaine mediante las cuales nos traslada sus pensamientos.

Michel Chion traslada en su libro *Los oficios del cine* cómo Robert Bresson solía acudir tras el rodaje de nuevo a las localizaciones utilizadas para, sin la presencia de actores ni equipo técnico, proceder a registrar tranquilamente con el ingeniero de sonido aquella ambientación acústica que quería que apareciese en el montaje final. Sin embargo, y tal y como comenta a su vez Michel Chion, en algunas ocasiones también recurría al registro de sonido en estudio:

La obra maestra de Robert Bresson Un condenado a muerte se ha escapado (1955), que da una importancia muy grande a los ruidos (un resistente prisionero trata de escaparse escuchando los sonidos que llegan a su celda), culmina con una larga escena de evasión nocturna, casi muda, en la que el más mínimo sonido está cargado de dramatismo. Por ejemplo, la nota vibrante que el protagonista produce al engancharse inadvertidamente con un cable de la luz. Esta nota, que se propaga por el inmenso espacio de la prisión, fue hecha en estudio con un radio de bicicleta de acero³³.

El sonido, pues, se constituye en una componente fundamental del montaje, articulándose con las imágenes en virtud de un rico sistema de relaciones que trasciende lo meramente funcional. Como antes se ha comentado, Bresson más que muchos otros realizadores construye el espacio con el sonido, siempre en permanente diálogo con el fuera de cuadro.

Por todo lo antedicho, se puede afirmar que el montaje sonoro parece constituir para el realizador el principal recurso con el que construye la musicalidad del film. Esto re-

sulta muy patente atendiendo al hecho de cómo Bresson, a partir de los años 60 y especialmente de su film *Une femme douce* (1969), renuncia progresivamente a la música no diegética:

Ce n'est que depuis peu à peu que j'ai supprimé la musique et que je me suis servi du silence comme élément de composition et comme moyen d'émotion. Le dire sous peine d'être malhonnête³⁴.

En las dos producciones aquí analizadas, anteriores a 1960, Bresson recurre a compositores clásicos para formalizar su música no diegética. Como comentan Évelyne Jardonnet y Marguerite Chabrol, será a partir del primer título, *Un condamné à mort s'est échappé*, que el realizador extenderá esta práctica con el fin de intentar no modificar en la medida de lo posible la intensidad propia de las imágenes que la música acompaña:

Provoquant un déplacement de la perception, la musique risque soit d'aveugler sur la faiblesse des images soit de dissimuler leur qualité intrinsèque. Bresson la fait au contraire intervenir, comme les autres éléments auditifs, d'une manière dialogique et choisit en outre, à partir de la Messe en ut mineur de dans Un condamné à mort s'est échappé, de résoudre cette difficulté par des citations musicales empruntées au répertoire classique. Il ne recourt dès lors à des compositions spécialement écrites à son intention que pour quelques musiques additionnelles³⁵.

En los títulos de crédito de *Pickpocket* se reseña como autor de la música de la película a Jean-Baptiste Lulli (o Lully), compositor y violinista francés nacido en 1632. En numerosas publicaciones consultadas no acaba de quedar claro la autoría concreta a la que esta reseña se refiere, concluyendo que las piezas que aparecen en el film no pertenecen



[CM·SONIDO DE LOCOMOTORA >



[CM·SONIDO DE CUCHARA >



[CM·SONIDO RASGADURA DE TELA >



33. Chion, 2009, 369.

34. Sólo hace poco, y poco a poco, he suprimido la música y me he servido del silencio como elemento de composición y como medio de emoción. Decirlo so pena se ser deshonesto. (Bresson, 1975, 136) (trad. Daniel Aragó Strasser)

35. Al provocar un desplazamiento de la percepción, la música corre el riesgo de ocultar la debilidad de las imágenes o bien disimular sus cualidades intrínsecas. Bresson sin embargo la hace intervenir, como los otros elementos auditivos, de una forma dialogística escogiendo, a partir de la Misa en Do menor de Mozart en *Un condamné à mort s'est échappé*, resolver esta dificultad mediante la utilización de piezas de repertorio clásico. Él no recurre desde entonces a composiciones especialmente escritas salvo para algunas músicas adicionales. (Chabrol/Jardonnet, 2005, 90)

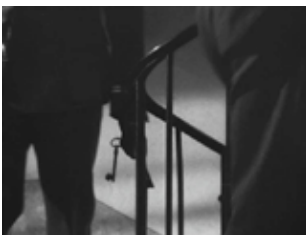
a su catálogo y que sólo podrían estar inspiradas de manera muy indirecta en la música de este autor. En otras ocasiones, sin embargo, se asegura que las piezas que se escuchan forman parte de la *Suite n° 7* de Johan Caspar Ferdinand Fischer, compositor alemán nacido en 1656³⁶.

En cualquier caso, lo que parece claro es que Fernand Oubradous, el autor de la transcripción musical que aparece en los títulos de crédito, sería el responsable de la versión que se escucha en la película, a buen seguro inspirada en la música de estos dos autores barrocos.

Las piezas musicales se insertan en Pickpocket en nueve escenas: en la obertura (tema A); practicando técnicas de robo en un bar (B); cuando Michel se subleva después de la muerte de su madre (C); tras decirle a Jacques que haga regalos a Jeanne y luego escribir en su diario (D); tras una conversación con el comisario (E); durante el viaje de Michel fuera de París (F); tras hablar con Jeanne y decidir irse de viaje (G); cuando le da el dinero de su sueldo a Jeanne (H) y construyendo el final de la película, con una versión del tema C pero más extensa (55') sobre una pantalla totalmente negra.

El conjunto de temas presenta una gran homogeneidad. Todas las piezas se tratan a modo de oberturas cortas, principios de movimientos con una armonía similar a la de las danzas lentas del *Grand Siècle* y un desarrollo muy corto entre 30' y 45'. El comienzo de cada tema irrumpe en las imágenes con un volumen importante y mucha fuerza, supone casi un desgarrar para una película planteada con una gran continuidad formal y visual.

La percepción que se tiene de cada fragmento es de que se trata de una pieza completa, con



[CM·SONIDO DE LLAVES >



]



[CM·PRIMEROS PASOS LIBRES]



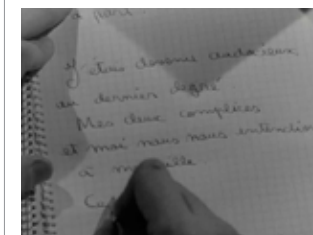
[PK·PRÁCTICA DE TÉCNICAS DE ROBO >



]



[PK·CONVERSACIÓN CON JACQUES >



]



[PK·CONVERSACIÓN CON COMISARIO >



]



[PK·DESPEDIDA DE JEANNE >



]

36. La escucha de esta pieza permite otorgar crédito a esta afirmación, ya que existe un gran parecido con la música que aparece en la película. Por otro lado, al día de hoy parece que no se han podido encontrar las piezas originales de Lulli a las que puede hacer referencia Bresson en sus acreditaciones.



[PK·DINERO PARA JEANNE]

un principio y un fin totalmente definidos. La cadencia de la música y de las imágenes se hace coincidir: no existe contrapunto entre ambas, como hemos visto anteriormente en otras películas. Ello resulta muy patente al observar la frecuente coincidencia entre el final de la pieza y el comienzo de la escena siguiente. El fundido encadenado o en negro que habitualmente resuelve esta transición se refuerza así con el final del fragmento musical.

Por último, encontramos presencia de música no diegética en dos escenas de *Pickpocket*. En la primera de ellas Michel, Jacques y Jeanne se encuentran en la feria. La música que escuchamos, conjuntamente con el reflejo de una noria en un escaparate, construyen el artificio de la localización. El segundo momento en el que encontramos una música pertinente a la acción que discurre por la pantalla es cuando durante el entierro de la madre de Michel una versión gregoriana del *Dies Irae* rellena el silencio de los personajes.

Para *Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson escogió la *Große messe in C-Moll* (Misa votiva en Do menor, 1782) de Wolfgang Amadeus Mozart. La obra se compone de cinco partes, de las cuales Bresson sólo utiliza la primera, el *Kyrie*, una invocación a la misericordia de Dios. De la estructura circular en tres partes del *Kyrie* -*Kyrie Eleison*, *Christe Eleison* y *Kyrie Eleison*- se utilizan los primeros compases de la primera y la última para el prólogo y el epílogo de la película respectivamente. Durante el desarrollo de la trama escucharemos seis veces tan sólo los primeros compases a su vez del inicio de la primera parte, interpretados por instrumentos de cuerda y viento.

La selección de las oberturas de los movimientos primero y tercero se justifica por el

hecho de que en ambos casos, prólogo y epílogo, Fontaine "comienza" algo. En el primer caso, las escenas nos muestran el principio de su cautiverio, cuando es trasladado a la prisión de *Fort Montluc* en un vehículo militar. En el segundo caso, Fontaine da sus primeros pasos hacia la libertad, tras superar el muro de la cárcel. Las características formales de la pieza musical se relacionan perfectamente con estas imágenes, cargadas de significación.

El comienzo de la primera parte del *Kyrie* se vincula mayoritariamente en la película a las escenas en las cuales Fontaine realiza los preparativos para su fuga, o alguna acción se relaciona directamente con ello. Hasta entonces sólo escuchamos ciertos sonidos diegéticos, algunas voces y esencialmente la narración de Fontaine.

La primera aparición musical coincide con la resolución de Fontaine de comenzar a trabajar en su evasión tras quedar libre de sus esposas y ser trasladado a la celda 107, situada en la última planta del edificio -una ubicación que será muy favorable para sus fines. La situación y lugar en el que se escucha esta música por primera vez es importante, ya que coincide con el momento en que Fontaine puede salir al patio de la prisión e inspeccionar el edificio. Su vida cambia a partir de este momento, y la música acompaña esta modificación de su ánimo que habla de una esperanza de libertad, de una misericordia de Dios concedida.

Danielle Dahan establece un interesante comentario en relación a esta primera inclusión del *Kyrie* en el transcurso de la película, anotando cómo de alguna manera todas las subsiguientes escenas en las que esta pieza aparece son subsidiarias de este primer momento:



WOLFGANG AMADEUS MOZART



JEAN-BAPTISTE LULLY



[PK·EN LA FERIA]



[PK·FUNERAL DE LA MADRE]



[CM·TRASLADO A CELDA 107 >



]



[CM·ASEO COTIDIANO >



]

Cette première émission a une fonction mnémotechnique, car, émise en relation avec les paroles de la voix en off perçues dans la première part de la sortie, mais accompagnée par la focalisation des murs de la prison alors que Fontaine scrute les lieux avec minutie, elle rappellera à chaque nouveau retentissement le topos de la fuite. De la sorte, elle devient le lieu d'une mémoire. Aussi pouvons nous dire que ce n'est plus la musique qui est mise au service des images, mais les images qui sont mises au service de la musique³⁷.

Las palabras de Fontaine a las que hace referencia este texto cuando habla de su voz en off, momento en que observa a sus compañeros de presidio -a los que ve por primera vez- y comienza su reflexión sobre cómo plantear la fuga, son las siguientes: *J'essayais de voir sur leur figure la sorte d'hommes qu'ils pouvaient être. Je regardais aussi les murs³⁸.*

Dahan reseña a su vez en este texto cómo se trata de la única vez que escuchamos el *Kyrie* en esta combinación espacial, comenzando en un exterior -el patio de la prisión- y finalizando en el interior del edificio. En el resto de ocasiones, la secuencia será la contraria o bien solamente la escucharemos en un espacio interior. Esto resulta interesante, ya que las piezas musicales también recordarán, de este modo, la privación de libertad de Fontaine, y cómo cada vez que se escuchan hablan de la posibilidad de alcanzar un espacio exterior. Finalmente, cuando Fontaine ya ha conseguido su objetivo, escucharemos la pieza en su integridad.

La segunda, tercera y quinta vez que escuchamos el *Kyrie*, se inserta exactamente con el mismo inicio y conclusión así como, consecuentemente, con la misma duración. Coincide con el momento en que los detenidos,

en estricta formación, salen de sus celdas para ir a los lavabos y al patio exterior. La precisa repetición de la pieza musical se relaciona perfectamente con estas actividades cotidianas sujetas a la rutina. Durante estas salidas de la celda, Fontaine establece contacto con otros compañeros y obtiene colaboración por su parte para los planes de fuga. Este hecho permite diferenciar cada una de estas escenas, por otro lado filmadas y montadas con una gran similitud formal.

El cuarto inserto del *Kyrie* coincide con el momento en que la Gestapo viene a buscar a Orsini, el compañero que ocupa la celda justo enfrente de Fontaine. A través de la puerta entreabierta, observa cómo se llevan al detenido mientras éste, concedor de los planes de Fontaine, le dedica una mirada que puede entenderse como: "yo no he podido, pero tu lograrás escaparte".

La sexta y última aparición del fragmento musical durante el desarrollo de la trama se acuerda con el importante momento en que Fontaine regresa de su entrevista con la Gestapo -en la que le han comunicado su inminente ejecución- y la llegada de Jost, el joven detenido ese mismo día con el que va a compartir la celda y posteriormente fugarse. Fontaine acaba de escuchar la historia de Jost, y éste le pregunta a su vez por qué está detenido. En lugar de contestar, Fontaine ordena al joven que se tumbe y duerma. Mientras observa cómo duerme, se escucha de nuevo el fragmento musical mientras la voz en off de Fontaine manifiesta su incomodidad por la presencia del recién llegado, tan cercana al momento en que tiene pensado fugarse.

06. *Le beau Serge*

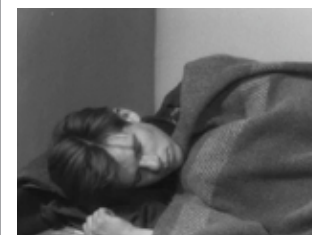
La dramática historia que esta película re-



[CM·TRASLADO DE ORSINI >



]



[CM·FONTAINE OBSERVA A JOST DORMIDO >



]

37. Esta primera aparición tiene una función mnemotécnica, ya que, insertada conjuntamente con las palabras de la voz en off escuchadas durante la primera parte de la salida, pero también acompañada por la focalización de los muros de la prisión escrutados por Fontaine con minuciosidad, ella recordará en cada nueva resonancia el topos de la fuga. De esta manera, se convierte en el lugar de una memoria. Podemos afirmar también que no es la música la que se pone al servicio de las imágenes, sino las imágenes que se ponen al servicio de la música. (Dahan, 2004, 88)

38. Intentaba descubrir por su aspecto el tipo de hombres que podían ser. También observaba los muros.

lata tiene como fondo un paisaje rural, no tan sólo en cuanto al espacio físico en que ésta se desarrolla como a la personalidad, talante y comportamiento de los personajes que habitan Sardent. François, el recién llegado, se enfrenta por todo ello a sus recuerdos de la juventud allí vivida y, sobre todo, al encuentro con su amigo de la infancia, Serge, con el que ya no es capaz de comunicarse.

La primera constatación que se tiene del trabajo de Chabrol con el sonido en esta película es la presencia del silencio. Pero no se trata del silencio abstracto, depurado y consciente de un Bresson, como antes se ha comentado. Se trata del sonido del campo, que aún implicando multitud de señales sonoras permanece siempre en silencio, en la ausencia de aquellos sonidos reconocibles que invaden cotidianamente la vida de los que habitan en la ciudad, en este caso François.

Chabrol quiere trabajar con esta textura, consciente de que alguien que viene de una metrópoli es muy sensible a ello. De hecho, es casi un gesto autobiográfico, ya que el realizador regresa a esta pequeña población, donde pasó parte de su infancia, para filmar esta película. Es por ello que será difícil escuchar el silencio absoluto: el sonido del viento, de la ganadería y aves de corral, de los pasos sobre las hojas o la nieve, de los niños jugando en la calle, del ladrido de los perros... todo ello conforma un paisaje sonoro que permite ubicar al espectador en una ambientación que debe entender a la hora de dar crédito a los hechos que se desarrollan.

Durante toda la película se manipula el volumen de estos sonidos diegéticos -muchos de ellos en campo aunque fuera de cuadro- en un intento de otorgar volumen y profundidad a las imágenes. Esto se hace muy patente en

aquellos casos en los que un plano subjetivo de la mirada de un personaje nos muestra aquello que se escucha, aumentando generalmente el volumen al tratarse de un plano con una mayor aproximación.

Finalmente, reseñar que en muchas ocasiones la inserción de estos sonidos rurales coincide con el final de la música no diegética, retornando de alguna manera a la realidad de un ámbito que vive un silencio densamente ocupado por multitud de sonidos naturales.

Claude Chabrol colabora esta película con Émile Delpierre, en lo que parece ser el único trabajo cinematográfico del compositor. La música, presente ya desde los títulos de crédito, se incorpora en muchas escenas, cumpliendo dos papeles fundamentales. El primero de ellos podría denominarse "ambiental", ya que una partitura alegre y ligera, insertada con naturalidad, acompaña todos aquellos momentos en los que se quiere transmitir la relajada vida que puede llevarse en una pequeña población rural. Los fragmentos musicales se prolongan durante la totalidad de una escena concreta o bien se insertan al principio o final de una secuencia apoyando la figura de transición utilizada. Cabe reseñar en este sentido un fragmento, ubicado en el ecuador de la película, en que una pieza musical supone el telón de fondo -sin palabras- de un montaje diverso de situaciones simultáneas que nos resume y recuerda las actitudes y sistema de vida de los personajes que ya conocemos³⁹.

El refuerzo de las actitudes más dramáticas del drama rural que la película desarrolla constituye el segundo cometido de la música incorporada a la película. Se trata en este caso de piezas más breves, insertadas con violencia y que habitualmente apoyan la transición entre escenas. En este caso pa-



[BS · SERGE ES PADRE >



]]



[BS · BAILE MUNICIPAL >



]]

39. Escena analizada a su vez en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.

rece como si la música se constituyera en la primera respuesta que se otorga a una determinada acción previa, nos prepara para algo que sabemos que va a suceder como consecuencia de lo anteriormente acontecido, nos dispone para el drama. Esto resulta especialmente patente en dos escenas. En la primera de ellas, François alberga súbitamente el presentimiento de que Glomand, el padrastro de Marie, va a abusar de ella. La mirada lúcida y asustada de François, después de descubrir el abuso, coincide con el inicio de una pieza musical frenética y sombría. La segunda escena relata la pelea entre Serge y François durante el baile que se desarrolla en el hostel. La música advierte inicialmente del drama que está a punto de suceder y posteriormente refuerza los momentos más intensos y dolorosos de la pelea.

En algunos casos, la música se limita a un solo acorde orquestado con instrumentos de cuerda y sostenido durante algunos compases. En este caso, se utiliza casi como un instrumento de puntuación, intentando fijar la atención del espectador en aquello que las imágenes muestran. Un buen ejemplo de ello lo constituye el primer momento en que las imágenes nos muestran a Serge: el espectador todavía no sabe quién es, pero intuye por la música que se trata de un personaje importante.

La única música que podemos considerar diegética se justifica con el baile municipal celebrado en el hostel de la población. Tres músicos animan la velada, interrumpiéndose la música que interpretan -en este caso obra de Géo Legros- únicamente durante la pelea que Serge y François sostienen. Como anteriormente se ha citado, también en este caso se manipula el volumen de la misma dependiendo de si estamos en la sala de baile, en el bar anexo, en la habitación de François

-situada justo encima del salón- o en la calle.

La emocionante escena final condensa de alguna manera las estrategias que se han comentado en relación a esta película. François ha conseguido llevar a Serge a su casa para que asista al alumbramiento de su hijo. Un nuevo plano nos muestra cómo Serge, tambaleando, sale por una puerta mientras su rostro pasa del desconcierto a una inmensa alegría ejemplificada por una sonrisa nerviosa. Es entonces cuando se escucha de nuevo el llanto del niño -al que nunca vemos- y se inserta la pieza musical final, muy similar a la que hemos escuchado en los títulos de crédito aunque con una orquestación ligeramente diferente. El plano pierde paulatinamente foco hasta convertirse en una pantalla negra mientras la pieza musical continúa hasta interrumpirse bruscamente sin aparecer la palabra FIN.

07. *Paris nous appartient*

En una entrevista concedida en 1981 a *Cahiers du Cinéma*, Jacques Rivette expresa de esta manera su opinión sobre el trabajo con el sonido y la música en sus películas, y en concreto en ésta que nos ocupa:

Me gusta la música relativamente tradicional de Paris nous appartient, y, la mucho menos tradicional de La Religieuse, pero siempre se trata del mismo principio: la música escrita después de la película. Son dos casos por otra parte diferentes: uno con el sonido completamente inventado, puesto que se rodó casi completamente muda, la otra con un sonido directo que exigía ser musicalizado por momentos. Luego resulta que todas las películas que vinieron estaban filmadas con sonido directo, donde la música no formaba parte del rodaje y donde no tenía nada que



[BS · TRAS ABUSAR GLOMAND DE MARIE >



]



[BS · PELEA ENTRE SERGE Y FRANÇOIS >



]

ver después de la mezcla... Sobre todo porque la mala música de las películas se vuelve muy fuerte en ese momento. (...) Cuanto más trabajamos con el sonido directo, menos necesidad tenemos de añadir música después⁴⁰.

Al visionar la película realmente se tiene la sensación de que toda la construcción sonora es muy artificial. Ello es debido fundamentalmente a que no escuchamos algunos sonidos importantes correspondientes a acciones que vemos desarrollar en la pantalla, cuando en cambio el registro de diálogos por momentos nos parece trabajado con sonido directo. La declaración de Rivette es en este sentido importante, ya que permite entender esta extrañeza que la película presenta en materia de textura sonora.

En esta misma entrevista Rivette explica su deseo de intentar trabajar en otras películas la música como uno de los sonidos existentes en el plató de rodaje, de manera que los actores puedan trabajar con la atmósfera musical que luego acompañará las imágenes del montaje definitivo:

(...)la música en el espacio, en la realidad del rodaje, la encuentro formidable, puesto que es algo que ante todo se ha registrado a la vez, en el mismo espacio de los actores y la cámara. Esta experiencia de la música en directo es algo que me gustaría seguir investigando; en *Duelle* y *Noroît* es sólo el comienzo⁴¹.

La música de Philippe Arthuys preside la mayor parte del metraje de *Paris nous appartient*. En virtud de la intriga que desarrolla, los extensos diálogos entre sus diversos personajes constituyen su estructura principal, no siendo ello óbice para que de fondo sigamos escuchando las absorbentes y por momentos abstractas piezas musicales que acompañan las imágenes⁴². Prueba de ello lo

constituyen el recuento de aproximadamente 37 minutos de música extra diegética junto a los también aproximados 24 minutos de música pertinente con la acción desarrollada. Prácticamente la mitad de la película se monta pues con algún tipo de música, algo muy diferente al resto de producciones estudiadas.

La liberación de espíritu y de técnica que supuso para el compositor el contacto con la música concreta le llevó a componer una partitura trabajada a partir de fragmentos muy cortos e independientes, estableciendo un diálogo muy particular con el, por otra parte, fragmentario conjunto de imágenes que construyen la película. Inquietante, vertiginosa por momentos y siempre sombría, su música se relaciona perfectamente con la intriga que en la película se desarrolla, subrayando con eficacia la tensión y el misterio que envuelve a los personajes.

Sin embargo, encontramos una excepción. En la escena en la que Anne interroga a Jean-Luc Godard en presencia de la modelo Birgitta se inserta una pieza de jazz, basada en un solo de saxofón, lenta y seductora como corresponde a la actitud frívola y tentadora con la que Godard intenta conquistar a la modelo.

En esta película existen diversas escenas en las cuales se hace uso de la música diegética. La intriga gira inicialmente en torno a la muerte de un tal Juan, un joven español que al parecer había compuesto la música para la versión del *Pericles* de Shakespeare que Gérard ensaya. En la escena que supone de alguna manera la presentación de los personajes, una recepción en casa de un artista, suena una pieza de guitarra mientras vemos a un actor que simula interpretarla. En un momento concreto en el que la conversación gira en torno a Juan la música se interrumpe y el plano se concentra sobre el guitarris-



[PA · JAZZ EN EL JUEGO DE LA SEDUCCIÓN >



]



[PA · GUITARRISTA >



]

40. Entrevista realizada por Serge Daney, Jean Narbony y Gwennolé Laurent a Jacques Rivette, publicada en *Cahiers du Cinéma*, n° 235, septiembre, 1981

41. *Ibid.*

42. Philippe Arthuys es un músico y realizador nacido en París en 1928. Gracias a Pierre Schaeffer y Pierre Henry, comienza a colaborar en el *GRMC, Groupe de Recherche de Musique Concrète**. Ello le permite tomar contacto con la denominada *Música concreta*, consistente en trabajar la materia sonora directamente sobre el soporte de grabación. Para ello, se procede a la escucha asidua de los elementos grabados, conforme a la idea que Schaeffer formuló en 1948: *qu'il existe un autre chemin que la notation pour accéder à la musique***.

*Grupo de investigación de Música Concreta
**existe otro camino diferente de la notación (escritura) para acceder a la música.

ta. Tras aclarar algunos aspectos, el músico comienza de nuevo a tocar.

Algo más adelante la guitarra volverá a ser protagonista, en este caso mediante la escucha en casa de Therry de la grabación que supuestamente Juan compuso y registró antes de morir para la obra de Shakespeare. Podemos hablar, pues, de música diegética, ya que los diálogos hacen referencia a dicha grabación.

En casa de Therry escuchamos música de sitar en dos ocasiones: durante una reunión del equipo actoral que está ensayando con Gérard y en otra escena en la que le vemos hablar por teléfono con Anne. En una situación parecida, también doméstica, cuando Anne va a visitar a Tanya con el objeto de intentar averiguar algunos datos referentes a la intriga que le atormenta, suena una música vocal, a *cappella*. El volumen y los matices sonoros con los que en ambos casos se percibe la música permiten identificarla a su vez como una ambientación sonora de la habitación más que como una música añadida extra diegética

Por último, en una escena en la que Anne regresa a su casa y encuentra una nota de Gérard bajo la puerta, se escucha una música lejana y amortiguada que parece proceder de un radio ubicada en el mismo corredor donde se encuentra la habitación de Anne o de algún otro apartamento del patio de manzana al que su ventana vuelca.

08. *Le coup du Berger*

Casi con toda seguridad Jacques Rivette debió trabajar el cortometraje *Le coup du Berger* con gran parte del sonido registrado en directo. Ello no implica que no existiese

una labor de post-sincronización durante el montaje pero, sin poder afirmarlo, ciertos sonidos diegéticos que escuchamos parecen tener la sonoridad propia de un registro durante la filmación: el sonido de pasos, el movimiento de muebles, el roce de unas botellas, el sonido de unas llaves o de los cubiertos al comer...

Sonidos y diálogos se imbrican en esta película de una manera muy natural: una sonoridad común los hace partícipes del mismo espacio. Es por ello que la música extra diegética de François Couperin, que incluso por momentos sustituye a la conversación, irrumpe en el espacio sonoro con mucha artificialidad. Las piezas escogidas -*L'Impériale*, *L'Apothéose de Lulli* y *Les Jeunes Seigneurs*- aportan una textura muy particular a este cortometraje. El "juego" que se plantea entre la pareja adúltera protagonista y sus dos amantes respectivos encuentra en esta música barroca, de corte un tanto frívolo y desenfadado, un adecuado complemento. Se diría que los personajes finalmente dirimirán sus diferencias en un duelo de espadas al amanecer.

En algunas ocasiones se insertan unos tenos acordes orquestales con una duración muy pequeña -entre uno y dos segundos- puntualizando algún aspecto concreto del desarrollo de la tragicomedia. Los nueve fragmentos de las piezas de Couperin se desarrollan, en cambio, con una duración en torno a los 90 segundos.

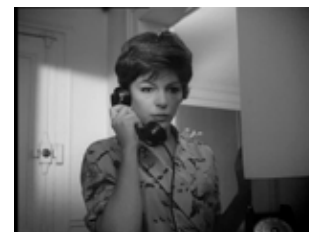
En tres ocasiones escuchamos música que podemos considerar diegética. En la primera de ellas, vemos cómo Jean toca el piano. En la segunda, cómo Claude pone un vinilo en un tocadiscos. En la tercera, y durante la fiesta final que Claire y Jean dan en su casa, suena una música ambiental que podemos considerar pertinente a la situación que se desarrolla.



[PA · GRABACIÓN DE JUAN]



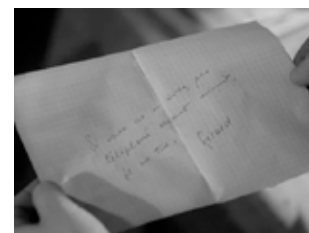
[PA · MÚSICA DE SITAR CON ACTORES]



[PA · MÚSICA DE SITAR]



[PA · MÚSICA VOCAL A CAPELLA]



[PA · MÚSICA EN EL PATIO DE MANZANA >



]



[CB · JEAN TOCA EL PIANO >



]

09. *Ma nuit chez Maud / La boulangère de Monceau*

En el año 2000 Éric Rohmer es interrogado en el curso de una entrevista sobre su opinión respecto a si puede considerarse que la música filmada -*Orfeu* (1999) del brasileño Carlos Diegues o *Tango* (1998) de Carlos Saura- representa una tendencia del cine actual, a lo que Rohmer contesta:

*No. Bueno, no lo sé. De lo que no hay duda es de que la música de película -la música oculta, que se interpreta e introduce fuera de campo, de forma arbitraria- ocupa un lugar muy importante en el cine. Mi decisión de no poner música de película, sino música en la película, es decir filmada, constituye más bien algo raro, excluido por la mayoría de los cineastas. (...) No hacer uso de lo que se entiende como música de película es una decisión que tomé casi al principio, y la mantengo*⁴³.

Algo más adelante, y hablando del respeto que siente hacia Godard y su inclusión de breves citas, apenas unos compases, de los últimos cuartetos de Beethoven en algunas de sus películas -*Une femme mariée* (*Una mujer casada*, 1964), *Alphaville* (1965), *Deux ou trois choses que je sais d'elle* (*Dos o tres cosas que se de ella*, 1967)- Rohmer declara contundentemente:

(...) tengo que reconocer que en este caso el cineasta ha manifestado un conocimiento, un amor, un respeto que rara vez se encuentra en la forma en la que la gente de cine utiliza sin ningún pudor el repertorio clásico. Para ellos, la música es ese papel pintado del que habla Stravinski, que les permite no sólo embellecer el fondo de su historia y disimular sus fisuras, sino también, de rebote, hacerla más conmovedora. De esta forma dotan a sus imágenes de una expresión, un ritmo y una mu-

*sicalidad que son incapaces de lograr por sí solas. Este tipo de plagio, cuando se lleva a cabo para paliar una deficiencia, es realmente un escándalo*⁴⁴.

Rohmer, pues, se mostró convencido durante toda su trayectoria de aquello que inicialmente expuso, por lo que estas dos tempranas producciones no suponen una excepción. La única incorporación de música que encontramos en estas dos películas es, pues, aquella pertinente a las acciones que se desarrollan.

En *La boulangère de Monceau*, escuchamos tan sólo el sonido matizado y lejano de una radio mientras el protagonista estudia en su cuarto. En *Ma nuit chez Maud*, su primera película por otro lado con sonido directo sincronizado, una música ambiente supone el telón de fondo de la conversación que Jean-Louis y Vidal mantienen en un bar. Se trata pues de películas en las que domina un silencio al que el espectador está poco acostumbrado, apenas interrumpido por los diálogos. Se siente una cierta extrañeza, incluso distancia, ya que Rohmer tampoco inserta o puntúa la totalidad de sonidos ambientales que suelen constituir nuestro marco cotidiano, tan sólo aquellos que considera necesarios desde el punto de vista argumental: el timbre de un despertador, el motor de un coche, el repicar de unas campanas, el paso de unas hojas de libro, el sonido propio de una ciudad, del campo o de una playa, el murmullo de los locales comerciales...

El resto es silencio.



[CB · CLAUDE PONE EL TOCADISCOS >



]



[CB · MÚSICA DE FIESTA >



]



[BM · RADIO EN LA HABITACIÓN]



[NM · MÚSICA AMBIENTAL >



]

43. Rohmer, 2005, 14.

44. Rohmer, 2005, 193-4.

3.3.3.7 SUCESIVO Y SIMULTÁNEO

Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré¹.

El Aleph

El encadenamiento de acciones sucesivas e independientes, coordinadas según un plan previo establecido, que persigue como objetivo la preparación de un material que posteriormente se integrará en un producto unitario de acuerdo a un cierto protocolo de encadenamiento y montaje, caracteriza gran parte de las actividades humanas.

Toda persona que cocina, por ejemplo, es consciente de ello, de la necesidad de efectuar preparaciones diversas y especializadas con cada uno de los ingredientes que integran el plato para posteriormente proceder, en el momento oportuno, a integrarlos según una lógica secuencia que en la mayoría de las ocasiones pasa desapercibida para el profano comensal.

La gestión de cualquier plato comienza efectivamente con la elaboración de un listado previo de sus ingredientes constituyentes, momento en el que debemos distinguir dos posibles estadios. Si la receta es conocida y sus ingredientes claros y establecidos, este listado supone el documento que permite comprobar si disponemos de todo aquello necesario para su confección. Si lo que pretendemos es crear un nuevo plato, nuestros conocimientos previos sobre cocina nos

permitirán aventurar un posible listado de ingredientes, siempre sometido a los inevitables cambios e incorporaciones que el proceso nos pueda ir dictando.

Posteriormente, resulta necesario someter todos y cada uno de los ingredientes, individualmente o combinados, a ciertas modificaciones de textura y/o temperatura de acuerdo a un protocolo temporal concreto. Se trata de una fase en la que diferentes acciones sucesivas encadenadas nos permitirán contar con un nuevo material de trabajo, elaborado según un determinado proceso específico que conviene al plato que nos ocupa, pero no quizás a otros. La calidad de los ingredientes constituyentes y el diferente proceso que interpongamos sobre ellos permitirá, incluso, que una receta conocida pueda ser transgredida o simplemente evolucionada sin que por ello esencialmente precise ser nombrada de otra manera. Esta posibilidad siempre ha constituido la base de toda evolución gastronómica.

Por último, en una etapa final todo el material elaborado previamente de una manera independiente y sucesiva se combina en el montaje final del plato según una cierta estructura y procedimiento que podrá o no res-

1. Jorge Luis Borges. *Obras completas*. Barcelona: Emecé Editores, S.A., 1989. (pág. 625)

petar, en el caso de un plato conocido, la relación tradicional entre los elementos que integran una determinada receta. El plato que llega a la mesa es el resultado, pues, de un proceso extenso basado en la necesaria simultaneidad final con la que se deben integrar un conjunto de acciones sucesivas independientes de cara a obtener un producto consistente y unitario.

Sucesión y simultaneidad pueden sin embargo considerarse instrumentos no necesariamente vinculados mediante el acto creativo. Christoph Rodiek, catedrático de literatura iberoamericana en la Universidad de Dresden, reflexiona a propósito de ello en un ensayo en torno a la obra de Camilo José Cela sobre la diferente condición, sucesiva o simultánea, con la que diversas disciplinas creativas trabajan²:

En su famoso ensayo Laocoonte (1756), Lessing expone -simplificamos aquí la argumentación- que lo específico de la pintura (arte simultáneo) es la descripción, mientras que lo específico de la literatura (arte sucesivo) es la narración. Cuando un pintor quiere representar una acción, lo debe hacer -según Lessing- mediante el "momento fecundo", o sea, debe pintar una escena que permita extrapolar un antes y un después. Cuando, por otro lado, un escritor como Homero, quiere describir un objeto suele renunciar a la abrumadora enumeración de rasgos característicos y narra, en lugar de ello, la génesis o producción del objeto³.

En una nota al margen de este mismo texto, Rodiek transcribe la cita de Lessing del libro *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* al que hace referencia:

La pintura, obligada a representar en sus composiciones lo coexistente, no puede servirse sino de sólo un momento de la acción, y por lo tanto debe escoger procurando que

este momento sea el más fecundo y mejor para dar a comprender los momentos que preceden y los que siguen.

Guillaume Apollinaire, afirma algo parecido en su libro *Salon d'automne (Salón de otoño, 1913)*, indicando que a su entender la música, al igual que la literatura, también debe considerarse un arte basado en lo sucesivo.

En la pintura todo se presenta a la vez, el ojo puede errar por el cuadro, volver sobre tal color, mirar, al principio de abajo hacia arriba, o hacer lo contrario; en la literatura, en la música, todo es sucesivo y no se puede retornar, azarosamente, a una palabra o un sonido.

Centrándonos en el mundo del arte, y de acuerdo a estas consideraciones, lo simultáneo caracterizaría pues el ámbito de las disciplinas que fundamentalmente trabajan con el espacio, mientras que lo sucesivo sería propio de las artes relacionadas con el tiempo. En este sentido, un edificio, un cuadro o una escultura debemos considerarlos simultáneos, aunque empleemos tiempo en percibirlos, mientras que un poema, una novela o un cuarteto de cuerda son sucesivos, aunque queramos volver sobre ellos.

El cine parece trabajar sin embargo con esta dicotomía desde una perspectiva diferente. Por un lado, debe considerarse un arte espacial similar a la pintura, sometiendo como ésta al inmóvil espectador a la visión de un soporte físico fijo: el lienzo se transmuta en pantalla. Por otro lado, la exhibición de imágenes sucesivas y en movimiento nos remite inevitablemente a su trabajo con el tiempo.

En cualquier caso, y una vez establecidas estas consideraciones previas, tal y como se



GUILLAUME APOLLINAIRE



GOTTHOLD EPHRAIM LESSING

2. Rodiek, 2008, 56.

3. *Laocoonte o Sobre los límites de la pintura y la poesía.* (Gotthold Ephraim Lessing)

ha esbozado al inicio del presente apartado existe otro punto de vista que aquí interesa estudiar más allá de estos intentos de clasificación. Se trata de la necesidad de contemplar el trabajo de producción de las obras a la par desde esa doble condición que venimos comentando, sucesiva y simultánea, algo en lo que cine y arquitectura estrechan sus lazos.

En efecto, una vez establecidas unas intenciones previas, construido en base a ellas el documento técnico -proyecto o guión- que define el material previo necesario, formado el equipo humano adecuado, y adoptado el soporte legal que la actuación que se pretende precisa, ambas disciplinas deben organizar una serie de tareas en ocasiones sucesivas, en otros casos simultáneas, de cara a la consecución de un producto unitario.

Ello es debido fundamentalmente a la ingente cantidad de material y equipo humano que ambas deben coordinar. Del éxito o no de esta planificación dependerá en gran medida que la obra se realice de acuerdo a unos plazos temporales razonables, que inevitablemente redundarán en un adecuado rendimiento económico.

Los documentos que explicitan este particular procedimiento, tanto en cine como en arquitectura, son respectivamente el *plan de rodaje* y el *planning de obra*. Tanto uno como otro pretenden organizar la ejecución de todos los trabajos necesarios para que la obra se ajuste en plazos temporales y montante económico a lo que inicialmente se establezca. En ambos casos se constituye, con algunas diferencias, en el documento contractual más importante a la hora de establecer la relación económica entre el realizador/arquitecto y el productor/promotor, dependiendo de su cumplimiento el hecho de que la obra no

sufra desviaciones económicas importantes.

En el apartado correspondiente de este mismo documento⁴ se establecen los aspectos que ambos documentos constructivos comparten, así como aquellos que los diferencian. Es por ello que nos vamos a centrar ahora aquí en lo que de específico tiene la planificación cinematográfica en un tipo de escenas muy concreto en las cuales la elaboración sucesiva y ordenada de un cierto material para posteriormente proceder a un montaje simultáneo reviste una particular importancia: las conversaciones.

Con carácter general, el cine siempre trabaja asumiendo un desfase temporal entre el material que se rueda y la secuencia lógica de su montaje y exposición posterior. Perseguiendo una planificación rápida y eficaz, las escenas se ruedan pues de acuerdo a un plan de rodaje sin seguir una secuencia temporal lógica. Este hecho permite por un lado agrupar el rodaje según localizaciones, optimizando la preparación de los sets de trabajo. En segundo lugar, posibilita organizar a los diferentes especialistas y cuerpo actoral de cara a que puedan compartir producciones diferentes. Todo ello redundando en un control del tiempo de rodaje y los recursos utilizados de cara a ajustar los costes de producción.

El rodaje de una conversación se suele planificar mediante una serie de tomas individuales de cada personaje -primer plano o plano en escorzo⁵ -mientras hablan o escuchan, para posteriormente en la mesa de montaje proceder a combinar ambas tomas según una intencionalidad precisa. El plan de rodaje determinará pues el número y tipo de planos sucesivos que se deben preparar. La fase de postproducción analizará el material rodado decidiendo si resulta posible mantener la



LIV ULLMANN, BIBI ANDERSSON Y INGMAR BERGMAN EN EL RODAJE DE PERSONA

4. 3.2.2 *Proyectando la mirada.*

5. Se denomina plano con escorzo -en francés *plan en amorce*- al que utiliza la parte posterior de la cabeza y el hombro de un sujeto para encuadrar a otro sujeto u objeto que está enfrente de nosotros. Generalmente la cámara trabaja con una angulación de 45 grados respecto al personaje que registramos de espaldas, aunque no se trata de una regla fija. Desde el punto de vista narrativo, la cámara centra en este caso su atención en aquello que el personaje más cercano parece estar viendo.

simultaneidad de planos prevista o bien, en función de la calidad de las diferentes tomas registradas, proceder a modificar la combinación previamente diseñada.

Al planificar el rodaje de secuencias de diálogo, el director debe establecer pues una relación concreta entre dos aspectos muy diferentes pero complementarios: la relación espacial entre los personajes y el grado de aproximación a su gestualidad. Habitualmente el guión determinará con mayor o menor precisión los diálogos a recitar, incluso podrá definir el ánimo y talante de los interlocutores, pero será la estrategia interpuesta para el rodaje de los fragmentos constituyentes de la conversación y su posterior montaje quien ostentará la responsabilidad de trasladar al espectador una relación concreta entre los personajes, con todos sus matices.

Incluso en las ocasiones en las que el realizador ha comenzado el rodaje de los planos constituyentes de una conversación atendiendo a unos criterios previos definidos en el guión constructivo, el rodaje puede deparar sorpresas. Resulta memorable en este sentido el caso de la película *Persona*, dirigida por Ingmar Bergman en 1966. El director sueco confiesa haber imaginado esta película a partir de un flash visual que tuvo de dos mujeres sentadas una al lado de la otra, con sombreros de sol y comparando sus manos. Así pues, la intensa relación entre las dos mujeres protagonistas supone el leif-motiv de la película incluso antes de la concepción del proyecto.

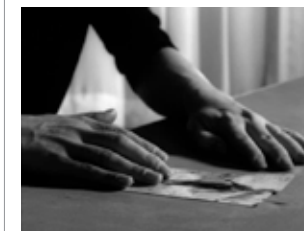
Ingmar Bergman rueda una conversación entre estas dos mujeres en una situación íntima, combinando diferentes tipos de planos. Liv Ullman esconde algo entre sus manos. Su enfermera, Bibi Anderson, le obliga a descubrir

lo que esconde -una foto rota de su hijo- y le dice que tienen que hablar de ello. Ante la negativa de Liv Ullman, la enfermera sale de cuadro bajo la atenta y asustada mirada de la enferma y comienza a otorgar su particular explicación sobre el sentido de la foto rota.

Durante los primeros 4 minutos y medio de la escena nunca perdemos de vista el rostro de Liv Ullman escuchando en silencio el monólogo de la enfermera. Al finalizar el soliloquio, un tenso acorde musical da paso a la imagen anterior en la que vemos de nuevo las manos de Liv Ullman ocultando algo. Tras descubrir la fotografía vemos en este caso como Bibi Anderson se sienta frente a Liv Ullman y, ante nuestra sorpresa, atendemos de nuevo al mismo monólogo pero en este caso desde el punto de vista de Liv Ullman, observando como su enfermera habla.

Ambos fragmentos comienzan con un plano en escorzo, mostrando en primer término el hombro de una de las actrices de espaldas y el rostro de la otra. Posteriormente, una serie de planos con definición creciente concretan el encuadre sobre las mismas, hasta acabar en un primerísimo primer plano de sus rostros. La escena finaliza con una intrigante superposición-identificación de los rostros de ambas mujeres.

Interrogado por Jean-Claude Carrière sobre el motivo de tal decisión, Bergman confesó que pensaba montar el relato como resulta habitual, pasando de un rostro a otro, pero que en la sala de montaje se dio cuenta de que no sabía donde cortar, que interrumpir el plano hubiese supuesto un desorden, un obstáculo para las emociones que deseaba transmitir. En palabras de Bergman *la historia que se cuenta nunca es la misma que la que se escucha*⁶.



[PERSONA, I. BERGMAN >



>

6. Carrière, 1997, 30.

Centrándonos en la etapa sucesiva, el rodaje de los diferentes planos que componen una conversación, existen dos elementos en juego fundamentales: el movimiento de los actores y las posibilidades del instrumento de su registro, la cámara cinematográfica. En cuanto al primer aspecto, el realizador debe establecer si los actores permanecen fijos o efectúan algún tipo de movimiento mientras conversan, todo ello coordinado con las posibilidades espaciales del set de rodaje. Respecto al segundo, será también de su competencia establecer las características del encuadre y una planificación concreta que defina la posición y los posibles movimientos de la cámara, definiendo a su vez la mayor o menor profundidad de campo de la escena.

La etapa simultánea posterior determinará con precisión el ritmo de la conversación, esencialmente basado en el desplazamiento de los centros de interés entre los diferentes personajes. Como antes se ha comentado, puede decidirse que la cámara presente siempre al personaje o personajes que hablan, o por el contrario solamente a los que escuchan, o finalmente proceder a establecer una combinación entre ambos tipos de planos. El material disponible está ya preparado, encima de la mesa, supone la contingencia de infinitas conversaciones posibles. La decisión adoptada redundará en una u otra construcción formal: no hay dos conversaciones idénticas, aunque escuchemos las mismas palabras.

Las conversaciones cinematográficas suelen trabajarse, tanto en el momento del rodaje como en la fase de postproducción, respetando una serie de códigos audiovisuales suficientemente diversos y adaptables como para que el realizador disponga de libertad para construir su escena según una intencionalidad determinada. Respetando estas normas existen garantías de que la secuencia va a

ser comprendida por el espectador independientemente del número de planos constituyentes y la complejidad visual con la que se construya.

Resulta pues necesario, de cara a hacer inteligible una determinada conversación cinematográfica, equilibrar adecuadamente los siguientes aspectos:

- 01.Mantenimiento del *raccord* de mirada.
- 02.Desplazamiento del centro de atención.
- 03.Atención al plano de escucha.
- 04.Construcción de elipsis narrativas.
- 05.Veracidad de localizaciones espaciales.

01. Mantenimiento del *raccord* de mirada

El primero de estos códigos, quizás el más importante, es el mantenimiento del llamado *raccord de mirada*⁷. Según este principio, cuando se vinculan en una secuencia los primeros planos individuales de dos sujetos que conversan, las direcciones de sus miradas deben coincidir de manera que parezca que se están mirando. Es lo que se denomina el *eje de mirada*, una línea virtual trazada entre un sujeto y aquello que está mirando. Como veremos más adelante, esto resulta fundamental sobre todo en aquellas ocasiones en las que no se recurre al plano en escorzo, ya que en este caso la imagen no nos muestra ningún aspecto del interlocutor al que mira el personaje que vemos en pantalla.

El centro de atención de la conversación puede pivotar de un personaje a otro mediante múltiples procedimientos. Con ello se persigue trasladar la tensión de la escena hacia otra dirección aunque, sin duda, la dirección de la mirada y su posible desplazamiento se conviertan en el instrumento más efectivo. Los giros de cabeza asumen en este sentido un papel idéntico al corte de la mi-



7. *Raccord* es una palabra francesa traducida como enlace, unión, ajuste. La observancia del *raccord* (de acción, de mirada) supone la característica fundamental del llamado *montaje de continuidad*, cuyo objetivo es evitar la desorientación del espectador disimulando la posible ruptura y falta de coherencia debidas a la fragmentación de la acción en planos diferentes.

rada, debiendo establecerse una planificación correcta a fin de que el espectador comprenda espacialmente la nueva relación entre personajes que acaba de construirse.

02. Desplazamiento del centro de atención

En segundo lugar, una conversación resultará tanto más efectiva transmitiendo al espectador la intencionalidad con la que se ha concebido en la medida en que se jerarquice adecuadamente la mayor o menor presencia y/o responsabilidad en la misma de sus interlocutores. Toda conversación cinematográfica implica para el público asistente una toma de partido: resulta imposible no implicarse, no participar en la misma como interlocutor silencioso, atesorando incluso una opinión personal sobre aquello que se escucha. De hecho, si algún sujeto mira en algún momento a la cámara en primer plano, incluirá al espectador explícitamente en la secuencia, provocando una interacción muy violenta con el mismo en algunas ocasiones.

Un buen ejemplo de ello lo encontramos en *À bout de Souffle* (Al final de la escapada, 1960) de Jean-Luc Godard. El comisario Vital ha disparado a Michel -Jean-Paul Belmondogracias a la delación por parte de su amante Patricia. Justo antes de morir, esboza unas palabras prácticamente inaudibles. Patricia pregunta entonces que ha dicho, y el comisario le contesta:

MICHEL C'est vraiment dégueulasse.
 PATRICIA Qu'est-ce qu'il a dit?
 VITAL Il a dit que vous êtes vraiment "une dégueulasse"
 PATRICIA Qu'est ce que c'est "dégueulasse"?⁸

Tras escuchar las palabras por parte de Michel, tergiversadas posteriormente por el detective -Belmondo refiere como "repugnante" la situación, no se refiere a la chica como al final dice el policía- Patricia mira fijamente hacia cámara. Mientras realiza el hoy muy conocido gesto que su amante fallecido llevaba a cabo con el pulgar en sus labios⁹, pronuncia las últimas palabras que denuncian su falta de conocimiento exhaustivo del idioma francés¹⁰.

La mirada fija de Patricia posee una tremenda intensidad. En los últimos instantes de la película, Godard hace partícipe al espectador de aquello que transcurre en la pantalla. Patricia se pregunta a si misma, pero en el fondo nos pregunta a todos: *Qu'est ce que c'est "dégueulasse"?*

Controlando la mirada de los personajes y equilibrando adecuadamente sus intervenciones, el realizador podrá conseguir que la conversación fluya de manera natural y cotidiana, consiguiendo que el espectador se sienta de alguna manera como un interlocutor más, eso si: sin derecho a voz ni voto.

Una adecuada estrategia en este sentido permitirá percibir que personaje ostenta el centro de interés en cada momento, pudiendo no obstante desplazarse de un interlocutor a otro a lo largo de la conversación mediante diferentes mecanismos que más adelante veremos. Un procedimiento recurrente, por ejemplo, lo constituyen aquellos casos en los que establecido el sujeto de centro de interés, la cámara explora de manera silenciosa y continua la reacción del resto de los personajes, convirtiéndose en instrumento subjetivo de la mirada de quien habla. Bastará por ejemplo que uno de los interlocutores permanezca unos segundos más de la cuenta en la pantalla para que automáticamente se des-



[À BOUT DE SOUFFLE, J.L.GODARD >



8. (MICHEL) Es verdaderamente repugnante / (PATRICIA) ¿Qué ha dicho? / (MICHEL) Ha dicho que usted es verdaderamente repugnante / (PATRICIA) ¿Qué significa repugnante?

9. Hoy convertido en un icono mediático debido a su utilización durante un cierto período en los anuncios de *Martini*.

place el centro de interés de quien habla a quien escucha.

03. Atención al plano de escucha

Ello nos permite introducir un tercer punto, la importancia del denominado *plano de escucha*, un caso particular del *plano de reacción*¹¹. Este tipo de plano, presente en prácticamente la mayoría de escenas dialogadas, encuadra a un personaje mientras escucha hablar a otro que generalmente hemos visto en un plano anterior -o vamos a ver en un plano siguiente. Habitualmente se recurre a un primer plano del oyente, pero esto no tiene porque ser siempre así.

Se trata de un recurso muy interesante, ya que en el universo de la dirección actoral es algo conocido que la reacción de un personaje mientras escucha puede ser tanto o más reveladora que la acción de hablar. Ello otorga un amplio grado de libertad a la planificación al poder trabajar con dos centros de atención y no uno, incluso en el caso de un monólogo como hemos visto en *Persona*.

04. Construcción de elipsis narrativas

Como anteriormente se ha indicado, la reacción no tiene por qué ser registrada en un primer plano del rostro. Cualquier gesto o indicación física susceptible de trasladarnos el sentimiento de quien escucha nos permitirá comprender la situación: a veces el detalle más insignificante resulta lo más revelador. Ello nos lleva a considerar el cuarto aspecto importante a la hora de concebir una escena dialogada, y es el hecho de no resultar necesario pormenorizar todos los detalles de los interlocutores ni insertar el conjunto completo de frases que articu-

lan una conversación. Se trata de un procedimiento que intenta intensificar ciertos momentos de la película confiando en que la no incorporación de parte del material narrativo disponible no impide una comprensión del relato.

De la misma manera, no toda sentencia importante reclama un primer plano. El poder de la voz es suficiente por si mismo como para no necesitar en algunos casos el apoyo de una imagen que explicita el origen de las palabras que escuchamos. Existen infinidad de películas que utilizan esta estrategia, trabajando con mucha libertad la relación entre el dialogo que escuchamos y el catálogo de imágenes posibles que podrían apoyarlo.

05. Veracidad de localizaciones espaciales

El último aspecto importante que hay que tener en cuenta para que una conversación cinematográfica sea comprendida por el espectador sin esfuerzo -especialmente al tratarse de más de dos personajes-, consiste en dejar claro desde el primer momento la localización espacial en la que la misma va a desarrollarse, así como las relaciones de distancia y proximidad de los personajes intervinientes. El denominado *plano de situación* es muy importante en este tipo de secuencias, ya que una vez definida la geografía de la escena podemos movernos más libremente con diferentes tipos de planos.

Es por ello que en múltiples ocasiones una escena de diálogo comienza con una primera toma en la que se define la localización en el que la misma va a desarrollarse y las relaciones espaciales entre los personajes intervinientes. Ello permite que a continuación se puedan montar planos independientes de los intérpretes con escasa o nula refe-

10. Jean Seberg nació en Estados Unidos en 1938. Durante la película se explicita su condición de extranjera que todavía no pronuncia correctamente el francés y posee ciertas limitaciones de vocabulario.

11. Se denomina plano de reacción al plano de un personaje, generalmente un primer plano, que reacciona ante algo o ante alguien mostrado en el plano precedente. Generalmente se trata de un plano ajeno a la acción principal. (KONISBERG, 2004, 421)

rencia a ningún aspecto relativo a la presencia del resto de interlocutores -hecho que facilita que el rodaje de las diferentes tomas se pueda planificar con un alto grado de independencia física y temporal.

El realizador podrá, pues, decidir con gran libertad en qué medida las tomas independientes de los diferentes personajes compar-ten o no algunas características espaciales y formales entre ellas, existiendo dos términos cinematográficos para definir el tipo de relación cinematográfica para definir el tipo de relación posible entre los diferentes planos sucesivos: el *espacio superpuesto* y el *espacio discontinuo*. En el primer caso, el plano contiene cierta información o parte del espacio del plano anterior, hecho que permite establecer una cierta ligazón del espacio escénico. En el segundo caso, el plano no contiene información ni representa parte del espacio del plano anterior, aislando de alguna manera a los sujetos intervinientes en la escena¹².

ANÁLISIS FÍLMICO

El manual *Plano a Plano. De la idea a la pantalla* de Steven D. Katz determina dos tipos de colocación del actor en la planificación de secuencias de diálogo: el *esquema* y la *posición*.

Katz define tres esquemas básicos de distribución de figuras en un encuadre, denominán-dolos esquemas en A, I o L. Estas letras representan la posición de los personajes en un plano de situación según una vista cenital. Según el autor, *La importancia de estos esquemas reside en que son las disposiciones más sencillas de actores en función del eje. Por lo tanto, los esquemas de planificación se relacionan con la colocación de la cámara*¹³.

Por posición entiende la dirección de la mirada de los actores dentro de un es-que-ma determinado, pudiendo lógicamente existir múltiples posiciones dentro de un mismo es-que-ma. Según Katz, el esquema en "I" es el módulo básico, contenido en los otros dos, ya que un eje no puede establecerse más que con dos personas a la vez. En el esquema en A un actor queda encuadrado ente los otros dos, en primer o segundo plano. Finalmente, el esquema en L agrupa dos actores en el lado largo de la L, quedando el actor desplazado a un lado. Es la disposición que se suele utilizar cuando uno de los actores se dirige a los otros dos.

Todo ello le lleva a concluir que el aspecto más importante a la hora de planificar una escena dialogada es que la posición está directamente relacionada con la composición del encuadre. Una vez situada la cámara de acuerdo a un esquema determinado, la colocación de los actores deberá coordinarse con su posición, esto es, con la dirección de sus miradas. De esta forma, conseguiremos que todos los planos constituyentes de una conversación puedan entenderse como una unidad.

El análisis de algunas escenas dialogadas extraídas del catalogo de películas que ocupa este trabajo intenta obtener conclusiones respecto a las decisiones adoptadas en relación a la ubicación de personajes y cámaras en un espacio concreto, el tipo de imágenes que la cámara registra y las estrategias de ritmo y montaje que conducen a su formalización final.

En el momento en que se introduce el comen-tario sobre un nuevo plano, la nomenclatura del mismo se inserta entre paréntesis. Al recurrir a planos anteriormente citados, se elimina el paréntesis para una mejor comprensión. Las dos letras iniciales designan



12. Las definiciones están extraídas del libro de Steven Katz *Plano a Plano. De la idea a la pantalla* (Katz, 2000, 200). En sus capítulos 9-11 desarrolla ampliamente los conceptos básicos de la planificación de las secuencias de diálogo.

13. Katz, 2000, 176.

14. Escena analizada a su vez en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.

el código de la película trabajado durante todo el documento. El primer número refiere la conversación a la que el plano hace referencia, relevante en el caso de que una misma película cuente con más de una conversación. El último número refiere el plano que se está comentando.

En algunos casos puntuales, ciertos planos que incluyen movimientos de cámara se retoman posteriormente con un encuadre diferente al inicial, bien sea intermedio, bien sea con el que finaliza la primera vez que aparecen. Para diferenciar esta particularidad se añade una letra minúscula tras el número de plano.

CÓDIGO DE LA PELÍCULA número de conversación número de plano (variación)

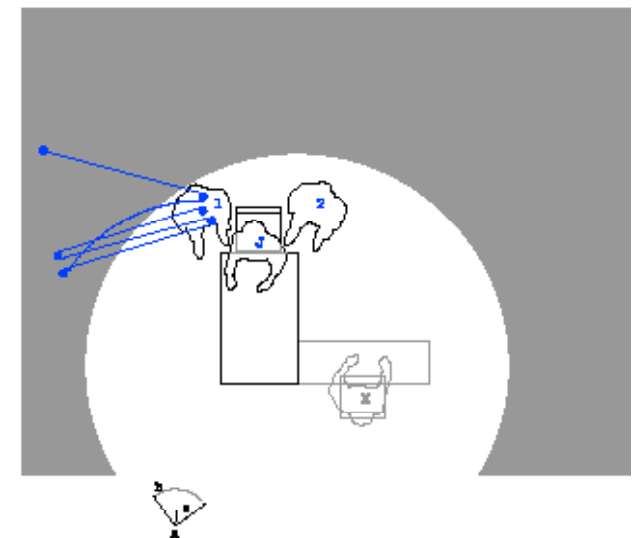
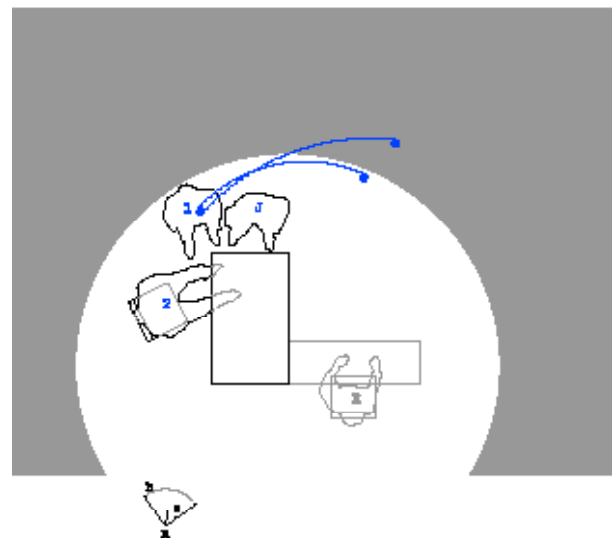
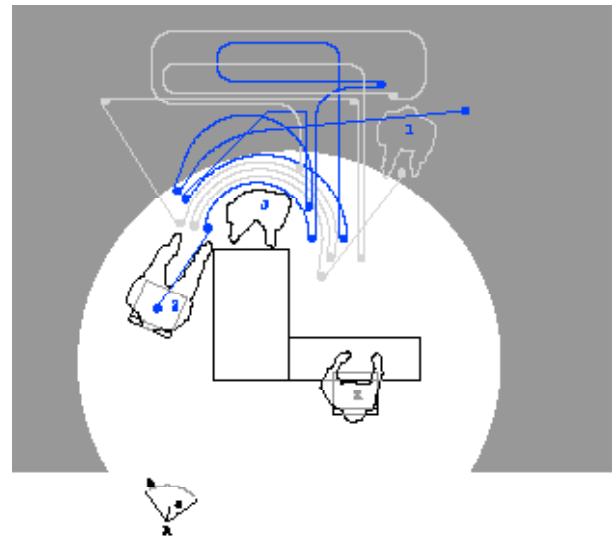
Las frases entre paréntesis corresponden a las palabras escuchadas desde el punto de vista subjetivo de un narrador.

AE 1 Ascenseur pour l'échafaud _ interrogatorio de Julien

Personajes Julien, comisario Cherrier(2), ayudante del comisario(1), oficial(X).
 Localización Comisaría
 Duración escena 4m 42s
 Número de planos 3

Sinopsis: *Tres personajes investigan a Julien. Mediante preguntas repetitivas intentar hacerle confesar, conforme avanza la escena, Julien aparece visiblemente agotado.*

El desarrollo de esta sinopsis se estructura en tres planos continuos¹⁴. En todas ellas la cámara permanece en una posición sensiblemente frontal a Julien, como perso-



naje principal, aunque en ocasiones realiza diferentes aproximaciones y desplazamientos sacándolo temporalmente de cuadro. El resto de personajes lo rodean asumiendo distintas posiciones según la conversación.

Un juego de encuadres muy dinámico, basado en la aproximación y el suave desplazamiento, permite focalizar la atención sobre los diversos personajes, en función del momento del interrogatorio.

Las transiciones entre los tres planos se realizan mediante un fundido encadenado, figura que tradicionalmente genera una gran continuidad argumental. En este caso es pertinente utilizarla, ya que de esta manera resulta fácil reconstruir mentalmente el interrogatorio como un continuo a partir de los extractos que la película decide montar.

El primer plano continuo (AE 1.1) se abre desde negro, encadenando el plano anterior en el que un fundido a negro finaliza la escena de la detención de Julien en el café. Comienza a sonar una música obsesiva basada casi exclusivamente en la percusión. Sobre un fondo negro destaca muy iluminado y de pie Julien, con aspecto muy cansado, y algo más en penumbra los tres personajes restantes: el comisario Cherrier, sentado, el ayudante del comisario y un oficial también sentado que escribe a máquina la declaración.

Muy lentamente el plano se hace más concreto perdiendo definitivamente al personaje que escribe a máquina y delimitando el encuadre sobre Julien, el comisario Cherrier y el interrogador principal.

La lenta variación del encuadre combinada con la pieza musical, nerviosa y obsesiva, provoca una atmósfera muy densa y particular, propia del cine negro clásico. La cá-

mara parece que se maneja "a mano": aunque el plano parezca fijo se perciben ligeros movimientos de encuadre, algo que otorga un carácter casi documental y "objetivo" a la escena.

El comisario Cherrier se levanta mientras la cámara continúa concretando el encuadre sobre Julien y los dos policías. Cherrier se acerca a Julien mientras el ayudante desaparece por el fondo oscuro. A partir de aquí se alterna el interrogatorio a Julien por parte de los dos policías, ambos apareciendo y desapareciendo por el fondo oscuro, hasta que el encuadre se concreta más en Julien y Cherrier cuando éste último le traslada unas primeras conclusiones sobre su declaración.

El plano finaliza con un encuadre estático de los tres personajes que culmina cuando Cherrier vuelve a desaparecer y el ayudante comienza el interrogatorio de nuevo. La música sube de volumen intensificando la percusión y un fundido encadenado enlaza con el plano siguiente. La intensificación de la música ayuda a la transición entre planos, puntúa el momento.

El segundo plano (AE 1.2) se inicia con un encuadre del ayudante del comisario comiendo. Sigue la música. La cámara sube el punto de vista y encuentra de nuevo a los tres personajes, variando el valor del plano hasta concretarse en Julien, que solitario y con la mirada perdida dice:

JULIEN Si je vous disais où j'ai passé la nuit...¹⁵

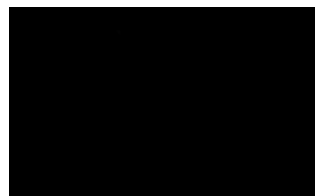
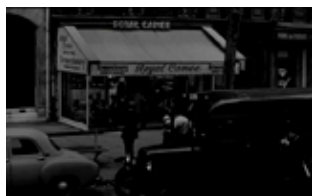
El hecho de que el ayudante del comisario esté comiendo y de que Julien conteste a una pregunta que no hemos escuchado habla silenciosamente del tiempo transcurrido desde la toma anterior. La última frase de Julien



AE inicio escena



15. (JULIEN) Si les dijera donde pasé la noche...



AE 1.1



permite enlazar perfectamente con el plano siguiente.

El tercer plano (AE 1.3) encuadra a Julien agotado, con la cabeza sobre la mesa, y a Cherrier y el ayudante de pie. Tras una nueva elipsis temporal, éste último confiesa su desconcierto ante una supuesta confesión de Julien que no hemos escuchado.

CHERRIER On peut tout vendre comme alibi, tout, les femmes, les petites filles, les garçons de café, les amis d'enfance, les maris trompés, mais pas les ascenseurs!¹⁶

Este recurso permite entender sin mostrarlo que Julien ya ha confesado dónde ha pasado la noche, aunque los policías no consideran creíble su coartada.

A partir de este momento, y mientras Cherrier le traslada a Julien lo difícil de su situación, la cámara repite dos veces un mismo movimiento, un desplazamiento lateral siguiendo a Cherrier y perdiendo a Julien y al ayudante. Finalmente Cherrier desaparece del cuadro y el plano finaliza mientras la música sube de volumen con una frase del ayudante:

AYUDANTE Tavernier... Où avez vous passé la nuit de samedi à dimanche?¹⁷

Ello indica que todo vuelve a empezar. El espectador sabe que aunque la escena ha terminado el interrogatorio no lo ha hecho

La secuencia es asfixiante, buscan la declaración de Julien en base a su cansancio, las preguntas se repiten una y otra vez. El fondo negro otorga a la escena una atmósfera muy propia del cine clásico policíaco de serie negra, al tiempo que permite que

los personajes entren y salgan de cuadro de una manera muy natural, manteniendo el plano largo y continuo, asfixiante, una estrategia de planificación muy efectiva para la escena que se trata.

La música juega un papel importante en esta escena. Se trata de una partitura asfixiante, densa, basada en un sonido de platillos que ocasionalmente, y en momentos muy precisos, introduce algunas notas entrecortadas de piano. El carácter repetitivo de la misma se relaciona directamente con la acción, el interrogatorio continuo realizado a Julien. Las variaciones de volumen intensifican los momentos particulares, sea por la tensión de la conversación, sea por el montaje de una nueva cámara.

En un documento encontrado en la *BIFT*¹⁸ aparece una sucinta descripción -sin diálogos- de la planificación prevista por Louis Malle para esta escena. Aunque no se definen de manera precisa los elementos del decorado ni la posición de cámaras, las pautas que el texto establece constituyeron sin duda la base para el rodaje y montaje de la escena que nos ocupa:

Pas de décors, des feuilles, Rien que des visages. Celui de Julien est plissé par la fatigue. On s'arrange pour que le ton des flics soit assez proche de celui de Florence, et celui de Julien, assez proche de celui de Louis, lors de la séance dans la chambre de bonnes¹⁹.

En una anotación a mano en el extremo inferior derecho se puede leer como se podía plantear la escena incluso sin ver al comisario Cherrier, tan sólo escuchando su voz, opción que como sabemos fue desestimada.



>



AE 1.2



16. (CHERRIER) Se puede vender todo como coartada, todo, mujeres, chicas, camareros, amigos de infancia, maridos engañados, ¡pero nunca ascensores!

17. (AYUDANTE) Tavernier... ¿Dónde pasó la noche de sábado a domingo?

18. MALLE 0018-B4.

19. Nada de decorados, de papeles, solo los rostros. El de Julien denota una gran fatiga. Hay que conseguir que el tono de los policías sea bastante cercano al de Florence, y al de Julien, bastante próximo al de Louis, durante la escena en la habitación.



-Si je vous disais où j'ai
passé la nuit...



-On peut tout vendre
comme alibi, tout, les
femmes, les petites
filles, les garçons de
café, les amis d'enfance,
les maris trompés, mais
pas les ascenseurs!



AE 1.3



-Tavernier... Où avez
vous passé la nuit de
samedi à dimanche?

LM 1 *Le mépris* _ discusión doméstica

Personajes Camille, Paul
Localización Domicilio propio
Duración escena 2m 51s
Número de planos 3

Sinopsis: *Paul intenta averiguar si Camille le ha engañado diciendo que ha pasado la tarde con su madre, ya que piensa que realmente ella ha estado con el productor de la película. Camille lo desmiente, confesándole en el transcurso de la conversación que ya no le quiere. Paul se enfada y reacciona violentamente, finalizando la discusión.*

Todo el fragmento de película desarrollado en el apartamento de la pareja supone en el fondo una larga conversación, de aproximadamente veinticinco minutos de duración. Durante la misma, los personajes se desplazan mientras conversan o discuten por las diferentes estancias del inmueble de acuerdo a una estrategia de planificación comentada en otro capítulo del presente documento²⁰.

En el presente apartado se analiza un momento concreto de la conversación que prácticamente supone el desenlace de la misma.

Un primer plano (LM 1.1) nos muestra a la pareja en los extremos opuestos del fotograma. Camille se encuentra en el comedor, Paul en el corredor de habitaciones. Un paramento de la vivienda en primer plano construye la distancia entre ambos, aunque la dirección de sus miradas nos indica que tras él mismo pueden "verse" mientras hablan. Una escultura femenina situada en el comedor recrea casi especularmente la actitud de Camille que el espectador ya conoce, triste y cabizbaja.

Cuando Camille comienza a desplazarse hacia

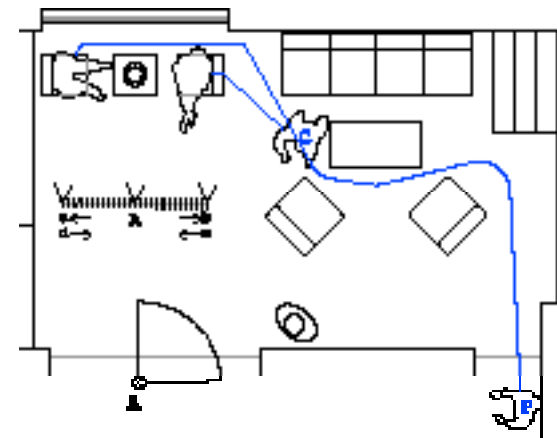
la izquierda, la cámara la sigue efectuando una panorámica y perdiendo a Paul, que aparece algo más tarde en cuadro por la derecha. El actor se sitúa junto a su mujer y cogiéndole del brazo le indica que se siente en una mesa baja con un ventanal al fondo, ya que necesita hablarle. Paul se sienta primero, Camille un poco más tarde.

PAUL Camille, écoute moi qu'il faut que je te parle.

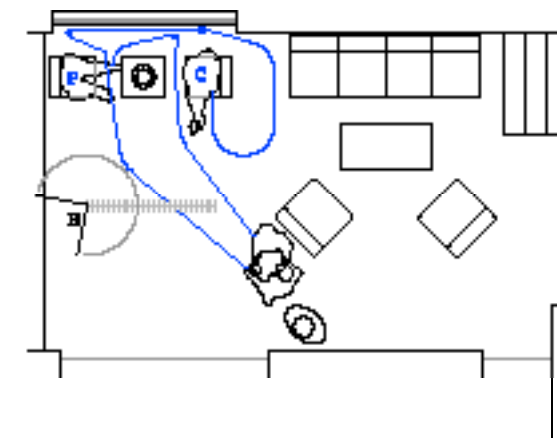
CAMILLE Très bien, je vais t'écouter²¹.

Este primer fragmento construye el plano de situación donde va a desarrollarse la escena. Una vez hemos visto a ambos sentados en la mesa, un nuevo plano (LM 1.2) con un punto de vista bajo, a la altura de la mirada de los dos personajes, nos muestra en detalle un fragmento de la pantalla de la lámpara de mesa que separa a ambos, que alternativamente se enciende y apaga de acuerdo al ritmo que impone la voz de Paul que repite *il faut* [es preciso, apagado] / *que* [que, encendido] / *je te parle* [hable contigo, apagado]. Justo antes del cambio de plano habíamos podido observar cómo Paul jugueteaba con una pequeña pieza negra con tres botones existente sobre la mesa. Al mostrarnos la pantalla alternativamente encendida y apagada comprendemos que se trataba del interruptor de la lámpara, que Paul seguirá accionando alternativamente durante toda la conversación mientras están sentados.

Durante el diálogo, la cámara articula una serie de desplazamientos laterales perfectamente horizontales pasando de Paul a Camille y viceversa, alternando las situaciones en las que vemos a ambos hablar y/o escuchar. En un instante concreto, Camille manifiesta su deseo de abandonar la conversación, hace acción de levantarse y un nuevo plano (LM 1.3) en *raccord* de movimiento con el inicio



esquema LM 1.1 y LM 1.2



esquema LM 1.3

20. 3.3.2.2 *La cámara lúcida.*

21. (PAUL) Camille, escúchame, es necesario que te hable. / (CAMILLE) Muy bien, te escucho.



LM 1.1



-Camille, écoute moi
qu'il faut que je te
parle.
-Très bien, je vais
t'écouter.



LM 1.2



de la acción de la actriz permite registrar a la misma mientras se incorpora.

Desde este nuevo punto de vista, más alto que el anterior, la cámara efectúa diversos movimientos panorámicos para registrar en primer lugar cómo Camille deambula por la estancia y se acerca al ventanal absorta en sus pensamientos, cómo posteriormente Paul se levanta y acude junto a ella, y cómo finalmente la conversación acaba con una agresión física entre ambos coincidente con el comienzo de una pieza musical.

Este último plano ubica la cámara en una posición ligeramente diferente del primero que hemos visto, ya que necesita disponer de un punto de vista más abierto sobre el salón a fin de poder registrar adecuadamente el desenlace de la discusión.

La lámpara de mesa juega un papel muy importante, ya que obviamente separa físicamente a una pareja que no se entiende. Pero de alguna manera también genera una distancia psicológica, ya que el encendido y apagado alternativo supone una metáfora visual de dos personas que por momentos desconectan de la conversación, más preocupadas en construir su propio discurso que en comprender el del otro.

Durante toda la conversación se escucha un rumor urbano de voces infantiles solapadas con trinos de pájaros. Los silencios son frecuentes, explicitando nuevamente la incomunicación que siente la pareja. La música de Georges Delerue hace acto de aparición al término de la discusión, apoyando el instante trágico en que se hace perceptible que la pareja nunca jamás va a entenderse, por lo que su matrimonio no tiene sentido.

PA 1 Paris nous appartient _ Conversación con Jean-Luc Godard

Personajes Anne, Birgitta, Jean-Luc Godard (como Hans Lucas)
Localización Terraza exterior de un café
Duración escena 1m 47s
Número de planos 7

Sinopsis: Dentro de las investigaciones que Anne realiza para encontrar la cinta donde quedó registrada la última música del asesinado guitarrista español Juan, es acompañada por una conocida, la modelo sueca Birgitta, a entrevistarse con un hombre. En el transcurso de la conversación, Anne consigue el nombre de una persona que puede aportar algún dato a la investigación.

La escena se trabaja con siete tipos de planos diferentes, alternados según se desplaza el centro de interés de la conversación.

Un primer plano fijo (PA 1.1) nos muestra una calle de París con una terraza cubierta de una *brasserie*. En simultáneo, un acorde aislado y tenso inaugura una pieza íntima y seductora de jazz, que permanecerá durante toda la escena.

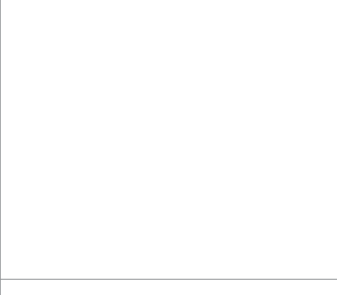
El plano siguiente (PA 1.2) nos muestra en primer término a Anne y Jean-Luc Godard iniciando una conversación. Las primeras palabras del actor denotan que ha existido una pregunta previa, que no hemos escuchado. En último término, dos mesas más atrás, vemos a Birgitta. Durante toda la escena Godard parece más pendiente de si la modelo le devuelve sus miradas de reojo que de intentar ayudar a Anne en su investigación.

El centro de interés de la conversación re-



LM 1.3





cae durante prácticamente toda la escena en Jean-Luc Godard, investigado por Anne sobre el paradero de una supuesta amiga del guitarrista asesinado. En tres momentos del diálogo, Godard traslada las preguntas de Anne a la modelo Birgitta, que contesta con desgana e indiferencia explicitando su molestia por saber que probablemente el protagonista masculino conoce las respuestas, pero no las quiere contestar.

La primera vez su contestación consiste en un movimiento de hombros manifestando no conocer la respuesta. La segunda, tras dirigirle Godard la pregunta señalándole con el periódico que tiene en la mano, la modelo contesta con desgana.

ANNE Quelle amie?

JLG Une fille qui s'appelle Tania... je ne sais quoi... un nom russe... C'est la dernière descendante de Gengis Khan Tu te souviens du nom Tania?²²

La tercera vez que Birgitta es interrogada, un nuevo plano (PA 1.3) nos la muestra aisladamente mientras responde. A continuación, se alternan de nuevo el plano PA 1.2, mostrando cómo Godard realiza un gesto de desprecio y el plano PA 1.3, en el que vemos cómo a Birgitta no parece importarle.

La conversación continúa con dos nuevos tipos de encuadre: un plano en escorzo en el que vemos en primer plano el hombro y parte de la espalda de Anne y de frente a Godard (PA 1.4), y un encuadre frontal y centrado de Anne en primer plano (PA 1.5). Estos dos planos se alternan concentrando la conversación en ambos personajes y desplazando momentáneamente a Birgitta. Esta estrategia, en la que una serie de planos favorecen alternativamente a cada uno de los interlocutores se denomina plano de dos complementario²³.

Resulta muy interesante cómo Jacques Rivette maneja la profundidad de campo en estos dos planos, ya que en el primero le interesa tener un foco amplio para poder registrar adecuadamente y con detalle a los dos interlocutores, mientras que en el segundo se trabaja con una escasa profundidad de campo, resaltando el rostro de Anne sobre el fondo desenfocado de la ciudad y sus transeúntes.

En un momento de la escena Godard saca de su chaqueta un bolígrafo y comienza a escribir algo en su periódico. Apoyado por el rostro expectante de Anne, el espectador piensa que está escribiendo algún dato relativo a la conversación que están manteniendo. Se introduce entonces, tras un último plano PA 1.5 del rostro de Anne un nuevo plano (PA 1.6) encuadrando a Godard frontalmente mientras termina de escribir y desplaza el periódico hacia la izquierda sosteniéndolo vertical en su mano como un estandarte. Tras una nueva vuelta al rostro de Anne, vemos de nuevo al actor frontalmente mientras señala con el dedo el borde del periódico girando su rostro hacia su derecha. El espectador entiende este gesto inequívocamente como dirigido a Birgitta, ya que por las escenas anteriores sabemos que la mesa en la que se encuentra está en esa dirección.

Un primerísimo primer plano de Godard (PA 1.7) en raccord de movimiento con el anterior nos muestra cómo, con actitud entre vulgar y seductora, señala la frase que anteriormente ha escrito en el borde del periódico, *tu es adorable*²⁴, que finalmente iba dirigida a Birgitta. Se recurre de nuevo al plano PA 1.3 para mostrarnos los tres estadios de actitudes diferentes de la modelo: curiosidad, asombro e indiferencia.

La conversación termina recurriendo de nuevo al plano PA 1.6 del actor mientras guarda



PA 1.1



PA 1.2



PA 1.4



PA 1.5



PA 1.5



PA 1.6



PA 1.7



PA 1.3

22. (ANNE) ¿Que amiga? / (Jean-Luc Godard) U n a chica que se llama Tania... no se que... un nombre ruso... es la última descendiente de Gengis Khan. ¿Te acuerdas del apellido de Tania?

23. Konigsberg, 2004, 419.

24. *Eres adorable*.



PA 1.3



PA 1.3



PA 1.4



PA 1.5



PA 1.4



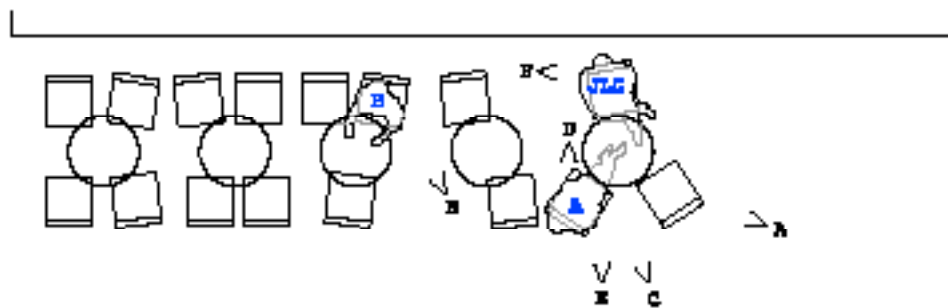
PA 1.3



PA 1.4



PA 1.7



su periódico tras manifestar a su vez indiferencia por la actitud de Birgitta. Un fundido a negro efectúa la transición con la escena siguiente.

La música escogida para esta escena dialoga perfectamente con el ritmo de la conversación y la actitud seductora de Godard. Los diferentes planos que constituyen este fragmento permiten pivotar la atención alternativamente sobre las actrices, que en cada momento se relacionan de una manera distinta con el actor, protagonista absoluto de la escena.

PA 2 Paris nous appartient _ Conversación de Anne y Gérard.

Personajes Anne, Gérard
 Localización Pont des Arts (París)
 Duración escena 5m 20s
 Número de planos 11

Sinopsis: *Gérard cita a Anne para preguntarle si le interesaría interpretar el papel protagonista en la obra de teatro que está preparando, el Pericles de Shakespeare. En el transcurso de la conversación, se descubre el carácter utópico y soñador de Gérard al tiempo que se habla también de la intriga que rodea la muerte de Juan y de la opinión de director teatral respecto a ciertos conocidos comunes involucrados en el misterio. Ambos quedan en llamarse al día siguiente para confirmar la aceptación por parte de Anne de hacerse cargo del papel.*

La conversación entre Anne y Gérard trata de varios asuntos, todos ellos caracterizados por un estado de ánimo diferente en ambos personajes. Una planificación muy variable, once planos distintos, permite apoyar visualmente estos estadios diferenciales de la

conversación.

La escena comienza con un plano (PA 2.1) de Gérard de espaldas sentado en un banco, mientras se lía un cigarrillo. La cámara comienza a efectuar una panorámica con ligero retroceso de izquierda a derecha para poder registrar a Anne que llega caminando pausadamente. Gérard se levanta para recibirla y darle la mano, momento en que la cámara recupera lentamente la panorámica -pero no el retroceso- mientras Anne se cruza por delante de Gérard quedando de espaldas. Cuando ambos ya se han sentado, el encuadre es ligeramente diferente al inicial, más lejano, debido a no haber recuperado la cámara su retroceso.

El movimiento de los actores en este primer plano resulta muy interesante. El encuadre inicial con Gérard de espaldas nos permite ver cómo llega Anne y cómo éste la recibe, mientras que el hecho de que posteriormente la actriz se cruce y ocupe el puesto del actor quedando de espaldas nos permite atender al expresivo rostro de Gérard, auténtico protagonista de la escena.

Un plano en escorzo (PA 2.2) nos muestra brevemente a la actriz de frente mientras escucha a Gérard, al que vemos de espaldas. Un nuevo plano frontal de ambos (PA 2.3) nos permite comprobar con precisión el lugar donde se encuentran, *Le pont des Arts*, con la *île de la cité* al fondo. Este nuevo plano coincide argumentalmente con el momento en que Anne acaba de recibir la propuesta de trabajo por parte de Gérard. El encuadre resulta muy efectivo para este propósito, ya que permite ver la expresión entre sorprendida y feliz de la actriz mientras es observada por el director teatral.

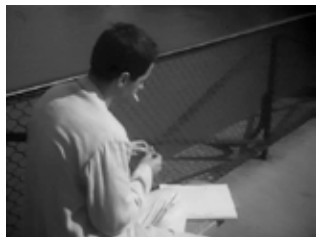
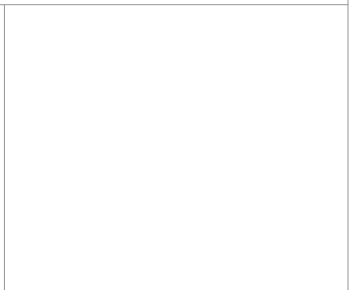
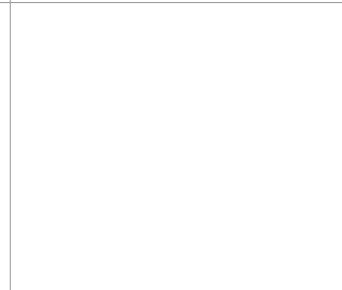
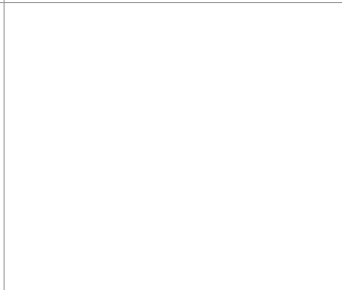
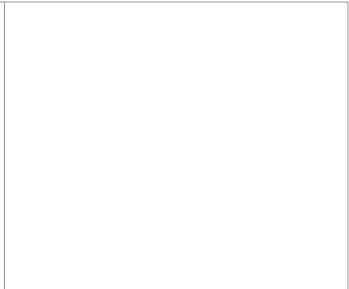
Un nuevo plano (PA 2.4) concreta el encua-



>



PA 1.6



PA 2.1

dre de ambos actores desde un punto de vista similar al anterior, coincidiendo con el momento en que Gérard va a explicar a Anne sus intenciones sobre la versión del *Pericles* de Shakespeare que está ensayando. Se trata de un momento más íntimo, se podría decir que más intelectual, un encuadre todavía más cerrado facilita atender los pequeños matices de sus expresiones y gestos mientras conversan. Este fragmento de la conversación supone, por otro lado, el momento en que comienza a adivinarse el incipiente enamoramiento entre ambos.

En un instante concreto Gérard comienza un movimiento de distanciamiento de Anne mientras se agacha, aprovechado por el realizador para montar un nuevo plano (PA 2.5) en raccord de movimiento con la acción del actor para mostrarnos a ambos personajes en un plano lateral ligeramente picado desde la posición de la actriz. En los planos siguientes atendemos al monólogo de Gérard, partiendo de la obra que ensaya para transmutarse en una suerte de confesión sobre sus sueños de convertirse en un director teatral afamado, en consecuencia único y absoluto responsable de aquello que crea.

Jacques Rivette cuida mucho los raccords de movimiento entre planos, algo que garantiza una extrema continuidad muy recomendable por otro lado en escenas dialogadas.

A continuación se monta un nuevo plano de ambos desde un punto de vista muy bajo (PA 2.6) susceptible de registrar la mirada soñadora de Gérard y el rostro fascinado de Anne, todo ello bajo el cielo nuboso parisino al que atendemos por vez primera. Justo en este instante comienza a sonar una música entre melancólica y romántica, que se mantendrá durante algunos planos más. Vemos por último cómo Gérard coge el guión de la obra entre

sus manos, no dejándolo hasta prácticamente el final de la escena.

Una inflexión de la pieza musical hacia un fragmento más contundente y sombrío recupera el encuadre PA 2.5, representando la vuelta a la realidad de ambos tras el momento de confesión de la utopía profesional y vivencial de Gérard.

Volvemos de nuevo al plano en escorzo inicial PA 2.2, ligeramente modificado, hecho que permite observar la reacción de Anne tras el monólogo del director teatral, al que vemos de espaldas. Gérard le hace una pregunta a Anne que supone un nuevo giro en la conversación, adentrándose en la trama de intriga que la película desarrolla. Anne se recuesta sobre el respaldo del banco y mira ausente preocupada, momento intenso que la cámara aprovecha para efectuar entonces una panorámica de derecha a izquierda "deshaciendo" de alguna manera el escorzo inicial y registrando a los dos actores en una composición frontal (PA 2.2a). Mediante esta estrategia se desplaza el centro de atención de Gérard a Anne, ya que la conversación ha derivado de la obra teatral -que preocupa al actor- al misterio sin resolver de la muerte de Juan, que atormenta al personaje femenino.

GÉRARD Je vous ennuie avec mes histoires ?
ANNE Non, c'est une chose que je pense aussi, que le monde est moins absurde qu'il n'en a l'air. Mais comment faire..

GÉRARD Comment faire pour quoi?
ANNE Pour que ce soit évident
GÉRARD Par la musique. J'y crois beaucoup. Vous n'avez pas connu Juan?
Je voulais lui demander de faire la musique de la scène²⁵.

Tras un breve inserto (PA 2.7) de un pri-



>



PA 2.3



PA 2.2

25. (GÉRARD) ¿Le aburro con mis historias? / (ANNE) No, es algo que yo pienso también, que el mundo es menos absurdo de lo que parece. Pero cómo hacer.. / (GÉRARD) ¿Cómo hacer para que? / (ANNE) Para que ello sea evidente. / (GÉRARD) Con la música. Creo en ella mucho. ¿Conoció usted a Juan? Quería pedirle que hiciera la música de la obra.



PA 2.2



PA 2.4



PA 2.5

PA 2.6

PA 2.5



PA 2.2a

PA 2.7

PA 2.2a

>

mer plano del actor, se retorna al plano y encuadre anteriores (PA 2.2a). El plano fijo se modifica mediante un retroceso de la cámara susceptible de poder registrar, en un encuadre más amplio, cómo Gérard se levanta y apoya su rodilla en el banco donde están sentados. Durante unos instantes escuchamos un sonido de motor, comprobando posteriormente cómo una barca navega por el río Sena.

