

# PRAXIS DEL CINE

## Noel Burch, 1970

### Capítulo 1: Como se articula el Espacio-Tiempo

El vocabulario del cineasta (o del analista de films) refleja de manera significativa su modo de pensar el cine. En francés, se habla de “de coupage technique” (guion técnico) o, más sencillamente de de coupage. Es una palabra que abarca varios sentidos. En la práctica cotidiana de la producción, un de coupage es un instrumento de trabajo. Es la última fase del guion, el que contiene todas las indicaciones técnicas que el realizador juzga necesario poner en el papel, lo que permite a sus colaboradores seguir su trabajo en el plano técnico y preparar el suyo en función de aquel. Por extensión, pero siempre en el plano práctico, el de coupage (planificación) es la operación que consiste en descomponer una acción (relato) en planos (y en secuencias), de manera más o menos precisa, antes del rodaje. Pero ya aquí, solo en francés existe una palabra para designar esta operación. Si el cineasta americano o italiano tiene, forzosamente, una palabra (shooting script, copione) para designar el guion definitivo, hablan simplemente de “escribir” o “establecer” este guion: es una fase como otra en la elaboración de un film. Con mayor razón pues, el tercer sentido de la palabra “de coupage” que deriva del segundo, corresponde a una noción que solo existe en francés. Aquí, no se trata ya de tal o cual fase de la escritura previa de un film, de tal o cual operación técnica: se trata en realidad de la factura misma e íntima de la obra acabada. Desde el punto de vista formal, un film es una sucesión de trozos de tiempo y trozos de espacio. El “de coupage” es pues la resultante, la convergencia de un “de coupage” del espacio (o más bien una sucesión de “de coupages” del espacio) realizado en el momento del rodaje, y de un “decoupage” del tiempo, previsto en parte en el rodaje y concluido en el montaje. Por esta noción dialéctica se puede definir (y por tanto, analizar) la factura misma de un film, su devenir esencial. Sintética, esta noción es específicamente francesa. El cineasta americano, por ejemplo (y a fortiori el crítico americano, por poco que piense técnicamente) examina un film bajo sus dos aspectos sucesivos: elaboración (“set-up”) y montaje (“cutting”). Si nunca se le ocurre que estas dos operaciones participan de un solo y mismo concepto, quizás es porque le falta una palabra para designarlo. Y si los progresos formales más importantes de estos quince últimos años se han llevado a cabo en Francia, quizás es un poco por una cuestión de vocabulario. Cuando se llega a considerar el modo en que los dos “de coupages” parciales (del espacio y del tiempo) se unen en el seno del “De coupage” único, se está en primer lugar inducido a inventariar los diferentes tipos de relaciones que pueden existir, por una parte, entre dos emplazamientos sucesivos (“de coupage” del espacio) y, por otra parte, entre dos duraciones sucesivas (“de coupages” del tiempo). Es una clasificación que podrá parecer un poco escolar, pero que

nosotros sepamos nunca ha sido hecha... y, en nuestra opinio n, abre importantes perspectivas. Abstraccio n hecha de diversas “puntuaciones” (encadenado, cortina) que no son sino variantes ocasionales del “corte” simple (por una razn que ma s adelante se vera , preferimos esta palabra a la de “raccord” para designar el cambio de plano), se pueden distinguir cinco tipos de relaciones posibles entre el tiempo de un plano “A” y el de otro plano, “B”, que le sigue inmediatamente en el montaje. Pueden ser rigurosamente continuos. En un sentido, el ejemplo ma s claro de esta continuidad temporal es el paso del plano de un personaje que habla al plano de un personaje que le escucha, mientras la palabra se prosigue, ininterrumpida, “off”. Es lo que se produce en el “campo-contracampo”. Hay tambie n lo que se llama “raccord directo” (aunque esta designacio n se refiere a la dimensio n “espacio”; vea se ma s lejos). Si el plano A nos muestra un personaje que se aproxima a una puerta, el plano B (tomado, por ejemplo, del otro lado de la puerta) puede proseguir la accio n en el lugar exacto en que el plano precedente la haya dejado, mostrando la “verdadera” continuacio n de la apertura de la puerta, la accio n del personaje que atraviesa el umbral, etc. Se puede incluso imaginar que esta accio n sea filmada por dos ca maras simulta neamente, lo que nos dara dos “planos” (1) mostrando toda la accio n en continuidad absoluta bajo dos a ngulos diferentes. En el montaje, basta cortar la cola del primero y la cabeza del segundo para obtener, de uno y otro lado del cambio de plano, una continuidad absoluta de la accio n filmada.

