

Entre 1920 y 1930 al cineasta le gustaba hacerse el teórico de su arte. Hoy (después de Pagnol) parece haberse perdido ese gusto y, si los cineastas se explican, ninguno de ellos se interesa por sacar de la práctica de su arte ese conjunto coherente de principios que define una teoría. Ninguno salvo quizá Bresson, cuyas declaraciones (a falta de la obra escrita en toda regla) van siempre en el sentido de la generalización y de la formalización de descubrimientos particulares. [...]

Admirador de Bresson (¿pero quién no lo es?), autor de varios cortometrajes, profesor del Cours Littré (que prepara para las grandes escuelas de cine), **Noël Burch** es, que yo sepa, el único después de Bazin que se ha propuesto no una teoría, sino un examen sistemático y no normativo del cine a partir de su ontogénesis. Henos, pues, alejados a la vez de las utopías desalentadoras (las teorías) y de las formas recientes de análisis que repercuten sobre el cine (las disciplinas metodológicas salidas de la lingüística). He aquí el cine cogido en lo más próximo a sus elecciones reales (prácticas), es decir, al corte, al *racord*, a las entradas y salidas de campo... y a la realidad artística que estas elecciones determinan. Yo deseo, personalmente, que este libro suscite una orientación más exigente de la reflexión sobre el cine. El camino es fecundo.

ANDRÉ S. LABARTHE

1969



NOËL BURCH

PRAXIS DEL CINE

EDITORIAL FUNDAMENTOS  
COLECCIÓN ARTE  
serie cine

Editorial Fundamentos está orgullosa de contribuir con más del 0,7% de sus ingresos a paliar el desequilibrio frente a los Países en Vías de Desarrollo y a fomentar el respeto a los Derechos Humanos a través de diversas ONG.

Este libro ha sido impreso en papel ecológico en cuya elaboración no se ha utilizado cloro gas.

Título original: *Praxis du cinéma*

Traducción: Ramón Font

- © 1969 by Noël Burch
- © en la lengua española para todos los países  
1970, Editorial Fundamentos  
Caracas, 15. 28010 Madrid. ☎ 913 199 619  
fundamentos@editorialfundamentos.es  
www.editorialfundamentos.es

Primera edición, 1970

Décima edición revisada, 2017

ISBN: 978-84-245-1365-8

Depósito legal: M-25 309-2017

*Impreso en España. Printed in Spain*

Composición: Editorial Fundamentos

Impreso por CLM Artes Gráficas

Diseño de cubierta: Paula Serraller sobre los siguientes iconos: maleta, auriculares, altavoz, cámara, rotulador, despertador y tijeras, cortesía de Coucou en [www.flaticon.com](http://www.flaticon.com); máquina picadora cortesía de rubejar y rollo de película cortesía de nicubunu, ambos en [www.openclipart.com](http://www.openclipart.com)

---

Quedan rigurosamente prohibidas, sin la autorización escrita de los titulares del *Copyright*, bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, conocido o por conocer, comprendidas la reprografía, el tratamiento informático, y la distribución de ejemplares de ella mediante alquiler o préstamo público.

**I.  
ELEMENTOS DE BASE**

1. Cómo se articula el espacio-tiempo.....	9
2. <i>Nana</i> o los dos espacios.....	23
3. Plástica del montaje.....	39
3.1. Plástica de la imagen.....	39
3.2. Racords estáticos.....	43
3.3. Racords dinámicos.....	50

**II.  
DIALÉCTICAS**

4. Repertorio de estructuras simples.....	57
5. Ausencia de dialéctica, dialécticas complejas.....	75
6. Del uso estructural del sonido.....	95

**III.  
ELEMENTOS PERTURBADORES**

7. Funciones del azar.....	109
8. Estructuras de agresión.....	127

**IV.  
REFLEXIONES SOBRE  
EL ARGUMENTO**

9. Argumentos de ficción.....	143
10. Argumentos de no-ficción.....	161

Conclusión.....	173
Índices .....	179
Índice de autores.....	179
Índice de obras.....	182

I.