Un nuevo plano (PA 2.8) contrapicado de Gérard explicita la posición del actor, de pie, frente a la actriz que supuestamente permanece sentada. De hecho, este encuadre podría entenderse como un plano subjetivo de la mirada de Anne.

A continuación se monta un plano picado de ambos (PA 2.9) con la cámara ubicada detrás del actor, comprobando que efectivamente la actriz permanece sentada. La música finaliza y se escuchan unas campanadas lejanas. Anne, a la que vemos frontalmente, realiza entonces un gesto de sobresalto y busca en el reloj de muñeca de Gérard comprobar la hora en la que se encuentra. Tras constatar que se le ha hecho tarde, se disculpa mientras se levanta, alegando que tiene una cita con su hermano. La cámara efectúa entonces una panorámica para encuadrar a ambos de espaldas mientras comienzan a caminar.

El paseo de ambos está presidido por el sonido de los tacones de Anne y un murmullo infantil diegético: posteriormente podremos comprobar cómo efectivamente unos niños juegan en las inmediaciones. Un nuevo plano (PA 2.10), trabajado con la cámara en travelling de alejamiento y ligero movimiento vertical, acompaña a la pareja de frente mientras camina o se detiene unos instantes. Este plano se interrumpe puntualmente para insertar un breve travelling (PA 2.11) encuadrando en primer plano contrapicado a Gérard mientras



>



PA 2.9

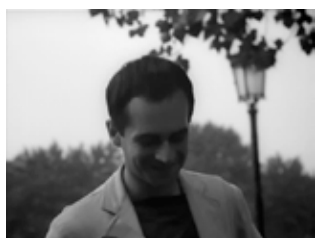




PA 2.8



PA 2.10



PA 2.11

PA 2.10

anda.

Recuperamos el travelling PA 2.10a desde otra posición, finalizando el plano con una panorámica de izquierda a derecha en el momento en que ambos se detienen y proceden a despedirse. Previamente a desaparecer cada uno por su lado, se retorna a la conversación sobre el ofrecimiento del papel teatral por parte de Gérard, hecho que permite recuperar el objetivo fundamental del encuentro independientemente de que se hayan tratado muchos otros temas.

Un último plano, con la cámara situada en el muelle prácticamente a ras del agua, registra en primer término a un personaje anónimo para posteriormente perderlo al realizar una panorámica de derecha a izquierda y permanecer finalmente fija en una toma de un *bateau mouche* atravesando el *Pont des Arts*, lugar donde se ha desarrollado la conversación. Un fundido encadenado efectúa la transición con el plano siguiente, en el que vemos efectivamente a Pierre en el rellano de su casa.

La música dialoga muy adecuadamente con las acciones desarrolladas en cada fragmento. Un conjunto de sonidos recrea el escenario fluvial y urbano donde se encuentran: silbatos de tráfico, murmullo de niños, embarcaciones por el Sena, trinos de pájaros, campanadas de iglesia... Todo ello constituye el telón de fondo de una película muy urbana, ya desde su propio título.

CB 1 *Le coup du Berger* _ Conversación en torno a una mesa

Personajes	Claire, Jean
Localización	Domicilio conyugal
Duración escena	3m 16s
Número de planos	22

Sinopsis: *Claire intenta convencer durante la cena a su marido para que vaya al día siguiente a recoger un paquete a la consigna de la estación. En el mismo hay un abrigo de pieles que su amante le ha regalado y que lógicamente Claire no puede recibir directamente, por lo que se trata de la última fase de un plan trazado entre ambos para poder disponer del mismo. Él se muestra reticente en todo momento, pero ante la insistencia de su mujer al final acepta.*

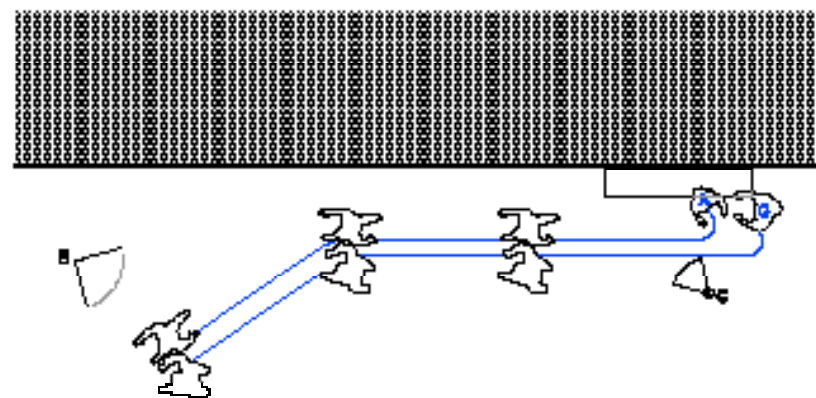
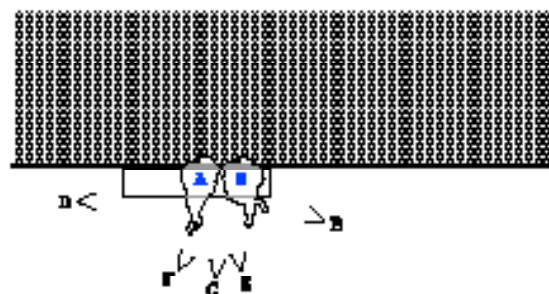
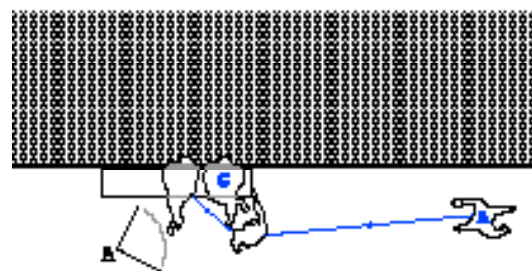
La conversación es tensa. Es evidente que la pareja tiene problemas, el matrimonio no tiene ya sentido. Sabemos que Claire tiene un amante, de Jean sabemos poco, por lo que esta escena supone de alguna manera su presentación.

Los múltiples planos que construyen esta escena trabajan encuadres en ocasiones muy similares, pero focalizando en mayor o menor medida la atención sobre cada personaje en función del instante concreto de la conversación. En todos los casos los planos registran el momento en que ambos personajes hablan, no cuando escuchan.

La escena comienza con una toma de ambos (CB 1.1) sentados en unos sillones, Claire le acaba de explicar a su marido que ha encontrado un ticket de consigna en un taxi. Tras haberle manifestado Jean su estupor por no haber dejado el resguardo en el coche, se levanta y camina hacia la mesa del comedor. Unos instantes después, Claire se incorpora a su vez y previamente a acercarse a donde está su marido hace acción de dejar algo en el estante de una cómoda.

Un plano más concreto (CB 1.2) montado en *raccord* de movimiento sobre la acción de Claire nos muestra en detalle cómo la infiel esposa deja el resguardo de consigna bajo





esquema RA 2



CB 1.1

una estatuilla. A continuación, y mientras comienza a sonar una pieza musical, el punto de vista de la cámara sube para registrar cómo ambos se sientan a la mesa y Claire sirve un plato de sopa a su marido y se lo entrega.

Un nuevo plano (CB 1.3) más concreto registra desde otro punto de vista, muy bajo, cómo Claire le entrega el plato a su marido y a continuación se sirve a sí misma. Comienzan a comer, siendo muy presente el sonido de la cubertería, que junto con la música, rellena el tenso silencio entre ambos.

El siguiente plano (CB 1.4) nos muestra, desde un punto de vista muy bajo -a la altura de la mesa-, el rostro angustiado de Claire que no sabe cómo continuar la conversación. La sopera en primer plano se convierte en auténtica protagonista del encuadre ocupando el extremo inferior izquierdo. Claire le realiza una pregunta a su marido, momento en que concluye la música.

Observamos cómo Jean responde en un plano equivalente (CB 1.5), también presidido por la sopera, en este caso ocupando el extremo derecho del encuadre.

Un nuevo plano (CB 1.6) similar al CB 1.4 pero más abierto nos muestra a Claire cada vez más incómoda.

La conversación continúa alternando los planos CB 1.5 y CB 1.6 tres veces más. Aunque en ambos casos los actores parecen mirarse, no pueden considerarse planos subjetivos de sus miradas ya que el punto de vista extremadamente bajo no permite que así pueda entenderse.

La conversación se agrava y complica por momentos. Jacques Rivette aprovecha esta cir-

cunstancia para volver de nuevo al plano CB 1.4, centrando la atención sobre Claire en el instante en que increpa a su marido con una pregunta comprometida.

Un plano más concreto de Jean (CB 1.7) nos permite observar sus gestos al responder. En este caso, una alternancia de los planos CB 1.4 y CB 1.7 construye este fragmento de la conversación, previamente a que Jean, desde CB 1.7, inicie la acción de levantarse mientras escuchamos en off cómo Claire llama a Yvonne, la empleada del hogar.

Un punto de vista más alto (CB 1.8) permite encuadrar a Jean levantándose. La cámara le sigue mientras se aproxima a un aparador, coge una cajetilla de cigarros y mira hacia una posición ligeramente inferior a la que el actor se encuentra. El espectador entiende que la mirada va dirigida a Claire, ya que ella supuestamente permanece sentada.

Un plano subjetivo de su mirada (CB 1.9), ligeramente picado, nos muestra a Claire sentada en la mesa mientras Yvonne recoge el servicio, hecho que justifica la voz en off que antes hemos escuchado.

Vuelta al encuadre CB 1.8, vemos cómo Jean se enciende un cigarro y posteriormente se dirige al fondo de la estancia. La cámara efectúa una panorámica combinada con un ligero retroceso -contrario al movimiento del actor-, ampliando de esta manera el encuadre.

Un nuevo plano (CB 1.10) más concreto de Claire, de nuevo picado, nos permite observar sus gestos, explicitando cómo su marido le está haciendo perder la paciencia con su parsimonia.

Vuelta al encuadre final del plano CB 1.8



>

CB 1.2



CB 1.4





CB 1.3



CB 1.5

CB 1.6



CB 1.4

CB 1.7

CB 1.4



CB 1.8

mientras comienza de nuevo a sonar la música. Jean se acerca a un cuadro y vemos cómo de espaldas se detiene a observarlo. El encuadre se concreta en un nuevo plano (CB 1.11) del actor de espaldas, que sigue mirando el cuadro depositado en un caballete. En un instante dado, se gira para formular una pregunta a su mujer y retorna posteriormente a la contemplación del lienzo. Un ligero movimiento de su cuerpo para coger un pincel mientras continúa hablando de espaldas con Claire, nos permite apreciar cómo se trata de un boceto del retrato de una mujer.

Un nuevo plano (CB 1.12), similar al CB 1.2 pero más concreto, nos presenta a Claire sentada en la mesa pensativa y cabizbaja, ya que la conversación no consigue el objetivo que se ha propuesto. Tras formularle otra inquisitiva pregunta a su marido, se introduce un nuevo plano (CB 1.13) que encuadra a Jean en una vista de perfil contestando mientras realiza unos retoques en el lienzo. Un plano muy concreto de Claire (CB 1.14), ligeramente picado, nos permite de nuevo observar su semblante entre enfadado y preocupado.

La alternancia de estos dos últimos planos CB 1.13 y CB 1.14 construye un corto fragmento de conversación, basado en la incomunicación entre ambos, previamente a que un nuevo plano (CB 1.15) similar al CB 1.11 pero más abierto nos permita observar cómo Jean se vuelve a mirar a su mujer, con un gesto inicialmente de desagrado y finalmente de indiferencia. Resulta muy interesante en este plano atender cómo la sombra de Jean sobre el mueble cajonero que aparece en la derecha del encuadre nos permite reconocer su perfil mientras permanece de espaldas. La cámara le sigue mientras inicia el camino de regreso hacia la mesa, hasta que visiblemente fija su atención en algo o alguien.



>



CB 1.4



CB 1.10



CB 1.13



CB 1.14



CB 1.16





CB 1.9



CB 1.8



CB 1.8



CB 1.11



CB 1.12



CB 1.13



CB 1.14



CB 1.15



CB 1.17



Un nuevo plano (CB 1.16) nos muestra un retrato de una mujer con el torso desnudo presentando un ligero parecido con su mujer. No se trata de un plano fijo: un ligero movimiento circular, casi imperceptible, nos permite pensar que representa la mirada de alguien que se está desplazando. El espectador entiende -aunque pueda equivocarse- que se trata de un retrato de Claire realizado por Jean en un momento en que el matrimonio atravesaba mejores momentos. Su sonrisa denota algo de distancia, pero también parece recuperar el valor de los recuerdos.

El siguiente plano (CB 1.17) nos muestra a Jean desde otro punto de vista -supuestamente él ha seguido caminando- mientras termina de mirar el cuadro que antes hemos visto- y se aproxima a la mesa, donde le espera su mujer aburrida. En este preciso momento se interrumpe la pieza musical.

Nuevo plano (CB 1.18) ligeramente picado de ambos sentados en la mesa, compuesto con un conjunto de botellas en primer plano. La cámara efectúa una panorámica con aproximación centrando su atención en Jean mientras habla descorchando una botella de vino. Nuevamente la cámara pivota de derecha a izquierda registrando cómo Claire se sirve una loncha de fiambre en el plato mientras la mano de Jean le sirve vino.

En este tramo de la conversación se alternan dos planos equivalentes de la pareja, mostrándonos frontalmente a Jean (CB 1.19) y Claire (CB 1.20) mientras conversan. La segunda vez que aparece el plano de Claire nos permite observar su reacción posteriormente a que su marido haya forzado el hecho de que sea ella quien vaya a la consigna. La cámara entonces levanta lentamente su punto de vista, como observando la desilusión de Claire ante la noticia. Esta estrategia per-



> CB 1.18



CB 1.19



CB 1.22



CB 1.20



-Tu es extraordinaire..



CB 1.19



CB 1.22



CB 1.22





CB 1.19



CB 1.20



CB 1.21



-Qu'est-ce que tu as? Tu
veux que j'y aille? Tu
veux vraiment?
J'irai mon chou, j'irai.
-Tu irais?



-Demain matin, je te le
promets. Tu es contente?



mite mantener más tiempo en la pantalla a la actriz sin recurrir a un plano fijo.

CLAIRE Tu es extraordinaire...²⁶

Tras esta afirmación de la esposa, que sintetiza el hecho de no entender en absoluto la actitud de su marido, un plano más concreto de Jean (CB 1.21) y un primerísimo primer plano de Claire (CB 1.22) permiten apreciar con precisión los gestos de ambos cuando finalmente Claire consigue su objetivo y convence a su marido de que vaya a la consigna de la estación.

JEAN Qu'est-ce que tu as? Tu veux que j'y aille? Tu veux vraiment?
J'irai mon chou, j'irai.

CLAIRE Tu irais?

JEAN Demain matin, je te le promets. Tu es contente?²⁷

La escena finaliza con un fundido a negro del rostro satisfecho de la actriz.

Como en *Paris nous appartient*, Jacques Rivette extrema el cuidado con los raccords de posición y movimiento en las transiciones de planos, estrategia formal que transmite una gran continuidad. Resulta interesante constatar cómo ciertos planos se componen a la manera de naturalezas muertas, combinando botellas, copas y otros enseres domésticos en primer término con personajes en actitudes muy estáticas.

La música rellena en algunos fragmentos el tenso silencio presente, mientras que en otras ocasiones constituye un telón de fondo de la conversación desarrollada. En los momentos de silencio entre ambos se acusa el sonido diegético de las acciones que se realizan: pisadas, cubertería...

NM 1 *Ma nuit chez Maud* _ Conversación intelectual

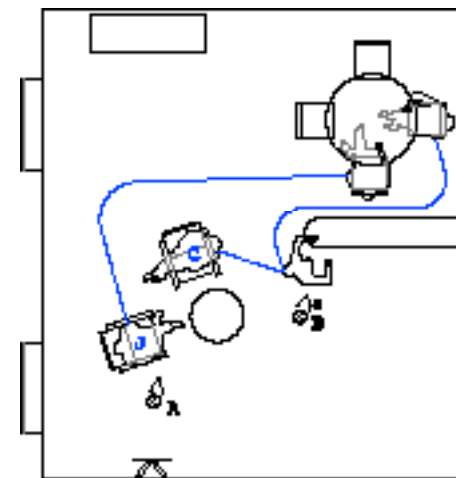
Personajes	Jean-Louis, Vidal
Localización	Interior de un café
Duración escena	5m 47s
Número de planos	6

Sinopsis: Ambos personajes se encuentran después de un cierto periodo sin verse. Con motivo de ello, realizan un repaso de lo acontecido durante el periodo de separación al tiempo que actualizan sus intereses en relación a los temas más variados: lectura, aficiones, vida social, espiritualidad o trabajo.

Se trata de una conversación entre dos viejos amigos. Ambos comparten una cierta condición intelectual y espiritual, pero les distancia el entendimiento sobre algunos temas concretos, especialmente la vivencia práctica de su cristiandad. Los comentarios sobre la obra de Pascal se convertirán en el vehículo que permitirá expresar estas diferencias.

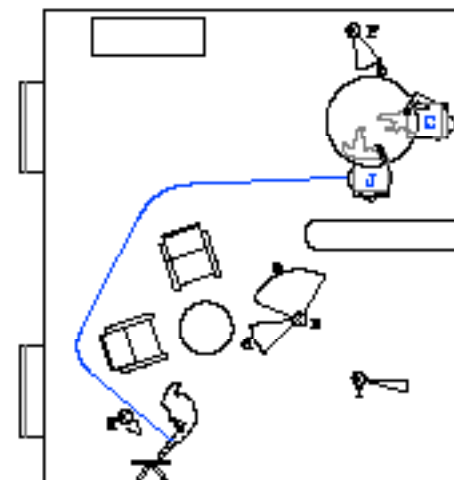
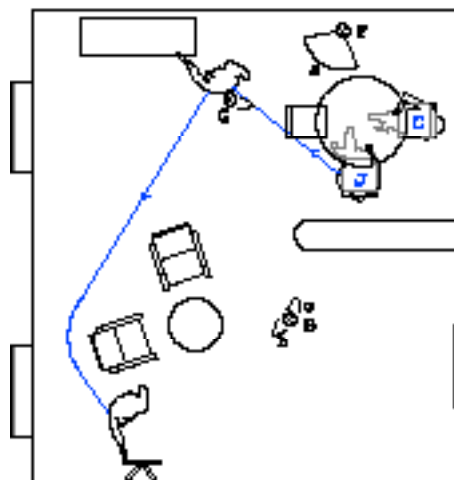
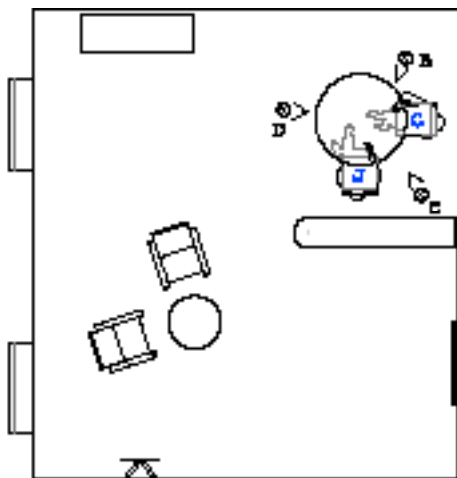
Los planos son largos, no se montan en alternancia con el ritmo del diálogo. Mientras la cámara registra a uno de los personajes, lo vemos hablar y escuchar, no correspondiendo el corte entre planos con ninguna inflexión significativa de los argumentos tratados en la conversación.

Un plano inicial (NM 1.1) nos muestra cómo ambos personajes acceden al altillo de una cafetería por una escalera -en un plano previo hemos visto cómo iniciaban el ascenso por la misma. La cámara efectúa una panorámica de izquierda a derecha combinada con un ligero descenso vertical a fin de registrar a ambos personajes mientras se acomodan en una mesa y comienza la conversación. Se trata de la única toma planificada en movimiento en

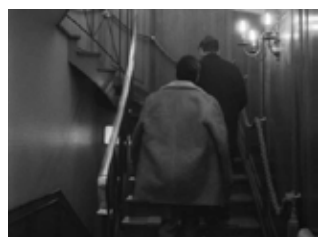


26. Eres extraordinario...

27. (JEAN) ¿Qué te pasa? ¿Quieres que vaya? ¿Lo quieres de verdad? Iré, querida, iré. / (CLAIRE) ¿Irás? / (JEAN) Mañana por la mañana, te lo prometo. ¿Estás contenta?



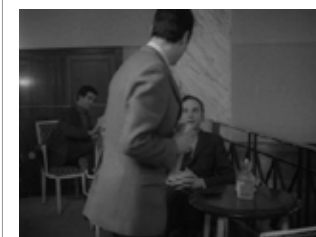
esquemas CB 1



NM inicio escena



NM 1.1



toda la escena, salvo una pequeña adaptación de encuadre que más adelante será comentada.

La conversación continúa con un plano de Vidal (NM 1.2) en primer término con unos personajes al fondo. Durante toda la escena se trabaja con una profundidad de campo ajustada para registrar nítidamente a ambos personajes sobre un fondo, ligeramente desenfocado, que permite tan sólo intuir el ambiente del bar.

A continuación se monta un plano equivalente al anterior (NM 1.3) pero con Jean-Louis como protagonista. En un instante concreto vemos cómo levanta lateralmente la vista mientras aparece el canto de una bandeja metálica reluciente. Sin dejar de mirar en esa dirección nombra una bebida, por lo que el espectador entiende inequívocamente que un camarero se ha acercado hasta la mesa para tomar nota de lo que ambos desean tomar. Posteriormente, la manga del camarero invade el encuadre mientras recoge la mesa que ambos contertulios han ocupado, confirmándonos esta hipótesis.

Dos planos, de nuevo equivalentes, alternan su presencia en la pantalla durante el siguiente fragmento de película. Tanto el encuadre de Vidal (NM 1.4) como el de Jean-Louis (NM 1.5) son más concretos, centran más la atención sobre ambos personajes. Sin embargo, estos dos nuevos planos presentan en su alternancia una diferencia formal importante: si bien el encuadre NM 1.5 de Jean-Louis permanece invariable en las dos ocasiones en las que se utiliza -incluso cuando el camarero les sirve las bebidas-, en el caso de Vidal NM 1.4 se introducen dos modificaciones.

La primera de ellas consiste en una ligera modificación del plano fijo sin alterar sus-

tancialmente el valor del mismo, esto es, el personaje ocupa la pantalla prácticamente por igual, pero el fondo presenta diferencias. En el segundo caso podemos hablar realmente de un nuevo plano (NM 1.6), ya que la cámara registra a Vidal mediante un encuadre más centrado y concreto, para posteriormente acompañarle panorámicamente mientras se aproxima un poco más a la mesa, finalizando con un encuadre prácticamente idéntico al NM 1.4 que anteriormente se había trabajado.

La conversación finaliza con una última alternancia de los planos NM 1.4 y NM 1.5 mientras ambos personajes permanecen enfrascados en una disquisición intelectual sobre el valor de la esperanza en la sociedad y época en la que viven.

JEAN-LOUIS La probabilité peut-être faible, mais le gain est infini, puisque c'est pour toi le sens de ta vie, et pour Pascal le salut éternel.

VIDAL C'est Gorki, ou Lénine ou Maïakovski, je ne me sais plus qui disaient à propos de la révolution russe, à propos de la prise du pouvoir, que la situation était telle à ce moment là ... qu'il fallait choisir la chance sur mille parce que l'espérance en choisissant cette chance sur mille était infiniment plus grande que ne choisissant pas²⁸.

La voz del interlocutor que no vemos disminuye sensiblemente de volumen, otorgando espacialidad y profundidad a la conversación. Este efecto parece adecuado teniendo en cuenta, como antes se ha comentado, que los dilatados planos que construyen la conversación no se montan según una correlación directa con las frases que pronuncian los



>



NM 1.4



NM 1.5



28. (JEAN-LOUIS) La probabilidad es seguramente escasa, pero la ganancia es infinita, ya que para ti es el sentido de tu vida, y para Pascal la salvación eterna / (VIDAL) Fue Gorki, o Lenin, o Maiakowski, no me acuerdo, quien decía a propósito de la revolución rusa, de la toma de poder, que la situación era tal que había que escoger una probabilidad entre mil porque la esperanza escogiendo ésta era infinitamente más grande que no escogiendo ninguna.



NM 1.2



NM 1.3



NM 1.4



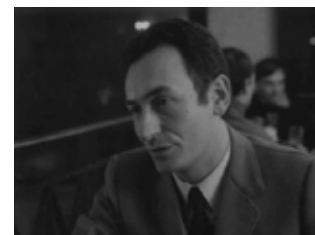
NM 1.5



NM 1.6



NM 1.5



NM 1.4



personajes.

La escena carece de música, aunque diegéticamente hubiera sido sencillo incluirla al encontrarse en una cafetería. El murmullo ininteligible y las risas de los usuarios del local se funden con el sonido de copas y bandejas propio de un establecimiento de estas características, otorgando una textura sonora correcta a la escena.

NM 2 *Ma nuit chez Maud* _ Confesiones mutuas

Personajes	Jean-Louis, Françoise
Localización	Montaña
Duración escena	2m 46s
Número de planos	3

Sinopsis: Ambos personajes sienten la necesidad de confesar que, previamente a su compromiso afectivo actual, han vivido cada uno por su parte una relación que de alguna manera les atormenta.

Se trata de una breve pero intensa conversación construida con tres planos íntimamente relacionados. Ambos acaban de tener un encuentro con Vidal, el amigo de Jean-Louis, habiendo detectado éste último que su pareja Françoise conocía a su amigo y que dicho encuentro le había incomodado. Ello da pie a que en una librería de la ciudad, Jean-Louis le interrogue sobre el particular.

Tras una contestación evasiva de Françoise, vemos a ambos personajes (NM 2.1) en un ámbito que intuimos montañoso con la ciudad de Clermont al fondo. La situación es tensa, está nevando y los gestos de ambos personajes denotan frío e incomodidad. Jean-Louis zarandea e increpa a Françoise, y aunque no escuchamos sus palabras intuimos que la conversación iniciada en la librería continúa.

La cámara amplía ligeramente el encuadre para posteriormente concretarlo gradualmente sobre la pareja. Tras una pregunta incisiva de Jean-Louis, una incómoda Françoise sale de campo por la izquierda mientras la cámara continúa concretando el encuadre sobre el actor hasta quedar en un plano medio. Desde esta posición, vemos cómo Jean-Louis sigue intentando conversar con Françoise, mirando en la dirección en la que intuimos ésta se encuentra.

Un nuevo plano (NM 2.2) nos muestra a Françoise, incómoda por sentirse culpable de algo que debe confesar. La cámara concreta el encuadre sobre la actriz hasta quedar en primer plano, momento en que realiza su confesión.

Una alternancia del encuadre final del plano NM 2.1, en la que vemos a Jean-Louis encuadrado centralmente, y el plano NM 2.2 de la actriz solitaria, ambos ligeramente más concretos, nos permite observar las actitudes de ambos tras la noticia.

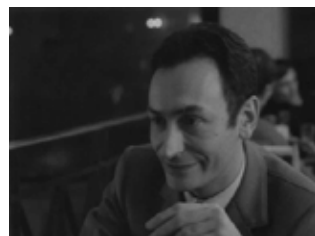
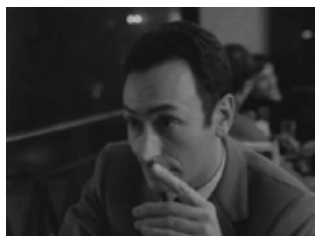
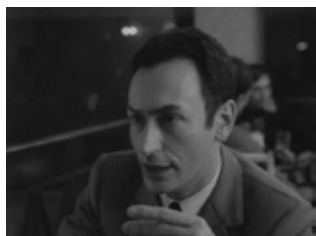
El plano final (NM 2.3), que puede entenderse realmente como una continuación del plano inicial NM 2.1, parte nuevamente del encuadre que ya conocemos de Jean-Louis. Tras permanecer invariable unos instantes, la cámara comienza un desplazamiento lateral siguiendo al actor mientras se aproxima a Françoise para confesarle que a su vez tenía algo que ocultar. Finalmente, la cámara amplía el encuadre sobre ambos coincidiendo con el momento en que la actriz solicita a su pareja no volver a hablar de estos delicados asuntos mientras la escena funde lentamente a negro.

FRANÇOISE Ne parlez jamais de tout cela.
Tu veux bien?
Ne parlez jamais²⁹.



NM 1

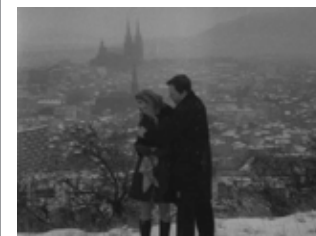
29. (FRANÇOISE) No hablemos nunca de todo esto. ¿Te parece bien? No hablemos nunca.



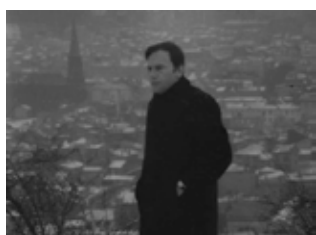
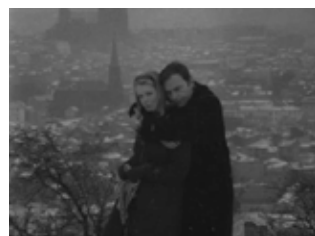
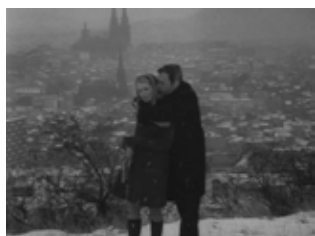
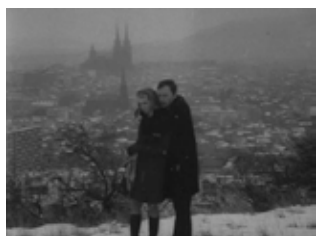
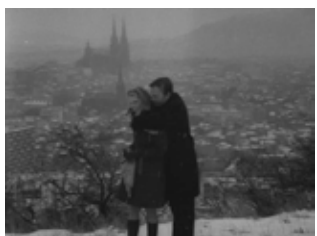
>



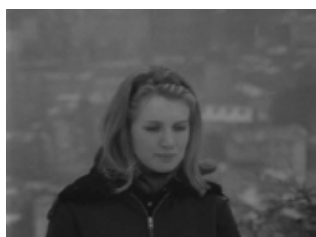
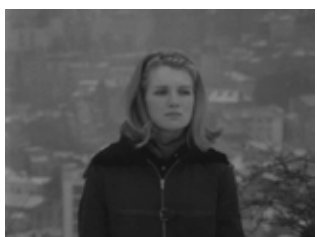
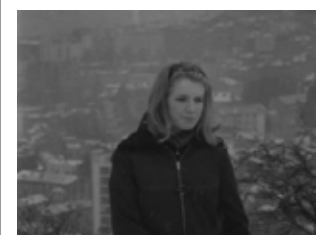
NM inicio escena



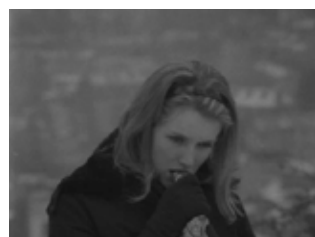
NM 2.1



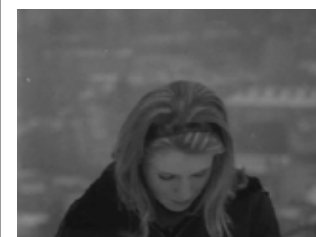
NM 2.2



NM 2.1



NM 2.2



>

El alejamiento que supone el hecho de que la cámara al final del plano amplíe el encuadre sobre los dos personajes permite dar por concluida una conversación que seguramente ambos hubieran deseado no haber mantenido. La última sentencia de Françoise, insistiendo sobre la necesidad de olvidar el asunto, se recita sobre la pantalla negra, una estrategia visual que permite intensificar la importancia que de por sí ya tienen las palabras.

La pantalla abre desde negro a un nuevo plano de ambos personajes mientras en compañía de un niño bajan una duna de arena en dirección a la playa. El fundido a negro pues, explicita el paso del tiempo, ya que ellos se han casado y tienen ya un hijo de cinco años. El encuentro que a continuación tienen con Maud, conocida de ambos, permite verbalizar este paso del tiempo³⁰.

En realidad, la planificación de esta conversación podría ser entendida a su vez como construida por dos únicos planos. Un plano principal partiría del encuadre inicial paulatinamente más concreto de ambos personajes; posteriormente registraría a Françoise saliendo de cuadro; a continuación registraría a Jean-Louis en su acercamiento a la actriz y finalmente ampliaría el encuadre sobre los personajes mientras la pantalla funde a negro. El segundo plano, en el cual vemos a una Françoise solitaria e incómoda, se montaría alternado con estas tres fases del plano anterior, construyendo la conversación.

Aunque salvo los movimientos reseñados en su momento los planos constituyentes de la conversación pueden considerarse fijos, la cámara realiza no obstante pequeños ajustes, casi imperceptibles, para mantener la posición de los personajes en el cuadro conforme

éstos evolucionan en la pantalla.

La escena se trabaja con una escasa profundidad de campo, primando el enfoque sobre los personajes en primer plano y la nieve cayendo, y perdiendo por consiguiente el detalle del fondo urbano de Clermont.

El sonido del viento preside la escena, apagando en ocasiones las voces de ambos personajes. Ello hace que también resulte pertinente que escuchemos con menor intensidad la voz del interlocutor que no está presente en la pantalla, o que cuando la cámara realice una aproximación a la pareja el volumen de sus voces crezca ligeramente.

CM 1/2 *Un condamné à mort s'est échappé* _
conversación en celda

Personajes	Fontaine, Jost
Localización	Celda de Fort Montluc
Duración escena	3m 31s + 3m 36s
Número de planos	11 + 12

Sinopsis: Fontaine acaba de recibir la noticia de que en breve va a ser fusilado. Esa misma jornada, los militares llevan a un chico joven a su celda con el fin de que ambos la compartan. Fontaine desconfía del recién llegado, pensando que se trata de un agente destinado a descubrir el plan de huida de Fontaine y delatarlo a la guardia alemana. Tras una extensa conversación, Fontaine llega a la conclusión de que puede confiar su plan de huida al joven detenido, contando de hecho con él para llevarlo a cabo.

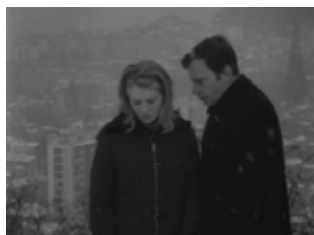
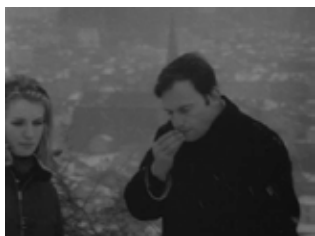
La conversación se divide en dos partes, interrumpidas por un breve inserto en el cual los dos presos salen de su celda para llevar a cabo su higiene diaria. Aunque en realidad se trata de una misma conversación, a nivel



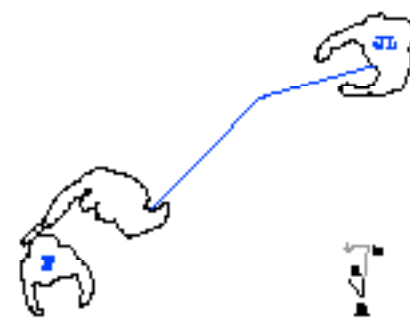
> NM 2.3



30. La continuación de esta escena se analiza bajo diferentes aspectos en 3.3.3.3 *Concisión*, 3.3.3.9 *El tiempo articulado* y sobre todo en 3.3.3.12 *Atravesar el umbral*.



esquemas NM 2.1 y 2.2



esquema NM 2.3

de nomenclatura las dos partes se tratan como dos escenas independientes de cara a una mejor comprensión del análisis practicado.

Primera parte

Fontaine se encuentra en su celda. La noticia de que va a ser fusilado en un breve plazo de tiempo le ha sumido en un lógico estado depresivo. Un primer plano (CM 1.1) nos lo muestra de espaldas, abatido, hasta que escucha el sonido de una llave accionando la cerradura de su celda. Es entonces cuando le vemos girar lentamente la cabeza siguiendo con una mirada atenta algo fuera de cuadro. La cámara le sigue en su desplazamiento hacia la izquierda, pudiendo apreciarse cómo termina de cerrarse la puerta de su celda mientras escuchamos de nuevo el sonido de la llave en la cerradura.

El plano concreta su encuadre sobre Fontaine, ahora contrapicado, mientras su mirada se centra en algo o alguien situado inmediatamente inferior. Su voz interior, presente durante toda la película, nos otorga datos sobre aquello que reclama su atención previamente a que una imagen nos lo muestre.

FONTAINE (Vêtu moitié en soldat français, moitié en soldat allemand, il était d'une saleté repoussante) (Il paraissait seize ans à peine)³¹

Tras unos instantes en los que Fontaine no aparta su mirada de aquello que ya intuimos, comienza a formular una serie de preguntas, la primera de ellas mientras permanece en este encuadre, el resto dando paso a un nuevo plano (CM 1.2) en el que vemos a un personaje sentado en la cama, abatido, con la cabeza entre sus manos.

FONTAINE Tu es allemand?
Français?
Comment t'appelles-tu?³²

El nuevo personaje levanta entonces su rostro para, mirando supuestamente hacia Fontaine, decir su nombre.

JOST Jost. François Jost³³.

Mientras volvemos de nuevo al plano inicial (CM 1.1) escuchamos la voz interior de Fontaine, expresando su inquietud ante la coincidencia de la aparición de Jost y su reciente interrogatorio en el que le han comunicado su inminente ejecución.

FONTAINE (était-ce un mouton que m'on envoyait?)
(Espérait-on qu'ébranlé par le verdict de tout à l'heure je parlerais?)³⁴

Tras unos instantes observando a Jost, Fontaine avanza hacia la cámara mientras inicia el gesto de darle la mano a su nuevo compañero de celda. La cámara efectúa un pequeño retroceso registrando esta acción para posteriormente pasar a un nuevo plano (CM 1.3), ligeramente contrapicado, en el que conservando el raccord de movimiento del gesto de Fontaine vemos a la pareja estrechar sus manos.

Un fundido encadenado da paso a un nuevo plano (CM 1.4) en escorzo en el que vemos la espalda de Fontaine y al joven detenido de frente mientras comiendo, le cuenta los detalles de su detención.

El siguiente fragmento de conversación alterna repetidas veces dos primeros planos, de Fontaine (CM 1.5) y de Jost (CM 1.6), desde un punto de vista algo superior, ya que



CM 1.1



CM 1.2

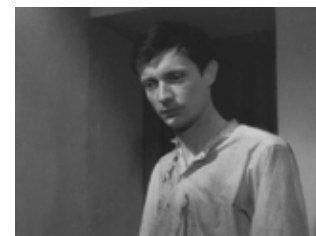
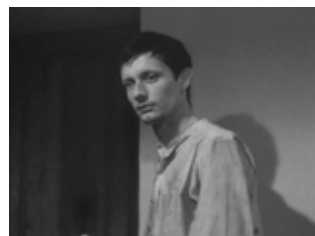
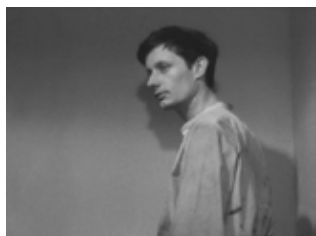


31. (FONTAINE) (Vestido parcialmente como soldado francés y alemán, estaba repugnantemente sucio) (Parecía tener apenas dieciséis años)

32. (FONTAINE) ¿Eres alemán? ¿Francés? ¿Cómo te llamas?

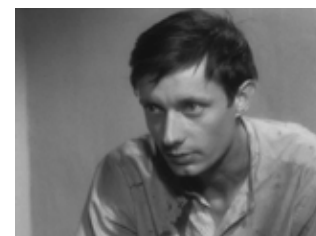
33. (JOST) Jost. François Jost.

34. (FONTAINE) ¿Me habían enviado a un espía? ¿Esperaban que hablase debilitado por el reciente veredicto?



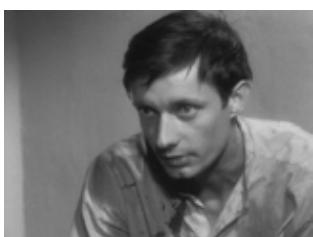
CM 1.1

CM 1.3



CM 1.4

CM 1.5



CM 1.6

CM 1.5

CM 1.6



CM 1.4

Fontaine es más alto que Jost, y en muchas ocasiones incluso permanece de pie. Bresson cuida mucho conservar el eje de la mirada entre ambos, hecho que permite en todo momento una comprensión perfecta de la posición relativa de los dos personajes.

Durante toda la conversación la alternancia de planos no se corresponde con el recitado de los diálogos, ya que vemos a ambos personajes cómo indistintamente hablan o escuchan. Aunque los planos pueden considerarse fijos y de alguna manera equivalentes, presentan algunas ligeras diferencias de encuadre, hecho probablemente motivado por un montaje definitivo intercalando fragmentos de tomas diferentes de la escena.

En un instante concreto se escucha el sonido de una llave en la cerradura de la celda y Jost comienza a girar la cabeza en dirección a la misma. A continuación, se vuelve al encuadre CM 1.4 para registrar en *raccord* de movimiento el gesto de Jost y cómo Fontaine le quita de las manos la escudilla en la que estaba comiendo. Ambos se levantan, la cámara realiza un movimiento vertical combinado con una panorámica siguiendo sus movimientos mientras se dirigen a la puerta de la celda. Antes de que la puerta se abra, Fontaine le dice a Jost que pida un colchón complementario. Tras la apertura de la puerta, Jost realiza el gesto de extender sus brazos entregando las dos escudillas a un supuesto guardia del que sólo vemos en pantalla apenas la intuición de sus brazos.

Un fundido encadenado construye la transición hacia un nuevo plano (CM 1.7) con un punto de vista similar al encuadre final del plano CM 1.4, aunque más abierto y con una angulación ligeramente diferente. Jost entra cargado con un colchón y una manta.

Un fundido encadenado nos conduce a un nuevo plano en escorzo (CM 1.8), opuesto al anterior CM 1.4, ya que en esta ocasión el encuadre nos presenta en primer plano el hombro y la parte posterior de la cabeza de Jost mientras vemos a Fontaine de frente. El siguiente fragmento de conversación se construye con dos nuevos primeros planos de ambos personajes, (CM 1.9 de Jost y CM 1.10 de Fontaine), más concretos que los que anteriormente se han utilizado ya que la conversación se torna por momentos más íntima y delicada. La segunda vez que hace acto de aparición el plano CM 1.9, la cámara realiza una panorámica para ver cómo Jost se desplaza acomodándose en una esquina de la celda. De vuelta al plano CM 1.10, Fontaine alarga su brazo derecho para coger un bote metálico y beber agua. Tras ello, el encuadre se amplía para registrar cómo le tiende el bote de agua a su compañero.

Un plano que podemos considerar prácticamente idéntico al encuadre final del plano CM 1.9 nos permite ver cómo Jost recoge la lata con agua y bebe, insertándose posteriormente una toma CM 1.10 de Fontaine observándole pensativo. De vuelta al plano CM 1.9, Jost termina de beber y le tiende la lata a Fontaine. De nuevo el CM 1.10 nos permite ver cómo recoge la lata de agua mientras imperativamente le indica a Jost que debe dormir. El encuadre CM 1.9 se modifica ligeramente mediante un movimiento de cámara vertical para registrar cómo Jost se tumba y se cubre con la manta, momento en que se inicia un breve fragmento de la *Große messe in C-Moll (Misa votiva en Do menor, 1782)* de Wolfgang Amadeus Mozart, única pieza musical integrada en la banda sonora de la película.

El encuadre CM 1.10 se modifica a su vez para mostrar cómo Fontaine se acuesta a su vez en su catre mientras su voz interior manifiesta



CM 1.7



CM 1.8



CM 1.10



CM 1.9





CM 1.10

CM 1.9

CM 1.10

su preocupación ante la coincidencia de la presencia de Jost y su condena a muerte.

FONTAINE (La coïncidence de son arrivée avec la notification de ma peine m'avait frappé)
(Il n'y avait plus de temps à perdre)
(Il allait falloir choisir, ou emmener Jost avec moi ou le supprimer)³⁵

Un fundido a negro coincide con el final de la música. El hecho de que en este caso se utilice esta figura de transición en lugar del fundido encadenado, que hasta ahora se ha empleado, nos habla del tiempo transcurrido, supuestamente una noche.

El fundido a negro abre sobre un toma (de nuevo CM 1.7) de Fontaine en primer plano cogiendo el bote de agua de una repisa bajo la atenta mirada de Jost, en segundo término y junto a la puerta de la celda.

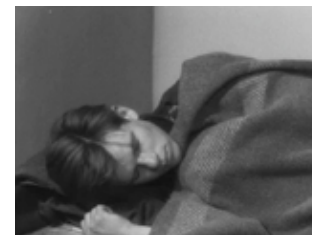
Ambos van a salir de la celda para realizar su aseo diario en el patio de la cárcel, según una secuencia de escenas que aquí no se analizan pues no pertenecen a la conversación. En el encuentro de Fontaine con el resto de presos -conocedores de su planes de huida- éstos le previenen sobre la posibilidad de que Jost sea un infiltrado de los alemanes.

Segunda parte

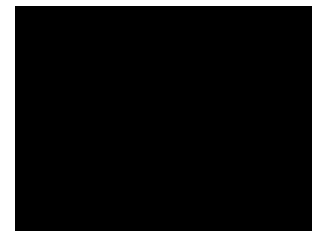
Fontaine, con el rostro visiblemente preocupado por advertencia de sus compañeros, finaliza su aseo diario. Un fundido encadenado efectúa la transición entre un plano de éste remojándose el rostro y una toma (CM 2.1) de Jost, ligeramente picada, mirando hacia



> CM 1.9



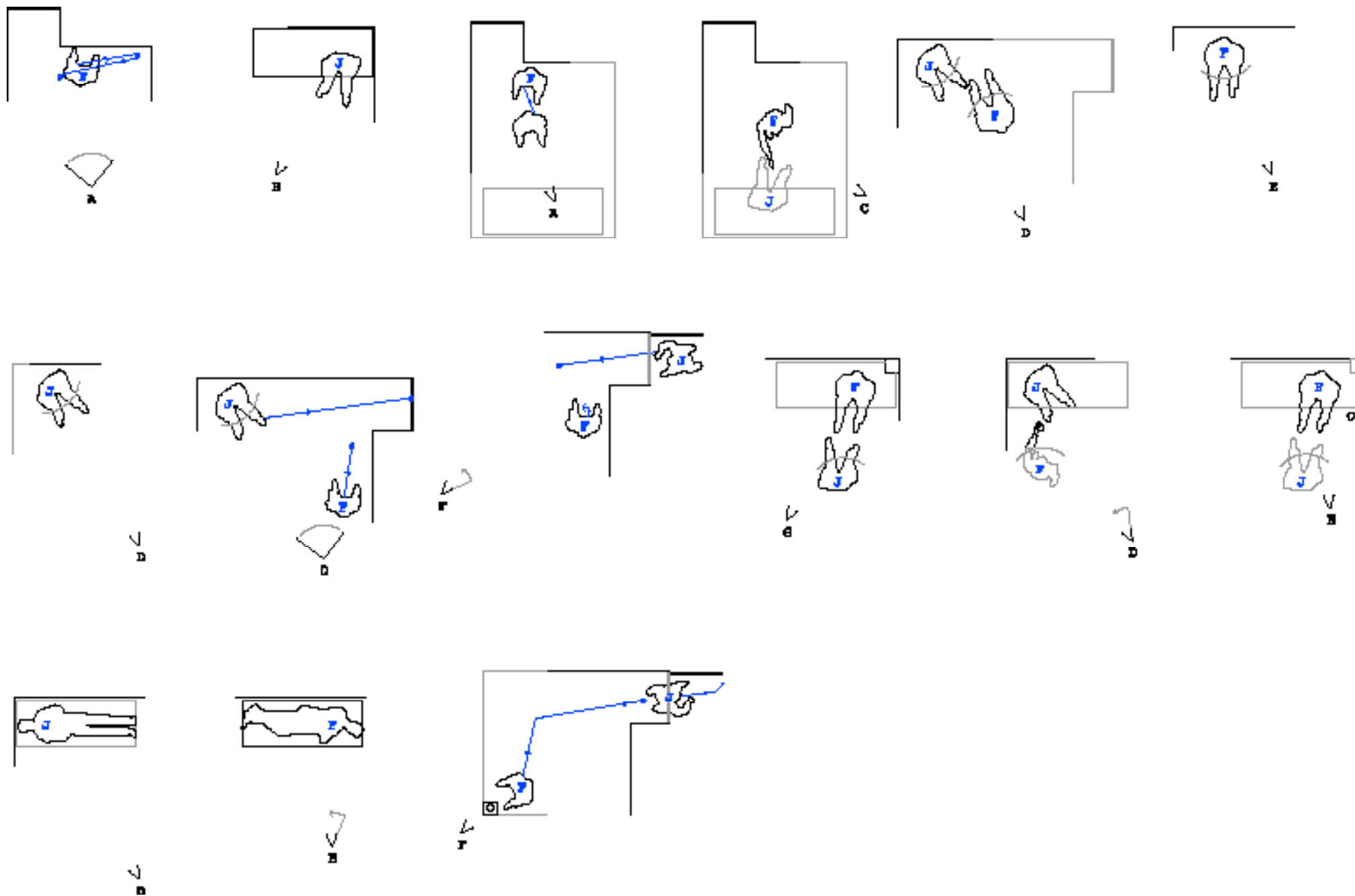
CM 1.10



CM 1.7



35. (FONTAINE) (la coincidencia entre su llegada y la notificación de mi condena me había inquietado) (No había tiempo que perder) (Había que decidir, llevarme a Jost conmigo o eliminarle)



arriba concentrado. Fontaine entra en cuadro por la derecha y se sienta delante de Jost, conformando un plano en escorzo como el plano CM 1.4 de la primera parte.

Tras una afirmación directa e incisiva por parte de Jost, un primer plano de Fontaine (CM 2.2) nos muestra su semblante entre preocupado e intrigado. Hasta entonces la conversación ha supuesto prácticamente un interrogatorio por parte de Fontaine al joven recluso, pero ahora es éste quien plantea las preguntas.

JOST Tu ne dis rien?
 FONTAINE J'ai perdu l'habitude
 JOST Je sais pourquoi tu es ici
 FONTAINE Dis-le³⁶

Una alternancia de este último plano con otro primer plano de Jost (CM 2.3) -similar a CM 2.1 pero más concreto- construye el siguiente tramo de conversación, en el cual Jost se percata de que Fontaine no confía en él. En un momento concreto, Jost le pregunta a Fontaine si lo que le incomoda es la chaqueta alemana que lleva. Un nuevo plano (CM 2.4) nos muestra en un escorzo contrapicado cómo Fontaine se levanta y le contesta que no, mientras le pone la mano en el hombro. Un plano en escorzo (CM 2.5), similar a CM 2.3 pero en esta ocasión picado, nos muestra en primer término el hombro de Fontaine y a un Jost algo más tranquilo tras la reacción de su compañero.

Como antes se ha comentado, Bresson cuida minuciosamente el mantenimiento del eje de la mirada entre los personajes, consciente de la importancia que reviste que el espectador sea capaz de reconstruir mentalmente el espacio en el que se desarrolla la acción según la posición relativa de los actores. En este caso concreto, mediante esta estrategia de

planos picados y contrapicados apoyados por la dirección de la mirada de Fontaine y Jost, Bresson consigue trasladar a la perfección el angosto espacio de una celda, explicitando los reducidos movimientos y las posiciones que sus habitantes pueden adoptar.

El plano anterior finaliza con un nuevo gesto de Fontaine, apoyando su mano sobre el hombro de Jost, para posteriormente ver cómo su espalda inicia el acto de sentarse. En raccord de movimiento de esta última acción, volvemos a un primer plano de Fontaine CM 2.2 mientras se sienta y continúa la conversación, alternando de nuevo un primer plano de Jost CM 2.3.

El siguiente primer plano de Fontaine amplía el encuadre sobre el actor para registrar cómo coge su chaqueta para entregársela a Jost. Un fundido encadenado nos conduce a un plano (CM 2.6 similar a CM 2.1) de éste último, de pie, analizando la chaqueta que le ha entregado Fontaine. Vemos cómo posteriormente se la tiende y Fontaine entra en cuadro por la derecha cogiéndola mientras se sienta.

Este fundido encadenado nos habla nuevamente de una secuencia de tiempo, el que transcurre desde que Fontaine le ha entregado la chaqueta a Jost hasta que éste ha podido analizarla y posteriormente iniciar su devolución.

Un nuevo plano (CM 2.7) en escorzo nos muestra en raccord de movimiento cómo Fontaine coge la chaqueta, la pliega y la deja a su izquierda mientras Jost permanece inicialmente de pie para posteriormente desaparecer de cuadro mientras la cámara concreta el encuadre sobre Fontaine hasta quedar de nuevo en el primer plano (CM 2.2) que antes se había trabajado. De vuelta a un primer plano



CM inicio escena



CM 2.3



CM 2.5

36. (JOST) ¿Tu no dices nada? / (FONTAINE) H e perdido la costumbre. / (JOST) Se por qué estás aquí. / (FONTAINE) Dilo.



CM 2.1



CM 2.2



CM 2.3



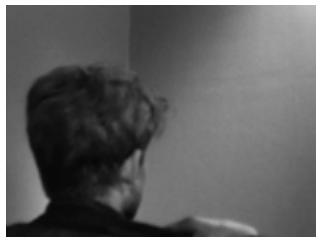
CM 2.2



CM 2.3



CM 2.2



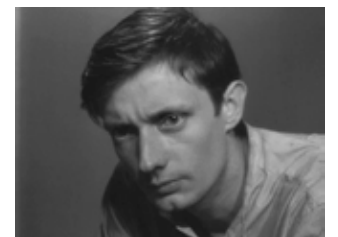
CM 2.4



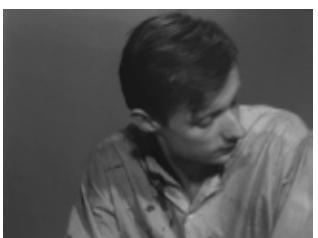
CM 2.2



CM 2.3



CM 2.2



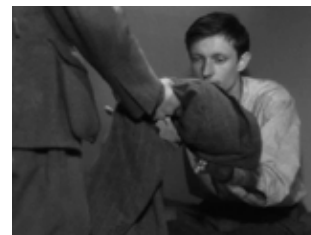
de Jost CM 2.3, atendemos a cómo se sienta y posteriormente desvía su mirada atendiendo a algo que pronto descubrimos es el sonido de los pasos de la guardia alemana en la escalera.

El siguiente encuadre (CM 2.8) de Fontaine muy similar al CM 1.5 de la primera parte, inicia un nuevo plano en el que vemos cómo el sonido de pasos en la escalera también le ha inquietado. La cámara le sigue mientras se levanta aproximándose a la puerta, para finalmente escuchar cómo el sonido familiar de unas llaves sobre las barras de la barandilla le permite reconocer al oficial que circula por el corredor. Cuando el incremento de volumen del sonido le hace entender que éste se encuentra cerca, visiblemente asustado Fontaine se retira de la puerta y baja la cabeza. Escuchamos cómo Jost le pregunta el porqué de su actuación; Fontaine sin decir nada vuelve a sentarse a su cama, registrado por la cámara que realiza un movimiento inverso al anterior hasta quedar de nuevo en un primer plano.

Un nuevo plano (CM 2.9) de "transición" en escorzo encuadra el hombro de Fontaine y a Jost de frente sentado, para posteriormente volver a una alternancia de los primeros planos de ambos. A continuación, un encuadre menos concreto de Fontaine (CM 2.10) nos permite registrar cómo se levanta para aproximarse a Jost, que permanece sentado -el plano final de la panorámica que se realiza en CM 2.10 es coincidente con CM 2.4-. Ello justifica que la nueva serie de planos en escorzo alterne el encuadre final del plano anterior, en el que Fontaine de pie mira a Jost -del que vemos apenas un fragmento, la parte posterior de su cabeza- con un nuevo plano picado de éste último (CM 2.11), subjetivo de la mirada de Fontaine, estableciendo de esta manera la posición relativa



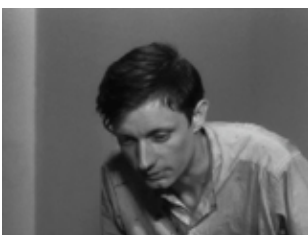
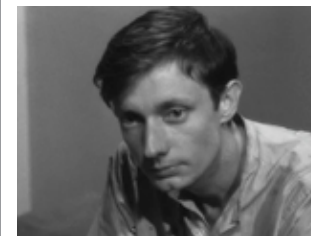
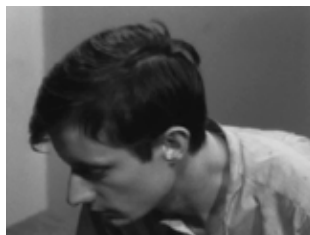
CM 2.6



CM 2.7



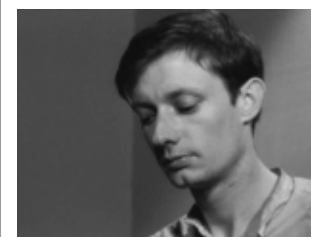
CM 2.8

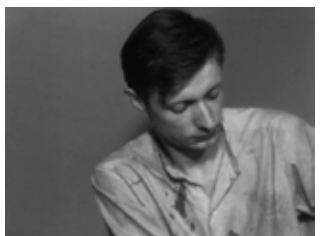


CM 2.11

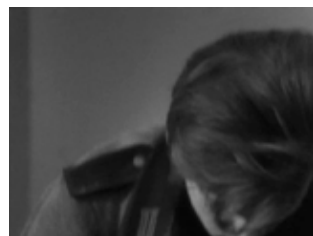


CM 2.12





CM 2.2



CM 2.3



CM 2.9



CM 2.2



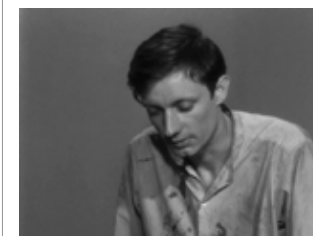
CM 2.3



CM 2.2



CM 2.3



CM 2.10



CM 2.10



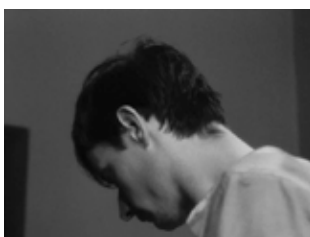
CM 2.11



CM 2.10



CM 2.9



de los dos personajes en base a la dirección de sus miradas.

El último plano CM 2.10 muestra cómo Fontaine agacha la cabeza para iniciar el acto de sentarse. El raccord de movimiento del actor mientras se sienta permite volver de nuevo al plano en escorzo CM 2.9 y continuar la conversación mediante una nueva alternancia de primeros planos. Fontaine comienza a preguntar a Jost sobre su familia, y sobre todo sobre el deseo del joven de volver a verla. La energía que muestra Jost afirmando que no desea otra cosa en su vida le hace pensar a Fontaine que quizás ha encontrado un compañero de fuga.

FONTAINE Tu néanmoins pas leur trouver ?
 JOST Oui, mais je ne vois pas comment³⁷.

Un último primer plano de Jost nos muestra cómo su mirada se desplaza y eleva su punto de vista siguiendo algo. Tras unos instantes de un tenso silencio, como respuesta a la mirada de Jost se introduce un nuevo plano contrapicado (CM 2.12) de un Fontaine reflexivo, a punto de tomar la decisión de confesar el plan de huida a su compañero de celda.

Un fundido encadenado efectúa la transición con un nuevo plano en el que los dos personajes continúan la conversación. Finalmente Fontaine confiesa su plan de huida, y ambos emprenden la aventura. Este análisis omite el resto de la conversación, ya que la estrategia de planificación, rodaje y montaje es muy similar a lo estudiado hasta el momento.

Durante toda la película se insertan pequeños fragmentos de la Misa de Mozart, una pieza solemne que remite inevitablemente a situaciones presididas por una gran intensidad emocional. Una prisión, por otra parte,

es un lugar en el que domina el silencio, y en el que cualquier sonido, por insignificante que sea, resulta importante. Fontaine utiliza estos sonidos diegéticos -cerraduras, pasos, llaves- que ya tiene identificados para relacionarse con un mundo que sabe que existe pero no puede ver³⁸.

Durante el análisis de la presente conversación, se procedió en simultáneo a realizar la arqueografía posible del espacio supuesto de la celda, comprobando como Bresson trabaja con un gran libertad la filmación de las diferentes tomas confiando en que un intencionado montaje no permitirá al espectador en un primer visionado comprobar como se está relatando un espacio que, en si, es imposible³⁹.

HA 1 Hiroshima mon amour _ la memoria y el olvido

Personajes	ELLA, EL
Localización	Café du fleuve (Café del río, guión de Marguerite Duras)
Duración escena	20m 17s
Número de planos	35

Sinopsis: Ambos personajes se encuentran en un café de Hiroshima. Una densa conversación permite que finalmente ELLA consiga confesar a su amante japonés el recuerdo del drama vivido en Nevers durante su juventud, la deshonra sufrida por su historia de amor con un oficial alemán invasor.

Este fragmento de la película intercala multitud de imágenes recreando la memoria de la terrible experiencia vivida por la protagonista en su ciudad natal, Nevers. En el presente apartado se hará mención expresa de la inserción de dichos fragmentos, pero



37. (FONTAINE) ¿Sin embargo no quieres encontrarte con ellos? / (JOST) Sí, pero no veo cómo.

38. Este particular se analiza a su vez en 3.3.3.3 Concisión y 3.3.3.6 El segundo sentido.

39. Ver 3.3.2.1 El falso retorno.



no obstante se analizará primordialmente lo que atañe a la conversación presente entre ambos⁴⁰.

Inicialmente, un plano picado nos muestra unos personajes circulando en bicicleta. La cámara los sigue efectuando una panorámica de izquierda a derecha hasta detenerse en la fachada exterior de un establecimiento. Esta toma supone el plano de localización que explicita el lugar donde supuestamente se va a desarrollar la conversación.

Un primer plano en escorzo (HA 1.1) nos muestra a ambos personajes en primer plano, EL de frente, ELLA de espaldas. Ambos se encuentran muy cerca, mejilla con mejilla. Tras unos instantes, la cámara realiza un travelling de izquierda a derecha comenzando a desplazar la atención sobre ELLA, desplazamiento que se ve interrumpido por la inserción de un plano del Rio Loira en Nevers, rodado con un movimiento similar, pero de izquierda a derecha.

Este montaje de dos planos contiguos, uno presente, otro perteneciente a la memoria, pero relacionados formalmente por un movimiento de cámara similar, resuelve de una manera muy interesante la transición entre dos ámbitos temporales distantes.

El segundo plano (HA 1.2) podría interpretarse como un estadio final de la panorámica interrumpida del plano HA 1.1, aunque con un encuadre menos concreto de los personajes. Se trata de nuevo de un plano en escorzo, pero en este caso mostrando a ELLA frontalmente. Tras un breve monólogo de la actriz, el amante japonés abraza con ambas manos los hombros de la misma para posteriormente iniciar un movimiento hacia atrás generando algo más de distancia respecto a su pareja.

El siguiente plano (HA 1.3) recoge inicialmente este movimiento en retroceso del actor para finalmente permanecer fijo en un primer plano muy concreto del mismo. La gravedad que va adquiriendo la conversación hace que el siguiente plano (HA 1.4) concrete aún más el escorzo anterior HA 1.2, permitiendo mostrar en detalle la mirada perdida de la actriz mientras recuerda su pasado debido a una pregunta formulada por su amante japonés. Tras un gesto de desesperación de ELLA, bajando la vista mientras reconoce no entender cómo pudo soportar semejante dolor, se insertan brevemente unas imágenes flashback en las que vemos a su amante europeo herido en el suelo.

El siguiente plano (HA 1.5) que construye la conversación registra a ambos personajes de nuevo en escorzo con ELLA como protagonista, pero desde un punto de vista más bajo, contrapicado desde la altura del tablero de la mesa. Nuevo plano de Nevers, en este caso del sótano donde la joven permaneció encerrada por deseo de su familia.

El siguiente plano (HA 1.6) pierde el escorzo del hombro masculino presentándonos un encuadre más concreto de la actriz desde un punto de vista ligeramente más alto que la altura de su mirada. La cámara acompaña el movimiento de ELLA mientras desesperada agacha la cabeza con la intención de depositarla en la mesa. Resnais aprovecha este momento en que su cabeza desciende para continuar insertando imágenes del sótano de Nevers, al que también hay que descender.

Un plano de detalle (HA 1.7) de las manos de ambos acariciándose interrumpe el fragmento de memoria anterior. Esta imagen se relaciona directamente con el siguiente inserto del drama que ELLA relata, en el que vemos cómo sus manos ensangrentadas arañan las paredes



HA inicio escena



HA 1.2



HA 1.6

40. El análisis pormenorizado de la inserción de los planos que constituyen la memoria de Nevers se analiza en diversos apartados, pero especialmente en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.



HA 1.1



HA 1.3



HA 1.4



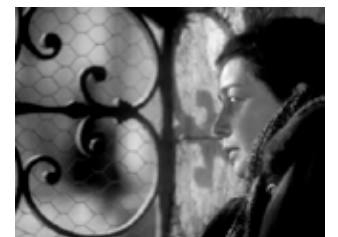
HA 1.5



HA 1.7



HA 1.8



>

del sótano de su casa en Nevers.

Un nuevo plano (HA 1.8) concreta el detalle de las manos de ambos acariciándose desde otro punto de vista, para posteriormente efectuar dos desplazamientos de cámara, uno horizontal siguiendo a la actriz mientras su mano coge un vaso de cerveza y uno vertical, para registrar cómo lo bebe compulsivamente. Su mirada perdida no busca la de su contertulio, no establece ninguna dirección. El siguiente fragmento de su historia pasada nos la muestra a su vez con la mirada perdida y ausente en su encierro en Nevers, junto a una ventana por la que vemos pasar de una manera velada a unos personajes pertenecientes a aquella sociedad que la ha repudiado.

Resnais saca mucho partido en esta escena de esta estrategia de montaje, posibilitando conectar visualmente las dos historias paralelas que hablan de amores imposibles, la de Hiroshima y la de Nevers.

La siguiente toma (HA 1.9) en el café de Hiroshima nos muestra al amante japonés en primer plano, con el rostro afectado por la historia que está escuchando. Su mirada denota que, a diferencia de ELLA, EL sí que mira a su acompañante de mesa mientras escucha. Su rostro parpadea por el reflejo del agua cercana. El siguiente plano de Nevers nos remite a la hierática imagen del padre de ELLA tras el escaparate del negocio familiar, deshonrado por su hija ante la población de Nevers.

El retorno a Hiroshima se realiza con un primerísimo plano de EL (HA 1.10), con la mirada cada vez más afectada. Se trata de una de las contadas ocasiones en que interrumpe el monólogo de ELLA con una corta pregunta.

EL Tu crisis?

ELLA Au début non, je ne cris pas. Je t'appelle doucement.

EL Mais je suis mort.

ELLA Je t'appelle comme même, même mort⁴¹.

Esta identificación entre el amante alemán muerto y el actual amante japonés -que asume durante el diálogo el papel del anterior- otorga una gran fuerza a la escena.

En el siguiente plano en Nevers vemos cómo ELLA ya no está en el sótano sino en su habitación. Inicialmente la vemos sentada con una mirada perdida y ausente, para pasar posteriormente a golpear con rabia las mullorquinas cerradas de la habitación en la que se encuentra confinada, momento en que hace acto de aparición su madre para instarle a que calle. Finalmente la madre le lanza sobre la cama y en raccord de movimiento vemos en un nuevo plano cómo ELLA es lanzada a su vez al sótano. La cámara efectúa una panorámica para ver cómo entran sus padres mientras ELLA relata que prometió no gritar, y que debido a ello le volvieron a subir a la habitación. El siguiente plano nos la muestra tumbada en la cama.

La historia en Nevers no se narra según un orden cronológico, mezclando los momentos en que ELLA se encuentra en el sótano y en su habitación. El relato se construye en base al establecimiento de unas ciertas relaciones entre los actos que en ambos lugares suceden.

Tras unos insertos de planos de detalle de algunos objetos pertenecientes a la memoria en Nevers, un nuevo plano (HA 1.11) nos muestra inicialmente al amante japonés de perfil, para posteriormente realizar la cámara un ligero desplazamiento lateral siguiendo a éste mientras aproxima su rostro al de su compañera. Ambos quedan encuadrados de perfil



HA 1.9



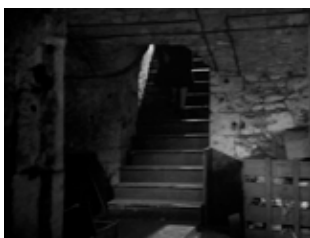
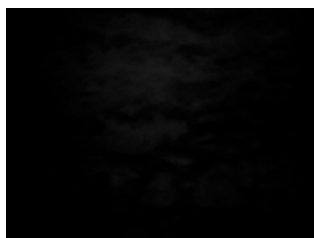
HA 1.11

41. (EL) ¿Gritas? / (ELLA) Al principio no, no grito. Te llamo suavemente. / (EL) Pero yo estoy muerto. / (ELLA) Yo te llamo igual, incluso muerto.



-Tu cris?

HA 1.10



HA 1.12

mientras ELLA continua su relato, hasta el momento en que EL desaparece tras el rostro de Ella apoyando su mejilla.

Resnais aprovecha el inicio del acto de separación de ambas mejillas para introducir un nuevo plano de ambos (HA 1.12), en *raccord* de movimiento de la acción anterior, desde un punto de vista más alto. La conversación se interrumpe unos instantes, vemos cómo EL le ofrece su cerveza a ELLA mientras al fondo podemos observar la cercanía de la mesa al río, justificando el murmullo del agua y los destellos que envuelven la escena.

ELLA continúa su relato mientras la cámara lentamente amplía el encuadre sobre ambos bajando ligeramente su punto de vista. El siguiente plano de Nevers nos muestra su rostro desenchajado en el sótano, a su vez con un movimiento de cámara que amplía paulatinamente el encuadre. Nuevamente Resnais recurre a los movimientos de cámara para enlazar visualmente ambas historias.

El siguiente plano en el café (HA 1.13) continúa este movimiento de cámara en retroceso sobre un encuadre más lejano de ambos desde un punto de vista a la altura de sus ojos. Desde un punto de vista formal, podría entenderse que la inserción del plano de Nevers no interrumpe la ampliación del encuadre sobre la pareja, motivo por el cual cuando volvemos a Hiroshima el punto de vista es más lejano.

A continuación, volvemos a Nevers. ELLA se encuentra de nuevo en el sótano con la la mirada ausente. Inicialmente le vemos de perfil, para seguidamente pasar a un primerísimo primer plano de su rostro iluminado sobre un fondo oscuro mientras su mirada ligeramente desviada parece fijar la atención sobre algo. Un nuevo plano nos muestra un gato negro mi-

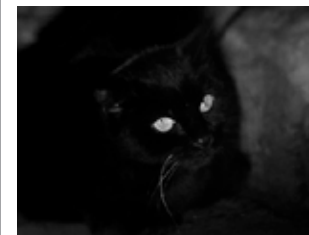
rando hacia arriba, enlazando ambas miradas.

La vuelta al café de Hiroshima se realiza con un plano general del café (HA 1.14) mostrando a un personaje en primer término seleccionando un disco de un *juke-box*. Al fondo vemos a ambos personajes prácticamente estáticos, sin conversar. Un nuevo plano de la máquina (HA 1.14a) nos detalla cómo el disco se coloca en el plato y baja la aguja, momento en el que comienza a sonar diegéticamente una melodía romántica, medio francesa -debido a la presencia de un acordeón- medio oriental, debido a la armonía con la que está construida⁴².

Un nuevo plano (HA 1.15) similar al HA 1.5 pero con un encuadre más amplio y un punto de vista más alto vuelve a concentrar la atención sobre la pareja. El plano anterior HA 1.14 pues, puede entenderse como una estrategia de "descanso" sobre la conversación, aprovechando al mismo tiempo la circunstancia para mostrar con mayor amplitud la localización en la que la acción se desarrolla.

Tras unos instantes de silencio, la cámara concreta el encuadre sobre ELLA mientras desesperada golpea con los puños la mesa. Tras esta acción, la cámara recupera el encuadre anterior en el que el amante japonés aparece en escorzo, mientras ELLA continúa su relato sin mirar a su interlocutor.

De vuelta a Nevers, un plano de detalle nos muestra la pequeña ventana que otorga algo de iluminación al sótano donde ELLA permanece encerrada. La música diegética sigue sonando. Un primer plano de EL (HA 1.16), similar al HA 1.3 pero algo menos concreto y con un punto de vista más lateral, nos permite volver a Hiroshima. Al igual que hemos visto en el plano HA 1.11, la cámara efectúa un pequeño desplazamiento lateral siguien-



HA 1.15



HA 1.17

42. Las particularidades de esta composición musical de Georges Delerue se detallan en 3.3.3.6 *El segundo sentido*.



HA 1.13



HA 1.14



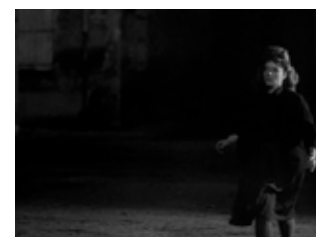
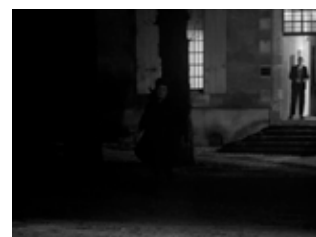
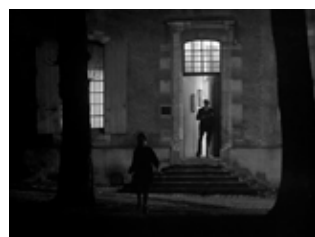
HA 1.14a



HA 1.16



HA 1.18



do al actor mientras aproxima su rostro al de la actriz y le acaricia las mejillas con las manos. Finalmente ELLA coge las manos de su amante japonés y se acaricia el pelo con ellas, momento que Resnais utiliza para introducir un plano de la actriz tumbada en la cama durante su encierro en Nevers acariciándose a su vez el pelo con sus manos.

Ya en el café, un nuevo plano (HA 1.17) nos muestra cómo ELLA lanza su cabeza sobre el pecho de EL. La siguiente escena de su pasado remite a cómo las mujeres del pueblo entre burlas le cortan el pelo brutalmente con tijeras, procedimiento habitual para todo aquel que había sido sorprendido estableciendo relaciones íntimas con el enemigo invasor. Durante esta escena finaliza la música que habíamos estado escuchando, intensificándose el canto de los grillos.

El siguiente plano (HA 1.18) en Hiroshima recupera el rostro de ELLA apoyado en el pecho de su amante adúltero pero mediante un encuadre más concreto. La cámara eleva su punto de vista cuando ELLA se separa de EL y busca su rostro. Posteriormente, el encuadre se concreta sobre ELLA hasta un primerísimo primer plano mientras continúa su relato apoyando su cabeza en la mano de su amante.

La siguiente escena en Nevers posee una tremenda fuerza, ya que constituye el único momento en que escuchamos un sonido del pasado. Un grito desesperado de ELLA inaugura un plano de la madre saliendo de su casa y corriendo hacia cámara. Su padre hace acto de aparición a su vez en la puerta, momento en que la cámara efectúa una panorámica de derecha a izquierda para encontrar a ELLA recibiendo un abrazo de su madre.

De nuevo Resnais utiliza una estrategia de montaje basada en la continuidad de las ac-

ciones, ya que el siguiente plano en el café (HA 1.19) nos muestra a ambos a su vez en actitud de abrazarse. Ambos se separan y estrechan sus manos.

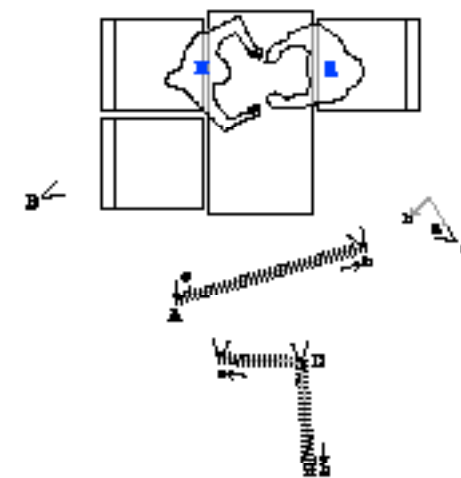
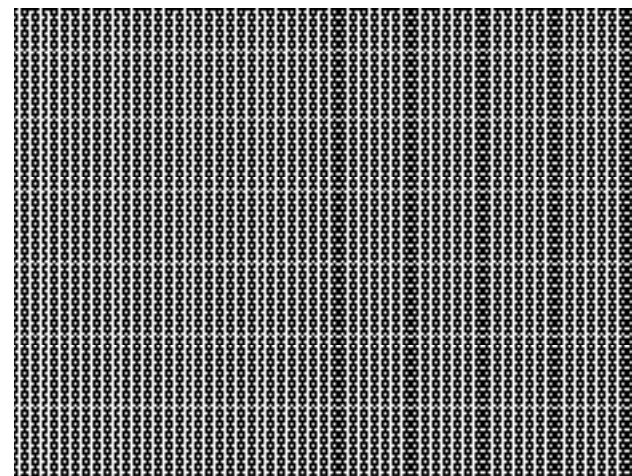
Retornamos al drama de juventud con un plano de ELLA en la habitación reflejada en un espejo con el pelo más largo, algo que expresa el paso del tiempo. El periodo de encierro está terminando, y su monólogo así lo expresa. ELLA está comenzando a salir de su locura: una toma de nuevo en el sótano pero con un rostro sonriente y el pelo más largo así nos lo demuestra.

ELLA L'hiver est terminé⁴³.

Ya en el café, un nuevo plano en escorzo (HA 1.20) nos muestra a la pareja, ELLA de frente. Desesperada, le dice que le haga beber. EL coge el vaso de cerveza y se lo acerca a los labios. ELLA bebe compulsivamente mientras reconoce que su desesperación proviene del recuerdo del momento en que comenzó a olvidar a su amante alemán.

Tras unos instantes de tenso silencio en los que ELLA se retira al respaldo de su silla apretando los puños, comienza a relatar el recuerdo del momento del asesinato del oficial alemán por un disparo anónimo. El siguiente plano en Nevers nos muestra desde un punto de vista muy bajo cómo ELLA se aproxima sonriente a una escalera para detenerse y mirar hacia abajo con gravedad. Un barrido panorámico nos permite salvar la distancia entre los dos niveles que la escalera relaciona para encuadrar al soldado abatido en el suelo. Otro barrido efectúa la transición hacia un encuadre en el que vemos un mirador del que supuestamente ha partido el disparo.

ELLA continúa su relato en el café mediante un primer plano (HA 1.21) envuelto en la



esquema de HA 1.1 a HA 1.3

43. El invierno se ha terminado.



>



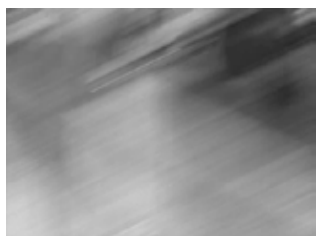
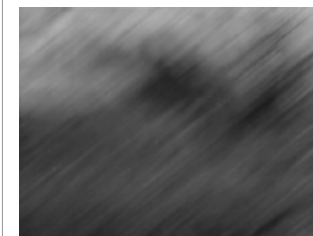
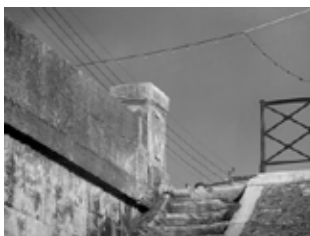
HA 1.19



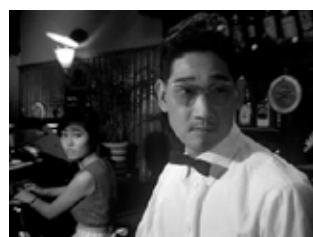
-L'hiver est terminé.



HA 1.20



HA 1.21



HA 1.22



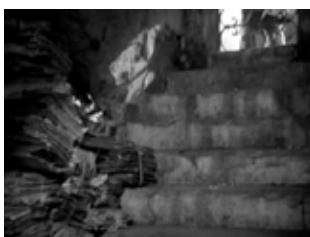
HA 1.23



HA 1.21



HA 1.24



>

penumbra del local. Sus ojos lloran por vez primera durante esta escena, está visiblemente afectada por el relato de cómo su amante alemán murió finalmente entre sus brazos. Se trata del plano de mayor duración de toda la escena con un minuto y treinta y dos segundos, coincidente con el momento más trágico de la conversación. Al final del mismo, la cámara amplía el encuadre sobre ella en el momento culminante de su desesperación, en el cual grita y golpea la mesa con fuerza. Su amante japonés le abofetea entonces intentando provocarle un shock que le permita salir de su estado.

Resnais introduce entonces dos planos HA 1.22 y HA 1.23 de los usuarios del café volviendo la cabeza, supuestamente debido a la acción que se acaba de desarrollar en la mesa que nos ocupa. Se trata de una estrategia de montaje muy interesante, ya que los movimientos de sus cabezas se relacionan perfectamente con el giro de la cabeza de ELLA al recibir las bofetadas.

Tras estos dos planos, volvemos por primera vez -y última- en esta escena a un plano inmediatamente anterior HA 1.21, algo que resulta lógico dado la gran continuidad que implican las acciones de este fragmento de conversación. Simultáneamente, comienza a sonar una música se podría decir estridente, como de gaitas, mientras EL le zarandea al tiempo que le acaricia. ELLA sonríe ligeramente, parece evidente que ha salido de su estado.

Un nuevo plano muy picado (HA 1.24) recupera a ambos personajes sentados en la mesa. ELLA, más tranquila, continúa relatando su historia mientras el sonido de gaitas finaliza y unos acordes de piano dan paso a una canción japonesa solapada por el siempre presente canto de los grillos. El siguiente plano en

Nevers es muy simbólico: alguien tira por la pequeña ventana del sótano una canica de vidrio. ELLA, con el pelo más largo, la coge entre sus manos y la lame: para ELLA simboliza el principio de una posible aceptación por parte de la población de Nevers, y consecuentemente el final de su encierro.

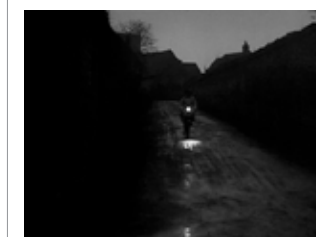
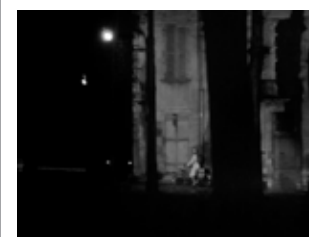
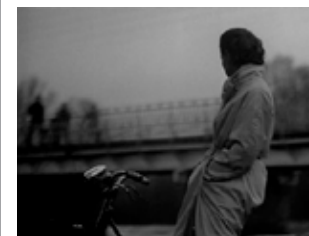
Ambos aparecen de nuevo en el café en un nuevo plano (HA 1.25) a su vez picado pero más concreto y con el punto de vista más bajo. Siguen estrechándose las manos, y la conversación es más relajada, ya que relata cómo por fin consigue salir de su encierro. El siguiente plano fijo apoya su relato, ya que la vemos montada en una bicicleta junto al río Loira observando cómo unos transeúntes atraviesan un puente. Se trata de un encuadre muy interesante, ya que la escasa profundidad de campo utilizada centra mucho la atención sobre la protagonista en primer término, al tiempo que apenas se intuyen los personajes caminando al fondo. El plano siguiente supone en realidad un flashback del anterior, ya que vemos cómo sus padres, aprovechando las sombras de la noche, le dejan salir de la casa para que pueda escaparse a París con su bicicleta. La vemos circular por Nevers por la noche y al amanecer por paisajes rurales, mientras su voz relata que esa misma noche el nombre de *Hiroshima* salía en todos los periódicos.

De vuelta al café de Hiroshima, un primer plano picado de la actriz (HA 1.26) nos permite atender a sus palabras con la mirada de alguien que sólo está concentrado en aquello que su recuerdo revive. Un plano de perfil de ambos (HA 1.27) similar al HA 1.13 pero más concreto permite observar cómo EL le sirve de nuevo cerveza y le sonríe, intuyendo que el relato del drama vivido ha acabado. Le acerca el vaso y ELLA bebe tranquila, mirando a su interlocutor con ternura.



>

HA 1.25



44. Tu marido, ¿sabe esta historia?

Al final del plano, ELLA inicia el movimiento de agachar la cabeza para situarla sobre las manos de ambos, que permanecen juntas. Resnais aprovecha este movimiento para introducir, guardando el raccord de movimiento, un nuevo plano (HA 1.28) muy concreto sobre el rostro de ELLA mostrando cómo deposita su cabeza y continúa su relato mientras EL apoya su mejilla en el pelo de la actriz. Mientras ELLA levanta su cabeza la cámara se desliza ligeramente para finalizar encuadrando en solitario el perfil del amante japonés en un plano similar al HA 1.11, momento en que ELLA le está diciendo que con EL pasará lo mismo, que un día olvidará la historia entre ambos.

EL Ton mari, il sait cette histoire? ⁴⁴

Este plano supone el único momento de la conversación en el que el centro de atención se desplaza al personaje masculino, ya que está profundamente interesado en saber si es el primer hombre en conocer la historia que ha escuchado y que con tanto celo ELLA ha atesorado durante largo tiempo. La música se interrumpe en este momento, siendo sustituida por el sonido del motor de una barcaza que a partir de ahora constituye la textura sonora de la escena. Cuando ELLA le contesta que no, que es el primero, EL hace acto de levantarse y un nuevo plano (HA 1.29) nos muestra a ambos de pie abrazándose. No se trata de un plano fijo, la cámara se mueve imperceptiblemente, girando alrededor de los personajes. Este movimiento de cámara pretende primar el rostro radiante del amante japonés, sintiéndose privilegiado por haber sido el primero en conocer la historia de juventud de ELLA.

El plano finaliza mientras ambos inician el acto de sentarse, gesto que se aprovecha para efectuar la transición en raccord de movimiento con el plano siguiente (HA 1.30),



HA 1.26



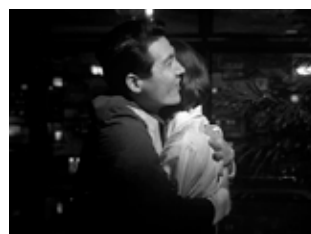
HA 1.27



HA 1.28



-Ton mari, il sait cette histoire?



HA 1.29



HA 1.30



HA 1.32



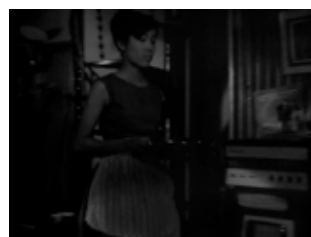
HA 1.31



HA 1.33



HA 1.34



en el que vemos a ambos de frente abrazados y sonrientes.

Un nuevo plano (HA 1.31) nos muestra a ambos abrazados, pero con un giro de 90° respecto al anterior. EL permanece de perfil, ELLA de frente, apenas hablan pues la historia se ha terminado. En un instante concreto parecen fijar su atención en algo mientras separan ligeramente sus cuerpos. Su semblante cambia de la felicidad a la preocupación, mientras comienza de nuevo a escucharse un sonido parecido al de una gaita. Tras un breve inserto de un plano nocturno de Hiroshima volvemos al encuadre anterior, observando que los personajes que anteriormente estaban sentados al fondo han desaparecido, hecho que nos permite intuir un paso del tiempo. Ambos, de perfil, permanecen en silencio y con sus semblantes ligeramente sombríos.

Un primerísimo primer plano de ambos (HA 1.32), predominando el rostro del actor, nos permite atender a su primer monólogo en este fragmento de película estudiado. ELLA escucha con una mirada triste y distante. A continuación, un nuevo plano (HA 1.33) nos muestra a ambos mientras fijan su atención en un punto lejano y hablan de las particularidades de la noche en Hiroshima, intercalando de nuevo un plano de la ciudad con una simulación de una *Tour Eiffel* iluminada y reflejada en el agua.

Tras este breve inserto, volvemos a un plano muy similar al anterior, y que podemos considerar prácticamente idéntico. EL fija su atención en algo que sucede fuera de cuadro, y a continuación ELLA también. El siguiente plano (HA 1.34) nos muestra a una camarera acercándose con una bandeja, por lo que intuimos el cierre del local. La cámara le sigue mientras se aproxima a la mesa y comienza a recoger los vasos y botellas vacíos; la

pareja observa la acción de la camarera en silencio, sólo se escucha el canto de los grillos.

ELLA coge su chaqueta y hace acción de levantarse. Un nuevo plano (HA 1.35), general del local, nos muestra cómo la actriz se levanta y desaparece, mientras EL permanece sentado. Comienza a sonar una pieza melancólica y triste coincidiendo con el momento en que el actor se levanta y desaparece a su vez, dejando el local vacío.

La escena termina con un plano de la actriz en la puerta del café. La cámara avanza hacia ella a medida que a su vez ésta avanza hacia la cámara hasta quedar en plano americano.

En una escena tan extensa los planos nunca se repiten idénticamente. Se manejan multitud de encuadres diferentes y estrategias de desplazamiento de cámara y posterior montaje, otorgando mucho dinamismo a un fragmento tan extenso que de otra manera podría haber caído en lo repetitivo.

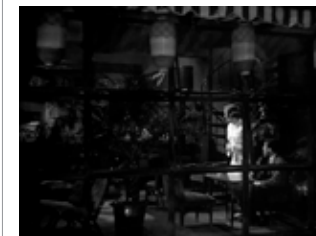
Sólo existen dos momentos en los que tras un breve inserto se retorna al plano anterior. El primero de ellos es cuando el actor abofetea a su acompañante para intentar sacarle del estado nervioso en el que se encuentra. El segundo, cuando se muestran al final de la escena unas imágenes nocturnas de Hiroshima. En ambos casos esta estrategia diferente al resto está justificada, ya que se intenta no romper la continuidad del momento.

Resnais cuida mucho en este fragmento de película el mantenimiento de los *raccords* de acción, utilizándolos como un recurso de transición entre planos diferentes.