A continuacio n, puede haber hiato entre las continuidades temporales que son nuestros dos planos. Es lo que se llama una elipsis. Volviendo al ejemplo de la apertura de una puerta filmada por dos ca maras (o mejor, dos veces seguidas por una sola ca mara) podemos, haciendo raccord entre los dos planos, suprimir una parte de la accio n (en el plano A, el personaje pone la mano sobre la empun adura y la hace girar, en el plano B, acaba de cerrar la puerta tras de si ). Es un procedimiento utilizado corrientemente en el cine ma s acade mico para estrechar la accio n, podar lo inu til: en el plano A, el personaje pone el pie en el primer escalon de una escalera, en el plano B, acaba de alcanzar el rellano del 1ro... o del 5°.

En el ejemplo de la puerta, sobre todo, conviene insistir en el hecho de que la elipsis referida a este simple gesto esta sujeta a un gran nu mero de variaciones posibles, por el hecho de que la accio n “real” puede durar cinco o seis segundos, de que la elipsis puede efectuarse sobre cualquier duracio n (de 1/24 de segundo hasta varios segundos), y de que puede situarse en cualquier fase de la accio n. Asimismo, en el caso de continuidad temporal, el cambio de plano puede teo ricamente intervenir en cualquier lugar. Un montador nos dira que so lo hay un lugar “justo” para el raccord directo o para la elipsis. Lo que con ello quiere decir es que so lo hay un lugar en el que el cambio de plano no se “sentira ” (2). Quiza . Pero si se busca una escritura menos “fluida”, una estructuracio n ma s aparente, entonces toda una gama de posibilidades permanece abierta.

He aqui pues el primer tipo de elipsis, que es suficientemente corto para ser no so lo percibido sino tambie n medido. La presencia y la amplitud de una elipsis deben forzosamente sen alarse por la ruptura, ma s o menos evidente, de una continuidad virtual, bien sea visual o sonora. (Lo que no excluye, muy al contrario, la asociacio n de una continuidad tiempo-sonido –verbal o de otro tipo— con una discontinuidad de tiempo-imagen... cf. *A bout de souffle*, *Zazie dans le me tro*). En nuestros ejemplos de la puerta y la escalera, la elipsis o discontinuidad temporal se determina con relacio n a una continuidad

espacial virtual, esbozada con una fuerza suficiente para que el espectador la complete mentalmente, lo que le permite “medir” la elipsis... (Asimismo, la continuidad temporal se mide con relación a otra continuidad ininterrumpida, visual o sonora: por ello, si un cambio de plano nos transporta de un decorado a otro, alejado --y en ausencia de cualquier medio de comunicación como el telefono--, la relación temporal entre los dos planos permanecerá indefinida, al no poderse indicar la continuidad, en caso necesario, más que por señas tan groseras como un primer plano de un reloj de pared, o por una convención como el montaje alterno, un vaivén enfático entre los dos decorados) (3).

El tercer tipo de “raccord en el tiempo” es pues el segundo tipo de elipsis, la elipsis indefinida. Puede referirse a una hora o a un año: para “medirla” el espectador deberá recibir ayuda “del exterior”: una réplica, un tintero, un reloj, un calendario, un cambio de moda... Es la elipsis “a nivel de guión”, íntimamente ligada al contenido de la imagen y de la acción pero que, a través de ellas, sigue siendo una función temporal auténtica (4) (pues si el tiempo del guión no es evidentemente el del film, los dos pueden estar ligados por una dialéctica rigurosa). Se objetará que la frontera entre la elipsis mensurable y la elipsis indefinida está, en sí misma... mal definida. Y es verdad que mientras se mide con gran exactitud interior el fragmento de tiempo “descontado” en la apertura de una puerta y que no se ve, se mide peor el tiempo necesario para subir cinco pisos. Pero esto último constituye sin embargo una “unidad” (“el tiempo-necesario-para-subir-cinco-pisos”, como se diría “la luz-suministrada-por-una-vela”), que no es el caso de “algunos días más tarde” (elipsis indefinida).

