

«Como Aby Warburg, que estuvo obsesionado a lo largo de toda su vida con la dialéctica de lo que él llamaba los *Monstra* y los *Astra* –una dialéctica que encerraba toda la “tragedia de la cultura”–, y Theodor Adorno, continuamente preocupado por la dialéctica de la razón autodestructiva, Harun Farocki formula siempre e incansablemente la misma pregunta terrible (la misma pregunta que, me atrevería a decir, ha estimulado mi trabajo por “siempre”): ¿por qué, de qué manera y cómo es que la *producción de imágenes* participa de la *destrucción de los seres humanos?*»

Del prólogo de Georges Didi-Huberman

Desde su primer cortometraje en 1966, Harun Farocki ha producido una vasta obra en la que la escritura y el cine son concebidas como actividades complementarias con las que interrogar la producción de imágenes de la sociedad contemporánea. Farocki pertenece a la generación posterior a la de los prominentes directores del “Nuevo Cine Alemán” –como Wenders, Fassbinder y Herzog–, a quienes desde *Filmkritik*, revista de la que formó parte entre 1974 y 1984, acusó de “conformarse con la idea que todo el mundo tenía acerca de lo que se suponía que debía ser el cine”. En contraposición a esta tradición, tanto sus películas documentales o ensayos cinematográficos como sus más recientes videoinstalaciones hacen uso de recursos formales propios del situaciónismo, la *nouvelle vague* y el cine directo para producir un *montaje crítico* capaz de denunciar la violencia inscripta en las “imágenes del mundo” generadas por artefactos aparentemente “neutrales” e “innocentes” como las cámaras de vigilancia de los centros comerciales y de las prisiones, los noticieros, las publicidades y los videoclips, los simuladores de combate o las imágenes emitidas por los misiles teledirigidos.

*Desconfiar de las imágenes* se propone trazar una suerte de “biografía intelectual” a partir de una selección de textos publicados por Harun Farocki entre 1980 y 2011 en revistas, diarios, libros y catálogos de exhibiciones. Estos ensayos reflejan y extienden los conceptos y líneas de investigación involucrados en su obra cinematográfica, examinando un extenso inventario de dispositivos técnicos y regímenes visuales que, lejos de simplemente representar la realidad, configuran la experiencia que hacemos del mundo contemporáneo.

PRÓLOGO / GEORGES DIDI-HUBERMAN  
EPÍLOGO / ANTJE EHMANN Y KODWO ESHUN  
SELECCIÓN / INGE STACHE Y EZEQUIEL YANCO

ISBN 978-987-1622-18-4



9 78987 1622184

DESCONFIAR DE LAS IMÁGENES

HARUN FAROCKI

# HARUN FAROCKI

## DESCONFIAR ■ DE LAS ■ IMÁGENES



CAJA  
NEGRA

El trabajo en la isla de edición transforma el lenguaje coloquial en lenguaje escrito. Las imágenes obtienen una rúbrica llamada edición o montaje.

En la mesa de edición se transforma un balbuceo en retórica. Dado que existe esta articulación retórica, el discurso no articulado en la sala de edición es un balbuceo. En el sitio de rodaje se puede cambiar fácilmente la posición de la cámara, es una decisión de un minuto tomada con un rostro marcado por la reflexión. Luego, en la sala de montaje, los encargados de la edición dedican una semana entera a decidir dónde se colocará esta toma de un minuto.

A fin de hallar un pretexto para la extensa permanencia en la isla de edición se exagera el asunto de la captura por separado de la imagen y el sonido y la necesidad de su paralelismo. La palabra utilizada es "sincronización", que señala el hecho de que una boca en movimiento en una cinta de imagen y un sonido en una cinta de audio que se corresponde con el movimiento de la boca deben proyectarse en paralelo y a igual velocidad. Sin embargo, nadie le presta atención a que las ruedas de la derecha y de la izquierda de su auto se muevan a la misma velocidad.

El valor de esta sincronización se exagera tanto para tener un motivo para adelantar y retroceder una imagen durante semanas. Esta repetición ritual establece una ley propia. Tras un par de semanas, en lugar de las imágenes uno solo ve el tiempo laboral y el personal derrochados en ellas. El proceso burocrático: se insiste tanto en un hecho ridículo e insignificante hasta hacer de ello un expediente.

Un estudio de edición es un lugar lúgubre. La idea de castigar a Eichmann haciéndole ver toda la vida imágenes de los campos de concentración debe ser de un montajista.

En el estudio de edición el director aprende mucho sobre el rodaje y adquiere la confianza de no tener que atender a lo que ocurre en la filmación. Si algo sale mal en el rodaje, puede salválo en la edición. El director pierde tanto de vista el proceso que termina dirigiéndose a la sala de edición con lo que ha sobrevivido a su trabajo en el rodaje, para desdibujarlo.