Toda la escena está presidida por el murmullo del agua próxima, las voces de los supuestos

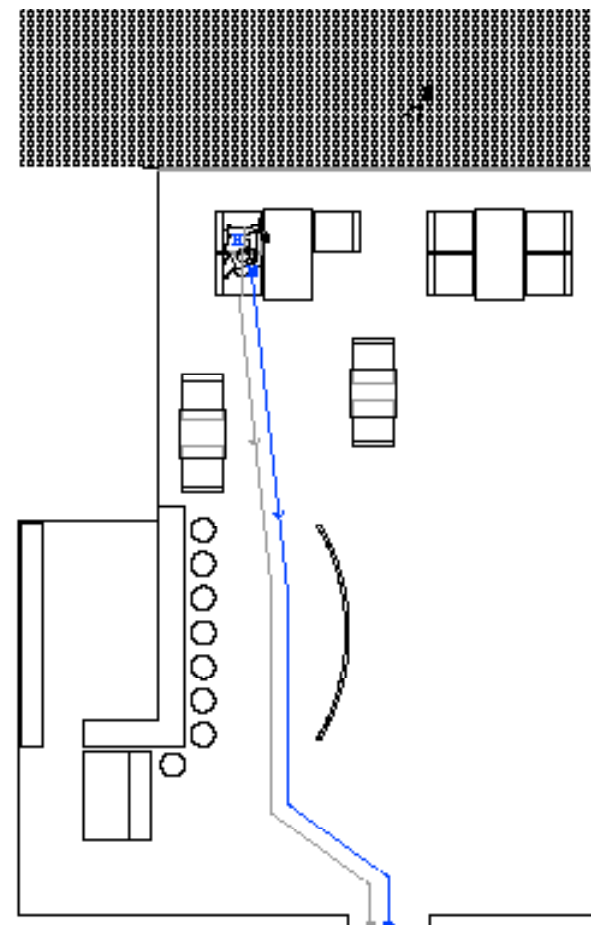
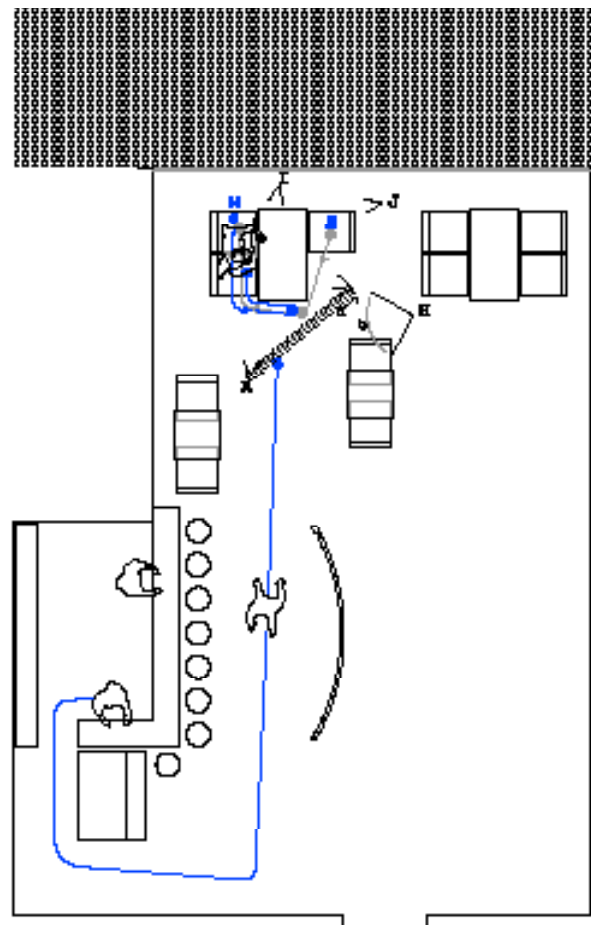
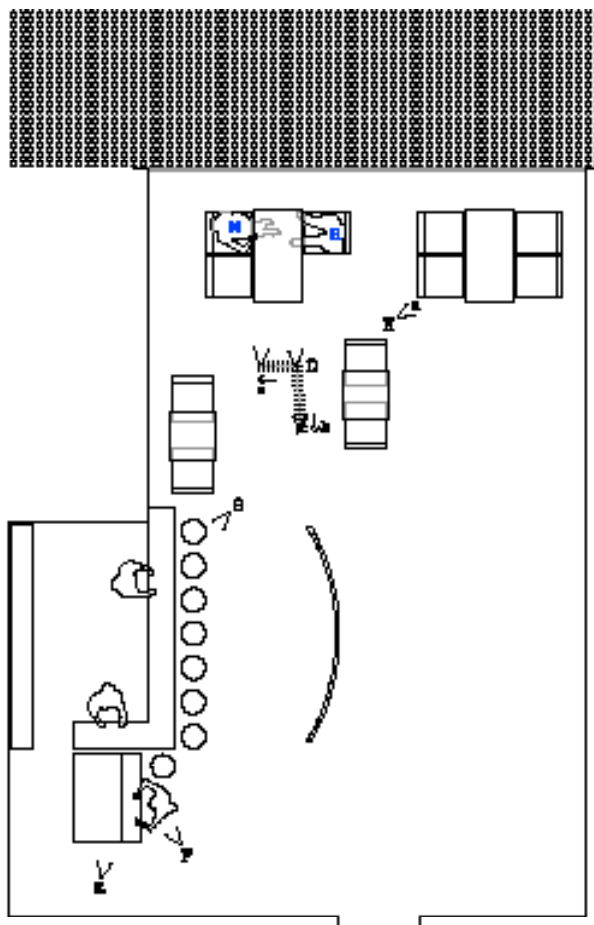


>



HA 1.35





usuarios del salón de té mezcladas con pin-celadas de canciones japonesas y el canto de los grillos nocturnos. Se trata de una tex-tura sonora muy interesante, ya que recrea a la perfección el ambiente fluvial y nocturno en el que ambos personajes se encuentran in-mersos.

Salvo algún momento particular ya comentado, las escenas en Nevers no tienen sonido, por lo que se sigue escuchando el ambiente antes mencionado. Se trata de un recurso formal in-teressante, ya que en Nevers también podemos pensar que pueden escucharse los grillos: sabemos que el río/agua existe, y tras las ventanas de los diversos encierros de ELLA vemos veladamente vibrar una ciudad con sus habitantes, por lo que resulta posible que se pueda escuchar un murmullo humano inin-teligible.

En el guión escrito por Marguerite Duras⁴⁵ se refieren prácticamente de manera idéntica to-dos los diálogos y situaciones. En la docu-mentación encontrada en la *BIFI*, y concreta-mente en los cuadernos de trabajo de la script Sylvette Baudrot⁴⁶, aparecen indicaciones muy interesantes sobre el plan pormenorizado de rodaje de esta escena. Conjuntamente con fo-tos fijas realizadas por Sylvette durante la filmación, encontramos pequeños croquis que hablan de la planificación de determinados momentos de la escena, con indicaciones de attrezzo y de posición de cámara. En ellos se puede intuir claramente las necesidades del decorado a construir, existiendo incluso un documento destinado al decorador en el cual se establecen las dimensiones necesarias del mismo de cara a un posterior rodaje.

Finalmente, en otra carpeta encontrada en los archivos de la *BIFI*⁴⁷ aparece un docu-mento manuscrito refiriendo la totalidad de planos que componen la escena, 44 en total,

número ligeramente superior al que en este análisis se ha establecido, pudiendo con-cluir que probablemente alguno de ellos fue rechazado durante el montaje.

PK 1/2 *Pickpocket* _ dos conversaciones

Personajes	Michel, Jacques, comisa- rio
Localización	Cafetería
Duración escena	3m 16s + 1m 49s
Número de planos	9 + 6

Sinopsis: Michel y su amigo Jacques se en-cuentran en una cafetería junto al comisario de policía. Éste último tiene la sospecha de que Michel es un carterista, pero no puede de-mostrarlo. En las dos conversaciones, Michel aprovecha esta circunstancia para trasladar su particular opinión sobre la pertinencia de que alguien pueda dedicarse mediante el hurto a equilibrar una injusta sociedad con desequilibrios económicos importantes.

Las dos escenas seleccionadas suponen un ejercicio de estilo clásico de rodaje de una conversación entre tres personajes. Am-bas se construyen mediante planos en escor-zo, garantizando un perfecto entendimiento espacial de la relación entre los interlo-cutores.

Conversación 1

Vemos a Michel deambular entre un conjunto de mesas de una terraza, se escucha el mur-mullo propio de un bar o cafetería. La cámara le sigue realizando una panorámica mientras busca algo con su mirada y su voz interior en off nos refiere la relación que mantiene con su amigo Jacques, al que todavía no co-nocemos. Finalmente, le vemos de espaldas entrando en un local.



PK inicio escena



45. Duras, 1960, 86-108.

46. BAUDROT GU62-B24.

47. BAUDROT GU212 B-66.

48. (MICHEL) Le miré unos instantes sin reconocerle. Le tendí bruscamente la mano. ¿Me reconoce?

Un fundido encadenado resuelve la transición con un primer plano en escorzo (PK 1.1) con la espalda de Jacques en primer término y Michel registrado frontalmente. La conversación continúa con un segundo plano (PK 1.2), también en escorzo, pero rodado desde el punto de vista contrario. Ambos se encuentran junto a la barra de un bar, bebiendo de pie.

Los planos anteriores se alternan dos veces, atendiendo fundamentalmente -aunque no únicamente- a los personajes cuando hablan. La tercera vez que vemos a Michel de frente en PK 1.1, vemos cómo parece fijar la atención sobre algo o alguien mientras su voz explica el motivo de su sorpresa.

MICHEL (Je le regardais depuis un moment sans le reconnaître. Je lui tendu bêtement la main)
 Vous me reconnaissez? ⁴⁸

Vemos cómo Michel le tiende la mano a un hombre de espaldas que aparece en cuadro por la derecha. A continuación, un fundido encadenado efectúa la transición a un nuevo plano (PK 1.3), en el que la cámara en travelling de retroceso registra a los tres personajes mientras avanzan y finalmente se sientan en una mesa. El fundido encadenado explicita que ha transcurrido el tiempo en el que ambos se han presentado.

A partir de este momento se trabaja una planificación con tres personajes, comenzando por el final del plano PK 1.3, en el que vemos al comisario de espaldas y a Michel y Jacques de frente. Una pregunta efectuada por Jacques al comisario permite pivotar el centro de atención a la respuesta de éste, mediante un nuevo plano (PK 1.4) en escorzo presentando de espaldas a quien ha preguntado y de



PK 1.1

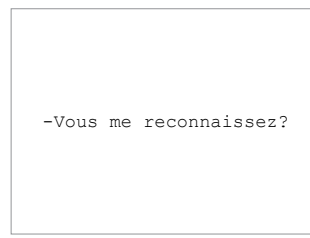
PK 1.2



PK 1.1

PK 1.2

PK 1.1



PK 1.3



PK 1.4



frente a quien contesta.

JACQUES Il y a beaucoup de voleurs?
COMISARIO Beaucoup. Beaucoup d'espèces.
Une variété infinie.

JACQUES Tous les vols ne sont pas aus
si graves. Certains sont
excusables. Si c'est la
pauvreté qui vous pousse...

COMISARIO Bien sûr...

JACQUES Este-ce qu'on ne peut pas
imaginer des vols sur lesquels
on fermerai les yeux ? Tu as
toute une théorie là dessus...

MICHEL Moi?

COMISARIO Dites.⁴⁹

A continuación, un plano equivalente al anterior (PK 1.5), también en escorzo, nos presenta la espalda del comisario y a Jacques de frente. A diferencia del plano de tres anterior, estos dos nuevos planos permiten construir la fracción de conversación entre estos dos personajes obviando la presencia de Michel. Jacques realiza una pregunta a Michel, circunstancia que provoca el montaje de un nuevo plano (PK 1.6), en el que manteniendo al comisario todavía de espaldas ya no vemos a Jacques pero sí a Michel mientras contesta.

La dirección de la mirada de Michel mientras contesta no se dirige a Jacques, que ha preguntado, sino al comisario, ya que la respuesta de alguna manera le compete. Ello permite que aparezca un nuevo plano (PK 1.7) en escorzo en el que vemos a Michel de espaldas y al comisario de frente. Estos dos planos se alternan varias veces mientras ambos personajes discuten sobre la posibilidad de justificar ciertos hurtos por parte de personas insolventes.

Tras un breve inserto del plano PK 1.5, en el

que vemos cómo Jacques apura su copa mientras mira fijamente al comisario, la conversación se reanuda mediante una nueva alternancia de los planos PK 1.6 y PK 1.7. Finalmente, la cámara partiendo del encuadre PK 1.7 eleva su punto de vista para registrar cómo el comisario se levanta, seguido de los otros dos personajes.

Un fundido encadenado resuelve la transición a una nueva toma (PK 1.8) en el que vemos inicialmente a Michel y Jacques saliendo del bar para finalizar con un plano en escorzo de ambos, con Jacques de frente, mientras continúan su conversación en el exterior. Un nuevo plano (PK 1.9) equivalente al anterior pero desde el punto de vista opuesto, nos permite seguir construyendo la conversación. Tras una alternancia de estos dos planos, un último encuadre PK 1.8 nos permite ver cómo Michel coge la lista de recomendaciones de trabajo que Jacques le ha preparado y se aleja de espaldas. La cámara pierde a Jacques en su movimiento panorámico registrando la retirada Michel, para a continuación fundir el plano a negro.

Conversación 2

Un primer plano de detalle (PK 2.1) nos muestra unas manos jugando en un *pinball*. El sonido del mismo predomina sobre el murmullo propio de un bar. El espectador imagina que se trata de Michel, ya que hemos visto en una escena anterior cómo el ladrón profesional que lo está adiestrando le ha recomendado este juego para flexibilizar las articulaciones de los dedos. La cámara amplía el encuadre y sube su punto de vista para efectivamente descubrir que es Michel quien juega, acompañado de Jacques y el comisario. El comisario le hace una pregunta a Michel, y ante su respuesta da media vuelta y comienza



> PK 1.5



PK 1.6



PK 1.8



49. (JACQUES) ¿Hay muchos ladrones? / (COMISARIO) Muchos. De muchos tipos. Una variedad infinita. / (JACQUES) Todos los robos no son igual de importantes. Algunos son excusables. Si es la pobreza quien te impulsa. / (COMISARIO) Cierto... / (JACQUES) ¿Podemos imaginar que hay robos sobre los que cerraríamos los ojos? Tu tienes toda una teoría al respecto... / (MICHEL) ¿Yo? / (COMISARIO) Hable.



PK 1.7



PK 1.5



PK 1.7



PK 1.6



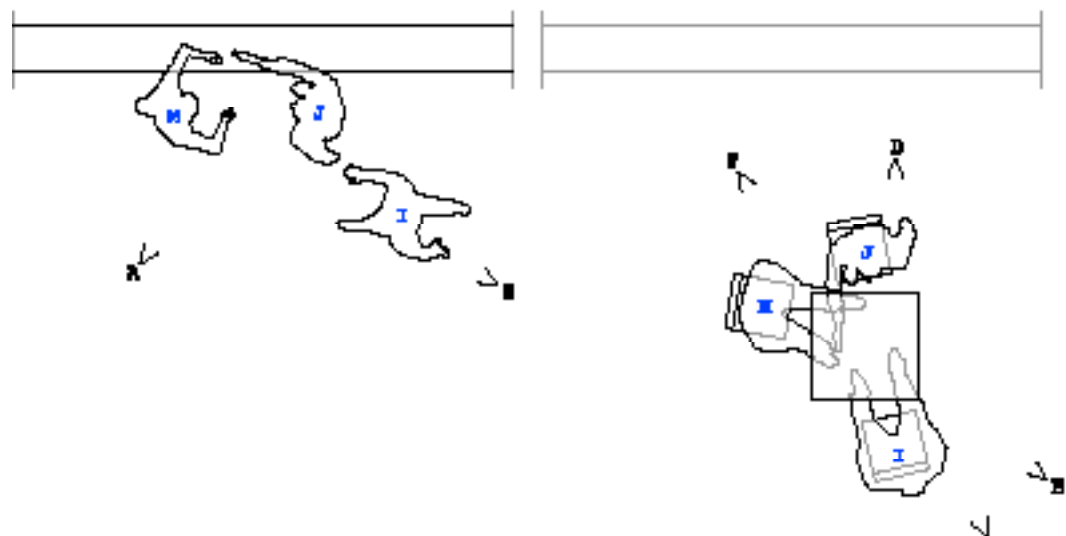
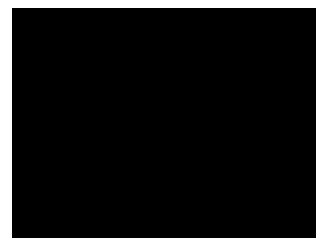
PK 1.7



PK 1.8



PK 1.9



su alejamiento del grupo.

COMISARIO Toujours les mêmes idées?

MICHEL Toujours⁵⁰.

Un fundido encadenado soluciona la transición a un nuevo plano (PK 2.2) de los tres personajes junto a una barra, el comisario y Jacques de frente, Michel de espaldas. Ante una pregunta comprometida del comisario, se monta un plano en escorzo (PK 2.3) desde un punto de vista opuesto, a fin de poder registrar adecuadamente el rostro de Michel mientras contesta.

Un plano (PK 2.4) similar al PK 2.2 pero con un encuadre más cerrado sobre los personajes permite seguir construyendo la conversación en alternancia con el PK 2.3. Tras esta alternancia, se vuelve de nuevo al plano PK 2.2, a fin de que este encuadre, algo menos concreto que el anterior, nos permita ver cómo el comisario le pide a Jacques un libro que tiene en las manos y como posteriormente lo hojea. Una alternancia de PK 2.2 y PK 2.3 permite concluir la conversación. La cámara desde PK 2.2 sigue al comisario mientras se despide y de espaldas se aleja del grupo, dejando fuera de cuadro a los otros dos tertulios.

Un fundido encadenado resume el tiempo transcurrido entre que el comisario desaparece y Jacques y Michel cambian de ubicación, dando paso a un nuevo plano en escorzo (PK 2.5) de ambos de pie, éste último de frente. La alternancia con un plano equivalente (PK 2.6) desde el punto de vista opuesto permite construir este fragmento de conversación. Antes de separarse, Michel reclama a Jacques que le devuelva el libro que anteriormente el comisario ha hojeado; una sucesión de ambos planos montados en raccord de movimiento nos permite recrear esta acción desde los dos

puntos de vista.

La conversación termina con un encuadre PK 2.5, Michel se da la vuelta y de espaldas se dirige a la puerta del local mientras Jacques se gira hacia cámara y, avanzando hacia ella, sale de cuadro por la derecha. Un fundido a negro da paso a la escena siguiente.

Resulta posible detectar una estructura ternaria común en ambas escenas. La primera parte desarrolla las características del encuentro entre los tres personajes en un ámbito diferente -aunque siempre en el mismo local- al que posteriormente la conversación tendrá lugar. Tras un primer fundido encadenado, se desarrolla la conversación propiamente dicha, modificando el centro de atención sobre unos u otros personajes mediante una inteligente utilización de los diferentes planos en escorzo. Por último, el comisario deja el grupo y un nuevo fundido encadenado da paso a una localización diferente -aunque dentro del mismo local- con ambos personajes de pie intercambiando sus últimas palabras.

Las frases son escuetas, cortantes. Los personajes parece que no quieren comunicarse. Sin embargo, y a diferencia de Hiroshima mon amour -en la que los diálogos son también muy escuetos-, no se trata de un texto "literario". Las conversaciones se trabajan con un tono muy coloquial, pertinente a la condición social y situación que la película trabaja.

Aunque no de manera absoluta, en ambas conversaciones el plano suele primar al personaje que habla, trabajando en muy escasas ocasiones la voz en off. Así pues, en una planificación basada casi exclusivamente en la utilización del plano en escorzo, la cámara asume el papel del interlocutor que escucha.



PK 2.1



PK 2.3



PK 2.4



50. (COMISARIO) ¿Siempre con la misma opinión? / (MICHEL) Siempre.



-Toujours les mêmes idées?
-Toujours.



PK 2.2



PK 2.2

PK 2.3

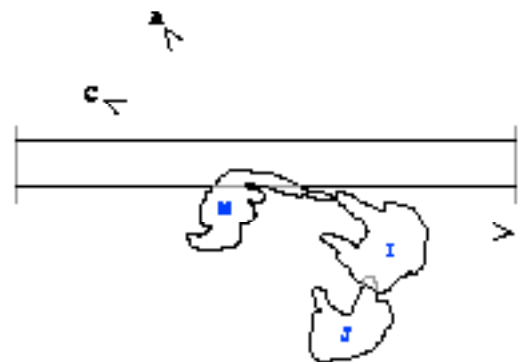
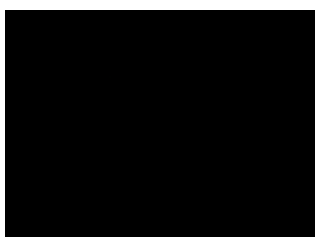
PK 2.2



PK 2.5

PK 2.6

PK 2.5



El murmullo del bar es constante, no incorporándose ningún tipo de música ambiente. A fin de poder concretar la atención sobre los personajes, se trabaja intencionadamente con una profundidad de campo corta o se articulan sistemas, como en el plano PK 1.4, en los que un velo translúcido nos permite matizar el detalle de los usuarios del bar que constituyen el fondo del encuadre.

BS 1 *Le beau Serge* _ conversación doméstica

Personajes	François, Yvonne
Localización	Casa de Serge e Yvonne
Duración escena	54s
Número de planos	3

Sinopsis: François se acerca a casa de Serge con la intención de hablar con él y ver cómo puede ayudarle a salir de la vida que lleva. Serge no está en casa, pero sí Yvonne, que le transmite de manera muy agria y directa que no se meta en la vida de Serge, que deje a ambos vivir tal y como lo están haciendo.

La conversación es tensa, ya que se evidencia una distancia vital y cultural imposible de salvar. La escena comienza con un plano de detalle (BS 1.1) de una mesa de comedor con la vajilla usada todavía no recogida. La cámara efectúa una panorámica con elevación de punto de vista hasta finalmente encuadrar a Yvonne a través del marco de la puerta de entrada mientras barre el exterior de la casa.

Algo más tarde vemos aparecer a François preguntando por Serge. Yvonne, muy tirante, le pregunta en primer lugar qué quiere de él, para finalmente informar a François de que Serge no se encuentra en casa mientras deja la escoba en la puerta y entra en la casa. La cámara realiza entonces una panorámica registrando a ambos personajes mientras ac-

ceden al interior de la vivienda y hasta que quedan en plano medio. Yvonne, de espaldas a François, se agacha hacia donde ya sabemos que se encuentra la mesa y escuchamos un sonido de platos y cubiertos. François le pregunta algo, y ella deja unos instantes lo que está haciendo para volverse hacia él y contestarle, volviendo inmediatamente a darle la espalda y agacharse sobre la mesa.

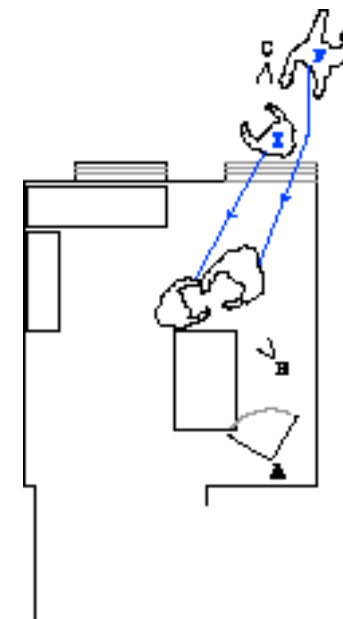
El inicio del plano, pues, nos permite dos cosas. En primer lugar, el tipo de vajilla y el estado en el que se encuentra nos habla de la condición humilde de la familia así como, en unión al hecho de que después la veamos barriendo, del desmesurado trabajo que el mantenimiento de la casa presenta para una persona sin ayuda familiar y por ende embarazada. Por otro lado, el hecho de sepamos que en la mesa se encuentra la vajilla sin recoger nos permite ubicar el sonido de platos y cubiertos que ahora escuchamos sin que una imagen nos lo muestre, estrategia utilizada para trasladar al espectador el poco interés que tiene Yvonne en la conversación al seguir con sus tareas domésticas en lugar de atender a François.

Una nueva pregunta de François, mientras le coge a Yvonne el brazo forzándole a que se vuelva, desemboca en un plano (BS 1.2) más concreto de ambos, desde un punto de vista similar pero ligeramente contrapicado. François es más alto que Yvonne, por lo que este punto de vista en realidad nos va a permitir que la siguiente toma que construye la conversación, un primer plano picado de Yvonne (BS 1.3), se entienda perfectamente desde la posible dirección de la mirada entre ambos.

FRANÇOIS	Je ne suis pas un ennemi, Yvonne. Je veux l'aider
----------	---



BS 1.1

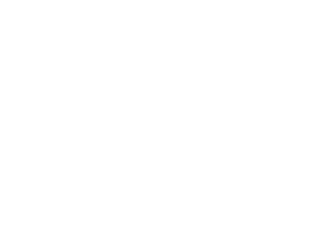


esquema BS 1



BS 1.2

BS 1.3



YVONNE Il ne vous a rien demandé?
Alors (Allez), laissez le
tranquille.
FRANÇOIS Vous savez bien qu'il n'est pas
eureux.
YVONNE Il est encore plus malheureux
depuis votre arrivée
On ne vous demande rien?

Vous êtes parti avec Marie.
Occupez-vous d'elle.
Je n'en demande pas plus.
Occupez-vous d'elle et laissez
nous⁵¹.

Tras estas palabras, la cámara amplía paulatinamente el encuadre sobre Yvonne descubriendo en el camino a François que, de espaldas, escucha cómo Yvonne dice una última frase y baja la cabeza. Una triste y melancólica pieza musical rellena el silencio entre ambos mientras la cámara sigue ampliando el encuadre hasta "salir" en su retroceso por la puerta de la vivienda. Este hecho, en unión del silencio reinante, supone una metáfora visual de lo que en realidad está ocurriendo, y es que con su actitud y sus palabras Yvonne ha tirado a François de su casa.

De vuelta a Sardent, la cámara realiza una lenta panorámica prácticamente a la misma velocidad con la que anteriormente hemos "salido" de la vivienda, recurso formal que establece una gran continuidad narrativa. Vemos cómo François atraviesa la plaza principal de la localidad bajo la mirada atenta de unos niños -que para él empiezan a representar la inexistencia de un futuro posible- junto a Glomand, el suegro de Yvonne, tendido en el suelo borracho, representando la realidad que acaba de abandonar en la casa de Serge⁵².

El sonido de animales domésticos presente en

toda la escena remite a la condición humilde y rural que envuelve la vida de Serge e Ivonne. La pieza musical insertada en el último tramo de la conversación resulta muy efectiva, tanto para rellenar el tenso silencio final entre los personajes como para apoyar la transición entre esta escena y la siguiente.

51. (FRANÇOIS) No soy un enemigo, Yvonne. Quiero ayudarle. / (YVONNE) ¿Le ha pedido algo? Entonces déjele tranquilo. / (FRANÇOIS) Usted sabe bien que no es feliz. / (YVONNE) Es todavía más infeliz desde su llegada. ¿Le pedimos algo? Usted ha estado con Marie. Ocúpese de ella. Yo no le pido nada. Ocúpese de ella y déjenos.

52. La continuación de esta escena se desarrolla en 3.3.2.2 *La cámara lúcida*.

3.3.3.8 LA VISIBILIDAD DEL ARTIFICIO

Jean Epstein:

Un ser que no esté en ninguna parte no existe y un hecho nos resulta tanto más real, creíble y capaz de interesarnos cuanto mejor sepamos donde se produce¹.

En toda construcción artificial el hacedor se reserva el derecho de omitir todos o parte de los procesos y estrategias que ha empleado para la consecución de la obra. Esto resulta evidente en el momento en que existe la posibilidad de consultar información fiable y completa sobre el procedimiento previo de ideación y definición de aquello que va a construirse, se trate en el caso que nos ocupa de un edificio o de una película. Es por ello que en la mayoría de los casos se define en esta documentación inicial estrictamente aquello que el creativo necesita para precisar sus intenciones -a sí mismo o a un tercero- o para cumplir unos ciertos requisitos de cara a que el documento pueda considerarse solvente y completo.

En ambas profesiones este expediente inicial -proyecto o guión- cuenta con aquellos documentos necesarios para acometer el proceso de elaboración de la obra, aunque el realizador cinematográfico disfruta de un mayor grado de libertad que el arquitecto al no estar sometido al control normativo que envuelve el proceso arquitectónico debido a las responsabilidades civiles que su trabajo comporta. Pero en cualquier caso, siempre conviene dejar un margen para las decisiones de obra, aquellas que necesariamente se

deben ir adoptando conforme la construcción avanza, sea para resolver problemas imprevistos, sea para incorporar alguna mejora no contemplada en la fase de ideación inicial.

Ello hace que ante la obra finalizada el proceso de construcción se convierta en algo invisible y difícil de perseguir. Intenciones de proyecto y decisiones de obra estrechan así sus manos persiguiendo una deseada unidad estructural y constructiva en la que cada fase interpuesta será pronto olvidada excepto por aquel que durante un tiempo ostentó la responsabilidad de su ejecución. Y de hecho resulta conveniente que así sea, ya que la exhibición intencionada del proceso interpuesto para la construcción de la obra podría conllevar para el receptor un cierto distanciamiento al primar en exceso los elementos constituyentes sobre la integridad de la misma.

No debemos olvidar, sin embargo, que tanto el cine como la arquitectura han vivido épocas en los que este propósito ha constituido su credo principal. Con argumentos mayoritariamente basados en la exhibición intelectual de la búsqueda de una cierta transparencia constructiva o conceptual, el siempre deseado trabajo honesto con los materiales

1. García, 1993, 349.

se convirtió en algo que irremediablemente redundó en un recargamiento visual de la obra que en ocasiones impedía una vivencia más allá de lo que conceptualmente podía entenderse.

Eric Rohmer cita al respecto, en un artículo publicado en *Combat* en 1949 titulado *La época clásica del cine*, lo siguiente:

*Todo se convirtió en signo o en símbolo; halagado por el crédito otorgado a su inteligencia, el espectador se dedicó a comprender y se olvidó de mirar. Que la pantalla, liberada desde el nacimiento del sonoro de una tarea tan ajena a su naturaleza, encuentre su verdadera función, que no es la de decir, sino la de mostrar.*²

Helio Piñón, en su ensayo *Miradas intensivas* realiza un comentario similar centrado en este caso en un período posterior del siglo XX:

*Cuando a partir de los años sesenta, los arquitectos abandonaron los principios de la visualidad moderna, atraídos por la promesa de organicismos, realismos e historicismos de diversa índole, el vacío que dejó la formalidad perdida trató e cubrirse con los efectos de la razón y de su sombra sensible, la imaginación. Así, el objetivo de producir imágenes suplantó al de construir formas; el empeño en proponer apariencias reemplazó al compromiso de construir estructuras visualmente ordenadas.*³

La similitud entre ambos textos resulta evidente aún contando con la distancia temporal con la que se plantea su escritura y el diferente período cultural que comentan. Tanto el cineasta como el arquitecto manifiestan en ellos su preocupación ante la pérdida de visualidad a la que conduce la sustitución de una necesaria construcción al servicio de la forma por una excesiva incidencia en los

aspectos más discursivos de la obra, algo que Mies van der Rohe con su característica concisión ya esbozó en su artículo *Bauen* de 1923⁴:

No sabemos de ningún problema formal, sólo problemas constructivos. La forma no es la meta, es el resultado de nuestro trabajo. La forma, por si misma, no existe. La verdadera plenitud de la forma está condicionada, está entremezclada con la propia tarea, si, es la expresión elemental de su solución. La forma como meta es formalismo; y esto lo rechazamos. Tampoco buscamos un estilo. También la voluntad de aspirar a un estilo es formalismo. Tenemos otras preocupaciones. Precisamente nos interesa liberar la práctica de la construcción de los especuladores estéticos, para que vuelva a ser aquello que únicamente debería ser, es decir, CONSTRUCCIÓN.

La forma, pues, como resultado, impenetrable a los procesos y estrategias que la han originado salvo que un estudio atento plantee la indagación sobre los mismos. Tan sólo desde la mirada analítica e intencionada que proporciona el conocimiento profundo de la práctica de una determinada disciplina deberíamos estar en condiciones de diseccionar el proceso constructivo de una obra, asumiendo con ello un cierto distanciamiento temporal de los valores estrictamente visuales y funcionales que la resumen. Sólo los arquitectos vemos la arquitectura como la vemos, sólo los cineastas pueden hacerlo en su caso, interponiendo una mirada afina-da y crítica constante, llena de preguntas que los ajenos a la disciplina no aciertan a comprender.

Ello permite que el usuario profano pueda experimentar en el caso general la vivencia espacial de lo que el arquitecto proyecta sin interponer demasiadas preguntas, siempre y cuando el programa se haya resuelto cuanto



CROWN HALL EN CONSTRUCCIÓN



CROWN HALL, M.VAN DER ROHE

2. Rohmer, 2000, 70.

3. Piñón, 1999, 252.

4. Neumeier, 1995, 366. (publicado originalmente en la revista *G*, nº 2, septiembre de 1923, pág. 1)

menos de una forma sensata y la estructura y construcción de aquello que nos contiene resulte conveniente. Más tarde, y sólo en algunos casos, la arquitectura manejando estos mismos elementos podrá involucrar nuestra sensibilidad de una manera especial incluso, por qué no, emocionar.

Las preguntas aparecerán inevitablemente cuando, como cita Rohmer en su texto, se obligue al usuario a plantearse el sentido de aquello que experimenta, cuando se haga visible el artificio del proyectista, desapareciendo en ocasiones la integridad de la obra bajo la singularidad de sus efectos especiales.

Contando a su vez con la complicidad de un espectador que no va a ver nada de una película excepto aquello que se haya decidido mostrar con el último montaje, el realizador cinematográfico también dispone de un amplio grado de libertad en el proceso constructivo de su obra. El crédulo asistente a la proyección de una película se encuentra pues indefenso a la hora de intentar saber con certeza hasta que punto puede otorgar credibilidad a las imágenes que desfilan ante sus ojos, ya que han sido intencionadamente manipuladas en dos estadios diferentes: en el momento de su registro y en la fase de post-producción y montaje.

Pero esto no siempre ha sido así. Trabajando para un espectador novel, en los inicios del cine la acción debía poderse seguir fácilmente, y para ello constaba únicamente de una serie de planos fijos en los que actores exageradamente maquillados entraban y salían de cuadro utilizando mecanismos de camuflaje muy parecidos a las representaciones teatrales. Esto ayudaba a los primeros espectadores a entender el lenguaje nuevo que el cine estaba creando. O por lo menos a no pensar

en él.

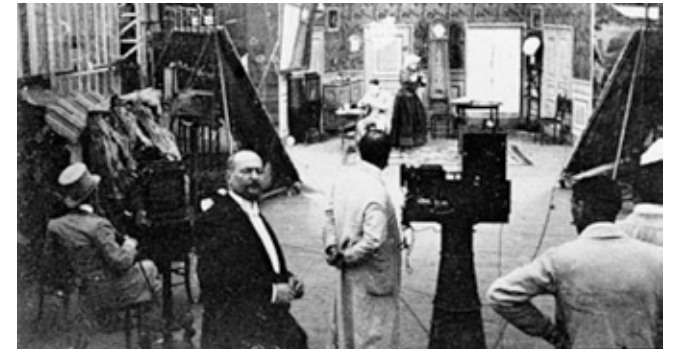
No fue hasta el comienzo del *découpage* en planos sucesivos y el subsiguiente montaje cuando el cine comenzó una auténtica renovación de su lenguaje en base a la posibilidad de yuxtaponer dos escenas animadas, en la que una seguía a la otra suprimiéndola.

Se trataba de un nuevo lenguaje, hasta el punto de que los efectos especiales utilizados se convirtieron rápidamente en signos convencionales, en una especie de código tácito e internacional que muy pronto fue interiorizado por el espectador. A diferencia de la escritura, en la que las palabras obedecen siempre a un código que hace falta conocer y descifrar, la imagen en movimiento es válida para todos. De hecho se aprende a leer y a escribir con mucho esfuerzo en cambio, en el caso general, nadie necesita interponer un aprendizaje para comprender con carácter general la historia que se desarrolla en la pantalla.

Así, en sus primeros tiempos el cine escribió antes de saber escribir, incluso antes de saber que escribía. Como un guión bien construido, la acción precedía a la intención, importando sólo resolver los problemas técnicos y mostrarlo todo claramente: ninguna zona en sombra, largos planos fijos, acciones simples, sentimientos claros, gestos exagerados.

Hoy el realizador ya cuenta con un espectador instruido. Desde muy pequeños la pequeña o gran pantalla capta nuestra atención, y no interponemos preguntas. Entendemos aquello que se nos muestra y lo sentimos real, tangible, olvidando el artificio en el que está basada toda construcción cinematográfica.

Un buen ejemplo de ello lo constituye una



L'ENFANT PRODIGE, M. CARRÉ

escena de la película *La peau douce*, en la que Pierre le está haciendo fotos a Nicole en el monte. Inicialmente se nos muestra un primer plano de ella, en una actitud claramente seductora. A continuación, se monta un primer plano de Pierre mirando de frente, y posteriormente bajando la vista como fijando la atención en algo. Un nuevo plano de detalle nos descubre sus manos manejando una cámara de fotos.

A partir de este momento, el espectador vincula las imágenes que está viendo de Nicole con lo que la cámara de fotos está encuadrando por su objetivo, sin cuestionarse que la distancia a la que están ambos personajes, y que el plano siguiente nos muestra, no permite realizar con ese tipo de cámara unos primeros planos como los que han inaugurado la escena.

Un nuevo plano registra como Pierre se acerca a su amante y modifica su pose para la siguiente colección de fotografías. Se trata en este caso de un plano descriptivo, que podríamos calificar de "objetivo" respecto al resto de planos, ya que está destinado a transmitir aquellos datos necesarios para la comprensión espacial de la escena.

La construcción del artificio alcanza su cota máxima, cuando vemos a Pierre avanzando hacia Nicole mientras enfoca su cámara y la toma siguiente nos enseña el acercamiento sobre la actriz que supuestamente está viendo Pierre en el visor de la cámara. En este caso, la cámara cinematográfica se identifica con el objetivo de la *Rolleiflex* que Pierre maneja, sin que ello sea advertido por parte del espectador.

Nicole se enfada por el excesivo celo que su amante está vertiendo en la fotografía y finalmente Pierre decide que ambos se hagan

una foto conjunta. Un plano que supuestamente representa la mirada de Nicole mientras Pierre prepara la cámara da paso a otro en el que vemos como el actor corre hacia Nicole tras accionar el disparo automático de la misma. La escena concluye concretando el plano sobre ambos mientras posan, algo que inequívocamente es interpretado por el espectador como el encuadre ficticio que la cámara de fotos realiza sobre ambos personajes. Se trata pues de un plano muy interesante, ya que de una manera visual e invisible reúne un plano descriptivo de la acción con un plano subjetivo del posible encuadre que la cámara de fotos realiza.

Así pues, en esta escena vemos cómo se articulan imágenes de Nicole que supuestamente debemos identificar como aquello que la cámara fotográfica está encuadrando -o también como lo que ve Pierre desde su posición de fotógrafo-, imágenes de Pierre bajo la supuesta mirada de Nicole y planos descriptivos generales de la acción. El espectador, concentrado en la acción, enlaza estos planos y entiende la escena sin cuestionar la posibilidad o no de aquello que su mirada registra.

Encontramos otro ejemplo de este tipo de mecanismos en aquellas situaciones en las que un actor mira por el ojo de una cerradura o a través de unos prismáticos. Al realizar estas acciones sabemos que nuestra mirada, aunque ocasionalmente afectada de pérdida de profundidad y volumen, no recorta aquello que vemos con la forma de una cerradura, en el primer caso, o de dos círculos, en el caso de unos prismáticos. Sin embargo, en muchas películas en las que esto ocurre se incorpora una plantilla representando que las imágenes que vemos suponen un plano subjetivo de la mirada de aquel que hemos visto anterior -o posteriormente- mirar a través de un



[PD·INDENTIFICACIÓN MIRADA DE ESPECTADOR CON OBJETIVO FOTOGRÁFICO >





orificio.

Rear window (La ventana indiscreta, 1954), de Alfred Hitchcock, supone un buen ejemplo de ello, aunque cuando James Stewart mira por los binoculares no se enmascara la imagen con dos círculos, como en otras películas ocurre, sino que se incorpora en los bordes del fotograma un ligero sombreado que vagamente reconstruye un círculo, exactamente igual a cuando mira por el teleobjetivo de su cámara de fotografiar. Resulta interesante en este sentido la escena en la cual confiesa a su asistente su obsesión por lo que acontece en la ventana del patio interior. El primer plano nos muestra cómo ambos miran por la ventana; el segundo plano, subjetivo de la mirada de ambos, nos encuadra aquello que ven; en el tercer plano, vemos cómo James Stewart mira por el objetivo de su cámara; en el cuarto plano, finalmente, atendemos a un encuadre más cercano de lo que en la ventana acontece enmascarando el fotograma como antes se ha citado con una plantilla de bordes circulares.

En otro de los títulos más célebres del maestro del suspense, *North by Northwest (Con la muerte en los talones, 1958)*, se utiliza una estrategia similar. El espectador sabe que Cary Grant acaba de llegar al monte Rushmore, por lo que una vista del monte con las efigies de los cuatro presidentes estadounidenses esculpidas nos otorga certeza sobre ello. Tras unos segundos, el encuadre se concreta sobre la escultura mientras paulatinamente se forma en el perímetro una máscara circular oscura. Resulta evidente que lo que este efecto persigue es recrear la impresión de que alguien, a través de algún instrumento óptico, está aproximando el detalle sobre la misma. Un plano posterior nos muestra cómo Cary Grant efectivamente está mirando a través de un telescopio público.

Por último, inevitable no recordar en *Psycho (Psicosis, 1960)* cómo un desequilibrado Anthony Perkins descuelga de la habitación contigua a Janet Leigh un cuadro con la escena bíblica de Susana y los viejos -en la que unos voyeurs ancianos espían el baño de una joven- con el fin de descubrir una mirilla y espiar a la que posteriormente será asesinada en la célebre escena de la ducha.

En *Salò o le 120 giornate di Sodoma (Saló o los 12 días de Sodoma, 1975)*, Passolini hace mirar por unos prismáticos a un personaje que está siendo torturado para de alguna manera mitigar con la distancia que ello supone la crudeza de la escena. En este caso la máscara sí que reproduce los dos círculos de unos binoculares.

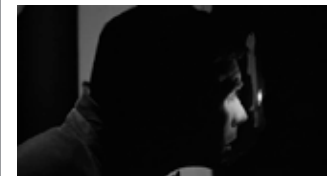
Quizás una de las escenas más claras que utilizan esta estrategia se encuentre en la película *The killers (Código del hampa, 1964)*, de Don Siegel. Jack Browning (Ronald Reagan) se encuentra en el graderío de un circuito durante una carrera de coches mientras, utilizando unos prismáticos, intenta controlar si su amante va a tener una cita secreta con un mecánico de boxes. Una primera toma nos lo muestra mirando por ellos, para a continuación pasar a un plano subjetivo de su mirada enmascarado con dos círculos intersectados simulando la visión a través de unos binoculares. A continuación, un primer plano nos muestra su rostro tras haber descubierto la cita secreta de su amante y el mecánico. Lo que resulta interesante de esta escena es que a continuación se nos muestra en varios planos, más concretos y ya sin máscara circular, la aproximación entre ambos. El espectador no duda en pensar que es lo que realmente Jack Browning sigue viendo, aunque ello es imposible dada la distancia a la que se encuentra y que la visión por los prismáticos ha mostrado.



[REAR WINDOW, A.HITCHCOK >



[PSYCHO, A.HITCHCOK >





]



[NORTH BY NORTHWEST, A.HITCHCOCK >

]



[SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA, P.PASSOLINI >

]



THE KILLERS, D.SIEGEL >



]

En *Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson recurre a una estrategia similar cuando Fontaine observa tras la mirilla de su celda. En un primer plano le vemos acercarse a ella, para posteriormente observar en una nueva toma enmascarada con una plantilla circular la puerta de la celda que se encuentra frente a la suya. Fontaine llama entonces a su compañero, momento en el que vemos cómo la mirilla de la puerta que Fontaine observa se oscurece representando que a su vez alguien mira por ella.

Desde el punto de vista formal constructivo, resulta pues de mucho interés estudiar ciertos mecanismos visuales y auditivos que el cine ha convertido en convencionales hasta el punto de que, existiendo otras posibles alternativas, son utilizados por la mayoría de directores.

Uno de los que desde el punto de vista de la particular mirada que un arquitecto ejerce sobre las cosas resulta más interesante analizar es el mecanismo o mecanismos mediante los cuales el director traslada al espectador los detalles precisos del lugar donde se desarrolla una acción. Algo que, por lo anteriormente referido, no garantiza en absoluto la veracidad de dicho emplazamiento, ya que con el proceso de montaje como coartada resulta muy difícil distinguir el rodaje en un escenario real o en un estudio.

En el caso más general se trata de reseñar el ámbito arquitectónico o urbano en el que va a tener lugar la escena o escenas siguientes, pero no tiene por qué circunscribirse a ello. En *Le feu follet* (*El fuego fatuo*, 1963) de Louis Malle, una cámara en travelling rueda lateralmente y desde una cierta distancia a un coche que circula por un boulevard de París. El coche acorta distancias con la cámara hasta que vemos cómo una mujer

-a la que ya conocemos de una escena anterior- mira por la ventanilla y realiza algunos comentarios. El plano siguiente nos la muestra desde el interior del vehículo, en la misma actitud, hasta que gira la cabeza para dirigirse a alguien y en un nuevo plano vemos al protagonista de la película absorto en sus pensamientos. En este caso el plano previo nos ha introducido de alguna manera en el interior de un vehículo.

Resulta muy habitual que para informarnos del emplazamiento interior o exterior donde va a transcurrir una determinada escena se recurra a una serie de artificios basados bien en el montaje de dos planos consecutivos, bien mediante una cierta estrategia de rodaje de un plano continuo. Hasta tal punto estas instrumentaciones se han convertido en algo convencional y aceptado que sería inviable intentar lo contrario, es decir, reseñar mediante estos sistemas un lugar donde se ha desarrollado una acción con posterioridad a su finalización. El espectador, inevitablemente, pensará que el emplazamiento que se presenta corresponde a la escena que a continuación va a suceder en la pantalla, nunca al revés. La única posibilidad para que esto pueda ocurrir es que narrativamente se introduzca algún dato más, como por ejemplo el hecho de que tras un plano de una conversación en una casa entre varias personas se les vea a continuación salir de un zaguán continuando su conversación.

En ocasiones, esta necesidad de mostrar claramente el emplazamiento donde transcurre la acción resulta muy pertinente, ya que argumentalmente reviste una importancia especial. En otras simplemente se trata de una convención asumida por ambas partes, director y espectador, mediante la cual parece necesario definir de una manera precisa una cierta caracterización arquitectónica del



[CM·MIRILLA DE LA CELDA >



lugar donde aquello acontece. Por último, la presentación de dichas localizaciones permite que posteriormente el espectador persiga sin esfuerzo el suceder de las diferentes acciones en cada emplazamiento tan sólo mostrando ciertos elementos pertenecientes al mismo.

El lenguaje cinematográfico dispone de dos tipos de planos a la hora de transmitir el emplazamiento de una determinada escena. Ira Konigsberg define el primero de ellos, el *plano de situación*, de la siguiente manera: *Plano que abre una secuencia y que establece el lugar de la acción, pero que también puede definir una atmósfera o dar al espectador información respecto al tiempo o a la situación general. Los planos de situación normalmente son planos generales o planos de conjunto. A veces una serie de planos de situación ofrecen una visión del lugar desde distintos ángulos y perspectivas, o se utiliza un plano de panorámica o un plano móvil con el mismo fin. A veces también se emplean planos de resituación durante una secuencia para recordarnos el lugar o la atmósfera, o para sugerir el paso del tiempo*⁵.

En su definición vemos que habla del *plano de resituación*, que más adelante define como: *Plano interpuesto durante una secuencia o como conclusión de la misma, el cual repite o resulta similar al plano de situación empleado al inicio de la secuencia, y que se utiliza con el fin de subrayar de nuevo la localización general de un acontecimiento. Los planos de resituación pueden emplearse para introducir algún elemento novedoso en la acción, como un personaje o un vehículo; para mostrar la llegada o la marcha de alguien; para mostrar el paso del tiempo o un cambio en las condiciones climáticas o, simplemente, para mantener una atmósfera*⁶.

El análisis subsiguiente pretende subrayar los mecanismos utilizados por los realizadores para trasladar al espectador, mediante el plano o planos de situación, el emplazamiento en el que la escena va a desarrollarse, analizando a su vez aquellos casos en los que un plano de resituación -similar o diferente al inicial- nos permite volver a un lugar conocido.

ANÁLISIS FÍLMICO

A continuación, se procede a analizar ciertas escenas de las películas estudiadas agrupándolas por bloques según el procedimiento empleado por el realizador para trasladar la localización donde se desarrolla la acción. En ciertas ocasiones, algunos personajes formarán parte de la escena explicitando su presencia en el lugar; en otras, será un determinado montaje el que nos permitirá entender que una acción concreta se va a desarrollar o se ha desarrollado en el lugar que se nos acaba de presentar.

01.

Una primera estrategia muy habitual consiste en filmar el zaguán de un edificio para posteriormente elevar el punto de vista de la cámara y registrar una ventana o una terraza; o bien al contrario, comenzar el recorrido por la cornisa del edificio y descender posteriormente hasta un nivel inferior. A continuación, un nuevo plano nos muestra un espacio interior. El espectador no alberga ninguna duda: el ámbito que se nos muestra en segunda instancia mantiene una cierta correspondencia con la ventana o hueco que el plano anterior nos ha mostrado. Sin embargo, en la mayoría de los casos ello no es en absoluto cierto, ya que resulta frecuente rodar una localización exterior -con o sin



[LE FEU FOLLET, L.MALLE >



5. Konigsberg, 2004, 421-2.

6. Konigsberg, 2004, 421.

personajes- y posteriormente filmar el interior en un estudio o un emplazamiento diferente.

Este procedimiento no implica una elipsis temporal, ya que la unión entre estos dos planos no conlleva que entre ambos haya transcurrido un tiempo. El realizador nos muestra el hueco donde está sucediendo la acción que a continuación vamos a ver, ésta es la lectura. La figura de transición más frecuente utilizada en este caso es el corte, aunque en algunas ocasiones se prefiere la mayor continuidad y suavidad que proporciona un fundido encadenado.

En *La peau douce* encontramos un ejemplo de ello, cuando François Truffaut nos muestra el emplazamiento donde supuestamente trabaja el protagonista masculino. La secuencia de planos es la siguiente: la cámara encuadra en detalle una placa metálica con los datos profesionales de Pierre, un barrido desenfocado vertical culmina con una vista del remate de un edificio y posteriormente se corta a un plano de Pierre trabajando. En este caso el plan de rodaje encontrado en la *BIFT*⁷ no precisa que los planos interiores del despacho se haya rodado en estudio, lo que no implica debido al efecto de transición utilizado -un rápido barrido desenfocado- que la placa que hemos visto en primer término se encuentre en la planta baja del edificio del que posteriormente vemos su remate.

En esta misma película encontramos otro ejemplo de esta estrategia cuando se nos muestra el apartamento en obras que Pierre ha comprado tras su decisión de divorciarse de Franca.

Una escena muy parecida a la anterior, aunque con un movimiento panorámico contrapicado en lugar de vertical, nos muestra a

su vez el apartamento de Camille y Paul en *Le mépris*, supuestamente en la periferia de Roma, mediante un plano subjetivo que simula la mirada de ambos.

En esta cinta encontramos a su vez un caso particular, ya que se nos muestra previamente la acción que ha ocurrido en el interior, y posteriormente la localización concreta donde ha tenido lugar. Se trata de la escena en que Camille, Paul, Lang, Prokosh y Francesca salen de una sala cinematográfica tras asistir al ensayo de una pieza musical. Un plano previo nos ha enseñado una Roma nocturna vista desde el taxi que les transporta. A continuación, un nuevo plano nos muestra cómo entran a la sala de ensayo y se dirigen a los asientos de primera fila. Tras finalizar el ensayo, vemos cómo los personajes inician el acto de abandonar la sala, momento en que se monta un nuevo plano que comienza encuadrando el cartel luminoso del *Silver Cine* para posteriormente bajar su punto de vista y mostrarnos cómo los personajes abandonan el edificio.

En *Paris Nous appartient* Jacques Rivette también recurre en dos ocasiones a este mecanismo. Su protagonista emplea gran parte del tiempo de la película en recorrer París indagando sobre el misterio que le atormenta, así que parece pertinente que su realizador estudiase éste y otros planteamientos, como más tarde veremos, para dar conocer al espectador el deambular de la protagonista por las calles de la ciudad. En la primera secuencia vemos un plano urbano por el que pasa una mujer desconocida mientras la cámara levanta el punto de vista hasta detenerse. El plano siguiente nos muestra a Anne en un interior esperando a que el doctor De Georges le reciba.

En la segunda escena, un fundido encadenado



[PD · LUGAR DE TRABAJO DE PIERRE >



[PD · NUEVO APARTAMENTO DE PIERRE >



[PA · ANNE ESPERA AL DR. DE GEORGES >



7. TRUFFAUT 111 B 082



]



]



[LM· APARTAMENTO DE PAUL Y CAMILLE >

]



[LM·SILVER CINE DE ROMA >

]



]

realiza la transición entre el final de un plano en el que hemos visto a Anne, su hermano y la novia de éste levantándose de la terraza de una cafetería, y una toma nocturna de París. Seguidamente, la cámara levanta su punto de vista registrando la fachada oscura de un edificio, del que apenas atisbamos la luz de alguna estancia, mientras suena un rasgueo de guitarra. El siguiente plano nos muestra a Anne en un interior, al tiempo que se intensifica el volumen del tema tocado por un guitarrista presente en la habitación.

También encontramos casos en los que no se trata tanto de reseñar un hueco concreto de la fachada correspondiente sino tan sólo de indicar el edificio donde se desarrolla la acción que vamos a ver en el plano siguiente. En *Ma nuit chez Maud*, encontramos un ejemplo de ello, cuando Eric Rohmer nos muestra cómo Jean-Louis baja del coche e inmediatamente la cámara sube su punto de vista perdiendo al actor para encuadrar la torre de una iglesia mientras suenan las campanas. La toma siguiente nos muestra a Jean-Louis asistiendo a un oficio. En este caso, además, hemos visto previamente sobresaliendo del skyline de la ciudad las torres de la catedral mientras Jean-Louis conducía desde su residencia en la montaña.

En algunas ocasiones se omite el movimiento de cámara inicial, mostrando simplemente mediante un plano estático "vacío" de personajes un aspecto parcial de una fachada previamente a la escena desarrollada en un interior, con idénticas consecuencias respecto al entendimiento por parte del espectador.

Es el caso por ejemplo de *Hiroshima mon amour*, con la transición entre el *Café du Fleuve* junto al río al hotel New Hiroshima, al que vemos acercarse en última instancia a ELLA de espaldas tras compartir unos instan-

tes en la calle con su amante; las librerías, cafeterías, restaurantes y auditorio en *Ma nuit chez Maud*; el teatro donde se ensaya el *Pericles* de Shakespeare en *Paris nous appartient* o en el caso de *La peau douce* la tienda de lencería o el restaurante donde finalmente se comete el asesinato.

02.

Un caso particular de la estrategia anteriormente comentada lo constituye el hecho de que exista un personaje que se asome a la ventana o esté en una terraza del inmueble, pudiendo trabajarse la escena mediante dos planificaciones diferentes en función de que argumentalmente se comience en el interior o en el exterior del inmueble.

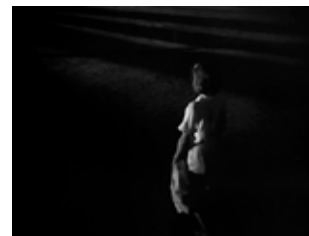
En la primera de ellas comenzamos desde un espacio interior en el que vemos a un intérprete aproximarse o permanecer cerca de un hueco, real o simulado, para a continuación ver al mismo desde el exterior. Es el caso por ejemplo de *Ma nuit chez Maud*, en la que Vidal se aproxima a la ventana a ver si nieva y una toma exterior nos muestra un plano nocturno de la fachada de un edificio con algunas ventanas iluminadas, por lo que asumimos -sin certeza- que uno de ellas debe corresponder al apartamento de Maud.

Un segundo ejemplo de esta planificación interior-exterior lo encontramos en *Le beau Serge*, cuando Christine se acerca hasta el hostel donde reside François y le despierta desde la calle para informarle de que Yvonne se ha puesto de parto. En este caso la interacción entre el exterior y el espacio interior es más compleja, más precisa, ya que el desglose de planos acompaña la conversación de ambos mediante diferentes encuadres.

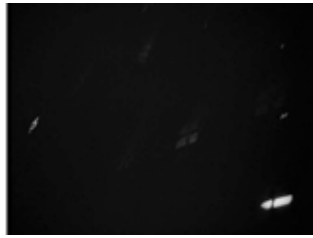
La segunda planificación posible comienza con



[PA · TRANSICIÓN NOCTURNA >



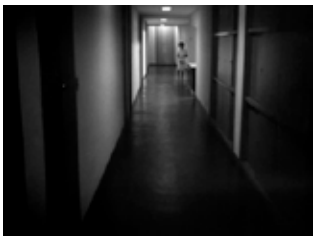
[PD · TIENDA DE LENDERÍA EN REIMS >



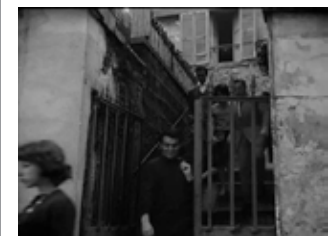
[NM·IGLESIA DE CLERMONT >



] [HA·DE CAFÉ DU FLEUVE A HOTEL NEW HIROSHIMA >



] [NM·LIBRERÍAS, CAFÉS Y AUDITORIOS >



] [PA·TEATRO DEL ENSAYO >



] [PD·RESTAURANTE >

una toma exterior, en la que se nos muestra al personaje en la fachada, para a continuación pasar a otro plano en el que vemos al mismo en el interior de una estancia. Como en el caso anterior nadie garantiza que el hueco del espacio interior corresponda realmente con el que hemos visto desde el exterior, pero el espectador otorga crédito a este convencionalismo.

En *Ma nuit chez Maud* Eric Rohmer utiliza esta estrategia para describirnos dónde vive Jean-Louis. Un primer plano nos muestra un paisaje idílico. A continuación vemos a Jean-Louis asomado a una terraza, por lo que concluimos que el plano anterior representaba la mirada del mismo sobre la campiña de Ceyrat. Un último plano nos muestra desde un interior al actor de espaldas apoyado en la barandilla, y posteriormente cuando entra en la estancia.

03.

Otra estrategia recurrente consiste en comenzar un plano filmando la cornisa de un edificio para a continuación bajar al nivel de la vía urbana y encontrar a los personajes desarrollando una acción, sea caminando por la calle o bien circulando en coche. El realizador utiliza aquí el marco arquitectónico para efectuar una transición entre escenas, al mismo tiempo que aporta una caracterización ambiental del lugar donde se desenvuelve la acción.

La localización en este caso permanece más vaga, no resulta tan precisa. El espacio urbano filmado se constituye en un marco de carácter temporal, un ámbito "de paso". El director nos dice que la acción "en ese momento" transcurre por allí, pero no vemos los personajes o los mismos abandonan pronto el lugar.



[NM·VIDAL SE ASOMA POR LA VENTANA >



]



[BS·YVONNE ESTÁ DE PARTO >





]



[NM·CASA DE J. LOUIS EN CEYRAT >



]

Encontramos un ejemplo de ello en *La boulangère de Monceau*, en el momento en que vemos salir al protagonista de un edificio mientras su voz en off nos narra que acaba de pasar un examen con éxito, por lo que intuimos que sale de la Universidad.

04.

Un cuarto bloque se compone de aquellas situaciones en las que los actores finalizan la secuencia entrando explícitamente en el zaguán de un edificio que hemos avistado parcialmente. El plano siguiente en ambos casos suele corresponder a su vez con un interior del inmueble, sean sus espacios comunes o alguna estancia particular; en cualquier caso, un espacio en el que vemos a los personajes que anteriormente han accedido a través del zaguán. Esta estrategia lleva implícita una elipsis temporal, ya que el realizador suele omitirnos parte del tiempo necesario para que los personajes lleguen a su destino interior.

En algunos casos se realiza una elipsis completa de todo el recorrido del personaje hasta llegar a la estancia interior que constituye su destino, en otros no, como veremos más adelante.

En *Paris nos appartient*, por ejemplo, vemos un plano de Anne andando por París mientras levanta la vista buscando algo. En un momento dado detiene su marcha mirando hacia arriba -el espectador asume que ha encontrado lo que buscaba-, le vemos entrar en un zaguán y la cámara sube su punto de vista encuadrando un hueco de fachada, que entendemos como plano subjetivo retardado de la mirada de la protagonista. El siguiente plano nos muestra a Anne ante la puerta de la habitación de Philip, por lo que se ha realizado una elipsis completa del tiempo que ha empleado para

llegar hasta allí.

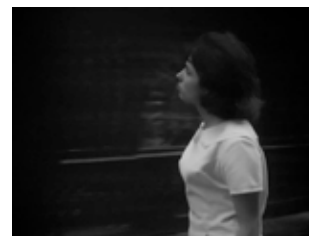
Encontramos una estrategia parecida en *Le coup du Berger*, cuando Jacques Rivette nos muestra mediante un conjunto de planos *La gare de Lyon* de París donde Claire y Claude van a dejar la maleta en la consigna. Un primer plano nos muestra la torre del reloj. A continuación, una toma bajo la marquesina del edificio nos permite ver llegar un taxi. En un plano más concreto del vehículo, vemos a Claude bajar del mismo y salir de cuadro, por lo que aunque no seguimos al actor mientras entra en la estación, el plano siguiente rodado en el interior del edificio es concluyente al respecto.

En esta misma película existen dos escenas en las que vemos llegar a Claire a casa de Claude, ambas en coche. La primera de ellas comienza con un plano contrapicado de una fachada. Seguidamente la cámara comienza un movimiento vertical descendente hasta registrar cómo un taxi llega y deja a la protagonista, Claire, que sale del coche y corriendo se aproxima al zaguán. Un fundido encadenado nos muestra a Claire siendo recibida por Claude.

En la segunda escena es Claire quien conduce mientras una toma desde el interior recrea la vista a través del parabrisas. Un nuevo plano registra cómo el coche llega a casa de Claude y Claire sale del vehículo, se aproxima al zaguán que ya reconocemos y entra en él. En este caso vemos cómo Claude deambula unos instantes por la casa antes de sonar el timbre y salir a recibir a Claire, por lo que la elipsis de tiempo practicada no es total como en el caso anterior, ya que de alguna manera la película relata el tiempo que transcurre desde que la vemos entrar por la puerta hasta que asciende al nivel de la vivienda y es recibida por su amante.



[BM·UNIVERSIDAD DE PARÍS >



[PA·ANNE ENCUENTRA LA RESIDENCIA DE PHILIP >



[CB·GARE DE LYON >



[CB·VISITA 1 DE CLAIRE A CASA DE CLAUDE >



[CB·VISITA 2 DE CLAIRE A CASA DE CLAUDE >



1

1

1

1

1

Por último, en *La peau douce*, François Truffaut utiliza esta estrategia para relatar el acceso a dos establecimientos hoteleros. En el primero de ellos, vemos un coche llegar al hotel *Tivoli* de Lisboa y a Pierre saliendo del mismo; el siguiente plano nos muestra cómo un botones le abre su habitación. En el segundo, el hotel *Michelet* de Reims, pasamos de una vista del acceso a una toma interior en la que Pierre está hablando con el recepcionista.

Podríamos citar como caso particular una escena de *Un condamné à mort s'est échappé*, en la que Robert Bresson recurre tan sólo al uso de la imagen fija y un sonido. Fontaine es trasladado al hotel *Terminus* para mantener una entrevista con los mandos militares. Una toma contrapicada del letrero del hotel y un motor de coche son suficientes para que entendamos la situación cuando en el plano siguiente vemos a Fontaine frente a una mesa de despacho.

05.

En otras ocasiones, el realizador no realiza una elipsis completa del tiempo transcurrido y el trayecto desde que el personaje entra en el zaguán hasta que alcanza su destino interior.

Para explicitar este lapso temporal, en muchos casos se nos muestra tan sólo ciertos fragmentos del recorrido interior por los espacios comunes del mismo: vista del vestíbulo desde el interior, recorrido por la escalera, acceso al ascensor y/o llegada al rellano o corredor superior, llamada al timbre de la puerta de la vivienda... Salvo escasas ocasiones el director juega con estos tiempos, confía en un espectador que va a reconstruir el trayecto total a partir de unos cuantos fragmentos. Ascensores y esca-

leras se convierten, así, en aliados imprescindibles para esta manipulación del tiempo fílmico. Gracias a un código convencional asumido por el espectador mediante el cual, si vemos en pantalla a un personaje iniciar el ascenso por una escalera -o entrar en un ascensor- y a continuación una puerta de una vivienda que se abre, no albergamos ninguna duda respecto a lo ocurrido en ese lapso temporal en el que el director nada nos muestra.

En *Ascenseur pour l'échafaud* encontramos un buen ejemplo de ello. Una vez cometido el asesinato de la pareja alemana en el motel de carretera, Louis y Véronique roban el mercedes de los turistas y marchan hacia París. Tras haber dejado abandonado el vehículo en *Le pont de Bir-Hakeim*, un barrido desenfocado de izquierda a derecha enlaza este plano con otro de ambos corriendo hacia un zaguán y entrando en él. Esta figura de transición resulta muy efectiva en este caso, ya que enlaza perfectamente el inicio de la carrera de los actores, también de izquierda a derecha, con su llegada al portal de acceso al edificio. A continuación, la cámara sube su punto de vista y enfoca unos balcones en la fachada.

Más tarde, cuando Florence va a buscar a los jóvenes asesinos con el fin de exculpar a Julien, vemos en un plano más concreto a la actriz salir de un coche mientras el encuadre se abre mostrándonos progresivamente el zaguán que ya conocemos por la escena anterior. Florence entra a su vez en el mismo y la cámara sube de nuevo su punto de vista para mostrarnos, con un encuadre ligeramente diferente al anterior, la terraza donde supuestamente ya sabemos que se encuentra la casa de Véronique.

En ambas escenas resulta muy interesante a su vez estudiar la transición entre el acto



[PD · HOTEL TIVOLI, LISBOA >



]



[AE · LLEGADA A CASA DE VÉRONIQUE >



[AE · FLORENCE BUSCA A LOUIS Y VÉRONIQUE >





[PD·HOTEL MICHELET, REIMS >



[CM·HOTEL TERMINUS >



de entrar en el zaguán y la llegada a la casa de Véronique. Un conjunto de planos muy similares, aunque con encuadres ligeramente diferentes, nos enseñan como Louis y Véronique en primera instancia y posteriormente Florence suben por la escalera y transitan por el corredor superior hasta alcanzar la habitación de la joven. En el caso de Florence este recorrido es más extenso, ya que ella no conoce con exactitud la puerta de la habitación de la florista, por lo que debe preguntar a otros vecinos. Louis malle aprovecha esta circunstancia para relatar la baja extracción del grupo social que habita en el edificio, con ayuda tanto de las imágenes - los vecinos que se cruza en su camino- como del sonido -radios, lloros de niños...

En el plan de rodaje encontrado en la *BIFT*⁸ figura que tanto el rellano y corredor interior del edificio como la casa de Véronique se rodaron en estudio, hecho que demuestra la efectividad de este artificio que permite conectar espacialmente un plano de una localización real y otro de un espacio simulado.

En *La peau douce* encontramos otro ejemplo de ello cuando Pierre se aproxima a su casa por primera vez. En un primer plano le vemos aproximarse y entrar en un zaguán. Una serie de planos nos muestran cómo sube en el ascensor, cómo llega a la puerta de su casa, cómo llama y cómo Franca le abre la puerta. Un nuevo plano montado en *raccord de continuidad* con esta última acción permite ver cómo accede al apartamento.

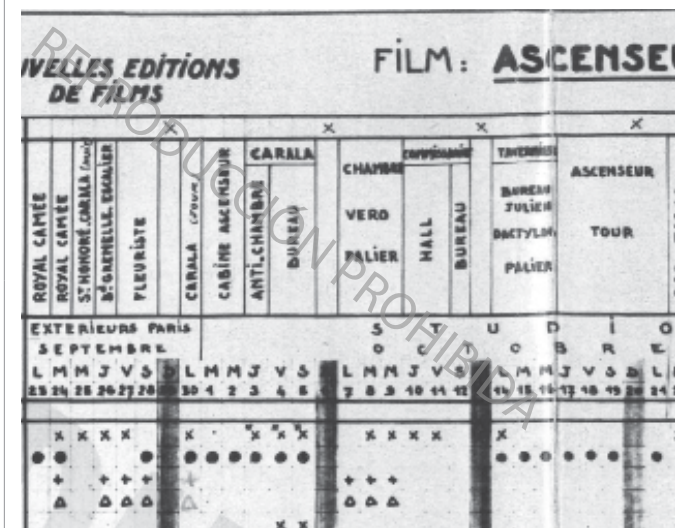
En los títulos sometidos a estudio que trabajan esta estrategia de *elipsis temporal* existe un caso particular, la película de Robert Bresson *Pickpocket*. En la misma vemos varias situaciones en las cuales su protagonista entra por un zaguán y recorre los espacios comunes de un edificio hasta alcanzar la

puerta de una vivienda, sea la suya propia, la de su madre o la de Jeanne. Sin embargo a Michel sólo le vemos entrar desde el interior del zaguán, nunca vemos la puerta de acceso al edificio desde el exterior, se nos omite este dato de emplazamiento⁹.

Por último, debemos contemplar aquellos casos en los que la estancia a la que accede el personaje o personajes está en planta baja, por lo cual se puede establecer una secuencia más directa de tránsito entre el interior y el exterior. En este caso la *elipsis* no tiene lugar, ya que existe simultaneidad temporal entre el plano en el que vemos entrar a la persona en el zaguán o puerta de acceso al local y la siguiente toma, ya en el interior. De hecho, muchos directores aprovechan esta circunstancia para montar estos dos planos en *raccord de continuidad*, apoyándose en el movimiento de los personajes.

Encontramos ejemplos de ello en *La boulangerie de Monceau*, cuando su protagonista entra en la panadería; en *Le mépris*, cuando varios personajes entran en la sala de proyección de Cinecittá; o en *Le beau Serge*, en la que vemos a François y Michel cargados de maletas entrar en el hostel y ser recibidos por la posadera.

En esta última película existe una escena interesante, en la que se sustituye el plano habitual mediante el cual vemos entrar al personaje por la puerta de acceso a un edificio por un plano subjetivo de la mirada del mismo al aproximarse al inmueble. François le ha preguntado a Michel donde vive Serge. Un corte nos presenta un encuadre de una puerta cada vez más concreto -mediante *travelling* o *zoom*-, lo cual permite recrear la sensación de alguien que se acerca. Ya en el interior, veremos a Serge e Yvonne unos instantes antes de que la mujer de Serge se



AE · DOCUMENTO *BIFI*



[BM · PANADERÍA >



[LM · SALA PROYECCIÓN EN CINECITTÁ >



8. CNC MALLE 0019 B4

9. El análisis de ciertas escenas pertenecientes a las películas de Robert Bresson en que aparecen planos de puertas o umbrales vacíos de personajes se desarrolla en profundidad en 3.3.3.10 *Llamadas de atención*.



[PD·PIERRE LLEGA A SU CASA >



]]



[PK·ZAGUANES DE VIVIENDAS >



]]



]]



]]



]]

[BS·FRANÇOIS LLEGA AL HOSTAL >



[BS·FRANÇOIS VISITA A SERGE >



]]

percate de que alguien llama -el giro de su cabeza denota esta circunstancia- momento en que un plano subjetivo de su mirada nos muestra a François entrando por la puerta.

06.

En ciertas ocasiones la escena comienza con un plano contrapicado de una cornisa o un skyline urbano para descender a continuación hasta un emplazamiento relativamente lejano, no necesariamente a cota de suelo, en el que se está desarrollando una acción. A diferencia de las estrategias anteriores, en las que la cámara suele trabajarse mediante un contenido movimiento vertical, en este caso se suele trabajar con un amplio movimiento panorámico o de zoom con el fin de alcanzar el ámbito final de actuación.

Un caso particular lo constituyen lo que podríamos llamar "barridos urbanos", situaciones en las cuales la intención del realizador es ubicarnos espacial y ambientalmente en una zona determinada de la ciudad mediante una estrategia que no pretende tanto mostrar el detalle como articular un plano de transición respecto a la escena precedente.

La condición temporal que estas dos estrategias habitualmente conllevan es la simultaneidad, ya que cuando comienza el plano existe una acción que se está desarrollando en ese mismo momento en otro lugar, salvo que la cámara en su encuadre final nos enseñe un emplazamiento al que más tarde atenderemos.

En *Paris nous appartient* encontramos un ejemplo del primer caso, con un plano que comienza registrando una cúpula entre árboles para pasar mediante un barrido picado de derecha a izquierda a un anfiteatro exterior donde Gérard está ensayando *Pericles* con sus actores.

En esta misma película Jacques Rivette utiliza "barridos urbanos" dos veces, en combinación con fundidos encadenados. En ambos casos encontramos a Anne acudiendo a cierto lugar, en el primer caso a una cita con su hermano en la terraza de un bar, en el segundo intentando encontrar a Gérard tras haber leído la nota en la que le informa de que pretende suicidarse.

Es muy interesante cómo el fundido encadenado permite al espectador entender perfectamente en ambas escenas la conexión argumental con el plano anterior. En el primer caso, esta figura de transición explicita cómo Anne lleva un tiempo recorriendo la ciudad; en el segundo, cómo el hecho de que la protagonista vaya a buscar a Gérard está relacionado con el encuentro de la nota de suicidio.

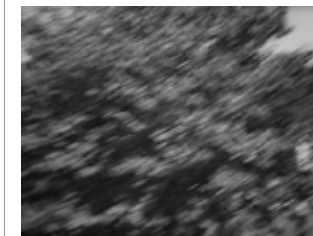
07.

También debemos contemplar la posibilidad que ofrece la transparencia del vidrio para fundir un interior y un exterior en un mismo plano. Resulta memorable en este caso la escena rodada por Wim Wenders en su película de 1987 *Der Himmel über Berlin (El cielo sobre Berlín)*, en la cual una cámara simula el vuelo de un ángel planeando por Berlín hasta entrar por la ventana de un inmueble para observar la intimidad de los personajes que allí habitan. Realmente no se trata de un único plano, pero un excelente montaje en raccord de continuidad de varios planos hace que así lo pensemos hasta que un segundo visionado atento nos permita apreciarlo.

En *Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle utiliza una estrategia parecida aunque inversa. Durante la escena inicial, y mientras desfilan los títulos de crédito, las cámaras que registran a Florence y Julien hablando por teléfono abren sus encuadres para mos-



[PA · ENSAYO EN EL ANFITEATRO >



[PA · ANNE SE CITA CON SU HERMANO >



[PA · ANNE BUSCA A GÉRARD >



[DER HIMMEL ÜBER BERLIN, W. WENDERS >



1



1



1

trar a la actriz en una cabina pública y al actor junto a la ventana de un edificio de oficinas. En el segundo caso, esta acción permite conocer las características del emplazamiento principal en el que la acción va a desarrollarse. La escena se monta con dos planos trabajados mediante un zoom de alejamiento. El primero de ellos nos muestra a Julien mientras habla registrado desde la terraza escalonada del edificio. Posteriormente, un suave corte con *raccord* de movimiento da paso a un segundo plano en el que una cámara ubicada en el edificio al otro lado de la vía urbana permite continuar el lento zoom de alejamiento acompañado con la banda sonora de Miles Davis hasta obtener una perspectiva completa del inmueble donde se va a cometer el asesinato y Julien quedará posteriormente encerrado en el ascensor.

Debido a la estrategia de corte utilizada para el montaje de estos dos planos -utilizando a Julien hablando por teléfono para dar crédito al *raccord* de continuidad entre ambos- las dos tomas son percibidas por el espectador como una sola continua. La lenta y obsesiva banda sonora de Miles Davis contribuye favorablemente a este efecto de continuidad.

En el guión existente en la *BIFI* Louis Malle ya queda pormenorizado que dicha escena se encontraba planificada de esta manera, aunque se acusa la ausencia de una referencia a la banda sonora de Miles Davis, registrada una vez finalizado el montaje previo de la película.¹⁰

Paris nous appartient nos presenta un caso particular de esta estrategia, de alguna manera relacionado con la escena anteriormente comentada de *Der Himmel über Berlin* de Wenders. Tras los títulos de crédito, una lenta panorámica de izquierda a derecha registra

un conjunto de cubiertas y buhardillas de París hasta encontrar el hueco de una ventana abierta. La cámara cierra el encuadre lentamente sobre una pared del espacio interior en el que vemos un cuadro, hasta que súbitamente un rápido barrido en la misma dirección nos lleva hasta Anne, que sentada lee tranquilamente.

En un primer visionado el plano nos parece continuo, pero a cámara lenta podemos observar cómo existe un corte entre dos planos diferentes montado en *raccord* de continuidad (nota.-se aprecia al observar detenidamente el cambio de perspectiva que sufre el cuadro en la pared y el detalle de la esquina cóncava) algo que resulta necesario ya que debemos efectuar la transición entre una cámara exterior y otra interior a fin de registrar posteriormente a Anne con la segunda unidad mientras deambula y sale de su habitación¹¹.

08.

Por último, para algunos realizadores resulta primordial aportar información detallada sobre el lugar donde tiene lugar la acción. Para ello se utilizan diversas estrategias: planos fijos o en movimiento de aspectos muy reconocibles de una ciudad, encuadres cerrados sobre rótulos de calles o plazas, planos de detalle de publicaciones en los que figuren datos referentes al emplazamiento, aproximaciones a letreros comerciales, luminosos...

En muchas producciones esta estrategia se utiliza en los instantes iniciales de una película, a fin de que el espectador tenga claro desde el principio el lugar donde se desarrolla la acción. Un buen ejemplo de ello lo constituye los títulos de crédito de la película *Les quatre cents coups* (*Los cuatrocientos golpes*, 1959) de François Truffaut,

10. *MALLE 020 B4* Scénaristique, Découpage technique, 2-3.

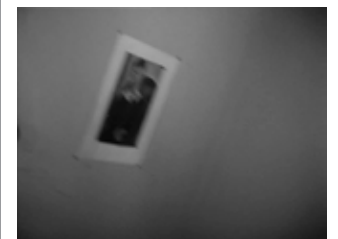
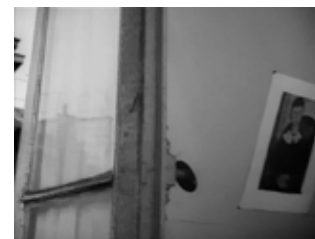
11. Esta escena se analiza a su vez en 3.3.3.1 *Atravesar el umbral* y en 3.3.3.10 *Llamadas de atención*.



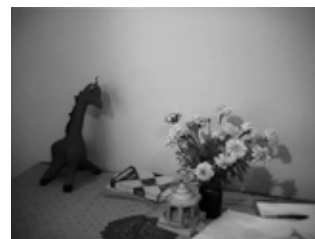
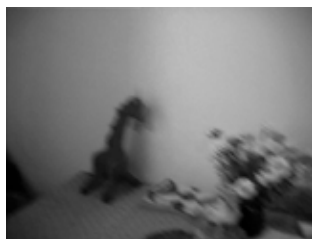
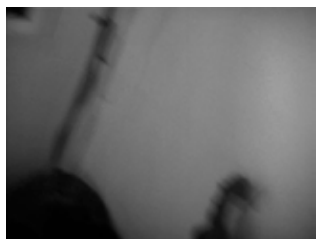
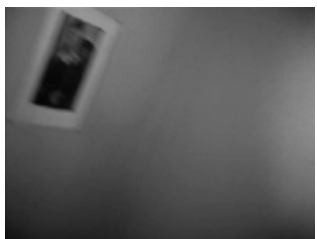
[AE·EL EDIFICIO DE OFICINAS >



1



[PA·HABITACIÓN DE ANNE >



1

un conjunto de travellings contrapicados en los cuales siempre vemos aspectos parciales del remate superior de ciertas construcciones sobre las que emerge el perfil de *La tour Eiffel*, por lo cual inequívocamente nos encontramos en París.

Jacques Rivette utiliza de nuevo esta estrategia en varios momentos de su película, explicitando en que localizaciones concretas de París se desarrolla la acción. A su vez Eric Rohmer, siempre muy cuidadoso con estos detalles de emplazamiento¹², frecuentemente nos enseña placas con nombres de calles y plazas previamente a mostrarnos el lugar donde va a desarrollarse la acción.

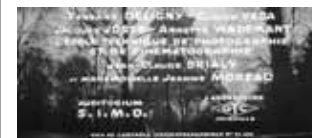
La palabra también puede resolver esta circunstancia. Un breve comentario por parte de alguno de los personajes haciendo referencia al lugar concreto donde se desarrollan los hechos permitirá que el espectador se ubique espacial y geográficamente con anterioridad al visionado de algún plano que explicita dicho emplazamiento.

Un ejemplo de ello lo constituye *Ascenseur pour l'échafaud*, cuando Florence le pregunta a la florista por el nombre de la calle donde vive Véronique, y ésta le contesta de una manera precisa. En *Le coup du Berger* también podemos escuchar cómo Claire le indica al taxista la dirección a la que tiene que llevarle.

Nuevamente debemos concederle el beneficio de la duda a esta supuesta precisión en la nomenclatura de los espacios, ya que posteriormente el director va a contar con libertad durante el rodaje y post producción para no ser fiel a aquello que previamente nos ha asegurado.



[LES QUATRE CENTS COUPS, F.TRUFFAUT >



12. Este tema se desarrolla a su vez en 3.3.3.5 *El registro de la ciudad*.

3.3.3.9 EL TIEMPO ARTICULADO

*Tourner n'est pas faire du définitif, c'est faire des préparations*¹.

Robert Bresson

*Prefabricar, hacer antes, es cuestión previa*².

Alejandro de la Sota

*El montaje es la base estética de una película*³. Con esa rotunda frase comienza Vsevolod I. Pudovkin su libro *Kinopetchiat (Lecciones de cinematografía, 1926)*. Y en efecto, así debe considerarse, ya que incluso por cuestiones técnicas -la razonable longitud máxima de un rollo de película- o inherentes al propio medio de fabricación -la habitual necesidad de rodar varias tomas de un mismo plano para seleccionar posteriormente la más conveniente-, la acción de cortar y pegar película, salvo excepciones, es inherente al medio cinematográfico.

Sin embargo, y como más adelante Pudovkin comenta, no debemos circunscribirnos en exclusiva a este concepto meramente funcional y operativo de montaje:

Hay que reconocer que el concepto "montaje" no ha sido siempre entendido en toda su integridad ni interpretado en su verdadero significado: con frecuencia se da una concepción ingenua que entiende por montaje la simple operación de reunir y ordenar los diversos trozos de una película según el orden cronológico; para otros existen tan sólo dos tipos de montaje, lento y rápido, porque ignoran u olvidan que el ritmo, es decir, la ley que determina la largura o brevedad de los trozos de película que se han de montar,

*no agota en modo alguno todas las posibilidades de montaje*⁴.

Con el fin de aclarar lo que entiende por montaje cinematográfico, Pudovkin recurre a la comparación con la literatura, expresándose de este modo:

*Para el poeta y para el escritor, cada una de las palabras son la materia prima; ellas pueden tener los más diversos significados, y éstos sólo en la frase se verán caracterizados. Pero si el significado de la palabra depende de la composición, también su eficacia y su valor son mudables mientras que no formen parte de la realización literaria completa y concluida. Análogamente, cada plano terminado representa para el director cinematográfico lo que la palabra para el poeta. Con una serie de tentativas y de pruebas, y con la composición artística consciente, él crea las "frases del montaje", de las cuales saldrá, paso a paso, la definitiva obra de arte: el film*⁵.

Extendiendo el concepto expresado por Pudovkin, es pues la interacción concreta entre las imágenes la que las carga de un significado exacto y preciso que no tienen por separado, siendo el resultado de esta colaboración la consecución de un producto concreto

1. Rodar no consiste en hacer algo definitivo, es hacer los preparativos. (Bresson, 1975, 105) (trad. Daniel Aragón Strasser)

2. De la Sota, 2002, 46. (*Sentimiento de la prefabricación*, publicado originalmente en *Arquitectura* 11, febrero 1968).

3. Pudovkin, 1957, 23.

4. Pudovkin, 1957, 23.

5. Pudovkin, 1957, 24.

y único. Es por ello que cualquier cineasta afirma que, sin restarle importancia a la construcción previa de material que el rodaje supone, la relación entre las imágenes ostenta mayor responsabilidad que las imágenes mismas a la hora de construir un relato.

Eso es algo que, por ejemplo, en la época del cine mudo los cineastas tenían muy claro⁶:

A.H. *Fui a trabajar en el estudio en el departamento de montaje. El jefe de este departamento tenía a dos escritores americanos bajo sus órdenes y, cuando un film estaba acabado, el montador jefe escribía los títulos o re-escribía los del guión original, porque en aquella época gracias a la utilización de los títulos narrativos, se podía cambiar por completo la concepción del guión.*

F.T. ¿Ah sí?

A.H. *Totalmente, porque el actor simulaba hablar y el diálogo aparecía después en un rótulo. Se podía hacer decir cualquier cosa al personaje y, gracias a este procedimiento, se salvaron frecuentemente malas películas. Si un drama había sido mal rodado, mal interpretado, y resultaba ridículo, se escribía un diálogo de comedia y la película se convertía en un gran éxito porque se la consideraba como una sátira. Se podía hacer realmente cualquier cosa... coger el final de la película y ponerlo al principio... sí, todo era posible.*

Alfred Hitchcock se expresaba como vemos muy claramente al respecto: el carácter de los intercambios que se practican entre las imágenes y, a partir de 1927, también con los sonidos -con ellos mismos y con las imágenes- conforma la estructura narrativa con la que el cineasta plantea su película.

Hitchcock viene a decir que así como la palabra más común, la expresión más cotidiana e incluso vulgar, mediante una ubicación correcta en un texto puede adquirir una nueva significación, también mediante unas leyes diferentes de acercamiento y concordancia la función y el sentido inicialmente otorgados a un plano pueden modificarse mediante el montaje. Incluso, como dice Bresson, algo totalmente equivocado o fuera de lugar puede adquirir sentido:

Une chose ratée, si tu la changes de place, peut être une chose réussie⁷.

Es por ello que Pudovkin, en el texto que estamos manejando, insistía en la cualidad "neutra" del material que se genera durante el rodaje, disponible en la mesa de montaje para el uso o usos dictados por el sentido final que la unidad-película imponga:

La expresión "rodar una película" es totalmente falsa y debe desaparecer del uso. Una película no se rueda; se construye con cada fotograma y con las escenas que constituyen su material en bruto⁸.

Pero este sistema de trabajo, basado en la composición de elementos bien existentes o bien fabricados exprofeso, no es exclusivo del cine. Diversas disciplinas creativas basan su actividad en la articulación de un cierto material a la hora de conformar sus obras. Y será precisamente esta elección previa de unos materiales, y la posterior combinación única de los mismos, la que permitirá singularizar aquello que se fabrica.

Antes hemos visto cómo Pudovkin establecía una cierta comparación con la literatura, tomemos ahora como ejemplo la composición musical. Aunque numerosos compositores y teóricos musicales han considerado la existencia de un sonido más, el *silencio*, se puede afirmar que toda la música occidental



VSEVOLOD I. PUDOVKIN

6. Krohn, 2000, 26-27.

7. *Una cosa equivocada, si la cambias de sitio, puede ser una cosa acertada.* (Bresson, 1975, 54) (trad. Daniel Aragón Strasser)

8. Pudovkin, 1957, 24.

que conocemos está creada con la combinación de tan sólo doce notas, siete llamadas "naturales" y cinco correspondientes a sus alteraciones. La articulación intencionada de estos elementos primarios, siguiendo o no ciertas leyes de armonía establecidas, conducirá a la elaboración de un producto singular, exacto y preciso, sometido sin embargo posteriormente -y en esto sí que la música es única- a una determinada interpretación por parte del ejecutante.

Igor Stravinski, en una de sus conferencias impartidas en el Harvard College entre 1939 y 1940 recogidas en la publicación *Poétique musical (Poética musical, 1942)*, establece un comentario sobre la necesidad que cualquier actividad creativa tiene de asignar unos ciertos límites a su sistema de composición, para no acabar según sus palabras en "pura fantasía". Esta preocupación le viene dada por el vértigo que le genera el campo infinito de posibilidades que la composición musical posee mediante la combinación de sus sonidos elementales. Finalmente, y tras afirmar que la función del creador es pasar por el tamiz los elementos que recibe a fin de que la actividad humana se imponga ciertos límites a sí misma, declara:

Venceré mi terror y me haré firme en la idea de que dispongo de siete notas de la gama y de sus intervalos cromáticos, de que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi disposición y de que tengo así elementos sólidos y concretos que me ofrecen un campo de experimentación tan vasto como la desazón y el vértigo del infinito que antes me asustaban. De este campo extraeré yo mis raíces, completamente persuadido de que las combinaciones que disponen de doce sonidos en cada octava y de todas las variedades de la rítmica me prometen riquezas que toda la actividad del genio humano no agotará jamás⁹.

Anteriormente hemos hablado de la "interacción" de las imágenes cinematográficas, y de cómo ello condiciona en mayor grado el resultado de una obra que el valor y carácter de las imágenes en sí mismas consideradas separadamente. Stravinski también realiza un comentario al respecto, considerando que no siendo la música más que una secuencia de impulsos y reposos, es fácil concebir que el acercamiento y el alejamiento de los polos de atracción determinan, en cierto modo, la respiración de la música, para finalmente añadir *componer es, para mí, poner en orden cierto número de estos sonidos según ciertas relaciones de intervalo¹⁰.*

La similitud conceptual de las palabras de Stravinski con las de Pudovkin resulta evidente. El músico habla de la "respiración de la música", el cineasta del "ritmo" y de las "frases del montaje". Ambos exploran con estas afirmaciones la necesidad de trabajar con la interacción de los elementos, de entender que de este trabajo proviene la intensidad de la obra.