Por fin, puede haber retroceso. En nuestro ejemplo de la puerta, se podría mostrar, en el plano A, toda la acción hasta el momento en que el personaje ha atravesado el umbral, luego volver a tomar en el plano B el momento en que la puerta se abre, repitiendo la acción de una manera deliberadamente artificial. Es un pequeño retroceso, a menudo empleado por Eisenstein con los sorprendentes resultados que se sabe (cf. La secuencia del puente en Octubre) y por ciertos cineastas de vanguardia (ver también La piel suave y El ángel exterminador). Pero conviene aquí precisar que este procedimiento, como la elipsis, por otra parte, es corrientemente empleado a muy pequeña escala (so lo algunas imágenes) para dar la apariencia de continuidad. Evidentemente este es el fin de cualquier elipsis “académica”, pero nosotros hablamos aquí de una apariencia objetiva, no ya de un “trompe-l'œil”, sino de un trompe-l'œil. Pues, cuando se trate efectivamente de hacer raccord entre dos planos mostrando a nuestro personaje que atraviesa su puerta, quizá estemos obligados por razones de percepción que sobrepasan el cuadro de este libro, a hacer una elipsis (o bien un “retroceso”) de algunas fracciones de segundo a fin de que el movimiento filmado parezca más continuo que si el plano B hubiera proseguido literalmente la acción donde la había dejado el plano A.

Es evidente sin embargo, que el retroceso aparece casi siempre en forma de “flashback”. Pues así como una elipsis puede cubrir muchos años, asimismo un retroceso puede hacernos remontar muchos años en lugar de algunos segundos. Este es nuestro quinto y último tipo de raccord en el tiempo, el retroceso indefinido, por aproximación con la elipsis indefinida y por oposición al “pequeño retroceso” mensurable (pues la amplitud del flashback es tan imposible de medir en sí misma como el “flash-forward”). Si hoy el flashback parece tan “pasado de moda”, tan exterior al cine, es porque al margen de Resnais y de algunos filmes aislados como *Le Jour se leve* y *Une simple histoire*, la función formal del flashback y sus relaciones con las otras funciones temporales no han sido nunca comprendidas... No

era más que una comodidad de relato pedida de prestado a la novela, como el comentario “off” (que empieza, sin embargo, también, a asumir otras funciones).

¿Pero no hay, en esta no-mensurabilidad del flashback y del “flash-forward”, otra verdad? ¿No son, a nivel orgánico del film, perfectamente idénticos? ¿No habrá en definitiva solo cuatro tipos de relación temporal, el cuarto de los cuales sería este gran salto en el tiempo... en no se sabe que dirección? Esta es evidentemente la concepción de Robbe-Grillet, y en este sentido El año pasado en Marienbad estaba quizá mucho más cerca de una verdad orgánica del cine de lo que es de buen tono creer hoy.

Existen, por otra parte, e independientemente por completo, tres tipos de relaciones posibles entre el espacio de un plano A y el de otro plano B. Estos tres tipos presentan analogías evidentes con los tipos temporales. El primer tipo de relación espacial entre dos planos es, igualmente, de continuidad, con o sin continuidad temporal.

Nuestro ejemplo de la puerta es, en los tres casos, un ejemplo de continuidad espacial, puesto que vemos, cada vez, en el plano B, el mismo fragmento de espacio que hemos visto, total o parcialmente, en el plano precedente. De manera general, todo cambio de eje o de tamaño (raccord en el eje) sobre un mismo sujeto en un mismo decorado (o lugar circunscrito) es un ejemplo de continuidad espacial entre dos planos. Esto es evidente. Parece deducirse de ello que solo puede haber otro tipo de relación espacial entre dos planos: la discontinuidad espacial, es decir, todo lo que no corresponde al primer caso. Y sin embargo, esta discontinuidad admite dos subdivisiones que corresponden, bastante curiosamente, a las dos subdivisiones de la elipsis y el retroceso. Por una parte, el plano B, con todo y mostrar un espacio enteramente distinto del mostrado en el plano A, puede estar claramente próximo del fragmento visto precedentemente (por ejemplo, en el interior de una misma habitación o de otro lugar cerrado o delimitado). Esta situación ha dado nacimiento a todo un vocabulario de orientación que subraya su autonomía frente a la tercera posibilidad, aquella, evidentemente, de la discontinuidad total y radical, en la que el plano B no puede situarse en el espacio por relación con el plano A.