# ELEMENTOS DE BASE



## 1. CÓMO 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 *découpage technique* (guion técnico) o, más sencillamente de *découpage*. Es una palabra que abarca varios sentidos. En la práctica cotidiana de la producción, un *découpage* 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 *découpage* (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 '*découpage*', 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 más íntima de la obra acabada. Desde el punto de vista formal, un film es una sucesión de trozos de tiempo y de trozos de espacio. El *découpage* es pues la resultante, la convergencia de un *découpage* del espacio (o más bien una sucesión de *découpages* del

espacio) realizado en el momento del rodaje, y de un *découpage* 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 participen de un solo y mismo concepto, quizá 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, quizá es un poco por una cuestión de vocabulario.

Cuando se llega a considerar el modo en que los dos *découpages* parciales (del espacio y del tiempo) se unen en el seno del *découpage* único, se está en primer lugar inducido a inventariar los diferentes tipos de relaciones que pueden existir, por una parte, entre dos emplazamientos sucesivos (*découpage* del espacio) y, por otra parte, entre dos duraciones sucesivas (*découpage* del tiempo). Es una clasificación que podrá parecer un poco escolar, pero que nosotros sepamos nunca ha sido hecha... y, en nuestra opinión, abre importantes perspectivas.

Abstracción hecha de diversas puntuaciones (encadenado, cortina) que no son sino variantes ocasionales del corte simple (por una razón que más adelante se verá, preferimos esta palabra a la de *racord* 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 más 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 también lo que se llama 'racord directo' (aunque esta designación se refiere a la dimensión espacio; véase más adelante). 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 acción en el lugar exacto en que el plano precedente la haya dejado, mostrando la verdadera

continuación de la apertura de la puerta, la acción del personaje que atraviesa el umbral, etc. Se puede incluso imaginar que esta acción sea filmada por dos cámaras simultáneamente, lo que nos dará dos planos<sup>1</sup> mostrando toda la acción en continuidad absoluta bajo dos ángulos 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 acción filmada.

A continuación, 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 cámaras (o mejor, dos veces seguidas por una sola cámara) podemos, haciendo *racord* entre los dos planos, suprimir una parte de la acción (en el plano A, el personaje pone la mano sobre la empuñadura y la hace girar, en el plano B, acaba de cerrar la puerta tras de sí). Es un procedimiento utilizado corrientemente en el cine más académico para estrechar la acción, podar lo inútil: en el plano A, un personaje pone el pie en el primer escalón de una escalera, en el plano B, acaba de alcanzar el rellano del 1º... o del 5º. En el ejemplo de la puerta, sobre todo, conviene insistir en el hecho de que la elipsis referida a este simple gesto está sujeta a un gran número de variaciones posibles, por el hecho de que la acción real puede durar cinco o seis segundos, de que la elipsis puede efectuarse sobre cualquier duración (de 1/24 de segundo hasta varios segundos), y de que puede situarse en cualquier fase de la acción. Asimismo, en el caso de continuidad temporal, el cambio de plano puede teóricamente intervenir en cualquier lugar. Un montador nos dirá que solo hay un lugar justo para el *racord* directo o para la elipsis. Lo que con ello quiere decir es que solo hay un lugar en el que el cambio de plano no se sentirá<sup>2</sup>. Quizá. Pero si se busca una escritura menos fluida, una estructuración más aparente, entonces toda una gama de posibilidades permanece abierta.

<sup>1</sup> 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.

<sup>2</sup> Ver más adelante nuestras observaciones sobre el "grado cero de la escritura cinematográfica", p. 16.

He aquí pues el primer tipo de elipsis, que es suficientemente corto para ser no solo percibido sino también medido. La presencia y la amplitud de una elipsis deben forzosamente señalarse por la ruptura, más o menos evidente, de una continuidad virtual, bien sea visual o sonora. (Lo que no excluye, muy al contrario, la asociación de una continuidad tiempo-sonido –verbal o de otro tipo– con una discontinuidad de tiempo-imagen... [como en *À bout de souffle*, *Zazie dans le métro*]). En nuestros ejemplos de la puerta y la escalera, la elipsis o discontinuidad temporal se determina con relación 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 teléfono], la relación temporal entre los dos planos permanecerá indefinida, al no poderse indicar la continuidad, en caso necesario, más que por señales tan toscas como un primer plano de un reloj de péndulo, o por una convención como el montaje alterno, un vaivén enfático entre los dos decorados<sup>3</sup>).