En otra de sus conferencias Stravinski, a su vez, relaciona de alguna manera la composición musical con otra disciplina artística, la pintura. La conferencia, titulada *Tipología musical*, se inicia con una rotunda afirmación: *Todo arte supone un trabajo de selección.* Para el autor, proceder por eliminación, saber descartar, es la gran técnica de la selección, y a la hora de intentar explicar de qué manera este principio puede aplicarse a su música recurre a las siguientes palabras:

Procediendo por yuxtaposición de tonos vigorosamente contrastados puedo producir una sensación inmediata y violenta. Si, al contrario, me esfuerzo por reunir colores vecinos, llego menos directamente pero con más seguridad al fin. El principio de este método



IGOR STRAVINSKY

9. Stravinski, 2006, 65.

10. Stravinski, 2006, 43.

nos revela la actividad subconsciente que nos inclina a la unidad, ya que instintivamente preferimos la coherencia y su fuerza tranquila a los poderes inquietantes de la dispersión, el reino del orden al reino de la disimilitud¹¹.

Stravinski habla del "color" y del "tono" de las notas como un pintor hablaría de su material de trabajo. Refiere concretamente cómo se influyen las notas según la cercanía o lejanía con la que se encuentren escritas en el pentagrama, y cómo ello puede conducir a la coherencia o al desorden. Aquí el músico habla de los elementos, anteriormente lo hemos escuchado profundizando en las relaciones entre ellos, hablando de reposos e intervalos. Se trata de un lenguaje común, que muchas disciplinas creativas comparten.

Siguiendo con la pintura, Josef Albers, en su ensayo *Interaction of color*, de 1963, ahonda en el concepto de cómo la percepción que podemos tener de un color (como elemento) va a depender en un grado importante de los colores adyacentes y de la proporción relativa entre uno y otros con la que hayamos trabajado la composición:

Lo que aquí cuenta, desde el principio hasta el final, no es el supuesto conocimiento de unos supuestos hechos, sino la visión, ver. (...) Esta vía de indagación conducirá, de una constatación visual de la interacción de un color con otro, a una conciencia de la interdependencia del color con la forma y la ubicación, con la cantidad (que mide las magnitudes de extensión y/o número, incluida la recurrencia), con la cualidad (intensidad luminosa y/o tonalidad) y con la acentuación (por límites que unan o separen)¹².

Las palabras claves de este texto son forma, ubicación, cantidad, extensión, recurrencia, cualidad, intensidad, tonalidad y acentua-

ción. Todas ellas forman parte de un lenguaje común que el cine explora desde el montaje. Los fragmentos rodados constituyen el material en bruto a partir del cual, mediante estos procesos asociativos, se conformará una unidad estructural y narrativa que llamaremos película.

Robert Bresson también recurre al color como analogía a la hora de explicar cómo las imágenes cinematográficas inevitablemente se contaminan entre sí -hasta poder hablar de transformación- en el momento en que son articuladas por el montaje:

Il faut qu'une image se transforme au contact d'autres images comme une couleur au contact d'autres couleurs. Un bleu n'est pas le même bleu à côté d'un vert, d'un jaune, d'un rouge. Pas d'art sans transformation¹³.

Es por ello que Bresson incluso recomienda que el montaje se desarrolle en simultáneo al rodaje de los planos constituyentes de la película, a fin de poder crear nuevas unidades estructurales más allá del plano singular, entidades de nueva creación que inevitablemente condicionarán el proceso restante¹⁴.

La arquitectura, como actividad basada en la articulación intencionada de unos elementos existentes, participa de todos estos conceptos que se están manejando. Es por ello que las dos citas que inauguran el presente capítulo, de Robert Bresson y Alejandro de la Sota respectivamente, parecen tan cercanas, casi intercambiables. Sin embargo, existe una diferencia importante.

Si bien la construcción de una película, en el caso general, comienza con la elaboración previa de un material original que en un alto porcentaje será desechado en la mesa de montaje y destruido finalmente al resultar inservible para otras producciones¹⁵, en el



JOSEF ALBERS

11. Stravinski, 2006, 69.

12. Albers, 1979, 14.

13. *Es preciso que una imagen se transforme al contacto con otras imágenes de la misma manera que un color al contacto con otros colores. Un azul no es el mismo azul al lado de un verde, de un amarillo o de un rojo. No hay arte sin transformación.* (Bresson, 1975, 22) (trad. Daniel Aragó Strasser)

14. *Monta tu película a medida que ruedas. En ella se forma unos núcleos (de fuerza, de seguridad) a los que se ancla todo lo demás.* (Bresson, 1975, 38) (trad. Daniel Aragó Strasser)

15. François Truffaut en su colección de textos *Le plaisir des yeux*, establece un curioso comentario sobre la dificultad de destrucción del material rodado no utilizado en el caso de las películas realizadas con su actor fetiche Jean-Pierre Léaud:

Cuando, después de varios meses, se acaba una película, el laboratorio llama por teléfono a producción para obtener la autorización de destruir la película no utilizada en el montaje final: los "dobles", los "descartes" que, metidos en rollos de metal, ocupan mucho espacio en los blockhaus. En lo que se refiere a la mayor parte de mis películas, no me cuesta dar esta autorización, pero cuando se trata del ciclo Doinel no me decido, porque tengo la impresión de que las películas dedicadas a Jean-Pierre Léaud, y que le sitúan cada vez en una etapa diferente de su desarrollo físico, son más valiosas que las de protagonistas adultos. (Truffaut, 1999, 31)

caso de la arquitectura el proceso suele ser muy diferente. Salvo excepciones, la construcción arquitectónica recurre a un alto porcentaje de productos previamente industrializados que son montados en obra según especificaciones técnicas concretas, algo que tiene poco que ver con el trabajo cinematográfico al no ser el material único ni elaborado ex profeso para la obra en particular.

Sin embargo, existe otro tipo de arquitectura que si confía en estos procesos, ensayando previamente un determinado procedimiento de cara a la prefabricación de un número concreto de unidades que posteriormente serán montadas en obra. Es aquí donde, y siempre en relación al montaje cinematográfico, ambas disciplinas estrechan algo más sus manos. La diferencia siempre estribará en el carácter con que el cine y la arquitectura pre-fabrican. La primera como necesidad, elaborando unidades supuestamente iguales -las tomas de cada plano- pero todas diferentes, de las cuales sólo una será usada. La arquitectura, en cambio, ensaya previamente la muestra de aquello que va a prefabricarse y, una vez comprobado su funcionamiento, procede a fabricar cuantas unidades iguales sean necesarias.

El montaje constituirá pues, en unas y otras disciplinas, la condición de posibilidad que permitirá poner en relación los elementos en juego, a través de colisiones positivas tal y como escribió S. M. Eisenstein en 1929: *¿Qué es lo que caracteriza, pues, al montaje y a su embrión, el encuadre? La colisión. El conflicto de dos fragmentos colocados uno al lado del otro. El conflicto. La colisión*¹⁶.

Gracias a estas colisiones el cineasta podrá poner en relación espacios distantes trabajando la elipsis temporal consustancial a toda creación cinematográfica. Recordemos

en este sentido el interesante y primerizo experimento que Lev Kulechov realizó en su Laboratorio experimental fundado en 1923. Kulechov rodó cinco planos diferentes: un hombre andando de izquierda a derecha, una mujer caminando de derecha a izquierda, un plano en el que ambos se encuentran y se dan la mano, un plano de un gran edificio blanco con una amplia escalera -rodado en la Casa Blanca de Washington- y un último plano de los dos personajes subiendo por una escalera, rodado en este caso en una iglesia soviética.

Los cinco planos se habían rodado con independencia espacial y temporal absolutas. Sin embargo, el montaje de los mismos facultaba una lectura unitaria, tanto de la acción como del espacio en el que los personajes se encontraban.

Resultará pues muy interesante estudiar los diferentes mecanismos que los realizadores utilizan tanto para el control del tiempo filmico como para la selección y proceso posterior de aquel conjunto acotado de imágenes en movimiento que van a permitir relatar la historia.

ANÁLISIS FÍLMICO

Por todo lo antedicho debemos concluir que, en el caso general, todo el cine es montaje, por lo cual va a resultar inevitable en este capítulo realizar comentarios sobre escenas que de alguna manera ya se ha analizan en otros lugares aunque bajo una perspectiva diferente. En las observaciones que aquí se realicen, sin embargo, se incidirá en lo que atañe exclusivamente a la estrategia de montaje utilizada y la intencionalidad con la que a ella se recurre.



SERGEI M. EISENSTEIN

16. Sergei M. Eisenstein. "Hors Cadre (1929)". *Cahiers du cinéma* n° 215, Septiembre 1969, pág. 25.

El análisis de las escenas seleccionadas se organiza en tres categorías, en función de la responsabilidad que se puede atribuir a un determinado tipo de montaje en la resolución de ciertas necesidades narrativas.

De una manera consciente, y con carácter general, no se han extraído ni analizado fragmentos en los cuales un montaje "invisible" ha pretendido primordialmente construir la necesaria continuidad narrativa y visual presente en aquellas situaciones en las que no existe un salto temporal ni espacial entre las imágenes y/o sonidos que el montaje articula, esto es, el montaje "interno" de los planos constituyentes de una escena. Este tipo de montaje, cuyo nacimiento supuso el inicio del cine tal y como hoy lo consideramos, sigue considerándose como el instrumento principal susceptible de otorgar flexibilidad a la hora de relacionar tomas diversas de un mismo espacio registrado desde puntos de vista diferentes, estableciendo las estrategias adecuadas de continuidad mediante el cuidado de los raccords.

Sin embargo, y a los efectos que nos ocupa, se ha considerado de mayor interés extender el comentario en aquellas situaciones en las cuales se articula una estrategia particular de montaje con el fin de:

01. Resolver una dislocación temporal y/o espacial
02. Añadir una lectura paralela al devenir de los acontecimientos
03. Posibilitar una síntesis narrativa

Como complemento a lo que aquí se va a analizar, y sin perjuicio de que se realicen comentarios puntuales al respecto, el apartado 3.3.3.6 *El segundo sentido* desarrolla aquellos aspectos referentes al específico montaje de sonido.

En algunos casos se incide en la figura de transición utilizada para articular planos, por considerarse fundamental la decisión de su adopción en lugar de otras alternativas posibles. Con carácter general, no obstante, los comentarios realizados trascienden el mero instante del corte y empalme, analizando el discurso que se construye mediante un encadenamiento particular e intencionado de imágenes y sonidos más allá de este punto concreto.

01. Resolver una dislocación temporal y/o espacial

El primer grupo de escenas recoge aquellas situaciones en las cuales una intencionada articulación de planos permite solucionar un salto temporal y/o espacial importante. Las leyes con las que este tipo de montaje trabaja son mucho más abiertas y flexibles que las de un montaje de continuidad, al no tener que articular "invisiblemente" planos diferentes de un mismo decorado o mantener una continuidad temporal estricta.

Este primer grupo se va a subdividir a su vez en tres apartados: aquellas situaciones en las cuales se modifica tan sólo la localización espacial en la que la acción se desarrolla; los casos en los que la articulación de planos diferentes conlleva únicamente un salto temporal y, por último, aquellos montajes que relacionan conjuntamente lugares y estadios temporales diferentes.

01.1

Comenzando con el primer apartado, aquellos montajes que pretenden poner en comunicación espacios diferentes en los que se desarrollan acciones simultáneas, resulta obligada la referencia a la película *Ascenseur pour l'échafaud*. De todas las películas analiza-



[AE · CRUCE DE HISTORIAS >



[AE · LETRERO LUMINOSO >



>

das, es la única que en su totalidad está basada en un montaje paralelo de acciones diversas trabajadas en simultaneidad temporal y desarrolladas en un lapso de tiempo muy reducido¹⁷. De hecho, una de las razones del atractivo de la película es el hecho de que para el espectador resulte tan fluido el seguimiento de una trama tan intrincada y diversa desarrollada en múltiples espacios diferentes, responsabilidad que sin duda alguna recae fundamentalmente en el montaje.

La alternancia de los fragmentos en los que Florence deambula por un desolado París nocturno y del encierro de Julien en el ascensor suponen la columna vertebral de la que cuelgan el resto de escenas desarrolladas en otras localizaciones. Gracias a la efectiva presentación de situaciones y personajes que la película trabaja en el primer tercio de su metraje, las diferentes escenas se suceden según un ritmo muy natural que va primando la mayor o menor atención sobre algún aspecto particular de la trama. Salvo algunas excepciones, la figura de transición más utilizada es el corte; muy adecuada para establecer una distancia en este caso espacial importante, aunque en muchos casos se trate de acciones simultáneas.

Cabría aquí simplemente reseñar de nuevo, a modo de ejemplo, una escena en la cual se utiliza la intermitencia de un letrero luminoso como elemento articulador del montaje de dos escenarios diferentes: las calles parisinas y el interior del edificio del Consorcio Carala¹⁸. Esta estrategia permite acusar intencionadamente la simultaneidad temporal de las historias paralelas de Florence y Julien, ambos desconocedores de lo que realmente está ocurriendo.

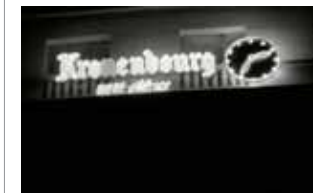
Esta escena tiene lugar en el minuto 20 de película aproximadamente. Todas las cartas

están ya encima de la mesa: tan sólo desconocemos el encuentro que Louis y Véronique van a tener en motel de carretera con el matrimonio Bencker. El hecho de que veamos inicialmente reflejada en el rostro de Florence una luz intermitente; que posteriormente se nos muestre el cartel anunciador que supuestamente origina esta iluminación; que a continuación una cámara en el rellano de ascensores, iluminado a su vez intermitentemente, cierre lentamente el encuadre sobre una puerta de ascensor; y que posteriormente veamos a Julien en el interior de la cabina, analizando la posibilidad de encontrar un sistema para escaparse, expresa a la perfección la simultaneidad temporal con la que los diferentes personajes van a vivir sus respectivas historias parciales.

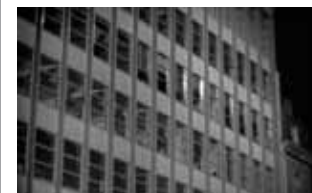
Encontramos una escena que utiliza una estrategia similar en el tramo final de *La Peau Douce*¹⁹. En este caso, el montaje resuelve la simultaneidad entre tres acciones desarrolladas en tres emplazamientos diferentes.

Nicole ha dejado a Pierre, y éste ha acudido a su restaurante habitual para comer. Pierre acaba de llamar por teléfono a unos amigos de la familia, y éstos le han recomendado que hable con Franca cuanto antes a fin de intentar arreglar el matrimonio. Su deseo de llamar por teléfono de nuevo desde la cabina del restaurante tropieza con el hecho de que una joven ocupa durante un tiempo excesivo la misma. Esto resume la primera situación, en la que Truffaut no escatima los esfuerzos para transmitir al espectador el nerviosismo de Pierre, ante la imposibilidad de localizar a Franca²⁰.

La segunda situación tiene como escenario la casa de Pierre y Franca, en la que su asistente Ingrid recibe la llamada de Pierre informándole de que su mujer acaba de salir.



>



]

17. Este tema se comenta extensamente en 3.3.1 *Métrica y ritmo*.

18. Escena analizada a su vez en 3.3.3.3 *Concisión*.

19. Escena analizada a su vez en 3.3.3.2 *El diálogo distante*.

20. Esta escena se analiza con mayor profundidad en 3.3.3.2 *El diálogo distante*.

La tercera situación se desarrolla en las calles de París, mientras Franca armada con su escopeta se dirige a algún lugar que el espectador desconoce hasta el desenlace de la película.

Un montaje muy ágil e intencionado pone en relación estas tres situaciones simultáneas. En la más pura línea del maestro del suspense, Alfred Hitchcock, el espectador conoce datos que los actores desconocen, hecho que genera una gran tensión:

A propósito de Young and Innocent, voy a darle el ejemplo de un principio del suspense. Se trata de dar al público una información que los personajes de la historia no conocen todavía; gracias a este principio el público sabe más que los protagonistas y puede plantearse con más intensidad la pregunta: "¿Cómo podría resolverse la situación?"²¹

Una situación interesante, presente en esta escena anterior y en prácticamente todas las producciones estudiadas, es el hecho de las posibilidades de montaje que ofrece una conversación telefónica. Por definición, el teléfono es el instrumento por excelencia que pone en comunicación dos espacios diferentes conectados por una acción que sólo puede ser entendida desde una estricta simultaneidad temporal: la comunicación entre dos personas distantes.

Las técnicas de montaje que solucionan una conversación telefónica son muy diversas, dependiendo del mayor o menor grado de atención que se quiera dedicar a cada uno de los personajes que dialogan y de la extensión de aquello que el director pueda decidir que sea o no escuchado por el espectador. No se extiende aquí más el comentario al respecto debido a desarrollarse monográficamente en otro capítulo de este mismo documento²².



[PD · TRES ACCIONES SIMULTÁNEAS >



21. Krohn, 2000, 95.

Por último, estarían los casos en los que, si bien no podemos hablar stricto sensu de una simultaneidad temporal como en los casos anteriores, si que se puede considerar que el director ha intentado, mediante una cierta estrategia de montaje, primar por encima de otras cuestiones el hecho de que dos escenas desarrolladas en dos localizaciones diferentes se relacionen estrechamente por una cercanía temporal.

Un ejemplo muy claro de ello lo constituye un fragmento de la película *Paris nous appartient*²³. En la escena previa hemos visto cómo Gérard transmitía a los actores de su compañía que finalmente *Le théâtre de la Ville* estrenará su versión del *Pericles* de Shakespeare. Un fundido encadenado construye la articulación con el siguiente plano, una vista aérea del Sena. Una panorámica de izquierda a derecha nos muestra cómo en realidad se trata de la perspectiva que puede tenerse desde la cubierta de un edificio. Finalmente, la cámara encuentra a Gérard, que con aire satisfecho contempla la ciudad desde este punto de vista privilegiado: ha triunfado y, parafraseando el título de la película, "París le pertenece". La cámara y el actor se aproximan respectivamente hasta encuadrar a éste último en plano medio. Gérard comienza entonces a quitarse la corbata cuando de repente su mirada parece fijar la atención sobre algo lejano. Un nuevo plano, subjetivo de su mirada, nos muestra en plano picado a Anne apresurada saliendo de una boca de metro subterránea. Un fundido encadenado desemboca en un tercer plano que nos relata el encuentro entre ambos en la cafetería del teatro.

La estrategia de montaje utilizada, nos permite construir un lapso de tiempo tan pequeño entre las acciones diferenciales de los dos personajes que bien pueden considerarse



[PA · ENCUENTRO ANNE Y GÉRARD >



22. 3.3.3.2 *El diálogo distante.*

23. Escena analizada a su vez en 3.3.3.5 *El registro de la ciudad.*

simultáneas. Coincidente es el momento en que Anne sale de la boca de metro y Gérard le ve desde la cubierta; coincidente es a su vez, el momento en que ambos se encuentran. El segundo fundido encadenado representa así el tiempo "simultáneo" que Anne precisa para llegar al café y que Gérard emplea en bajar de la cubierta.

01.2

En este grupo de escenas se van a analizar aquellos casos en los cuales la articulación de planos diferentes no construye un cambio de localización espacial, aunque sí implica una dislocación temporal.

Uno de los ejemplos más claros lo constituye una escena de la película *Pickpocket*²⁴. Se trata del momento en que Michel, Jeanne y Jacques se encuentran pasando la tarde en la feria. Cuando Jeanne se levanta de la mesa del bar para acompañar a Jacques a una atracción de feria, Michel tiene frente a sí dos copas llenas de bebida y una taza. Tras unos instantes, le vemos levantarse con la intención de perpetrar uno de sus hurtos y salir de cuadro por la derecha dejando la mesa solitaria. El plano fijo se mantiene durante cinco segundos, mientras una música de feria y el rumor de unos personajes nos recuerdan dónde estamos. Posteriormente, un fundido encadenado da paso a otro plano de la mesa con un encuadre ligeramente diferente -algo que se evidencia sutilmente en el fundido encadenado- y una ambientación sonora radicalmente distinta: ha dejado de sonar la música y ha desaparecido el murmullo de la gente. Jeanne y Jacques aparecen entonces por la derecha y se sientan en la mesa, preguntándose por el paradero de Michel.

El ligero cambio de encuadre que Bresson utiliza entre los dos planos de la mesa, conjuntamente con un tenue descenso de luz



[PK·DOS COPAS ARTICULAN UN TRANCURSO TEMPORAL >



24. En 3.3.3.4 *El horizonte duplicado* y 3.3.3.10 *Llamadas de atención* se realizan comentarios particulares a esta misma escena desde otros puntos de vista.

y de nivel de murmullo, transmite al espectador de una manera muy efectiva que ha transcurrido el tiempo que Jeanne y Jacques han empleado para disfrutar de la atracción de feria, por lo que resulta pertinente que regresen.

En *Le mépris* se utiliza también la estrategia del "plano vacío de personajes" para relatar el paso del tiempo, pero en este caso mediante un plano continuo²⁵. Camille está en la terraza de la casa Malaparte y acaba de hacerle unas señas a Paul, que se encuentra en el acantilado cercano a la casa. Una cámara con desplazamiento lateral y movimiento panorámico registra sus movimientos por la terraza tras esta acción, hasta que finalmente Camille sale de plano por la izquierda. El plano permanece fijo durante diez segundos encuadrando un paisaje marino rocoso. Escuchamos entonces la voz de Paul que llama a Camille previamente a que el actor entre en cuadro por la izquierda. La cámara entonces recupera el movimiento panorámico anterior, pero en sentido inverso, registrando cómo Paul busca a su mujer por la terraza.

El espacio de diez segundos que la cámara ha permanecido fija en silencio representa el tiempo necesario para que Camille haya descendido de la terraza y Paul haya subido a la misma sin que se crucen. Este tiempo cinematográfico es, por supuesto, falso, ya que se precisa de mayor tiempo para realizar esta acción. Sin embargo, el espectador ha visto en un plano anterior que el acceso a la terraza de la casa se realiza mediante una gran escalinata, por lo cual es capaz de comprender esta escena. También el gesto que realiza Camille saludando a Paul juega de alguna manera con un tiempo "falso", ya que sin duda pertenece al momento en que Paul puede verla desde lejos en la montaña. El saludo de Camille no guarda relación con el



[LM·PAUL Y CAMILLE CRUZAN SUS CAMINOS >



25. Se considera pertinente establecer un comentario sobre esta escena, ampliamente desarrollada en el apartado 3.3.3.2 *La cámara lúcida*, ya que si bien no existe una articulación de planos diferentes si que se utiliza una estrategia, mediante el intercambio de personajes, propia de un tipo de montaje que el presente apartado analiza.

supuesto tiempo "real" que su marido precisa para alcanzar la villa y encontrarse con ella, existe una transgresión de la continuidad temporal del relato.

En *Pickpocket* encontramos a su vez otro ejemplo de un montaje muy interesante que relata un paso del tiempo sin modificar el ámbito espacial en el que la acción inicial y final se desarrollan²⁶. Michel decide abandonar París y regresar al cabo de un tiempo. El montaje intercala entre dos planos de una estación de ferrocarril -en el primero vemos a Michel dejando la ciudad, en el segundo lo vemos regresar- un plano de detalle de un manuscrito en el que se refieren los lugares que el protagonista ha recorrido. La figura de transición es un fundido encadenado, procedimiento habitual para relatar el paso del tiempo.

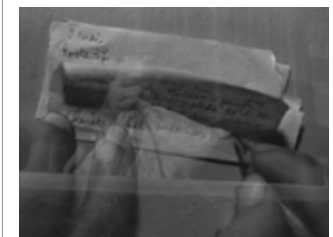
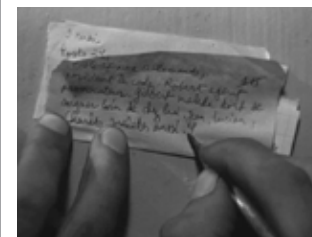
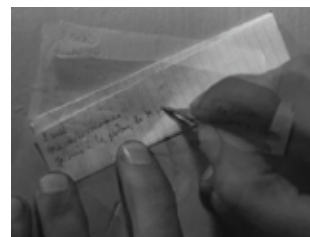
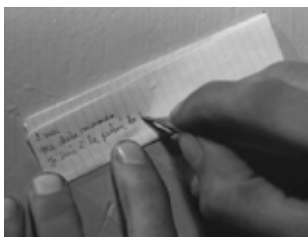
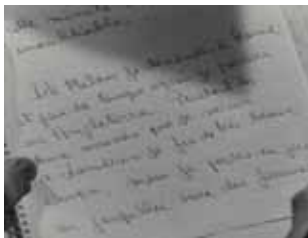
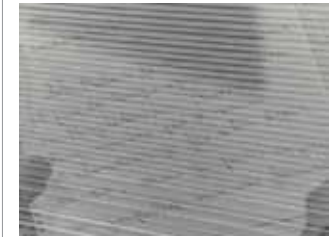
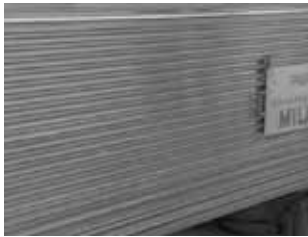
Estos tres planos construyen perfectamente el artificio del transcurso de un cierto ámbito temporal que, aunque no queda precisado, puede intuirse por el itinerario y los detalles que el texto muestra.

En *Un condamné à mort s'est échappé*, Robert Bresson recurre de nuevo a la escritura. Se trata de un fragmento construido con diversos planos articulados muy ágilmente mediante fundidos encadenados. En los dos primeros vemos cómo Fontaine escribe una nota a su madre. El tercer plano nos muestra las manos de Fontaine introduciendo la nota en un saquito hecho con un pañuelo. La cámara sube entonces su punto de vista para encontrar a Fontaine, que a través de las rejas mira hacia abajo. Por último, un cuarto plano nos muestra el rostro expectante de Terry, que en el patio espera a que Fontaine le entregue el saquito con la nota.

Toda esta secuencia de planos construye en poco segundos el tiempo necesario para que



[PK-VIAJE DE MICHEL >



Fontaine escriba la nota, la introduzca en el saquito, suba a la repisa de la celda y llame a Terry para que se aproxime a la ventana de la misma.

El consumo de unas botellas de licor nos transmite el paso del tiempo en dos películas diferentes: *Ascenseur pour l'échafaud* y *Le beau Serge*.

En la primera de ellas nos encontramos en el motel de carretera donde el matrimonio Bencker va a ser asesinado²⁷. Louis y Véronique han sido invitados a cenar a la habitación del matrimonio alemán. Un fundido encadenado efectúa la transición entre el momento en que Horst Bencker y Louis entran en la habitación y la apertura de la primera botella de champagne. Tras un primer fragmento de conversación, y posteriormente al inserto de un plano de Julien en el ascensor, vemos cómo Horst intenta servirse de nuevo champagne y la botella está vacía. Cuando la deja boca abajo en el cubo enfriador nos percatamos de que es la segunda botella que se han bebido. Horst y Louis se trasladan al sofá, lugar donde el primero abre la tercera botella de champagne a pesar de la advertencia de su mujer, que le indica que quizás está bebiendo demasiado.

Tras un nuevo fragmento de conversación, un fundido encadenado enlaza dos encuadres diferentes de Louis y Horst. En el segundo de ellos, Horst se percató de que la tercera botella de champagne se ha terminado, momento en que sugiere a su acompañante salir al exterior para tomar un poco de aire.

El detalle de la finalización de las botellas permite comprender dos cuestiones esenciales: el tiempo transcurrido y el posible estado etílico en el que se encuentra Horst Bencker -Louis no bebe-, ambas cosas perti-



[AE · BOTELLAS DE CHAMPAGNE >



1

26. Escena analizada a su vez en 3.3.3.3 *Concisión*.

27. Escena analizada a su vez en 3.3.3.10 *Llamadas de atención*.

nentes para el entendimiento del desarrollo de las acciones posteriores.

En *Le beau Serge*, Claude Chabrol utiliza una estrategia parecida²⁸. Durante la escena del baile en el hostal de Sardent, el encuentro entre François, Serge, Marie e Yvonne pasa por varias fases conforme la tensión entre ambos aumenta y el ambiente se enrarece debido al cansancio y el alcohol. Es por ello que la secuencia se sectoriza en varios fragmentos, comenzando por un breve episodio introductorio del ambiente y finalizando por una pelea entre los dos amigos.

Un grupo de músicos amenizan la velada, y es en ellos precisamente en quienes Chabrol descarga la responsabilidad de trasladar al espectador el avance de la noche. En los instantes iniciales, encontramos a la banda vestida con traje de chaqueta mientras un personaje le da una botella de vino al batería. Todos los músicos pegan un trago, dejando finalmente la botella en una repisa en la que vemos que ya se encuentra una vacía. Ello nos habla ya de un cierto tiempo transcurrido, algo que el espectador sabe puesto que ya se han desarrollado acciones en la sala de baile mientras sonaba la música.

Sin embargo, más adelante un fundido encadenado efectúa la transición entre un plano de los habitantes bailando y un plano de detalle de la repisa con seis botellas vacías. La cámara baja su punto de vista y podemos observar que los sudorosos músicos se han despojado de sus chaquetas. Finalmente, un niño deposita en la tarima una nueva botella de vino, algo que nos indica que la fiesta continúa.

Mediante esta estrategia Chabrol nos habla así del tiempo pasado -la botella vacía inicial y las seis botellas posteriores-, del



[BS · BOTELLAS EN EL BAILE >



28. Escena analizada a su vez en 3.3.3.10 *Llamadas de atención*.

29. El paisaje nos resulta conocido ya que se nos ha mostrado en otras escenas de la película.

tiempo presente -las dos botellas que se dan a los músicos- y del tiempo futuro, la última botella que el niño les ofrece.

En esta última película, encontramos otra escena interesante. Tras la pelea anteriormente mencionada entre Serge y François, éste último sube a su habitación y, agotado, apoya su cabeza en el marco de la ventana. Su rostro en primer plano comienza a fundirse con la nieve cayendo, hasta que en pantalla vemos dos planos fijos con vistas de las calles de la ciudad cubiertas de nieve. Seguidamente, una cámara en movimiento panorámico desde la jamba izquierda de la ventana de la habitación de François hasta la jamba derecha nos enseña el ámbito de visión que supuestamente se puede tener desde la ventana²⁹. Tras un plano fijo del cementerio nevado, vemos a unos niños jugar con la nieve mientras se aproximan al colegio, hasta que un detalle de unas botas sacudiéndose la nieve en un escalón da paso a un nuevo plano picado de las calles de Sardent. Una ligera panorámica de derecha a izquierda comienza a mostrarnos la jamba de una ventana, para a continuación pasar a un nuevo plano en el que vemos a François mirando por la ventana.

La presencia de nieve permite comprender cómo ha pasado un cierto tiempo desde la pelea. Los encuadres picados de la ciudad nevada pueden considerarse planos subjetivos de la mirada de François desde la ventana de su habitación, más abrigado en relación a las escenas anteriores de la película. El hecho de que veamos en el inicio y el final de este fragmento a François de perfil apoyado contra el marco de la ventana -aunque con un encuadre y actitud diferente- otorga una gran unidad narrativa.

En *Ascenseur pour l'échafaud*, y concretamente en la escena del interrogatorio de



[BS · LLEGADA DEL INVIERNO >



Julien³⁰, encontramos un último e interesante ejemplo de la estrategia que se está comentando. Tres policías interrogan a Julien tras su detención. Los cuatro personajes muy iluminados resaltan sobre un fondo negro. La escena se estructura en tres planos continuos, en los cuales Julien siempre preside el encuadre, mientras los otros personajes aprovechan el fondo negro para entrar y salir de cuadro según conviene a la conversación.

Un fundido encadenado resuelve la transición entre los diferentes planos, estrategia que como ya se ha comentado expresa el paso del tiempo posibilitando al tiempo una gran continuidad argumental. Ello permite reconstruir mentalmente el interrogatorio como un continuo, asumiendo el desconocimiento de lo que allí se habla durante las elipsis temporales que los fundidos encadenados construyen.

La banda sonora juega un papel muy importante en esta escena, intensificando mediante cambios de volumen e instrumentación las transiciones entre los diferentes planos.

01.3

Este apartado analiza aquellas escenas en las cuales el montaje articula dos situaciones desarrolladas en una localización diferente interponiendo a su vez una cierta distancia temporal.

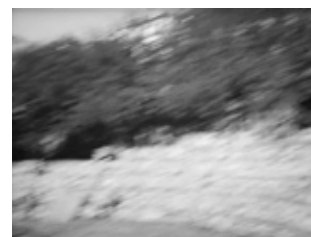
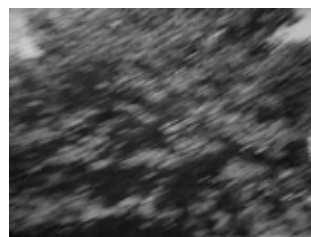
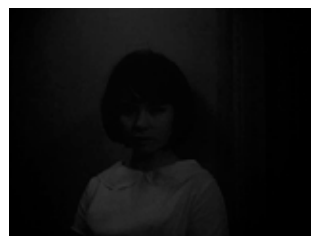
Una primera estrategia, heredada de los rótulos que se utilizaban en el cine mudo³¹, consiste en utilizar el texto escrito para trasladar al espectador que ha transcurrido un tiempo y, frecuentemente, se ha modificado la localización espacial. Como antes se ha comentado, estas pantallas de texto ostentaban en el pasado -y acaso aún hoy en día ostentan- la capacidad de modificar por



[AE·INTERROGATORIO DE JULIEN >



[PA·ALGUNAS SEMANAS MÁS TARDE >



30. Escena analizada a su vez en 3.3.3.7 *Sucesivo y simultáneo*.

31. Inicialmente el rotulado estaba a cargo del guionista de la película o de un especialista que realizaba este cometido. Se trataba de un trabajo extremadamente importante, ya que los rótulos, no explícitamente redactados en el guión, permitían aclarar el sentido de una escena e incluso modificarlo completamente. Los

rótulos incluían diálogos y algunas frases narrativas, en algunos casos excesivamente literarias.

32. Cit. en Chion, 2009, 384.

33. Algunas semanas más tarde..

34. Estas dos últimas escenas se analizan a su vez en 3.3.3.3 *Concisión*.

completo el sentido de aquello que las imágenes muestran, hasta el punto de que algunos rotulistas fueron llamados "médicos de películas", salvando en la sala de montaje un fragmento rodado que quizás no respondía a las expectativas que de él se esperaban. Resulta famoso en este sentido el caso de un rotulista que consiguió por su trabajo aparecer en el cartel de una película en la fachada de un cine de Hollywood: *Titles by Ralph Spence*³².

En *Paris nous appartient* encontramos un ejemplo de ello, cuando de una manera explícita se nos detalla que lo que a continuación vamos a ver en la pantalla acontece algunas semanas más tarde que aquello que acabamos de ver:

Quelques semaines plus tard...³³

En este caso, el rótulo de texto efectúa la transición espacial entre el corredor de la habitación de Anne y un ensayo al aire libre del Pericles de Shakespeare.

En el extremo de esta estrategia, en el límite de la concisión, encontramos otro ejemplo en *Ma nuit chez Maud*³⁴. Aquí un fundido y apertura en negro permite comprender que han pasado cinco años entre que Jean-Louis y Françoise mantienen una conversación difícil en la montaña que envuelve a Clermont y el momento en que, ya casados y con un hijo, se encuentran en la playa con Maud. Este dato lo sabemos porque al final del encuentro entre ambos se despiden de la siguiente manera:

JEAN-LOUIS Vous venez quelque fois à Clermont?

MAUD Non, jamais. Et vous à Toulouse?

JEAN-LOUIS Jamais. Et bien, peut-être dans cinq ans...

MAUD Oui, c'est ça, dans cinq ans³⁵.

Estas palabras otorgan sentido al fundido en negro que ha construido la transición espacio-temporal entre las dos escenas.

En *Le beau Serge*, una figura de transición actualmente en desuso -una cortinilla con borde de baja definición³⁶- efectúa la transición entre dos momentos y lugares diferentes. François e Yvonne, la mujer de Serge, acaban de mantener una conversación difícil en casa de ésta. El plano abre paulatinamente el encuadre sobre ambos dando la sensación de que la cámara sale por la puerta de la casa, otorgando mucha tensión a un momento en el que el espectador ha comprendido la imposibilidad de la comunicación entre ambos.

En el siguiente plano vemos a François caminando por la plaza de Sardent mientras la cámara continua efectuando un lento movimiento de retroceso, hecho que confiere una unidad importante al montaje entre ambos planos. A continuación, la cámara comienza una panorámica de izquierda a derecha siguiendo a François, hasta que finalmente le pierde y vemos a unos niños jugar al fútbol en la plaza y al doctor del pueblo salir de su casa. La panorámica ralentiza entonces su movimiento cerrando el encuadre sobre este último personaje, hasta el momento en que le vemos entrar en un bar. El encuadre final de este plano se centra en una de las piedras que construye la jamba de la puerta del establecimiento.

El siguiente plano, ya en el interior del bar, nos muestra cómo el doctor se aproxima inicialmente a la barra y como luego parece fijar su atención en algo o alguien situado inferiormente a su derecha. La cámara efectúa entonces una rápida panorámica hasta encontrar a Serge sentado en una mesa, soli-



[NM · CINCO AÑOS >



35. (JEAN-LOUIS) Viene de vez en cuando a Clermont? / (MAUD) No, nunca. Y usted a Toulouse? / (JEAN-LOUIS) Nunca. Bien, pues hasta dentro de cinco años, tal vez... / (MAUD) Sí, eso, dentro de cinco años.

36. *Cortinilla*: transición de una escena a otra en la que la nueva escena aparece gradualmente a medida que empuja o "corre una cortinilla" sobre la anterior. Una línea entre las dos parece actuar como el borde de una cortinilla a medida que atraviesa la pantalla. Cuando la línea está desenfocada, tenemos una "cortinilla con borde de baja definición"; cuando está nítida, tenemos una "cortinilla con borde de alta definición". (...) Este tipo de transición fue popular en los años treinta y cuarenta, y pareció agotarse entonces, pero se ha recuperado ocasionalmente para dar un toque de época a algunas películas. (Konigsberg, 2004, 144)

tario, apurando una botella.

Tras una breve conversación entre ambos, la cortinilla anteriormente mencionada efectúa la transición entre este interior y el espacio exterior de la plaza. Un plano similar al que anteriormente hemos visto nos muestra cómo los niños continúan jugando al fútbol, hasta que un nuevo encuadre con un punto de vista muy bajo registra cómo uno de los niños avanza hacia cámara persiguiendo la pelota. En un movimiento panorámico vertical, la cámara encuentra las piernas de Serge, tumbado en la plaza, que coge la pelota y la devuelve a los niños³⁷.

La cortinilla resuelve la transición entre el espacio interior del bar y la plaza, al tiempo que construye la elipsis temporal entre el momento en que hemos visto a Serge bebiendo y las acciones, que no hemos visto, de cómo Serge a buen seguro ha apurado la botella, ha salido al exterior, ha recorrido la plaza y se ha tumbado en el suelo.

En *Le coup du Berger* encontramos un ejemplo muy curioso en el que una vibración permite conectar dos espacios y momentos diferentes. Claire ha acudido a casa de su amante Claude para manifestarle su enfado por el fallo del plan que habían urdido juntos para poder recibir el abrigo. La actitud distante de Claude hace que Claire se enfade visiblemente, decidiendo salir del espacio pegando un portazo.

El golpe de la hoja de puerta contra el marco se funde con el tintineo de unas copas vibrando mientras el plano siguiente nos muestra un conjunto de ellas sobre una mesa³⁸. Claire y Jean están dando una fiesta en su casa, y este plano supone el inicio de la secuencia. Se trata de un curioso efecto audiovisual, ya que el hecho de que las copas



[BS · PLAZA DE SARDENT >



parezcan vibrar debido al portazo permite suponer que las copas se encuentran en casa de Claude. No obstante, inmediatamente comprobamos que no nos encontramos en la casa del amante de Claire, y que ha transcurrido un cierto tiempo.

Robert Bresson utiliza el plano vacío de personajes para articular en varios momentos de su película *Un condamné à mort s'est échappé* la transición entre dos espacios y momentos diferentes. En unas ocasiones vemos el pavimento desnudo del patio de la prisión; en otras una cerradura que se toma su tiempo para cerrarse; finalmente, varias tomas nos muestran los desolados espacios de la cárcel, como es el caso de su habitación. Todos estos planos se mantienen el tiempo suficiente en pantalla como para generar un gran silencio humano, preparando la escena siguiente.

En *Pickpocket* también se utilizan los planos vacíos como elemento de articulación - puertas, cerraduras, rellanos-, pero también se desarrollan otro tipo de estrategias. Se podría afirmar que la película se trabaja con un montaje muy ágil, coincidente con el ritmo de la narración: muchas de las cosas que ocurren las sabemos porque la voz en off de Michel nos las cuenta, pero no las vemos. El recurso a la elipsis temporal es muy importante, resumiendo en algunas ocasiones pequeños espacios de tiempo y ámbitos más dilatados en otras³⁹.

Un fragmento interesante de esta misma película en relación a la estrategia de montaje que aquí se está comentando lo constituye el momento en que Michel se acerca a casa de Jeanne para darle parte de su sueldo a fin de que ésta pueda cuidar a su hijo, quizás uno de los instantes más emotivos de la película. Toda la secuencia se construye con



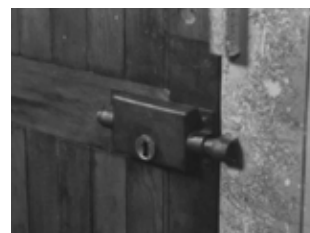
[CB·ENFADO DE CLAIRE >



1



[CM·PLANOS VACÍOS >



37. Esta escena, aunque parcialmente se analiza a su vez en 3.3.2.2 *La cámara lúcida*.

38. Escena analizada a su vez en 3.3.3.10 *Llamadas de atención* y en 3.3.3.12 *Cerrar al salir*.

39. Anteriormente se ha comentado cómo resuelve Bresson la elipsis temporal que construye el espacio de tiempo en el que Michel abandona Francia y regresa de nuevo a ella viajando en tren.

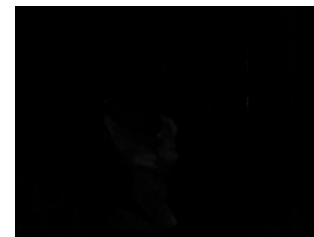
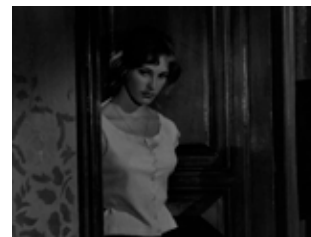
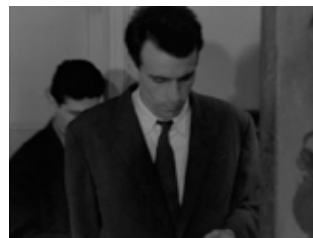
una intensa presencia de la banda sonora de Jean-Baptiste Lully, relleno del silencio de los personajes. Unas manos nos muestran cómo Michel recibe un sobre con el dinero. Posteriormente le vemos salir con el sobre a la calle y comenzar a andar hacia cámara mientras se guarda el dinero en el bolsillo de la solapa. Un nuevo plano nos muestra a Michel, también caminando hacia cámara, a punto de entrar en un bar. El hecho de que estos dos planos se articulen mediante el raccord de movimiento de Michel, en ambos andando frontalmente, confiere una gran unidad.

Ya en la barra del bar, Michel abre el sobre del dinero y vemos cómo sus manos cuentan el dinero. Es entonces cuando un fundido encadenado relaciona este plano con otro de las manos de Jeanne, a su vez manejando los billetes. La cámara sube y vemos cómo Jeanne, ya enamorada, mira al frente con cariño. Un plano subjetivo de su mirada nos muestra cómo Michel comienza a bajar la escalera y desaparece, dejando el plano vacío. Un nuevo plano de Jeanne nos permite ver cómo, sin dejar de mirar la escalera, se introduce en su casa y cierra la puerta. La escena finaliza con un fundido a negro coincidente con el final de la música.

Por último, cabe reseñar cómo el fundido encadenado permite enlazar situaciones distantes, desde el punto de vista espacial y temporal, en el caso de los robos que Michel perpetra. En uno de ellos, Michel observa cómo otro ratero roba en el metro con ayuda de un periódico. El detalle del periódico nos permite pasar, mediante un primer fundido encadenado, de este plano a otro en el interior de su habitación, en el que deja caer del interior del diario doblado una cartera. Tras colgar la chaqueta en una percha, comienza a practicar la técnica que acaba de



[PK-MICHEL AYUDA A JEANNE >



]



]



[PK-ROBO CON PERIÓDICO >



descubrir, inicialmente adquiriendo soltura para sacar la cartera del bolsillo de la solapa, y finalmente cogiendo el periódico para ocultar la acción. Es aquí cuando un segundo fundido utiliza de nuevo el detalle del periódico para volver al interior del vagón del metro, donde Michel se dispone a dar un golpe.

Pero si hay un título que trabaja en profundidad la articulación de planos pertenecientes a lugares y tiempos diferentes es *Hiroshima mon amour*. Nevers e Hiroshima entrecruzan sus historias durante toda la película, la historia de ELLA, la vivida en el pasado, la que ahora está viviendo. Así pues, la construcción del discurso paralelo entre el relato de lo acontecido en ambas ciudades constituye la base estructural de la película.

El efectivo montaje de Jasmine Chasney, Henry Colpi y Anne Sarratue utiliza infinidad de recursos para conectar ambas ciudades e historias. Uno de ellos es el *raccord* de movimiento entre las acciones desarrolladas en uno y otro lugar. Los planos vacíos de personajes de Hiroshima y Nevers se relacionan de esta manera, filmados con suaves movimientos de cámara siempre en la misma dirección⁴⁰.

En otros casos es la identificación de un objeto, gesto o acción comunes lo que permite pasar de un escenario a otro mediante una gran continuidad formal: La bicicleta calcinada por la explosión existente en el museo de Hiroshima con el pedaleo de ELLA en su juventud mientras se dirige al encuentro con su amante; las manos acariciadas en el Café de Hiroshima con la mano ensangrentada que araña la pared; la mirada enamorada del japonés con la mirada perdida del padre ultrajado; la manera en que ELLA acaricia su pelo en el presente y la forma en que lo hace en

su encierro en el sótano de Nevers; el brazo de su amante dormido en la habitación de Hiroshima y el brazo agonizante de su amante alemán abatido por un disparo; y, finalmente, el tierno abrazo que los protagonistas se dan en el café de Hiroshima y el desesperado abrazo que madre e hija se dan en la noche en que ELLA escapa de su encierro.

Resulta interesante comprobar cómo todos los montajes comentados funcionan en la dirección Hiroshima-Nevers, es decir, es lo que vemos en la ciudad japonesa lo que convoca imágenes de la ciudad francesa y su historia, pero salvo alguna excepción nunca al revés. La figura de transición utilizada en prácticamente todos los casos comentados es el llamado *corte por analogía de forma*, consistente en cortar de un plano a otro cuando el sujeto del segundo plano tiene una forma o posición en el encuadre similar a la del sujeto del primero⁴¹.

02. Añadir una lectura paralela al devenir de los acontecimientos

El segundo grupo de escenas recoge aquellas situaciones en las cuales un intencionado montaje permite añadir, en clave metafórica, un segundo significado a la acción principal. Esta lectura paralela puede posibilitar en algunas ocasiones explorar un mundo interior sin necesidad de articular palabras, o simplemente otorgar una explicación pertinente al desarrollo del argumento.

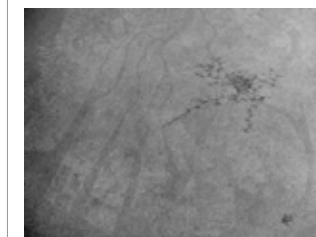
Siguiendo con *Hiroshima mon amour*, encontramos justo tras los títulos de crédito dos montajes que permiten realizar un comentario al respecto. En el primero de ellos vemos algo que parece una piedra, con unas vetas que simulan cicatrices. Un fundido encadenado da paso a un plano del estuario de Hi-



[HA · PLANOS VACÍOS DE NEVERS E HIROSHIMA >



[HA · CARICIAS EN EL PELO >





[HA · BICICLETAS >



]



[HA · MANOS >



]



[HA · MIRADAS >



]



]



[HA · ABRAZOS >



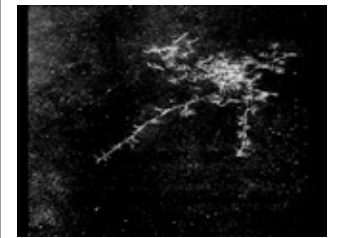
]



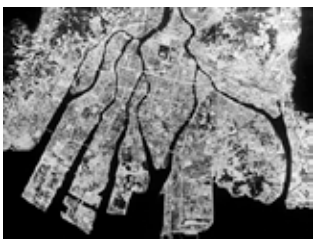
[HA · BRAZOS >



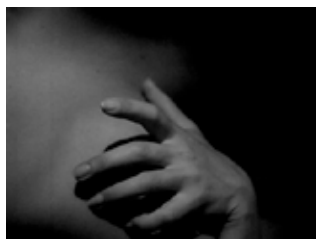
]



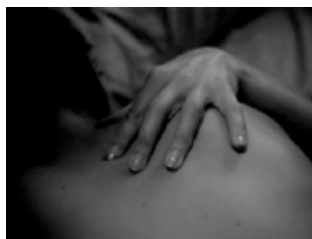
[HA · CICATRICES DE AGUA >



]



[HA · ESPALDAS >



40. El análisis pormenorizado de esta estrategia se desarrolla con más profundidad en 3.3.3.7 *sucesivo y simultáneo*, particularizado concretamente en la extensa conversación que los dos protagonistas mantienen en el Café de Hiroshima.

41. Esta técnica aporta continuidad a la secuencia y sugiere una relación entre los sujetos de ambas imágenes. El famoso montaje de Pudovkin en el que las marchas de los obreros se alterna con el fluir del hielo al final de *La madre* (Mat, 1926) puede considerarse una serie de cortes por analogía de forma. (Königsberg, 2004, 143)

roshima en fotograma negativo; la forma del estuario recuerda de alguna manera las vetas de la piedra que anteriormente hemos visto, resultando evidente la analogía con una ciudad también llena de cicatrices por la historia vivida.

Tras estos dos planos, un fundido negro abre sobre un encuadre de dos cuerpos abrazados cubiertos de arena o ceniza mientras suena una música melancólica, algo triste. Lentamente, una fina capa de agua comienza a limpiar su piel, hasta que sus cuerpos se envuelven con finas gotas de agua -o sudor- que brillan, generando un fuerte contraste con la aspereza de la arena inicial⁴². Posteriormente, se intercala una imagen de archivo de una espalda dañada por la explosión entre dos planos de un nuevo abrazo de los protagonistas. El agua representa la posibilidad de limpiar unas heridas; el agua representa también el sudor de unos amantes. Lo áspero se transmuta en lo suave, la espalda dañada en una espalda joven llena de caricias. La metáfora es innegable.

En algunas ocasiones, las imágenes que se insertan en la acción principal pretenden, como antes se ha comentado, añadir datos pertinentes para el entendimiento de un determinado personaje o acción. Es el caso de *Paris nous appartient*, cuando Anne mantiene su primera conversación con la modelo Birgitta. Se encuentran en la habitación de ésta última, y mientras la modelo traslada a Anne algunos datos que conoce sobre la intriga que la película desarrolla, ésta última observa las paredes de la habitación, tapizadas de fotografías. Un ágil montaje intercala, casi de manera subliminal, imágenes de moda de Birgitta -la mayoría seductores primeros planos- simultáneas con la conversación que escuchamos, construyendo de alguna manera el nuevo personaje que se está presentando.

En *Le beau Serge*, atendemos a un montaje muy interesante en el ecuador de la película. El espectador ya conoce la localización -el reducido y modesto pueblo de Sardent, el campo cercano- y la condición de todos los personajes principales: la rectitud de François, la permanente embriaguez de Serge, la tristeza de Yvonne, el poder de seducción de la voluble Marie... Al inicio de esta escena, Serge se tambalea por el cementerio lleno de alcohol hasta que finalmente, en un momento desesperado y lúcido al tiempo, un primer plano nos muestra cómo grita a su amigo:

Oh François, écoute...
François, sois gentil.
François, écoute-moi.
Fais quelque chose. Aide moi. Aide moi.
AIDE MOI⁴³

Un nuevo plano nos permite ver a lo lejos a Serge saliendo del cementerio, mientras el eco del monte hace resonar su grito desesperado. Comienza entonces la banda sonora de Emile Delpierre mientras atendemos al montaje de tres situaciones que ya conocemos y que representan el marco en el que la historia se desarrolla: el flirteo entre François y Marie, las atenciones de Yvonne acostando con cariño a su marido borracho y la plaza solitaria del pueblo, en la que un perro constituye su único habitante.

En esta misma película, se utiliza en otra escena la imagen del dolor compartido entre dos personajes diferentes para reforzar la idea del sufrimiento. François está buscando a Serge en la noche nevada, a fin de poder llevarle a casa y acompañar a Yvonne en el momento de su parto. Sólo escuchamos sus pasos en la nieve y la respiración entrecortada de alguien que, a pesar de estar enfermo de los pulmones, está sufriendo el frío in-



[PA·PERSONALIDAD DE BIRGITTA >



[BS·GRITO DESESPERADO >



[BS·DOLOR COMPARTIDO >



42. Escena analizada a su vez en 3.3.3.1 *Atravesar el umbral*.

43. (SERGE) Oh François, escúchame... / François, se amable. / François, escúchame. / Haz algo. Ayúdame. / Ayúdame. / AYÚDAME.



1



-Oh François, écoute..
François, sois gentil.
François, écoute-moi.
Fais quelque chose. Aide
moi. Aide moi..
AIDE MOI



1



1

vernal siendo fiel a una amistad. En un instante concreto, un plano lejano de François nos muestra como da un traspiés y cae sobre la nieve. Prácticamente en simultáneo, se monta un primer plano de Yvonne profiriendo un tremendo grito debido a los dolores del parto desatendido. Ambos sufrimientos se identifican y alimentan mutuamente. El grito de Yvonne es el gemido de François, y viceversa.

Aunque quizás los ejemplos más claros de la estrategia que aquí se está comentando los encontramos en la cinta de Jean-Luc Godard *Le Mépris*. La narración comienza en un punto en el que Paul y Camille ya tienen dificultades como pareja. Básicamente no se entienden, y Camille desprecia a Paul por algo que por momentos ni ella misma entiende, y que por supuesto Paul desconoce.

Godard intenta transmitir al espectador estas circunstancias mediante una estrategia muy particular de montaje, denominada *montaje asociativo*, consistente en configurar y ordenar los planos de una determinada manera con el fin de resaltar alguna relación temática, conceptual o dramática entre ellos⁴⁴.

En el caso que nos ocupa, se intercalan en la historia lineal que la película desarrolla imágenes pertenecientes al pasado distante, al pasado reciente e incluso al futuro. Esta colección de flashbacks y flashforwards permiten entender por un lado que existió un pasado diferente, feliz, en el que la pareja se entendía y disfrutaba, y otorgar por otra parte un sentido -e importancia- diferentes a aquello que el espectador ya ha visto o verá.

El productor cinematográfico Jeremy Prokosh ha invitado a la pareja a su villa en las afueras de Roma. Paul ha aceptado que Prokosh



[LM·PENSAMIENTOS DE CAMILLE >



44. Aunque con diferentes nombres, el concepto de *montaje asociativo* se atribuye en numerosos manuales y textos cinematográficos al director soviético Vsevolod I. Pudovkin. En su libro *Kinopetchiat* de 1926 (*Lecciones de cinematografía*), una colección de sus escritos y conferencias, define este tipo de montaje como un *como instrumento de atención: Hemos dicho ya que el montaje no es sólo un medio para reunir los pedazos o las escenas, sino que es la guía psicológica del espectador.*

En las páginas siguientes cita como los más importantes métodos de montaje los siguientes: El contraste, el montaje paralelo, la semejanza, la simultaneidad y el *Leif-motiv*, o repetición del tema. (Pudovkin, 1957, 71-4)

lleve a su mujer en un deportivo rojo biplaza, desatendiendo los ruegos de Camille a la que esta situación incomoda profundamente. Este hecho supone el origen del desprecio que Camille empieza a sentir por Paul, por lo que cuando éste llega a la villa en taxi se encuentra a su mujer enfadada y distante.

En el jardín de la villa dos escenas diferentes, basadas en una estrategia similar de montaje, intentan transmitir la importancia que para Camille ha tenido el hecho de que su marido le haya forzado a acompañar a Prokosh en el coche. En la primera de ellas vemos a la actriz caminando de espaldas cabizbaja hasta que, tras cruzarse con la secretaria de Prokosh, la vemos detenerse y girar el rostro con la mirada perdida. Una colección de imágenes nos traslada entonces lo que con toda seguridad debemos interpretar como sus pensamientos: vemos una imagen de ella y Paul felices, de Camille coqueta arreglándose el pelo, del momento en que se encuentra por vez primera con Francesca y Prokosh y, lo que es más importante, de la difícil situación en la que es forzada por su marido a aceptar la invitación del productor de acompañarle en su coche. Tras el montaje vertiginoso, casi subliminal, de estas imágenes, un primer plano de Camille nos muestra cómo pasa de la frágil desprotección que acaba de sentir al profundo enfado y desprecio por su marido, ejemplificado por la dureza de una intensa y fija mirada. Un nuevo plano, subjetivo de su mirada, nos muestra a Paul, Francesca y Prokosh alrededor de una mesa, desconocedores de lo que ocurre.

Algo más adelante, se produce una situación parecida. Camille se ha alejado del grupo de nuevo y su marido se acerca para preguntarle por qué adopta esa actitud. Tras un intento inicial de aproximación cariñoso -en el cual le acaricia la pierna a su mujer- ante la

fría y distante actitud de Camille, Paul se aleja mientras realiza el desagradable gesto de limpiarse la mano con la que ha acariciado a su mujer. Camille levanta entonces su rostro, como siguiendo a su marido, y de nuevo se intercalan unos planos extraordinariamente breves con la siguiente información: un primer plano de ella caminando ausente por el jardín y otro de nuevo en los estudios de Cinecittá, intentando rehusar incómoda la propuesta de Prokosh; un plano del productor y su marido alrededor de una mesa; un plano de Camille y Prokosh andando por el jardín de la villa; y finalmente, de nuevo en Cinecittá, un encuadre de su marido llamando a Francesca. Este último plano es importante, ya que Camille piensa que a Paul le gusta Francesca, algo que aumenta el desprecio que siente por él. De hecho, tras este nuevo inserto de imágenes, Paul entra en la casa de Prokosh y mantiene una conversación con Francesca. Cuando más tarde aparece Camille, le acusa de haber intentado seducir a la secretaria de Prokosh.

Por último, y ya en casa de la pareja, atendemos a cómo una nueva colección de imágenes intenta transmitirnos los pensamientos de una pareja confusa y dolida. Camille acaba de ser increpada por parte de Paul respecto al tiempo que llevan sin hacer el amor. Molesta, se tumba en el sofá rojo y se desprende de parte de la toalla que la viste, ordenando a su marido que haga lo que tenga que hacer pero que se de prisa. Esto supone el punto de arranque de un intenso momento en que las voces en off de ambos relatan sus particulares y diferentes opiniones sobre el conflicto que sufre la pareja, todo ello envuelto en la melancólica banda sonora de Georges Delerue.

Es entonces cuando se insertan una serie de planos que en este caso, ya que hablan los



[LM·EL DESPRECIO DE CAMILLE >



dos, podemos entender representan los pensamientos y recuerdos de ambos: un plano de Camille desnuda sobre una alfombra de pelo blanco, mirando desafiante y seductora; otro plano de ella mientras corre con aspecto feliz junto a un lago; un primer plano de la actriz con la mirada dubitativa y ausente, vestida con una ropa que no conocemos; un plano picado en la que la vemos desnuda de nuevo sobre una alfombra de pelo azul; un recuerdo de una escena anterior en la que, molesta, riñe a su marido por su intromisión en la conversación telefónica que ha mantenido con su madre; de nuevo Camille, en el sofá, bebiendo en este caso café; un plano desnuda sobre el sofá rojo; un plano de ambos sobre la terraza de la casa Malaparte; un recuerdo del momento en que Camille conoce a Prokosh en Cinecittá y, para finalizar este montaje casi circular, una vuelta al plano inicial de este montaje, con Camille tumbada sobre la alfombra de pelo blanco. Paul se acerca entonces a Camille, y con un gesto violento le cubre el cuerpo con la toalla.

En todos estos montajes la banda sonora de Georges Delerue juega un papel fundamental, intensificando las emociones que las imágenes nos transmiten. Por otro lado, resulta magistral el uso que Godard realiza del color, transmitiendo un gran dinamismo a estos intencionados montajes.

Resulta también importante el flashforward de la escena de ambos en la cubierta de la casa Malaparte, en la que todavía no se ha desarrollado ninguna escena. No es la primera vez que la vemos, aunque sí con este nivel de detalle que permite reconocerla. Al comienzo de la película, todos los personajes principales asisten a una proyección de unos planos de prueba de la película que Fritz Lang está rodando para Prokosh, *La Odisea*. Unas imágenes muy abstractas nos muestran escul-

turas policromadas y personajes mitológicos, hasta el momento en que vemos una claqueta de inicio de un plano -que luego reconoceremos cuando veamos rodar en la terraza de la casa Malaparte- y unas tomas en un acantilado rocoso, perteneciente al entorno rocoso de la villa.

Finalmente debemos considerar, al hilo de estos últimos comentarios, como el hecho de que Jean-Luc Godard inserte durante toda la película imágenes -o comentarios- alusivos al texto de *La Odisea*, debe entenderse también como una manera de establecer un comentario paralelo al conflicto de pareja de Camille y Paul. La historia de Penélope y Ulises tiene mucho que ver con la de nuestra pareja, no tanto por los hechos concretos que acontecen como por los sentimientos que aquí y allí se desarrollan.

03. Posibilitar una síntesis narrativa

El tercer y último grupo de escenas reúne aquellas situaciones en las cuales, mediante una determinada estrategia de montaje, se resume una acción o acciones que de otra manera hubieran supuesto, para el correcto entendimiento del espectador, un metraje más extenso.

Continuando con *Le mépris*, y con la escena en la cual Camille y Paul han sido invitados a la villa de Prokosh, al salir de ella ambos caminan por una carretera, iniciando la discusión que luego mantendrán en su casa. Sabemos que la villa está lejos de Roma, porque en una escena previa hemos visto cómo Paul tiene que tomar un taxi mientras Francesca utiliza una bicicleta y Camille y Prokosh se acercan en el deportivo de éste último. En un instante concreto, y siempre bajo la presencia de la banda sonora, Paul levanta la



[LM·PASADO, PRESENTE Y FUTURO >



[LM·PROYECCIÓN DE RUSHES DE LA ODISEA >





1



1

mano mirando hacia un punto fuera de cuadro y emite un grito mientras tira fuerte de la mano a Camille, saliendo finalmente ambos de cuadro por la izquierda. A continuación se monta un plano en el que una efigie griega policromada gira 180°, tras lo cual vemos a la pareja caminando por un lugar de la periferia romana, sin asfaltar. Camille cabizbaja con el libro que Prokosh le ha dejado, Paul leyendo un periódico.

El plano de la escultura griega resume de alguna manera el trayecto desde la villa de Prokosh hasta Roma, un viaje en taxi que hemos intuido con el sucinto gesto de Paul al levantar la mano y gritar reclamando algo.

Otra escena muy interesante de esta película referente a la manera de abordar cómo un determinado montaje puede resumir una acción desarrollada en un tiempo mucho más extenso, es el accidente que sufren Camille y Prokosh mientras viajan hacia Roma, y como Paul se entera de ello.

Paul se ha quedado dormido en el acantilado mientras Camille se pegaba un baño. Le vemos despertarse, la banda sonora se interrumpe y la voz en off de su mujer dice lo siguiente:

Cher Paul, j'ai trouvé ton revolver et j'ai enlevé les balles. Puisque tu ne veux pas partir, c'est moi qui m'en vais. Je profite de ce que Jeremy Prokosh doit rentrer rentrer à Rome pour partir avec lui. Après, je revivrai seule à l'hôtel, je pense. Je t'embrasse. Adieu. Camille⁴⁵.

En el ecuador del discurso de Camille, Paul mira con atención hacia algo situado inferiormente a su derecha, acción que el espectador entiende ya que la voz de Camille recuerda formalmente la lectura de una carta.

El final de las palabras de su mujer coincide con el momento en el que se monta una escena en la que vemos como el coche de Prokosh se detiene en una gasolinera para repostar. Allí Camille y el productor mantienen una conversación centrada en los planes futuros de ella al llegar a Roma. Posteriormente, ambos suben al coche y, mientras se escucha el rugido creciente del motor, comienzan a discurrir en detalle las últimas palabras de la carta de Camille: *Je t'embrasse...*

Un nuevo plano nos muestra cómo Prokosh vuelve la cabeza para ver si viene algún coche que le impida incorporarse a la autopista, crece el rugido del motor y le vemos salir deslizando ruedas sin mirar al frente. En ese momento recuperamos la lectura de las últimas palabras de Camille mientras escuchamos el sonido de un claxon, un frenazo y el ruido de un golpe seco: ... *Adieu. Camille.*

Mientras discurren las palabras en detalle por la pantalla se hace el silencio. Un nuevo plano nos muestra entonces, ya con el sonido propio de una autopista, cómo el coche de Prokosh ha colisionado con un camión y como Camille y Jeremy Prokosh se encuentran, cada uno con su cabeza ensangrentada apoyada en sus respectivas puertas del coche, tan lejos como en realidad siempre han estado. El encuadre se concreta paulatinamente sobre Camille mientras comenzamos a escuchar de nuevo la banda sonora.

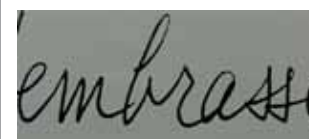
En *Le beau Serge*, otro vehículo concede la oportunidad a Claude Chabrol para articular un inteligente montaje de planos tendentes a resumir una acción. François, Marie y Serge han mantenido una conversación en la casa de este último. Tras la misma, los dos primeros regresan al pueblo andando, mientras Serge sube a un camión, su vehículo de trabajo. Una toma nos permite ver entonces cómo, entre



[LM·PAUL Y CAMILLE COGEN UN TAXI >



[LM·ACCIDENTE DE CAMILLE Y PROKOSH >

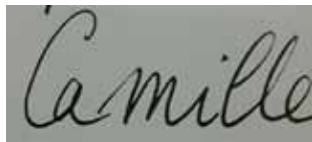
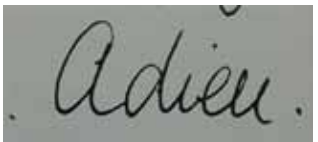
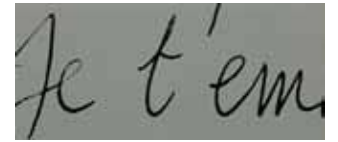
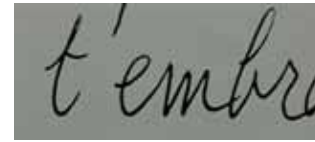


45. *Querido Paul, he encontrado tu revolver y he quitado las balas. Ya que tu no te vas, me voy yo. Aprovecho el viaje de Prokosh a Roma para irme con él. Después, creo que viviré sola en un hotel. Un beso. Adiós. Camille.*



1

LM·FOTO DE RODAJE



1

LM·FOTO DE RODAJE

divertido y travieso, mira de frente supuestamente hacia François y Marie que se alejan. Un plano subjetivo de su mirada nos muestra a través del parabrisas cómo el camión inicia su marcha. Posteriormente, vemos caminar hacia cámara a la pareja, mientras al fondo el camión de Serge se acerca con una cierta rapidez. En el momento en que François inicia la acción de proteger a Marie, se monta un nuevo plano de la vista de Serge a través del parabrisas en el que vemos cómo esquiva a la pareja. A continuación, vemos cómo asustados y sin entender nada François y Marie siguen con la mirada al camión de Serge, que se aleja fuera de cuadro. El sonido del motor del vehículo preside toda la escena, otorgando la textura espacial adecuada al acercamiento del camión mediante intencionados aumentos de volumen.

Por último, vemos cómo el camión llega a la plaza principal de Sardent y cómo Serge ríe divertido por el susto que ha propinado a sus amigos, mientras un nuevo plano subjetivo de su mirada nos muestra cómo éstos entran a su vez en la plaza. Mediante esta secuencia de planos Jacques Gaillard, el montador de la película, consigue incidir de una manera muy efectiva en la personalidad de los tres personajes, al tiempo que resumir la acción del trayecto que separa la casa de Serge del centro del pueblo.

La estrategia de montaje en la cual se intercalan imágenes de alguien mientras conduce o es transportado, planos subjetivos de su mirada a través del parabrisas, y vistas exteriores del vehículo avanzando resulta muy habitual para relatar un trayecto rodado⁴⁶. Podemos citar el caso de *Le coup du Berger* -cuando Claire se aproxima a casa de Claude, su amante-, la persecución de François por parte de Jean-Claude por las calles de Clermont en *Ma nuit chez Maud*, la llegada de

François a Sardent en el autobús en *Le beau Serge*, así como los diversos momentos en que ciertos personajes conducen en *La peau douce*, como es el caso de la escena en la que el marido de Odile lleva a Pierre y su hija al aeropuerto de Orly.

En esta misma película, resulta muy interesante cómo el montaje entre planos de muy diferente detalle resume una determinada acción. Pierre va a buscar a Nicole al aeropuerto, y como no la encuentra decide enviarle un telegrama. Un plano de Pierre nos muestra cómo se acerca a la ventanilla de telégrafos, mientras continúa la pieza musical suave que ha empezado cuando Pierre ha entrado en el aeropuerto. Un primer fundido encadenado da paso a un plano de detalle de la mano de Pierre cogiendo el impreso de telegrama, mientras que a continuación otro fundido enlaza con un nuevo plano de detalle en el que vemos cómo comienza a escribir. A partir de aquí se montan una serie de planos alternando la escritura del telegrama, cada vez más en detalle, y vistas en plano medio de perfil de Pierre pensativo. La voz en off de Pierre lee el texto.

En un instante concreto, y mientras Pierre permanece pensativo, se escucha en off la voz de Nicole. Pierre reacciona con su mirada, y el siguiente plano nos muestra subjetivamente lo que Pierre ha descubierto, y es la presencia de Nicole acompañada de otra azafata. Vemos entonces cómo Pierre llama a Nicole y como ella descubre su presencia y se detiene. En este momento se monta un plano de detalle del telegrama centrado en el texto "je vous aime".

La escena continúa con un primer plano de Pierre, para posteriormente la cámara bajar su punto de vista y ver cómo sus manos doblan el telegrama y lo guardan en el bolsillo



[BS · SUSTO DE SERGE >



[CB · CLAIRE CONDUCIENDO >



[BS · LLEGANDO A SARDENT >



46. Un comentario a este tipo de escenas se realiza a su vez en 3.3.3.3 Concisión.



]



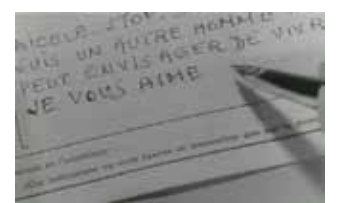
[NM · PERSIGUIENDO A FRANÇOISE POR CLERMONT >

]



[PD · CONDUCIENDO HACIA ORLY >

]



[PD · TELEGRAMA ABANDONADO >

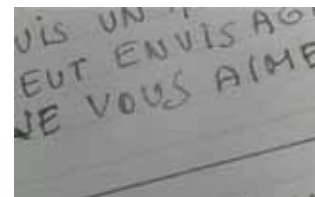
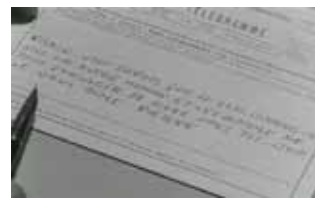
>

mientras la música finaliza. A continuación, atendemos a un nuevo plano de las dos azafatas hasta que Nicole comienza su avance hacia la posición supuesta donde se encuentra Pierre. Finalmente, un primer plano de Pierre da paso a un movimiento panorámico que permite registrar la aproximación de la azafata y el encuentro entre ambos. Se monta entonces un plano de detalle en el que observamos cómo la mano de Pierre saca del bolsillo el telegrama y lo tira en una papelera, finalizando la escena cuando la cámara registra las manos enlazadas de ambos mientras caminan.

La dirección de la miradas de Pierre y Nicole, gracias a la adecuada planificación que la película trabaja, permite enlazar los planos de ambos de una manera muy natural, algo que hace recordar el sugerente aforismo de Robert Bresson: *Monter un film, c'est lier les personnes les unes aux autres et aux objets par les regards*⁴⁷.

El montaje de planos de detalle en todo lo referente al telegrama -su escritura, su lectura, su destrucción- establece un discurso interesante con los planos meramente descriptivos del encuentro entre Nicole y Pierre. Se trata de una estrategia formal potente, que de manera muy silenciosa convierte el acto de escribir el telegrama y su destrucción en algo muy simbólico.

En *Paris nous appartient*, encontramos una escena en la cual dos breves planos permiten construir la acción de un atropello urbano. Aunque la conversación que mantienen es tensa y oscura, Anne y Philip andan tranquilos por las calles de París. Es entonces cuando un plano de una calle escalonada de la ciudad al atardecer da paso, mediante un fundido encadenado, a una toma nocturna en la que vemos avanzar velozmente a un coche desde un



punto de vista muy bajo.

El plano siguiente nos muestra cómo un hombre cae rodando por el suelo hasta al final quedar inmóvil. Vemos entonces en un nuevo plano a Philip y Anne intentando abrirse paso entre el tumulto de gente que se ha organizado alrededor del accidente. Se vuelve entonces al plano del hombre inmóvil en la calle, mientras el encuadre se cierra paulatinamente sobre su mano. Finalmente, vemos cómo Philip coge a Anne por el hombro -que asustada por el incidente está comenzando a llorar- y desaparecen del lugar.

La intriga de *Paris nous appartient* gira en torno a un complot internacional por el cual puede peligrar la vida de varios personajes, entre ellos Pierre, el hermano de Anne, o el director teatral Gérard, del que ésta última está enamorada, y también su hermano Pierre. Debido a la conversación que estaban manteniendo previamente al accidente, ambos piensan instintivamente que no se ha tratado de un accidente, sino de un asesinato. Ello hace que resulte pertinente el plano de acercamiento a la mano del atropellado, ya que les permite reconocer si se trata de ningún conocido. Por otro lado, el fundido encadenado entre el plano del atardecer de la ciudad y el plano nocturno del coche permite entender que han pasado toda la tarde juntos, aunque no hayamos atendido a los detalles de la conversación que mantenían.

En esta misma película, un montaje muy interesante nos resume el asesinato del hermano de Anne, en este caso poniendo en conexión dos localizaciones diferentes. Anne se encuentra en el campo esperando a que Pierre, su hermano, llegue en coche con Therry. Le acompaña Philip, y mientras ambos esperan éste último comienza a leer un escrito a Anne. Por el carácter del escrito y su con-



[PA: ¿ACCIDENTE O ASESINATO?



47. Montar una película es enlazar las personas las unas con las otras y con los objetos a través de las miradas. (Bresson, 1975, 24) (trad. Daniel Aragón Strasser)

tenido, Anne tiene la intuición de que su hermano va a ser asesinado por Therry, por lo que desesperada cierra los ojos y comienza a llorar.

Seguidamente se inserta un plano de su hermano cayendo al suelo, para a continuación mediante un barrido panorámico mostrarnos a Therry empuñando un arma. Un primer plano del rostro de Pierre da paso de nuevo a un plano de Anne llorando desesperada junto a Philip, hasta que finalmente otro plano nos muestra cómo el coche de Therry entra en la propiedad, por supuesto sin Pierre.

Las estrategias de montaje que Raymond Lamy utiliza en *Un condamné à mort s'est échappé* y *Pickpocket*, las dos producciones estudiadas de Robert Bresson, también persiguen construir con el mínimo número de planos posible una acción comprensible para el espectador.

En la primera película, existen numerosas escenas que nos muestran cómo Fontaine realiza los preparativos necesarios para su fuga. Los planos utilizados transmiten el cuidado y atención que el preso dedica a la elaboración de los útiles necesarios, pero no por ello se extiende la duración de los mismos. Se confía más en la posibilidad de reconstruir una acción completa en base al visionado del inicio de la misma y de su conclusión. Es el caso por ejemplo de la preparación de la cuerda por la que va a descolgarse, en la que un fundido encadenado efectúa la transición entre el momento en que rasga una tela y el posterior anudado de los jirones obtenidos.

Sin embargo, mucho más elaborada resulta la manera de contar como perfila un gancho - construido con el montante de un marco existente en su celda⁴⁸- susceptible de adaptarse a la cornisa del edificio. Fontaine regresa

de su aseo diario, cuando fija su atención en algo a través de una ventana. La cámara efectúa una panorámica mientras un cambio en la profundidad de foco nos muestra nítidamente una cornisa del edificio. En paralelo, la voz en off de Fontaine nos transmite su opinión respecto a que considera que todas las cornisas del edificio deben ser iguales. Un fundido encadenado da paso a un nuevo plano en el que vemos a Fontaine dibujando el perfil en la pared de la celda. Seguidamente, vemos desde otro ángulo el dibujo de Fontaine y cómo sus manos acercan el gancho, ya parcialmente construido, para ajustar las medidas finales. Por último, un plano nos muestra cómo utiliza el pestillo de una trampilla para terminar de perfilar el utensilio.

En los archivos de la *BIFI*, se ha encontrado un documento⁴⁹ que hace referencia a este detalle, un pequeño cuadernillo con varios dibujos acotados del perfil de la cornisa. Este hallazgo permite comprobar el celo con el que se trató el más mínimo detalle de la película, incluso el deseo de fidelidad por parte de Bresson o de Pierre Charbonnier, su director artístico habitual, a la hora de reconstruir con exactitud la cornisa del edificio, un detalle que si bien para el espectador pasa desapercibido, para los ejecutantes de la obra supone una decisión moral.

Por último, encontramos un nuevo ejemplo muy interesante en esta misma película, ya en el fragmento final en el que Fontaine y Jost acometen su intento de fuga. Encaramados a uno de los muros de la prisión, observan cómo su camino de huida está interceptado por la presencia de un soldado alemán que realiza la guardia nocturna. Tras unos instantes de indecisión, Fontaine concluye que debe acabar con él. Una vez se ha descolgado por el muro con la cuerda fabricada en su celda, vemos cómo mira dubitativamente uno de los

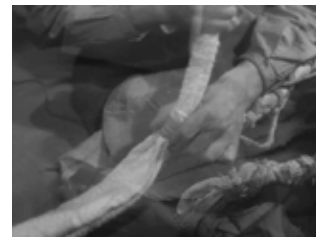
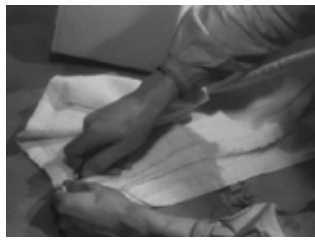


[PA ·ASESINATO DE PIERRE >

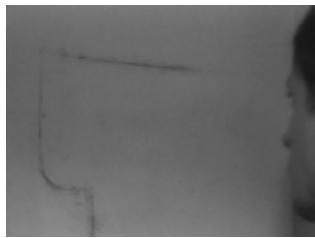
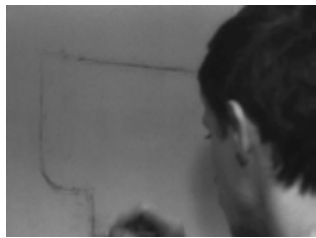


48. En una escena previa hemos visto como un preso le ha recomendado utilizar este material para construir el gancho, y como ha desprendido y roto el vidrio que contenía.

49. El cuaderno se encuentra en la carpeta *CHARBONNIER 06-B2*. Pierre Charbonnier trabajó como director artístico de Robert Bresson en nueve de sus catorce películas



] [CM·CONSTRUCCIÓN DE UNA CUERDA >



]]

ganchos metálicos que ha construido. Finalmente lo deja en el suelo, ya que ha decidido acabar con el soldado con sus propias manos. La escena es larga, tensa, es una decisión difícil, vemos cómo Fontaine acerca su mano al pecho comprobando la elevada velocidad de sus pulsaciones.

Finalmente, un plano nos muestra cómo dobla la esquina con las manos levantadas, escuchando a continuación algo que interpretamos como un leve gemido. Tras unos segundos de silencio, en los que permanece el plano desnudo de la esquina, vemos aparecer a Fontaine cabizbajo, agotado por la tensión vivida. Se aproxima entonces al punto donde había dejado el gancho en el suelo y mira hacia arriba, informando a Jost de que ya puede bajar.

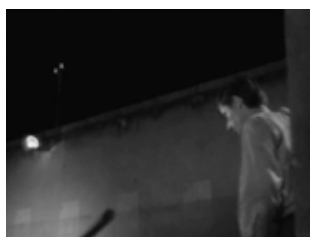
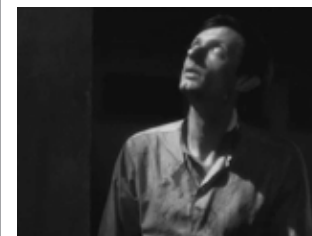
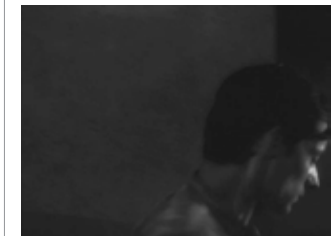
Toda la escena se trabaja con un profundo silencio, tan sólo escuchamos los necesarios sonidos diegéticos que otorgan la adecuada textura sonora a la situación: pasos en la gravilla de la cubierta, silbato del tren de la estación cercana, pliegues de ropas, respiraciones profundas...

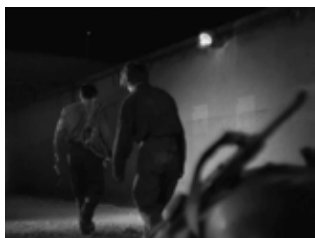
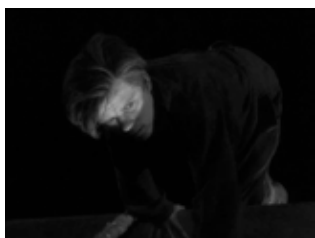
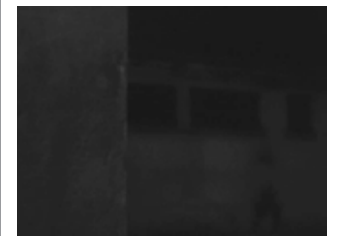
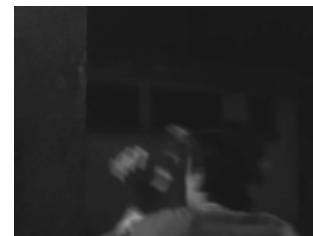
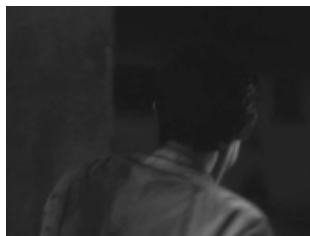
Ayudado por Fontaine, Jost baja hasta el nivel en el que el primero se encuentra y ambos continúan avanzando hacia su libertad. Un plano con un punto de vista muy bajo nos muestra su avance encuadrando en primer término, y en contraluz, la silueta del soldado abatido con su metralleta. Jost gira entonces su cabeza, asustado, reconociendo las consecuencias del acto homicida de Fontaine, tras lo cual sigue a su compañero.

En ningún momento vemos cómo Fontaine asesina al soldado alemán. El acto de avanzar con las manos en garra levantadas nos resulta suficiente para comprender lo que va a ocurrir. El hecho de que, por otra parte,



[CM·EVASIÓN >





veamos regresar a Fontaine y con la actitud que regresa nos permite concluir que su misión ha tenido éxito. No obstante, Bresson nos muestra la silueta abatida del soldado y como Jost lo observa, terminando de construir el artificio.

En el caso de *Pickpocket*, resulta muy interesante cómo el montaje alternado de planos generales descriptivos y planos de detalle permite trasladar a la perfección parte de las acciones delictivas que Michel y sus cómplices perpetran. Es algo que resulta evidente desde la primera escena del film, cuando Michel intenta robar dinero del bolso de una dama asistente a las carreras del hipódromo⁵⁰.

Un plano de detalle nos muestra unas manos femeninas enguantadas sacando dinero de un bolso. Unas manos masculinas lo cogen y la cámara sube su punto de vista para registrar a un hombre que se acerca a las taquillas de apuestas, entrega su dinero, y regresa con los resguardos de su operación. En un instante concreto levanta la vista y fija su atención en algo. Seguidamente, un plano subjetivo de su mirada nos muestra a Michel, que lo observa fijamente. Tras este cruce de miradas, el hombre se reúne con su mujer y ambos acceden a la pista de carreras seguidos por Michel.

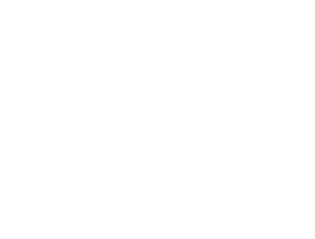
Un nuevo plano nos muestra cómo Michel, de espaldas, se aproxima a la mujer hasta situarse justo detrás de ella. La mujer se percata de la presencia de Michel y se da la vuelta. Este hecho se aprovecha para montar un nuevo plano, en *raccord* de movimiento con el giro de cabeza de la mujer, en el que vemos a ambos de frente. A partir de aquí, se alternan planos desde este punto de vista, en el que vemos a Michel tenso e inseguro, y planos de detalle de sus manos accediendo



[PK · PRIMER ROBO DE MICHEL >



50. Escena analizada a su vez en 3.3.3.3 *Concisión*.



al interior del bolso de la mujer. Toda la escena está presidida por el murmullo propio de un hipódromo.

Tras un último plano de detalle que nos muestra cómo Michel ha conseguido su objetivo, una serie de tomas nos lo muestran saliendo del estadio, hasta que finalmente unos policías lo detienen.

En una de las escenas más extensas de la película, Michel y sus cómplices llevan a cabo una serie de hurtos en la *Gare de Lyon* de París. En el primero de ellos, sustituyen un bolso que una mujer lleva bajo el brazo por un periódico plegado; en el segundo, roban dinero a un hombre de una cartera de mano también con la ayuda de un diario; en el tercero, el más sofisticado, extraen del bolsillo de la solapa de la chaqueta de un hombre una cartera y la depositan en el bolsillo de otro viajero. Ello les sirve de excusa para subir al tren y continuar su trabajo, inicialmente recuperando la cartera que habían introducido en el viajero mientras sube su maleta a un altillo, y posteriormente realizando otro tipo de acciones.

Bresson y su montador Raymond Lamy, como en el caso anterior del robo en el hipódromo, alternan planos descriptivos con planos de detalle mediante un montaje muy ágil que al tiempo que resume la acción transmite la rapidez con la que los hurtos se cometen y la consiguiente indefensión de las víctimas. La ficción permite que todos estos procesos -el hurto en si mismo, el trasvase del producto del robo entre los cómplices, la forma de deshacerse de aquello que ya no les sirve- se desarrollen con una extraordinaria lentitud imposible para este tipo de situaciones, a fin de poder ser mostrados claramente mediante sucesivos planos de detalle.



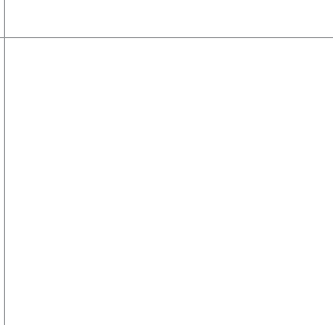
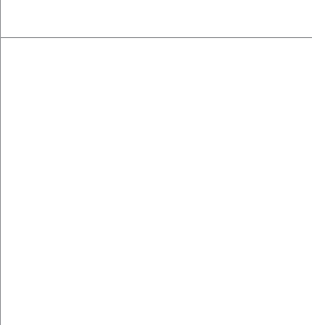
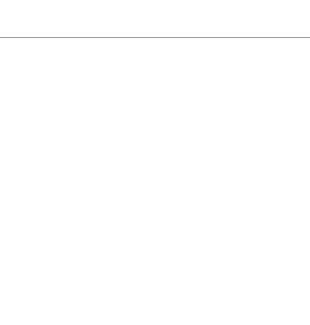
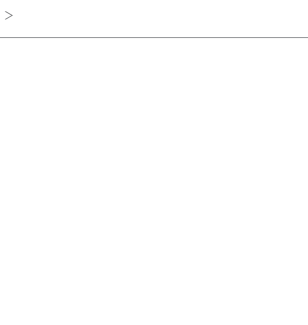
[PK·ROBOS EN LA GARE DE LYON >





Un último ejemplo de ello muy interesante lo constituye el robo de un reloj en la vía pública. Inicialmente vemos a un hombre andar de frente y detenerse en un paso cebra, esperando a que el semáforo le de paso. Cuando ello ocurre, y comienza a andar, vemos en otra toma a Michel mirando de frente hasta que bajando la cabeza inicia la acción de andar. Un plano nos muestra la parte inferior de su pierna caminando, hasta que se encuentra y tropieza con las piernas de un hombre, que suponemos es el viandante que antes se nos ha mostrado. La cámara sube su punto de vista y nos muestra cómo Michel coge de la muñeca al hombre, momento en que se inserta un plano clave: el frente delantero de un coche frenando. Cuando volvemos a un plano similar al anterior, en el que Michel continúa agarrando la muñeca al viandante, el frenazo del coche nos ha otorgado la coartada para comprender cómo la acción por parte de Michel es entendida por el personaje anónimo -y del que no volvemos a ver su rostro- como un acto de protección ante el atropello.

El viandante desaparece y la cámara permanece encuadrando la chaqueta de Michel, momento en el que introduce su mano en el bolsillo y nos enseña el reloj que acaba de robar. Esta secuencia tiene un final muy interesante, ya que un fundido encadenado resuelve la transición a un nuevo plano, ya en la habitación de Michel, en el que se nos muestra con todo detalle cómo se ha practicado el delito con ayuda de la pata de una mesa.





1



[PK·ROBO DE UN RELOJ >



1

3.3.3.10 LLAMADAS DE ATENCIÓN

Rapprocher les choses qui n'ont encore jamais été rapprochées et ne semblaient pas prédisposées à l'être¹.

Bresson

El diccionario ideológico de la lengua española establece en su parte alfabética que la palabra *detalle* cuenta con varias acepciones:

detalle. m. Narración, cuenta o lista circunstanciada / Cada uno de los menudos pormenores de la narración / Cada uno de los rasgos, toques o labores accesorias de una obra.

Tomando en consideración las dos últimas significaciones, se puede concluir que sólo se puede hablar de detalle cuando existe una entidad más amplia que lo contiene. Un detalle siempre es un "detalle sobre algo", un elemento que se decide aislar y pormenorizar de un conjunto más extenso.