Este vocabulario de orientación nos lleva a la otra palabra-clave que nos concernirá aquí: el *raccord*. Esta palabra se rodea de cierta confusión por el hecho de que se emplea corrientemente para designar el cambio de plano. Pero de hecho, “*raccord*” se refiere a cualquier elemento de continuidad (5) entre dos o más planos. Puede existir a nivel de los objetos (en un plato, se oír “estas gafas no están en *raccord*” lo que significa que el personaje no llevaba las mismas gafas o no llevaba ningunas en un plano que debe tener *raccord* con el que se rueda ahora); puede existir a nivel del espacio-tiempo (en nuestro ejemplo de la puerta, la velocidad debe “tener *raccord*” de un plano a otro, es decir ser la misma en apariencia). Para profundizar esta noción de *raccord*, se impone una breve evocación.

Cuando, entre 1905 y 1920, los directores empezaron a aproximar su cámara a los personajes, a descomponer en fragmentos el espacio del proscenio teatral que fue el del cine primitivo, se dieron cuenta de que si querían conservar la ilusión de un espacio teatral (espacio real, inmediata y constantemente comprensible) –pues tal fue el fin, y tal para muchos, sigue siendo–, si no querían que el espectador perdiese pie, perdiese este sentido de la orientación que conserva frente a la escena teatral (y, así lo cree, frente a las “escenas” de la vida), debían observarse ciertas reglas. Fue así como nacieron las nociones de *raccord* de dirección, de mirada y de posición.

Los dos primeros conciernen al caso en el que hay ruptura pero proximidad espacial entre dos planos. Se había notado que cuando el plano A y el plano B muestran separadamente dos personajes que se miran, es preciso que el personaje "A" mire hacia el borde derecho del encuadre y el personaje "B" hacia el borde izquierdo, o inversamente. Pues si, en dos planos sucesivos, los personajes miran ambos hacia el mismo borde del encuadre, la impresión inevitablemente producida será que no se miran, y el espectador sentirá que su aprehensión del espacio del decorado le escapa de pronto. Esta constatación por parte de los cineastas de la segunda generación contiene una verdad fundamental, pero solo los rusos habían empezado, antes de la orden de paro del estalinismo, a entrever sus verdaderas consecuencias, a saber que todo está en el encuadre, que el único espacio en el cine es el de la pantalla, que es infinitamente manipulable a través de toda una serie de espacios reales posibles y que esta desorientación del espectador es uno de los útiles fundamentales del cineasta. Volveremos a hablar de ello. Como corolario al "raccord de mirada", se descubrió igualmente el "raccord de dirección" (un personaje o vehículo que sale del encuadre por la izquierda para entrar en un nuevo encuadre que muestra un espacio vecino o "consecutivo" deberá obligatoriamente entrar por la derecha; de lo contrario, dará la impresión de haber cambiado de dirección). Por fin, en lo que concierne a los cambios de plano con continuidad de espacio, se ha notado que cuando dos personajes se encontraban en la pantalla de un plano (tamaño) relativamente próximo, las posiciones respectivas establecidas en el primer plano (personaje "A" a la derecha, "B" a la izquierda) deben ser respetadas en los planos siguientes, so pena de crear una confusión para la vista, al tener el espectador invariablemente la impresión de que una inversión de posiciones en la pantalla corresponde a una inversión en el espacio "real".