82

## PLANO-CONTRAPLANO LA EXPRESIÓN MÁS IMPORTANTE DE LA LEY DEL VALOR CINEMATOGRÁFICO\*

83

Son los autores, los autores-autores, los que se sublevan contra el principio del plano-contraplano. El procedimiento del plano-contraplano es un procedimiento del montaje que, sin embargo, repercute en el procedimiento de filmación, por lo tanto también en las ideas, en la selección y en el uso de las imágenes y lo que precede a la imagen. En definitiva, el plano-contraplano es la primera regla, la ley del valor.

Plano-contraplano significa: vemos la imagen de una cosa y luego la imagen de lo que está enfrente. Dado que el cine está compuesto en un ochenta por ciento de situaciones dialógicas, por lo general vemos a una persona mirando a la derecha y luego a otra mirando hacia la izquierda, etc. También puede ocurrir que la primera persona apunte hacia la izquierda un revólver y la segunda persona levante las manos en dirección a la derecha o que una mujer sonría hacia un lado y aparezca un hombre del otro demostrando emoción por la sonrisa.

\* Con el título "Schuss-Gegenschuss Der wichtigste Ausdruck im Wertgesetz Film", este texto fue publicado en la revista *Filmkritik* en noviembre de 1981.

El plano-contraplano es una figura lingüística tan importante porque permite unir de forma sucesiva imágenes muy distintas entre sí. Hay continuidad y ruptura, el curso se interrumpe y, sin embargo, avanza. Es el relato el que continúa, la acción de la primera imagen se prolonga como reacción en la segunda, que a su vez repercute luego sobre la primera persona en la tercera imagen...

Todos los manuales de edición enseñan lo difícil que es yuxtaponer imágenes que contengan objetos, una composición y un tamaño de plano (encuadre) muy similares. El ojo siempre notará errores, quiebres. Es mejor hablar primero de una cosa y después de la otra en lugar de hablar de una dentro de la otra. Se necesita un cambio fuerte para que el ojo observador primero tenga que reubicarse en la situación antes de clasificar la nueva imagen y poder comprobar la calidad de su clasificación.

Así se suele justificar el empleo frecuente del procedimiento del plano-contraplano, pero la cuestión que se descuida es por qué no deben notarse los quiebres en el montaje, o por qué solo deben notarse aquellos que sean tan marcados que pasen a sostener la continuidad.

Hablemos del film de Jean-Luc Godard *Sin aliento* de 1959. *Sin aliento* es una película marcada por los *jump-cuts*, los saltos en el montaje. La explicación del origen de estos saltos siempre ha variado. Antes se decía que la película se había filmado con un material fotosensible hecho con rollos fotográficos, por lo que las cintas solo tenían unos treinta metros de largo y no se podían realizar tomas extensas. Hoy Godard dice que la película le había quedado muy larga y que por eso directamente había recortado algunas partes. Las historias sobre la realización de una película, en realidad, nunca son ciertas. Una vez que la película está terminada y se descartan los restos, todo lo anterior se desdibuja y uno solo puede ocuparse del producto final.

1] *La cámara filma desde el asiento trasero del auto a Michel, al volante*

Patricia: ¿No tienes más tu Ford?  
Michel: Lo están arreglando.

6" – Corte

2] *La cámara filma desde el asiento trasero del auto a Patricia, sentada al lado de Michel*

Michel: Pasemos la noche juntos  
Patricia: Sabes, también me duele la cabeza  
Michel: Solo quiero estar a tu lado  
Patricia: No, no es eso, Michel

15" – Corte

3] *Misma toma*

*Pausa*

20" – Corte

4] *Misma toma*

Patricia: ¿Por qué estás triste?  
Michel: Porque estoy triste  
Patricia: Eso es una idiotez.  
*Pausa.*

¿Por qué estás triste? Qué es mejor:  
¿que hable de "tú" o de "usted"?

Michel: Da lo mismo, no puedo vivir sin ti  
Patricia: Puedes hacerlo muy bien, Michel  
Michel: Da lo mismo, no quiero.  
*Pausa.*

Mira qué lindo Talbot, 2,5 litros

55" – Corte

5] *Misma toma*

Michel: Por favor, ¡no vayas con ese muchacho!  
*Pausa.*

1'01" – Corte  
 6] *Misma toma*  
 Michel: ¡Qué lástima! Amo a una muchacha  
 con una mara-  
 1'06" – Corte  
 7] *Misma toma*  
 -villosa nuca  
 1'08" – Corte  
 8] *Misma toma*  
 una maravillosa boca  
 1'09" – Corte  
 9] *Misma toma*  
 una maravillosa voz  
 1'11" – Corte  
 10] *Misma toma*  
 manos maravillosas  
 1'12" – Corte  
 12] *Misma toma*  
 una mara-  
 1'14" – Corte  
 13] *Misma toma*  
 -villosa frente, maravillosos  
 empeines.  
*Pausa.*  
 Lástima que sea una cobarde.  
*Pausa*  
 Patricia: Acá está.  
 1'25" – Corte

En primer plano está Patricia, detrás vemos pasar fragmentos de París. Hay diez cortes que pasan de una imagen de Patricia a otra imagen de Patricia, a una imagen que se parece mucho a cada una de las anteriores en su motivo, composición y tamaño de plano. Los

valores gráficos de Patricia son siempre los mismos, pero la parte de París que pasa en el fondo cambia abruptamente de imagen a imagen. De cierta forma el sonido contradice la brusquedad visual, nada en él señala una elipsis. Incluso hay dos escenas donde, tras el corte, la palabra se prolonga en la siguiente imagen (del nº6 al nº7 y del nº11 al nº12). El plano nº2 es el contraplano del nº1, desde la toma nº2 hasta la nº11 falta el contraplano.