Por otra parte, un detalle siempre supone un cambio en la escala de atención, ya que individualiza un elemento concreto que adquiere significación, no tanto por su propia naturaleza o condición, como por el hecho de haber sido destacado de un conjunto. El fragmento exclusivo así extraído de una colección de elementos ostentará la capacidad de puntuar la obra estableciendo una aproximación diferente a la misma en ese instante concreto y preciso en que aquello que se detalla es percibido.

En este sentido, sólo se puede hablar de detalle cuando existe una diferencia escalar importante entre el grado de aproximación de la obra en su totalidad y aquello que resaltamos particularmente. Se debe, pues, establecer un marco sobre el cual poder puntuar aquello que por diferencia entenderemos como detalle y muy probablemente reclamará nuestra atención.

El análisis de este sistema de pares marco-detalle tiene mucho que ver con las reflexiones vertidas por numerosos artistas y críticos de arte sobre las relaciones siempre cambiantes entre figura y fondo. Es el caso del artista alemán y profesor de la Bauhaus Joseph Albers, comenzando en los años 20 una profunda exploración sobre este particular con obras como *Fuge* o *Factory*, ambas realizadas en 1925 y en soporte vidrio, investigación que le ocuparía hasta el final de sus días:

La segunda preocupación de Albers -las relaciones constantemente cambiantes entre figura y fondo- es ligeramente más tratable con el lenguaje que el color. Desde esta perspectiva, la obra de Albers tiene poco que ver con De Stijl. Mondrian nunca permitió una discrepancia entre la figura y el fondo. Incluso en sus cuadros más "puros", aquellos en los



FUGE, J. ALBERS



FACTORY, J. ALBERS

1. Acercar las cosas que todavía no han sido acercadas y que no parecían dispuestas a hacerlo. (Bresson, 1975, 52) (trad. Daniel Aragón Strasser)

que el blanco reina casi autocráticamente sobre el negro (o el negro más un color primario), todos los elementos pictóricos están integrados en un fondo continuo inviolable. En Albers, por el contrario, es precisamente la tensión entre lo que se percibe inmediatamente como fondo o como figura lo que genera la vitalidad de su obra².

Establecidas las condiciones generales de aquello que consideraremos fondo, la figura para ser entendida y distinguida como tal deberá trabajar la diferencia sobre aquello que constituye su soporte. Sólo así podrá eliminarse la ambigüedad de la que habla Fred Licht en relación al trabajo de Albers, siempre contando con la mirada diferencial y particular que sobre una obra puede arrojarse.

Un aspecto fundamental que incide en la diferente apreciación escalar de una obra es la relación entre el punto de vista desde el que se observa -que implica a su vez distancia- y las dimensiones de la forma.

En 1962, Tony Smith realiza *Die*, su primera escultura en acero, un cubo perfecto de un metro ochenta y tres centímetros de arista. El escultor declara en 1971³ que ajustó la pieza a estas dimensiones porque no quería que surgiese por encima del espectador, como si fuera un monumento, ni que siendo más pequeña el espectador la viese como un objeto.

El comentario de Tony Smith resulta muy interesante, ya que incide en la condición adimensional del término escala. Será la percepción particular quien determine el valor escalar de un objeto o imagen, siempre en relación a algo o alguien que constituye su origen de comparación. Simón Marchán realiza un comentario al respecto citando previamente unas palabras del ensayo de Merleau-Ponty

Phénoménologie de la perception:

"La conciencia perceptiva no nos ofrece la percepción como una ciencia, la dimensión y la forma del objeto como leyes... En la evidencia de la cosa es donde se funda la constancia de las relaciones y no que la cosa se reduzca a relaciones constantes". La obra, el objeto es uno de los términos que entabla relación con un espectador que la percibe desde diferentes posiciones y bajo condiciones variables de luz y espacio. El efecto de presencia y evidencia se origina al comparar la dimensión constante de la obra con el propio cuerpo del espectador. La dimensión produce una sensación heroica, monumental, pero despersonalizada. El objeto es grande si mi mirada no lo puede envolver; pequeño si lo abarco completamente⁴.

Esto es algo que, como veremos, el cine tiene muy claro, ya que el valor de detalle de un objeto tendrá más que ver con el porcentaje de pantalla que ocupe -desde el aspecto visual- y con la estrategia de su montaje -desde el plano narrativo- que con la aproximación que al objeto o personaje se realice con la cámara o con el tamaño con el que finalmente aparezca en pantalla.

Todas estas cuestiones nos permiten concluir que un mismo objeto cambia de escala -que no de dimensión- en función del marco de referencia en el que se encuentre y de la distancia a la que es observado.

En sus inicios, el cine sobrevivió un cierto tiempo sin trabajar planos de detalle, ya que no poseía la técnica suficiente para poder realizarlos. Ello no fue óbice para que los primeros realizadores desarrollaran estrategias para resaltar ciertas acciones en la pantalla, casi todas ellas basadas en efectismos que hoy consideraríamos excesivamente ingenuos. Un ejemplo muy claro lo



DIE, T. SMITH

2. Fred Licht en Morris, 1994, 21.

3. Lucy R. Lippard. *Changing. Essays in Art Criticism*. Nueva York: E.P. Dutton, 1971, pág. 244. (Cit. en Marchán, 1990, 51)

4. Marchán, 1986, 104.

constituye el teatral y exagerado maquillaje de los actores, con el que se intentaba trasladar al espectador los gestos y expresiones que hubieran quedado patentes si se hubiera contado con la posibilidad de filmar primeros planos.

*Le gros plan, qui est la véritable invention cinématographique, m'a servi pour la construction de ce film. Le fragment d'objet, lui aussi, a sa valeur. En l'isolant, on le personnalise. Tout ce travail m'a conduit à considérer l'élément d'objectivité comme une valeur très actuelle et entièrement nouvelle*⁵.

Fernand Léger realiza este comentario respecto a su obra *Le Ballet mécanique*, un film experimental de 1924 rodado sin guión y compuesto exclusivamente en base a la fragmentación de los objetos y su repetición rítmica. El autor declara a su vez haberse sentido influenciado por el personaje de Charlot, al que define como "une espèce d'objet vivant, sec, mobile, blanc et noir"⁶ y por el film de Abel Gance *La Roue* (*La rueda*, 1921), que a su entender consagra la figura del actor-objeto.

En su texto de 1931 *A propos du cinéma*⁷, Léger comenta a su vez cómo la pintura moderna ha sustituido "el tema" por el objeto, y cómo en su opinión el séptimo arte dispone de unas condiciones privilegiadas para llevar a cabo el entendimiento y puesta en práctica de este cambio fundamental:

Es una invención diabólica que puede hollar e iluminar todo lo que ocultamos, proyectar el detalle aumentado cien veces. ¿Acaso sabía usted lo que era un "pie" antes de haberlo visto vivir dentro de un zapato bajo una mesa, en la pantalla? Conmueve como un rostro. Nunca antes de este invento habría sospechado usted la personalidad que poseen los fragmentos.

El cine personaliza "el fragmento" y lo encuadra; es un nuevo "realismo" de consecuencias casi incalculables.

Un botón de falso cuello, colocado bajo el proyector, aumentado cien veces, se convierte en un planeta radiante. Un lirismo absolutamente nuevo del objeto transformado acaba de nacer, una plástica va a esbozarse sobre estos hechos nuevos, sobre esa verdad nueva.

La posibilidad de contar con primeros planos constituyó así una de las grandes revoluciones del incipiente mundo cinematográfico, debido fundamentalmente a la posibilidad de variar la escala de atención del espectador. Ciertos directores, como Alfred Hitchcock, llegaron además muy pronto a la conclusión de que su efecto en la pantalla era tan potente que incluso podía constituir en sí mismo un instrumento de narración insustituible.

Prueba de ello es su película del período inglés *Secret Agent* (*Agente secreto*, 1936), en la que Hitchcock construye con medios muy reducidos una de sus escenas de asesinato más memorables. La estrategia establecida por el maestro del suspense para la construcción de esta escena consiste en que en ningún momento vemos en la pantalla el acto criminal, aunque una serie de planos articulados por un montaje muy efectivo nos permiten conocer toda la información que precisamos.

Hitchcock trabaja la escena en tres escenarios diferentes. El primero de ellos es la residencia privada del hombre que va a ser asesinado -Caypor-, en la que su mujer y dos personas más -conocedoras del acto delictivo que va a suceder- desarrollan una conversación amigable. La segunda de ellas es un paisaje montañoso, por el que caminan tres personajes masculinos, siendo uno de ellos el que va a ser asesinado. Uno de estos tres



DOS FOTOGRAMAS DE LE BALLET MÉCANIQUE Y FOTO DE SU AUTOR, FERNAND LÉGER

5. *El primer plano, que constituye la auténtica invención cinematográfica, me ha servido para la construcción de esta película. El fragmento de objeto, a su vez, tiene su valor. Al aislarlo, lo personalizamos. Todo este trabajo me ha llevado a considerar la objetividad como un valor muy actual y completamente nuevo.* (Cassou/Leymarie, 1972)

6. *Una especie de objeto vivo, seco, móvil, blanco y negro.*

7. Siety, 2004, 71.

últimos personajes -el espía Ashenden- se encontrará finalmente en un observatorio de montaña, observando el asesinato mediante un telescopio.

La escena comienza en la residencia privada de los Caypor. El perro familiar se muestra inquieto y asustado, algo que no parece preocupar en exceso a la dueña de la casa pero sí a la mujer joven, que comienza de alguna manera a sentirse culpable por su complicidad en el asesinato que va a producirse. En paralelo, se alternan planos de los tres personajes avanzando por la montaña, hasta el momento en que el hombre que va a ser asesinado se acerca al borde del precipicio y se nos muestra una vista panorámica de un paisaje -plano subjetivo correspondiente a su mirada-. La alternancia de estas dos situaciones permite establecer el tipo de tensión que Hitchcock solía trabajar en sus películas, aportándonos información sobre lo que va a ocurrir -al espectador le resulta evidente que Caypor va a ser despeñado- y transmitiéndonos en otro plano las implicaciones psicológicas de los personajes.

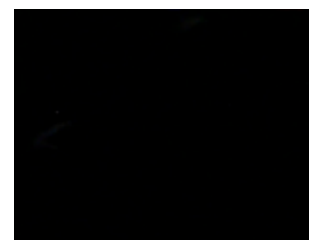
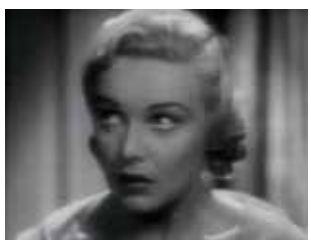
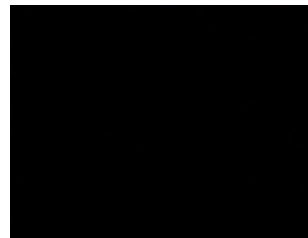
Finalmente, uno de los dos asesinos prefiere no asistir a la escena en directo, trasladándose a un observatorio astronómico cercano -que un plano aéreo nos ha mostrado previamente- para observarlo a través de un telescopio. Hitchcock resume el asesinato en un plano visto a través de un fotograma con máscara circular, en la que vemos al asesino comenzando el acto de empujar a Caypor. A continuación, un primer plano de Ashenden nos muestra su desesperación por lo que acaba de presenciar.

Se vuelve entonces a la residencia de los Caypor, y ante la actitud del perro que ha sustituido su inquietud por un aullido lastimero, la dueña de la casa no alberga duda



[SECRET AGENT, A.HITCHCOCK >





de que a su marido le ha ocurrido algo. Tras observar cómo la señora Caypor se derrumba, la cómplice femenina del asesinato, presente en la sala, manifiesta a su vez desesperación debido a su sentimiento de culpabilidad.

Esta escena permite introducir un tema esencial, y es cómo determinados encuadres pueden captar nuestra atención sin que por ello se precise recurrir a un primer plano de un personaje o a un plano de detalle sobre algo. Como más adelante se desarrolla, dos factores fundamentales determinan esta posibilidad: el tipo de encuadre realizado y la estrategia de montaje. Los planos del inquieto perro intentando abrir la puerta suponen el vehículo mediante el cual Hitchcock nos transmite la tensión que se vive en la residencia de los Caypor. Las vistas aéreas de la montaña nos localizan el lugar general del asesinato y el emplazamiento particular desde donde va a ser observado. Por último, el aumento progresivo del número de primeros planos nos permite atender a los gestos y reacciones de los personajes conforme la acción se desarrolla.

Así pues, aun considerando que la estrategia seguramente fundamental para establecer una llamada de atención en la pantalla puede ser el primer plano de un personaje o el encuadre cercano de un objeto, deben considerarse más posibilidades. La mayoría de ellas se basan en la extrañeza que un espectador puede sentir ante una eventual ruptura o manipulación de un cierto código audiovisual, convencionalmente aceptado, mediante el cual el realizador y el espectador son capaces de compartir la construcción artificial del relato fílmico.

Pongamos como ejemplo un plano fijo, sin acción evidente, estable en la pantalla durante un tiempo mayor que el habitual. Esta

situación siempre provoca cierta tensión en el espectador, que "espera que pase algo", sobre todo si el plano se encuentra ausente de personajes. Yasujiro Ozu, por ejemplo, pretende con sus relajantes y silenciosos planos "vacíos" tratados a modo de naturalezas muertas, establecer una pausa, un momento especial en que parece que el tiempo se detiene⁸. El realizador griego Theo Angelopoulos, por otro lado, trabaja sus dilatados planos secuencia desde otra perspectiva, desde la identificación entre el espectador y la cámara que observa, tal y como desarrolla Ángel Quintana:

El plano-secuencia, la figura compositiva esencial de su cine, no es utilizado para que la realidad exprese su sentido en contra de la manipulación del montaje, sino como procedimiento para hacer durar la visión, para vislumbrar sus secretos. Angelopoulos busca una homogeneidad entre la posición contemplativa del espectador y la composición de una puesta en escena en la que la cámara acaba transformándose en un punto de vista inmóvil de la enunciación, en un elemento más de la composición coreográfica. (...) Esta figura compositiva permite crear una distancia entre los personajes, los acontecimientos y el espectador⁹.

Un zoom de aproximación o un movimiento de avance de cámara, por otra parte, siempre conlleva una llamada de atención, una espera, con independencia de que el encuadre final pueda ser considerado como un primer plano o plano de detalle. En el caso en que la aproximación se realice con una velocidad susceptible de ser identificada con un posible avance humano, el espectador siente que es su mirada la que paulatinamente concreta el detalle sobre algo o alguien. En el caso de que no sea así, si la progresión de cámara se trabaja con una velocidad notablemente mayor o menor que aquella que podemos



YASUHIRO OZU



HITORI MUSUKO, Y.OZU



BANSHUN, Y.OZU



HIGANBANA, Y.OZU



THEO ANGELOPOULOS



TO VIEMMA TOU ODYSSEA, T.ANGELOPOULOS



THE SUSPENDED STEP OF THE STORK, T.ANGELOPOULOS



TOPIO STIN OMICHLI, T.ANGELOPOULOS

8. El análisis pormenorizado de este tipo de estrategia propia del director japonés se desarrolla en 3.3.3.5 *El registro de la ciudad*.

9. Ángel Quintana. "La imagen-símbolo: la poética del cine de Angelopoulos" *Nosferatu* n° 24, mayo 1997, pág. 10.

considerar razonablemente natural, será la falta de identificación del espectador la que provocará un distanciamiento que redundará inevitablemente en un cambio en la escala de atención.

Por último, se debe considerar la intervención de la banda sonora. El eventual montaje de un determinado sonido, diegético o no, alterará inevitablemente nuestros niveles de percepción sobre la escena. De hecho, tan sólo el aumento o disminución de volumen de un sonido o pieza musical puede compararse con el inserto de un plano de detalle. En relación a ello, Robert Bresson declara lo siguiente:

*L'œil (en général) superficiel, l'oreille profonde et inventive. Le sifflement d'une locomotive imprime en nous la vision de toute une gare*¹⁰.

Efectivamente, tal y como afirma Bresson el sonido posee una capacidad única para convocar espacios ausentes, pudiendo construir en décimas de segundo sobre una pantalla en negro aquello que nuestros ojos no pueden ver¹¹. Recurriendo nuevamente al film de Hitchcock anteriormente comentado, el sonido se convierte en el vehículo para unir los tres espacios distantes en los que la acción se desarrolla. En varias ocasiones, se ve lo que sucede en el paisaje montañoso, pero lo que se escucha son los inquietantes lamentos del perro en la residencia de los Caypor. A su vez, tras el asesinato atendemos a tres primeros planos de sendos personajes que se desesperan en silencio: la mujer de Caypor, la cómplice femenina que le acompaña y el espía Ashenden. Es el aullido del perro quien, nuevamente, sustituye a sus mudos lamentos.

ANÁLISIS FÍLMICO

El análisis subsiguiente se organiza en base a las siguientes categorías, correspondientes a la intencionalidad con la que se articulan mediante el montaje las diferentes llamadas de atención seleccionadas:

01. Incrementar o potenciar la intensidad dramática de una determinada escena.
02. Trasladar un determinado concepto o emoción en clave metafórica, visual y/o auditiva.
03. Resumir una acción o situación conocida por el espectador.
04. Resolver la transición entre dos situaciones diferentes.
05. Intensificar la percepción relativa el transcurso del tiempo fílmico.
06. Trascender lo puramente visual, intensificando otros sentidos.
07. Establecer una pausa en escenas con duración importante.
08. Focalizar el detalle sobre un aspecto particular.
09. Aportar informaciones pertinentes a la trama.
10. Ritmar la narración mediante la reiteración.

01. Incrementar o potenciar la intensidad dramática de una determinada escena

En primer lugar, podríamos hablar de la capacidad que ostenta un plano de detalle para crear momentos intensos, en los que parece que el tiempo se detiene.

Los planos vacíos que trabaja Robert Bresson en *Un condamné á mort s'est échappé*, mostrando la soledad física y humana de la celda de Fontaine, o las ciudades vacías de Hiroshima y Nevers en la película de Alain Resnais constituyen un buen ejemplo de ello¹². En este tipo de estrategia la duración del plano resulta fundamental, la imagen debe



[CM·CELDA VACÍA >



[HA·CIUDADES VACÍAS >



10. *El ojo (en general) es superficial, el oído, profundo e inventivo. El silbido de una locomotora imprime en nosotros la visión de toda una estación.* (Bresson, 1975, 81-82) (trad. Daniel Aragón Strasser)

11. Este tema concreto se analiza en 3.3.3.6 *El segundo sentido.*

12. El concepto de *plano vacío* se analiza con más profundidad en 3.3.3.5 *El registro de la ciudad.*

permanecer en pantalla el tiempo suficiente para poder transmitir al espectador la tensión adecuada.

Resulta necesario acudir de nuevo a la cita de Bresson que en otras lugares de este documento se ha referenciado, *soi sûr d'avoir épuisé tout ce qui se communique par l'immobilité et le silence*¹³, para comentar la importancia que para este realizador siempre tuvo el trabajo con lo mínimo, y cómo por ejemplo un plano de detalle de una cerradura, expuesto el suficiente tiempo en la pantalla, nos habla en silencio de la falta de libertad que envuelve la vida en un mundo carcelario. En este tipo de planos el tiempo parece congelarse, extenderse mucho más allá de la duración real con la que el plano se trabaja.

El plano final de *Paris nous appartient*, un lago con cisnes volando a ras del agua, nos permite instaurar el prolongado silencio necesario para interiorizar el dolor que puede sentir Anne, ya que acaba de enterarse de la muerte de su hermano. La mirada descansa en este idílico paisaje natural el tiempo suficiente para que ello pueda ocurrir, mientras el sonido de la naturaleza se funde con una banda sonora inquietante que nos habla de un misterio que todavía no está resuelto.

Al final de *Ascenseur pour l'échafaud*, un primer plano de Florence mirando hacia abajo da paso a un plano subjetivo de su mirada, un detalle de una cubeta de revelado, en la que una fotografía de la actriz con su amante Julien delata su complicidad en el asesinato del empresario Carala. Tanto la mirada de Florence como el plano de la cubeta, en el que la fotografía de ambos continúa su proceso de revelado hasta llegar a un negro sobre el que se impresionan la palabra FIN, permanecen en pantalla el tiempo suficiente como para focalizar la atención del especta-

dor mientras "comprende" el desenlace de la trama policial.

En *La peau douce*, Nicole vive varias experiencias que le desconciertan. Su amante casado, Pierre, no deja claros sus sentimientos, por lo que en algunas ocasiones la mirada de la actriz se centra en ella misma intentando discernir cómo debe actuar y cuál debe ser su siguiente paso. Tres escenas muy diferentes permiten ejemplificar esta circunstancia, todas ellas tratadas de alguna manera como planos de detalle.

En la primera, Nicole debe decidir si deja o no entrar a su amante, por vez primera, en su habitación de hotel. Un plano de detalle nos muestra su profunda mirada, al tiempo indecisa y seductora, reflejada en la placa brillante que indica el número de su habitación. Algo más adelante, Nicole atiende aburrida en un restaurante a un discurso de Pierre que a todas luces evidencia la distancia entre ambos, la escasa coincidencia de intereses y deseos que envuelve la relación de la pareja. La mirada de Nicole se extravía en este caso nuevamente en un reflejo, en el de un cuchillo. La tercera escena supone la resolución de la relación entre ambos. Sin consultar a Nicole, Pierre ha decidido mudarse de su casa y acondicionar un nuevo espacio para poder vivir la relación entre ambos. La escena tiene lugar en la terraza del nuevo apartamento. Nicole desarrolla un monólogo ante un Pierre que no vemos, trasladándole los motivos por los que considera la relación acabada. Una escasa profundidad de campo permite centrar con mucha intensidad la atención sobre la actriz, trabajando con un fondo urbano muy desenfocado.

Hasta ahora hemos hablado de planos concebidos globalmente como una llamada de atención sobre algo, pero resulta a su vez interesan-



[PA · EL DOLOR DE ANNE >



]]



[AE · FOTOGRAFÍA DELATADORA >



]]



[PD · MIRADA REFLEJADA DE NICOLE >



>

13. Asegúrate de haber agotado todo lo que se comunica por la inmovilidad y el silencio. (Bresson, 1975, 33) (trad. Daniel Aragó Strasser)

te contemplar la posibilidad de poder destacar un determinado aspecto dentro de un plano que en sí no constituye un detalle. Un instrumento infalible para ello lo constituye un trabajo adecuado con la profundidad de campo, como acabamos de ver, manipulando el enfoque sobre los elementos existentes en el encuadre.

En *Un condamné á mort s'est échappé*, encontramos una escena muy interesante en la que el trabajo con un *foco alterno*¹⁴ permite pivotar la atención sobre dos personajes. Fontaine tiene un compañero de celda de edad avanzada, Orsini, con el que todavía no ha conseguido comunicarse. La escena tiene lugar en el momento en que los presos salen de sus celdas para dirigirse a la zona de aseo diario. El plano nos muestra nítidamente y en primer término a Orsini, cansado y abatido, mientras en último término y fuera de foco, Fontaine le observa. Este primer encuadre se mantiene durante el tiempo suficiente como para permitir centrar la atención sobre un nuevo personaje, actuando como plano de presentación del mismo. En el momento en que Orsini gira su rostro para comenzar a andar, se alterna el foco entre ambos, centrando la atención sobre Fontaine, que a su vez comienza a andar, mientras en off escuchamos sus reflexiones.

Por último, estarían los casos en los que lo que una acción vertebrata la llamada de atención sobre algo o alguien. Encontramos un buen ejemplo de ello en esta misma película, cuando la cámara registra a Fontaine fijando la atención sobre algo y el plano siguiente nos muestra la puerta entreabierta de la celda número 107, a la que va a ser trasladado. La mirada de Fontaine anticipa y al tiempo justifica la pertinencia del plano siguiente. El espectador mira lo que el actor mira, existe una identificación esencial.



>]



[PD·MONÓLOGO DE NICOLE >



]



[CM·FONTAINE CONOCE A ORSINI >



]



[CM·CELDA 107 >



14. *Foco alterno*: Cambio de foco de un sujeto a otro durante la filmación de un plano, guiando la atención del público a un nuevo punto de interés mientras el anterior queda desenfocado. (Konigsberg, 2004, 230)

En *Le coup de Berger*, una acción intrigante por parte de Claude también fija nuestra atención sobre algo, aunque en este caso no parece que exista relación directa con la trama general que se desarrolla. El actor se aleja de su amante y ella curiosa le pregunta a dónde va:

CLAIRE Où vas tu?

Claude se da la vuelta y mientras le contesta evasivamente enciende y apaga una lamparilla de mesa, como comprobando que funciona:

CLAUDE Je reviens.¹⁵

Aparentemente no existe relación directa entre el accionamiento del interruptor y la trama que la película desarrolla, pero el espectador atento no deja de preguntarse durante unos segundos sobre el porqué de esta actuación, sobre las conclusiones que debe extraer en relación a aquello que ya ha ocurrido en la película, y por tanto conoce, o sobre aquello que puede estar por venir.

02. Trasladar un determinado concepto o emoción en clave metafórica, visual y/o auditiva

En muchas ocasiones se pretende trasladar al espectador en clave metafórica, visual y/o auditiva, un determinado concepto o emoción que de otro modo hubiese precisado de un desarrollo más extenso.

En estos casos, la capacidad evocativa que ciertos objetos o acciones poseen es utilizada por el director para provocar en el espectador asociaciones narrativas con una gran fuerza y contundencia visual. La llamada de atención no se produce entonces exclusivamente por el cambio en la escala de

percepción característico de todo plano de detalle, ya que es la misma extrañeza ante la visión de algo ajeno al ámbito espacial y narrativo de aquello que visionamos lo que encuentra resonancias en nuestro entendimiento y es capaz de construir una narración alternativa.

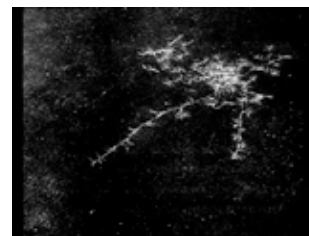
Hiroshima mon amour se construye básicamente a base de metáforas. Marguerite Duras vertebrata la relación entre los dos personajes principales mediante unos diálogos muy escuetos, avanzando ya desde el guión la posibilidad de trabajar con el poder evocador de una serie de imágenes que puedan apoyar la construcción del discurso sin una relación directa con el momento y lugar concreto en el que la trama se desarrolla.

Alain Resnais recoge esta posibilidad y la convierte en imágenes muy sugerentes y con un gran poder de evocación, como el plano inicial de una piedra con vetas que recuerda un cráneo rasurado con cicatrices -los cuerpos dañados por la bomba-; la cajetilla de cigarrillos "Peace" abandonada en el suelo -la paz necesaria olvidada-; la canica infantil que ELLA recoge en el sótano -y que supone la esperanza de un perdón- o la aparición en escena de dos gatos, uno negro y uno blanco, símbolos inequívocos respectivamente de desasosiego y pureza.

En *Ascenseur pour l'échafaud*, Julien ve un gato negro en la barandilla exterior del edificio justo tras el asesinato del empresario Carala, algo que es entendido por el espectador como un signo de mal augurio. Posteriormente, también veremos en detalle cómo el vigilante cierra la cancela del edificio en el que Julien queda atrapado en el ascensor, una acción pertinente en el ámbito temporal en que la historia transcurre pero que al tiempo nos habla de una posible



[CB · LÁMPARA DE MESA >



[HA · CICATRIZ EN LA PIEDRA >



15. (CLAIRE) ¿A dónde vas? / (CLAUDE) Ya vuelvo.



]



[HA·CIGARRILLOS DE LA PAZ]



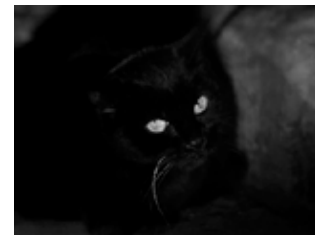
[HA·CANICA DE LA ESPERANZA >



[HA·GATO BLANCO, GATO NEGRO]



]



[AE·UN MAL AUGURIO >



[AE·VIGILANTE CIERRA LA VERJA]

]

acción diferida, la captura y encierro de Julien tras descubrirse el asesinato que ha perpetrado.

Pierre se siente seducido por la azafata Nicole ya desde el primer viaje de avión que realizan juntos, y François Truffaut lo deja patente en una escena que explicita el título de la película, *La peau douce*. Justo antes de aterrizar, Nicole se oculta tras una cortina del avión para sustituir sus cómodos zapatos de trabajo por otros elegantes y de tacón alto, acto que no pasa desapercibido a Pierre que contempla fascinado la escena. Mientras suena una pieza musical suave y seductora, las manos de Nicole se convierten en el deseo de las manos de Pierre, existe una identificación entre la acción que vemos en la pantalla y nuestra interpretación de la mirada del actor.

Unas horas más tarde, Pierre coincide en el ascensor del hotel con Nicole. El cruce de miradas entre ambos no deja lugar a dudas sobre el interés mutuo que se profesan, aunque finalmente se despiden y cada uno se dirige a su habitación. Sin embargo, mientras Pierre avanza por el corredor de su planta se percató de que en la mayoría de las puertas de las habitaciones, los inquilinos han dejado sus zapatos para probablemente ser cepillados por el personal del hotel. Un travelling de avance registra los pares de zapatos ordenados, recreando la mirada de Pierre mientras recorre el pasillo de habitaciones.

Estas dos escenas se vinculan entre sí construyendo el deseo de Pierre por acariciar la piel de Nicole. En algunas puertas vemos dos pares de zapatos, una habitación compartida; en otras un solo par de zapatos seductores femeninos, una mujer disponible; en otras un par de zapatos masculinos, un hombre sólo como él. Estas imágenes otorgan a Pierre

fuerza suficiente para, al llegar a su habitación, llamar a Nicole e intentar concertar una cita para el día siguiente.

Le Coup du Berger también es una película que, como la anterior, desarrolla el peligroso juego de seducción que envuelve una relación adúltera. Los títulos de crédito se inician con un plano de unas manos jugando al ajedrez. Algo más tarde, una voz en off narra la moraleja de la historia:

Voici la morale de cette histoire, le meilleur jouer d'échec est celui qui prévoit un coup d'avance sur son adversaire. Nous prendrons l'exemple classique, le coup dit du Berger. Seul un débutant peut s'y laisser prendre. A elle de jouer...?¹⁶

Claire y su amante intentan engañar al marido de ésta mediante una estratagema que al final se vuelve en su contra, por lo que este inicio de película establece metafóricamente el argumento principal de la misma: el *bur-lador burlado*.

En otro momento de esta cinta, un breve plano de detalle alude al tipo de relación que Claire lleva con su marido Jean. Ambos mantienen una aburrida cena en su casa, en mitad de la cual Jean se levanta de la mesa con el fin de dar un par de pinceladas a un cuadro inacabado montado sobre un caballete. En el camino de vuelta hacia la mesa, Jean gira la cabeza y sonríe mientras su mirada fija la atención sobre algo. Un plano subjetivo de su mirada nos muestra un cuadro de una mujer desnuda, retratando supuestamente a Claire y probablemente pintado por Jean algún tiempo atrás, un retrato que quizás habla de momentos pasados más felices.

Finalmente, Claire y Jean deciden dar una fiesta en su casa. Entre los invitados asis-



[PD·PIES DE NICOLE >



[PD·ZAPATOS EN EL PASILLO >

16. He aquí la moraleja de esta historia. El mejor jugador de ajedrez es aquel que prevé una jugada sobre su adversario. Cogemos el ejemplo clásico, el mate llamado de Berger (mate del pastor). Sólo un debutante puede dejarse sorprender. ¿Tiene ella que jugar...?

17. Esta escena se analiza a su vez en 3.3.3.9 El tiempo articulado.

tentes se encuentra la hermana de Claire, que hace acto de aparición con el abrigo que el amante de Claire había regalado a ésta última, y que ha constituido el objeto del engaño frustrado. Un plano de detalle nos muestra cómo Jean acaricia de manera clandestina el abrigo. El engaño fallido se ha descubierto, y el público entiende este gesto metafórico de la suave prenda acariciada: Jean y la hermana de Claire son amantes.

En *Paris nous appartient*, dos tipos muy diferentes de representaciones gráficas nos trasladan de una manera simbólica datos importantes de dos de los personajes intervinientes: Philip y Birgitta. El exiliado americano Philip Kaufman recibe a lo largo de la película a varios personajes en su reducida habitación. Conforme avanza la cinta, las paredes de la misma se llenan paulatinamente con unos macabros retratos que ejemplifican el desequilibrio mental del protagonista, que ve enemigos por todas partes.

Philip tiene como compañera de habitación a una modelo sueca, Birgitta. En un momento en que ésta recibe en su habitación a Anne, se recurre a una colección de fotografías profesionales de la misma, también colgadas en las paredes de la estancia, para trasladar metafóricamente la personalidad y talante de la modelo. Un montaje muy dinámico alterna la conversación entre ambas actrices y las instantáneas de las paredes, conformando en base a fragmentos muy diferentes un discurso único¹⁷.

El drama rural que desarrolla *Le beau Serge* adquiere toda su intensidad en el momento en que se comprende el diferente curso vital que ha separado definitivamente a dos amigos de infancia: François y Serge. Para el espectador, resulta claro desde un principio que François regresa a su lugar natal y



[CB · JUGADA MAESTRA >



[CB · RETRATO SEDUCTOR >



]



[CB · MANO QUE ACARICIA >



]



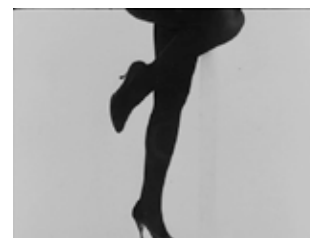
[PA · DIBUJOS DE PHILIP >



]



[PA · LA MODELO BIRGITTA >



]

se enfrenta a la cruda sociedad de Sardent desde la perspectiva de alguien que se ha distanciado cultural e intelectualmente de la población y sus habitantes, pero resulta interesante atender a cómo Claude Chabrol nos traslada ciertos datos que nos permiten comprender esa distancia.

La primera vez que François visita la casa de Serge, una serie de planos de detalle nos resume sucintamente en clave metafórica el sistema de vida de Serge. Un primer plano de aproximación a la casa, subjetivo de la mirada de François, nos aporta inicialmente datos sobre el carácter de la construcción y el entorno en el que se encuentra. Se trata de una construcción rural humilde y descuidada, rodeada de aperos de labranza y animales domésticos. Ya en el interior, un primer plano nos muestra a un Serge descuidado durmiendo, para a continuación ver cómo su mujer Yvonne se aproxima al reloj de la casa y modifica la hora con el fin de poder despertar a su marido antes de lo previsto. Estos dos planos nos hablan de cómo la mujer de Serge adopta en el matrimonio ingrato papel de controlar a su marido permanentemente ebrio.

Tras haber modificado la hora, su mirada parece fijar la atención en algo, para a continuación articular un gesto de cierto desagrado. El plano siguiente, subjetivo de la mirada de Yvonne, nos muestra a François entrando por la puerta. El espectador entiende que François no es bien recibido en casa de Serge: más tarde comprenderá que con carácter general los habitantes de Sardent, y en especial Serge y su familia, lo consideran un intruso en una sociedad que ya no le pertenece.

En otra escena de la película, Claude Chabrol transmite mediante un efectivo plano cómo François no va a volver a relacionarse



[BS·VIDA DE SERGE >



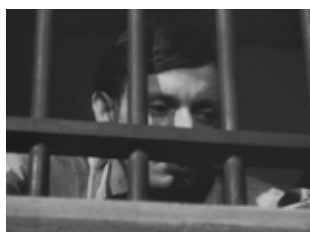
]



[BS·MIRADA DE MARIE >



]



[CM·SOLEDAD DE LA PRISIÓN >



]

con la mujer que durante su estancia en Sardent se ha convertido en su amante, la seductora Marie. François busca desesperadamente al doctor de la población, ya que Yvonne está a punto de dar a luz, hasta que finalmente lo encuentra en la casa de Marie y su padrastro Glomand. Tras convencer al doctor de que le siga hasta la casa de Serge, se produce un intenso y revelador cruce de miradas entre Marie y François, que a todas luces explicita que van a distanciarse definitivamente. El plano con el que Chabrol simboliza esta situación es un encuadre del lento cierre de la puerta de la casa de Marie, finalizando en un primer plano del tirador de la misma cuando la puerta ya se ha cerrado.

En algunas ocasiones, un personaje o personajes ostentan la responsabilidad de evocar un cierto sentimiento únicamente por su silenciosa presencia. En *Un condamné à mort s'est échappé*, Fontaine se encarama diariamente a una repisa de su celda con el propósito de aproximarse a la única realidad exterior que le es permitida, el patio carcelario. En una de estas ocasiones, Robert Bresson inserta un plano subjetivo de la mirada de Fontaine encuadrando a una reclusa andando cabizbaja con un cubo. En un instante concreto, la mujer mira hacia arriba, encontrando supuestamente la mirada de Fontaine, ya que sabe de su existencia. Al oír unos disparos -que interpreta como un fusilamiento- se da vuelta y sale de plano, mientras otras mujeres asustadas entran en cuadro por la izquierda. La estrategia utilizada por Bresson transmite al espectador mucha soledad, miedo y tristeza, al tiempo que la existencia de un cierto apoyo corporativo entre los presos de la prisión de Montluc.

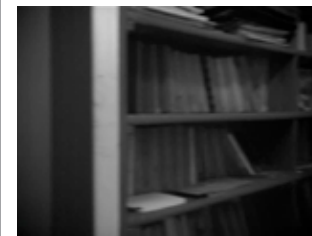
En *Paris nous appartient* la confusa Anne, en su intento de desvelar el misterio que la rodea, se enfrenta continuamente a la nece-

sidad de entender a un conjunto de personajes ambiguos y esquivos. Uno de ellos es el doctor De Georges, un intelectual soberbio y distante, que finalmente acepta conceder una entrevista a Anne en su casa. La actitud de su pupila -probablemente también su amante- durante la entrevista resulta ciertamente inquietante, otorgando un clímax muy especial a la escena. Inicialmente, vemos a la joven intentar escuchar la conversación a través de la puerta. Algo más tarde, sin solicitar permiso abre la misma y entra en el despacho, donde se está sosteniendo una conversación a todas luces privada. El frívolo comportamiento de la pupila ya desde el mismo momento en que se incorpora a la estancia, hace que se convierta en un incómodo centro de atención, especialmente para Anne que intenta permanecer concentrada en su intento de obtener aquellos datos que le interesan.

03. Resumir una acción o situación conocida por el espectador

En ciertas ocasiones, una colección de planos de detalle puede conseguir resumir una acción o situación conocida por el espectador. Esta estrategia está basada esencialmente en el trabajo con la elipsis temporal inherente a la construcción del relato fílmico, según la cual el tiempo cinematográfico resulta en general inferior al tiempo de la acción desarrollada en la pantalla.

Se trata de una estrategia muy interesante, ya que el espectador realiza inconscientemente una asociación del conjunto de planos individuales que el realizador ha filmado y montado según una intencionalidad concreta, siendo capaz de reconstruir con estos fragmentos el espacio -dentro y fuera de campo- en el que se despliega la acción y el ámbito temporal en la que la escena se desarrolla.



[PA·INTRIGANTE PUPILA DE D.GEORGES >



En *La peau douce*, el avión constituye el escenario del primer encuentro entre Nicole y Pierre: ambos viajan juntos a Lisboa, como azafata y viajero respectivamente, y es allí donde comienza su idilio furtivo. Resulta habitual resumir un viaje de avión presentando el momento del embarque -o la llegada al aeropuerto- y algún pormenor de la llegada al destino -la recogida de una maleta, el recibimiento por parte de alguna persona, o simplemente el desarrollo de una nueva acción por parte del viajero en un emplazamiento diferente.

En el viaje de llegada a Lisboa un conjunto de tres planos de detalle nos resume el final del trayecto. Vemos en el primero de ellos cómo Pierre se aproxima a la ventanilla; a continuación, se nos presenta una vista de Lisboa -plano subjetivo de la mirada de Pierre- sobre la que se desliza la sombra de un avión; finalmente, se monta un plano de un avión aterrizando. La combinación de estos tres planos permite construir el artificio de la llegada del aeroplano, aunque a buen seguro el rodaje de cada uno de ellos no forma parte de un único trayecto de avión.

El viaje de regreso desde Lisboa podría haber supuesto quizás el fin del romance entre Pierre y Nicole, por lo que François Truffaut, gran amante del cine de Alfred Hitchcock, no desea resumir en exceso, en esta ocasión, el tiempo del vuelo con el fin de mantener la tensión del momento.

En la extensa conversación que mantienen François Truffaut y el maestro del suspense, recogida en el libro *Le cinéma selon Hitchcock*, el realizador francés se interesa por la intencionalidad con la que Hitchcock en algunas ocasiones extiende la duración de ciertos planos más allá de lo que en principio podría parecer razonable:

F.T. Me gustaría que hablásemos un poco de la gran escena en la que Cary Grant se encuentra sólo en el desierto, que comienza bastante antes de la llegada del avión¹⁸. Esta escena muda dura siete minutos, lo que es toda una prueba de destreza. La del concierto en el "Albert Hall", en El hombre que sabía demasiado, dura diez minutos pero está sostenida por la cantata y por la espera de un acontecimiento que conocemos por anticipado. Creo que la vieja tradición de este tipo de guión hubiera consistido en recurrir al montaje acelerado, presentar una sucesión de planos cada vez más cortos, mientras que en este caso su duración no varía.

A.H. Sí, pues en este caso no se trata de manipular el tiempo sino el espacio. La duración de los planos está destinada a señalar la distancia que debe recorrer Cary Grant para cubrirse, y sobre todo para demostrar que no puede hacerlo. Una escena de este género no puede ser totalmente subjetiva, pues todo transcurriría demasiado deprisa. Es necesario presentar la llegada del avión -incluso antes de que Cary Grant lo vea- porque si el plano es demasiado rápido, el avión no permanece el tiempo suficiente en el cuadro y el espectador no es consciente de lo que ocurre¹⁹.

Volviendo a *La Peau Douce*, y al viaje de regreso de Pierre a París, un plano inicial nos muestra desde la perspectiva del piloto la pista de aterrizaje mientras el avión toma tierra. A continuación, vemos en plano de detalle la mano del mismo accionando una palanca y una nueva toma desde el parabrisas con la que concluimos que el avión ya ha aterrizado, puesto que a través del vidrio advertimos cómo un encargado de pista está dirigiendo la maniobra de estacionamiento.

Un primer plano del piloto mirando de frente concentrado en su trabajo otorga credibili-



[PD: SOLEDAD DE LA PRISIÓN >



18. François Truffaut pregunta a Hitchcock sobre la película *North by Northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1959).

19. Truffaut, 1983, 220-1. (trad. Ramón G. Redondo)

20. Estas dos escenas se analizan con mayor profundidad en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.

dad a una nueva toma desde el parabrisas, en la que vemos cómo ciertos encargados de pista realizan sus trabajos. Se realiza entonces un inserto de un plano que podemos considerar de situación, una vista aérea del avión ultimando la maniobra de aparcamiento mientras se le aproximan unas escaleras de descenso. Posteriormente, un plano de detalle del salpicadero de mandos registra el momento en el que las saetas indicadoras de niveles descienden bruscamente hasta el nivel de origen, indicando que el avión ha parado sus motores. Un plano final nos muestra cómo se conecta la escalera de descenso a la puerta abierta del avión, previamente a volver al interior y ver cómo Nicole comienza a despedir a los viajeros.

Este fragmento de 23 segundos resume el aterrizaje del avión en París. Toda la secuencia se acompaña con el sonido ambiente propio de las operaciones que en cada plano se realizan. El espectador sobreentiende aquello que no se muestra: se ha conseguido construir el artificio mediante la sucesión de estos planos parciales de detalle.

Por último, el detalle del consumo y ulterior finalización de unas botellas de licor nos transmite el paso del tiempo en dos producciones diferentes: *Ascenseur pour l'échafaud* y *Le beau Serge*. La primera de ellas se desarrolla en la habitación de hotel del matrimonio Bencker, donde el vaciado de unas botellas de champagne nos transmite el transcurso de la velada durante la invitación que el matrimonio alemán realiza a Louis y Véronique. En la segunda, el almacenaje de unas botellas de vino vacías en una repisa nos permite comprender el tiempo transcurrido durante el baile popular organizado en Sardent²⁰.



[PD · ATERRIZAJE EN AVIÓN >



]



[AE · BOTELLAS DE CHAMPAGNE >



]



[BS · VINO DE LOS MÚSICOS >



]

04. Resolver la transición entre dos situaciones diferentes

Un posibilidad muy interesante la constituye el hecho de utilizar ciertas llamadas de atención para resolver la transición entre dos situaciones diferentes, compartan o no la misma localización y /o personajes.

Dentro de ello debemos considerar dos posibilidades: que se pretenda garantizar una continuidad narrativa entre las dos situaciones o bien que los planos de detalle utilizados como transición persigan establecer en mayor o menor grado una cierta ruptura discursiva o espacial.

En la mayoría de los casos la llamada de atención constituye el final del plano saliente o el principio del plano entrante, aunque en algunas situaciones el movimiento de la cámara permite en un plano continuo desviar la atención sobre algo para pasar posteriormente a otro aspecto de la narración. Encontramos un buen ejemplo de ello en *Ascenseur pour l'échafaud*, cuando un plano de aproximación al documento que Julien entrega a Carala para su revisión impide que veamos cómo Julien se aproxima al empresario y le apunta con su pistola.

En la misma película, Louis Malle recurre a esta estrategia en más ocasiones. Además del ejemplo anteriormente mencionado, en el que los detalles del consumo de champagne permiten enlazar los diferentes momentos en que se sectoriza la noche en el bungalow de los Bencker, encontramos un ejemplo muy interesante destinado a efectuar un cambio de localización de rodaje. Tras cometer el asesinato, Julien sale del edificio. El organigrama existente en el hall del edificio de la fundación Carala permite efectuar la

transición entre un plano rodado en estudio y otro en una localización real, supone el detalle que permite construir el artificio de una decorado único. En el plan de rodaje encontrado en la *BIFI* se refleja que efectivamente gran parte del rodaje perteneciente al edificio de la asociación Carala se realizó en estudio²¹.

Tras los títulos de crédito de *Paris nous appartient*, Jacques Rivette utiliza una estrategia muy parecida, en este caso un cuadro colgado en la pared, para efectuar la transición entre una localización exterior y una interior²².

En *Pickpocket*, Robert Bresson utiliza un plano fijo de una mesa con dos copas para enlazar dos estadios temporales diferentes. Michel, Jeanne y Jacques han decidido pasar la tarde en la feria. Michel y Jeanne comparten una mesa en la terraza de una cafetería, una tercera bebida nos indica que Jacques, aunque no presente, también forma parte de la situación. Jacques aparece al fondo sugiriendo montar en la noria de la feria. Jeanne acepta la invitación y se levanta, Michel decide quedarse. En la mesa quedan las bebidas sin consumir de Jeanne y Jacques, dos copas altas. Cuando Michel decide marcharse persiguiendo a un hombre con el fin de robarle su reloj de muñeca, el plano permanece fijo unos instantes con las copas de Jeanne y Jacques llenas. Bresson realiza la transición mediante un fundido encadenado a otro plano de la mesa con las copas pero con un encuadre ligeramente diferente. Se trata de una estrategia muy interesante, ya que simplemente el ligero cambio de encuadre nos permite entender el paso del tiempo²³.

En *Ma nuit chez Maud*, Jean-Louis y Vidal han decidido asistir a un concierto. Un plano de la sala eleva paulatinamente su punto de



[AE · DETALLE DEL DOCUMENTO >



[AE · ORGANIGRAMA DEL EDIFICIO CARALA >



21. MALLE 0019 B4. En el apartado dedicado a las arqueografías de esta película se comentan más extensamente las particularidades de esta localización de rodaje.

22. Esta escena se analiza a su vez en 3.3.3.8 *La visibilidad del artificio*.

vista hasta fijar su posición en una lámpara de araña encendida. Coincidiendo con el apagado de la misma, escuchamos unos aplausos: al espectador le resulta evidente que los músicos han salido al escenario, hecho que el siguiente plano nos confirma²⁴.

Podríamos citar, por último, cómo al comienzo de *Un condamné à mort s'est échappé*, Bresson utiliza el detalle de una placa conmemorativa dedicada a los héroes de la resistencia francesa durante la ocupación alemana -supuestamente existente en la prisión de Montluc- como transición mediante un fundido encadenado entre unas palabras iniciales autografiadas y un posterior marco neutro donde desarrollar los títulos de crédito.

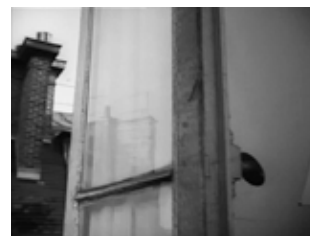
Aunque la continuidad narrativa se encuentra siempre de alguna manera en la base de la construcción del relato filmico, se pasan ahora a comentar aquellas situaciones en las que la llamada de atención intenta establecer una transición entre dos situaciones algo más distantes que las anteriores, tanto desde el punto de vista espacial como argumental.

En *Le beau Serge*, dos planos de detalle construyen sutilmente el espacio intermedio que clausura una determinada secuencia y da paso a otra: una rueda en el primer caso, un zapato en el segundo. Chabrol utiliza el fondo de los títulos de crédito para re-latarnos la aproximación del autobús donde viaja François a la localidad de Sardent²⁵. Al llegar a la plaza de Sardent, una cámara con un punto de vista muy bajo registra la aproximación del vehículo hasta finalizar con un encuadre muy cerrado de la rueda mientras se detiene. El siguiente plano nos muestra a una mujer saludando a François.

Algo más adelante, un plano de detalle del



[PA·HABITACIÓN DE ANNE >



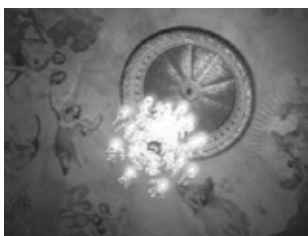
]



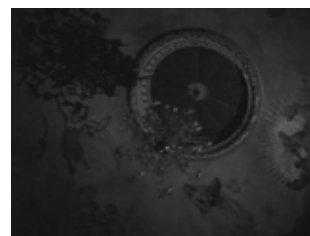
[PK·COPAS EM LA FERIA >



]



[NM·LÁMPARA EN EL CONCIERTO >



]



[CM·PRISIÓN DE FORT-MONLUC >



]

23. En 3.3.3.4 *El horizonte duplicado* y 3.3.3.9 *El tiempo articulado* se realizan comentarios particulares a esta misma escena desde otros puntos de vista.

24. Esta escena se analiza a su vez en 3.3.3.3 *Concisión*.

25. Esta escena se analiza a su vez 3.3.3.1 *Atravesar el umbral*.

zapato de un músico apoyado en el pedal de una batería supone la transición entre la conversación que Serge y François mantienen en la habitación de este último y el inicio de la escena del baile. En este caso, la llamada de atención pone en relación dos ámbitos espaciales y temporales diferentes mediante el nacimiento de una nueva escena, mientras que en el anterior se mantiene la localización espacial y temporal pero se da paso a una situación diferente, ya que el viaje ha finalizado.

En *La peau douce*, el detalle de tres documentos gráficos permite articular la transición entre escenas localizadas en ámbitos espaciales y temporales diferentes. El libro que acaba de escribir Pierre Lachenay, *Balzac et L'argent*, y que supone el motivo por el que se encuentra en Lisboa, nos permite efectuar la transición -mediante un barrido desenfocado- entre la salida del Pierre del hotel -momento en que se cruza con Nicole- y la sala previa al espacio donde se va a desarrollar la conferencia²⁶.

Unos reporteros solicitan a Pierre y Nicole que posen en la escalinata del avión previamente a pisar el suelo de Lisboa. Se trata del primer momento en que de alguna manera los vemos juntos, previamente sólo se han cruzado miradas. Tras impartir su conferencia y haberse cruzado con Nicole en el ascensor, Pierre consigue una cita con ella para el día siguiente, por lo que yace satisfecho en su cama tras la conversación mantenida con la azafata. El siguiente plano recorre en detalle una página de periódico hasta encontrar la fotografía de Pierre y Nicole que supuestamente hemos visto realizar anteriormente. El hecho de que volvamos a ver a Pierre y Nicole juntos de nuevo, aunque sea en una fotografía, otorga crédito al plano siguiente, en el que vemos a ambos cenando

en un restaurante.

Por último, el cartel anunciador de la conferencia que va a impartir en Reims presentando la película de Marc Allegret *Avec André Gide*, efectúa la transición entre la recepción previa que los organizadores le ofrecen y su llegada a la sala donde va tener lugar el acto, momento en el que es atropellado por múltiples admiradoras solicitándole un autógrafo.

Al final del cortometraje *Le coup du Berger*, Claire acude enfadada al apartamento de su amante Claude para transmitirle el fallo de la estratagema que ambos habían urdido para que ella pudiese recibir, sin que su marido sospechase, el abrigo que Claude le había regalado. Claude parece no entender el enfado, actitud que enerva a Claire y que provoca que salga del apartamento pegando un portazo. En absoluta continuidad con el temblor de la pared que intuimos debido a esta acción, el plano siguiente ya en casa de Claire nos muestra en detalle la vibración de una bandeja llena de copas, iniciando la escena de la fiesta con la que finaliza la película²⁷.

Pickpocket trabaja mucho con planos de detalle, pormenorizando sobre todo las sofisticadas acciones que los carteristas llevan a cabo para conseguir su objetivo. Estos planos se utilizan en la mayoría de los casos para resolver la transición entre el inicio o el final de una acción delictiva y otra situación diferente. Así, el detalle de un periódico anunciando una carrera de caballos supone el inicio de una escena de robo en el hipódromo, de la misma manera que un fundido encadenado entre dos periódicos plegados resuelve la transición entre un robo en el metro y la práctica por parte de Michel en su habitación de una nueva técnica de hurto.



[BS · LLEGADA DE FRANÇOIS A SARDENT >



[PD · BALZAC ET L'ARGENT >



[PD · FOTO DE PIERRE Y NICOLE >



26. Esta escena se analiza a su vez en 3.3.3.3 *Concisión*.

27. Esta escena se analiza a su vez en 3.3.3.9 *El tiempo articulado* y 3.3.3.12 *Cerrar al salir*.



] [BS · ZAPATO DEL MÚSICO >



]]



]]



] [PD · AVEC ANDRÉ GIDE >

]]



]]

] [CB · PORTAZO Y COPAS >

El detalle extremo también es utilizado por Bresson, frecuentemente acompañado por música, para mostrar los pormenores de las técnicas de robo que Michel y sus cómplices utilizan. Esta situación otorga una textura muy particular a la película, ya que estos planos suponen unas llamadas de atención muy efectivas sobre la facilidad con que los carteristas pueden usurpar la propiedad privada.

En algunos delitos el detalle se utiliza para ejemplificar la falta de atención que un carterista debe provocar en nosotros de cara a poder conseguir su objetivo. Es el caso del robo de un reloj perpetrado por Michel y sus cómplices en la vía urbana. El sonido de un frenazo, acompañado de un plano de detalle de un coche, nos permite entender que el peatón que va a ser atracado, asustado por la situación, ha bajado la guardia permitiendo que uno de los cómplices de Michel le sujete el brazo simulando ayudarlo cuando en el fondo lo hace para robarle el reloj²⁸.

En esta misma película encontramos un último caso en el que un plano de detalle nos permite relacionar dos estadios temporales y espaciales diferentes. Michel escribe en un diario el acontecer de su crecimiento profesional como carterista. Ya desde el plano inicial tras los créditos, Bresson utiliza el detalle de sus manos escribiendo para otorgar credibilidad a la narración en primera persona que vamos a escuchar durante toda la película. Sin embargo, más adelante estos planos se utilizan como un recurso para establecer las elipsis que el desarrollo argumental precisa, utilizando el diario para relatar aquello que ha acontecido o acontecerá, y que las imágenes no muestran²⁹.

El detalle del motor de un coche permite en *Ascenseur pour l'échafaud* realizar la tran-



[PK·DETALLE DEL PERIÓDICO >

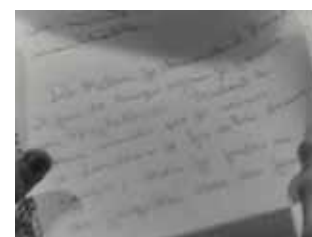


]



[PK·ROBO DEL RELOJ >

]



[PK·DIARIO DE MICHEL >

]

28. En 3.3.3.9 *El tiempo articulado*, se desarrolla con mayor extensión y detalle la estrategia con la que se trabajan las escenas de hurtos en esta película.

29. La utilización, como elemento constructivo de una elipsis temporal, de un plano en el que vemos a Michel escribir en su diario se analiza en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.

sición entre el plano de localización exterior del motel de carretera donde los Benc-ker van a ser asesinados y el interior del garaje de una de las unidades, anexo a la habitación donde se van a desarrollar los acontecimientos.

Sin embargo, en esta película encontramos un caso particular muy interesante en el que el uso de una llamada de atención permite enlazar tres escenarios diferentes³⁰: Un letrero luminoso intermitente que ilumina el rostro de Florence mientras camina, la fachada del edificio Carala y el interior del ascensor donde Julien queda encerrado. Es indudable que mediante el inserto del plano del panel luminoso Louis Malle consigue justificar la existencia de una iluminación intermitente muy adecuada para generar la intrigante atmósfera propia de este tipo de películas, cercanas al género de cine negro.

En una película como esta, en la que se desarrollan simultáneamente varias historias con personajes y localizaciones diferentes, estas estrategias que permiten de alguna manera “trabar” visualmente el montaje paralelo que articula las diversas situaciones se constituye en una estrategia muy interesante.

Quizás el caso más extremo en este sentido de todos los ejemplos que se están analizando sea *Hiroshima mon amour*, una película en la que dos lugares, dos personas y dos historias cruzan sus líneas conformando un tercer discurso y lugar que sólo existe en la medida en que uno soporta al otro, en que ambos se comentan y alimentan mutuamente. ELLA habla de Hiroshima a través de las imágenes de Nevers; EL niega que ELLA haya estado nunca en Hiroshima, porque el drama personal vivido por ELLA en Nevers no le sirve como referente de la dramática historia que envuelve a



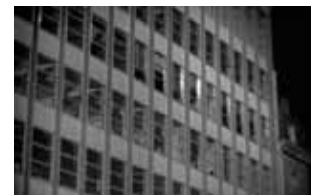
[AE · MOTOR DEL MERCEDES >



]



[AE · LETRERO INTERMITENTE >



]



[HA · LAS MANOS >



]



[HA · LAS MIRADAS >



]



[HA · LAS CARICIAS >



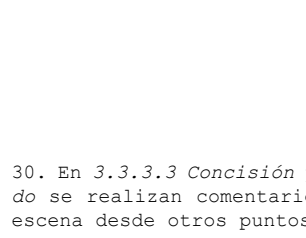
]



[HA · EL ABRAZO >



]



30. En 3.3.3.3 Concisión y 3.3.3.9 El tiempo articulado se realizan comentarios particulares a esta misma escena desde otros puntos de vista.



[HA · LAS ESPALDAS >



]

su ciudad.

EL Tu n'as rien vu à Hiroshima. Rien
ELLA J'ai tout vu. Tout³¹.

Durante toda la película, Alain Resnais utiliza la tensión entre estas dos ciudades y sus personajes protagonistas para relatar en paralelo la historia presente vivida en Hiroshima y el relato en flashback de lo acontecido en Nevers, utilizando en muchas ocasiones los planos de detalle para resolver el montaje cruzado de ambas situaciones³².

El brazo del amante japonés dormido se transmuta en el brazo casi sin vida del oficial alemán en Francia; las manos acariciadas con ternura en el café de Hiroshima dan paso a las manos ensangrentadas de ELLA durante su encierro en el sótano de Nevers; la mirada atenta de EL mientras escucha el relato en Nevers se compara con la mirada severa y perdida del padre de ELLA tras el escaparaté de la farmacia familiar; el abrazo maternal en Nevers da paso al abrazo enamorado de los amantes en Hiroshima; ELLA acaricia su pelo mientras recuerda y relata su historia de juventud, un momento en el que apenas podía, recostada, reconocer su pelo amputado como castigo ejemplar por los habitantes de Nevers.

De la misma forma, y sobre todo al inicio de la película, Resnais utiliza esta estrategia para documentar la historia de la ciudad de Hiroshima: la suave espalda acariciada en la habitación del hotel da paso a una imagen de una espalda dañada como consecuencia de la explosión; la bicicleta deformada y calcinada del museo de la paz de Hiroshima cobra vida en Nevers, mientras ELLA feliz corre al encuentro de su amante alemán; la anteriormente citada piedra veteada o agrietada con la que se inicia la película se transmuta

en un cráneo enfermo y posteriormente en un plano en negativo del estuario de Hiroshima.

05. Intensificar la percepción relativa el transcurso del tiempo fílmico

Un plano o conjunto de planos de detalle puede captar nuestra atención el tiempo suficiente para intensificar la percepción del espectador relativa el paso del tiempo necesario para realizar una determinada acción, bien con el propósito de valorar positivamente este transcurso temporal, bien con el ánimo de generar una cierta tensión por un tiempo excesivamente dilatado.

Ma nuit chez Maud supone un encuentro entre diversos personajes vertebrado por el diverso entendimiento que cada uno de ellos tiene sobre un tema concreto: la religiosidad. Todas las -extensas- conversaciones de la película girarán de alguna manera en torno a la forma de entender y vivir la religión desde la intelectualidad, por lo que Eric Rohmer quiere que desde el principio seamos conscientes de ello.

En la segunda escena de la película, Jean-Louis conduce hacia Clermont. Un conjunto de travellings nos muestra diversos aspectos del entorno montañoso que rodea a la ciudad, hasta que finalmente la cámara encuadra durante un tiempo más extenso de lo habitual las dos torres de la catedral sobresaliendo del skyline de la ciudad. El siguiente plano nos muestra cómo baja del vehículo y comienza a andar hasta que sale de cuadro por la derecha, momento en que la cámara eleva su punto de vista registrando la torre de una iglesia. El plano siguiente nos muestra a Jean-Louis de espaldas atendiendo al oficio.

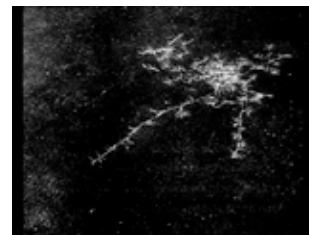
Durante la misa, Jean-Louis verá a Françoise



[HA · LOS BRAZOS >



]



[HA · LA CICATRIZ >



]



[NM · IGLESIA EN CLERMONT >



>

31. (EL) Tú no has visto nada en Hiroshima. Nada. / (ELLA) Yo lo he visto todo. Todo.

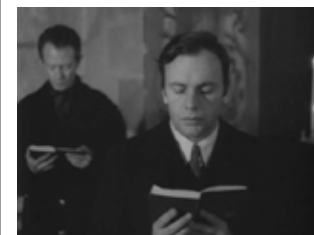
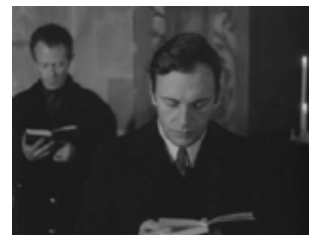
32. La estrategia de montaje utilizada por Resnais en esta película se analiza en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.

por vez primera, quedando prendado de ella al instante. Se trata pues de una escena importante, ya que sienta las bases del desarrollo argumental al que vamos a atender posteriormente: el amor de Françoise y la ambigüedad religiosa de un intelectual.

Rohmer dedica unos cuatro minutos a la escena en el interior de la iglesia, algo que parece pertinente dada la importancia del encuentro entre ambos. Sin embargo, durante este espacio de tiempo no se dedica tanto a relatar pormenorizadamente la primera toma de contacto entre Françoise y Jean-Louis - resumida en una colección de incómodas miradas entre ambos- como a sentar la atmósfera religiosa que va a envolver la película. Así, atendemos sin articular ningún tipo de elipsis temporal a un extenso fragmento construido en base a planos de detalle pertenecientes al rito religioso en el momento de la consagración.

Al espectador habitual, acostumbrado a una mayor agilidad narrativa, este plano le resulta de una duración sobredimensionada, ya que desde el punto de vista del escueto cruce de miradas entre Françoise y Jean-Louis efectivamente podría haberse resumido de una manera importante. Sin embargo, su duración resulta muy efectiva para transmitir una cierta atmósfera religiosa, caracterizada por la intimidad, lentitud y silencio presentes en el rito cristiano.

En *Le beau Serge*, un François enfermizo debe salir de su habitación en medio de una noche inclemente en busca de Serge con el fin de llevarlo a casa para asistir al nacimiento de su hijo. Un plano de detalle nos muestra cómo, dada la premura de la situación, no se abriga suficientemente calzándose las botas sin calcetines. Chabrol no omite ninguno de los trayectos que un François agotado y en-



fermo realiza, de casa en casa, buscando al galeno. Esto es algo que genera mucha tensión, porque conocemos tanto el estado de salud general de François como la necesidad de encontrar a Serge lo antes posible. Al divisar un establo, en el que intuye que se encuentra Serge, un primer plano de aproximación nos muestra el lento acercamiento a la puerta, iluminada intermitentemente por la inestable luz de una linterna llevada por alguien que camina a trompicones. Un segundo plano nos muestra en detalle las botas de François, mojadas y heladas por el frío, para concluir con una nueva toma en la que vemos un cuerpo acostado cubierto por la nieve. Finalmente, Chabrol nos muestra con todo detalle lo difícil que resulta arrastrar un cuerpo pesado e inerte, especialmente por alguien con una salud tan frágil como François.

A diferencia del caso anterior, en el que un lento montaje basado en planos largos y estables nos transmitía una atmósfera tranquila y sin prisas, en *La peau douce* asistimos a un montaje dinámico y por momentos frenético, comunicando la urgencia y desesperación que conlleva la situación.

Pierre Lachenay vive permanentemente angustiado, sea por su ingente trabajo, por su excesivo sentido de la responsabilidad y reconocimiento social o, mayormente, por la necesidad de articular una doble vida tras conocer a Nicole. François Truffaut nos otorga así en esta película múltiples pistas sobre esta condición de carácter de Pierre, algo necesario para entender el ulterior desarrollo de los acontecimientos.

Dos escenas resultan particularmente significativas respecto a ello. La primera de ellas supone el inicio de la película. Vemos salir a Pierre de una boca de metro, y mirar hacia

un punto distante. Un primer plano de detalle nos muestra el temporizador de un semáforo de peatones. Tras llegar a su casa, nos enteramos de que tiene que coger un avión y no dispone de tiempo suficiente. Un amigo se ofrece a llevarlo en coche, mostrándonos a continuación mediante un conjunto de planos de detalle cómo un tráfico denso no permite circular al vehículo con la fluidez precisa³³.

Finalmente, el coche llega al aeropuerto, Pierre entra en el edificio y una nueva colección de planos de detalle centra nuestra atención en todas aquellas labores que forman parte de la consigna de un equipaje, y de las que no somos conscientes hasta el día que vamos con retraso y estamos a punto de perder el vuelo. En este fragmento Truffaut incide mediante los planos de detalle en todas aquellas acciones que ocupan un tiempo del que no disponemos.

La segunda escena tiene lugar al final de la película. Como espectadores sabemos algo que Pierre no sabe, y es que su mujer ha descubierto el engaño con Nicole. También hemos visto salir a Franca de su casa armada con una escopeta, pero no sabemos a dónde se dirige. Pierre va a comer en su restaurante habitual, pero antes quiere resolver un asunto: Nicole acaba de dejarle y quiere intentar recuperar a su mujer. Su primera acción consiste en llamar por teléfono desde la cabina del restaurante a unos amigos de la pareja, que le recomiendan intentar ponerse en contacto con Franca lo antes posible. Mientras compra la ficha para realizar la segunda llamada, una joven entra en la cabina y entabla una conversación por teléfono.

Un montaje muy efectivo de planos de detalle nos transmite la angustia de la situación: la joven hablando, Pierre observando, la entrada de Pierre a la cabina de nuevo, el mar-



[PD·LLEGADA A CASA Y SALIDA DE PIERRE HACIA ORLY >



33. Esta escena se analiza con mayor detalle en 3.3.3.1 *Atravesar el umbral*.



]



]



]

cado del dial... tanto más para el espectador que para Pierre, ya que conoce más datos. Cuando finalmente Pierre consigue hablar con su casa, su mujer ya ha salido³⁴.

Gran parte de las acciones de la película *Ascenseur pour l'échafaud* también se desarrollan contra reloj. Julien, por ejemplo, tiene un plan muy concreto y preciso: asesinar al empresario Carala. Y cuenta también con un ámbito temporal acotado, el lapso entre el cierre de las oficinas donde trabaja -con el consiguiente abandono de empleados- y el tiempo extra que su secretaria -en realidad su coartada- pueda ofrecerle. Tras hablar con Florence por teléfono, un plano de detalle nos muestra cómo angustiado mira un reloj de sobremesa, transmitiéndonos la presión de un tiempo finito para llevar a cabo alguna acción que todavía desconocemos.

Algo más adelante, cuando Louis y Véronique intentan escaparse del motel de carretera en el coche del matrimonio Bencker, Louis intenta en vano varias veces arrancar el motor del deportivo. El sonido del intento despierta a Horst Bencker, que hace acto de aparición en el garaje simulando apuntar al joven con una pistola -aunque en realidad se trata de una funda metálica de puro, que anteriormente hemos podido ver en el sofá mientras bebían champagne. Louis Malle se toma su tiempo para mostrarnos a continuación una colección de planos de detalle del desenlace de la secuencia: Louis saliendo del coche y sacando la pistola de la gabardina de Julien, Horst Bencker acercándose al joven más de lo debido y finalmente, el asesinato del matrimonio por parte de Louis.



[AE · PASO DEL TIEMPO]



[AE · ASESINATO DE LOS BENCKER >



]



[HA · SABOR DE LA SANGRE >



]

34. Esta escena se analiza con mayor profundidad en 3.3.3.2 *El diálogo distante*.



[CB · FRAGILIDAD DE UNA COPA >



]

06. Trascender lo puramente visual, intensificando otros sentidos

En ciertas ocasiones, el inserto de un plano de detalle persigue trascender lo puramente visual, intensificando lo auditivo o bien adentrándose en lo táctil, olfativo o gustativo.

Las caricias iniciales de *La peau douce* e *Hiroshima mon amour* pertenecen a la categoría de planos que intentan transmitir una sensación táctil concreta, en este caso la suavidad. En la segunda película, sin embargo, Alain Resnais traslada mediante otro tipo de planos sensaciones también táctiles pero algo más complejas, como pueden ser la piel dañada por la contaminación nuclear. Durante su encierro en Nevers, ELLA araña con las uñas la pared del sótano. Un plano muy cercano de esta acción nos transmite el dolor que ello puede acarrear, pero también algo más, ya que posteriormente ELLA chupa sus dedos mientras una narración en off en primera persona nos confiesa que durante aquella época necesitaba sentir el sabor salado de la sangre para saber que estaba viva.

Al final de *Le coup du Berger*, Claire sostiene una copa por el fuste y le da vueltas mientras la contempla pensativa. Resulta fácil adivinar el tacto de sus dedos sobre el vidrio, así como el probable tintineo sutil que sus cuidadas uñas pueden provocar. Algo muy diferente del burdo y primario sentimiento de frío que nos transmite en *Le beau Serge* el detalle de unas botas de niño mientras se sacuden la nieve contra un peldaño de la escalera del colegio.

En *Ascenseur pour l'échafaud*, Horst Bencker descubre la bandeja de comida que un repartidor acaba de llevar al bungalow, realizando un gesto que implica aprobación por aque-

llo que ve sobre la bandeja -que nosotros no vemos- y seguramente por aquello que puede oler.

En esta misma película encontramos una escena interesante en la cual un plano de detalle consigue sustituir un sonido que esperamos escuchar por otro que resulta pertinente a las imágenes que aparecen en la pantalla. Julien está a punto de asesinar a Carala. La condición necesaria y suficiente para que el disparo de Julien sobre el empresario de Carala no sea escuchado por ningún usuario del edificio es que exista un sonido más fuerte que lo apague. Un plano de detalle de Geneviève, la secretaria de Julien, mientras afila lápices con una ruidosa máquina nos permite aceptar, como espectadores, que dicho sonido nos ha impedido también a nosotros escuchar el disparo.

La celda de aislamiento en *Un condamné à mort s'est échappé* no deja a Fontaine muchos recursos. Aparte de las puntuales observaciones que puede realizar sobre el patio de la prisión a través de la ventana alta de su celda, su única comunicación con el exterior se basa en la escucha y reconocimiento de sonidos. Bresson incide con planos de detalle en esta circunstancia, mostrándonos cómo Fontaine golpea la pared para comunicarse con su compañero de celda, mientras anota en el muro unos signos pertenecientes al código cifrado que permite el entendimiento.

Un inquietante sonido invade a su vez cotidianamente el encierro de Fontaine: las llaves del oficial alemán responsable del corredor de habitaciones mientras golpean la barandilla de la escalera. Bresson nos muestra dicha acción en un plano de detalle, permitiéndonos a partir de ese momento comprender la procedencia del sonido cada vez que lo escuchamos.



[BS·FRÍO EN LOS PIES >



]]



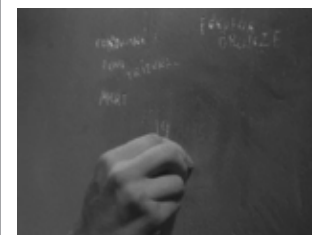
[AE·BANDEJA DE COMIDA]



[AE·MÁQUINA AFILA-LÁPICES >



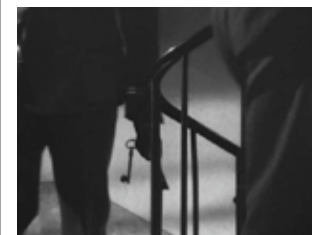
]]



[CM·CÓDIGO DE COMUNICACIÓN >



]]



[CM·LLAVES EN LA BARANDILLA >



]]

07. Establecer una pausa en escenas con duración importante

En algunas situaciones en las que el realizador se plantea una escena con una duración importante, el montaje de un plano coherente con la acción desarrollada pero ajeno a la escala de detalle o aproximación con la que la secuencia se trata, nos permite establecer una pausa, casi un descanso, para a continuación retomar de nuevo la acción.

En *Hiroshima mon amour*, la extensa conversación -algo más de 23 minutos- en la que ELLA relata a su amante japonés lo acontecido en Nevers durante su juventud, inserta al final del primer tercio de su duración una escena que, si bien resulta coherente con el escenario en el que la acción se desarrolla, establece una atmósfera diferente conveniente a la inflexión que a su vez también sufre la conversación.

ELLA Quelquefois un chat entre et regarde.
Ce n'est pas méchant. Je ne sais plus rien.

ELLA Après je ne sais plus rien.

EL Combien de temps?

ELLA L'éternité³⁵

Tras este fragmento de conversación en el salón de té de Hiroshima, se establece el silencio entre ambos y un plano flashback nos muestra cómo ELLA, asustada, se aferra a un muro en el sótano de Nevers con la mirada perdida envuelta en un sonido nocturno presidido por el canto de unos grillos. Seguidamente, dos encuadres más concretos de su rostro se alternan con un plano de un gato negro que de alguna manera parece devolver la mirada a la actriz.

Durante toda la conversación, y siempre que retornamos a Hiroshima tras un flashback de

Nevers, la escena se reanuda en la mesa, con planos de diverso encuadre y valor sobre los dos personajes. En esta ocasión, sin embargo, el plano en el salón de té nos presenta a un personaje que se dirige a una jukebox con el fin de poner un disco. Resnais nos muestra con todo detalle cómo el vinilo se aloja en el plato giratorio y el brazo con la aguja baja, momento en que empieza a sonar una pieza musical que durante un tiempo constituye el fondo de la conversación.

Este inserto coincide, como antes se ha comentado, con el momento en que la conversación sufre un punto de inflexión. ELLA ha abierto su corazón lo suficiente como para comenzar a recibir preguntas por parte de EL. Lo que hasta ahora ha sido prácticamente un monólogo se convierte en un diálogo compartido que crece paulatinamente en intensidad y complejidad hasta que, finalmente, ella expía su historia.

La escena principal de *Ma nuit chez Maud* tiene una duración aproximada de 42 minutos, durante los cuales Jean-Louis, Vidal y Maud mantienen una serie de conversaciones en el apartamento de ésta última.

El encuentro entre los tres personajes tiene lugar en diversos ámbitos de una misma estancia. Tras una breve presentación de los personajes y una conversación inicial en unos butacones, el grupo se traslada a una mesa para cenar. Aproximadamente a los siete minutos de comenzar la secuencia, y coincidiendo con el final de la cena, hace acto de aparición en la sala la hija de Maud, que solicita tiernamente a su madre que le encienda las luces del árbol de navidad. Maud accede a los deseos de la niña, tras lo cual sale de campo mientras Jean-Louis y Vidal se levantan de la mesa y se aproximan a la librería para buscar un libro de Pascal. A



[HA · GATO EN EL SÓTANO >



[HA · PAUSA EN LA CONVERSACIÓN >



35. (ELLA) De vez en cuando un gato entra y mira. Eso no es malo. No se nada más. / (ELLA) Después ya no sé nada más. / (El) ¿Cuánto tiempo? / (ELLA) La eternidad.

partir de este momento, los tres contertulios se aproximan al ámbito donde Maud tiene su cama, tornándose la conversación algo más grave e íntima, más personal.

Este breve inserto de apenas 45 segundos, estructura la escena en dos partes bien diferenciadas. En la primera de ellas Jean-Louis es un desconocido para Maud y vice-versa. En la segunda, ambos tienen datos suficientes del otro como para entablar una conversación más equilibrada con Vidal, que conoce a ambos por separado. Por último, mediante esta sutil estrategia, tanto para Jean-Louis como para el espectador queda clara la condición de madre divorciada de Maud, dato relevante en el desarrollo ulterior de los acontecimientos.

08. Focalizar el detalle sobre un aspecto particular

En muchas ocasiones, un plano de detalle pormenoriza aquello que podría haberse resumido más con el propósito de articular una llamada de atención destinada a intensificar una determinada situación.

En este apartado se podrían establecer dos categorías diferentes. En primer lugar, tendríamos aquellas situaciones en las cuales se detalla algo simplemente con el fin de aportar más datos sobre aquello que por nuestra cuenta podríamos imaginar, aunque no coincidiese exactamente con aquello que se muestra. En estos casos podemos entender la actitud del director casi desde un punto de vista moral, la necesidad de mostrar claramente aquello que está ocurriendo.

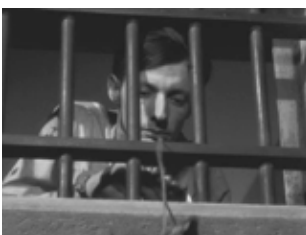
Encontraríamos ejemplos de ello en *Un condamné à mort s'est échappé*, con los múltiples detalles que Robert Bresson nos muestra



[NM·LA HIJA DE MAUD >



]



[CM·COMUNICACIÓN POR EL PATIO >

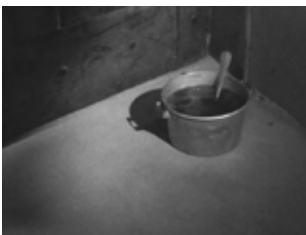


sobre la comunicación de Fontaine con los prisioneros en el patio -el pañuelo atado como una bolsa-, sobre su vida en la prisión -cazo en la entrada de la celda- o sobre los preparativos de la evasión -trabajo en la puerta de la celda, realización de cuerda y gancho. Bresson también intensifica en *Pickpocket* el valor de aquellos planos en los que se detallan y pormenorizan las estrategias que los carteristas utilizan para cometer sus delitos, poniendo en valor la destreza necesaria para realizarlos. En su monografía sobre esta película, Pierre Gabaston refiere como el prestidigitador Henri Kassagi fue contratado por Robert Bresson como consultor para las maniobras a realizar en la consecución de los hurtos³⁶:

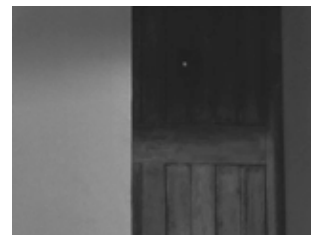
Kassagi: formé à l'école des pickpockets des rues de Tunis, puis magicien à Paris. Pierre Charbonnier, le décorateur de Bresson, le découvre à la Mutualité. Il est impressionné par un tour de prestidigitatation qu'il exécute lors d'une soirée de Music-hall. Il en parle à Bresson.

Kassagi fut le conseiller technique pour les gestes du pickpocket. Il eut le sentiment pendant tout le tournage du film que Bresson était devenu le pickpocket de quelques moments de sa vie.

La peau douce es una película que trabaja abundantemente el plano de detalle bajo esta misma perspectiva: el acto de apagar un cigarro en un avión, de mirar un número de teléfono en una cajetilla de cerillas -o más tarde de romperla para eliminar las pruebas del adulterio- o los detalles de la conducción de un vehículo constituyen un buen ejemplo de ello. Resulta interesante reseñar en este sentido el plano en el que Franca, la mujer de Pierre, observa el resguardo de recogida de un trabajo fotográfico que ha sido encontrado en una chaqueta de su marido, trabajado con un zoom de aproximación



[CM·VIDA EN PRISIÓN >



]



]



[CM·EVASIÓN]



]

36. *Kassagi: formado en la escuela callejera de carteristas de Túnez, más tarde prestidigitador en París. Pierre Charbonnier, el decorador de Bresson, le descubre en la Mutualidad. Impresionado por un pase de magia que ejecuta durante una velada de Music-hall. Le habla a Bresson. Kassagi fue el consejero técnico para los gestos del carterista. Tuvo el sentimiento durante todo el rodaje del film que Bresson se había convertido en el ladrón de algunos momentos de su vida. (Gabaston, 1990, 31)*

Henri Kassagi, prestidigitador e ilusionista de origen turco, fue descubierto y lanzado a la fama por Robert Bresson en esta película. Su trabajo fue considerado de una habilidad y elegancia inigualables, hasta el punto de llegar a ser reconocido actualmente como uno de los más célebres e importantes ilusionistas del siglo XX. Siempre consideró su trabajo como un arte de destreza manual, sin relación alguna con los poderes sobrenaturales con los que otros ilusionistas pretenden justificar su maestría. (N.del A.)



]





[CM·PREPARATIVOS DE LA FUGA >



[PK·KASSAGI, EL PRESTIDIGITADOR]



[PK·TÉCNICAS DE ROBO >



[PD·APAGADO DE UN CIGARRILLO >



[PD·TELÉFONO DE NICOLE >



[PD·CONDUCIENDO >



[PD·FRANCA DESCUBRE EL REGUARDO >



que intensifica la importancia del hallazgo.

En *Ascenseur pour l'échafaud*, Louis Malle nos muestra con todo detalle algunos preparativos del asesinato de Carala y su posterior ejecución: el cajón del que Julien saca los guantes y la pistola, la señal luminosa en la puerta del despacho del empresario indicando que se permite el acceso o el cuidadoso cierre de la cerradura posteriormente a cometer el delito. Algo más tarde, también veremos en detalle alguna de las acciones con las que intenta escaparse del ascensor, como el accionamiento de la rueda que abre la puerta del mismo.

En *Le coup du Berger*, el resguardo de una caja de seguridad de una estación de ferrocarril se convierte en el objeto fundamental que Claire y Claude necesitan para poder llevar a cabo sus planes. Es por ello que Jacques Rivette nos ofrece con todo detalle aquellas acciones que intensifican el trabajo con el resguardo, como el hecho de pisarlo en el suelo del taxi simulando la posibilidad de un encuentro casual del mismo, o de dejarlo junto a la cartera de Jean, el marido de Claire, recordándole que debe acudir a la estación para recoger el contenido de la caja.

Hasta ahora, los planos analizados en este apartado suponen como hemos dicho una aproximación escalar diferente sobre algo que quizás podría no haber sido detallado, sin por ello alterar la comprensión de lo que acontece en escena.

Resulta más interesante, sin embargo, comentar aquellos casos en los que, además, la inclusión del plano de detalle trasciende lo meramente informativo para convertirse en un elemento narrativo fundamental.

Comenzando con *La peau douce*, cada vez que Pierre, al principio de la película, intenta hablar con Nicole por teléfono, la imagen nos muestra cómo marca uno a uno todos los números en un dial mecánico. Este dilatado tiempo con el que se exhibe el detalle permite centrar la atención sobre una acción que, sin duda, podría haberse resumido, pero no hay que olvidar que en este caso ello resulta pertinente ya que el teléfono se convierte en el instrumento por excelencia de su romance adúltero.

Más tarde, Pierre escribe un telegrama en el aeropuerto destinado a Nicole, aunque al final se deshace de él al descubrir que la azafata se encuentra en el aeropuerto. Un conjunto importante de planos de detalle construye esta acción, desde el mismo momento de su escritura hasta el posterior abandono en la papelerera³⁷.

En *Le beau Serge*, le detalle de una maleta nos permite construir el primer encuentro entre Serge y François, recién llegado a Sardent. El autobús se ha detenido en la plaza del pueblo, y uno de los conductores se ha subido al techo del mismo con el fin de bajar la maleta de François. Un primer plano nos muestra desde el lado izquierdo del autobús cómo el conductor le señala una maleta a François, a quien vemos abajo en compañía de unos vecinos. François le indica que no se trata de esa maleta, por lo que el conductor se desplaza a la izquierda del autobús. Es en este momento cuando nos damos cuenta de que Serge -al que todavía no conocemos- está en ese lado del autobús, por lo que François no puede verlo. Una vez el conductor ha bajado la maleta y el autobús emprende su marcha, François puede por fin ver a Serge³⁸.

Robert Bresson utiliza el recurso del inserto de planos de detalle en *Un condamné à mort*



[AE·DETALLES EN EL ASESINATO >



[CB·RESGUARDO DEL ABRIGO >



[PD·TELEGRAMA EN EL AEROPUERTO >



[BS·MALETA DE FRANÇOIS >

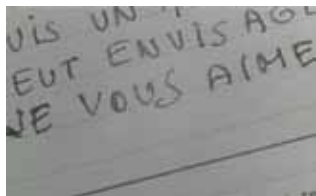


37. Esta escena se analiza con una mayor extensión en 3.3.3.9 *El tiempo articulado*.

38. Esta escena se analiza a su vez en 3.3.3.1 *Atravesar el umbral*.



[PD-MARCADO DEL DIAL TELEFÓNICO]



[CM-TRASLADO A PRISIÓN >



s'est échappé para aumentar la tensión subyacente en la escena del intento de huida de Fontaine cuando es trasladado a la prisión de Montluc. Una estrategia basada en la repetición de dichos planos consigue transmitir al espectador la angustia de un momento en el que se debe actuar rápida y diligentemente. La escena alterna tomas del apoyo de la mano de Fontaine sobre la manivela de la puerta y planos subjetivos de la mirada de éste sobre las esposas de sus compañeros de vehículo o sobre el parabrisas del coche esperando que surja un motivo por el cual el coche debe detenerse³⁹.

Gran parte de la intriga que se desarrolla en *Ascenseur pour l'échafaud* tiene que ver con lo imprevisto. Ciertos actos resultan especialmente relevantes en este sentido, y Louis Malle nos los muestra en detalle. Podemos citar a modo de ejemplo el hecho de que el conserje del edificio interrumpa el suministro eléctrico y Julien quede encerrado, o que posteriormente el sereno deba encender la luz para buscar unas llaves en el suelo, con la consiguiente puesta en marcha del ascensor con Julien colgado del cable de tracción. Finalmente, en otro emplazamiento se nos muestra pormenorizadamente el detalle de cómo Louis saca la pistola del impermeable de Julien para asesinar al matrimonio de turistas alemanes.

En *Hiroshima mon amour*, Alain Resnais no escatima los detalles referentes al rodaje de una película sobre la paz. Para Resnais esta circunstancia argumental es importante, ya que otorga pertinencia a la presencia de la actriz en Hiroshima, al tiempo que le permite establecer un discurso paralelo y personal sobre los conocidos acontecimientos acaecidos en la ciudad. Resnais nos muestra con estos detalles la artificialidad del rodaje de una película -técnicos, maquillaje,

preparación de escenas- en contraposición con la crudeza de los documentos reales.

Jean-Louis se debate en *Ma nuit chez Maud* entre las posibles formas de establecer una relación con una mujer. Frente a la mujer recatada que quiere como esposa, actúa con distancia y respeto, diríase con miedo: no quiere dar un paso en falso. Es por ello que cuando una noche duerme en la prestada habitación contigua de Françoise y necesita cerillas para encender su cigarro, Éric Rohmer nos muestra con todo detalle, y tomándose el tiempo suficiente, cómo investiga por los cajones de su desconocida habitación, indeciso sobre la decisión de volver a la habitación de Françoise por como ella pudiera entender esta acción.

En cambio, si la mujer es libertina, la relación constituirá para él sólo un divertimento sin ningún tipo de compromiso. Es por ello que Maud representa para Jean-Louis la imposibilidad de una relación estable y convencional. La segunda y última vez que visita a Maud en su casa, Jean-Louis le promete mientras se despiden llamarle por teléfono algún día. Tras su encuentro con Françoise, Jean-Louis pierde todo interés en Maud, realizando una llamada de compromiso que Rohmer nos muestra con detalle.

En *Paris nous appartient*, Anne sostiene una tensa entrevista con el doctor De Georges. Justo antes de abandonar el despacho, un plano de detalle nos muestra cómo Anne deja olvidado un guante en una silla. La pupila acompaña a Anne hasta el zaguán del edificio, momento en que esta última se percata de que no lleva su guante. Anne vuelve entonces su mirada hacia las escaleras y encuentra al doctor De Georges sosteniendo el guante en la mano y con mirada reprobatoria hacia las indagaciones que Anne está realizando.



[AE · CONSEJE INTERRUMPE ELECTRICIDAD >



[HA · DETALLES DE RODAJE >



[PA · GUANTE DE ANNE >



39. Esta escena se analiza a su vez en 3.3.3.1 *Atravesar el umbral*.



] [AE·SERENO BUSCA LAS LLAVES >



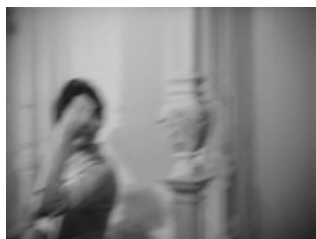
[AE·PISTOLA ASESINA >



[NM·JEAN-LOUIS BUSCA CERILLAS]

[NM·JEAN-LOUIS TELEFONEA A MAUD]

]



]



[PA·GODARD LIGÓN >

]

El plano de detalle del olvido del guante ha permitido pivotar la atención desde la pupila -que ha acaparado la atención en la parte central de la conversación- hasta el doctor, personaje principal de la escena.