A medida que evolucionaban las técnicas de "de coupage" estas reglas se afirmaron (6), los métodos que permitían respetarlas se perfeccionaron (7), y su finalidad se hizo cada vez más clara: se trataba de hacer imperceptibles los cambios de plano con continuidad o proximidad espacial. Con la llegada del sonido, y la acentuación del malentendido según el que el cine sería un medio de expresión "realista", se llegaría rápidamente a una especie de "grado cero de la escritura cinematográfica", al menos en lo que concierne al cambio de plano. Y las experiencias de los rusos, que habían entrevisto una concepción muy distinta del "de coupage", fueron muy pronto consideradas como superadas o marginales. El "falso raccord" debía ser proscrito, por la misma razón que el raccord "poco claro", puesto que ponían en evidencia la naturaleza discontinua del cambio de plano, o la naturaleza ambigua del espacio cinematográfico (según esta óptica, los encabalgamientos de Octubre son "malos raccords", la planificación de La tierra es "oscura"). Pero queriendo negar así la naturaleza multivalente del cambio de plano, los cineastas llegaron a pasar de un plano a otro por razones estéticamente mal definidas, a menudo por razones de baja comodidad, hasta tal punto que algunos de los más rigurosos llegaron a fines de los años 40 a preguntarse si los cambios de plano eran verdaderamente necesarios, si no era preciso suprimirlos pura y simplemente, o al menos privilegiarlos radicalmente (Visconti –La terra trema-; Hitchcock –Rope-; Antonioni –Cronaca di un amore(8)-).

Hoy es preciso revisar nuestras ideas sobre la función y la naturaleza del cambio de plano, del mismo modo que las concernientes a la naturaleza de la factura cinematográfica en su conjunto y sus relaciones con el relato. Se empieza a comprender que una organización razonada de los "cortes" (y de

los raccords en sentido propio) se impone. En efecto, cada cambio de plano, lo hemos visto, se define por dos parámetros, uno temporal y otro espacial. Hay, pues, de hecho, quince tipos fundamentales de cambios de plano, obtenidos por asociación, una a una, de las cinco posibilidades temporales con las tres posibilidades espaciales. Además, en el interior de cada una de estas asociaciones hay una variedad casi infinita, determinada por la amplitud de la elipsis o del “retroceso”, pero sobre todo por ese parámetro que es verdaderamente variable hasta el infinito: los cambios de ángulo y de tamaño o sobre un mismo tema (sin hablar de las variaciones del “ángulo de proximidad”, menos fácilmente manejables pero de una importancia casi igual). Que no se nos haga decir lo que no decimos: que son los únicos elementos que juegan cuando hay cambio de plano. Pero los movimientos de cámara y de personajes, el contenido y la composición de las imágenes sucesivas solo pueden servir para definir un raccord en particular, no para definir las funciones generales del raccord. En lo que concierne al contenido de la imagen, es ciertamente interesante saber que un primer plano de un hombre impávido yuxtapuesto a un primer plano de un plato de sopa crea la ilusión de que el hombre tiene hambre, pero esto es una función sintáctica que nos ayuda a analizar el raccord en tanto que significativo. Ya que si el film es todavía hoy en gran medida comunicación imperfecta, se ve claramente ahora que puede ser objeto puro, convirtiéndose la función sintáctica, por simbiosis con la función plástica, en función poética. Participan en ello, igualmente a título organizador, los movimientos, las entradas y salidas de campo, la composición, etc., pero nos parece que el cambio de plano será la base de las estructuras infinitamente más complejas de los films del futuro.

Y puede verse ya al menos una dirección posible que podría tomar la organización de los raccords. Porque estos quince tipos de cambios de plano pueden interferirse entre sí, lo que da lugar a un muy distinto juego de permutaciones para estructurar. En efecto, en el momento del cambio de plano, este puede parecer que se define por una u otra de las cinco características temporales y una de las tres características espaciales definidas más arriba, pero el desarrollo del plano B (o incluso de un plano ulterior) puede revelarnos, con retraso, que pertenece a una categoría distinta, ya sea en el espacio, en el tiempo, o en los dos. Los ejemplos de este procedimiento no faltan en el cine clásico. En *Los pájaros*, tenemos una escena en que Tippi Hedren, al retrasarse en casa de la institutriz del pueblo, telefona al novio. En un primer plano, la vemos en “plano cercano”. El plano siguiente nos muestra a la institutriz sentándose en un sillón. El personaje tapa el encuadre al principio del plano, y, por el “juego normal” de alternancia de campos, y faltos, sobre todo, de una orientación, creemos que la cámara está enfocada hacia otra parte del decorado: por tanto, raccord con continuidad de tiempo (Tippi Hedren prosigue su conversación “off”), pero discontinuidad espacial. Sin embargo, cuando la institutriz acaba de sentarse, descubre el fondo del decorado, y observamos, en plano medio, a Tippi Hedren al teléfono: de hecho, pues, habiendo también continuidad espacial (raccord en el eje). Nuestro espíritu incide primero sobre una falsa pista, lo que obliga a una especie de viraje posterior, itinerario mucho más complejo que el implícito en la noción de “raccord invisible”. Aquí, el raccord permanece fluido durante algunos segundos, sin estallar su verdadera naturaleza hasta al cabo de cierto tiempo, tras el cambio de plano propiamente dicho, y este intervalo podría suministrar un nuevo “parámetro de variaciones”.