El tercer tipo de *racord* 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 título, un reloj, un calendario, un cambio de moda... Es la elipsis a nivel de guion, íntimamente ligada al contenido de la imagen y de la acción pero que, a través de ellas, sigue siendo una función temporal auténtica<sup>4</sup> (pues si el tiempo del guion 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

---

<sup>3</sup> Que solo se trata de una convención está ampliamente demostrado por un episodio de la serie televisiva *El agente de CIPOL*, que se compone de dos acciones montadas paralelamente: por una parte, asistimos a los contratiempos de Illya Kuryakin, apresado por una tribu árabe y que se extienden manifiestamente a varios días; por otra parte, a las actividades de Napoleón Solo, las cuales solo se extienden a algunas horas.

<sup>4</sup> 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.

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 (como en 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 (solo 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'esprit* (engañifa), sino de un *trompe-l'oeil* (tramantojo). Pues, cuando se trate efectivamente de hacer *racord* 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 *racord* 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 films aislados como *Le jour se lève* 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 qué 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 independientes 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 (racord 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 de espacio 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 *racord*. Esta palabra se rodea de cierta confusión por el hecho de que se emplea corrientemente para designar el cambio de plano. Pero de hecho, ‘*racord*’ se refiere a cualquier elemento de continuidad<sup>5</sup> entre dos o más planos. Puede existir a nivel de los objetos (en un plató, se oirá “estas gafas no están en *racord*”, lo que significa que el personaje no llevaba las mismas gafas o no llevaba ningunas en un plano que debe tener *racord* con el que se rueda ahora); puede existir a nivel del espacio (*racords* de mirada, de dirección, de posición, ya sea de objetos, ya de personas); puede existir a nivel del espacio-tiempo (en nuestro ejemplo de la puerta, la velocidad debe tener *racord* de un plano a otro, es decir ser la misma en apariencia). Para profundizar esta noción de *racord*, 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 siéndolo–, 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 *racord* 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

<sup>5</sup> La *script-girl*, cuya principal ocupación son los *racords*, se llama *continuity girl* en inglés.

que su aprehensión del espacio del decorado se 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 *racord* de mirada, se descubrió igualmente el *racord* 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 en 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 *découpage*, estas reglas se afirmaron<sup>6</sup>, los métodos que permitían respetarlas se perfeccionaron<sup>7</sup> 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 cual el cine sería un medio de expresión realista, se llegó rápidamente a una especie de grado cero de la escritura cinematográfica, al menos en lo que concierne al cambio

---

<sup>6</sup> 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 *racord* en el espacio.

<sup>7</sup> Citemos el plano de recurso, la regla de la línea mediana y la forma de falsear las velocidades para enlazar planos lejanos y próximos.

de plano. Y las experiencias de los rusos, que habían entrevisto una concepción muy distinta del *découpage*, fueron muy pronto consideradas como superadas o marginales. El falso *racord* debía ser proscrito, por la misma razón que el *racord* 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 *racords*, 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 mera conveniencia, 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 utilizarlos muy raramente y dotarlos de una función muy particular (Visconti: *La terra trema*; Hitchcock: *La soga*; Antonioni: *Cronaca di un amore*)<sup>8</sup>.

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 *racords* 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 cambio 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 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

---

<sup>8</sup> Conviene precisar que esta preferencia por los planos largos ha sido posteriormente abandonada por los 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.