En esta misma película, una breve actuación de Jean-Luc Godard nos otorga otro ejemplo de este tipo de estrategia que estamos comentando. Anne mantiene una entrevista con éste en la terraza de un café bajo la atenta mirada de Birgitta. Durante toda la escena, Godard parece más concentrado en seducir a la modelo sueca que en contestar a las preguntas de Anne. Finalmente, el director transmutado en actor escribe en un periódico una frase dirigida a Birgitta y un plano de detalle nos muestra tanto lo que ha escrito como su provocativa actitud al mostrárselo a la modelo.

Durante toda la escena resulta evidente la actitud de Godard, pero es mediante este plano de detalle como Jacques Rivette nos evidencia aquello que intuimos, introduciendo al tiempo una nota de humor en una densa película basada esencialmente en la preocupación de Anne por resolver una intriga que le sobrepasa⁴⁰.

09. Aportar informaciones pertinentes a la trama

En ciertos casos, el plano de detalle cumple un papel eminentemente informativo. Como anteriormente se ha comentado, el cambio escalar que un plano más concreto sobre algo o alguien comporta provoca siempre una llamada de atención que, de alguna manera, lleva implícita un cierto carácter denotativo.

Se van a comentar aquí entonces aquellas situaciones en las que el plano de detalle se

inserta fundamentalmente con el fin de aportar una información necesaria para comprender algún aspecto particular, trascendiendo sus siempre presentes implicaciones narrativas.

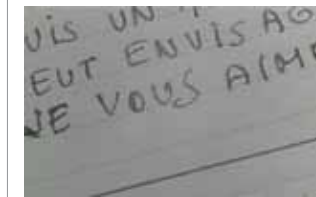
Un primer listado lo podrían constituir aquellos planos en los cuales se nos muestra en detalle el texto escrito sobre algún tipo de soporte: en *La peau douce* el teléfono de Nicole escrito en la cajetilla de cerillas, el texto del telegrama que Pierre escribe a la azafata o el anuncio de un hotel en un periódico; las notas que Gérard escribe y deja bajo la puerta de la habitación de Anne en *Paris nous appartient* o la escritura que Fontaine realiza en el muro de su celda y la carta que escribe a sus familiares en *Un condamné à mort s'est échappé*.

En otras ocasiones, el inserto nos aporta información sobre una localización espacial que desea concretarse. Tanto Éric Rohmer en *La boulangère de Monceau* como Jacques Rivette en *Paris nous appartient* nos muestran con mucha precisión diferentes placas con el nombre de las calles y plazas por las que transitan sus personajes. François Truffaut, en *La peau douce*, nos informará previamente del hotel lisboeta en el que Pierre y Nicole van a alojarse, para posteriormente mostrarnos en detalle la placa metálica del llavero de la habitación de Nicole en Lisboa. Nuestra mirada en este caso se identifica con la de Pierre, que con esta información podrá contactar con la recepción del hotel solicitando que le pasen con la habitación de Nicole. Bresson nos enseñará también la marquesina del *hotel Terminus*, el edificio al que trasladan a Fontaine para su interrogatorio.

Los planos de detalle pueden también referenciar visualmente aquello que estamos escuchando. Anteriormente se ha comentado



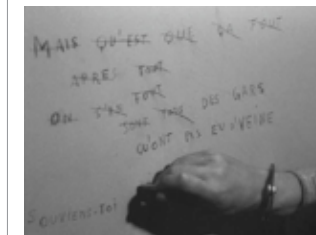
[PD·CAJETILLA DE CERILLAS]



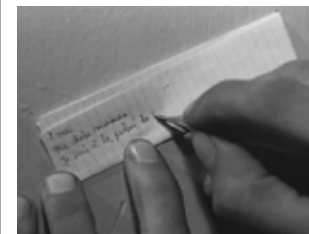
[PD·TELEGRAMA]



[PD·ANUNCIO EN EL PERIÓDICO]



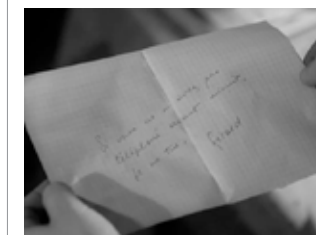
[CM·ESCRITURA EN EL MURO]



[CM·CARTA A FAMILIARES]



[PA·NOTAS DE GÉRARD >



]]

40. Esta escena se analiza con profundidad en 3.3.3.7 *Sucesivo y simultáneo*.

cómo un plano del ruidoso afilalápices de Geneviève, la secretaria de Julien en *Ascenseur pour l'échafaud*, otorga la coartada sonora para que no se escuche el disparo realizado en el despacho de Carala. En *Paris nous appartient* e *Hiroshima mon amour* vemos cómo unos guitarristas parecen ejecutar la música que escuchamos, así como en *Le beau Serge* Claude Chabrol nos muestra diversos planos de los músicos que amenizan el baile en el hostel.

La información contenida en el plano de detalle puede por sí misma desarrollar un cierto aspecto argumental conveniente al relato mediante una estrategia estrictamente visual. Durante la pelea que Serge mantiene con François en la escena del baile en *Le beau Serge*, la música se interrumpe y vemos aparecer por una ventana a parte de los músicos y unos cuantos habitantes de Sardent. Finalizada la pelea, el detalle de la ventana ya cerrada mostrando al trasluz las sombras de diversos personajes bailando mientras se reanuda la música, nos indica que el baile sigue. En *La peau douce*, un pequeño espejo existente en la puerta de comunicación entre el despacho de Pierre y el de su secretaria nos permite comprender que existe un espacio anexo a su despacho -espacio que nunca veremos- al tiempo que nos habla de la imposibilidad de llamar por teléfono a su amante Nicole debido a la falta de intimidad que la cercanía de su secretaria provoca.

Ciertos planos de detalle pueden aportarnos una información que más tarde vamos a necesitar. En *Ascenseur pour l'échafaud*, un plano aéreo nos muestra la visión de Julien desde la terraza del inmueble Carala, previamente a cometer su asesinato. Es entonces cuando descubrimos la localización de la floristería y su coche mal aparcado en la esquina. Posteriormente, cuando Julien ha



[BM·PLACAS DE CALLES DE PARÍS >



[PD·HOTEL TIVOLI, LISBOA >



[PD·HOTEL TERMINUS >



[HA·GUITARRISTA URBANO]



[PA·GUITARRISTA]



[PD·SECRETARIA EN EL ESPEJO]



[BS·VECINOS MIRANDO LA PELEA]



[AE·COCHE DE JULIEN >



1

conseguido salir del ascensor, otro plano nos permitirá ver cómo un vehículo diferente ocupa el lugar en el que antes se encontraba el coche de Julien. El hecho de que aparezca un policía permite concluir equivocadamente a Julien que su vehículo ha sido retirado por un aparcamiento incorrecto.

En esta misma película, encontramos algún ejemplo más de cómo un detalle puede adelantarnos una información necesaria para el desarrollo de la trama subsiguiente. Un plano nos muestra el trabajo en una linotipia mientras se monta en primera página una foto de Julien. Posteriormente, veremos cómo tanto Florence como el propio Julien tienen acceso al periódico: Florence para entender lo ocurrido, Julien para quedar desconcertado ante la noticia de su falsa culpabilidad como asesino del matrimonio Bencker.

Finalmente, y en una toma que no puede considerarse exactamente de detalle -por el ámbito espacial y de acción que abarca-, vemos cómo Louis y Horst Bencker finalizan su conversación en la habitación del motel de carretera previamente a salir al exterior. Una mirada atenta a esta escena nos permite comprobar cómo entre ambos se encuentra la funda metálica del puro que Horst se está fumando. Posteriormente, Horst simulará con ella el cañón de una pistola, algo que le costará la vida dado que esta acción es entendida por Louis como una amenaza real. Algo parecido ocurre al principio de la película, cuando vemos a Julien en su despacho guardando en el impermeable una mini-cámara de fotos, que luego Véronique encuentra mientras escapan de París con el coche de Julien y que posteriormente supone la prueba del adulterio entre Florence y Julien, definitiva para culpar a éste del asesinato de Carala.

En *La peau douce*, François Truffaut también



[AE · CAMBIO DE COCHE]



[AE · PERIÓDICO >



]



[AE · FUNDA DEL PURO DE HOST >



]



[AE · MINI-CÁMARA DE FOTOS >



]



[AE · FOTOGRAFÍA DE PIERRE Y NICOLE >



]



[CM · COMUNICACIÓN POR EL PATIO >



]

quiere enseñarnos en detalle la cámara con la que Pierre fotografía a Nicole, justificando a su vez con anticipación la existencia de unas fotos compartidas que supondrán para Franca la prueba definitiva del adulterio de su marido.

10. Ritmar la narración mediante la reiteración

Por último, existen situaciones en las cuales la repetición de un plano o planos que podemos considerar de detalle colabora a estructurar la narración⁴¹.

*Sans rien changer, que tout soit différent*⁴².

En su libro *Notes sur le cinématographe*⁴³, Robert Bresson declara en varios aforismos su absoluta pasión por la repetición como sistema de composición fílmica, confiando tal y como expresa la cita precedente en que una misma imagen ubicado en un instante diferente de la película puede conducir a significaciones diferentes. Más allá del aspecto teórico bajo el que podamos contemplar estas afirmaciones, lo que resulta indudable es que Bresson ejemplificó con sus propias obras los principios de economía y rentabilidad que sus palabras propugnaron.

En *Un condamné à mort s'est échappé*, este principio de economía se utiliza para dar a entender, con muy escasos recursos, la monotonía de la vida de Fontaine en la cárcel. Pero Bresson con ello no sólo consigue transmitir esta condición inherente a la falta de libertad: es indudable que la repetición de ciertas acciones susceptibles de ser resumidas o eliminadas -ya que el espectador posee datos anteriores suficientes para una comprensión de la escena con menores recursos- también otorga una estructura

formal muy particular y conveniente al film. De no ser así, un realizador con una tendencia tan acusada a la concisión no habría adoptado esta decisión.

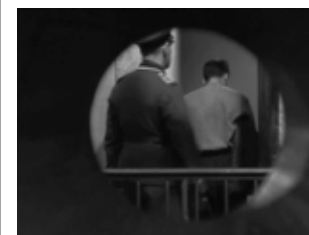
La exigua comunicación que Fontaine es capaz de mantener con sus compañeros de prisión reviste para él una gran importancia ya que fundamenta de alguna manera su esperanza. La repetición sistemática de tres escenas nos da cuenta de ello. En la primera de ellas, Fontaine se sube a la repisa de su celda para mirar por la ventana e intercambiar con los tres presos del patio ciertos objetos utilizando una cuerda y un saquito hecho con un pañuelo. Fontaine también se sube a la repisa para poder hablar a través de la ventana con su compañero de celda Blanchet, y Bresson también nos muestra repetidamente una vista exterior con las dos ventanas y sus ocupantes. Por último, la mirilla de la puerta supone el vehículo para poder establecer comunicación con el compañero que reside en la celda situada frontalmente a la suya. Una máscara circular recrea la supuesta visión de Fontaine, que en ocasiones ve cómo se oscurece la mirilla de su compañero representando que está mirando a su vez por ella.

*Tous ces effets que tu peux tirer de la répétition (d'une image, d'un son)*⁴⁴

Esta nueva sentencia de Bresson inaugura el comentario sobre su otra película estudiada, *Pickpocket*. La actividad cotidiana de Michel como carterista hace que su libertad se encuentre permanentemente amenazada. Bresson ilustra esta frágil condición mostrando reiteradamente diversos planos de detalle del marco de una puerta, todos ellos con una composición similar independientemente de que se traten como planos fijos o en movimiento. Una puerta construye el umbral entre la li-



[CM·IMPORTANCIA DE UNA MIRILLA >



1

41. Sobre este particular se realiza a su vez un comentario en 3.3.3.3 *Concisión*.

42. *Sin cambiar nada que todo sea diferente*. (Bresson, 1975, 136) (trad. Daniel Aragón Strasser)

43. Bresson, 1975.

44. *Todos esos efectos que puedes extraer de la repetición (de una imagen, de un sonido)* (Bresson, 1975, 59) (trad. Daniel Aragón Strasser)

bertad y el cautiverio, sobre todo cuando se muestra a nivel de su cerradura.

Bresson utiliza de nuevo este recurso formal en su último título, *L'Argent* (El dinero, 1983). Basada en un relato corto de Lev Tolstoi⁴⁵, la película vuelve a hablar de personajes al filo de la ley -en este caso debido a la utilización de billetes falsos-, por lo que los reiterados planos de diversos personajes atravesando umbrales y de marcos de puerta recrean la frágil condición de los perseguidos por la justicia. En este caso las situaciones se multiplican, ya que la película trabaja acciones y emplazamientos más diversos, abundando los planos "vacíos", en los cuales vemos la hoja inmóvil de una puerta antes o después de que se produzca el movimiento por el paso de un personaje.

Cyril Béghin, en su artículo *L'œil du peintre*⁴⁶, ofrece una explicación sobre las motivaciones que Bresson podía tener para la utilización recurrente de este tipo de estrategia que estamos comentando:

Tous les commentateurs de l'œuvre de Bresson ont souligné le fait que dans les années 30, celui qui n'était pas encore cinéaste s'était essayé à la peinture (on précise parfois qu'il était "portraitiste"). Ce détail biographique ne donne pourtant pas la clé de la "picturalité" manifeste des plans bressonniens, qui semble moins passer par des moyens classiquement associés à la peinture (le travail des lumières, la joliesse des compositions) que par une radicalisation de moyens du cinéma (...): travail des "profondeurs maigres", des cadres coupants ou tranchants, des compositions alternativement pleines et vides de personnages.

El autor justifica también el trabajo de Bresson con este tipo de planos, desnudos y abstractos, por la relación habitual que

mantuvo con el decorador Pierre Charbonnier, con el que trabajó en nueve de las catorce películas que realizó a lo largo de su vida.

Charbonnier est d'abord peintre avant d'être décorateur (...). Il ne cesse de peindre tout en travaillant pour le cinéma ; ses sujets sont des intérieurs ou des vues urbaines, vides de toute présence humaine, dans des manières qui peuvent rappeler à la fois la "peinture métaphysique" de Giorgio de Chirico et le réalisme naïf du Douanier Rousseau. Les grandes profondeurs de ses sujets sont souvent déjouées par un aplatissement des tonalités et une géométrisation des lignes, ou par des jeux excessifs de perspectives contradictoires. Les points communs avec l'imagerie bressonnienne sont évidents : les intérieurs nus, la rigueur ou la « violence des choses », l'état suspendu de la population absente de la ville. Dans Pickpocket, c'est le travail des matières des murs dans la chambre de Michel, les contrastes doux du poussiéreux et du brillant, la constance des géométries dans les objets les plus simples : fenêtres, chaises, livres, portefeuilles. En 1958, peu avant le tournage de Pickpocket, Bresson écrivait dans un catalogue d'exposition de son ami: "Ces objets, ces choses (auxquelles tu n'empruntes ni ta grandeur ni ton originalité) qui remplissent tes toiles, ne parlent pas. On dirait qu'elles écoutent. Il y a un suspens. Elles nous remettent dans notre solitude".⁴⁷

Éric Rohmer, por otro lado, recurre a su vez a la repetición del detalle de ciertas acciones en las dos producciones estudiadas. En *La boulangère de Monceau*, su personaje principal arroja a la vía pública una y otra vez los papeles que han servido de envoltorio a las galletas que ha comprado en la panadería. A su vez, Rohmer nos ha mostrado también con detalle reiteradamente

45. *El billete falso*, publicado en 1911 tras su fallecimiento en 1910.

46. *Todos los comentaristas de la obra de Bresson han subrayado el hecho de que en los años 30, cuando todavía no era cineasta probó con la pintura (en algunos casos precisan que con el retrato). Este detalle biográfico no otorga sin embargo la llave sobre el "carácter pictórico" manifiesto de los planos bresonianos, que parecen no deberse tanto a medios tradicionalmente asociados a la pintura (el trabajo con la luz, la belleza de las composiciones) como a una radicalización de los medios del cine (...) trabajo con perspectivas profundas, encuadres cortantes o incisivos, composiciones alternativamente llenas y vacías de personajes.* (Béghin, 2008, 18)

47. *Charbonnier es pintor antes de ser decorador (...). No deja de pintar mientras trabaja para el cine; sus motivos son espacios interiores o vistas urbanas, vacíos de toda presencia humana, de forma que pueden recordar a la vez la "pintura metafísica" de Giorgio de Chirico y el realismo ingenuo de Douanier Rousseau. Las grandes profundidades de sus telas son frecuentemente anuladas por un aplanamiento de las tonalidades y una geometrización de las líneas, así como por el juego excesivo con perspectivas contradictorias. Los puntos en común con la imaginería bresoniana son evidentes: interiores desnudos, el rigor o la "violencia de las cosas", el estado latente de la población ausente de la ciudad. En *Pickpocket*, se trata del trabajo con el material de los muros de la habitación de Michel, los suaves contrastes de lo polvoriento y lo brillante, la constancia de la geometría de los objetos más sencillos: ventanas, sillas, libros, carteras. En 1958, poco antes del rodaje de *Pickpocket*, Bresson escribía en el catálogo de una exposición de su amigo: "Estos objetos, estas cosas (a las cuales no sustrae ni tu grandeza ni tu originalidad) que llenan tus telas, no hablan. Se diría que escuchan. Hay un suspenso. Ellas nos devuelven a nuestra soledad."* (Béghin, 2008, 18)

Las palabras de Bresson que Cyril Béghin anota en su artículo pertenecen al libro de Pierre Gabaston *Pickpocket* (Gabaston, 1990). En este artículo se dedican numerosas páginas a Pierre Charbonnier, así como un conjunto sorprendente de comparaciones entre cuadros de Matisse, Malévich y Braque con fotogramas de *Pickpocket*. (N. del A.)



[PK · ATRAVESANDO UMBRALES >



1



[L' ARGENT, R. BRESSON >



1

cómo la panadera envuelve los productos que el protagonista compra en el establecimiento. Finalmente, numerosos planos encuadran en detalle un reloj urbano existente en el boulevard parisino en el que el joven protagonista espera incansablemente el encuentro con Sylvie. Rohmer utiliza estas imágenes para permitir al narrador en primera persona relatar cómo su vida se organiza de acuerdo a una estrategia trazada para propiciar el encuentro deseado.

Finalmente, en *Ma nuit Chez Maud*, la figura de Pascal y sus escritos se utiliza para confrontar una manera intelectual de entender la religiosidad con otra más vivencial. Es por ello importante la textura que otorga a la película el hecho de que reiteradamente se nos muestre cómo sus personajes recurren a sus libros -en ámbitos domésticos, en librerías-, en ocasiones mostrando la imagen en detalle de su texto mientras se recita.



[BM·PAPELES AL SUELO >



]



[BM·ENVOLTORIO DE LAS GALLETAS >



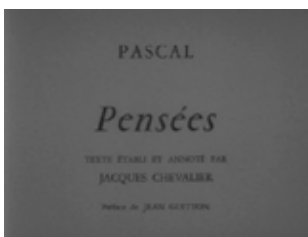
]



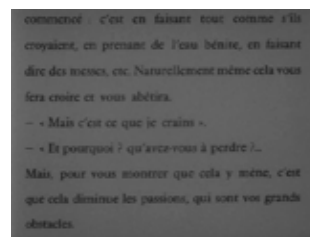
[BM·RELOJES URBANOS >



]



[NM·ESCRITOS >



]

3.3.3.11 PRESENCIAS Y PERSISTENCIAS

- ;Usted no puede irrumpir aquí así!
- ¿No? Eso dígaselo a los guionistas¹

El término *metaficción* designó originalmente aquella forma de literatura o de narrativa autorreferencial que exploraba los mecanismos de la ficción a través de la exhibición de sí mismos. Asociado en general a la literatura postmoderna, pueden sin embargo considerarse hoy antecedentes obras como *The Canterbury Tales* (*Cuentos de Canterbury*, 1475) de Geoffrey Chaucer, *El Quijote* (1605) de Cervantes, *Jacques le fataliste et son maître* (*Jacques el fatalista*, 1765-1783) de Denis Diderot, la novela *Niebla* (1914) de Unamuno algunos relatos de Jorge Luis Borges (*Ficciones*, 1944) o de Julio Cortázar (*Rayuela*, 1963).

Quizás la definición más autorizada del término, aplicada concretamente a la literatura, sea la que Robert Alter estableció en 1975 en su ensayo sobre la novela autoconsciente *Partial Magic. The novel as a self-conscious genre: A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between reel-seeming artifice and reality*².

Las obras así consideradas se caracterizan pues por recordar al lector de forma reflexiva o autoconsciente que se encuentra frente

a una obra ficcional, explorando para ello la frontera entre realidad e invención. El texto llama la atención sobre su propia condición de artefacto, convirtiendo su discurso en referente de sí mismo.

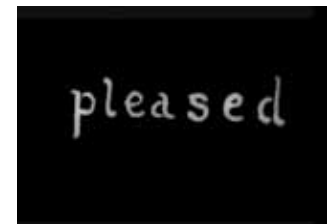
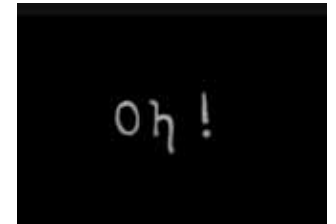
Posteriormente, el término se extendió al resto de disciplinas consideradas artísticas, distinguiendo aquellos casos en los que la noción de metaficción puede aplicarse a una obra en su totalidad -cuando se constituye en el fin último que la justifica- o solamente puede asignarse a ciertos elementos concretos susceptibles de puntuar algún aspecto particular.

Dentro del campo de la denominada *metamúsica* estaríamos hablando de piezas, sobre todo vocales, que hablan sobre el proceso de creación de la propia música o la forma de vida de quienes la componen o ejecutan, como *Music* (1976) de John Miles, en la que se relata la imposibilidad de vivir sin la música, o el célebre *Mack the knife* (1928) de Kurt Weill con letra de Bertold Brecht, en la que se citan explícitamente nombres de compositores y cantantes reconocidos.

En las artes plásticas existen multitud de obras que se referencian a sí mismas con-



[HOW IT FEELS TO BE RUN OVER, C.HEPWORTH >



1. Extracto de un diálogo del capítulo 28 de la serie televisiva *Luz de Luna*, cuando Addison (Bruce Willis) entra sin llamar en un despacho que se supone inaccesible.

2. Una novela autoconsciente, brevemente, es una novela que sistemáticamente alardea de su propia condición de artificio, explorando con ello la problemática relación entre un artificio con aspecto real y la realidad. (Cit. en Santiago Postmodernismo y metaficción historiográfica: una perspectiva interamericana, Juan Navarro, Departamento de Filología Anglesa i Alemana, Universitat de València, 2002 pág. 34)

virtiendo al autor en su obra, el sujeto en objeto. En el caso de la pintura, resulta difícil encontrar un ejemplo más sólido y más cercano que *Las Meninas* (1656) de Velázquez, aunque existen multitud de obras que trabajan esta circunstancia. Reseñar a este respecto cómo ciertos autorretratos, en los cuales se trasciende la mera representación para abordar un cierto discurso, merecerían ser considerados metapintura.

La escultura, aunque con menos obras representativas, merecería una consideración similar. En cuanto a la fotografía, estaríamos hablando de la multitud de fotógrafos que incluyen en sus obras una reflexión sobre la captura "mecánica" de imágenes, sea incluyendo una fotografía en la imagen por ellos trabajada o reflexionando en la temática de su obra sobre el acto de fotografiar.

Todas estas obras, y en cualquier disciplina, dialogan con la *presencia* y con la *persistencia*. Con la *presencia* que hace evidente, que muestra, que establece un discurso. Con la *persistencia* que trabaja con la memoria, que recuerda y revive aquello que fue y que al tiempo construye y amplía un imaginario futuro.

El cine prácticamente desde su nacimiento ha hablado a su vez de sí mismo. En 1900, Cecil Hepworth realiza *How it feels to be run over*, un plano fijo de 48 segundos registrado desde un punto de vista muy bajo en el que vemos aproximarse lentamente a un coche de caballos hasta que desaparece de cuadro por la derecha levantando una gran polvareda. Mientras la imagen se aclara, vemos cómo aparece un vehículo a motor, considerablemente más rápido, avanzando en este caso directamente hacia cámara y provocando finalmente una ficticia colisión con la persona que registra la escena.

James Williamson realiza a su vez en 1901 un interesante experimento, de mayor complejidad narrativa que el anterior, con su cortometraje de 68 segundos de duración *The Big Swallow* (*El gran bocado*). Un hombre avanza hacia cámara discutiendo con un supuesto interlocutor frente a él. De manera inmediata se genera una identificación entre el espectador y el supuesto interlocutor del hombre, ya que mientras avanza mira frontalmente hacia cámara. El avance del hombre finaliza en el momento en que se encuadra un detalle de su boca abriéndose, hasta que la cámara parece introducirse en la misma fundiendo a negro. El siguiente plano nos muestra cómo un operador de cámara, al que vemos de espaldas, parece caer en un hueco negro. Finalmente, en un movimiento inverso al inicial vemos cómo el encuadre amplía el rostro sobre el hombre que inicialmente hemos visto mientras mastica, haciendo ver que su enfado no era con el espectador sino con el cameraman que acaba de engullir.

Mediante dos estrategias diferentes, resulta evidente que estas tempranas producciones pretenden que la cámara y su operador se hagan presentes; de alguna manera descubren el artificio del cine.

Cuando hablamos de auto-referencialidad en cine debemos contemplar varias acepciones entendiendo que siempre se va a tratar de algo premeditado, bien sea respondiendo a las formas del plagio, el homenaje, la parodia, la caricatura o la sátira. A los efectos que aquí nos ocupan, esto excluye las situaciones en las cuales el artificio de la construcción cinematográfica se hace presente no tanto por su voluntad de explicitarse como por un derroche de instrumentación -que literalmente nos aleja de la historia en razón de la espectacularidad de los medios utilizados- o una discontinuidad narrativa



[THE BIG SWALLOW, J.WILLIAMSON >



1



[ROMA, F.FELLINI >



1

excesivamente visible³.

01.

En primer lugar, podríamos hablar de aquellas situaciones en las cuales se pretende que el espectador sea consciente de la puesta en escena, explicitando el artificio y espectáculo que la construcción cinematográfica comporta. Podríamos citar como ejemplo de esta estrategia gran parte de la filmografía de Federico Fellini, aunque quizás la película *Roma* (1972) se constituye en uno de sus mejores exponentes. Centrándonos en una escena concreta, vemos cómo en un peaje de autopista se aproxima un vehículo portando una cámara montada en una grúa. Tras satisfacer el importe del trayecto, el vehículo se detiene y de un coche adyacente baja el propio Federico Fellini comenzando a dar unas órdenes al equipo. Durante los siguientes nueve minutos, atenderemos al por momentos angustioso desarrollo de una infinidad de surrealistas situaciones en la autopista bajo una pertinaz lluvia. Conforme se va haciendo de noche, el personal de rodaje lanza incluso unas bengalas, recreando la ilusión de que con ellas se puede conseguir iluminar las ruinas que atraviesan. Finalmente, el equipo de rodaje llega al Coliseo romano.

Los fragmentos en los cuales vemos al equipo rodar y las tomas en las que se nos muestra aquello que supuestamente se está rodando se confunden inevitablemente, haciéndonos olvidar aquella cámara -que nunca vemos- que está registrando realmente la escena.

02.

En segundo lugar, se podría hablar de la cita literal, entendida como la fugaz aparición en la pantalla de un elemento o elementos que de alguna manera revierten a la propia

disciplina. Un ejemplo muy claro de ello lo constituye el hecho de insertar imágenes extra narrativas, casi subliminales, que nos hablan desde su mutismo del mundo del celuloide, como pueden ser: carteles de cine, libros o revistas cinematográficas o la breve aparición de un actor conocido aunque no actuante en esta película en particular. En el análisis de películas subsiguientes encontraremos abundantes ejemplos de los dos primeros casos, mientras que *Les quatre cents coups* (*Los cuatrocientos golpes*, 1959) de François Truffaut nos brinda un buen ejemplo de lo último.

Antoine Doinel se ha escapado de su casa y vaga por las calles de París. Al pasar frente a un local nocturno una puerta se abre detrás de él y sale un perro corriendo. Una mujer -Jeanne Moureau- sale a su vez corriendo mientras pide a Antoine que le ayude a coger al perro. En ese momento aparece Jean-Claude Brialy que, interesado por Jeanne Moureau, le pregunta al niño si se trata de su hermana. Antoine le contesta que no, que sólo le está ayudando a recuperar el perro. Al regresar Jeanne Moureau, Brialy le pregunta cómo se llama el perro y ella sorprendentemente le dice que no tiene ni idea. Aparece de nuevo Antoine en escena, y Brialy le insta a que desaparezca, ya que quiere ayudar él solo a buscar el perro en un intento de acercamiento a Jeanne Moureau.

Jeanne Moureau se ha convertido en la actriz de moda en Francia por su papel en *Ascenseur pour l'échafaud*. Jean-Claude Brialy -junto a Jean-Paul Belmondo- es un icono del cine francés en esos momentos tras su papel protagonista en el film para muchos considerado inaugural de la Nouvelle vague: *Le beau Serge*. El breve papel en esta película de ambos se limita a esta corta escena, sin relación directa con la trama, pero es indudable que



[LES QUATRE CENTS COUPS, F. TRUFFAUT >



3. La subsiguiente clasificación recoge y amplía el listado realizado por Luis Navarrete, Profesor Doctor del Departamento de Comunicación audiovisual de la Universidad de Sevilla, en su artículo *Una aproximación al metacine*, catálogo del Festival Audiovisual *Zemos 98*, Sevilla, 2003.

su aparición no pasa desapercibida y establece un comentario sobre el cine francés del momento.

Sin embargo, a la hora de hablar de citación Fellini nuevamente acude en nuestra ayuda para aportar un ejemplo difícil de superar, no como realizador en este caso, sino como actor: la cita de sí mismo. En el film del realizador italiano Ettore Scola *C'eravamo tanto amati* (*Nos habíamos querido tanto*, 1974), uno de los personajes protagonistas, Antonio (Nino Manfredi), circula en una ambulancia por la ciudad de Roma durante la noche. Al pasar por la *Fontana di Trevi*, la ambulancia es detenida ya que se está procediendo al rodaje de una escena en la *Piazza di Trevi*. El espectador informado se da cuenta al instante de que se trata del rodaje de la famosa escena de *La dolce vita* (1960) de Federico Fellini en la que Anita Ekberg se da una ducha en la fuente. De hecho, la escena se acompaña con la música original de la película. Antonio se percata entonces de que una antigua amante suya, Gianna (Stefania Sandrelli), se encuentra junto al equipo de rodaje hablando con Marcelo Mastroianni, a su vez actor en la película de Fellini. Tras el saludo entre ambos, Fellini desciende de la cámara en travelling que estaba rodando la escena y, tras despedirse de los periodistas, mantiene una entrevista con Gianna.

En una entrevista concedida por Ettore Scola años más tarde⁴, declara cómo Fellini y Marcelo Mastroianni aceptaron aparecer en la película, mientras que Anita Ekberg declinó la invitación. Quizás sea por ello que en la película de Scola los actores en el interior de la fuente son dos dobles, presenciando la escena Marcelo Mastroianni desde una silla en el set de rodaje. Esta escena de la película de 1974 posee además una especial perversión, ya que si bien el travelling que

se muestra en el interior de la fuente habría permitido rodar la escena original, es bien conocido que Fellini trabajaba siempre con decorados en el estudio de Cinecittá, mientras que la película de Scola parece trabajar en la localización real.

03.

Una tercera acepción consideraría la posibilidad de que el cine articule un discurso reflexivo, y en ocasiones no explícito, sobre su particular construcción narrativa. La tradicional identificación entre ojo y cámara está en la base de esta forma de entender el cine, existiendo desde el comienzo de la cinematografía numerosas producciones que han trabajado sobre ello como las dos producciones anteriormente citadas *How it feels to be run over* o *The Big Swallow*.

En esta época iniciática del séptimo arte la ubicuidad del llamado *ojo mecánico* era inevitable, ya que resultaba difícil que la presencia de la cámara pasase desapercibida a un espectador no adiestrado y, por tanto, sorprendido. Esta circunstancia fue utilizada por algunos directores como algo programático, aprovechando el carácter documental de las imágenes filmadas para trasladar, desde una supuesta objetividad que nunca lo fue, la realidad de una ciudad. Así, edificios y elementos urbanos devinieron actores, compartiendo lugar con el conjunto de anónimos ciudadanos que recorrían sus calles: películas como *Berlín, die Sinfonie eines Großstadt* (*Berlín, sinfonía de una gran ciudad*, 1927) de Walter Ruttmann o *Chelovek s Kino-apparatom* (*El hombre con la cámara*, 1929) de Dziga Vertov constituyen buenos ejemplos de ello.

Esta última película constituye un retrato cotidiano de las calles de San Petersburgo



[C'ERAVAMO TANTO AMATI, E.SCOLA >



4. *Nous nous sommes tant aimés trente ans après*, realizado por Véronique Berthonneau para STUDIOCANAL en 2004.



]

[LA DOLCE VITA, F.FELLINI >



]



[BERLIN, DIE SYMPHONIE EINES GROSSTADT, W. RUTTMANN >



]



[CHELOVECK S KINO-APPARATOM, D. VERTOV >



]

y sus habitantes. Aunque Vertov declara la no manipulación de las imágenes registradas, el intento de interponer un *ojo mecánico* objetivo, aunque nunca debemos olvidar que durante el rodaje el encuadre, la ubicación de cámara, el tipo de película y el tamaño del objetivo -por citar algunos elementos- y posteriormente en la postproducción el montaje -vertiginoso en este caso- no pueden sino introducir una serie de variables intencionadas que lógicamente condicionan nuestra percepción. El cine siempre ejerce una mirada intencional sobre un sitio, y por lo tanto única, por lo que en absoluto lo registrado puede considerarse objetivo.

04.

En algunas ocasiones el mundo del cine se utiliza únicamente como decorado o trasfondo argumental. Un cierto aspecto cinematográfico se presenta aquí como una suerte de escenario -en su sentido menos físico- de la trama desarrollada, no pretendiendo en primera instancia reflexionar sobre la disciplina. En el fondo esto nunca es posible, ya que de alguna manera todo relato establece un determinado discurso sobre aquello que se narra.

Dos películas pueden ser citadas inicialmente a la hora de hablar de cómo el cine ha mostrado interés en narrar historias que desvelen al espectador el propio hacer cinematográfico: *Singin' in the rain* (*Cantando bajo la lluvia*, 1952), dirigida por Gene Kelly y Stanley Donen, y *Sunset Boulevard* (*El crepúsculo de los dioses*, 1950), realizada por Billy Wilder.

Ambas cintas establecen un discurso sobre el nacimiento del cine sonoro, explorando la problemática de una industria y sus profesionales adiestrados en un tipo de cine que con toda seguridad iba a desaparecer. En

la primera película, se reflexiona sobre la puesta en escena y las estructuras complejas en las que el mundo del cine está inmerso. Los principales personajes de la historia pertenecen al mundo cinematográfico, otorgando por ello la coartada para evidenciar ciertos procesos implícitos en la profesión, así como los espacios en los que los mismos se desarrollan.

El trabajo de una productora ficticia -*Monumental Pictures*- supone la excusa argumental para mostrar las particularidades del rodaje de diversas escenas, tanto en exteriores como en interiores. Resulta en este sentido interesante reseñar una secuencia en la que atendemos al rodaje en estudio de tres escenas simultáneas, mediante la utilización de unos forillos⁵ fijos o en movimiento simulando fondos diversos: la selva africana, una función de circo y un paisaje americano. También asistiremos a un casting de voces, una sesión de registro de sonido y al doblaje de una escena mientras desfilan por la pantalla las mudas imágenes de la película.

En la película de Billy Wilder, la trama gira en torno a la figura de una actriz fracasada -Norma Desmond, encarnada por Gloria Swanson- muy célebre durante el período del cine mudo pero perdida en el olvido del público a partir de la irrupción del sonoro. El director Erich Von Stroheim, quien a su vez había trabajado como actor en *The Birth of a Nation* (*El nacimiento de una nación*, 1915) e *Intolerance* (*Intolerancia* 1916), ambas de David W. Griffith, trabaja en esta película como ex-director de la actriz, chofer y mayordomo de la antigua diva del cine. En la película también actúa el director Cecil B. De Mille, con quien anteriormente había trabajado a su vez Gloria Swanson. La relación que se plantea entre el papel de Gloria Swanson y De Mille en la película remite directamente al



[SINGIN' IN THE RAIN, G.KELLY Y S.DONEN >



1



5. Gran escenario pintado, bien sobre un lienzo o bien sobre una serie de tableros, o gran ampliación fotográfica de una escena real, utilizada en el último término de un decorado como fondo (Konigsberg, 2004, 232)



[SUNSET BOULEVARD, B.WILDER >



trabajo conjunto de ambos durante el período del cine mudo.

Vemos ya que desde la elección del reparto principal el film establece una reflexión sobre la industria del cine. La película incorpora a su vez breves actuaciones de actores reconocidos -Buster Keaton, Anna Q. Nilsson y H. B. Warner juegan una misteriosa partida de cartas con Norma Desmond-, multitud de referencias a películas -como *Gone with the wind* (Lo que el viento se llevó, David O. Selznick, 1939) y a situaciones pertenecientes al mundo de Hollywood. En el extremo de este intento, reseñar que para los decorados de la vivienda de Gloria Swanson, la actriz proporcionó a Billy Wilder fotos de su residencia en aquella época procedentes de su colección particular. Película donde las haya que habla del mundo del cine.

En ambas películas asistimos, finalmente, a una escena muy similar. En dos de las residencias privadas tiene lugar una proyección cinematográfica casera, descubriendo para ello una pantalla oculta por un cuadro o tapiz. Indudablemente, en aquella época ésta debió ser una situación bastante recurrente, previamente a que la industria cinematográfica se consolidase y aumentara el número de salas públicas de proyección.

El grado de aproximación del espectador al mundo de la industria cinematográfica es bien diferente en estas dos producciones. Si bien en la primera ciertos aspectos que la película desarrolla permiten su fácil reconocimiento, en la segunda se precisa de un cierto bagaje previo para detectar e interpretar la multitud de matices diversos que vertebran la referencia con el séptimo arte, como bien observa Laura Prieto:

(...) en *Sunset Boulevard*, el espectador difícilmente puede llegar a reconocer este tipo

de metalenguaje sin estar al tanto del tratamiento específico que otorga el cine a este tópico discursivo de "vida y obra" en directores, actores o estrellas reconocidas. El público que no posee este grado de información sobre los personajes, percibe solamente que lo metalingüístico está directamente ligado a la historia de una actriz que está frustrada y obsesionada por un guionista obsesionado y quiere volver a ser diva. Ahora bien, *Cantando bajo la lluvia* podría presentarse como un film que tiene usos metalingüísticos con mayor nivel de indicios, porque se provee al espectador de datos que le permiten reconocer el contexto que propone la trama⁶.

En *Otto e mezzo* (Fellini, ocho y medio 1963) Fellini establece a su vez un particular comentario alrededor del mundo del cine, narrando la imposibilidad de construir una historia. El título hace referencia al número de películas realizadas hasta ese momento por el director, ocho largometrajes y una producción corta, anunciando el carácter claramente revisionista de una obra planteada como un personal ajuste de cuentas. La película narra la experiencia de un cineasta en conflicto permanente con su imaginación, un personaje que convierte la angustia creativa en el leif-motiv de su obra:

Fellini quería hacer una película sobre los recuerdos, la imaginación, los juegos entre diversos planos de realidad, pero se le escapaba la personalidad del protagonista. Por fin, emergió precisamente quien debía emerger, no un escritor o un empresario teatral como había pensado en un principio, sino el obvio director de cine. Obvio y a la vez difícil de hallar, y decisivo. No es el único caso de cine dentro del cine en la historia de este arte; pero en otros, las películas suelen versar sobre el cine mismo. En ésta, sin embargo, el tema es el interior del ar-



FEDERICO FELLINI



[OCHO Y MEDIO, F.FELLINI >



]

6. *Creación y Producción en Diseño y Comunicación*, Año 4, Vol. 14, Marzo 2008, Buenos Aires. (pág. 65)

tista, su universo (...)»⁷.

Por último, y más recientemente, no podemos dejar de citar aquí la película de François Truffaut *La nuit américaine* (*La noche americana*, 1973)⁸. Truffaut hace de Truffaut transmutado en el director Ferrand, que está rodando un melodrama de corte hollywoodiense titulado *Je vous présente Pamela*. La intención de la película es retratar un rodaje desde el interior de la profesión, explorando la vida privada de los actores y técnicos así como las efímeras relaciones que se establecen entre ellos durante el período que dura la producción de una película. Truffaut detalla en la primera escena todos los pormenores del rodaje: la preparación de material, el ritmo de trabajo, los roces entre los miembros del equipo, el abordaje de las decisiones importantes, la dificultad de los imprevistos, la personalidad histriónica de los personajes, la necesidad del cumplimiento del plan de rodaje... Ferrand-Truffaut se enfrenta a todo ello, debiendo imponer el orden necesario para llevar la película a buen fin. Ya desde los mismos títulos de crédito, incorporando las bandas de registro sonoro de la voz y la música de Georges Delerue, se nos hace evidente esta particular intencionalidad de Truffaut.

En el análisis subsiguiente se vuelve a hacer referencia a esta película en dos ocasiones concretas. Sin embargo, no se quiere dejar de reseñar un comentario que realiza Luis García Gil sobre la condición cinéfila del film que nos ocupa y que revierte de alguna manera al campo de la cita literal que anteriormente se ha comentado:

La noche americana está llena de guiños cinéfilos. Ferrand-Truffaut tiene un sueño en el que aparece un niño con un bastón arrancando en un cine carteles de la película Ciudadano Kane. La secuencia rodada en blan-



[LA NUIT AMÉRICAINE, F. TRUFFAUT >



1

7. Pedraza/López, 1993, 132-3.

8. El título mismo de la película hace referencia a un procedimiento de rodaje, la llamada "noche americana", según el cual se consigue durante un rodaje diurno crear la impresión de que la acción transcurre de noche mediante una serie de sistemas como pueden ser la subexposición del negativo, el empleo de filtros o el positivado.

co y negro es maravillosa y supone un modo perfecto por parte del cineasta de retratar la cinefilia y de dejar patente su admiración por Orson Welles, la que situaba junto a Renoir y Hitchcock entre sus cineastas imprescindible. A Jean Vigo vuelve el cineasta a homenajearle a través de un primer plano de una calle que lleva su nombre en Niza donde están rodados los escenarios de la película. Vigo, el responsable para Truffaut de uno de los más bellos filmes del mundo (*L'Atalante*), no podía faltar en un filme sobre el cine y su poder de fascinación⁹.

Finalmente, Truffaut declarará: *La noche americana, que trata, simplemente, de mi razón de ser, me sirvió para reconciliarme conmigo mismo y encontrar el equilibrio*¹⁰.

ANÁLISIS FÍLMICO

Las escenas y situaciones seleccionadas de las películas que el presente trabajo estudia participan en gran parte de los aspectos hasta aquí comentados.

En algunos títulos la presencia del mundo del cine se resume a la efímera aparición en pantalla de personajes reconocibles relacionados con el séptimo arte. Se podría hablar del término *cameo*, aunque no puede afirmarse de una manera precisa ya que él mismo implica en primer lugar que su nombre no aparezca en los títulos de crédito -hecho comprobable-, pero por otro lado que no reciba remuneración alguna por su presencia, aspecto difícil sino imposible de averiguar.

En *Le beau Serge*, dos habitantes de Sardent son presentados a François por Serge en la plaza del pueblo. Uno de ellos es el propio director de la película Claude Chabrol personificando a *La truffe*, un hombre que acaba



[LA NUIT AMÉRICAINE, F. TRUFFAUT >



9. García, 2009, 183-4.

10. Declaración de François Truffaut al crítico Jean-Louis Bory (Cit. en Le Berre, 2005, 183)



]

de recibir una herencia. El segundo de ellos es el realizador Philippe de Broca, presentado por Serge como Jacques Rivette de *La Chasuble*.

El personaje que Claude Chabrol interpreta supone una ironía de sí mismo, ya que fue precisamente debido a una herencia recibida por su mujer que pudo fundar la productora cinematográfica AJYM y con ella rodar su primer largometraje, *Le beau Serge*. Previamente a ello, había producido el cortometraje de Jacques Rivette *Le coup du Berger*, otorgando sentido a que el segundo personaje presentado, Philippe de Broca, encarne la figura de éste otro director¹¹.

En la escena final de *Le coup du Berger*, durante una fiesta en casa del matrimonio formado por Claire y Jean hacen acto de aparición, a su vez no acreditada, François Truffaut, Éric Rohmer, Claude Chabrol -que figonea curioso en una estantería- y Jean-Luc Godard, éste último con un papel algo más allá de lo presencial ya que es el encargado de levantarse de su asiento y abrir la puerta a la hermana de Claire.

En *Paris nous appartient* también aparece Chabrol, a su vez productor de la cinta, sirviendo copas en una fiesta privada y manteniendo una pequeña conversación con el dueño de la casa. Jean-Luc Godard también aparece en esta producción de Jacques Rivette, pero en este caso con un papel más extenso analizado en 3.3.3.7 *Sucesivo y simultáneo*.

En *Ascenseur pour l'échafaud*, un joven y primerizo Jean Claude Brialy realiza un corto papel sectorizado en dos escenas. En un primer momento lo vemos jugando al ajedrez con otro personaje junto a un ventanal desde el que ambos pueden observar cómo la pareja de alemanes que va a ser asesinada y el autor

del delito, Louis, entran en sus respectivos apartamentos. Posteriormente, ambos serán interrogados por la policía a fin de proceder a confirmar la sospecha que se cierne sobre Julien, para lo cual les muestran unas fotografías de cara a una posible identificación. Brialy también tendrá un corto papel en *Paris nous appartient* como amigo de Anne, la protagonista.

Mención aparte merece la actuación de Fritz Lang en *Le mépris*. En este caso ya no podemos hablar de aparición, ya que su papel reviste una gran importancia. Como realizador de la película sobre *La Odisea* de Homero, pretende ser el contrapunto culto de un productor americano carente de toda formación e incapaz de entender la grandeza del cine tal y como en Europa podía entenderse. La misma Camille demuestra sentirse impresionada por el talante y cultura de Lang, leyendo en la bañera un libro sobre el director alemán horas después de haberlo conocido en *Cinecittá*.

Cerrando el apartado de películas en las que un personaje reconocido perteneciente al mundo del celuloide realiza un corto papel casi simbólico, tendríamos la sucinta aportación de François Truffaut en su cinta *La peau douce*, otorgando su voz a un empleado de la gasolinera en la que Pierre y Nicole se detienen a repostar en su escapada adúltera¹².

Truffaut a su vez, utilizará una escena de esta cinta para auto-citarse en otra de sus películas, *La nuit Américaine* (*La noche americana*, 1973). Se trata del momento en que un gatito se acerca a lamer un plato con restos de leche que Nicole ha dejado en una bandeja junto a la puerta del hostel donde ella y Pierre han pasado la noche¹³. En la película de 1973 se intenta -sin éxito inicial-



[BS·C.CHABROL(Latruffe)Y P.DE BROCA(Jacques Rivette de *La Chasuble*)]



[AE·BRIALY COMO TESTIGO >



11. El actor que lo encarna, Philippe de Broca, trabajó previamente a dirigir sus propias producciones como asistente de realización de François Truffaut -en *Les quatre cents coups* (1959)- y del propio Claude Chabrol, en esta misma película junto a Claude De Givray y Charles L. Bitsch y en dos títulos más, *Les cousins* (*Los primos*) y *À double tour* (*Doble vida*), ambos de 1959. A lo largo de su carrera actuó en pequeños papeles más, la mayoría de veces no acreditadamente como es el caso que nos ocupa.

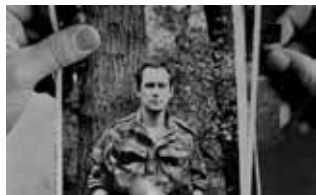


[CB·TRUFFAUT, ROHMER, CHABROL Y GODARD >

]



[PA·CHABROL EN LA FIESTA >



[PA·BRIALY COMO AMIGO DE ANNE >

]

]



[LM·FRITZ LANG >



]

que un pequeño felino proporcionado por el atrezzista realice una acción semejante, estableciendo de esta manera una sutil presencia del director en base al recuerdo de un film anterior¹⁴. El animal seleccionado para la escena se resiste a la actuación que le ha sido asignada, y una y otra vez rechaza acercarse a la bandeja. Finalmente, la actriz que desarrolla el papel de script decide solucionar el tema buscando en un descampado un gato silvestre, intuyendo que para éste el plato de leche supondrá una tentación mayor que para un gato supuestamente amaestrado aunque, según se nombra en la película, se encuentre sometido a tres días de ayuno. La estrategia tiene éxito y finalmente el felino se aprovecha del inesperado manjar, ante el regocijo de todo el equipo asistente.

En esta película, homenaje al mundo del cine donde las haya, se aprovecha esta situación para remarcar cómo el rodaje de una escena supuestamente sencilla puede implicar, debido a una circunstancia imprevista, que todo un equipo técnico deba desarrollar infinidad de tomas diferentes hasta conseguir el objetivo propuesto.

En otras situaciones, el mundo del cine se auto referencia a sí mismo mediante la exhibición de su existencia. La Nouvelle vague en concreto recurre habitualmente en muchos de sus títulos a mostrar carteles anunciando películas de sus directores más reconocidos, a modo de pequeños homenajes, o bien incluye escenas en las cuales los personajes asisten a una proyección cinematográfica.

Es el caso por ejemplo de *Le Mépris* de Jean-Luc Godard, cuando en los estudios de Cinecittá Jeremy Prokosh se encuentra con Camille por vez primera. El productor llega con su deportivo rojo y estaciona junto a unas construcciones en las que podemos ver



[PD · VOZ DE TRUFFAUT >



]



12. En las películas de François Truffaut, resulta habitual que el director ceda su voz a personajes invisibles, como es el caso del empleado de la gasolinera. En otras ocasiones ostenta el papel de narrador, como es el caso de su cinta *Les Deux Anglaises et le continent* (*Las dos inglesas y el amor*, 1971).

13. Esta escena se analiza a su vez en 3.3.3.3 *Concisión*.

14. Según refiere Michel Chion en su libro *los oficios del cine* (Chion, 2009, 188), François Truffaut quiso inmortalizar en su película *La nuit Américaine* la figura del atrezzista con el personaje de Bernard Menez, intentando recrear la escena que Truffaut había trabajado ya en *La peau douce*.



[PD · GATO EN ALBERGUE RURAL >



[LA NUIT AMÉRICAINE, F. TRUFFAUT >



1

1

los carteles de cuatro películas: *Hatari* (Howard Hawks, 1962), *Vanina Vanini* (Roberto Rosellini, 1961), *Psycho* (*Psicosis*, Alfred Hitchcock, 1960) y la que resulta más significativa, *Questa è la mia vita*, título en italiano de la película del mismo Godard *Vivre sa vie: Film en douze tableaux* (*Vivir su vida*), realizada en 1962.

En esta misma película encontramos otra escena en la que el mundo del cine encuentra un reflejo particular. Paul y Camille acuden al *Silver cine*, citados por el productor Prokosh para asistir al ensayo de un número musical. En el interior de la sala se reconocen los carteles de *Gli amanti devono imparare* (*Rome adventure*, Delmer Daves, 1962), *Le amanti de Jesse il bandito* (*Jesse James' women*, Donald Barry, 1954), *L'alibi dell'ultima ora* (*Time without pity*, Joseph Losey, 1957) o de nuevo la ya mencionada *Hatari*, de Howard Hawks. Finalizado el ensayo, ambos salen del auditorio acompañados de gran parte del cuerpo actoral de la película, momento en que podemos ver en un plano contrapicado el letrero luminoso del *Silver Cine* y el anuncio de la película *Viaggio in Italia* (*Te querré siempre*, 1954) de Roberto Rosellini.

En la *Peau douce*, Nicole acude a la sala donde su amante va a realizar la presentación de la película documental de 1952 *Avec André Gide*, realizada por Marc Allégret. Mientras la actriz atraviesa la sala vemos en las puertas de vidrio el cartel anunciador de la conferencia, que ya conocemos por una escena previa. Nicole se dirige a la cabina de venta de taquillas a solicitar la entrada que supuestamente Pierre le ha reservado, pero allí le informan de que no tienen ninguna reserva a su nombre y que la sala está completa. Un nuevo plano nos muestra cómo el gerente de la misma se aproxima a la cabina de venta para colocar el cartel de "completo",

confirmando a su vez a Nicole que el aforo de la sala está cubierto. Como anécdota se puede reseñar un fallo de *raccord* de *attrezzo* con el plano anterior, ya que en éste Nicole aparece con la chaqueta cerrada y el broche en forma de flor en la solapa izquierda, mientras que en el anterior la chaqueta estaba abierta y el broche en el lado opuesto.

Nicole se resigna y espera a que su amante termine la conferencia. Cuando ésta finaliza, Pierre sale de la sala en compañía de su amigo Clément, y al llegar al rellano superior de las escaleras del hall su vista fija la atención en algo. Un plano picado, subjetivo de su mirada, nos muestra cómo Nicole espera en el hall, momento en el que podemos ver los carteles de dos películas: *Le testament d'Orphée* (*El testamento de Orfeo*, Jean Cocteau, 1960) y *Peau de banane* (*La estafadora*, Marcel Ophüls, 1963)¹⁵.

En una documentación encontrada en la *Icônothèque* de los Archivos de la *Cinémathèque Française* se pudo constatar que en esta misma película se llegó a rodar un par de escenas que nunca fueron montadas. En una de ellas Nicole y Pierre se encuentran en un parque, mientras éste último cuida de su hija pequeña. En la segunda, ambos asisten a una sesión de cine, concretamente en la sala del aeropuerto de Orly. No se han encontrado datos sobre la película que la sala proyectaba¹⁶.

No parece casual la selección de títulos que estas películas muestran en sus carteles, dado el respeto y en ocasiones fervor que los integrantes de la *Nouvelle Vague* profesaron —a través, fundamentalmente, de las páginas de *Cahiers du cinéma*— por ciertos directores americanos clásicos, por los pioneros del nuevo cine francés o por los realizadores principales del movimiento neorrealista italiano.



[LM·CARTELES EN CINECITTÀ >



[LM·CARTELES EN EL SILVER CINE >



15. En *La nuit américaine*, se recupera a su vez la presencia de Jean Cocteau. François Truffaut, como director de la película *Je Vous présente Paméla*, acude al camerino de la actriz protagonista Julie Baker (Jacqueline Bisset) para llevarle un plato con mantequilla casera, según la petición de la estrella. Un primer plano nos muestra como Truffaut comienza a dejar el plato sobre una mesa para posteriormente atender a esta misma acción en detalle con una pieza textil al fondo ostentando la firma de Jean Cocteau.



1



1



[PD-CARTELES DE CINE >



1

El mismo Truffaut, sin ir más lejos, en su película anteriormente citada *La nuit américaine*, recurre a otra estrategia diferente para mostrar en pantalla una serie de nombres que constituyen a buen seguro referencia para su trabajo. Tras recibir Truffaut-Ferrand un paquete que ha solicitado con una colección de libros de cine, dos planos con un creciente nivel de detalle nos muestran la selección de realizadores que la componen: Buñuel, Dreyer, Lubitsch, Bergman, Godard; y en mayor detalle Hitchcock, Rosellini, Hawks, Bresson y un ejemplar de *Revue du cinéma*. Truffaut abandonará la sala hojeando el libro de Lubitsch entre sus manos.

De una manera indirecta, con esta escena se está nombrando al espectador la necesidad de contar con la historia del cine para poder acometer una nueva producción, la necesidad de aprender bebiendo de otras fuentes, constituyendo un homenaje explícito a un conjunto de realizadores que tanto para Truffaut como para otros directores constituyeron un referente claro para su trabajo.

A modo de anécdota, reseñar que en el momento en que se está rodando en Japón la película *Hiroshima mon amour*, existe una documentación que demuestra que se estaba exhibiendo en la ciudad *Un condamné à mort s'est échappé* consistente en unas fotografías en las que podemos ver a la script Sylvette Baudrot, al director Alain Resnais y a la actriz Emmanuelle Riva posando frente a unos carteles de la película de Bresson¹⁷.

En otras situaciones, este cierto homenaje al mundo del cine se convierte en algo más explícito. Como antes se ha citado, en *La peau douce* Pierre Lachenay es el encargado de realizar la presentación de la película *Avec André Gide*, realizada por Marc Allégret. Clément, el amigo de Pierre, sigue el

acto desde uno de los laterales del escenario. Finalizada la presentación, ambos se retiran tras la pantalla de proyección unos instantes antes de abandonar el edificio. Un interesante plano nos muestra a ambos personajes en contraluz con la pantalla de proyección al fondo mientras por ésta desfilan invertidas las imágenes de André Gide aconsejando a una joven la manera correcta de atacar una pieza de piano.

En *Paris nous appartient*, gran parte de los personajes principales de la película asisten a una proyección doméstica de la película *Metrópolis*, que Fritz Lang realizó en 1927. Independientemente de las posibles intenciones de Jacques Rivette de realizar un personal homenaje al director alemán, resulta pertinente la incorporación del fragmento BABEL de la película, ya que el argumento de *Paris nous appartient* de alguna manera también esboza la posibilidad de la existencia una conspiración política y social que podría devenir con el tiempo en un motín a nivel internacional, algo que las imágenes de Lang muestran en este fragmento de su película.

En *Hiroshima mon amour* la presencia del cine adquiere una especial relevancia. En primer lugar, Emmanuelle Riva se encuentra en Hiroshima para rodar una película sobre la Paz, haciendo el papel de enfermera. El cine, pues, supone la condición de oportunidad para que conozca a su amante japonés.

Alain Resnais aprovecha a su vez esta circunstancia para reflejar de una manera explícita el mundo del cine y la fabricación de películas. Tras la noche compartida en el hotel *New Hiroshima*, en la que ELLA le ha dicho a su amante que no volverán a verse más, EL no cesa en su empeño y recorre la ciudad en su busca. Al final la encuentra en un descanso



[LA NUIT AMÉRICAINE -cartel de Jean Cocteau- >



[EXHIBICIÓN CINEMATOGRAFICA DE CM EN JAPON]

16. En el capítulo 3.3.3.6 *El segundo sentido*, figura un texto de Jean-André Fieschl, publicado en 1964 en el número 57 de *Cahiers du Cinéma* (pág. 48), en el que se afirma que probablemente la luz trémula que baña el encuadre de las manos de Nicole y Pierre mientras se acarician durante los títulos de crédito corresponda a que los dos amantes se encuentran en el interior de un cine.

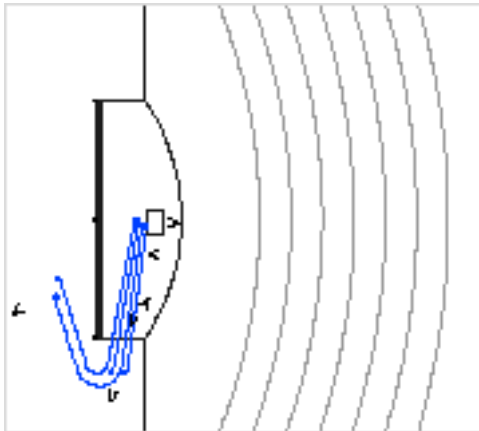
17. De Navacelle, 2009, 111.



[LA NUIT AMÉRICAINE -colección de libros- >



1



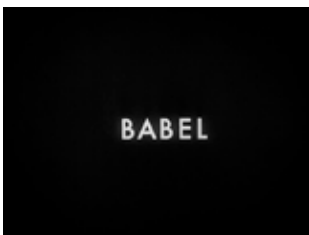
PD-Eschema de cámaras y movimiento de personajes en la proyección de Avec André Gide



[PD-PROYECCIÓN AVEC ANDRÉ GIDE >



1



[PA-PROYECCIÓN METRÓPOLIS >



1

de su rodaje, dormida en un plano de césped. Tras este nuevo encuentro, ambos asisten a la filmación de una manifestación por la paz, escena que va a ser insertada en la película en la que ELLA trabaja. Los diferentes planos de este fragmento nos muestran numerosos detalles técnicos de rodaje, como el montaje y desmontaje de cámaras, el trabajo de los técnicos de iluminación orientando pantallas reflectoras, el de los ayudantes de dirección supervisando escenas, o el proceso de maquillaje de ciertos actores recreando las heridas sufridas por los habitantes de Hiroshima el 6 de agosto de 1945.

Pero si hay una película, entre la colección que este trabajo analiza, que otorga al mundo del cine un papel protagonista es, sin duda, *Le mépris* de Jean-Luc Godard.

Ya desde su mismo inicio¹⁸, las imágenes que sirven de fondo visual para la narración por parte del realizador de las acreditaciones de la película nos sumergen indefectiblemente en el mundo del celuloide. La cámara en travelling que rueda a Francesca mientras camina por los estudios de *Cinecittá* y las palabras con las que Godard cierra los títulos de crédito mientras Raoul Coutard encuadra con su cámara a los espectadores no dejan lugar a dudas:

*Le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à notre désir. Le Mépris est l'histoire de ce monde*¹⁹.

Posteriormente, podemos asistir a una escena en la que parte del equipo de *La Odisea* se encuentra en una sala de proyecciones visionando unos *rushes*²⁰. Esta circunstancia se utiliza para focalizar la atención sobre dos personajes en particular, la script -en su atril revisando los detalles de cada plano- y el proyeccionista. Por la pantalla desfilan varias tomas de la película que se está ro-



[HA ·RODAJE DE FILM SOBRE LA PAZ >



18. Esta escena se analiza en profundidad en 3.3.3.1 *Atravesar el umbral*.

19. El doblaje en español de la película ofrece la siguiente traducción: *El cine sustituye un mundo amoldado a nuestros deseos. Le mépris es la historia de este mundo*. En 3.3.3.1 *Atravesar el umbral* se realiza un comentario sobre otras posibles traducciones de esta sentencia falsamente atribuida a André Bazin por parte de Jean-Luc Godard.

20. Primera copia positiva, normalmente con sonido sincronizado, que el laboratorio suele entregar el día después de su rodaje. Esta película se emplea sobre todo para revisar todos los aspectos del rodaje. Positivado con una sola intensidad de luz, también sirve como base para la toma de decisiones sobre correcciones de luz y de color en las futuras copias. (KON 1 pág. 483)



]



[LM·TRAVELLING EN CINECITTÀ >

]



[LM·PROYECCIÓN DE RUSHES >

]

[LM·RODAJE EN EL MAR]



[LM·RODAJE EN LA CUBIERTA DE LA CASA MALAPARTE >

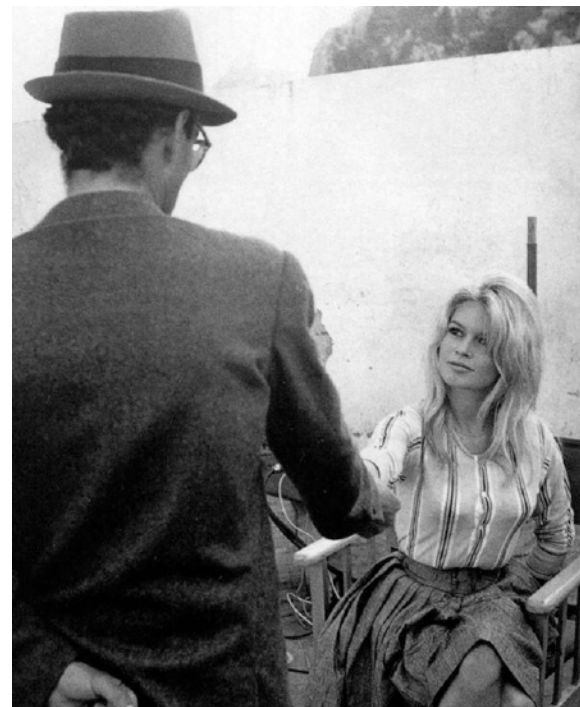
]

dando, pero también podemos ver un fotograma mostrando el ajuste de luz y color que se está trabajando y una toma de claqueta, en la que irónicamente Godard ha mantenido el nombre de Fritz Lang pero modificando el del director de fotografía Raoul Coutard y el productor Jeremy Prokosh, figurando respectivamente como Jeremiah Prokosh productions y R. Kutard.

Por último, reseñar que el propio director, Jean-Luc Godard, actúa en la película como ayudante de realización de Fritz Lang mientras rueda su versión de *La Odisea* de Homero. Ello se hace especialmente patente en dos escenas. En la primera de ellas, se está rodando desde una barca una escena marítima. Godard irrumpe en plano para avisar a Lang de que todo el mundo está preparado para rodar una toma, mientras vemos cómo algunos técnicos ultiman sus preparativos.

La segunda escena tiene lugar en la casa Malaparte²¹. Tras el accidente que ha acabado con la vida de Camille y Prokosh, Paul se dispone a marchar cuando se percata de unas pantallas reflectoras instaladas en la terraza inferior de la villa. Ello hace que piense que debe subir a la cubierta del edificio para despedirse del equipo de rodaje. Mientras Paul se despide de Lang, observamos diversos preparativos para la filmación de una escena, de nuevo con la presencia de numerosos técnicos y operadores -mención especial al foto fija, que no deja tomar instantáneas de Lang y Paul. Tras salir Paul de cuadro, Godard informa al director que todo el equipo está preparado para rodar. Asistimos entonces al final de los preparativos e inicio del rodaje de una escena, aquella en la que Ulises, tras su viaje, divisa por vez primera su tierra soñada, Ítaca.

21. Esta escena se analiza con mayor profundidad en 3.3.3.12 *Cerrar al salir*.



3.3.3.12 CERRAR AL SALIR

*La clave de todo final de una historia es dar al público lo que desea, pero no de la manera en que lo espera*¹

William Goldman

*Qui finiscano i Racconti di Canterbury raccontati per il solo piacere di raccontare*²

De modo similar a como ocurre en la literatura, la clausura del relato resulta determinante para la interpretación de todo aquello que ha sido narrado. El carácter conclusivo de las últimas páginas de un libro, o de los últimos fotogramas de una película, pueden efectivamente condicionar -incluso modificar esencialmente- la lectura que haya podido realizarse del conjunto del relato.

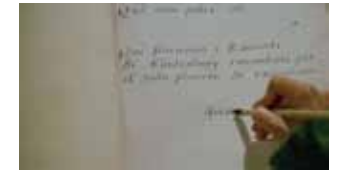
Ello es debido, entre otras cosas, a la doble acepción del término "concluir", definiendo por una parte la acción de *acabar o finalizar una cosa*, y por otro *determinar y resolver sobre lo que se ha tratado*³. Finalizar y resolver serían pues las dos palabras claves que la clausura de un relato conlleva, por lo que no se trata tan sólo de dar final a algo como de establecer las conclusiones sobre aquello que ha sucedido.

El hecho previo de aceptar que un autor nos cuente una historia nos convierte inmediatamente en lectores o espectadores. Este primer acto de sumisión hace que desde el momento inicial en que permanecemos concentrados en la historia que se nos transmite quedemos a disposición del conjunto de decisiones formales y narrativas con las que se haya construido el relato. Así, manipulados

invisiblemente por el autor de la obra, los personajes que protagonizan la historia comparten sus vidas artificiales con nosotros el tiempo que dura esta acción por nuestra parte. Durante este período serán de alguna manera reales, ya que nos habremos involucrado con la historia y la viviremos como nuestra. En cambio, una vez finalizado el embrujo y articulada una vuelta a la realidad, lo que seguramente se alojará en nosotros permanentemente no serán tanto los detalles de la historia que tan cercanamente hemos vivido sino la conclusión o conclusiones que de aquello hemos sacado.

Aquello que concluimos, por otro lado, estará sometido inevitablemente a nuestro modo de ver las cosas. Nunca dos espectadores ven la misma película, como tampoco un libro es lo mismo para todos sus lectores. Las conclusiones obtenidas tras la finalización de la obra pertenecerán durante un tiempo, por tanto, a aquello a lo que nos acabamos de aproximar -libro o película- para posteriormente interiorizarse en nosotros de acuerdo a nuestra particular manera de entender el mundo. El lingüista y semiólogo ruso Yuri M. Lotman⁴, realiza una interesante observación sobre el modo en que estas informaciones se almacenan en nuestro interior, y el curso

[PK·VIAJE DE MICHEL >



I RACCONTI DI CANTERBURY, P. PASSOLINI

1. Frase atribuida al escritor, guionista y dramaturgo americano William Goldman. (Citada en McKee, 2007, 373)

2. *Finalicen aquí los Cuentos de Canterbury, que han sido contados por el puro y simple hecho de narrar.*

Palabras finales del narrador en la película *I racconti di Canterbury* (Los cuentos de Canterbury, 1972) de Pier Paolo Pasolini.

3. Diccionario de la lengua española.

4. Lotman, 1982, 269.

vital que posteriormente les otorgamos: *En la obra de arte, el curso de los acontecimientos se detiene en el momento en que se interrumpe la narración. Después ya no sucede nada, y se sobreentiende que el héroe, que en aquel momento se hallaba con vida, no morirá, que el que consiguió el amor ya no lo perderá, que el que triunfó ya no podrá ser vencido, puesto que se excluye cualquier acción posterior.*

Se pone al descubierto de este modo la doble naturaleza del modelo artístico: al reproducir un acontecimiento aislado, reproduce simultáneamente toda una imagen del mundo, al narrarnos el trágico destino de la heroína, nos está narrando la tragedia del mundo en general. Por eso es tan importante para nosotros un final bueno o malo: no es sólo un testimonio acerca de la terminación de tal o cual argumento, sino sobre la construcción del mundo en general.

En efecto, y tal y como refiere a su vez Sánchez Noriega⁵, la conclusión es un elemento esencial para la construcción de la identidad del cineasta, afirmando algo más tarde que *la obra de arte posee una dimensión de universalidad que hace que cada final sea, de algún modo, una visión del mundo.* Un final, se podría concluir, abierto, sometido a la interpretación del que observa.

Que una historia deba contar con un final es una necesidad estructural, de la misma manera que nadie objeta el hecho de que se deba construir un principio en el que se nos presenten las situaciones y los personajes. Ambos extremos suponen sin duda los momentos más artificiales de la escritura de un guión o de un libro. En el caso general, el desarrollo del argumento -de aquello que se quiere contar- se conoce de antemano previamente a ser escrito, supone la base intencional del

comienzo de la obra. El inicio y la conclusión, en cambio, son momentos particulares a los que se llega o incluso de los que podemos a su vez partir, pero que indudablemente ostenta una gran responsabilidad en la estructura del conjunto del relato.

Pascal Bonitzer y Jean-Claude Carrière refieren como el final de una película otorga el sentido, al menos en apariencia, a todo aquello que le ha precedido, ostentando la función de elevar a su cima la emoción del público:

El final más extraordinario, en todos los sentidos del término, de toda la historia del cine, es seguramente el de Ordet, de Dreyer, porque es literalmente imposible, y al mismo tiempo la película entera no tiene más objeto que llevar a él, hacerlo real, eficaz, radiante, irrefutable. El final de Ordet es ese momento extático en el que la fe de los personajes (fe en la vida) y la fe de los espectadores (fe en la película) coinciden exactamente, en la cima de su intensidad⁶.

Esa emoción particular, que responderá a las expectativas que se han depositado en una novela o película, será algo que deberá ir trazándose por el camino, otorgándose finalmente aquello que se ha hecho esperar pero seguramente no de la manera que se ha esperado. En su *Poética*, Aristóteles afirmaba en este sentido que un final debe ser "tanto inevitable como inesperado". Inevitable en cuanto que dicho final aparezca como la única conclusión lógica posible de aquello que lo ha antecedido. Imprevisible o inesperado, porque el hecho concreto con el que se concluye no podía haberse previsto en la imaginación del lector, o espectador en este caso.

En el cruce entre las expectativas y el resultado reside la clave del éxito. Un re-



NAZARIN, L.BUÑUEL



LUIS BUÑUEL



[LES 400 CENTS COPS, T.TRUFFAUT >



>

5. Sánchez Noriega, 2000, 124.

6. Carrière/Bonitzer, 1991, 148.

Nota: Los autores se refieren al momento en que Inger, que acaba de fallecer tras alumbrar a un niño muerto, resucita por la mediación de su cuñado Johannes, un antiguo estudiante de teología que se comporta como un loco identificándose con la figura de Jesucristo.

7. McKee, 2007, 375.

sultado que debe parecer verosímil -ya que de otra manera parece precipitado o absurdo- sin que por ello nos reste una adecuada y conveniente carga de emoción. Ello no es óbice para que el realizador no disponga de una total libertad en el control de estos últimos momentos, ya que existen infinidad de combinaciones audio-visuales capaces de transmitir una determinada conclusión del relato. A modo de anécdota, podemos citar el caso de Luis Buñuel durante el rodaje en México de *Nazarín* (1958). Aunque el operador Gabriel Figueroa le había preparado a Buñuel un encuadre muy cuidado -montañas en la lejanía, algunos cactus en primer plano, brillantes nubes en un cielo inmenso- Buñuel hizo girar bruscamente la cámara sin mirar por el visor, obligando a un rápido desplazamiento de todo el equipo, para rodar a Francisco Rabal alejándose por un terreno labrado como cualquier otro. Cabría reflexionar sobre si este final no planificado otorgó un sentido diferente -o no- a las conclusiones que como espectadores extraemos de aquello que se nos ha contado. Pero para poder afirmarlo con seguridad, deberíamos disponer de un montaje alternativo incluyendo el plano final inicialmente previsto.

Robert McKee, en una publicación hoy considerada clásica en referencia a obras que profundizan en el carácter y naturaleza del guión cinematográfico, recoge unas interesantes observaciones de François Truffaut en relación a lo que para él constituía la clave de la resolución de un film:

La clave para un gran final de película, tal y como lo explicó François Truffaut, consiste en crear una combinación de "espectáculo y verdad". Cuando Truffaut dice "espectáculo" no se refiere a efectos explosivos, sino a un clímax escrito, no para el oído, sino para la vista. Cuando habla de "verdad" se refiere a la idea controladora. En otras palabras,

Truffaut nos está pidiendo que creemos la imagen clave de la película: una única imagen que suma y concentra todo el significado y la emoción. Como la coda de una sinfonía, la imagen clave dentro de la acción del clímax refleja el eco y las resonancias de todo lo que ha ocurrido antes. Se trata de una imagen tan sintonizada con el relato que, cuando se recuerda, toda la película nos vuelve a la mente de pronto⁷.

Esta imagen clave de la que habla Truffaut puede conducir a lo que se llama en cine un *final abierto o cerrado*. Por final cerrado se entiende aquel en el que se resuelven todas las incógnitas que la película ha planteado y se puede considerar la acción concluida y sin consecuencias inmediatas derivadas directamente de la misma. Contrariamente, el final abierto otorga un margen a distintas interpretaciones posibles por parte del espectador, al tiempo que en otras ocasiones puede suponerse que la trama desarrollada no ha llegado a su conclusión definitiva.

Como ejemplos de finales abiertos podríamos citar en primer lugar, por seguir con Truffaut, el caso de *Les 400 coups* (*Los cuatrocientos golpes*, 1959). Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) ha conseguido escaparse del correccional en el que lo tenían internado. La cámara se desplaza en travelling siguiendo a Antoine mientras corre, siempre acompañado por la melancólica música compuesta por Jean Constantin. Al final de su recorrido, y tras atravesar diversos escenarios, desemboca en una playa. Un plano muy extenso lo registra mientras corre por la misma y finalmente alcanza el agua mojándose los pies. En ese momento, Antoine comienza una lenta aproximación frontal hacia cámara mientras ésta cierra a su vez paulatinamente el encuadre sobre el muchacho hasta quedar en primer plano fijo. Las letras *FIN* se su-



>



>



perponen sobre el rostro de Antoine, para posteriormente fundir a negro.

Se trata de un plano muy significativo, en el que se mezclan las aspiraciones de libertad de Antoine con la certeza -que el espectador intuye- de que con seguridad toda su vida va constituirse en una larga persecución por conseguirla. La última mirada que el muchacho lanza al mar, antes de volverse hacia cámara con una mirada entre triste e interrogante, ejemplifica a la perfección este sentimiento: su carrera no ha hecho más que empezar.

En *Psycho* (*Psicosis*, 1960), Alfred Hitchcock recurre a un final abierto con el fin de mantener la intriga y el suspense posteriormente a la finalización de la película. Norman (Anthony Perkins) ha sido detenido por la policía, acusado de los supuestos asesinatos cometidos en el hotel que regenta. En un despacho contiguo a la celda que ocupa, el comisario y su equipo llegan a conclusiones erróneas sobre lo acontecido, justo en el momento en que un policía hace acto de aparición informando de que el prisionero ha manifestado tener frío y ha solicitado una manta. Un nuevo plano nos muestra cómo el policía entra en la celda y posteriormente sale, por lo cual concluimos que le ha sido entregada la manta. Finalmente, vemos en un desolado escenario a Norman, sentado en una silla y cubierto con la manta. Mientras la cámara concreta paulatinamente el encuadre sobre el personaje, vemos cómo la expresión de su rostro se modifica desde una tensión interior cercana al terror hasta una sonrisa nerviosa rayana en la locura, mientras escuchamos en off el terrible e inquietante relato de lo que pasa por su cabeza.

La película finaliza con un primer plano de Norman, sonriente y con la mirada perdida,

articulando mediante un fundido encadenado doble una rápida sobreimpresión en su rostro de la calavera de su madre -que anteriormente hemos visto- y un último plano de un coche, sacado del pantano mediante la ayuda de una grúa, en el que se sobreimprimen las palabras *The End*. Mediante esta secuencia de planos el espectador es perfectamente consciente de que la historia no acaba allí: Norman será liberado algún día y seguirá asesinando en nombre de su madre.

Los ejemplos de final cerrado son inagotables, ya que se trata de la estrategia más habitualmente utilizada para concluir una película. Por continuar con Alfred Hitchcock, podríamos citar el ocurrente final de *North by northwest* (*Con la muerte en los talones*, 1958). Los dos protagonistas principales de la película se encuentran en un aprieto: ambos permanecen suspendidos de un saliente del monte *Rushmore* mientras uno de sus perseguidores se aproxima a ellos y comienza a pisar la mano de Cary Grant con el fin de despeñarlos. Una alternancia de planos de detalle nos transmite la tensión del momento. De repente escuchamos un disparo y una serie de planos nos muestran cómo el zapato pierde la presión que estaba ejerciendo, cómo cae al suelo una estatuilla que el perseguidor mantenía entre sus manos -y cómo al romperse vemos el microfilm que contenía en su interior-, y cómo el cuerpo del gánster se despeña ante la mirada asustada de la pareja protagonista. Finalmente dos planos más nos informan que ha sido la policía quien ha efectuado el disparo y que a su vez ha detenido al jefe de la banda.

Todo esto no soluciona el problema de la pareja protagonista, que sigue suspendida, por lo que retornamos a una nueva serie de planos en los que se alternan los rostros en detalle de ambos haciendo esfuerzos por salvar-



[PSYCHO, A.HITCHCOCK >



1



[RODAJE DE PSYCHO, A.HITCHCOCK]





[NORTH BY NORTHWEST, A.HITCHCOK]

[NORTH BY NORTHWEST, A.HITCHCOK]

[NORTH BY NORTHWEST, A.HITCHCOCK >



[RODAJE DE PSYCHO, A.HITCHCOK]



se. En un golpe de humor digno de un maestro como Hitchcock, Cary Grant y Eve Marie Saint pasan del monte Rushmore a la litera de un vagón ferroviario en su noche de bodas. El esfuerzo por salvar a la protagonista de caer despeñada se transmuta en la ayuda para que pueda subir a la litera. La película está perfectamente acabada y, lo que es más, con un final feliz, algo que suele caracterizar -sin que ello sea imprescindible- a los finales cerrados.

Cabe reseñar que la muerte del personaje -o los personajes- protagonistas constituye uno de los sistemas clásicos para construir un final que pueda considerarse cerrado. En el análisis subsiguiente veremos cómo en tres de las producciones estudiadas se recurre efectivamente a ello, pero es seguramente en *Le feu follet* (*El fuego fatuo*, 1963), la película de Louis Malle que nos ha venido acompañando a lo largo de este trabajo, donde podemos encontrar un ejemplo brillante de ello.

El protagonista ha decidido suicidarse, y lo ha hecho consciente de su decisión y sin improvisaciones. Casi se podría hablar de una muerte programada y con fecha establecida: el 23 de julio, inscripción que figura en el espejo de su habitación y que preside gran parte de las imágenes de la película.

Llegado el día, y tras haber cursado las despedidas correspondientes, prepara una maleta conteniendo una cartera con su diario personal, se afeita frente al espejo de su habitación, termina un libro policíaco que se estaba leyendo, deja las gafas de lectura en la mesa, coge la pistola, y apunta a su corazón. Un primer plano de su rostro mientras toma una bocanada de aire da paso a un plano de detalle mostrándonos un pormenor de su dedo mientras aprieta el gatillo. El so-

nido del disparo inicia un lento fundido a negro -el cierre definitivo de unos párpados- dando paso a una foto fija del protagonista en la que se sobreimprimen las siguientes palabras:

Je me tue parce que vous ne m'avez pas aimé, parce que je ne vous ai pas aimés. Je me tue parce que nos rapports furent lâches, pour resserrer nos rapports. Je laisserai sur vous une tache indélébile⁸.

En cualquier caso, esta distinción entre final cerrado y abierto resulta necesariamente limitativa. Por su interés, se resume y comenta a continuación la clasificación de la llamada *acción resolutive* que establece Jesús García Jiménez en su libro *Narrativa audiovisual⁹*:

01. *El final como signo narrativo*

a) Paradoja: final no resolutive, constituye el punto de llegada de los significantes y el punto de partida de los significados.

b) Elucidación: el final permite un esclarecimiento definitivo de las relaciones existentes entre los motivos de la historia.

c) Resolución: el final como momento en que se resuelve el problema que la trama ha planteado.

02. *El final como motivo itinerante*

Para la conclusión se recurre a un motivo categorizado de una cierta manera en el imaginario colectivo, provocando de esta manera resonancias afectivas en el espectador: la muerte, el triunfo del héroe, la mujer repudiada, la boda...

03. *El final como restauración*

Tras problematizar la existencia permitiendo la acción de fuerzas subversivas y la pérdida del control, la acción resolutive como restauración del orden perdido durante el relato.



[LE FEU FOLLET, L.MALLE >



8. *Me mato porque no me habéis amado, porque yo no os he amado. Me mato porque nuestras relaciones fueron cobardes, para estrecharlas. Dejaré sobre vosotros una mancha indeleble.*

9. García, 1993, 338-346.

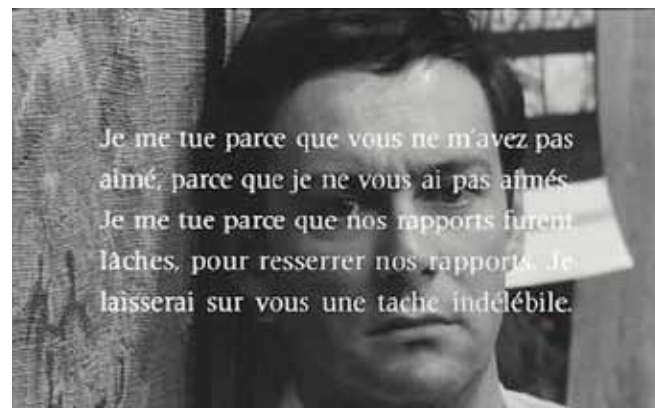


FOTO DE RODAJE DE LE FEU FOLLET, L.MALLE

04. *El final como validación narrativa*
Para todo narrador audiovisual el final es "la hora de la verdad", supone la deprivación o la revalidación cualitativa del relato que se ha trazado.
05. *El final como vestigio iconológico*
La acción resolutoria constituye la privilegiada y última oportunidad de restaurar los valores culturales y sociales aceptados y que quizás el relato ha dejado de lado durante su desarrollo.
06. *El final como estilema del autor*
El final narrativo constituye un verdadero test para la identificación estilística del autor, ya que supone un desafío a su sensibilidad, a su ideología, a su capacidad estratégica y, en general, a su destreza poética.
07. *El final entre el tedio y la originalidad*
En la narrativa, más que la capacidad de contar historias es, en efecto, la destreza de finalizarlas -recurriendo o no a finales estereotipados- lo que pone a prueba la supervivencia del autor.
08. *El final abierto*
Cerrar el relato pero no sus implicaciones y connotaciones con los contextos *off* de ideas, presunciones e interpretaciones, que provocan y dan pábulo a la "complicidad" del lector y del espectador remitiendo a varias lecturas.
09. *El final dramático en la narrativa audiovisual*
El control del binomio *acción/reacción* permite construir el relato mediante una violencia calculada, en base a tres posibilidades:
a) Retardar la reacción más de lo que exige la acción. (*Slowburn*)
b) Retardar la acción más allá de lo que exigen sus motivos diegéticos en el drama. (*Suspense*)
c) Retardar la formulación visual de una acción resolutoria más allá de lo que exige

- ge la lógica secuencial del discurso narrativo dado. (*Last minute rescue*, salvación en el último instante)
10. *La salvación en el último instante*
Articulación de un ritmo creciente conforme se acerca el final del relato y conclusión cuando ya prácticamente una resolución no parece posible.

El análisis subsiguiente pretende analizar, en base a todo lo antedicho, las estrategias que los diferentes realizadores han utilizado para finalizar sus películas, tanto desde el punto de vista narrativo como audiovisual.

Reseñar, por último, cómo la clausura del film en la época que nos ocupa era necesariamente muy distinta a la actual. La obligación hoy en día de acreditar la más mínima colaboración que se establece durante el proceso de preparación, rodaje y montaje de la película, ha conllevado que tras el cierre del relato se deba dedicar un cierto metraje al listado profesional pertinente, completando al que inicia la película y que sólo refiere los nombres principales. En algunos casos, este listado se trata como algo independiente, incluso interrumpiendo la banda sonora; sin embargo, en otras producciones este metraje se incorpora de una manera clara, continuando la acción o solamente la banda sonora. En estos casos, el final llega cuando las luces de la sala se encienden.

ANÁLISIS FÍLMICO

01. *Ascenseur pour l'échafaud*

Florence ha seguido a Louis hasta la tienda de revelado de fotos. Inicialmente vemos cómo éste último entra el laboratorio y cómo el comisario Cherrier ordena que le deten-

10. (FLORENCE) Diez años, veinte años, más tiempo, más días, me dormiré, me despertaré sola, diez años, veinte años, no fui indulgente, no fui indulgente, pero yo se que también te amaba, no pensaba solo en mi, ahora seré demasiado vieja... Pero aquí estamos juntos, aquí, en algún sitio, juntos, ya lo ves que no podemos separarnos.

gan ya que han descubierto las fotos que le delatan como asesino del matrimonio Bencker. Es entonces cuando Florence hace acto de aparición, y su rostro se ilumina al contemplar las fotos que exculpan a Julien del asesinato.

Sin embargo, Cherrier le indica que hay algo más, llevándola hasta otra cubeta donde se están revelando las fotos que demuestran su complicidad con el asesinato de su marido. Mientras comienza la última pieza musical de la película, un solo de trompeta, Florence baja la cabeza y un plano subjetivo de su mirada nos muestra cómo se revela lentamente una imagen de ella y Julien en actitud amorosa.

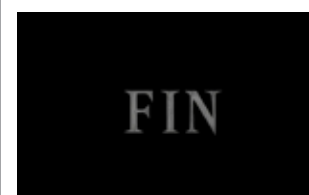
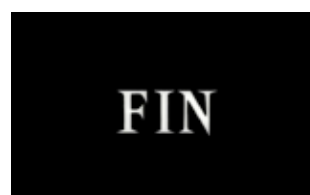
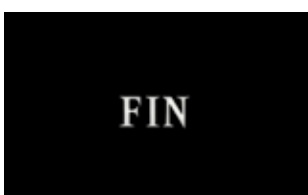
Cherrier le acusa entonces formalmente de cómplice de asesinato y le indica que probablemente va a pasar un buen tiempo en la cárcel. Florence baja la cabeza para ver el resto de fotografías en la cubeta, las acaricia con las manos y posteriormente levanta su rostro para, con la mirada algo perdida, susurrar las siguientes palabras:

FLORENCE Dix ans, vingt ans, plus d'âge, plus de jours, je vais dormir, je me réveillerai seule, dix ans, vingt ans, pas indulgente, je n'étais pas indulgente, je sais que je t'aimais tout de même, je ne pensais pas qu'à moi, je vais être vieille à présent... Mais là nous sommes ensemble, là, quelque part, réunis, tu vois bien qu'on ne peut pas nous séparer¹⁰.

Finalmente, baja la cabeza y un plano subjetivo de su mirada nos muestra cómo la primera foto de ambos que ha visto en la cubeta sigue revelándose hasta quedar completamente que-



[AE·FIN >



mada. Este hecho se aprovecha para fundir el plano a negro y comenzar la sobreimpresión de la palabra FIN, que inicialmente crece de tamaño para acabar desapareciendo como sujeta a su vez a un proceso de revelado.

En esta película el final lo es todo. Durante el desarrollo de la misma el espectador intuye que finalmente todo va a descubrirse, pero hasta que se aproxima la conclusión no resulta evidente de qué manera ello va a tener lugar. En este sentido supone un buen ejemplo de la estrategia que propone William Goldman y que inaugura el presente capítulo: *La clave de todo final de una historia es dar al público lo que desea, pero no de la manera en que lo espera.* Efectivamente, el público espera un final en la más pura ortodoxia del cine negro: en el último momento la música y un ambiente oscuro acompañan el fracaso de aquellos que "no han sido buenos", especialmente de la *femme fatale*. Louis Malle sabe esto y construye un final impecable.

En el guión¹¹ encontrado en los archivos de la *BIFI* vemos cómo este final se desarrolla en tres páginas (132-4). Las similitudes son importantes, incluso el recitado de las palabras de Florence es coincidente con lo que el guión refiere.

02. *Hiroshima mon amour*

ELLA ha regresado al hotel. Mientras suena una pieza musical intrigante la vemos con la espalda apoyada en la puerta y con la mirada perdida. Alguien llama y ELLA, sin modificar su expresión, coge el pomo de la puerta y abre. Su amante japonés dice entonces: *Impossible de ne pas venir*¹². Sus palabras coinciden con el final de la banda sonora.

ELLA se desplaza lentamente hacia el centro

de la habitación sin mirar al recién llegado, que la observa con expresión dura. Tras cerrar la puerta, la cámara sigue al hombre mientras se aproxima a la mujer, que permanece como ausente mirando al frente. ELLA se sienta entonces en la cama y, tras unos breves sollozos, le grita:

ELLA Je t'oublierai! Je t'oublie déjà! Regarde, comme je t'oublie! Regarde-moi!¹³

El hombre le coge entonces de las manos y la cámara concreta el encuadre hasta que ambos quedan en primer plano. Es entonces cuando tiene lugar el último intercambio de palabras, mientras sus manos se entrelazan:

ELLA Hi-ro-shi-ma.
Hi-ro-shi-ma. C'est ton nom.