La noche contiene un notable ejemplo de discontinuidad de este tipo, obtenido por “falso raccord”. En una escena de tres personajes entre Mastroianni, Moreau y Vitti, Moreau, sola en campo, dirige una

re plica ambigua hacia la derecha de la pantalla. Por el juego de las miradas y de las posiciones anteriores, Vitti deberi a encontrarse en ese lado... Pero, cuando Moreau se vuelve para dirigirse hacia el lugar donde se supone que se encuentra Mastroianni, descubrimos que se trata de Vitti, lo que modifica a posteriori la naturaleza espacial de *raccord* (es precisamente un caso en el que juega el “ángulo de proximidad”)..., al mismo tiempo que el sentido de la re plica. Por otra parte, es muy frecuente hacer seguir un plano ma pro ximo de un mismo personaje y mostrar a continuacio n que este segundo plano se situ a en un momento del todo distinto (y quiza en un lugar del todo distinto). Es un procedimiento de flashback o de elipsis que se ha vuelto corriente, pero que encubre potencialidades ma s complejas (ve ase *Une simple histoire*).

Se ve, en los ejemplos que hemos citado, que este tipo de discontinuidad presupone una continuidad espacial y temporal “coherente”, un contexto previo articulado segu n *raccords* de comprensio n inmediata. Una utilizacio n ma s sistemática (9), ma s estructural, de este “*raccord* de aprehensio n retardada”, estari a necesariamente fundamentada en una especie de diale ctica entre *raccords* de este tipo y *raccords* “netos”, diale ctica en la que el *raccord* “ostensible” tendri a quiza au n un cara cter privilegiado, pero no seri a ya un “truco” gratuito... o expresionista.

Pero otras posibilidades podri an nacer de la no-resolucio n de estos *raccords* “abiertos”. Seri a un cine cuya primera materia seri a la misma ambigüedad, en el que el espacio “real” estari a constantemente puesto en duda, en el que el espectador nunca podri a orientarse. (Ve ase, ya, pero sobre todo a nivel de la elipsis y del retroceso “guionísticos” –indefinidos-: *Marienbad, Nicht Verso hnt*) (10). Hasta aqui pues sumariamente bosquejada la fisonomía de un juego de “objetos” –los tipos de cambio de plano y los para metros que los definen- que pueden prestarse a una organizacio n rigurosa, casi musical, por alternancia rimada, por repeticio n, por retrogradacio n, por eliminacio n gradual, por repeticio n clicica y por diversificacio n sistemática. Esto no es tan uto pico como podri a creerse.

Desde 1931, la obra maestra de Fritz Lang, *M o El vampiro de Dusseldorf*, esta enteramente basada, en su construccio n, en una organizacio n sistemática de la funcio n de los “*raccords*”: partiendo de secuencias de las que cada plano es espacial y temporalmente auto nomo, en las que la elipsis y el cambio de decorado desempeñan papeles ma s que preponderantes, el film evoluciona muy rigurosamente hacia una utilizacio n cada vez ma s continua del cambio de plano, evolucion que desemboca evidentemente en la ce lebre secuencia del “proceso” en la que la continuidad temporal y espacial son rigurosamente respetadas durante una quincena de minutos. Por otra parte, esta evolucion implica de pasada un cierto nu mero de utilizaciones del *raccord* de aprehensio n retardada, el ma s notable de los cuales interviene en el momento en el que los gangsters abandonan el inmueble donde han capturado al “sa dico”. Tomando de nuevo un plano visto ya en varias ocasiones, Lang nos muestra, a trave s de un agujero practicado en el piso, al “rompedor” que se ha introducido en una habitacio n cerrada mediante este me todo draconiano. El hombre reclama una escalera para subir. Se la tiran; pero una vez que ha subido, descubre que no son sus camaradas quienes le esperan sino la polici a. Y es asi como comprendemos que el tiempo necesario para que los polici as lleguen y penetren en el inmueble ha sido enteramente “elidido” y que este plano, en lugar de situarse inmediatamente despue s de la partida de los restantes gangsters, se situ a de hecho varias decenas de minutos ma s tarde de lo que nosotros podemos pensar en el momento del cambio de plano. Ma s cerca de nosotros, la factura de