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 *racord* en particular, no para definir las funciones generales del *racord*. 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 *racord* 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 *racords*. 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 a su 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 otra orientación, creemos que la cámara está enfocada hacia otra parte del decorado: por tanto, *racord* 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, había también continuidad espacial (racord 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 racord invisible. Aquí, el racord 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 racord. En una escena de tres personajes entre Mastroianni, Moreau y Vitti, Moreau, sola en campo, dirige una réplica ambigua hacia la derecha de la pantalla. Por el juego de las miradas y de las posiciones anteriores, Vitti debería 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 del racord (es precisamente un caso en el que juega el ángulo de proximidad)... al mismo tiempo que el sentido de la réplica. Por otra parte, es muy frecuente hacer seguir un plano más próximo de un mismo personaje y mostrar a continuación que este segundo plano se sitúa en un momento del todo distinto (y quizá en un lugar del todo distinto). Es un procedimiento de *flashback* o de elipsis que se ha vuelto corriente, pero que encubre potencialidades más complejas (véase *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 según racords de comprensión inmediata. Una utilización más sistemática<sup>9</sup>, más estructural, de este racord de aprehensión retardada, estaría necesariamente fundamentada en una especie de dialéctica entre racords de este tipo y racords netos, dialéctica en la que el racord ostensible tendría quizá aún un carácter privilegiado, pero no sería ya un truco gratuito... o expresionista.

---

<sup>9</sup> Estrenada poco antes de la publicación de este ensayo, *Une femme douce* ofrece una factura enteramente basada en este tipo de racord... y que muestra los límites de tal sistematización.

Pero otras posibilidades podrían nacer de la no-resolución de estos racords abiertos. Sería un cine cuya primera materia sería la misma ambigüedad, en el que el espacio real estaría constantemente puesto en duda, en el que el espectador nunca podría orientarse. (Véase, ya, pero sobre todo a nivel de la elipsis y del retroceso guiñóticos [indefinidos]: *Marienbad, Nicht Versöhnt*<sup>10</sup>).

Hasta aquí pues sumariamente bosquejada la fisonomía de un juego de objetos –los tipos de cambio de plano y los parámetros que los definen– que pueden prestarse a una organización rigurosa, casi musical, por alternancia ritmada, por repetición, por retrogradación, por eliminación gradual, por repetición cíclica y por diversificación sistemática. Esto no es tan utópico como podría creerse.

Desde 1931, la obra maestra de Fritz Lang, *M* o *El vampiro de Dusseldorf*, está enteramente basada, en su construcción, en una organización sistemática de la función de los racords: partiendo de secuencias de las que cada plano es espacial y temporalmente autónomo, en las que la elipsis y el cambio de decorado desempeñan papeles más que preponderantes, el film evoluciona muy rigurosamente hacia una utilización cada vez más continua del cambio de plano, evolución que desemboca evidentemente en la célebre secuencia del proceso en la que la continuidad temporal y espacial son rigurosamente respetadas durante una quincena de minutos. Por otra parte, esta evolución implica de pasada un cierto número de utilizaciones del racord de aprehensión retardada, el más notable de los cuales interviene en el momento en el que los gánsteres abandonan el inmueble donde han capturado al sádico. Tomando de nuevo un plano visto ya en varias ocasiones, Lang nos muestra, a través de un agujero practicado en el piso, al rompedor que se ha introducido en una habitación cerrada mediante este método 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 policía. Y es así como comprendemos que el tiempo necesario para que los policías lleguen y penetren en el inmueble ha sido enteramente elidido y que este plano, en lugar de situarse inmediatamente después de la partida de los restantes

---

<sup>10</sup> Es evidente que *L'homme qui ment* va mucho más lejos en este sentido.

gánsteres, se sitúa de hecho varias decenas de minutos más tarde de lo que nosotros podemos pensar en el momento del cambio de plano.

Más cerca de nosotros, la factura de esta obra maestra ignorada, *Une simple histoire* de Marcel Hanoun, se articula en torno a principios análogos 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 paranovelescas (promotoras de ese grado cero de la escritura que ha reinado, supremo, durante los años 30 y 40 y que está aún muy vivaz en nuestros días), parece innegable que será mediante una explotación profundizada y sistemática de las posibilidades estructurales de los parámetros cinematográficos como las nuevas formas abiertas, más emparentadas a las estructuras de la música post-debussista que a las de la literatura pre-joyciana, podrán articularse de forma orgánica, confirmando por fin al cine su autonomía formal. Se tratará sobre todo de establecer relaciones consecuentes al fin entre las articulaciones del *découpage* y las del guion, del relato, determinando estas a aquellas tanto como al 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 *découpage* de un relato no tendrá ya sentido para el verdadero cineasta, y donde la definición del *découpage* 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.