Hasta este momento la escena final se ha tratado con un plano único en movimiento. Para atender a las palabras del hombre, se cambia a un primer plano contrapicado, representando la mirada de ELLA sentada sobre la cama:

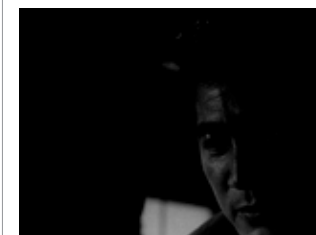
EL C'est mon nom. Oui.
Ton nom à toi est Nevers. Ne-vers-en-France¹⁴.

El plano funde a negro mientras comienza de nuevo a sonar la música y aparece la palabra FIN, en caracteres muy pequeños y descentrada.

El espectador es consciente de que este momento supone una despedida definitiva. Es por ello que resulta especialmente emocionante que dos personas que, a pesar de haber sido amantes no se han confesado sus nombres, decidan que sus últimas palabras las van a dedicar a ello. Siempre se recordarán por las ciudades que ninguno de los dos realmente ha vivido más que en la memoria del otro.



[HA · FIN >



]

Esta conclusión podría inscribirse en la categoría 02 anteriormente mencionada, al recurrir a la separación definitiva entre dos personas que han desarrollado una breve relación adúltera como motivo recurrente e itinerante en este tipo de situaciones.

El final que describe Marguerite Duras en su guión presenta una coincidencia prácticamente absoluta con lo que al final se rueda y se monta. La escena está tratada de manera muy similar a como se aborda la totalidad de la película, tanto en los criterios de inserción de la banda sonora como en la manera de filmar a sus personajes o de recitar los escuetos diálogos.

En los cuadernos¹⁵ de la Script Sylvette Baudrot encontrados en la *BIFI* se describe con mucha precisión la ambientación de la escena -luz del alba-, el estado de la habitación -vacía, limpia, intacta-, los gestos de ambos -en texto subrayado *sans se toucher de tout*¹⁶-, los sonidos -los latidos del corazón de ELLA, el "silencio" que pesa- así como los diálogos, que coinciden exactamente con lo que en la película aparece. En este mismo documento aparece a su vez el desglose de planos (477, 478, 478A y 479) y la descripción de los movimientos de cámara previstos. Por último, reseñar que las últimas palabras que ambos pronuncian, extraídas directamente del guión de Marguerite Duras y referenciadas como plano 478A, están escritas a mano con la indicación *Variante*, anotación probablemente debida a Sylvette Baudrot.

03. *Un condamné à mort s'est échappé*

Fontaine cruza el espacio entre los dos últimos muros de la cárcel suspendido de una cuerda que ha construido con las sábanas de su celda. Al alcanzar el último muro, le hace

11. *MALLE 0020-B4*

12. Imposible no venir.

13. (ELLA) ¡Te olvidaré!;Ya te he olvidado!;Mira cómo te olvidó!;Mírame!

14. (ELLA) Hi-ro-shi-ma. Hi-ro-shi-ma. Es tu nombre. / (EL) Es mi nombre. Sí. Tu nombre es Nevers. Ne-vers-en-Francia.

15. *BAUDROT GU 212-B66*.

16. Sin tocarse en absoluto.

unas señas a Jost para indicarle que haga lo propio. Mientras escuchamos el sonido de una moto -algo que habla inequívocamente de la cercanía del mundo exterior- la cámara sigue a Fontaine mientras comienza a descolgarse por el muro exterior.

Un cambio de plano nos muestra cómo llega al suelo, y cómo posteriormente ayuda a bajar a Jost con sus brazos. La ayuda prestada al joven se convierte en un abrazo entre ambos, mientras emocionados dicen:

FONTAINE Jost...
 JOST Si ma mère me voyait!¹⁷

Ambos miran al frente y comienzan a andar mientras irrumpe con fuerza la obertura coral del tercer movimiento del *Kyrie* de la *Misa votiva en Do menor* de Wolfgang Amadeus Mozart. Posteriormente, un nuevo plano nos muestra a los dos fugitivos de espaldas caminando ligeros hacia un puente en el que vemos un semáforo y una pequeña columna de humo, dos datos que refieren la cercanía de la estación de ferrocarril que va a proporcionarles la tan soñada libertad.

Una nueva y artificial fuente de humo se interpone entre la cámara y los personajes, impidiendo que podamos ver nítidamente cómo se alejan. Sobre esta textura brumosa se superimprime la palabra FIN para posteriormente fundir la imagen a negro. Las acciones han terminado, pero Bresson mantiene durante 73 segundos la pieza de Mozart sobre una pantalla negra.

Este final constituye un excelente ejercicio de concisión, propio por otro lado del personal estilo del realizador. Gran parte de los elementos formales presentes a lo largo de la película encuentran aquí un especial punto de reunión: el silencio humano, la



[CM·FIN >



]]

presencia de ruidos diegéticos, la construcción espacial con la mirada de los personajes o la recurrencia en la utilización de una misma pieza musical. El espectador sabe mucho de lo que está ocurriendo, conoce muchos detalles ya que la narración de Fontaine a lo largo de la película ha sido minuciosa. Es por ello que, por ejemplo, cuando escuchamos el sonido de un moto nos queda claro que Fontaine y Jost están salvando su última barrera o, cuando vemos la columna de humo bajo el puente, en el fondo lo que hacemos es "reconocer" la estación de ferrocarril cercana, que nunca hemos visto pero sí escuchado.

Los 73 segundos de música sobre la pantalla negra poseen una fuerza extraordinaria, dilatan el momento en que el espectador, satisfecho por el final que en el fondo esperaba, recupera aquellos instantes en los que esta misma pieza musical alentaba la esperanza de Fontaine en su plan de huida.

En los archivos de la *BIFI* encontramos dos documentos diferentes relacionados con este final de película. En el primero de ellos, titulado *Découpages et scénarios*¹⁸, la escena desde el momento en que Fontaine ha alcanzado el muro exterior y le hace señas a Jost para que a su vez cruce el foso entre muros y la palabra FIN se desarrolla en dos páginas (225 y 226) y tres planos (435 a 437). El documento refiere de una manera precisa la posición y los movimientos de cámara (*appareil*), la descripción de los movimientos y gestos de los actores, y los sonidos presentes (*roulement d'un train*, avance de un tren), aunque no aparece el diálogo en el que Fontaine dice el nombre de Jost.

En el segundo documento¹⁹ *Scénaristique, continuité dialoguée*, la escena se trata de una manera mucho más breve, describiendo las condiciones principales de la misma sin re-

ferenciar movimientos de cámara. Como en el caso anterior, se acusa la falta del diálogo en el cual Fontaine nombra a Jost. Por último, se indica que la música final aparece en el momento en que ambos han desaparecido tras el humo de la locomotora, cuando en la película la pieza aparece anteriormente, concretamente tras el escueto diálogo que ambos mantienen.

04. *Pickpocket*

Michel acaba de recibir correspondencia de Jeanne en la que le informa de que pronto irá a visitarle a la cárcel. Un fundido encadenado articula un detalle de sus manos sosteniendo la carta y un plano de Michel sentado en la cama de su celda. Escuchamos entonces el sonido de apertura de una cerradura; el rostro del preso se ilumina mientras fija su atención en algo o alguien que resulta ser el guardia de la cárcel que le ha abierto. Michel se levanta y la cámara registra cómo sale de su celda y avanza por el corredor seguido del vigilante.

Tras unos instantes en los que el corredor en esquina permanece vacío, un nuevo plano nos muestra a través de unas rejas cómo Michel avanza de frente cabizbajo, hasta que finalmente levanta su rostro y fija su atención en algo. Un plano subjetivo de su mirada nos enseña cómo Jeanne le mira fijamente, por lo que debemos considerar el plano anterior a su vez como un plano subjetivo de la mirada de Jeanne.

Tras una alternancia de estos dos encuadres, un nuevo plano nos muestra, desde el interior del locutorio, cómo Jeanne se levanta y se aproxima a la reja mientras escuchamos la voz en off de Michel:



[PK·FIN >



17. (FONTAINE) Jost... / (JOST) ¡Si mi madre me viese!

18. *SCEN 2726 CNC 219 Organización de planos y guion.*

19. *CHARBONNIER 06 B2 Guion, continuidad con diálogos.*

MICHEL (Quelque chose illumina sa figure)²⁰

Michel le da entonces un beso en la frente mientras comienza a sonar la banda sonora. Tras este gesto afectivo -el primero entre los dos en toda la película- Jeanne besa la mano de Michel y un nuevo plano, desde el exterior del locutorio, nos muestra cómo ambos aproximan sus mejillas a la reja mientras de nuevo escuchamos la voz en off de Michel:

MICHEL (Oh, Jeanne, pour aller jusqu'à toi quel drôle de chemin il m'a fallu prendre)²¹.

A partir de este momento, la cámara concreta lentamente el encuadre sobre ambos mientras aumenta ostensiblemente el volumen de la pieza musical. Un fundido a negro da paso a la palabra FIN hasta que ésta desaparece y la pantalla permanece oscura mientras la música se mantiene durante 55 segundos hasta finalizar la pieza.

Al igual que la cinta anteriormente comentada, este conciso final resume los elementos principales que han guiado la estructura formal y argumental del film: la precariedad comunicativa entre los personajes, la construcción con la dirección de la mirada, el trabajo con los sonidos diegéticos y de nuevo la recurrencia en la utilización de una misma pieza musical. Incluso el hecho de que en este caso a su vez se mantenga la música sobre la pantalla negra un tiempo considerable relaciona inevitablemente las dos producciones.

Sin embargo, desde el punto de vista narrativo, se trata de una conclusión totalmente diferente. Utilizando la terminología de Jesús García Jiménez antes comentada, el hecho de que los dos finales posean similares características formales puede hablar efecti-

vamente de un posible estilema del autor (categoría 06). Pero si bien en el primer caso la conclusión de la trama podría enmarcarse en la categoría 01.c) *Resolución* -ya que intuimos que Fontaine va a escaparse aunque no sabemos cómo-, en *Pickpocket* deberíamos hablar mejor de la categoría 01.b) *Elucidación*, ya que hasta este momento no teníamos datos suficientes de que Jeanne y Michel podrían haberse enamorado, interpretando el acercamiento entre ambos como un acto guiado por la sensación de culpabilidad de Michel.

05. *Ma nuit chez Maud*

La última escena en Clermont entre Jean-Louis y François tiene lugar en la montaña cercana a la ciudad. Ambos confiesan haber tenido una aventura con una persona casada, y como ello les duele deciden no volver a hablar más del asunto. El espectador sabe que Jean-Louis ha tenido una especie de aventura inconfesada con Maud, pero desconoce quién puede haber sido el amante de ésta última.

Un fundido en negro da paso a un nuevo plano en el que vemos cómo Jean-Louis y su mujer François bajan hacia la playa en compañía de su hijo. La casualidad quiere que ambos se encuentren con Maud, que en ese momento abandona el lugar. François y su hijo dejan a Jean-Louis con Maud, y ambos mantienen lo que podríamos llamar una tensa conversación basada en el reproche mutuo sobre el abandono de su amistad en los últimos cinco años y en la sorpresa de Maud al ver que la rubia de la que hablaba constantemente Jean-Louis era en realidad François, a la que Maud conocía.

Ambos se despiden y Jean-Louis baja a la playa para encontrarse con su mujer. Mientras habla sobre la casualidad del encuen-



[NM·FIN >



20. (MICHEL) Algo iluminó su figura.

21. (MICHEL) Oh, Jeanne, que extraño camino tuve que tomar para llegar hasta ti.

22. (JEAN-LOUIS) Iba a decir: "No pasó nada" cuando, de pronto, entendí que la confusión de François no procedía de lo que ella adivinaba sobre mi, sino de lo que adivinaba que yo averiguaba de ella y que,

tro, encuentra a Françoise seria, cabizbaja y pensativa. Jean-Louis comprende entonces que el encuentro con Maud le ha incomodado, y que quizás Françoise piense que Maud fue la antigua amante de su marido.

Cuando está a punto de tranquilizar a su mujer, confesándole que no ocurrió gran cosa entre ellos, su rostro articula una mirada pensativa mientras escuchamos su voz en off diciendo:

JEAN-LOUIS J'allais dire: "Il ne s'est rien passé" quand, tout à coup, je compris que la confusion de Françoise ne venait pas de ce qu'elle apprenait de moi, mais de ce qu'elle devinait que j'apprenais d'elle et que je découvrais en fait en ce moment -et seulement en ce moment. Et je dis, tout au contraire: Oui. Ce fut ma dernière escapade. C'est étrange que sois tombé justement sur elle. Tu ne trouves pas?

Tras una breve pausa, ambos intercambian las siguientes palabras:

FRANÇOISE Je trouve ça plutôt comique. De tout façon c'est loin, c'est très loin. Et puis on avait dit qu'on n'en parlait plus.

JEAN-LOUIS Oui, c'est vrai, ça n'a absolument aucune importance. On se baigne?

FRANÇOISE Tu viens baigner?²²

Tras esta última frase dirigida a su hijo, Françoise se levanta y sale de cuadro. Finalmente, un plano fijo de 35 segundos de duración nos muestra cómo ella, su hijo y Jean-Louis corren hacia la orilla mientras

se sobreimpresionan los títulos de crédito.

Jean-Louis ha comprendido, en el último momento, que el amante de su mujer había sido el marido de Maud, ya que además en una escena previa ésta le había confesado que su marido había tenido una aventura en Clermont. En apenas nueve minutos se ha establecido el conflicto -la discusión en la montaña- y la resolución -el encuentro con Maud-. Ello categorizaría este final entre la elucidación -ya que se aclaran las relaciones entre los personajes- y la salvación en el último instante -dado lo precipitado de la resolución-. No olvidemos, en cualquier caso que tanto este episodio como el que sigue pertenecen a la serie *Contes moraux* (Cuentos morales).

El guión encontrado en la *BIFI*²³ reproduce muy aproximadamente los diálogos existentes en la película. Se trata de un documento muy narrativo, sin indicaciones de cámara ni profundización psicológica de los personajes.

06. *La boulangère de Monceau*

El protagonista acaba de encontrarse con Sylvie en la calle después de mucho tiempo intentando coincidir con ella. Debido a ello, decide faltar a su cita previa con la panadera e invitar a cenar a Sylvie. Mientras cenan, Sylvie le confiesa que durante su estancia en casa, lesionada de una pierna, ha visto cómo no dejaba de entrar en la panadería frente a su ventana y comprar galletas. Esto alienta las esperanzas del protagonista respecto a sus planes secretos de casarse con Sylvie, ya que piensa que durante su encierro doméstico se ha fijado en él.

de hecho, yo descubría en ese momento, y solo en ese momento. Y, muy al contrario, dije: Sí, fue mi última aventura. Es extraño que me encuentre precisamente con ella. ¿No te parece? / (FRANÇOISE) Yo lo encuentro más bien cómico. De todas formas eso queda lejos, muy lejos. Por otro lado, habíamos quedado que no lo hablaríamos más. / (JEAN-LOUIS) Sí, es verdad, no tiene ninguna importancia. ¿Nos bañamos? / (FRANÇOISE) ¿Vienes a bañarte?

23. TRUFFAUT 065-B61.

Un cambio de plano nos presenta a ambos entrando en la panadería mientras escuchamos la voz del protagonista, presente como narrador durante toda la película:

(Nous sommes mariés six mois plus tard, et à début nous avons habité quelque temps rue Leboutoux)²⁴.

Una vez dentro, piden algo de cara al mostrador. En contraplano subjetivo de su mirada, vemos cómo una panadera diferente a la que cortejó -y posteriormente abandonó- el protagonista les sirve una barra de pan. La panadera mueve los labios supuestamente para indicarles el valor de su compra -no escuchamos lo que dice-, momento en que se pasa a una pantalla negra con la palabra FIN.

Como buen *Cuento moral* este final se encuentra, como en el caso anterior, próximo tanto a la elucidación como a la salvación en el último instante, ya que en un breve lapso de tiempo el protagonista se encuentra con su deseada Sylvie -algo que ya no espera- y posteriormente se casa. En ambos casos podríamos también hablar de un final de los considerados *itinerantes* (categoría 02), recayendo en uno de los motivos cinematográficos clásicos de resolución de una relación de pareja: la boda.

En el caso de esta película, la coincidencia entre lo que Rohmer escribe y lo que filma es importante. Simplemente reseñar que en la escritura del cuento finaliza su monólogo final añadiendo una frase más a lo que escuchamos en la película: *A veces íbamos juntos a comprar el pan, pero ya no estaba la panaderita de antes²⁵*. Este detalle es importante, ya que en el fondo sustituye con imágenes lo que en un texto debe describir, ya que en la película vemos cómo efectivamente se trata de otra dependienta.



[BM·FIN >



1

24. Nos casamos seis meses más tarde, y al principio vivimos un tiempo en la calle Leboutoux.

25. Rohmer, 2000, 24.

07. *Le beau Serge*

François busca incasablemente a Serge por la noche nevada hasta que lo encuentra durmiendo borracho en un establo, consiguiendo posteriormente arrastrarlo hasta su casa para que asista al alumbramiento de su hijo. Ya en el hogar familiar, François consigue despertar a Serge mojando su rostro con nieve. En ese momento escuchamos el llanto de un niño y vemos salir a la comadrona y al doctor por una puerta. François pregunta cómo ha ido y el doctor, algo esquivo, le transmite que ha hecho lo que ha podido. Vemos entonces cómo Serge entra en una estancia, y cómo François lentamente se sienta agotado en el suelo.

A continuación, un primer plano de Serge mientras sale de la estancia nos permite ver cómo su rostro pasa de la confusión a una inmensa alegría ilustrada por una sonrisa nerviosa. Escuchamos de nuevo el llanto del niño, al que no veremos nunca, y Serge dice:

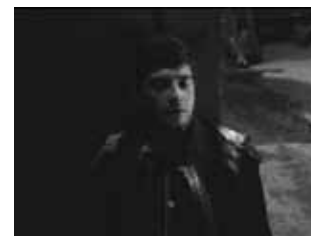
SERGE François, tu l'entends? ²⁶

Tras esta frase comienza a sonar la última pieza musical actuando como fondo de las alteradas carcajadas de Serge. El plano se desenfoca lentamente hasta llegar a una pantalla negra mientras la banda sonora continúa hasta interrumpirse bruscamente sin aparecer la palabra FIN.

En este caso, asistimos a un final que, pudiendo considerarse positivo por el feliz alumbramiento no lo es tanto. Por un lado, desconocemos el futuro inmediato de François: lo hemos visto caminar hasta el agotamiento en una noche muy fría, mojándose varias veces con la nieve, y sabemos que está muy enfermo del aparato respiratorio. Pero, esencialmente, desconocemos el futuro del recién nacido, ya que toda la película



[BM·FIN >



1

26. (SERGE) François, ¿le escuchas?

versa en torno a la imposibilidad de vivir y educarse en el pueblo de una manera digna, especialmente con una familia destrozada por la adicción de Serge al alcohol. Se trata, pues, de un final totalmente abierto: la conclusión pertenece al espectador.

El guión²⁷ encontrado en la *BIFI* presenta en esta escena diferencias importantes respecto a lo que aparece en la película. En primer lugar, los diálogos son diferentes, y sorprende el tratamiento formal con el que Serge se dirige a su amigo. Por otro lado, en el guión se indica que la película finaliza con la palabra FIN sobreimpresa en un plano exterior del pueblo al amanecer cuando lo que ocurre, como antes se ha comentado, es que se mantiene el primer plano de Serge hasta la interrupción brusca de la música sin que aparezca el vocablo final.

08. *Paris nous appartient*

Anne descansa en la habitación de una casa a las afueras de París tras enterarse de que su hermano ha muerto. Therry entra en la estancia y ambas mantienen una tensa conversación. Durante la misma, Therry confiesa haber matado a Pierre, el hermano de Anne, sin mayor motivo que la existencia de una falsa conspiración política engendrada en la mente de Philip. Anne grita entonces a Therry que salga de su habitación.

Un nuevo plano nos muestra cómo Therry sale al exterior, mientras un sonido de aves salvajes nos recuerda el emplazamiento de la casa. Baja unas escaleras y sube a su coche, encontrando a Philip sentado con el rostro entre sus manos. Therry pone el motor en marcha y le dice a Philip que se marchan, momento en que Anne sale de la casa y observa la escena desde lo alto de las escaleras.

Una vez el coche ha desaparecido, comienza a sonar una tranquila pieza musical, casi bucólica, mientras de lejos vemos a Anne, todavía en el porche de la casa. Un plano más cercano nos muestra cómo se encuentra con Jean-Val, unos de los integrantes del cuerpo actoral que ensayaba el *Pericles* a las órdenes del fallecido Gérard, manteniendo la siguiente conversación:

ANNE Qu'est-ce que vous allez faire maintenant?
JEAN-VAL On continue, il faut bien. On monte Périclès. Vous en êtes?
ANNE Pourquoi faire...
JEAN-VAL "Est-ce le vent d'ouest?"²⁸

Tras estas palabras del *Pericles* de Shakespeare, que intentan recordar en Anne la ilusión por volver a ensayar en la obra y a las que Anne no contesta como venía siendo habitual "*le vent du sud-ouest*" [*El viento del sudoeste*], la pieza musical se torna sombría y misteriosa unos instantes y finaliza. Anne bosteza agotada y deja a Jean-Val.

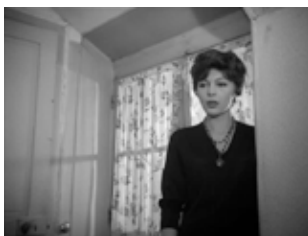
Un fundido encadenado da paso a una vista de París envuelta en sonido de campanadas, justo en el punto donde se encontraron hace tiempo Anne y Gérard y este último le propuso participar en la obra. Un nuevo plano nos muestra a Anne de perfil pensativa y triste con su mirada fija puesta en algo y a Jean-Val que la observa preocupado, mientras unos personajes en último término encienden un fuego. Un plano subjetivo de la mirada de Anne nos permite ver entonces a unos cisnes remontando el vuelo sobre un río o lago. Vuelta al plano anterior, Anne mira a Jean-Val sin decir nada y se aleja mientras comienza de nuevo a sonar la música. Un nuevo plano de los cisnes da paso a un encuadre de la actriz solitaria mirando al frente. Un nuevo plano subjetivo de su mirada nos mues-

tra cómo un hombre tira una piedra al agua. Vuelta de nuevo al plano de Anne solitaria, finalmente se sienta en una barca existente en el suelo y permanece cabizbaja.

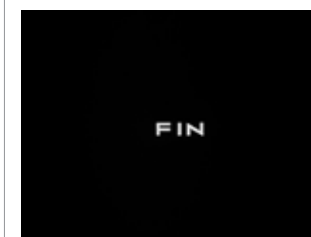
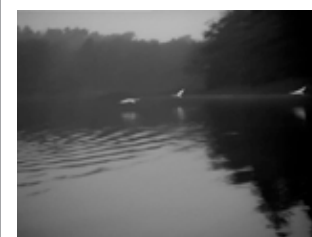
El aumento de volumen de la música coincide con un nuevo plano final de las aves alejándose mientras vuelan a ras de agua. El sonido que emiten parece formar parte de la pieza compuesta por Philippe Arthuys, hasta que finalmente la pantalla funde a negro y aparece la palabra FIN.

Utilizando de nuevo la terminología de Jesús García Jiménez, podríamos categorizar este final como restauración (categoría 03), propiciando de alguna manera una vuelta al orden que, si bien triste y dolorosa, parece que acaba con el desorden vital que ha acompañado a la protagonista durante toda la película. Sin embargo, el final de esta cinta también puede considerarse de algún modo abierto, sometido a interpretaciones, ya que la súbita marcha de Therry y Philip no deja claro que la conspiración política, en principio inexistente, no vaya a cobrarse nuevas vidas.

El guión²⁹ existente en la *BIFI* describe una situación totalmente diferente. Pierre, el hermano de Anne, no ha sido asesinado por Therry: se ha suicidado. Exculpada y confusa, Therry no sabe qué hacer, y Anne le recomienda como amiga, tras una larga conversación explicativa por parte de Therry, que se vaya de la casa de Jean-Val. Este último y Anne mantienen una conversación final similar a la de la película pero con matices diferentes, ya que se tutean con una mayor familiaridad y finalmente Anne contesta a la frase de Jean-Val extraída del *Pericles* y acepta continuar en la compañía. Philip quema en el bosque algunos documentos que pueden inculpar a los asistentes, mientras todas las



[PA·FIN >



1

27. *SCEN 290 B84.*

28. (ANNE) ¿Qué va a hacer ahora? / (JEAN-VAL) Continuamos, hay que hacerlo. Montamos *Pericles*. ¿Usted continúa? / (ANNE) Por qué hacerlo... / (JEAN-VAL) ¿Es el viento del oeste?

29. *LACHENAY 36/B7.*

culpas recaen en el doctor De Georges. Se trata de un final mucho más abierto, en el que se evidencia como nada ni nadie puede acabar con las conspiraciones y los hombres que las manejan, que no se detienen ante nada.

09. *Le coup du Berger*

Claire, visiblemente enfadada, abandona la casa de su amante Claude pegando un portazo. El plano siguiente nos muestra unas copas de vidrio vibrando sobre una mesa. Aunque la vibración parece motivada por el portazo, en realidad se trata de un espacio diferente ya que nos encontramos en la casa de Claire y Jean en el transcurso de una fiesta. Una música que aquí podemos considerar ambiental -y por tanto diegética- se funde con el murmullo de los invitados.

En la estancia vemos, entre otras personas, a Claude Chabrol -que maneja despistado una figurilla cerámica-, François Truffaut, Éric Rohmer y Jean-Luc Godard, que se levanta de un sofá para abrir la puerta a Solange, la hermana de Claire. Nada más entrar escuchamos al narrador:

(Voici le dernier coup: Claire comprend qui la joue. Trop tard)³⁰.

Jean se aproxima a ella para recogerle su abrigo, momento en el que Claire, petrificada, se da cuenta de que se trata del mismo abrigo que inicialmente su amante le regaló. Ello le permite concluir que Solange es la amante de su marido, y que fue éste último el que le engañó sustituyendo el abrigo de visón por uno de conejo tras recogerlo en la consigna de la estación. Solange entra en la estancia y saluda a los invitados hasta que finalmente se aproxima a una Claire hierática para besarla. Un nuevo plano nos muestra

entonces cómo Jean, con sonrisa satisfecha, deja el abrigo en una habitación mientras lo acaricia -como si acariciase a Solange.

De vuelta a la fiesta vemos cómo Jean se aproxima a Claire y le ofrece, con la satisfacción del triunfador, una copa de champagne. Claire, que lo ha comprendido todo en ese instante, sostiene la copa al aire mientras aumenta el volumen de la música y un fundido encadenado da paso a una pantalla negra donde se lee: FIN. LES FILMS DE LA PLEIADE.

Podríamos considerar este final enmarcado en la categoría 01.b) *Elucidación*, ya que descubrimos en el último momento una relación oculta entre dos personajes protagonistas que de alguna manera justifica completamente ciertas acciones que se han visto desarrolladas en la pantalla.

10. *Le peau douce*

Franca ha descubierto que su marido le engaña con Nicole. La vemos coger una escopeta del armario de su habitación, cargarla, y salir de la vivienda tras dar unas instrucciones a Ingrid, su empleada del hogar.

Al poco tiempo, Pierre llama al domicilio conyugal preguntando por su mujer desde el restaurante donde habitualmente come, pero Ingrid le dice que ésta ha salido. Pierre vuelve a sentarse a la mesa, ordena las cajetillas de cigarrillos existentes en sus bolsillos y se pone a leer el periódico esperando a que le traigan la comida. Este fragmento se acompaña con la habitual banda sonora, triste y algo melancólica, que acompaña a las imágenes gran parte de la película.

A continuación, vemos cómo Franca conduce rápida en su coche acompañada por una fre-



[CB · FIN >



30. He aquí el último golpe: Claire comprende quien se la ha jugado. Demasiado tarde.

nética banda sonora. Desconocemos la acción que va a realizar con la escopeta, no descartando la posibilidad de que cometa suicidio. Tras una serie de planos diversos por la ciudad, la vemos aparcar frente al restaurante: ya no albergamos dudas de que lo que busca es una satisfacción por el adulterio cometido por Pierre.

Franca sale de su coche mientras la pieza musical relaja su ritmo, esconde la escopeta bajo su gabardina y entra en el restaurante. Una vez allí, y mientras la música finaliza, Franca comprueba a través de una puerta de vidrio cómo su marido lee el periódico. El maître le saluda entonces como Señora Lachenay, pero ella entra en el salón restaurante sin contestarle. Franca mira al frente y un plano subjetivo de su mirada nos muestra a Pierre, que no se percata inicialmente de su presencia. Un plano más concreto de Franca mirando da paso a un nuevo plano de su marido que finalmente se da cuenta de que su mujer se encuentra allí.

A partir de aquí, se alternan una serie de planos con diferentes encuadres en los que vemos cómo Pierre sorprendido mira inicialmente al rostro de Franca y posteriormente, bajando la vista, fija su atención en cómo su mujer saca las fotos que le inculpan del bolsillo de su gabardina y se las arroja a la mesa.

Pierre se levanta orgulloso, momento en que Franca saca la escopeta escondida en su gabardina, le apunta y dispara. Pierre cae sobre la mesa abatido por los disparos, y un plano nos muestra cómo los comensales, asustados, se levantan de sus mesas. Entre el murmullo de la gente se escucha cómo alguien solicita que se llame a la policía.

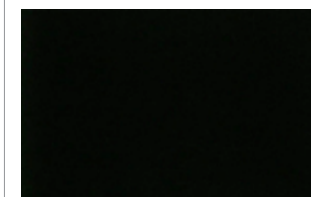
Cabizbaja, Franca hace acción de soltar la



[PD·FIN >



1



1

escopeta -fuera de cuadro-, avanza unos pasos y se sienta en el suelo. Justo en ese momento comienza de nuevo a sonar una pieza musical triste, mientras un primer plano de la actriz nos muestra cómo, en un gesto de arropamiento, se ajusta el cuello de su gabardina y, con la mirada perdida, esboza una sonrisa que anuncia la posibilidad de un cierto desequilibrio. Sobre este plano, se sobreimprime la palabra FIN. La pantalla funde a negro mientras la pieza musical continúa unos instantes.

El final de esta película probablemente sea el más complejo de categorizar, atendiendo a la colección de títulos estudiada. En primera instancia, y de lo más general a lo más particular, encontramos una referencia a la necesidad de cumplimiento de una serie de valores sociales aceptados: el culpable debe pagar por su delito (categoría 05). Truffaut, sin embargo, articula nuestro paulatino conocimiento de los hechos mediante una estrategia muy particular de filmación y montaje, jugando con la impaciencia del espectador ante un desenlace que parece imprevisible. El realizador no nos oculta ni el más mínimo detalle de las acciones que los dos personajes acometen: debemos sentir que algo dramático va a suceder, y durante el mayor tiempo posible (categoría 09.b). Por último, no podemos dejar de considerar el adulterio por parte de un hombre con una mujer más joven como un motivo itinerante y recurrente en la narración literaria o cinematográfica (categoría 02).

El guión³¹ consultado en los archivos de la *BIFI* presenta una gran similitud con la forma con la que esta escena se trabaja en la película. En el mismo encontramos una descripción muy pormenorizada de las actitudes de los personajes, acompañada de un preciso desglose de planos con algunas indicaciones

de cámara, pero no de montaje.

11. *Le mépris*

Paul acaba de enterarse de que su mujer ha muerto en un accidente de tráfico mientras iba de camino a Roma con el productor Jeremy Prokosh. Antes de marcharse de Capri, decide subir a la cubierta de la casa Malaparte para despedirse del equipo que está rodando *La Odisea*. En su camino de ascenso se cruza con Francesca e intenta dirigirle unas palabras, pero ésta le ignora. La escena está presidida por la misma pieza musical que inauguró la película durante los títulos de crédito.

Toda la escena final se construye mediante un único plano en movimiento. Ya en la cubierta, la cámara en travelling sigue a Paul mientras un actor disfrazado de griego simula atacarle con una espada. Finalmente, se acerca a Lang y ambos se despiden con las siguientes palabras mientras la pieza musical finaliza:

PAUL Monsieur Lang, je viens vouidire au-revoir.
 FRITZ LANG Au-revoir.
 Qu'est-ce que vous ferez?
 PAUL Je vais retourner à Rome. Je vais finir d'écrire ma pièce de théâtre.
 FRITZ LANG Bon.
 PAUL Et vous?
 FRITZ LANG Je terminerai le film. Il faut toujours terminer qu'est-ce qu'on a commencé.

Paul mira entonces hacia el set de rodaje y pregunta:

PAUL Quel plan vous faites là?
 FRITZ LANG Le premier regard d'Ulysse



[LM·FIN >



>

31. SCEN 2085 B622.

32. (PAUL) Señor Lang, vengo a decirle adiós. / (LANG) Adiós. ¿Qué va a hacer? / (PAUL) Vuelvo a Roma. Voy a terminar de escribir mi obra de teatro. / (LANG) Bueno. / (PAUL) ¿Y usted? / (LANG) Voy a terminar la película. Hay que terminar todo aquello que se ha empezado. / (PAUL) ¿Qué toma están preparando? / (LANG) La primera mirada de Ulises cuando puede ver su patria. / (PAUL) ¿Ítaca? / (PAUL) Bien, adiós señor Lang. / (LANG) Adiós, hasta pronto espero.

33. Señor Lang, estamos preparados.

quand il peut voir sa patrie.

PAUL Ithaque ?

(Fritz Lang Asiente con la cabeza)

PAUL Alors, au-revoir monsieur Lang.

FRITZ LANG Au-revoir, à bientôt j'espère³².

Mientras estrechan sus manos y mantienen esta conversación, el equipo de rodaje evoluciona sobre la cubierta preparando la toma: la script tomando notas, los técnicos de sonido e iluminación ultimando detalles, los ayudantes de cámara comprobando las guías de travelling, el fotógrafo de plató documentando la preparación... y todo ello dirigido por Jean-Luc Godard, trabajando como ayudante de realización. En paralelo a la conversación de Paul y Lang, escuchamos a su vez cómo los megáfonos transmiten las órdenes de preparación en francés y posteriormente se traducen al italiano.

En una estructura circular, Jean-Luc Godard vuelve a mostrarnos como lo hizo en los títulos de crédito, el aparataje artificial que rodea la filmación de una película. El espectador no es consciente, como no lo fue entonces, de "la cámara que rueda a la cámara que vemos rodando" en la película.

Tras la despedida, Paul sale de plano y vemos cómo Jean-Luc Godard se aproxima a Lang y le dice *Monsieur Lang, on est prêt*³³. Mientras se escuchan las últimas órdenes previas al rodaje, el director alemán se aproxima al set y, tras la lectura de la claqueta por parte de la script, se ordena el comienzo de la filmación de la toma.

El momento en que se ordena el movimiento en travelling de la cámara "filmada" coincide con el inicio de un movimiento de la cámara que registra esta escena aproximándose al actor -Ulises- que se desplaza por el borde de la terraza. Esta sincronización entre las

dos cámaras, la real y la ficticia, resulta muy interesante, ya que permite de una manera muy sencilla relacionar las dos acciones de rodaje.

Finalmente, el encuadre pierde al actor centrándose en un plano fijo del horizonte mientras un doble megáfono dice las palabras:

Silence. Silenzio.

Unos tensos acordes orquestados con instrumentos de viento dan paso a una pantalla negra en la que leemos con letras azules la palabra FIN.

El silencio que se nombra es el del mar, pero también el de una historia que se ha acabado.

SILENZIO



>



4	Apéndices
4.1	Fichas técnicas y sinopsis
4.2	Nomenclatura razonada
4.3	Listado de películas

Las películas se ordenan alfabéticamente según su título original en francés.

El nombre entre paréntesis y en cursiva junto a cada intérprete corresponde a su personaje en la película. La inicial entre corchetes y en azul, que en ocasiones sigue al nombre entre paréntesis, corresponde a la nomenclatura utilizada en los esquemas y dibujos para referirnos a dicho personaje.

Los nombres de los diferentes oficios que aparecen en los títulos de crédito de las películas se han traducido y unificado para facilitar la comprensión. A modo de ejemplo: *chef opérateur - photographie - cameraman - directeur de la photographie - images de*, se agrupan con el término *Fotografía*.

En el caso en que en una misma categoría profesional se reseñe más de un nombre, éstos se separan con barra inclinada. Esto afecta especialmente al caso de los ayudantes, que no siempre se acreditan. Las comas se utilizan para separar entidades y no personas físicas, como laboratorios o estudios de sonido. En muchas ocasiones resulta difícil distinguir los créditos de producción y los de distribución, siendo en algunos casos coincidentes. Es por ello que, salvo en el caso en que este aspecto se explicita claramente, ambos créditos se unifican en una misma categoría.

Finalmente, indicar que se han reseñado úni-

camente aquellos nombres que los títulos de crédito de la película muestran, no recurriendo a cuestionarlos y/o eventualmente completarlos mediante un estudio de publicaciones especializadas. No obstante, y a efectos de una adecuada lectura comparativa, se adopta un orden único en todas las películas para el listado de categorías profesionales, independientemente de que en los títulos de crédito los nombres desfilen según una secuencia diferente.

01. *Ascenseur pour l'échafaud*
(Ascensor para el cadalso, 1957)

Dirección: Louis Malle. Ayudantes de dirección: Alain Fraissé / François Leterrier. Regidor: Hubert Mériat. Script: Francine Corteggiani. Producción / Distribución: Irénée Leriche / Jean Thuillier / Nouvelles Éditions De Films / Lux Compagnie Cinématographique de France). Guión: Roger Nimier / Louis Malle. Texto previo: Noël Calef (preadaptación del autor). Fotografía: Henri Decae. Ayudante de cámara: André Villard / Jean Rabier. Banda sonora: Miles Davis (Disque Fontana). Trompeta: Miles Davis. Saxo tenor: Barney Wilen. Piano: René Urtreger. Contrabajo: Pierre Michelot. Batería: Kenny Clarke. Montaje: Léonide Azar. Ayudante de montaje: Kenout Peltier / Madeleine Bibollet. Fotografía fija: Jean-Louis Castelli. Decorados: Rino Mondellini / Jean Mandaroux. Ayudante de decorados: Pierre Guffroy. Sonido:

Raymond Gauguier / Western Electric Système Sonore, Efectos especiales Lax, Estudio Eclair à Epinay, Laboratorios Franay LTC St. Cloud, Grabaciones Poste Parisien, Licencia de exhibición n°19.538. Consejero técnico: Jean-Paul Sassy. Maquillaje: Boris de Fast. Accesorios: Jacques Martin. Intérpretes: JEANNE MOUREAU (*Florence Carala*) [F] MAURICE RONET (*Julien Tavernier*) [J] GEORGES POUJOULY (*Louis*) [L] YORI BERTIN (*Veronique*) [V] JEAN WALL (*Simon Carala*) [C] ELGA ANDERSEN (*Frieda Bencker*) [FB] SYLVIANE AISENSTEIN (*Yvonne, la chica del bar*) MICHELINE BONA (*Geneviève, la secretaria*) [G] GISELE GRANDPRÉ (*Jacqueline Mauclair*) JACQUELINE STAUP (*Anna*) MARCEL CUVELIER (*Recepcionista del motel*) GERARD DARRIEU (*Maurice*) [M] CHARLES DENNER (*Ayudante comisario*) HUBERT DESCHAMPS (*Substituto del procurador*) JACQUES HILLING (*Hombre del garaje*) MARCEL JOURNET (*Presidente del consejo de administración*) FRANÇOIS JOUX (*Comisario de policía*) IVAN PETROVICH (*Horst Bencker*) [HB] FELIX MARTEN (*Christian Subervie*) [C] LINO VENTURA (*Comisario Cherrier*) [CCH] Duración: 92' Color: BN Formato: 1,66:1

Sinopsis: FLORENCE es la amante de JULIEN TAVERNIER. SIMON CARALA, el marido de FLORENCE es un hombre de negocios, jefe de JULIEN. FLORENCE Y JULIEN premeditan el asesinato de CARALA para escapar juntos. A fin de disponer de una coartada, JULIEN convence a su secretaria GENEVIÈVE de que, aun siendo sábado, se quede un rato más y, escalando por la galería exterior del edificio, accede

al despacho de CARALA. Una vez allí, y tras manifestar el odio hacia sus actividades especulativas, lo asesina con la pistola del empresario y la deja en sus manos para que parezca un suicidio. Posteriormente, simula que las puertas del despacho se han cerrado por dentro, desciende por la galería, vuelve a su despacho y sale a buscar a la secretaria para marchar del edificio. Al coger su coche aparcado en la calle, se da cuenta de que ha dejado una prueba -el gancho con el que ha escalado- y tiene que volver corriendo al interior del edificio, dejándose arriesgadamente el coche en marcha. JULIEN coge el ascensor esperando poder eliminar la prueba del crimen en el mismo momento en que MAURICE, el guardia, desactiva la electricidad del edificio -es sábado-, por lo que JULIEN queda encerrado.

Una joven florista -VÉRONIQUE- y su novio -LOUIS- roban el coche en marcha con la idea de hacer una escapada fuera de París. En éste encuentran la gabardina de JULIEN junto con la pistola y una mini cámara de fotos usada. FLORENCE, que espera a su amante en el café en el que habían acordado encontrarse tras acometer el asesinato, ve pasar el coche robado y piensa que es JULIEN quien lo conduce, acompañado de la florista a la que reconoce. Cuestionándose todo, FLORENCE vaga por París.

LOUIS y VÉRONIQUE conducen por la autopista cuando son adelantados por un mercedes deportivo con el que entablan una carrera y con el que finalmente coinciden en un motel de carretera. La pareja de jóvenes ladrones se inscriben además en el motel como Sr y Sra Tavernier. El mercedes era conducido por un matrimonio de turistas alemanes -el matrimonio BENCKER- que invitan a los jóvenes a cenar a su habitación del motel. Una vez allí, y tras una noche llena de alcohol, FRIDA BENCKER decide tomar unas fotos de su marido

-HORST BENCKER- y de LOUIS con la cámara de JULIEN para posteriormente dejarlas a revelar en un buzón del motel. Tras una noche agitada, LOUIS no puede dormir y convence a VÉRONIQUE de volver a París. El joven decide no volver con el coche de JULIEN sino con el coche de los alemanes, pero mientras intenta robarlo es sorprendido por HORST BENCKER que simula tener una pistola en la mano. LOUIS se asusta y, con la pistola de JULIEN, mata al matrimonio. Tras este asesinato, la pareja vuelve a la ciudad, se encierran en la habitación de la joven e intentan suicidarse. La policía descubre e investiga el asesinato de los alemanes y lo atribuye a JULIEN ya que su coche y su pistola están en el motel. Se publica su caza y captura en los periódicos. JULIEN, que creía haber ejecutado el crimen perfecto, se ve por el contrario involucrado en un asesinato que no ha cometido y para el que no tiene ninguna coartada.

La policía solicita al guardia nocturno del edificio de oficinas Carala la apertura de este para investigar el despacho de JULIEN, momento en el que, al conectar de nuevo la electricidad se pone en marcha el ascensor y JULIEN escapa. En ese mismo momento el guarda descubre el cuerpo sin vida del empresario CARALA. Cuando JULIEN va a buscar su coche y descubre que ha desaparecido, piensa que la grúa se lo ha llevado y decide tomarse un café en el lugar donde había acordado reunirse con FLORENCE. Debido a que su foto aparece en los periódicos es reconocido, por lo que llaman a la policía para su detención. Todas las pruebas apuntan a JULIEN, que es sometido a un intenso interrogatorio. Cuando FLORENCE va al edificio de oficinas Carala a hablar con el gerente para saber cómo va a continuar el negocio, descubre el periódico en el que aparece JULIEN, detecta la confusión de la noticia y busca a la florista. Descubre así a los dos jóvenes que no han

logrado suicidarse. LOUIS, en un último intento por salvarse, se acerca al motel para recuperar las fotos hechas por FRIDA BENCKER delatoras de su presencia en el apartamento. FLORENCE le sigue. Finalmente, en el cuarto de revelado se descubre que en la cámara de fotos están las fotos de LOUIS y VÉRONIQUE que demuestran su culpabilidad. Junto a ellas se revelan también las que comprometen a FLORENCE y JULIEN, delatando así su complicidad en el asesinato de SIMON CARALA.

02. *Hiroshima mon amour*

(*Hiroshima mon amour*, 1959)

Dirección: Alain Resnais. Ayudantes de dirección: I. Shirai / T. Andrefouet / J.-P. Leon R. Guyonnet / Itoi / Hara. Regidores: R. Knabe / I. Ohashi. Script: Sylvette Baudrot. Producción / Distribución: Sacha Kamenka / Shirakawa Takeo / Samy Halfon / Argos Films / Como Films / Daiei Motion Picture Co Ltd / Pathe Overseas Productions. Ayudante de producción: Nicole Seyler. Guión: Marguerite Duras. Consejero literario: Gérard Jarlot. Fotografía: Sacha Vierny / Takahashi Michio. Ayudantes de cámara: Goupil Watanabe / Ioda. Banda sonora: Georges Delerue / Giovanni Fusco / J. Chiabaut / D. Clerval / Y. Nogatomo / N. Yamagutschi. Montaje: Henri Colpi / Jasmine Chasney / Anne Sarraute. Decorados: Esaka / Mayo / Petri. Ayudante de decorados: Miyakuni. Sonido: P. Calvet / R. Renault / Yamamoto / Laboratorios Éclair, Grabaciones Maignan et Simo, Licencia de exhibición n°29.890. Iluminación: Ito. Vestuario: Gérard Collery. Maquillaje: A. Marcus / R. Toioda. Peluquería: Éliane Marcus. Accesorios: R. Jumeau / Ikeda. Intérpretes: EMMANUELE RIVA (*ELLA*) [M] EIJI OKADA (*EL*) [H] STELLA DASSAS (*La madre*) PIERRE BARBAUD (*El padre*) BERNARD FRESSON (*El amante alemán*) Duración: 90' Color: BN Formato: 1,37:1

Sinopsis: Un japonés y una europea, prácticamente desconocidos, se despiertan en un hotel de Hiroshima tras una noche de amor. Tras una breve conversación, ELLA sale a la terraza del hotel a tomar un café. Al regresar observa a su amante mientras duerme, y su mirada se entristece con el recuerdo de un amor pasado. Ambos salen de la habitación y se despiden con la intención de no verse más. ELLA está en Hiroshima para rodar una película franco-japonesa sobre la paz y debe partir al día siguiente hacia Europa, donde se reencontrará con su marido. EL lo sabe y decide ir a buscarla al lugar de rodaje. Una vez allí se encuentran y asisten a la filmación de un desfile por la paz. Esto hace que ELLA viva unos momentos intensos tras los cuales ambos deciden ir a casa de EL. Tras este nuevo encuentro íntimo -interrumpido por la llamada de la mujer de EL-, deciden tomar algo en un salón de té junto al río. Allí mantienen una larga conversación en la que ELLA expía su dolor por una historia ocurrida durante su juventud en Nevers. Las resonancias con la historia de su amante japonés resultan evidentes, ya que ella se enamoró durante la ocupación alemana de un oficial que fue asesinado el mismo día en que acabó la guerra. Fruto de la relación que mantuvo con él, la población de Nevers la sometió a la humillación pública y su familia la castigó con un encierro en el sótano de su casa durante meses. Al final de su encierro, ELLA se trasladó a París, justo el mismo día que estalló la bomba atómica en Hiroshima. De vuelta al presente, y tras el recuerdo de la historia de ELLA, ambos intentan despedirse una vez más, pero no quieren separarse. Dos nuevas escenas, una en la estación de tren, y otra en un salón nocturno llamado Casablanca, permiten que ambos alarguen su despedida. Al final de la película, ELLA vuelve a su habitación y ambos se despiden con un abrazo.

03. *Le beau Serge*

(*El bello Sergio*, 1958)

Dirección: Claude Chabrol. Ayudantes de dirección: Philippe De Broca / Charles Bitsch / Claude De Givray. Regidor: Jean Lavie. Script: Jacqueline Parey. Producción: Claude Chabrol / Jean Cotet / AJYM-FILMS. Guión: Claude Chabrol. Fotografía: Henri Decae. Ayudantes de cámara: Jean Rabier / Pierre Ginet / Alain Levent. Banda sonora: Emile Delpierre / Orchestre de l'Assotiation Emile Delpierre sous la direction de l'auteur. Musique du bal: Geo Legros. Montaje: Jacques Gaillard. Ayudante de montaje: Gisele Chezeau et Janine Oudoul. Fotografía fija: André Dino. Decorados: André Bouladoux / René Limat. Sonido: Jean-Claude Marchetti / Laboratorios GTC en Joinville, Licencia de exhibición n°20.793. Jirafa de sonido: Jean Labussiere. Consejero técnico: Jean-Paul Sassy. Administrador - contable: Roland Nonin. Maquillaje: Lucette Deuss. Intérpretes: GÉRARD BLAIN (*Serge*) [S] JEAN-CLAUDE BRIALY (*François*) [F] MICHELE MERITZ (*Yvonne*) [Y] BERNADETTE LAFONT (*Marie*) CLAUDE CERVAL (*El cura*) JEANNE PEREZ (*Madame Chaunier*) ANDRÉ DINO (*Michel, el médico*) MICHEL CREUZE (*El panadero*) CHRISTINE DOURDET. GEO LEGROS ET SON ORCHESTRE. LES HABITANTS DE SARDENT. EDMOND BEAUCHAMP.

Duración: 96' Color: BN Formato: 1,33:1

Sinopsis: Trasladado desde tiempo atrás a París, FRANÇOIS regresa a Sardent, su pueblo natal, para pasar un periodo de convalecencia después de un cuadro tuberculoso. Allí se encuentra de nuevo con SERGE, un amigo de la infancia que ha caído en el alcohol después de que su mujer YVONNE haya alumbrado muerto un hijo mongólico. Ahora YVONNE espera otro hijo, pero SERGE siempre está borracho y ha vuelto a frecuentar a una amante de su juventud, MARIE, con la cual

también FRANÇOIS tiene una breve aventura. A pesar de la hostilidad mezclada con vergüenza que demuestra SERGE, FRANÇOIS intenta ayudarlo a salir del túnel autodestructivo en el que parece precipitarse cada vez más. La empresa no es fácil y hay muchos fracasos, siendo el más escandaloso la pelea que tiene lugar entre ambos durante un baile. Esto les distancia profundamente aunque un tiempo más tarde, y aun a riesgo de su propia salud, FRANÇOIS busca a SERGE en el curso de una tormenta de nieve nocturna para llevarlo a su casa y que acompañe a YVONNE mientras da a luz a un niño, esta vez sin ninguna malformación física.

04. *Le coup de Berger*

(*Le coup de Berger*, 1956)

Dirección: Jacques Rivette. Ayudante de dirección: Jean-Marie Straub. Producción / Distribución: Claude Chabrol / Pierre Braunberger du groupe des Trente présente / Les Films de la Plaiade. Guión: Jacques Rivette / Claude Chabrol / Charles Bitsch. Fotografía: Charles Bitsch. Ayudante de cámara: Robert Lachenay. Banda sonora: Francois Couperin. 'L'imperiale' et 'L'apothéose De Lulli', Orchestre de chamnre Hewitt, Enregistrement Les Discophiles Français. 'Les Jeunes Seigneurs', au clavecin Eta Harich-Schneider, enregistrement Urania. Montaje: Denise de Casabianca. Sonido: Estudios Marnigan, Laboratorios CTM, Licencia de exhibición n°18.683. Intérpretes: VIRGINIE VITRY (*Claire*) [C] ANNE DOAT (*Solange*) [S] ETIENNE LOINOD (*Jean*) [J] JEAN-CLAUDE BRIALY (*Claude*) [Cd]

Duración: 30' Color: BN Formato: 1,33:1

Sinopsis: CLAIRE y CLAUDE son amantes. Tras una tarde compartida en el piso de CLAUDE, éste le regala un abrigo de pieles que CLAIRE

no puede aceptar libremente ya que su marido sospecharía. Para poder recibir el regalo, urden una estratagema: dejarán el abrigo en una consigna de una estación y CLAIRE simulará haber encontrado el resguardo de la consigna en un taxi. Esa misma noche, CLAIRE intenta convencer a su marido JEAN mientras cenan de que vaya al día siguiente a recoger el paquete de la consigna y así evitar la sospecha. Tras una larga conversación con iniciales reticencias JEAN acepta. Al día siguiente por la tarde, cuando el marido regresa con el paquete, la pareja lo abre y descubre un abrigo diferente al que debía haber, de mucho menor valor. CLAIRE, indignada, corre hacia el piso de CLAUDE para recriminarle que el fallo del plan ha sido culpa suya. Finalmente, en una fiesta que CLAIRE y JEAN dan en su casa, hace acto de aparición SOLANGE, hermana de CLAIRE, vistiendo el abrigo de pieles que originalmente llevaron a la consigna y que su marido recogió. Este hecho, junto con la actitud cómplice de JEAN y SOLANGE, permite a CLAIRE atar cabos y concluir que ambos son amantes.

05. *Le mépris*

(*El desprecio*, 1963)

Dirección: Jean-Luc Godard. Producción / Distribución: Philippe Dussart / Carlo Lascari / Georges De Beauregard / Carlo Ponti / Rome-Paris films, Concordia, Compagnie Cinématographique Champion, Roma. Texto previo: novela de Alberto Moravia. Fotografía: Raoul Coutard. Banda sonora: Georges Delerue. Montaje: Agnès Guillemont. Sonido: William Sivel / Laboratorios SCOPE GTC en Joinville. Intérpretes: BRIGITTE BARDOT (*Camille Javal*) [C] MICHEL PICCOLI (*Paul Javal*) [P] JACK PALANCE (*Jeremy Prokosch*) [J] GIORGIA MOLL (*Francesca Vanini*) [F] FRITZ LANG (*Fritz Lang*) [FL]

Duración: 110' Color: C Formato: 2,35:1

Sinopsis: PAUL, un escritor mediocre, es contratado por el productor cinematográfico JEREMY PROKOSCH para la re-conducción del guión de una versión de *La Odisea* que está rodando, dirigida por FRITZ LANG. Tras visionar unos planos de prueba en los estudios de Cinecittá, PROKOSCH conoce a CAMILLE, la atractiva mujer de PAUL. Al abandonar los estudios, el productor sugiere a la pareja que acudan a su casa para tomar un aperitivo, proponiendo a CAMILLE que vaya en su coche deportivo y que PAUL lo haga en taxi. CAMILLE, extrañada, espera de su marido que no acepte la propuesta, pero éste asiente probablemente para evitar problemas con el hombre que le va a contratar. Este gesto molesta a CAMILLE, que empieza a generar un sentimiento de desprecio hacia su marido. Una vez en el jardín de la casa en el que también se encuentra FRANCESCA, la secretaria de PROKOSCH, se genera una tensa situación entre todos. Tras la visita, PAUL y CAMILLE vuelven a su apartamento y, en una larga y tensa escena, se manifiesta que la relación entre ambos pasa por un momento muy delicado, probablemente sin solución. Parte de la película *La Odisea* se rueda en una villa en la costa de Capri y PROKOSCH invita a CAMILLE y PAUL a acompañarle hasta allí con el fin de seguir hablando del guión que éste último tiene que escribir. Ya en la villa, PAUL, que se ha dado cuenta de que lo que en realidad quiere PROKOSCH es un producto comercial, toma la decisión de no escribirlo. A ello se le une que la relación con su mujer ha empeorado tras la conversación en el apartamento hasta el punto de descubrir a CAMILLE besándose con el productor. Tras una nueva discusión entre ambos, finalmente la joven decide dejar a su marido e irse a roma con PROKOSCH en su coche deportivo. Durante el viaje, ambos tienen un accidente y mue-

ren. La película finaliza con la despedida de PAUL del equipo de rodaje que sigue trabajando en *La Odisea*.

06. *La peau douce*

(*La piel suave*, 1964)

Dirección: François Truffaut. Producción / Distribución: Athos Films Distribution. Guión: François Truffaut / Jean-Louis Richard. Fotografía: Raoul Coutard. Banda sonora: Georges Delerue (Editions musicales Hortensia). Montaje: Claudine Bouché. Sonido: Laboratorios Franay LTC St. Cloud, Grabaciones Estudios Marignan, Obligaciones Films de la Pleiade, Symphonie des jouets (Haydn), Licencia de exhibición n°28.067, Copyright Films du Carrosse - Sedif-Simar, París 1964. Intérpretes: JEAN DESAILLY (*Pierre Lachenay*) [P] FRANÇOISE DORLEAC (*Nicole*) [N] NELLY BENEDETTI (*Franca Lachenay*) [F] DANIEL CECCALDI (*Clément*) [C] LAURENCE BADIE (*Ingrid*) [I] PHILIPPE DUMAT. PAULE EMANUELLE (*Odile*) [O] MAURICE GARREL. SABINE HAUDEPIN (*Sabine Lachenay*) [S] DOMINIQUE LACARRIERE (*Dominique*) [D] JEAN LANIER (*Michel*) [M] PIERRE RISCH. Duración: 113' Color: BN Formato: 1,33:1

Sinopsis: PIERRE LACHENAY, prestigioso conferenciante y figura pública, vive en París con su esposa FRANCA y su hija SABINE. Un día se dirige a Lisboa para ofrecer una conferencia y durante el viaje conoce a NICOLE, una azafata de vuelo con la que vive un romance de una noche. De regreso a París, ambos continúan su aventura sentimental mientras la relación entre PIERRE y FRANCA se degrada. Cansados de no poder vivir su relación en libertad, PIERRE propone a NICOLE que le acompañe a Reims, donde tiene que presentar una película de Marc Allégret, *Avec André Gide*. Tras pasar la noche en un albergue rural, PIERRE toma fotografías de NICOLE y

él juntos. FRANCA llama a su marido desde París para informarle de que ha descubierto que no ha estado en Reims todo el tiempo que dice haber estado, por lo que, a su regreso a la ciudad, discuten y él la abandona. PIERRE deposita entonces sus esperanzas en NICOLE, pero ésta considera que su relación no es posible y le rechaza. Mientras tanto, FRANCA encuentra el resguardo del revelado de las fotos comprometedoras de su marido y NICOLE, y va a recogerlas. Desde el restaurante en el que almuerza, PIERRE trata de llamar a su mujer para arreglar las cosas pero su empleada del hogar, INGRID, le informa de que acaba de salir de casa. Finalmente FRANCA irrumpe en el restaurante abarrotado de gente, se acerca a PIERRE y le tira las fotos a la cara. Posteriormente saca un rifle con el que le dispara.

07. *Paris nous appartient*

(*París nos pertenece*, 1960)

Dirección: Jacques Rivette. Ayudantes de dirección: Jean Herman / Isabelle Phat / Alain Pozarnik. Regidor: Robert Lachenay. Script: Laura Mauri. Producción: Roland Nonin / AJYM-FILS et Les Films du Carrosse. Guión: Jacques Rivette / Jean Gruault / Suzanne Schiffman. Fotografía: Charles Bitsch. Ayudantes de cámara: Andre Mrugalski / Bernard Large-mains. Banda sonora: Philippe Arthuys. Colaboración: Ivo Malec. Guitarra: Jean Borredon. Montaje: Denise De Casabianca. Ayudante de montaje: Ghislaine Desjonqueres. Sonido: Christian Hackspill / Laboratorios GTC en Joinville, Licencia de exhibición n°22.230. Intérpretes: BETTY SCHNEIDER (*Anne Goupil*) [A] GIANI ESPOSITO (*Gerard Lenz*) [G] FRANÇOISE PREVOST (*Terry Jordan*) DANIEL CROHEM (*Philip Kaufman*) FRANÇOIS MAISTRE (*Pierre Goupil*) BIRGITTA JUSLIN (*Birgitta*) [B] NOELLE LEIRIS. MONIQUE LE PORRIER. MALKA RIBOWS-

KA. LOUISE ROBLIN. ANNE ZAMIRE. PAUL BISCIGLIA. JEAN-PIERRE DELAGE. CLAUS VON LORBACH. JEAN MARTIN. HENRI POIRIER. ANDRE THORENT. JANE CAR. JACQUELINE DUPUIS. CLAIRE FISCHER. TERESA GRACIA. DANIELLE VERCOUTRE. LILIANE WEINER. ROLAND DAVILLER. FERNAND GEORGE. FRANÇOIS ROBERT. JOSE SEBASTIAN. JEAN-MARIE ROBAIN. HANS LUCAS. JEAN-CLUADE BRIALY (*Jean-Marc*)

Duración: 140' Color: BN Formato: 1,33:1

Sinopsis: Un día ANNE, mientras lee en su habitación escucha en el corredor unos sonidos que le inquietan. Tras acercarse a la habitación contigua descubre a su vecina que le habla muy nerviosa de la posibilidad de que un tal Juan haya sido asesinado. Posteriormente toma un café con su hermano, PIERRE, y la novia de éste para contarle la historia, ya que su vecina le ha nombrado a su hermano. Este es el punto de arranque de una intriga que ANNE intentará resolver y en la que se le irán cruzando muy diversos y enigmáticos personajes: PHILIP, un emigrado americano, que está obsesionado con la posibilidad de un complot internacional; TERRY, una amiga de Philip, persona dura y enigmática; BIRGITTA, una frívola modelo sueca, vecina de Philip, el DR. DE GEORGES, un intelectual oscuro y hermético y, principalmente GÉRARD, un director de teatro que está montando una versión sobre el *Pericles* de Shakespeare y del que ANNE se enamora. El conocimiento que ANNE tiene de GÉRARD -trabajan juntos en su obra-, le permite intuir que su amigo está en peligro, probablemente debido al mismo misterio que asesinó a Juan y que no acierta a comprender. Durante toda la película ANNE visita una y otra vez a estos personajes intentando averiguar datos sobre lo que le atormenta hasta que finalmente GÉRARD y posteriormente el hermano de ésta, PIERRE, son asesinados.

08. *Pickpocket*

(*Pickpocket*, 1959)

Dirección: Robert Bresson. Ayudantes de dirección: Claude Clément / Michel Clément / Jacques Ballanche. Regidor: Michel Cloquet. Script: O. Lemarchand. Producción: Agnes Delahaie / Lux compagne cinématographique de France. Fotografía: L.-H. Burel. Ayudantes de cámara: Henri Raichi / A. du Breuil / J. de Saint Girons. Banda sonora: J.B.Lulli (Transcription F. Oubradois). Conducción musical: Marc Lanjean / Editions Transatlantiques. Montaje: Raymond Lamy. Ayudante de montaje: G. Falaschi. Decorados: Pierre Charbonnier. Ayudante de decorados: P. Guffroy. Sonido: Antoine Archimbaud / Estudios Franstudio Saint-Maurice, Grabaciones Post Parisien, Westrex Recording System, Laboratorios Franay LTC St. Cloud, Efectos especiales Lax, Película Gevaert-France, Copyright by Agnes Delanaie 1959, Licencia de exhibición n°22.135. Administrador: Léon Sanz. Consejero técnico para los gestos de los carteristas: Kassagi. Vestuario: L. Scatena. Intérpretes: MARTIN LA SALLE (*Michel*) [M] MARIKA GREEN (*Jeanne*) [Je] JEAN PELEGRI (*El inspector principal*) [1] DOLLY SCAL (*La madre*) PIERRE LEYMARIE (*Jacques*) [J] KASSAGI (*1er cómplice*) PIERRE ETAIX (*2o cómplice*) CESAR GATTEGNO (*Un inspector*) [2]

Duración: 75' Color: BN Formato: 1,37:1

Sinopsis: MICHEL se confiesa a su diario: ha robado dinero del bolso de una mujer en el hipódromo. Durante toda la película, escucharemos la voz en off de MICHEL justificando sus acciones y expresando sus sentimientos. La policía le detiene, aunque por falta de pruebas finalmente lo deja en libertad. A la mañana siguiente, confía el dinero procedente del robo a JEANNE, una vecina de su madre para que cuide de ésta durante su enfermedad. Posteriormente se encuentra con

un amigo, JACQUES, y casualmente, con el comisario que le había interrogado el día anterior. Durante la conversación que mantienen los tres, MICHEL defiende que para él robar es una cuestión moral por lo que decide seguir robando y perfeccionar su técnica. A pesar del fallecimiento de su madre, MICHEL y JACQUES mantienen el contacto con la joven JEANNE, con la que han trabado una amistad. De hecho, JACQUES y JEANNE serán protagonistas de un idilio, del que nacerá un hijo. Un día, un experto carterista profesional mantiene un encuentro con MICHEL y le ofrece trabajar juntos. Debido a ello, los robos se especializan y, con la ayuda de un tercer cómplice, comienzan a abordar hurtos más complicados. La policía detiene a los dos cómplices y MICHEL, asustado, decide abandonar la ciudad. Previamente, promete a JEANNE, de la que se ha enamorado, que un día volverá como un hombre honesto. Durante el período que pasa fuera de París, envía el dinero procedente de su trabajo a JEANNE para que cuide al hijo de ésta. Todo se complica el día que decide volver a delinquir y un policía, de paisano, le tiende una trampa y es encarcelado. Es durante su encierro en prisión cuando el amor entre JEANNE y MICHEL se hace evidente. La película finaliza cuando, a través de las rejas que les separan, la voz en off de MICHEL declara: '*oh Jeanne, qué extraño camino tuve que tomar para llegar a ti*'.

09. Six contes moraux: 1 La boulanger de Monceau

(Seis cuentos morales: 1 La panadera de Monceau, 1962)

Dirección: Eric Rohmer. Producción / Distribución: Les Films de Losange / Barbet Schroeder. Fotografía: Jean-Michel Meurice / Bruno Barbey. Intérpretes: BARBET SCHROE-

DER (Joven - Narrador) [X] CLAUDINE SOUBRIER (Jacqueline) MICHÈLE GIRARDON (Sylvie) [S]
Duración: 26' Color: BN Formato: 1,37:1

Sinopsis: Dos jóvenes estudiantes de Derecho acuden a cenar todas las noches a la plaza de Villiers, cerca del parque de Monceau. Durante su recorrido se cruzan a menudo con una joven por la que uno de ellos -el NARRADOR- se siente fuertemente atraído. Incitado por SCHMIDT, su compañero, el narrador planea la forma de abordarla en plena calle cuando un golpe repentino de fortuna viene en su ayuda. Un choque fortuito hace que se crucen unas palabras entre ellos y que quede en el aire la promesa de una próxima cita. La fortuna, sin embargo, se trueca en desgracia. La joven, llamada SYLVIE, desaparece y el NARRADOR decide, puesto que se acercan los exámenes finales y no puede distraer horas de sus estudios, prescindir de la cena con su amigo para dedicar más tiempo a su búsqueda. Su alimentación se compone entonces, casi exclusivamente, de unos pasteles que compra en una panadería del mismo barrio. Dos mujeres atienden este establecimiento: la dueña y una dependienta más joven y agradecida que recibe los piropos de los chicos de la zona. Dándose cuenta del interés que despierta en esta última, el NARRADOR decide aliviar sus penas con ella y, después de un breve periodo de galanteo, consigue concertar una cita. Esa misma noche, aparece SYLVIE con una pierna escayolada. Al encontrarse de nuevo ante ella, el joven sustituye su compromiso con la PANADERA y se marcha a cenar con SYLVIE. Durante la cena, ésta le confiesa que ha visto todas sus andanzas desde la ventana de su casa, situada enfrente de la panadería. Seis meses después, SYLVIE y el NARRADOR se casan.

10. Six contes moraux: III Ma nuit chez Maud
(Seis cuentos morales: III Mi noche con Maud, 1969)

Dirección: Eric Rohmer. Producción / Distribución: Les Films du Losange / Barbet Schroeder / Pierre Cottrell / Alfred De Graaff / Pierre Grimberg / F.F.P. / Les Films du Carrosse / Les Films des Deux Mondes / Les Films de la Pleiade / Les Productions de la Gueville / Renn Productions / Simar Films. Fotografía: Nestor Almendros / Emmanuel Machuel / Jean-Claude Gasché / Philippe Rousset / Laboratoires Eclair. Montaje: Cecile Decugis / Christine Lecouvette / Studios A.P.E.C. Decorados: Nicole Rachline / Knoll International - Maison Suédoise - Galeries Barbès - Racht - Steph Simon - Scholtés - Hélène - Télé Cardinet - Conseil en Publicité Bousigué & Cie. Sonido: Jean-Pierre Ruh / Jacques Maumont / Alain Sempé / C.F.D.C. - U.G.C. Sirius Consortium Pathe, Licencia de exhibición n°35.168. Intérpretes: JEAN-LOUIS TRINTIGNANT (Jean-Louis) [J] FRANÇOISE FABIAN (Maud) [M] MARIE-CHRISTINE BARRAULT (Françoise) [F] ANTOINE VITEZ (Vidal) [V] LÉONIDE KOGAN (El violinista) GUY LEGER (El cura) ANNE DUBOT (La amiga rubia)
Duración: 110' Color: BN Formato: 1,33:1

Sinopsis: Después de una estancia de varios años en América, el narrador JEAN-LOUIS -ingeniero de Michelin- se incorpora a su nuevo puesto de trabajo en Clermont-Ferrand. Desde su llegada vive en la periferia y su única relación con el exterior consiste en acudir a misa de once todos los domingos. Durante los oficios religiosos observa a una joven rubia, FRANÇOISE, a la que ha decidido convertir en su mujer. Una tarde, JEAN-LOUIS se encuentra con VIDAL (un antiguo compañero de instituto, marxista y profesor de filosofía) y ambos conversan acerca del azar, del cálculo de probabilidades y de la

célebre apuesta matemática de Pascal. Unos días más tarde VIDAL invita al ingeniero a visitar a MAUD, una amiga suya, la tarde de Navidad. Divorciada desde hace poco tiempo y madre de una niña, MAUD, que pertenece a una familia de librepensadores, se alegra de poder intercambiar opiniones con un católico practicante. La conversación entre los tres gira muy pronto alrededor del matrimonio, la religión y la apuesta de Pascal. Después de la cena, VIDAL se despide y JEAN-LOUIS (atrapado por una copiosa nevada) se queda a pasar la noche en casa de MAUD. Ésta trata de seducirlo sin ningún éxito. A la mañana siguiente es él quien trata de acercarse a MAUD, pero ahora es ésta quien lo rechaza por voluble.

Después de un encuentro casual con FRANÇOISE, JEAN-LOUIS consigue acompañarla a casa y a partir de ese momento, comienzan un noviazgo. Apenas dos semanas después ella le confiesa que fue la amante de un hombre casado. Él, por su parte, le revela que la misma mañana en que se encontró con ella, salía de pasar la noche con una mujer. Ambos deciden no volver a hablar del pasado. Cinco años después, los dos se encuentran con MAUD en una playa de Bretaña. Él confiesa a FRANÇOISE que fue MAUD la mujer con quien pasó aquella noche mientras que, por la reacción de su mujer FRANÇOISE, descubre que ésta fue, a su vez, la amante del marido de MAUD.

11. *Un condamné a mort s'est échappé ou le vent souffle où il veut*

(Un condenado a muerte se ha escapado, 1956)

Dirección: Robert Bresson. Ayudantes de dirección: Michele Clément / Jacques Balanche. Script: Annie Dubouillon. Producción / Distribución: Robert Sussfeld / Jean Thuillier / Alain Poiré / Gaumont Nouvelles Editions de Films Distribution. Ayudante de

producción: Inrenee Leriche. Guión: Robert Bresson. Texto previo: André Devigny. Fotografía : L.H. Burel. Ayudante de cámara: Henri Raichi / Jean Charvein / Jean Chiabaut. Banda sonora: Mozart. Conducción musical: I. Disenhaus. Montaje: Raymond Lamy. Ayudante de montaje: Anne Kespars. Fotografía fija: Jean-Louis Castelli. Decorados: Pierre Charbonnier. Ayudante de decorados: Sydney Bettex. Sonido: Pierre André Bertrand / Grabaciones Poste Parisien, Estudios Franstudio S.Maurice, Laboratorios GTC en Joinville, Western Electric Système Sonore, Licencia de exhibición n°18.161. Ayudantes de sonido: Joseph Abjean / Guy Rophé. Intérpretes: FRANÇOIS LETERRIER (*Fontaine*) [F] CHARLES LE CLAINCHE (*Jost*) [J] MAURICE BEERBLOCK (*Blanchet*) [B] ROLAND MONOD (*El cura*) [C] JACQUES ERTAUD (*Orsini*) [O] JEAN-PAUL DELHUMEAU (*Hebrard*) [H] ROGER TREHERNE (*Terry*) [T] JEAN-PHILIPPE DELAMARRE (*El prisionero 110*) CESAR GATTEGNO (*El prisionero X*) JACQUES OERLEMANS (*El guarda penitenciario*) KLAUS DETLEF GREVENHORST (*El oficial de la Abwehr*) LEONHARD SCHMIDT (*El escolta*)

Duración: 98' Color: BN Formato: 1,33:1

Sinopsis: Lyon, 1943. El teniente FONTAINE, prisionero de los alemanes, es conducido en coche militar a la prisión de Montluc. Durante el trayecto, realiza un intento de evasión que fracasa. Recluido en una primera celda, comienza su vida en prisión e inicia el contacto con otros presos, con los que se comunica a través de la ventana o incluso mediante lenguajes no verbales creados entre ellos. Pasado un tiempo, es trasladado a otra celda, en la planta superior. Más inco-municado que antes, y mientras espera el final de la instrucción de su proceso, empieza a plantearse seriamente su fuga. Lenta y metódicamente va fabricando los instrumentos que facilitarán su huida. Ante la inminencia de su fusilamiento, llega el momento

decisivo de intentar la evasión, pero es entonces cuando un joven desertor, JOST, es introducido en su celda. Tras la desconfianza inicial por la posibilidad de que su impre-visto compañero no sea sino un delator, FON-TAINE debe elegir si JOST le ayuda en su plan de huida o acaba con él. Finalmente decide confiar en él e incorporarle a su proyecto. Aprovechando la oscuridad de la noche, suben a la cubierta, desde la que atraviesan los diferentes muros concéntricos que conforman la seguridad de la prisión con la ayuda del instrumental trabajosamente puesto a punto. Tras desembarazarse de uno de los centinelas y saltar el último muro, se perderán en la noche, ocultos por el humo de un tren.

El presente listado persigue clarificar los términos cinematográficos principales utilizados en el presente trabajo. La definición de aquellos más específicos, y de utilización más puntual, se desarrollará en las notas a pie de página adjuntas al texto principal.

Con carácter general se utiliza la información contenida en el reconocido manual de Ira Konigsberg *The complete film dictionary*¹. Esta decisión se adopta por el hecho de que multitud de publicaciones especializadas consultadas recurren a este volumen como referencia a la hora de establecer con precisión la definición de los términos cinematográficos que utilizan. No obstante, y dada la naturaleza del presente trabajo, en algunos casos se resume la información presente en la definición original o se considera relevante añadir un comentario particular, siempre diferenciado con un punto y aparte.

Salvo mención expresa de una obra diferente, para la confección del presente listado se han utilizado también los diccionarios de cine de Eduardo A. Russo² y el dirigido por Jean-Luc Passek³, así como la obra de Carlos A. Cuéllar *Vocabulario del lenguaje audiovisual*⁴.

Se señalan en cursiva todos aquellos conceptos considerados fundamentales. Salvo que se indique lo contrario, la fuente para la ampliación de información, tanto de nuevos conceptos como de extensión de la definición,

continúa siendo el manual anteriormente reseñado, no indicándose por tanto la paginación concreta de cada término ampliado por tratarse de un diccionario organizado alfabéticamente.

Los diferentes términos en cada apartado se agrupan por asociaciones lógicas entre ellos, considerando que ello resulta más conveniente que una clasificación estrictamente alfabética.

La unidad de construcción: el plano.

Campo

El campo designa el espacio donde se disponen todos los objetos visibles dentro de los márgenes de la pantalla. No debe confundirse el *cuadro* con el *campo* -este último bidimensional-; un objeto bien puede estar en cuadro aunque fuera de campo⁵. Diremos que un personaje, objeto, sonido o acción están *fuera de campo* cuando no se ven o escuchan en la pantalla pero sabemos que forman parte de la escena o están cerca del lugar donde se está filmando.

Cuadro

Zona delimitada por los cuatro bordes de la pantalla. Se denomina fuera de cuadro a cualquier objeto, acción área que se encuentra fuera del fotograma que se está filmando.

Encuadre

Sumado a los datos del *cuadro* y del *campo*, atiende al punto de vista de la cámara. En el encuadre se trata de lo visto, en función del lugar desde donde es mirado según la posición, la inclinación, la óptica utilizada etc.

Máscara

Cobertura parcial colocada delante del objetivo de la cámara para reducir o cambiar la forma de la imagen: por ejemplo, el iris utilizado por D. W. Griffith en sus películas mudas para formar una imagen circular. Estos instrumentos de bloqueo podían sugerir una visión a través del ojo de una cerradura, de una ventana, o de alguna abertura de este tipo⁶.

Escena

En una película narrativa, se trata del conjunto de planos unidos por un criterio de unidad de espacio o de tiempo en el relato.

Secuencia

Se trata de una unidad narrativa mayor que la escena y organizada de acuerdo a un criterio dramático, que relata desde el comienzo al fin un acontecimiento, atravesando por lo común varios lugares y momentos diferenciados.

Rushes / copión

Primera copia positiva de las tomas realizadas de cada plano, normalmente con sonido sincronizado, que el laboratorio suele en-

tregar el día después del rodaje. Esta película se emplea para revisar todos los aspectos del rodaje.

Toma

1. Única filmación sin solución de continuidad de un plano. Normalmente se filman varias tomas para cada plano y se utiliza la mejor en la película montada. Las tomas individuales se numeran secuencialmente y se señalan en la claqueta, que se filma al comienzo de cada filmación; al mismo tiempo, se lee el número de toma que queda grabado en la banda de sonido. Cada filmación posterior a la primera se denomina repetición de toma.

2. Funcionamiento continuo de la cámara al registrar una única versión de un plano.

Plano

1. Funcionamiento ininterrumpido de la cámara que produce la acción continua que vemos en pantalla.

2. Acción continua en la pantalla que resulta de lo que parece ser el funcionamiento ininterrumpido de la cámara.

Dado que el fragmento de película resultante del funcionamiento ininterrumpido de la cámara puede montarse antes de aparecer como una acción continua en pantalla o incluso dividirse en dos segmentos por medio de un inserto, lo mejor es utilizar el término *toma* para (la primera acepción y reservar el término *plano* para la segunda, protegiendo el sentido de continuidad y totalidad que asociamos con él.

Un plano es la pieza de construcción básica de una película, de forma similar al papel que desempeña una palabra en el lenguaje: los planos se montan juntos para formar escenas y las escenas lo hacen a su vez para formar secuencias.

Ira Konigsberg establece cuatro posibles clasificaciones del término *Plano* en función de:

01. La distancia aparente desde la cámara al sujeto
02. El ángulo en que la cámara visualiza al sujeto
03. El movimiento de la cámara durante el plano
04. El número de personajes encuadrados por la cámara
05. Otras características

De cara a establecer una nomenclatura conveniente y completa para el desarrollo del presente trabajo, se va a extender la definición de algunos conceptos y ampliar el listado con nuevas entradas respetando siempre la clasificación que Konigsberg establece.

01. *Clasificación de los planos en función de la distancia aparente desde la cámara al sujeto / valor del plano*⁷

Gran plano general

Muestra el paisaje o un escenario específico desde una distancia considerable. A veces se utiliza como *plano de situación* (ver).

Plano general

Muestra a los personajes en una cierta lejanía, situándolos en el contexto de su entorno físico. Habitualmente también se recurre a él como *plano de situación* (ver).

Plano entero

Presenta la totalidad del cuerpo del personaje. También llamado *plano completo*.

Plano medio largo

También llamado *plano americano* -término acuñado por los críticos franceses- o *plano de tres cuartos*, presenta a los personajes desde las rodillas hasta el remate de

la cabeza, incorporando a su vez parte del escenario. Muy utilizado en el cine clásico norteamericano.

Plano medio

Muestra a un personaje o personajes de cintura para arriba, o la figura completa de un personaje sentado. Son eficaces para (1) mostrar las relaciones entre dos o más personajes otorgando al mismo tiempo una cierta cantidad de detalle de los mismos; (2) centrar la atención sobre un personaje en un entorno determinado sin ofrecer una gran cantidad del entorno; (3) servir de puente entre planos generales y primeros planos (o viceversa), actuando como *plano de transición*. (ver)

Plano medio corto

Muestra el busto del personaje y parte del pecho y hombros. También se le denomina *primer plano holgado*.

Primer plano

Habitualmente presenta la cabeza y los hombros del personaje, aunque también recibe esta denominación cuando un objeto pequeño o un detalle de un objeto llena toda la pantalla. Este tipo de plano resulta muy efectivo para transmitir al espectador emociones, reacciones o estados anímicos de un personaje, obligando al espectador a concentrarse en el mismo. Los primeros planos de objetos, o el detalle de los mismos, permiten por otro lado captar la atención sobre informaciones relevantes para el desarrollo de la trama. También llamado *close shot* y *plano de cabeza*, cuando el encuadre está ocupado en su mayor parte por la cabeza del intérprete.

Primerísimo primer plano

Plano muy cercano al sujeto, de manera que sólo muestre una pequeña porción o detalle, o bien la totalidad de un pequeño objeto.

Plano de detalle

Se trata de aquel plano donde un pequeño objeto abarca toda la pantalla. Agigantado, hiperbólico por vocación, implanta una distancia entre lo filmado y su observador que apenas deja pasar aire en el medio. Si se trata de trozos de un rostro, puede recibir también el nombre de *primerísimo primer plano*.

02. Clasificación de los planos en relación con el ángulo de la cámara respecto al sujeto.

Plano a la altura de la mirada

Por convención, este plano se considera el estándar a partir del cual se categoriza el resto. La altura habitual suele estar comprendida entre 1.74 a 2.00 metros.

Plano contrapicado

Capta al personaje o personajes desde un punto de vista inferior a la altura de los ojos. Este tipo de planos suelen utilizarse para otorgar al sujeto una apariencia mayor, dominante y hasta amenazadora. En los *planos de dos* (ver), un ángulo picado puede hacer que las relaciones entre los personajes parezcan más apremiantes, poderosas o amenazadoras.

Plano contrapicado extremo

Plano registrado desde un punto de vista muy por debajo del sujeto, de manera que los personajes u objetos parecen erigirse por encima de la cámara.

Plano picado

También llamado *plano en ángulo picado*, se trata de un plano tomado desde un punto de vista más alto que el sujeto, pareciendo que la cámara "mira" por encima de aquello que está filmando. Estos planos disminuyen la al-

tura y apariencia de los personajes y parecen disminuir su velocidad, enfatizando la vulnerabilidad de los mismos.

Plano picado extremo

Este tipo de plano aplasta a los personajes y los hace parecer aún más insignificantes.

Plano cenital

Plano tomado directamente desde arriba de los personajes o la acción. Un plano cenital desde una distancia mayor se denomina *plano a vista de pájaro*.

Plano aéreo

Plano realizado desde un avión o helicóptero, al que se le ha instalado un soporte de cámara, creando un plano panorámico que abarca una gran extensión de terreno.

Plano picado general

Plano tomado desde una altura considerable respecto al sujeto, generalmente desde una jirafa para cámara, una grúa, una torre o un helicóptero. También se le denomina *plano a vista de pájaro*.

Plano en ángulo oblicuo

Plano en el que se altera la nivelación vertical de la cámara, girándola hacia la izquierda o hacia la derecha, con el fin de conseguir una distorsión espacial que frecuentemente provoca una desconcertante sensación de desequilibrio.

Plano holandés

Plano en el cual la cámara está inclinada tanto respecto al eje horizontal como vertical, creando un efecto desorientador, subjetivo o alucinatorio.

Plano sesgado

Plano realizado con la cámara levemente la-deada respecto del sujeto y a menudo in-

clinada hacia arriba o hacia abajo, para mostrar más detalles y lograr un efecto tridimensional mediante la presentación de la parte frontal, lateral, inferior o superior del sujeto.

03. Clasificación de los planos en relación al movimiento de la cámara durante el plano

Plano fijo

También llamado plano estático, es aquel en el que la cámara está firmemente bloqueada en su sitio y no realiza ningún movimiento en absoluto.

Plano de travelling, trucking o tracking

Plano filmado con la cámara en movimiento merced a un soporte con ruedas, generalmente una dolly, que permite seguir la acción o llevarnos a un lugar concreto.

Plano de dolly

Particulariza el caso en que la cámara esté montada en una dolly, plataforma móvil sobre ruedas que soporta la cámara, al operador y a menudo al ayudante de cámara, permitiendo que la cámara filme planos en movimiento en un área relativamente pequeña y sin ningún tipo de ruido. Con frecuencia este instrumento se desplaza sobre vías, para lograr una mayor suavidad en el movimiento. La cámara va sujeta a una pluma que permite elevarla, bajarla, rotarla e inclinarla. Las *crab dollies* permiten a su vez desplazamientos laterales.

Plano de zoom con dolly

Plano que utiliza simultáneamente un objetivo zoom y una dolly para alejarse o aproximarse a la escena mientras la cámara se mueve. Esta técnica compuesta incrementa la fluidez de los acercamientos o distanciamientos a la acción.

Plano de grúa

Plano en el que la cámara y el soporte se mueven por medio de una grúa, tanto para movimientos horizontales o verticales, permitiendo planos aéreos y alejamientos o acercamientos a la acción de forma más envolvente y dramática. También llamado *plano de jirafa*.

Plano cámara en mano

Plano en que el operador sostiene la cámara con la mano, en ocasiones con la ayuda de un arnés, siguiendo la acción de una manera más naturalista y directa.

Panorámica

Plano el que la cámara, partiendo de un punto fijo, va explorando el horizonte siguiendo el rastro de una acción específica o brindando una visión global del lugar.

Barrido

La cámara, desde un punto fijo, gira repentinamente a izquierda o a derecha volviendo borroso el espacio intermedio y centrandó súbitamente nuestra atención en un nuevo punto de la acción.

Plano de basculamiento

También llamado *plano de panorámica vertical*, es el plano en el que la cámara, partiendo de un punto fijo, se mueve mediante una cabeza de trípode especial hacia arriba o hacia abajo siguiendo el ascenso o descenso de un personaje o modificando la perspectiva de una localización. En muchas ocasiones se utiliza para planos subjetivos de personajes que miran hacia arriba. Las direcciones de cámara se denominan, según el caso, basculamiento hacia arriba o hacia abajo.

Plano de seguimiento

Plano en el que la cámara sigue a la acción o al sujeto, sea desplazándose físicamente

sobre un soporte en movimiento o utilizando un objetivo zoom. En este último caso la definición del entorno y la relación del sujeto con el mismo se modifican.

Plano circular

Plano en el que la cámara traza un círculo total o parcial alrededor del sujeto.

Plano de elevador

Plano tomado desde un elevador que hace que la cámara suba o descienda

04. Clasificación en función del número de personajes encuadrados por la cámara

Plano de uno

Plano con una sola persona en el encuadre.

Plano de dos

Plano en el que aparecen dos personas en el encuadre. Generalmente se trabaja como un primer plano o un plano medio, constituyendo el encuadre básico para el rodaje de la mayoría de escenas de conversaciones, combinado con otros planos desde diversos ángulos y puntos de vista. Se denomina *plano de dos apretado* cuando se nos muestra poco más que los hombros y las cabezas de los personajes.

Plano de dos complementario

Serie de planos de dos que alternativamente favorece a cada uno de los interlocutores. Esta técnica se utiliza frecuentemente en las escenas de conversaciones.

Plano de tres

Plano en el que aparecen tres personajes, encuadrados normalmente a media distancia o en un plano medio corto.

Plano apretado

Se refiere al hecho de que los personajes es-

tén estrechamente confinados en el perímetro del encuadre, con poco espacio en torno a ellos. Este tipo de planos disminuye la distancia entre el espectador y los personajes, creando una mayor sensación de implicación.

Plano holgado

Plano con bastante espacio a ambos lados del sujeto. Genera una cierta distancia del espectador al personaje pero permite al tiempo mucho movimiento y acción por su parte.

Plano cincuenta-cincuenta

Término que se aplica en ocasiones a una imagen en la que dos personajes están uno frente al otro y comparten la pantalla a partes iguales.

Plano de reacción

Plano de un personaje, generalmente un primer plano, que reacciona ante algo o ante alguien mostrado en el plano precedente. En algunas ocasiones este plano se monta con anterioridad a la acción que posteriormente veremos en pantalla. También llamado *plano de escucha*, en el caso de tratarse de una conversación.

Plano por encima del hombro

También llamado *plano de escorzo*, muestra una acción o un escenario vistos desde la perspectiva de un personaje, filmándolos con una parte de su cabeza y hombros encuadrando la escena.

Contraplano

Plano filmado con un ángulo de visión opuesto al precedente. Frecuentemente se recurre a una serie de planos de este tipo para alternar los puntos de vista de dos o más personajes mientras conversan, denominándose *técnica de plano/contraplano*. También se utiliza para mostrar a un personaje entrando en una estancia tras haberlo visto atravesar

el umbral desde el espacio opuesto⁸.

05. Clasificación de los planos en relación a otras características

05.1 Aspectos narrativos

Plano de archivo

Planos de acciones, acontecimientos o escenarios filmados previamente para noticiarios, documentales o, incluso, largometrajes, que se utilizan para insertarlos en una nueva producción.

Plano de localización

Plano de situación que comunica al espectador información sobre el lugar, la acción o la situación.

Plano máster

Plano continuo de toda una escena, generalmente un plano general, utilizado en la técnica de escena máster y en el que posteriormente se intercalarán planos medios y primeros planos.

Plano metafórico

Plano sin relación directa con la trama que se desarrolla que se integra en una secuencia para conseguir un determinado efecto temático o emocional.

Plano de revelación

Plano continuo con movimiento de cámara que repentinamente descubre a alguna persona, objeto o acción que no se había visto al comienzo del plano.

Plano de resituación

Plano interpuesto durante una secuencia o como conclusión de la misma, el cual repite o resulta similar al plano de situación empleado al inicio de la secuencia, y que se

utiliza con el fin de subrayar de nuevo la localización general de un acontecimiento.

Plano de situación

Plano que abre una secuencia y que establece el lugar de la acción, pero que también puede definir una atmósfera o dar al espectador información respecto al tiempo o la situación general.

Plano secuencia

Término empleado originariamente por la crítica francesa para referirse, aproximadamente, a una secuencia sin solución de continuidad, que se emplea para describir un plano de duración extensa en el que el significado de la escena proviene del movimiento y de la acción que quedan dentro del cuadro y no del paso de un plano a otro. También se denomina así, por extensión, a un plano de duración particularmente extensa, muy utilizado en los principios del cine cuando aún no existía el montaje tal y como lo conocemos.