esta obra maestra ignorada, *Une simple histoire* de Marcel Hanoun, se articula en torno a principios analógicos a los enunciados aquí, los cuales aun siendo enteramente empíricos, no dejan de tener un absoluto rigor. Volveremos sobre ello más adelante en detalle. Hoy, al liberarse el relato cinematográfico paulatinamente de las estructuras novelescas y para-novelescas (promotoras de ese “grado cero de la escritura” que ha reinado, supremo, durante los años 30 y 40 y que está aun muy vivaz en nuestros días, parece innegable que será mediante una explotación profundizada y sistemática de las posibilidades estructurales de los formatos cinematográficos como las nuevas formas abiertas, más emparentadas a las estructuras de la música post-debussyista que a las de la literatura pre-joyciana, podrá articularse en forma orgánica, confiriendo por fin al cine su autonomía formal. Se tratará sobre todo de establecer relaciones consecuentes al fin entre las articulaciones del “de coupage” y las del “guion”, del relato, determinando estas a aquellas tanto como lo contrario. Se tratará también de dar a la desorientación del espectador un puesto tan importante como a su orientación. Y estos no son sino dos ejemplos de las múltiples dialécticas que formarán la sustancia misma de este cine futuro, cine en el que la operación “de coupage de un relato” no tendrá ya sentido para el verdadero cineasta, y donde la definición del “de coupage” que nos hemos esforzado en esbozar aquí dejará de ser una concepción de analista y de experimentador para entrar de lleno en la práctica. Es por este cine por el que nosotros hacemos votos a través de los estudios que siguen.

(1) Conviene distinguir entre los dos sentidos de la palabra “plano”, según se trate del rodaje o del montaje: en el primer caso, un plano está delimitado por dos detenciones de la cámara; en el segundo, por dos cortes o cambios de plano. De hecho, serían precisas dos palabras, pero ninguna lengua las propone, que nosotros sepamos.

(2) Ver más adelante nuestras observaciones sobre el “grado cero de la escritura cinematográfica”.

(3) Que se lo se trata de una convención está ampliamente demostrado por un episodio de la serie televisiva *Agente especial*, que se compone de dos acciones montadas paralelamente: por una parte, asistimos a los contratiempos de Ilya Kouriakine, apresado por una tribu árabe y que se extienden manifiestamente a varios días; por otra parte, a las actividades de Napoleón Solo, las cuales se lo se extienden a algunas horas.

(4) Es una evidencia reciente, sobre todo desde que este tipo de elipsis no es ya sistemáticamente señalado por una pancarta en forma de fundido encadenado.

(5) La script-girl, cuya principal ocupación son los raccords, se llama “continuity girl” en inglés.

(6) Hemos citado las principales, pero se puede también mencionar la obligación de cambiar de ángulo al menos de 30° (o de no cambiar), que procede de la misma naturaleza del raccord en el espacio.

(7) Citemos el plano de recurso, la regla de la línea mediana y la forma de falsear las velocidades para enlazar planos lejanos y próximos.

(8) Conviene precisar que este “parti pris” de planos largos ha sido abandonado en seguida por estos tres cineastas, lo que se ha correspondido, al menos en Antonioni, con una aguda toma de conciencia sobre la función profunda del cambio de plano.

(9) Estrenada poco antes de la publicación de este ensayo, *Une femme douce* ofrece una factura enteramente basada en este tipo de raccord... y que muestra los límites de tal sistematización.

(10) Es evidente que *L'Homme qui ment* va mucho más lejos en este sentido.