Plano subjetivo

Plano que nos muestra una escena tal y como la vería un personaje cuyo punto de vista se asume. Este tipo de planos resulta frecuente en la construcción de conversaciones.

Plano de transición

Plano que conecta dos planos o escenas con acciones diferentes o separadas en el tiempo o en el espacio, como por ejemplo el paso de las páginas de un calendario o el despegue de un avión. También se denomina así a un plano tomado desde un ángulo o distancia diferentes que conecta dos planos similares en la misma escena.

05.2 Aspectos visuales

Plano de alejamiento / acercamiento

Plano de un personaje que se distancia o acerca a la cámara.

Planos progresivos / regresivos

Serie de planos que aumentan o disminuyen progresivamente el tamaño de un objeto o sujeto, concretando o ampliando el encuadre sobre el mismo.

Plano de retroceso / avance

Cualquier plano que retrocede o avanza respecto al sujeto que se está filmando, ya sea mediante una dolly, una grúa o un objetivo zoom, para ampliar el contexto de la escena y ofrecer nueva información o descubrir repentina y dramáticamente algún personaje, objeto o parte del lugar.

Plano de zoom

Plano filmado con un objetivo zoom, cuya longitud focal pasa de un gran angular a teleobjetivo, y viceversa, de manera que la cámara parece desplazarse hacia el sujeto ("cerrar zoom") o alejarse de él ("abrir zoom"), cuando en realidad permanece estática. Este plano es mucho menos difícil de conseguir que un plano de dolly o uno con travelling, dado que no es necesario desplazar ningún artilugio rodante para que la cámara se mueva, ni hay que cambiar la abertura o el foco, puesto que la cámara permanece fija y la distancia entre el objetivo y el sujeto no se modifica.

La composición de los elementos. El montaje.

Continuidad

Flujo continuo de una película, en el que una plano sigue a otro y una escena sigue a otra de forma inteligible y fluida. Una continuidad lograda hace que nos olvidemos de la existencia del montaje mientras vemos la película, ser inconscientes de la forma en que la cámara y el montaje controlan nues-

tras reacciones. El éxito de la continuidad depende del correcto *raccord* de los detalles, del movimiento y del diálogo de un plano a otro, así como del desarrollo lógico y explícito de la trama de una escena a otra.

Découpage

Término francés que significa "cortar" y que algunos críticos emplean para referirse a la organización de planos en una escena particular o en una película en general. Los críticos franceses hablan de *découpage* clásico para describir el estilo de continuidad dramático-narrativa desarrollado en los estudios de Hollywood.

Montaje

Totalidad del proceso de unir la película hasta que la obra alcanza su forma definitiva, lo cual incluye seleccionar y dar forma a los planos, disponer en un orden planos, escenas y secuencias, mezclar todas las bandas de sonido e integrar la banda de sonido definitiva con las imágenes.

Plano de anticipación

Plano en el que la cámara se centra en una escena inmediatamente anterior a la de la acción principal, anticipándola.

Inserto

Imagen de algún detalle filmado independientemente e insertado en la escena durante el montaje. El detalle insertado puede formar parte de la escena -un reloj de muñeca del personaje indicando la hora -o ser ajeno a ella -una imagen del reloj de una torre lejana.

Plano entrante

Cualquier plano que aparece tras un corte después de un *plano saliente*.

Plano saliente

Cualquier plano que precede al corte a un *plano entrante*.

Plano de recurso

Serie de cortes o planos no relacionados por una acción o narración continua, sino utilizados en total para crear la impresión de un lugar, de un período de tiempo o de las reacciones de un personaje ante un suceso o ante el recuerdo de hechos pasados.

Planos repetidos

Planos que han aparecido previamente en la película. La repetición de dichos planos puede constituir una técnica efectiva para mostrar los recuerdos de un personaje sobre acontecimientos pasados.

Raccord en la acción (r)

Cortar de un plano a otro de la misma acción de forma que la acción parezca continua y el corte resulte invisible. Generalmente esto se realiza solapando la acción de los dos planos cuando se rueda con una sola cámara. La distancia o el ángulo de cámara pueden así cambiarse de un plano a otro, siempre que la acción siga prácticamente la misma dirección dentro del encuadre y siempre que las distancias relativas dentro de la imagen parezcan las mismas.

Según observa Konigsberg⁹, la definición anterior resulta limitada a la hora de hablar del término *raccord*. En su acepción más extensa, el *raccord* hace referencia a la continuidad narrativa, descriptiva o visual de las diferentes unidades que componen la película. El *script* es la persona encargada durante el rodaje de controlar que no se produzcan los llamados *errores de raccord*, situaciones en las cuales el espectador puede detectar una discontinuidad no deseada por el director.

Se puede hablar de diversos tipos de *raccord*:

r1. *Raccord de iluminación*

Dos planos consecutivos de un mismo espacio deben estar iluminados de la misma manera, salvo el caso en que alguna acción implique que la iluminación se modifique.

r2. *Raccord de posición*: caso de que el guión no implique lo contrario, el actor debe ocupar la misma posición en diferentes planos pertenecientes a una misma secuencia.

r3. *Raccord de maquillaje y peluquería*

La caracterización de los actores debe mantenerse en sus más mínimos detalles caso de que el guión no establezca lo contrario.

r4. *Raccord de miradas*

Las miradas entre dos o más personajes deben seguir una orientación lógica en planos consecutivos, según el llamado eje de la mirada.

r5. *Raccord de montaje*

La observancia del resto de *raccords* permite otorgar continuidad y sentido a la narración a través del llamado *montaje invisible*.

r6. *Raccord de posición de cámara*

La posición de cámara entre diferentes tomas de un mismo plano debe conservarse, de cara a no tener problemas durante el montaje.

r7. *Raccord de vestuario*

Se deben respetar los posibles cambios o no de vestuario y eventuales daños sufridos por el mismo durante el rodaje.

Transición (t)

Técnica utilizada para cambiar de una escena a otra, generalmente indicando un movimiento en el espacio y en el tiempo.

Existen diferentes tipos de transiciones:

t1. *Corte directo*

Cambio inmediato de un plano a otro sin ninguna transición óptica como un fundido o un encadenado. Este tipo de cambio inmediato es el tipo de corte básico en el montaje de la mayor parte de películas narrativas, y normalmente acontece imperceptiblemente en el seno de una escena para proporcionarnos diferentes perspectivas de la acción.

t2. *Corte en movimiento*

Cortar de un plano a otro de forma que el segundo continúe o complete una acción iniciada por un actor en el primero. El movimiento continuo oculta el hecho del corte.

t3. *Corte por analogía de forma*

Cortar de un plano a otro cuando el sujeto del segundo plano tiene una forma o posición en el encuadre similar a la del sujeto del primero. Esta técnica aporta continuidad a las imágenes y sugiere una relación entre los sujetos de ambas imágenes.

t4. *Corte por analogía de fotograma*

Corte en el que el último fotograma del primer plano es análogo al primer fotograma del segundo plano, de manera que se crea una acción continua.

t5. *Corte por raccord de mirada*

Corte de un plano a otro en el que los planos se encuentran conectados lógicamente mediante la línea de visión de un personaje.

t6. *Corte subliminal*

Plano muy breve que se incluye con la intención de que se registre en la mente del espectador de forma casi imperceptible y ciertamente ambigua para sugerir, anticipar o recordar al público cierta acción o para crear una atmósfera anímica subyacente.

t7. *Cortinilla*

Transición de una escena a otra en la que la nueva escena aparece gradualmente a medida que empuja o "corre una cortinilla" sobre la anterior.

t8. *Cortinilla a negro*

Transición en la que se realiza una cortinilla parcial cuando se borra una escena y le sigue una pantalla en negro. Después, a la pantalla en negro puede seguirle una cortinilla o un fundido de apertura que conduzca a la nueva escena.

t9. *Cortinilla con borde de alta/baja definición*

Cortinilla en la que una línea nítidamente definida, o borrosa, separa respectivamente las imágenes.

t10. *Cortinilla de desplazamiento hacia fuera*

Cortinilla en la que una imagen parece empujar a la otra fuera de la pantalla, o en la que una línea que separa las dos imágenes parece empujar una fuera de la pantalla al mismo tiempo que descubre la otra.

t11. *Cortinilla de inversión*

Transición entre planos en la que la imagen parece invertirse, bien vertical o bien horizontalmente, y descubre otra imagen detrás de ella.

t12. *Cortinilla de iris*

Transición mediante la cual una escena se concluye reduciendo mediante una figura circular toda la imagen hasta que la pantalla queda negra y la nueva escena se expande después desde un pequeño círculo en el centro de la escena hasta su tamaño completo¹⁰.

t13. *Encadenado*

Transición entre dos escenas en la que la

primera desaparece gradualmente mientras la segunda aparece poco a poco, con cierto solapamiento entre las dos. Un encadenado rápido sugiere un contraste dramático e inmediato entre dos escenas o un cambio temporal acelerado, mientras que un encadenado lento transmite un contraste más sutil y un paso más gradual del tiempo¹¹.

t14. *Encadenado por analogía*

Encadenado de un plano a otro en el que las dos imágenes se emparejan o se relacionan por similitudes en la forma o en la acción.

t15. *Encadenado por desenfoque*

Transición de una escena a otra en la que la primera escena acaba cuando la imagen se vuelve cada vez más luminosa hasta que desaparece.

t16. *Fundido*

Forma gradual de cerrar o abrir una escena, frecuentemente utilizada como recurso de transición cuando una escena se cierra con su imagen desapareciendo (un fundido en negro) y la siguiente escena va apareciendo a medida que la imagen se va haciendo más y más visible (un fundido de apertura). Cuando estos dos fundidos se siguen el uno al otro, indican una ruptura notable en la acción, el tiempo o el espacio.

El fundido también puede ser a blanco, a gris o a un color concreto.

t17. *Ondulación*

Transición de una escena a otra en las que la primera ondula y gradualmente da paso a la segunda. Utilizada en el pasado para recrear un flashback de un personaje.

t18. *Transición por desenfoque*

Transición de una escena a otra en la que se desenfoca la primera y se reenfoca la se-

gunda. Este recurso, que hoy en día no se utiliza mucho, solía emplearse para indicar un *flashback*, frecuentemente en la misma localización, o para inducir el paso del mundo real al mundo onírico o a una alucinación.

t19. *Transición por giro*

Transición de un plano a otro en la que el primero gira repentinamente en la pantalla hasta que queda difuminado y el segundo emerge, girando desde la imagen difuminada.

La denominación del espacio

Las publicaciones consultadas en relación los diferentes tipos de espacio en los que se rueda una película difieren mucho en sus definiciones, sobre todo en lo que concierne a la artificialidad de su construcción o a la delimitación del trabajo en interiores o exteriores. Es por ello que se indican referencias aparentemente contradictorias, en aras de que la definición abarque el máximo número de acepciones posible.

Decorado

Ambiente profilmico virtual creado mediante representaciones bidimensionales o construcciones tridimensionales que simulan arquitecturas, espacios, paisajes o mobiliario real.

Escenario

Espacio específico en el que se desarrolla una escena, sea natural o artificial.

Localización

Lugar o escenario, interior o exterior, que no pertenece al recinto de un estudio.

Set de decorado

El término *set* (Decorado) es una abreviación de *setting* (escenario), que se refiere a

cualquier lugar en el que se rueda una escena, sea en un espacio natural o artificial.

Carlos A. Cuéllar establece sin embargo que *set* es la palabra americana equivalente a *plató*, que define como *término derivado del francés "plateau" que designa al escenario de un estudio cinematográfico o televisivo donde los intérpretes o actantes intervienen para ser filmados*¹², por lo que lo considera siempre como una construcción artificial.

Otros términos

Diégesis

Aunque se lo encuentre muy frecuentemente en numerosos trabajos adscritos a la semiótica del cine, el término fue introducido al final de los 40' por el filósofo Étienne Souriau, entonces a la cabeza del Institut International de Filmologie. Tomándolo del griego (Diégesis era, como la mimesis, una de las modalidades de la *lexis* o discurso), Souriau la definió como "todo lo que pertenece, dentro de la inteligibilidad de la historia narrada, al mundo propuesto o supuesto de la "ficción" ¹³.

Plano de atrezo

Trazado para un decorado determinado que muestra los emplazamientos específicos para todos los elementos de atrezo.

Elipsis

Generalmente la imagen narrativa, por se configuradora de un discurso *elíptico*, tendrá una duración menor que la historia referente. El tiempo de narración será menor que el tiempo narrado. (...) cuando el tiempo de la narración audiovisual se interrumpe, conceptual e imaginariamente sigue fluyendo la historia.

La elipsis hace referencia a la discontinui-

dad narrativa de los significantes (imagen) confiada en el hecho de que el espectador, en el momento de la decodificación del lenguaje, subsanará esa limitación, confirmando a la conexión discontinua de los significantes una continuidad de significados¹⁴.

Story-board

Documento de pre-producción cinematográfica en forma de cómic que complementa al guión cinematográfico ofreciendo orientación visual sobre el resultado esperado en la filmación¹⁵.

Flashback

Plano, escena o secuencia que ha tenido lugar en el pasado, antes del tiempo presente establecido en la película. Los flashbacks pueden utilizarse bien como parte de la narración, para explicar situaciones actuales, o bien como parte del desarrollo del personaje para crear visualmente el pasado del individuo.

Flashforward

Plano o acción que tendrá lugar en el futuro, después del tiempo presente establecido en la película.

Foco en profundidad

Estilo de fotografía para cine con mucha profundidad de campo y que capta nítidamente todos los planos de la imagen (primer término, espacio intermedio, fondo)

Foco sin profundidad

Estrecha zona de definición nítida en la imagen de la película, con el área que la rodea desenfocada o borrosa.

1. Königsberg, 1997.
2. Russo, 1998.
3. Passek, 1992.
4. Cuéllar, 2004.
5. Un ejemplo de ello lo constituiría el hecho de que la pantalla mostrase un paquete cerrado sin que sepamos qué contiene en su interior. El paquete está siempre en campo y en cuadro. Su interior siempre está en cuadro, pero sólo aparecerá en campo cuando el contenido del paquete se desvele ante el espectador.
6. Otros ejemplos de utilización son las máscaras que simulan la visión a través de una mirilla, objetivo de cámara fotográfica, telescopio o binoculares.
7. En algunas publicaciones se habla del llamado *valor del plano*, definiendo el grado de aproximación o acercamiento al sujeto u objeto que se está registrando. Así, el *valor del plano* puede modificarse en función de que pasemos de un encuadre más concreto -más cerrado- a más amplio -también llamado más abierto-, o viceversa.
8. *Habitualmente se denomina plano/contraplano* a la serie de planos que muestran a dos personajes manteniendo una conversación, alternando la cámara entre los planos individuales de cada intérprete, que se encuentran mirando en sentidos opuestos. En sentido estricto, esta nomenclatura puede aplicarse únicamente en el caso en que se guarde el eje de la mirada entre ambos personajes y el valor del plano de ambos sea similar.
9. Königsberg, 2004, 465.
10. También llamado *cierre y apertura de iris*.
11. También llamado *fundido encadenado*.
12. Cuéllar, 2004, 84.
13. Se puede hablar por ejemplo de *música diegética*, como aquella que resulta pertinente escuchar ya que la pantalla nos muestra la razón de su existencia -un reproductor de música, un instrumentista, un salón de bar- y *no diegética*, aquella añadida con el único fin de potenciar algún aspecto narrativo.
14. García, 1993, 182-185.
15. Cuéllar, 2004, 96.

À bout de soufflé [Al final de la escapada, Jean-Luc Godard, 1960]: 3.3.3.7
A clockwork orange [La naranja mecánica, Stanley Kubrick, 1971]: 3.2.1, 3.3.3.4
À doublé tour [Doble vida, Claude Chabrol, 1959]: 3.3.3.11
Alphaville [Jean-Luc Godard, 1965]: 3.3.3.6
Ansiktet [El rostro, Ingmar Bergman, 1958]: 3.3.3.4
2001, A space odyssey [2001, Una odisea del espacio, Stanley Kubrick, 1968]: 3.2.1
Aus dem leben der marionetten [De la vida de las marionetas, Ingmar Bergman, 1980]: 3.3.3.4
Avec André Gide [Marc Allegret, 1952]: 3.3.3.11
Batman [Tim Burton, 1989]: 3.3.3.5
Belle de jour [Luis Buñuel, 1967]: 3.3.3.3
Berlin, die Symphonie eines Großstadt [Berlín, sinfonía de una gran ciudad, Walter Ruttmann, 1927]: 3.3.3.11
Cabiria [Giovanni Pastrone, 1914]: 3.2.1
Carmen Jones [Otto Preminger, 1954]: 3.3.3.1
Cella s'appelle l'aurore [Así es la aurora, Luis Buñuel, 1956]: 3.1.1
C'eravamo tanto amati [Nos habíamos querido tanto, Ettore Scola, 1971]: 3.3.3.11
Chelovek s kino apparatom [El hombre de la cámara, Dziga Vertov, 1929]: 3.3.3.11
Cheyenne autumn [El gran combate, John Ford, 1964] : 3.3.3.3
Citizen Kane [Ciudadano Kane, Orson Welles, 1941]: 3.3.2.1
Der Himmel über Berlin [El cielo sobre Berlín, Wim Wenders, 1987]: 3.3.3.5, 3.3.3.8
Det sjunde inseglet [El séptimo sello, Ingmar Bergman, 1957]: 3.3.3.4
Deux ou trois choses que je sais d'elle [Dos o tres cosas que yo se de ella, Jean-Luc Godard, 1967]: 3.3.3.6
Die blechtrommel [El tambor de hojalata, Volker Schlöndorff, 1979]: 3.1.1
Elena et les hommes [Elena y los hombres, Jean Renoir, 1956]: 3.1.1
Die büsche der Pandora [La caja de Pandora, Georg Wilhem Pabst, 1929]: 3.2.1
Die Freudlose Gasse [Bajo la máscara del placer, Georg Wilhem Pabst, 1925]: 3.2.1
Die 3-Groschen-Oper [La comedia de la vida, Georg Wilhem Pabst, 1931]: 3.2.1
En passion [Pasión, Ingmar Bergman, 1969]: 3.3.3.4
Fahrenheit 451 [François Truffaut, 1966]: 3.3.3.6
Gone with the wind [Lo que el viento se llevó, Victor Fleming, 1939]: 3.3.2.1, 3.3.3.11
Hatari [Howard Hawks, 1962]: 3.3.3.11
How it feels to ber un over [Cecil Hepworth, 1900]: 3.3.3.11
Inside out [Bob Tregenza, 1997]: 3.1.1

Intolerance [Intolerancia, David W. Griffith, 1916]: 3.3.3.11
I racconti di Canterbury [Los cuentos de Canterbuy, Pier Paolo Pasolini, 1972]: 3.3.3.12
Jamaica Inn [Posada Jamaica, Alfred Hitchcock, 1939]: 3.2.1
Jesse James women [Las mujeres de Jesse James, Donald Barry, 1954]: 3.3.3.11
Killer's kiss [El beso del asesino, Stanley Kubrick, 1955]: 3.3.3.4
L'année dernière à Marienbad [El año pasado en Marienbad, Alain Resnais, 1961]: 3.3.3.5
La belle et la Bête [La bella y la bestia, J. Cocteau, 1946]: 3.3.3.4
La dolce vita [Federico Fellini, 1960]: 3.3.3.11
La fiancée du pirate [LA novia del pirata, Nelly Kaplan, 1969]: 3.1.1
L'animal [El animal, Pierre Gauchet, 1977]: 3.1.1
La notte [La noche, Michelangelo Antonioni, 1961]: 3.3.3.5
La nuit américaine [La noche americana, François Truffaut, 1963]: 3.3.3.3, 3.3.3.11
La Religieuse [La religiosa, Jacques Rivette, 1969]: 3.3.3.6
La roue [La rueda, Abel Gance, 1921]: 3.3.3.10
L'Atalante [Jean Vigo, 1934]: 3.3.3.11
La vie de Bohème [La vida de Bohemia, Aki Kaurismaki, 1992]: 3.1.1
Le ballet mécanique [El ballet mecánico, Fernand Leger, 1924]: 3.3.3.10
Le chant d'Styrène [El canto del Styreno, Alain Resnais, 1958]: 3.3.3.6
Le feu follet [El fuego fatuo, Louis Malle, 1963]: 3.3.3.1, 3.3.3.2, 3.3.3.4, 3.3.3.8, 3.3.3.12
Le moine et la sorcière [Suzanne Schiffman, 1987]: 3.1.1
L'Enfer [El infierno, Henri-Georges Clouzot, 1964]: 3.3.2.1
Le petit soldat [El soldadito, Jean-Luc Godard, 1963]: 3.3.3.3
Les acteurs anonymes [Los actores anónimos, Benoît Cohen, 2001]: 3.1.1
Le sang d'un poete [La sangre de un poeta, Jean Cocteau, 1930]: 3.3.3.4
Les cousins [Los primos, Claude Chabrol, 1959]: 3.3.3.11
Les deux anglaises et le continent [Las dos inglesas y el amor, François Truffaut, 1971]: 3.3.3.11
Les quatre cents coups [Los cuatrocientos golpes, François Truffaut, 1959]: 3.3.3.8, 3.3.3.11, 3.3.3.12
Le testament d'Orphée [El testamento de Orfeo, Jean Cocteau, 1960]: 3.3.3.11
Mat [La madre, Vsevolod Pudovkin, 1926]: 3.3.3.9
Mata Hari, agente H-21 [Mata Hari, agente H-21, Jean-Louis Richard, 1964]: 3.1.1
Metropolis [Fritz Lang, 1927]: 3.3.3.11
Mr. Smith goes to Washington [Caballero sin espada, Frank Capra, 1939]: 3.3.2.1
Mrs Bixby and the colonel's coat [La señora Bixby y el abrigo del coronel, Alfred Hitchcock, 1960]: 3.2.1
Nazarín [Luis Buñuel, 1958]: 3.3.3.12
Ninotchka [Ernst Lubitsch, 1939]: 3.3.2.1
North by Northwest [Con la muerte en los talones, Alfred Hitchcock, 1958]: 3.3.3.1, 3.3.3.2, 3.3.3.8, 3.3.3.12
Nuit et brouillard [Noche y niebla, Alain Resnais, 1955]: 3.3.3.6
Only angels have wings [Sólo los ángeles tienen alas, Georges Cukor, 1939]: 3.3.2.1
Ordet [La palabra, Carl Theodor Dreyer, 1955]: 3.3.3.12
Pillow Talk [Confidencias a media noche, Michael Gordon, 1959]: 3.3.3.2
Orfeu [Carlos Diegues, 1999]: 3.3.3.6
Orphée [Orfeo, Jean Cocteau, 1950]: 3.3.3.4
Otto e mezzo [Fellini, ocho y medio, Federico Fellini, 1963]: 3.3.3.11
Persona [Ingmar Bergman, 1965]: 3.3.3.4, 3.3.3.7

Peu de banane [La estafadora, Marcel Ophüls, 1963]: 3.3.3.11
Psycho [Psicosis, Alfred Hitchcock, 1960]: 3.3.3.1, 3.3.3.8, 3.3.3.11, 3.3.3.12
Rear window [La ventana indiscreta, Alfred Hitchcock, 1954]: 3.3.3.8
Rebecca [Rebeca, Alfred Hitchcock, 1938]: 3.2.1
Rien sur Robert [Pascal Bonitzer, 1999]: 3.1.1
Rome [Federico Fellini, 1972]: 3.3.3.11
Rome adventure [Aventura en Roma, Delmer Daves, 1962]: 3.3.3.11
Rope [La soga, Alfred Hitchcock, 1948]: 3.3.3.1
Saint-Tropez blues [El blues de Saint-Tropez, Marcel Moussy, 1960]: 3.1.1
Saló o le centoventi giornate di Sodoma [Saló o 120 días de Sodoma, Pier Paolo Pasolini, 1975]: 3.3.3.8
Såsom i en spegel [Como en un espejo, Ingmar Bergman, 1961]: 3.3.3.4
Secret agent [Agente secreto, Alfred Hitchcock, 1936]: 3.3.3.10
Singin' in the rain [Cantando bajo la lluvia, Gene Kelly/Stanley Donen, 1952]: 3.3.3.11
Sortie de l'usine Lumière à Lyon [Salida de los obreros de la fábrica Lumière, Louis Lumière, 1895]: 3.3.3.3
Stagecoach [La diligencia, John Ford, 1939]: 3.3.2.1
Sunset boulevard [El crepúsculo de los dioses, Billy Wilder, 1950]: 3.3.3.11
Suspense [Phillips Smalley, Lois Weber, 1913]: 3.3.3.2
Tango [Carlos Saura, 1998]: 3.3.3.6
The argent [El dinero, Robert Bresson, 1983]: 3.3.3.10
The big Swallow [El gran bocado, James Williamson, 1900]: 3.3.3.11
The birds [Los pájaros, Alfred Hitchcock, 1957]: 3.2.1, 3.3.3.6
The birth of a nation [El nacimiento de una ciudad, David. W, Griffith, 1915]: 3.3.3.11
The killers [Código del hampa, Don Siegel, 1964]: 3.3.3.8
The Lady from Shanghai [La dama de Shanghai, Orson Welles, 1947]: 3.2.1, 3.3.3.2, 3.3.3.4
The man who knew too much [El hombre que sabía demasiado, Alfred Hitchcock, 1956]: 3.3.3.10
The man who loved woman [Mis problemas con las mujeres, Blake Edwards, 1983]: 3.1.1
The man with the Golden arm [El hombre del brazo de oro, Otto Preminger, 1955]: 3.3.3.1
The trial [El proceso, Orson Welles, 1962]: 3.1.1
The wizard of Oz [El mago de Oz, Victor Fleming, 1939]: 3.3.2.1
The woman in the window [La mujer del cuadro, Fritz Lang, 1944]: 3.3.3.4
Time without pity [Joseph Losey, 1957]: 3.3.3.11
Tirez sur le pianiste [Tirad sobre el pianista, François Truffaut, 1960]: 3.3.3.6
To be or not to be [Ser o no ser, Ernst Lubitsch, 1942]: 3.3.2.1
Tokyo monogatari [Cuantos de Tokio, Yasujiro Ozu, 1953]: 3.3.3.5
Touch of evil [Sed de mal, Orson Welles, 1958]: 3.3.3.1
Tystnaden [El silencio, Ingmar Bergman, 1963]: 3.3.3.4
Une femme est une femme [Una mujer es una mujer, Jean-Luc Godard, 1961]: 3.3.3.6
Une femme mariée [Una mujer casada, Jean-Luc Godard, 1964]: 3.3.3.6
Une grosse tête [Una gran Cabeza, Claude de Givray, 1961]: 3.1.1
Vanina Vanini [Roberto Rosellini, 1961]: 3.3.3.11
Vivre sa vie: film en douze tableaux [Vivir su vida, Jean-Luc Godard, 1962] : 3.3.3.11
Young and Innocent [Inocencia y juventud, Alfred Hitchcock, 1937]: 3.3.3.9
Young Törless [El joven Törless, Volker Schlöndorff, 1966]: 3.1.1

5 Bibliografía

5.1 Bibliografía específica

5.1.1 Cine

5.1.1.1 Realizadores. Escritos propios. Monografías

5.1.1.2 Cine francés de los años 50-60

5.1.1.3 Ensayos. Textos críticos. Manuales

5.1.2 Cine y arquitectura

5.1.3 Arquitectura

5.1.3.1 Arquitectos. Escritos propios. Monografías

5.1.3.2 Ensayos. Textos críticos. Manuales

5.1.4 Arte y estética

5.1.5 Diccionarios

5.2 Algunos compañeros de viaje

5.2.1 Cine

5.2.2 Arquitectura

5.2.3 Arte y estética

Salvo que se exprese lo contrario en el texto, todas las traducciones están realizadas por el autor del presente trabajo. La reseña en las notas a pie de página del nombre de un traductor hace referencia a la existencia de una versión española del libro del cual se incluye una cita en su idioma original. El presente listado refiere, siempre que se ha podido acceder a esta información, la existencia de una versión traducida al español.

En ciertas ocasiones, y cuando ello ha parecido relevante, se incorpora entre corchetes la referencia a la edición original de la obra.

Con carácter general, aquellas publicaciones que no han constituido consulta permanente y de las que se incorpora alguna cita breve o las revistas y publicaciones periódicas utilizadas se citan únicamente en las notas a pie de página.

En este apartado se incluyen aquellas publicaciones que de alguna manera han supuesto consulta permanente para la realización del presente trabajo. Algunas referencias constituyeron un punto de partida, otras se encontraron por el camino.

Se indica en primer lugar la edición consultada. Siempre que se ha considerado relevante, y se ha dispuesto del dato, se ha reseñado a su vez la primera publicación de la obra en su idioma original. Por último, y en aquellos casos en los que ha sido posible, se ha indicado la existencia de traducción al español.

Este apartado incluye finalmente aquellas obras que, no perteneciendo estrictamente a la bibliografía específica, sí que han sido objeto de cita.

5.1.1 CINE

5.1.1.1 Realizadores. Escritos propios. Monografías.

ROBERT BRESSON

-Ayfre, Amedée et al. *The films of Robert Bresson*. London: Movie Magazine limited, 1969.

-Bazin, André et al. "Cannes 1957: Un condamné à mort s'est échappé". Paris: *Cahiers du Cinéma*, Tome XII, 72, (Junio 1957): págs. 27-28.

-Bresson, Robert. *Notes sur le cinématographe*. s.l.: Éditions Gallimard, 1975. [Notas sobre el cinematógrafo. Trad. de Daniel Aragón Strasser. Madrid: Árdora Ediciones, 1997]

-Béghin, Cyril. *Pickpocket, Lycéens et apprentis au cinéma*. Paris: CNC, 2008.

-Chabrol, Marguerite y Évelyne Jardonnet. *Pickpocket de Robert Bresson*. s.l.: Atlante, 2005.

-Dahan, Danielle. *Robert Bresson: une téléologie du silence*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter GmbH, 2004.

-Devigny, André. *Un condamné à mort s'est échappé*. Paris: Gallimard, 1956.

-Estève, Michel. "Pickpocket: Permanence de Robert Bresson". Paris: *Études cinématographiques*, 3-4 (2º trimestre 1960): pág. 225-231.

-Gabaston, Pierre. *Pickpocket*. s.l.: Editions Yellow Now, 1990.

-Héliodore, Jean Christophe. *Le hasard dans Un condamné à mort s'est échappé de Robert Bresson*. (Director: Monsieur Jean-Louis Leutrat), 1992. Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris. [Bibliothèque du film, Paris]

-Monod, Roland. "En travaillant avec Robert Bresson". Paris: *Cahiers du Cinéma*, Tome XI, 64 (Noviembre 1956): págs. 16-20.

-Sémoule, Jean. *Bresson ou l'acte pur des métamorphoses*. Paris: Flammarion, 1993.

-Sémoule, Jean. "Pickpocket: Les limites de la liberté". Paris: *Études cinématographiques*, 3-4 (2º trimestre 1960): págs. 232-240.

-Wiazemsky, Anne. *La joven*. Trad. de Ana Herrera. Barcelona: El Aleph Editores, 2008.

[*Jeune fille*. Paris: Editions Gallimard, 2007]
-Zunzunegui, Santos. *Robert Bresson*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.

CLAUDE CHABROL

-De Baroncelli, Jean. "Le beau Serge". Paris: *Le Monde* (17de Marzo de 1959)

Chabrol, Claude. *Comment faire un film*. Paris: Éditions Payot & Rivages, 2003. [Cómo se hace una película. Trad. de Carlos Barbáchano. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 2004].

-Chabrol, Claude. "La peau, l'air et le subconscient". Paris: *Cahiers du Cinéma*, Tome XIV, 83 (Mayo 1958): págs. 22-25.

-Chabrol, Claude y Éric Rohmer. *Hitchcock*. Paris: Éditions Universitaires, 1957. [Hitchcock. Trad. Irene Miriam Agoff. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL, 2010].

-Douchet, Jean. "Les lunettes d'Ariel". Paris: *Cahiers du Cinéma*, Tome XVI, 93 (Marzo 1959): págs. 51-53.

-Labarthe, André S. *Essai sur le Jeune Cinéma Français*. Paris: Le terrain vague, 1960.

-Magny, Joël. *Claude Chabrol*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987.

-Pérez-Alcalde, José Antonio. *Claude Chabrol*. Las Palmas de Gran Canaria: Cuadernos de la Filmoteca Canaria, 2002.

-Viganò, Aldo. *Claude Chabrol*. Génova: Le Mani - Microart's Edizioni, 1997. [Claude Chabrol. Trad. de Carmen Martínez. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A, 1999].

JEAN-LUC GODARD

-Aidelman, Núria y Gonzalo de Lucas. *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes. Conversaciones, entrevistas y otros fragmentos*. Trad. Natalia Ruiz y Javier Bassas. Barcelona: Prodimag S.L., 2010.

-Bergala, Alain. *Nadie como Godard*. Trad. Jos Oliver. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2003. [*Nul mieux que Godard*. Paris: Éditions Cahiers du Cinéma, 1999]

-Brenez, Nicole (coord.). *Jean-Luc Godard. Documents*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.

-Cerisuelo, Marc. *Le Mépris*. Chatou: Les Éditions de La Transparence, 2006.

-Dellisse, Luc. *L'Atelier du scénariste*. Bruselas: Les Impressions nouvelles, 2009.

-Frontoni, Angelo. *Capri 1963: Il disprezzo*. s.l.: Centro Sperimentale di Cinematografia, 2007.

-Godard, Jean-Luc. *Cinco Guiones*. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1973. [*A bout de souffle - Vivre sa vie - Une femme mariée - Deux ou trois choses que je sais d'elle - La chinoise*. Paris: L'Avant-Scène, s.f.]

-Godard, Jean-Luc. *Entretien avec Jean-Luc Godard*. Propos recueillis au magnétophone par Jean Collet, Michel Delaye, Jean-André Fieschi, André S. Labarthe et Bertrand Tavernier. Paris: Cahiers du cinema, 138 (Diciembre, 1962). [*La Nouvelle Vague, III. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*. Paris: Cahiers du cinema, 1999].

-Godard, Jean-Luc. Entrevista con Michèle Halberstadt el 3 de abril de 2001. (en línea) (consulta: 13 de septiembre de 2011).

Disponible en <http://www.allocine.fr/film/anecdote_gen_cfilm=105965.html>

-Godard, Jean-Luc. *Historie(s) du cinéma*. s.l.: Gallimard-Gaumont, 2006. [Historia(s) del cine. Trad. De Adrián Cangi y Tola Pizarro. Buenos Aires: Caja negra editora, 2007].

-Godard, Jean-Luc. *JLG/JLG: autorretrato de diciembre*. Trad. de Tola Pizarro. Buenos Aires: Caja negra editora, 2009 [*JLG/JLG*. Paris: P.O.L. éditeur, 1996].

-Gómez, Francisco Javier. *Al final de la es-*

capada. Valencia: Nau Llibres; Barcelona: Ediciones Octaedro S.L., 2006.

-Lefevre, Raymond. *Jean-Luc Godard*. Paris: Edilig, 1983.

-Leutrat, Jean-Louis y Suzanne Liandrat Guigues. *Jean-Luc Godard*. Trad. de Manuel Talens. Madrid: Cátedra S.A., 1994.

-MacCabe, Colin. *Godard. Retrato del artista a los setenta*. Trad. de Vicente Villacampa. Barcelona: EDITORIAL SEIX BARRAL S.A., 2005. [*Godard. A portrait of the artist at 70*. London: Bloomsbury Press, 2003]

-Mandelbaum, Jacques. *Jean-Luc Godard*. Trad. de Carlos Ucar. s.l.: Prisa Innova S.L., 2008 [*Jean-Luc Godard*. Paris: Cahiers du cinéma, 2007].

-Marie, Michel. *Comprendre Godard. Traveling avant sur À bout de souffle et Le mépris*. Paris: Armand Colin, 2006.

-Marie, Michel. *Le Mépris*. Paris: Édition Nathan, 1990.

-Moravia, Alberto. *El desprecio*. (trad. de Enrique Mercadal). Barcelona: Random House Mondadori, S. A., 2005 [*Il disprezzo*. s.l.: Grupo Editoriale Fabbri-Bompiani, Sonzogno, Etas, 1954].

-Ruiz, Natalia. *En busca del cine perdido. Historie(s) du cinéma de Jean-Luc Godard*. Bilbao: Servicio editorial del País Vasco, 2009.

-Serrut, Louis-Albert. *Jean-Luc Godard, cinéaste acousticien*. Paris: L'Harmattan, 2011.

-Vianey, Michel. *En attendant Godard*. Paris: Editions Bernard Grasset, 1966.

-Vimenet, Pascal. *Le mépris. Jean-Luc Godard*. Paris: Hatier, 1989.

LOUIS MALLE

-Bergerot, Frank. "Jeanne de Mirbeck. La genèse d'une légende". Paris: *Jazz magazine*, 587. (Diciembre, 2007): págs. 20-21.

-Browne, Alix. "Elevator to the gallows". New York: The New York times style magazine (9 de julio de 2008) (en línea) (consulta: 27 de febrero de 2011)

Disponible en <<http://tmagazine.blogs.nytimes.com/2008/07/09/required-viewing-elevator-to-the-gallows/>>

-Casas, Quim et al. *Louis Malle*. Nosferatu. revista de cine, 21. (Abril, 1996). San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián, 1996.

-Calef, Noël. *Ascenseur pour l'échafaud*. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1997 [1ª ed. Librairie Arthème Fayard, 1956].

-Chapier, Henry. *Louis Malle*. Paris: ÉDITIONS SEGHERS, 1964.

-Dambre, Marc et al. "Ascenseur pour l'échafaud". Paris: *Cahiers Roger Nimier*, 6. (Mayo, 1989)

-Dufreigne, Jean-Pierre. "Au revoir Louis". *L'Express* (30 de noviembre de 1995). (en línea) (consulta: 5 de diciembre de 2010). Disponible en http://www.lexpress.fr/informations/au-revoir-louis_611060.html

-French, Philip. *Conversations avec... Louis Malle*. Paris: Denöel, 1993.

-Levif, Laurène et al. "René Urtreger. Am vie après l'échafaud. Paris: *Jazz magazine*, 587. (Diciembre, 2007): págs. 22-25.

-Maligne, Thierry (coord.). *Filmer le jazz*. Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.

-Quintana, Ángel et al. *Theo Angelopoulos*. Nosferatu. revista de cine, 24. (Mayo 1997). San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián, 1996.

ALAIN RESNAIS

-Aristarco Guido et al. *Alain Resnais*. Lisboa: Publicações dom Quixote, 1969.

-Bou, Nuria et al. *Resnais: viaje al centro de un demiurgo*. Barcelona: Paidós, 1998

-Carlier, Christophe. *Marguerite Duras, Alain Resnais: Hiroshima mon amour*. Paris: Presses Universitaires de France, 1994.

-Colpi, Henri. *Défense et illustration de la musique dans le film*. Lyon: Société d'édition, de recherches et de documentation cinématographiques, 1963.

-De Navacelle, Marie-Christine (coord.). *Tu*

n'as rien vu à Hiroshima. s.l.: Éditions Gallimard, 2009.

-Duras, Marguerite. *Hiroshima mon amour*. Paris: Editions Gallimard, 1960.

-Duras, Marguerite. "Resnais travaille comme un romancier...". s.l.: *L'Avant-scène cinéma*, 61-62. (Julio-Septiembre 1966)

-Labarthe, André S. *Essai sur le Jeune Cinéma Français*. Paris: Le terrain vague, 1960.

-Laugier, Luc. *Hiroshima mon amour*. Paris: Cahiers du Cinéma/CNDP, 2007.

-Leperchey, Sarah. *Alain Resnais. Une lecture topologique*. Paris: L'Harmattan, 2000

-Leutrat, Jean-Louis. *Hiroshima mon amour*. Paris: Éditions Nathan, 1994.

-Martín, Jean-Pierre et al. *Marguerite Duras. La voix et la passion*. Le monde / Hors serie. (Agosto-October 2012). París.

-Monaco, James. *Alain Resnais*. Londres: Martin Secker & Warburg Limited, 1978.

-Ravar, Raymond (coord.). "Tu n'as rien vu à Hiroshima!". Bruselas: Editions de l'Institut de Sociologie, 1962.

-Robbe-Grillet, Alain. *L'année dernière à Marienbad*. Paris: Les éditions de minuit, 1961.

-Ward, John. *Alain Resnais or the theme of time*. Londres: Martin Secker & Warburg Limited, 1968.

JACQUES RIVETTE

-Bluher, Dominique (dir.) y François Thomas (dir.). *Le court métrage français de 1945 à 1968*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005.

-Dahl, Roald. *Relatos de los inesperado*. Trad. de Carmelina Payá y Antonio Samons. Barcelona: EDITORIAL ANAGRAMA S. A., 1993. [Tales of the unexpected. London: Michael Joseph Ltd., 1079].

-Toffetti, Sergio et al *Jacques Rivette. "la regla del juego"*. Trad. de Vèronique Bonet y Elena Vilardell. s.l.: Filmoteca de la Generalitat Valenciana / Filmoteca Española, s.f. [*Jacques Rivette. La règle du jeu*. Turín: Centre culturel Français de Turín /

Museo Nazionale del cinema di Torino, 1991].

ERIC ROHMER

-Allombert, Guy. "Ma nuit chez Maud. Un análisis ideológico". Madrid: *Cinestudio*, 86 (Junio, 1970). [*Image et son*, 232]

-Bonitzer, Pascal. "Maud et les phagocytes". Paris: *Cahiers du Cinéma*, 214 (Julio-Agosto 1969): pág. 59.

-Herederó, Carlos F. y, Antonio Santamarina. *Eric Rohmer*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1991.

-Rohmer, Éric. *De Mozart en Beethoven*. Trad. de Loreto casado. Madrid: Árdora Ediciones, 2005. [*De Mozart en Beethoven. Essai sur la notion de profondeur en musique*. Arles: Actes Sud, 1996].

-Rohmer, Eric. *El gusto por la belleza*. Trad. de Josep Torrell. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 2000. [*Le goût de la beauté*. Paris: Cahiers du cinéma, 1984].

-Rohmer, Éric. *Entretien avec Éric Rohmer*. L'ancien et le nouveau, Propos recueillis au magnétophone par Jean-Claude Biette, Jacques Bontemps et Jean-Louis Comolli. Paris: Cahiers du cinema, 172 (Noviembre 1965). [*La Nouvelle Vague, III. Petite anthologie des Cahiers du cinéma*. Paris: Cahiers du cinema, 1999].

-Rohmer, Éric. *Seis cuentos morales*. Trad. de Joaquín Jordá. 3ª ed. Barcelona: EDITORIAL ANAGRAMA, S. A., 2000. [*Six Contes Moraux*. Paris: Éditions de l'Herne, 1974].

-Salvadó, Gloria. *París, motor de la ficción*. Barcelona: Prodimag S.L., 2009.

-Showalter, English (ed.). *My Night at Maud's*. New Brunswick (New Jersey): Rutgers University Press, 1993.

FRANÇOIS TRUFFAUT

-Duncan, Paul y Robert Ingram. *François Truffaut*. Trad. de Carme Franch. Köln: Taschen GmbH, 2008.

-Fieschl, Jean-André. "La sourire de Reims". Paris: *Cahiers du Cinéma*, 157 (Julio 1964):

págs. 47-50.

-García, Luis. *François Truffaut*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

-Gispert, Esther. *Los cuatrocientos golpes*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1998.

-Le Berre, Carole. *François Truffaut en acción*. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2005 [*François Truffaut au travail*. Paris: Cahiers du cinéma, 2004]

-Losilla, Carlos et al. *François Truffaut. El deseo del cine*. San Sebastián: Donostia Kultura, 2010.

-Neyrat, Cyril. *François Truffaut*. Trad. de Rafael Yáñez. s.l.: Prisa Innova S.L., 2008. [*François Truffaut*. Paris: Cahiers du Cinéma, 2007].

-Truffaut, François. *El placer de la mirada*. Trad. de Clara Valle. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999. [*Le plaisir des yeux*. Paris: Cahiers du Cinéma, 1987].

-Truffaut, François. *Hitchcock/Truffaut*. Paris: Editions Ramsay, 1983. [*Le cinéma selon Hitchcock*, 1ª ed. Paris: Editions Robert Laffont, 1966; *El cine según Hitchcock*. Trad. de Ramón G. Redondo. Madrid: Alianza Editorial, 3ª ed. 1994].

-Truffaut, François. *Les films de ma vie*. Paris: Flammarion, 2007. [1ª ed. 1975].

-Techine, André. "D'une distance l'autre". Paris: *Cahiers du Cinéma*, 157 (Julio 1964): págs. 50-51.

OTROS

-Antonioni, Michelangelo. *Écrits*. Paris: Editions Images Modernes, 2003.

-Antonioni, Michelangelo. *La noche. El eclipse. El desierto Rojo*. Trad. de José Manuel Alonso. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1970. [*Sei film*. Torino: Giulio Einaudi Editore s.p.a, s.f.].

-Aragón, Tatiana. *Imágenes de la Modernidad y la Vanguardia en el cine de Jacques Tati*. Málaga: Servicio de Publicaciones e intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2006.

- Bazin, André. *Jean Renoir. Períodos, filmes y documentos*. Trad. de Joaquín Bollo. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1999. [Jean Renoir. Paris: Janine Bazin y Éditions Champ libre, 1971].
- Berthomé, Jean-Pierre y François Thomas. *Orson Welles en acción*. Trad. de Jone Barandiarán. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2007. [Orson Welles au travail. Paris: Cahiers du cinéma, 2006]
- Castle, Alison. *The Stanley Kubrick Archives*. Köln: Taschen GmbH, 2005.
- Bouquet, Stéphane. *Sergei Eisenstein*. Trad. de Carlos Úcar. s.l.: Prisa Innova S.L., 2008. [Sergei Eisenstein. Paris: Cahiers du cinéma, 2007].
- Colón, Carlos. *Fellini o lo fingido verdadero*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1989.
- Cuéllar, Carlos. *Jacques Tati*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1999.
- Dreyer, Carl Theodor. *Reflexiones sobre mi oficio*. Trad. de Núria Pujol y Valls. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999. [Réflexions sur mon métier. Paris: Cahiers du cinéma, 1997].
- Eisenstein, Sergei. *Reflexiones de un cineasta*. Barcelona: Editorial Lumen, 1970.
- Eisenstein, Sergei. *El sentido del cine*. México DF: Siglo XXI editores, 1999. [The film sense. s.l.: Harcourt Brace Jovanovich, inc. 1942].
- Eisenstein, Sergei. *La forma del cine*. México DF: Siglo XXI editores, 1999. [The film form. s.l.: Harcourt Brace Jovanovich, inc. 1942].
- Fellini, Federico. *El jeque Blanco, I Vitelloni, La Strada, Il Bidone*. Trad. de Esther Benítez. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1972. [Il primo Fellini. Bolonia: Casa Editrice Licinio Cappelli, s.f.].
- Fellini, Federico. *Fellini por Fellini*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1998. [Fellini on Fellini. Zúrich: Diogenes Verlag Ag, 1974].
- Fellini, Federico. *Hacer una película*. Trad. de Josep Torrell. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1999. [Fare un film. Turín: Einaudi, 1980].
- Garson, Charlotte. *Jean Renoir*. Trad. de Laia Collet. s.l.: Prisa Innova S.L., 2008. [Jean Renoir. Paris: Cahiers du cinéma, 2007].
- González, Jesús. *S. M. Eisenstein*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A., 1992.
- Goudet, Stéphane y Macha Makeïeff. *Jacques Tati. Deux temps, trois mouvements*. Paris: Naïve, 2009.
- Gubern, Román et al. *Jacques Tati. Humor y cine moderno*. Valencia: Ediciones de la mirada, 1999.
- Krohn, Bill. *Hitchcock at Work*, Phaidon, Londres, 2000.
- Lefeuve, Morgan. "Les dessins de L'Enfer de Clouzot" (en línea) (consulta: 3 de octubre de 2012). Disponible en <<http://www.bifi.fr/public/print.php?id=241&obj=article>
- Mancini, Michele y Giuseppe Perrella. *Michelangelo Antonioni. Architetture della visione*. Trad. de Pablo Herrero et al. Catania: Alef - Finmedia Catania, s.f.
- Mandelbaum, Jacques. *Ingmar Bergman*. Trad. de Antonio Francisco Rodríguez. s.l.: Prisa Innova S.L., 2007. [Ingmar Bergman. Paris: Cahiers du cinéma, 2007].
- Pedraza, Pilar y Juan López. *Federico Fellini*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1993.
- Quintana, Ángel. *Federico Fellini*. s.l.: Prisa Innova S.L., 2007. [Federico Fellini. Paris: Cahiers du cinéma, 2007].
- Quintana, Ángel. *Jean Renoir*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1998.
- Renoir, Jean. *Mi vida, mis films*. Trad. de Xavier Aleixandre. Valencia: Fernando Torres-Editor, 1975. [Ma vie et mes films. Paris: Flammarion, 1974]
- Riambau, Esteve. *Stanley Kubrick*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1999.
- Villien, Bruno. *Alfred Hitchcock*. Barcelona: Cinema Club Collection, 1990.
- Walker, Alexander. *Stanley Kubrick dirige*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1975). [Stanley Kubrick directs. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc., 1971]
- Wenders, Wim. *El acto de ver*. Trad. de Héctor Piquer. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 2005. [The act of seeing. Texte und Gespräche. Frankfurt: Verlag der Autoren, 1992]
- Zunzunegui, Santos. *Orson Welles*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2005.

5.1.1.2 Cine Francés de los años 50-60.

- Chabrol, Claude et al. *La Nouvelle Vague*. París: Cahiers du cinéma, 1999. [Parcialmente recogido en *La Nouvelle vague: sus protagonistas*. Trad. Miguel Rubio. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2004]
- De Baecque, Antoine (comp.). *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Trad. de Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2005. [Critique et Cinéphile. Paris: Cahiers du cinéma, 2001 / Theories du cinéma. Paris: Cahiers du cinéma, 2001].
- De Baecque, Antoine (comp.) *La política de los autores. Manifiestos de una generación de cinéfilos*. Trad. de Mariana Miracle. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2003. [La politique des auteurs. Les textes. Paris: Cahiers du cinéma, 2011].
- Daney, Serge et al. *La política de los autores. Entrevistas*. Trad. de Miguel Rubio. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2003. [La politique des auteurs. Les entretiens. Paris: Cahiers du cinéma, 2001].
- De Baecque, Antoine y Charles Tesson (comp.) *Una cinefilia a contracorriente. La Nouvelle vague y el gusto por el cine americano*. Trad. de Miguel Rubio. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2004. [Le goût de l'Amérique. Paris: Cahiers du cinéma, 2001 / Vive le cinéma français. Paris: Cahiers du cinéma, 2001 / La Nouvelle Vague. Paris: Cahiers du cinéma, 2001].
- Douchet, Jean. *Nouvelle Vague*. Paris: Cinémathèque Française, Éditions Hazan, 1998.
- Kast, Pierre et al. *Nouvelle Vague*. Cien nombres para una nueva ola. Valencia: Fundación Municipal de Cinema / Fernando Torres

Editor, 1984.

-Riambau, Esteve. *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. Barcelona: Paidós Ibérica, 2002.

5.1.1.3 Ensayos. Textos críticos. Manuales

-Adorno, Theodor. W. *Composición para el cine*. Trad. de Breixo Viejo Viñas / *El fiel correpetidor*. Trad. de Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 2007. [*Gesammelte Schriften in zwanzig Bänden. 15. Komposition für den film. Der getreue Korrepetitor*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1976].

-Adorno, Theodor. W. y Hans Eisler. *El cine y la música*. Trad. de Fernando Montes. Madrid: Editorial Fundamentos, 1981. [*Komposition für den film*. Munich: Verlag Rogner & Bernard GmbH, s.f.].

-Adorno, Theodor. W. *Sobre la música*. Trad. de Marta Tafalla y Gerard Vilar. Barcelona: Paidós Ibérica, S.A., 2000.

-Balázs, Belá. *Le cinéma. Nature et évolution d'un art nouveau*. Paris: Payot, 1948. [*El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1977].

-Baldelli et al. *Problemas del nuevo cine*. Trad. de Augusto Martínez. Madrid: Alianza Editorial, S.A., 1971. [catálogo de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema. Pesaro: s.f.].

-Bazin, André. *Qu'est ce que le cinéma*. Paris: Éditions du Cerf, 2011. [1ª ed. 1958] [*¿Qué es el cine?*. Trad. de José Luis López. Madrid: Ediciones RIALP S.A, 2004].

-Bazou, Sébastien. *Cinéma et magie*. "Du 7^{ème} art comme art d'illusion et de manipulation". (en línea)(Consulta: 2 de noviembre de 2011).

Disponible en <www.artefake.es>

-Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1996.

-Burch, Noël. *Praxis del cine*. Trad. Ramón

Font. Madrid: Editorial Fundamentos, 1979 [*Praxis du Cinéma*. Paris: Editions Gallimard, 1969].

-Carriere Jean-Claude. *La película que no se ve*. Trad. Carlos Losilla. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1997. [*The secret Language of film*. New York: Pantheon Books, Random House, 1994].

-Carrière, Jean-Claude y Pascal Bonitzer. *Práctica del guión cinematográfico*. Trad. de Antonio López. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1991. [*Exercice du scénario*. Paris: FEMIS, s.f.].

-Chion Michel. *El cine y sus oficios*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009. [*Le cinéma et ses métiers*. Paris: Bordas, 1990].

-Deleuze, Gilles. *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus, 2009.

-Ettedgui, Peter. *Directores de fotografía. Cine*. Barcelona: Océano Grupo Editorial S.L., 1999. [*SCREENCRAFT Cinematography*. Hove (U.K.): Roto Visión, S.A., 1998].

-Fernández, Federico y José Martínez. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 1999.

-García Jiménez, Jesús. *Narrativa audiovisual*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1993.

-Guerin, Marie Anne. *El relato cinematográfico. Sin relato no hay cine*. Trad. de Carles Roche. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2004. [*Le Récit du cinéma*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma / SCÉREN-CNDP, 2003].

-Haskins, Pamela "Saul, can you make me a title: Interview with Saul Bass". Berkeley: *Film Quarterly*, vol. 50, nº1 (Otoño 1966): pág. 10-17.

-Huet, Anne. *El guión*. Trad. de Núria Aidelman y Laia Colell. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2006. [*Le scénario*. Paris: Cahiers du cinéma / SCÉREN-CNDP, 2005].

-Jullier, Laurent. *El sonido en el cine*. Trad. de Antonio Francisco. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2007. [*Le son au cinéma*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma / SCÉREN-CNDP, 2006].

-Katz, Steven D. *Plano a plano. De la idea*

a la pantalla. Madrid: Plot Ediciones S.L., 2000. [*Film Directing: Shot by Shot*. s.l.: Michel Wiese Productions, 1991].

-Loiselux, Jacques. *La luz en el cine*. Trad. Carles Roche. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2005. [*La Lumière en cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma / SCÉREN-CNDP, 2004].

-Martin, Marcel. *Le langage cinématographique*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1992. [1ª ed. 1955, revisada y aumentada en 1985].

-McKee, Robert. *El guión. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: ALBA EDITORIAL, s.l.u., 2007. [*Story, Substance, structure, Style and the Principles of Screenwriting*. New York: Harper Collins Publishers, Inc, s.f.].

-Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine 1. Las estructuras*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1978. [*Esthétique et psychologie du cinéma. Vol 1: Les structures*. Paris: Editions Universitaires, 1963].

-Mitry, Jean. *Estética y psicología del cine 2. Las formas*. Madrid: Siglo XXI de España Editores, S.A., 1978. [*Esthétique et psychologie du cinéma. Vol 1: Les formes*. Paris: Editions Universitaires, 1963].

-Pecori, Franco. *Cine, forma y método*. Trad. Dolores y Giovanni Cantieri. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977. [*Cinema, forma e método*. Roma: Bulzoni Editore, S.R.L., 1974].

-Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2009.

-Pudovkin, Vsevolod I. *Lecciones de cinematografía*. Madrid: Ediciones Rialp S.A., 1957. [*Kinopetchiat*, 1926].

-Sánchez Noriega, José Luis. *De la literatura al cine*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 2000.

-Sarris, Andrew. *Entrevistas con directores de cine*. Vol. 1: Trad. de Mariano Perrón. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1969 / Vol. 2: Trad. de Mariano Perrón y Mariano del Pozo. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1971. [*Interviews with film directors*, s.l.: s.e., 1967].

-Junge, Helmut. Plan for film studios. A Plea for Reform. (Prologo de Patrick Abercrombie). Londres: Focal Press, 1947.

-Schaefer, Dennis y Larry Salvato. *Maestros de la luz*. Conversaciones con directores de fotografía. Traducción de Alejandro Pradera. Barcelona: Plot Ediciones S.A., 1990. [*Masters of light: Conversations with contemporary Cinematographers*. s.l.: University of California Press, Ltd, 1984].

-Siety, Emmanuel. *El plano en el origen del cine*. Trad. de Carles Roche. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2004. [*Le Plan*. Paris: Cahiers du cinéma / SCÉREN-CNDP, 2001].

-Strauss, Frédéric y Anne Huet. *Hacer una película*. Trad. de Núria Aidelman y Laia Colell. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2007. [*Faire un film*. Paris: Éditions Cahiers du cinéma / SCÉREN-CNDP, 2006].

-Subouraud, Frédéric. *La adaptación*. Trad. de Alicia Capel. Madrid: Espasa libros S.L.U., 2010. [*L'adaptation. Le cinéma a tant besoin d'histories*. Paris: Editions Cahiers du cinéma / SCÉREN-CNDP, 2006].

5.1.2 CINE Y ARQUITECTURA

-Ábalos, Iñiqui. *La buena vida. Visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili S.L., 2007.

-Barber, Stephen. *Ciudades Proyectadas. Cine y espacio urbano*. Trad. de Rafael Jackson. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. [*Projected cities. Cinema and urban space*. Londres: Reaktion Books, 2002].

-Cairns, Graham. *El arquitecto detrás de la cámara*. Madrid: Abada Editores SL, 2007.

-García Roig, José Manuel y Carles Martí Arís. *La arquitectura del cine*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2008.

-García, José Manuel. *Mirada en off: espacio y tiempo en cine y arquitectura*. Madrid: Mairera libros, ETSAM, 2007.

-Gorostiza, Jorge. *Cine y Arquitectura*. Las Palmas de Gran Canaria: Comisión de Cultura

de la E.T.S. Arquitectura - Filmoteca Canaria, 1990.

-Gorostiza, Jorge. *La profundidad de la pantalla*. *Arquitectura + cine*. Sta. Cruz de Tenerife: Colegio Oficial de Arquitectos de Canarias, 2007.

-Jacobs, Steven. *The wrong house: The architecture of Alfred Hitchcock*. Rotterdam: 010 Publishers, 2007.

-Koeck, Richard. *Cine/Scapes. Cinema spaces and cities*. New York: Routledge Chapman&Hall, 2012.

-Licata, Antonella y Elisa Mariani-Travi. *La città e il cinema*. Roma: UNIVERSALE DI ARCHITETTURA, Testo&immagine s.r.l., Segretaria Editoriale, 2000.

-Neumann, Dietrich. *Film architecture: Set designs from Metropolis to Blade Runner*. Munich: Prestel, 1999.

-Nit, Octavio. *Gary Cooper, arquitecto*. Martorell: Octavio Nit, J.M.P., 1992

-Penz, François. *Cinema and Architecture: Melies, Mallet-Stevens, Multimedia*. Londres: British Film Institute, 1997.

-Ramírez, Juan Antonio. *La arquitectura en el cine. Hollywood, la Edad de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, S. A., 1993.

-Ramirez, Juan Antonio et al. *Los espacios de la ficción. La arquitectura en el cine*. Valencia: Lseebooks S.L., 2008.

5.1.3 ARQUITECTURA

5.1.3.1 Arquitectos. Escritos propios. Monografías.

-Aalto, Alvar. *De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis, 2000.

-Boyd, Robin. *Kenzo Tange*. México, Buenos Aires: Hermes, cop, 1962.

-De la Sota, Alejandro. *Escritos, conversaciones, conferencias*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

-Gallego, Manuel. *Anotaciones al margen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007.

Gastón, Cristina. *Mies: el proyecto como*

revelación del lugar. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

-Grassi, Giorgio. *La arquitectura como oficio y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

-Hejduk, John. "Casa come me. Cable from Milan". Milan: *Domus* 605 (Abril 1980): págs. 8-13

-Juncosa, Patricia (ed.). *Josep Lluís Sert. Conversaciones y escritos. Lugares de encuentro para las artes*. Trad. de Moisés Puente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2011.

-Kahn, Louis I. *Idea e imagen*. Madrid: Xarait Ediciones & Norberg-Schulz, 1981.

-Kahn, Louis I. *Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

-Kahn, Louis I. *Forma y diseño*. Trad. de Marta J. Rabinovich y Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión SAIC, 1984.

-Koolhaas, Rem. *Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

-Koolhaas, Rem. *Conversaciones con Hans Ulrich Obrist*. Trad. de Jorge García. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2009 [*Rem Koolhaas. Hans Ulrich Obrist. The conversations series*. Colonia: Verlag der Buchlandlung Walther König, 2006].

-Kultermann, Udo. *Kenzo Tange*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

-Le Corbusier. *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires: Infinito, B.B., 1959.

-Le Corbusier. *Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*. Paris: Editions Altamira, facsimile COLLECTION L'ESPRIT NOUVEAU, Les Éditions G. de Crès et Cie, 1930. [*Precisiones respecto al estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Trad. de Johanna Givanel. Barcelona: Editorial Poseidón, S.L., 1978]

-Martí Carlos. *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

-Mies van der Rohe, Ludwig. *Escritos, diálogos y discursos*. Murcia: C.O.A.A.T., Galería-Librería Yerba, Consejería de Cultura, 1981.

-Muñoz, Francisco F. *Mies desde la simetría*.

Madrid: AXA Una revista de Arte y Arquitectura, Universidad Alfonso X el Sabio, 2009. (en línea) (consulta: 3 de junio de 2011). Disponible en <<http://www.uax.es/publicacion/mies-desde-la-simetria.pdf>>

-Navarro Baldeweg, Juan. *Conversaciones con estudiantes*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2011.

-Neumeyer, Fritz. *Mies van der Rohe: La palabra sin artificio*. Madrid: El Croquis Editorial, 1995.

-Pallasmaa, Juhani (ed.). *Conversaciones con Alvar Aalto*. Trad. de Ursula Ojanen y Moisés Puente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010.

-Pérez, Emilia. *Conversaciones con Paulo Mendes da Rocha*. Trad. de Emilia Pérez. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2010. [Maquetas de papel. Paulo Mendes da Rocha. Sao Paulo: Cosac Naify, 2007 / *Conversa com Paulo Mendes da Rocha*. Sao Paulo: Cosac Naify, 2007].

-Piano, Renzo. *La responsabilidad del arquitecto. Conversación con Renzo Cassigoli*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2005. [Renzo Piano. *La responsabilità dell'architetto. Conversazione con Renzo Cassigoli*. Florencia-Antella: Passigli Editori, 2002].

-Piñón, Helio. *Eduardo de Almeida*. Barcelona: Edicions UPC, 2005.

-Piñón, Helio. Mario Roberto Álvarez. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

-Piñón, Helio. *Paulo Mendes da Rocha*. Barcelona: Edicions UPC, 2003.

-Piñón, Helio. Raúl Sicheo. Barcelona: Edicions UPC, 2002.

-Quetglas, Josep. *Alejandro de la Sota. Conversaciones en torno a Alejandro de la Sota*. Madrid: Departamento de Proyectos de la ETSAM, 1996.

-Puente, Moisés (ed.). *Conversaciones con Mies van der Rohe*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006.

-Savi, Vittorio. "Orfica, surrealística. Casa Malaparte a Capri e Adalberto Libera". Milan: *Lotus international*, 60 (1998/4): págs. 7-32

-Schildt, Goran. *Alvar Aalto. De palabra y por escrito*. Madrid: Editorial El Croquis, 2000.

-Schulze, Franz. *Mies Van der Rohe: Una biografía crítica*. Madrid: Hermann Blume, 1986.

-Sostres, Josep M. *Opiniones sobre arquitectura*. Murcia: C.O.A.A.T., 1983.

-Souto de Moura, Eduardo. *Conversaciones con estudiantes*. Trad. de Moisés Puente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili SL, 2008.

-Sust, Xavier (ed.). *Alvar Aalto: La humanización de la Arquitectura*. Barcelona: Tusquets, 1982.

-Talamona, Marida. *Casa Malaparte*. Milan: Clup, 1990.

-Tange, Kenzo. *Kenzo Tange: Arquitectura y urbanismo. 1946-1969*. Barcelona: Gustavo Gili, 1970.

-Terragni, Giuseppe. *Manifiestos, Memorias, Borradores y Polémica*. Murcia: C.O.A.A.T., 1982.

-Vela, José. *Richard Neutra: Un lugar para el orden*. (Director: José González Gallegos, ETSAM) Mayo 1999. (en línea) (Consulta: 13 de marzo de 2010). Disponible en <<http://oa.upm.es/634/1/03199915.pdf>>

-Venezia, Francesco. *Casa Malaparte*. Cádiz: COAC, 2001.

-Wright, Frank Lloyd. *El futuro de la arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón, 1957.

5.1.3.2 Ensayos. Textos críticos. Manuales.

-Arnheim, Rudolf. *La forma visual en Arquitectura*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili, 1978.

-Del Rey, Miguel. *En torno al proyecto: un ensayo sobre la disciplina del proyecto en arquitectura*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 2002.

-Evans, Robin. *Traducciones*. Gerona: Editorial pre-textos / Col·legi d'arquitectes de Catalunya, 2005.

-Giedion, Sigfried. *Espacio, tiempo y arquitectura*. Madrid: Dossat, 1980.

-Marchán Fiz, Simón. *La arquitectura del siglo XX. Textos*. Madrid: Alberto Corazón,

1974.

-Marchán Fiz, Simón. *La Estética en la cultura moderna*. Barcelona: Gustavo Gili, 1982.

-Muñoz, Alfonso. *El proyecto de arquitectura. Concepto, proceso y representación*. Barcelona: Editorial Reverté, S.A., 2008.

-Piñón, Helio. *Miradas intensivas*. Barcelona: Edicions UPC, 1999.

-Piñón, Helio y Helen Pfeifer. *Helio Piñón. Ideas y Formas*. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, 2007.

-Piñón, Helio. *Teoría del proyecto*. Barcelona: Edicions UPC, 2006.

-Piñón, Helio. *El sentido de la arquitectura moderna*. Barcelona: Edicions UPC, 1997.

-Portoghesi, Paolo. *Dizionario enciclopédico di architettura e urbanistica*. Roma: Istituto Editoriale Romano, 1968.

-Quaroni, Ludovico. *Proyectar un edificio: 8 lecciones de arquitectura*. Madrid: Xarait, 1980.

-Rasmussen, Steen Eiler. *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona: Reverté, 2007 [Om at opleve arkitektur. Copenhagen, G.E.C. Gads Forlag, 1957]

-Rowe, Collin. *Manierismo y Arquitectura Moderna, y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

-Salvadori, Mario y Robert Heller. *Estructuras para arquitectos*. Buenos Aires: Ediciones la Isla, 1978. [Structure in architecture. Trad. de Luis Fabricant. New Jersey: Prentice.Hall Inc, 1963].

-Summersson, John. *El lenguaje clásico de la arquitectura*. Barcelona, Gustavo Gili, 1974.

-Torres, Jorge. "La arquitectura es la circulación" en *Le Corbusier. Mise a point*. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2012.

-Torroja, Eduardo. *Razón y ser de los tipos estructurales*. Madrid: CSIC, 2000. [1ª ed. IETCC, Madrid, 1984].

-Trillo de Leyva, Juan Luis. *Razones poéticas en arquitectura (notas sobre la enseñanza de proyectos)*. Sevilla: Departamento de proyec-

tos arquitectónicos, ETSA, D.L., 1993.

-Zevi, Bruno. *Saber ver la Arquitectura*. Barcelona: Ed. Poseidón, 1971.

5.1.4 ARTE Y ESTÉTICA

-Albers, Josef. *La interacción del color*. Trad. de Maria Luisa Balseiro. Madrid: Alianza Editorial S. A., 1979. [*Interaction of Color*. New Haven: Yale University, 1963].

-Apollinaire, Guillaume. *Meditaciones estéticas. Los pintores Cubistas*. Madrid: Visor Dis S.A., 1994.

-Arheim, Rudolf. *Arte y Percepción visual. Psicología de la visión creadora*. Buenos Aires: Universitaria, 1971.

-Arnheim, Rudolf. *Consideraciones sobre la educación artística*. Barcelona: Paidós, 1993

-Ashton, Dore. *Una fábula del arte moderno*. Madrid: Turner publicaciones S.L., 1991.

-Badía, Montse. *Una conversación con Jaume Plensa*. Málaga: catálogo de la exposición en el CAC, 2005.

-Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Trad. de Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1989. [*La chambre claire. Note sur le photographie*. París: Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, 1980]

-Bellour, Raymond. *An Interview with Bill Viola*. Cambridge, The MIT Press, 1985.

-Benjamin, Walter. *Sobre la fotografía*. Valencia: PRE-TEXTOS, 2004.

-Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1965.

-Bayer, Raymond. *Historia de la Estética*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1986.

-Benjamin, Walter. *La obra de arte en la época de su reproducción mecánica*. Trad. de Wolfgang Iser. Madrid: Casimiro libros, 2010. [*Das Kunstwerk in Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. s.l: Zeitschrift für Sozialforschung, 1936].

-Calvino, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. Madrid: Siruela, 1992.

-Calvino, Italo. *Por qué leer a los clásicos*. Barcelona: Tusquets, 1992.

Cassou, Jean y Jean Leymarie. *Léger, dessins et gouaches*. París: Editions du Chêne, 1972.

-De Balzac, Honoré. *La obra maestra desconocida*. (prólogo Francisco Calvo Serraller). Madrid: Visor libros, 2001.

-Fiedler, Konrad. *Escritos sobre arte*. Madrid: Visor, 1991.

-Gale, Matthew y Carmen Giménez. *Constantin Brancusi. The essence of things*. London: Tate Publishing, 2004.

-Gleizes, Albert y Jean Metzinger. *Sobre el cubismo*. Murcia: Colección de Arquitectura C.O.A.A.T, 1986.

-Graham, Dan. *Dan Graham. Works 1965-2000*. Marianne Brouwer (ed.). Düsseldorf: Richter Verlag GmbH, 2001.

-Graham, Dan y Chris Dercon. *Dan Graham*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 1987.

-Gris, Juan. *De las posibilidades de la pintura y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili, 1971.

-Hildebrand, Adolf von. *El problema de la forma en la obra de arte*. Madrid: Visor, 1988.

-Kandinsky, Vassily. *Cursos de la Bauhaus*. Madrid: Alianza, 1985.

-Klee, Paul. *Bases para la estructuración del arte*. México: Ediciones Coyoacán S.A., 1998.

-Lotman, Yuri M. *Estructura del texto artístico*. Trad. de Victoriano Imbert. Madrid: Ediciones Istmo, 1982. [*Struktura judozhestvennogo teksta*. Moscú: Iskusstvo, 1970].

-Maderuelo, Javier. *El Espacio Raptado*. Madrid: Biblioteca Mondadori S.A., 1990.

-Malevitch, Kazimir. *El nuevo realismo plástico*. Madrid: Ed. Alberto Corazón, 1975.

-Marchán, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto (1960-1974) Epílogo sobre la sensibilidad "postmoderna"*. Antología de escritos y manifiestos. Torrejón de Ardoz: Akal, 1986.

-Martí, Carlos. *Silencios elocuentes*. Barcelona: Ediciones UPC, 1999.

-Moholy-Nagy, Laszlo. *La nueva visión*. Buenos Aires: Infinito, 1963.

-Mondrian, Piet. *La nueva imagen en la pintura*. Murcia: Col. Arquitectura, 1983.

-Mondrian, Piet. *Realidad Natural y Realidad Abstracta*. Barcelona: Barral, 1973.

-Morris, Laura L. (coord.). *Josef Albers. Vidrio, color y luz*. Trad. de Harry Smith. Valencia: Generalitat valenciana / Consellería de Cultura IVAM / Centre Julio González, 1994. [Josef Albers. *Glass, Color and Light*. New York: Guggenheim Museum Publications, 1994].

-Mourey, Jean-Pierre y Béatrice Ramaut-Chevassus (dir.). *Miroirs, fragments, mosaïques: Schèmes et création dans l'art du XXe siècle*. Saint-Étienne : Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2005.

-Ortega y Gasset, José. *La Deshumanización del Arte y otros Ensayos de Estética*. Madrid: Espasa Calpe, 1993.

-Oud, Jacobus Johannes Pieter. *Mi trayectoria en "De Stijl"*. Murcia: C.O.A.A.T., 1986.

-Ozenfant, Amédée y Charles Edouard Jeanneret. *Acerca del Purismo Escritos 1918 -1926*. Madrid: El Croquis Ed., 1991.

-Papini, Giovanni. *Gog y El libro negro*. Barcelona: Plaza & Janés, 1962.

-Perec, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2004.

-Perec, Georges. *La vida instrucciones de uso*. Trad. de Josep Escué. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1992. [*La vie mode d'emploi*. París: Hachette Littératures, 1978].

-Piñón, Helio. "Perfiles encontrados". Prólogo en Bürguer, Peter. *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.

-Poe, Edgar Allan. *Método poético y narrativo*. Castellón: Ellago ediciones S.L., 2001.

-Proust, Marcel. *Sobre la lectura*. Valencia: Editorial Pre-textos, 1997.

-Quignard, Pascal. *La lección de música*. Madrid: Editorial Funambulista, 2005.

-Radu, Varia. *Brancusi*. New York: Universe publishing, Rizzoli International Publications, Inc., 1965.

-Riegl, Alois. *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor, 1987.

-Rodiek, Christoph. *Del cuento al relato*

híbrido. *En torno a la narrativa breve de Camilo José Cela*. s.l.: Iberoamericana Editorial, 2008.

-Rothko, Mark. *Escritos sobre arte (1934-69)*. Barcelona: Paidós Ibérica S.A., 2007.

-Rovira, Teresa. *Problemas de forma. Schoenberg y Le Corbusier*. Barcelona: ETSAB, 1986.

-Schoenberg, Arnold y Vassily Kandinsky. *Cartas, Cuadros y Documentos de un Encuentro Extraordinario*. Madrid: Alianza Editorial, 1993.

-Steiner, Georges. *Gramáticas de la creación*. Madrid: Siruela, 2001.

-Stravinski, Igor. *Poética musical*. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crema S.A., 2006. [Poétique musical. Trad. de Herederos de Eduardo Grau, The President and Fellows of Harvard College, 1942]

-Tanizaki, Junichiro. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela, 1994.

-Valery, Paul. *Teoría poética y estética*. Trad. de Carmen Santos. Madrid: Visor Distribuciones, S.A., 1990. [Paris: Éditions Gallimard, 1957].

-Valery, Paul. *Pièces sur l'art*. Paris: Éditions Gallimard, 1960. [Piezas sobre arte. Madrid: Visor Dis., S.A., 1999].

-Valery, Paul. *Escritos sobre Leonardo Da Vinci*. Trad. de Encarna Castejón y Rafael Conte. Madrid: Visor Dis., S.A., 1999. [Introduction à la méthode de Léonard de Vinci. Paris: Gallimard, 1957].

-Valery, Paul. *El cementerio Marino*. Trad. de Jorge Guillén. Madrid: Alianza Editorial S.A., 1991. [Le cimetière marin. Paris: Éditions Gallimard, 1922].

Van Doesburg, Theo. *Principios del nuevo arte plástico y otros escritos*. Murcia: C.O.A.A.T., 1986.

-Von Hofmannsthal, Hugo. *Carta de Lord Chandos*. Murcia: C.O.A.A.T., 1996.

-Wiener, Norbert. *Inventar: sobre la gestación y cultivo de las ideas*. Barcelona: Tusquets, 1995.

-Wilde, Oscar. *Sobre el arte y el artista*. Barcelona: DVD Ediciones, 2000.

-Wölfflin, Heinrich. *Conceptos fundamentales*

en la Historia del Arte. Madrid: Espasa Calpe, 1988.

-Worringer, Wilhelm. *Abstracción y naturaleza*. México: Fondo de Cultura Económica, 1953.

5.1.5 DICCIONARIOS

-Adeline, Jules. *Vocabulario de Términos de Arte*. Trad. José Ramón Mélida. s.l.: Empresa de la Ilustración española y americana, 1887. [Lexique des termes d'Art. Paris: A. Quantin Editeur, 1884].

-Casares, Julio. *Diccionario Ideológico de la lengua española*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 2ª edición, 1959.

-Cuéllar, Carlos A. *Vocabulario básico del audiovisual*. Valencia: Ediciones de la filmoteca, 2004.

-Konigsberg, Ira. *Diccionario técnico AKAL de cine*. Trad. de Enrique Herrando y Francisco López. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2004. [The Complete Film Dictionary. London: Penguin Putnam Inc., 1997].

-Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Madrid: Editorial Gredos S.A. 2ª edición, 1998.

-Passek, Jean Lup (dir.). *Diccionario del Cine*. Madrid: Ediciones RIALP S.A., 1992. [Dictionnaire du Cinéma. Paris: Librairie Larousse, 1986].

-Souriau, Étienne (dir.). *Diccionario Akal de Estética*. Trad. Ismael Grasa Adé et al. Madrid: Ediciones Akal, S.A., 1998. [Vocabulaire d'Esthétique. Paris: Presses Universitaires de France, 1990].

-Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa Calpe, 21ª ed., 1992.

-Russo, Eduardo A. *Diccionario de cine*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998.

5.2.1 CINE

- Arenas, Carlos. *Cautivos de las sombras: el cine fantástico europeo*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MUVIM), 2007.
- Avron, Dominique. *Roman Polanski*. Barcelona: Cinema Club Collection, 1990.
- Bárbaro, Umberto. *El cine y el desquite marxista del arte*. Vol. I y II. Trad. de Joan Giner. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1977. [*Il film e il risarcimento marxista dell'arte*. Roma: Editori Riuniti, 1974].
- Buñuel, Luis. *Mi último suspiro*. Barcelona: Plaza & Janés Editores, S.A., 1982. [*Mon dernier soupir*. Paris: Éditions Robert Laffont, 1982].
- Cozarinsky, Edgardo. *Do cinema*. Trad. de Ana Fonseca et al. Lisboa: Livros Horizonte LDA, 1983.
- Cuellar, Carlos A. *Cine y literatura: Drácula como paradigma*. Valencia: Servicio Publicaciones UPV, 1998.
- Duclout, Jorge A. *Ideas prácticas para la fotografía y cinematografía*. Buenos Aires: Editorial Jorge A. Duclout, 1946. Gorostiza, Jorge. *Peter Greenaway*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1995.
- Granja, Vasco. *Dziga Vertov*. Lisboa: Livros Horizonte LDA, 1981.
- Herederó, Carlos F. *Joseph Leo Mankiewicz*. Barcelona: Cinema Club Collection, 1990.
- Kracauer, Siegfried. *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*. Trad. de Héctor Grossi. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 1984. [*From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Princeton: University Press, 1947].
- McBride, Joseph y Michael Wilmington. *John*

- Ford*. Trad. de Soledad Andrés. Madrid: Ediciones JC, 1984. [*John Ford*. Martin Secker and Warburg Limited Edition. s.l., 1974].
- McConnell, Frank D. *El cine y la imaginación romántica*. Trad. de Ramón Font. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1977. [*The Spoken Seen. Film & The Romantic Imagination*. London: The Johns Hopkins University Press, 1975].
- Ortiz, Áurea y María Jesús Piqueras. *La pintura en el cine*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A., 2003.
- Ortiz, Áurea. *Del cuadro al encuadre: la pintura en el cine*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat (MUVIM), 2007.
- Porter, Miguel. *El cine al alcance de los niños*. Hospitalet del Llobregat: Nova Terra, S.A., 1964.
- Prósper Javier. *El punto de vista en la narración cinematográfica*. Valencia: Fundación Universitaria San Pablo CEU, 1991.
- Quintana, Ángel et al. *Theo Angelopoulos. Nosferatu*. revista de cine, 24. (Mayo, 1997). San Sebastián: Patronato Municipal de Cultura de San Sebastián, 1996.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Del otro lado: la metáfora. Modelos de representación en el cine de Weimar*. Madrid: EDICIONES HIPERION S.L., 1985.
- Sánchez-Biosca, Vicente. *Una cultura de la fragmentación*. Valencia: FILMOTECA DE LA GENERALITAT VALENCIANA, 1995.
- Schnakenberg, Robert. *Secret Lives of great filmmakers*. Philadelphia: Quirk Productions, Inc., 2010.

5.2.2 ARQUITECTURA

- Anasagasti, Teodoro. *Enseñanza de la Arqui-*

- tectura*. Madrid: Instituto Juan de Herrera-E.T.S.A., 1995.
- Colquhoun, Alan. *Modernidad y tradición clásica*. Trad. de Ramón Martínez. Madrid: Júcar, 1991. [*Modernity and the classical tradition*. Cambridge: The MIT Press, 1989].
- Conrads, Ulrich. *Programas y manifiestos de la arquitectura del Siglo X*. Barcelona: Lumen, 1973.
- Cortés, Juan Antonio. *Modernidad y arquitectura*. Universidad de Valladolid, 2003.
- Dal Co, Francesco. *Dilucidaciones, Modernidad y Arquitectura*. Trad. de Julia Pereyra. Barcelona: Paidós, 1990.
- Gregotti, Vittorio. *El territorio de la Arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.
- Gregotti, Vittorio. *Desde el interior de la arquitectura. Un ensayo de interpretación*. Barcelona: Península, 1993.
- Jauss, Hans Robert. *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*. Madrid: Visor, 1995. [*Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*. Frankfurt am Main, 1989].
- Kostof, Spiro. *El arquitecto: historia de una profesión*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A., 1984.
- Lampugnani, Vittorio Magnano (ed.). *L'avventura delle idee nell'architettura, 1750-1980*. Milán: Electa, 1985.
- Le Corbusier. *El Espíritu Nuevo en Arquitectura. En defensa de la arquitectura*. Murcia: C.O.A.A.T., 1983.
- Le Corbusier. *Hacia una arquitectura*. Buenos Aires: Poseidón, 1964.
- Llorente Díaz, Marta. *El saber de la arquitectura y de las artes*. Barcelona: Edicions UPC, 2000.
- Loos, Adolf. *Escritos I y II*. Madrid: El Croquis Editorial, 1991.

-Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel*. Trad. De Moisés Puente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006. [*The eyes of the skin. Architecture and the senses*. Chichester (West Sussex): Wiley-Academy, 2005].

-Paricio, Ignacio. *La construcción de la arquitectura*. Barcelona: ITEC, 1985.

-Piñón, Helio. *Curso básico de proyectos*. Barcelona: Edicions UPC, 1998.

-Purini, Franco. *La arquitectura didáctica*. Murcia: C.O.A.A.T., 1984.

-Rodríguez, Carmen (ed.). *Introducción a la arquitectura. Conceptos fundamentales*. Barcelona: Edicions UPC, 2000.

-Rogers, Ernesto N. *Experiencia de la arquitectura*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1965.

-Spellman, Catherine y Karl Unglaub (ed.). *Peter Smithson. Conversaciones con estudiantes*. Trad. de Moisés Puente. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2004.

-Solá-Morales, Ignasi de. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 1995.

-Venturi, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972.

5.3 ARTE Y ESTÉTICA.

-Berger, John. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría de lo visible*. Madrid: Ediciones Ardora, 1997.

-Bohm, David. *Sobre la creatividad*. Barcelona: Kairos, 2001. [*On creativity*, 1998]

-Bosanquet, Bernard. *Historia de L'Estética*. Barcelona: Edicions 62, 1996.

-Bürger, Peter. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1987.

Cortazar, Julio. *Territorios*. México: SIGLO XXI EDITORES, S.A., 1978. [1ª edición en España Madrid: SIGLO XXI DE ESPAÑA EDITORES, S.A., 2009].

-De Azúa, Félix. *La pasión domesticada*. Madrid: Abada Editores S.L., 2007.

De Azúa, Félix. *Diccionario de las artes*. Barcelona: Editorial Planeta, 1999.

-De Azúa, Félix. *Historia de un idiota con-*

tada por él mismo. Barcelona: Anagrama S.A., 1997.

-Ferrater Mora, José. *Diccionario de Filosofía de Bolsillo*. Madrid: Alianza Editorial, 1994.

-Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós, 1998.

-Gaya, Ramón. *Naturalidad del arte (y artificialidad de la crítica)*. Valencia: Editorial Pre-textos, 1996.

-Herrigel, Eugen. *Zen en el arte del tiro con arco*. Buenos aires: Editorial Kiev S.A., 2003.

-Jiménez, Marc. *Adorno: arte, ideología y teoría del arte*. Buenos Aires: Amorrortu ed., 1977.

-Kandinsky, Vassily. *De lo Espiritual en el Arte*. Barcelona: Ed. Labor S.A., 1991.

-Kandinsky, Vassily. *Punto y Línea sobre el Plano*. Barcelona: Ed. Labor S.A., Barral Ed, 1970.

-Kant, Immanuel. *Crítica del juicio*. Madrid: Ed. Espasa Calpe, 1991.

-Kant, Immanuel. *Primera Introducción a la Crítica del Juicio*. Madrid: Visor, 1987.

-Kant, Immanuel. *Observaciones acerca del sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial, 1990.

-Marina, José Antonio. *Teoría de la Inteligencia creadora*. Barcelona: Editorial Anagrama S.A., 1993.

-Monpurgu-tabliague, Guido. *La estética contemporánea*. Buenos Aires: Losada, 1971.

Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

-Ortega y Gasset, José. *Meditación de la Técnica y Otros Ensayos sobre Ciencia y Filosofía*. Madrid: Revista de Occidente, 1996.

-Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Barcelona: Tusquets, 1991.

-Pennac, Daniel. *Como una novela*. Barcelona: Anagrama S.A., 2008.

-Read, Herbert. *Historia de la Pintura Moderna*. Barcelona: Ed. Destino, 1990.

-Read, Herbert. *La Escultura Moderna*. Barcelona: Ed. Destino, 1994.

-Riegl, Alois. *El arte industrial tardorromano*. Madrid: Visor Dis SA, 1992.

-Riegl, Alois. *Problemas de estilo*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

-Steiner, Georges. *La barbarie de la ignorancia*. Madrid: Taller de Mario Muchnik, 1999.

-Steiner, Georges. *Nostalgia del absoluto*. Madrid: Siruela S.A., 2001.

Tanizaki, Junichiro. *Dos miradas malévolas*. México D.F.: Psicoanalítica de la letra A.C., 2002.

-Trias, Eugenio. *Lo bello y lo siniestro*. Barcelona: Editorial Ariel, 1992.

-Valery, Paul. *Eupalinos ou l'architecte*. Paris: Éditions Gallimard, 1960. [*Eupalinos o el Arquitecto*. Trad. de Josep Carner. Murcia: C.O.A.A.T., 1993].

-Valery, Paul. *Estudios filosóficos*. Trad. de Carmen Santos. Madrid: Visor Distribuciones, S.A., 1993. [Éditions Gallimard, Paris, 1957].

-Valery, Paul. *Estudios literarios*. Trad. de Juan Carlos Díaz. Madrid: Visor Distribuciones, S.A., 1995. [Éditions Gallimard, Paris, 1957].

-Valery, Paul.. *Mon Faust / Dialogue de l'arbre*. Paris: Éditions Gallimard, 1960 (1ª ed. 1946). [*Mi Fausto / Diálogo del árbol*. Trad. de José Luis Arántegui. Madrid: A. Machado Libros, S.A., 2003].

-Valery, Paul. *L'idée fixe ou deux hommes à la mer*. Paris: Éditions Gallimard, 1960 (1ª ed. 1933). [*La idea fija*. Trad. de Carmen Santos. Madrid: Visor Dis., S.A., 1988].

-Valery, Paul. *Monsieur Teste*. Éditions Gallimard, Paris, 1960 [*Monsieur Teste*. Trad. de Luis Arántegui. Madrid: Visor Dis., S.A., 1999].

-Venturi, Lionello. *Historia de la Crítica del Arte*. Barcelona: Gustavo Gili, 1979.

-Villafañe, Justo. *Introducción a la Teoría de la Imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

-Wick, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.

-Wollheim, Richard. *La pintura como arte*. Valencia: IVAM, 1990.

El cementerio marino estaba ya concebido. Un trabajo bastante prolongado vendría después.

Paul Valéry

Durante los años que he dedicado a este trabajo he aprendido mucho sobre cine. He aprendido incluso aquello que creía que sabía.

He visitado lugares lejanos y he vivido la vida de cientos de actores, algunos muy importantes, otros anónimos. Me he introducido en sus domicilios, he respirado sus historias y acompañado sus pasos.

También he aprendido mucho de arquitectura, porque no hay nada como distanciarse de lo que a uno le es propio para poder entender mejor. Incluso he llegado a dudar de hacia dónde dirigiría mis pasos profesionales en el caso de un eventual nuevo nacimiento, si al cine o a la arquitectura: tal es la pasión que en mí se ha despertado por la construcción cinematográfica. Pero finalmente he llegado a la conclusión de que ha valido la pena ser arquitecto para poder mirar al cine desde esta perspectiva nuestra.

Ahora, cuando ya este proceso ha llegado a su

término, cuando hay que salir de la burbuja, me queda la pregunta de cómo seguir.

Podría articularse un fundido a negro, esto es, experimentar una sensación de alivio, de que todo ha acabado. Un cerrar de párpados que invita al descanso. Pero este tipo de sentimientos no me pertenece.

Otra posibilidad sería acabar con un fundido a blanco. Un papel nuevo, en el que volver a empezar a escribir de cero. La dedicación y el tiempo que he dedicado a esto no lo merece.

Sin duda, debo utilizar un fundido encadenado como figura de transición. Debo fundir la última imagen de este proceso, con el inicio de una reflexión profunda sobre cómo aplicar todo esto que he aprendido a la arquitectura, tanto a la vertiente profesional, si algún día se me permite, como, sin duda, a la docencia en la Escuela.

Para ello desearía seguir contando con mis amigos, que me han acompañado en este camino:

con Carles Martí, por haber sido el espejo en el que he intentado reflejarme,

con Clara, mi fiel compañera que siempre está ahí, entregándome su tiempo,

con Carlos, Avelina, Paula y Bruno, que tanto han enriquecido este documento con sus comentarios,

con Helio, por el cual soy el arquitecto que soy,

con Jorge, que siempre creyó en mi proyecto aunque a veces no era evidente hacerlo,

y con Paula, porque sin su atención, cariño y generosidad, este documento sería otro.