Se podría montar una escena mostrando alternativamente a Michel y a Patricia, logrando que el público pierda la orientación sobre París y no se diera cuenta (al menos, no con claridad) que el viaje dura más de lo que se muestra en el film. Otro procedimiento común sería mostrar un plano general del auto en movimiento después de cada imagen de Patricia, desde el capó o desde un auto ubicado un poco más atrás o más adelante. Al articular el discurso de Michel como si se escribiera

una  
 palabra  
 debajo  
 de  
 la  
 otra,

los cortes llaman la atención sobre algo que en el cine pocas veces queda en primer plano: que los cortes estructuran el texto. Una estructura evidente también es una presencia evidente del autor.

Del mismo que al consultar una palabra en una enciclopedia uno no puede evitar leer otras, a mí también me interesa aquí señalar otra cosa. Yo sostengo que estos cortes se interpretan como un fundido, como aquellos fundidos del cine norteamericano de los años treinta o cuarenta, cuando un personaje dice: "Voy a trabajar hasta conseguirlo" y entonces se lo ve trabajar, trabajar, trabajar hasta que lo consigue. El hecho de que falte el contraplano transforma el viaje en auto en una figura del lenguaje cinematográfico que Christian Metz llama "secuencia por episodios".

"La idea de una secuencia temporal única está vinculada con la idea de la discontinuidad, sin embargo, en la secuencia por episodios, cada una de las imágenes aparece claramente como una síntesis simbólica de una etapa de un desarrollo bastante extenso que se condensa de forma global en la secuencia."<sup>1</sup>

Luego Metz da el ejemplo de la escena del desayuno de *El ciudadano* (1941) de Orson Welles, donde se representa el distanciamiento de una pareja con el paso de los meses, mostrando cómo cada vez se sientan a mayor distancia el uno del otro (y demuestran cada vez menos interés por el otro). *El ciudadano* trata de una vida y *Sin aliento* solo de unos días, en ese sentido un viaje en auto de unos quince minutos de duración real reducido a un minuto y medio de película no se diferencia mucho del primer matrimonio de Kane. Allí se ve la expresión de Metz de una "síntesis simbólica".

Las cosas deben tener un grado de evidencia antes de que se las pueda resumir y simbolizar. Pero el hecho de que no exista tal evidencia y de todos modos se utilice la retórica de la figura del lenguaje "secuencia por episodios" produce un significado nuevo, que es el resultado de lo que no se puede sintetizar y del carácter simbólico del ícono. Un hombre recorre en auto las calles mientras dirige su mirada (y sus apreciaciones) a una mujer sentada a su lado. Él no interpreta a partir de la imagen de esa mujer (de la secuencia de imágenes) lo que ella es, lo que le pasa. Este viaje en auto tiene el *sabor* de una secuencia en episodios, algo ocurre, se evidencia en un recorrido temporal, pero no se deja capturar. Esta película aborda este carácter de lo incapturable.

Después también está la toma nº3, donde no se dice nada, que es como guardar silencio.

A lo que quiero llegar, y no puedo hacerlo sin estos desvíos si de lo que estamos hablando es de películas reales: es *por* la falta de contraplanos que el viaje en auto tiene este sabor diferente. No se

1. Citado aquí según "Probleme der Denotation im Spielfilm", en *Sprache im technischen Zeitalter* N° 27, 1968.

trata de una secuencia simple en la que solo se dejan afuera los contraplanos: justamente su ausencia le otorga el sabor de otro tipo completamente diferente de montaje: el plano-contraplano es la expresión más importante en la ley del valor, una norma incluso en su ausencia.

Diez años después de *Sin aliento* Godard vinculó el plano-contraplano con el fascismo.<sup>2</sup>

Dato histórico: el primer plano-contraplano fue hecho por... No lo sé y no vale la pena ponerse a averiguarlo. Hace sesenta años podía haber un plano-contraplano tras otro en una película. Hoy en una película puede haber algo que no sea plano-contraplano y estará definido justamente por *no ser* un plano-contraplano. Godard se diferencia de los realizadores de cine experimental por intentar algo distinto pero permitiendo la presencia de lo no diferente en lo diferente. Eso le da fuerza a su voz cinematográfica, en sus films no solo se inventa sino que realmente se habla.

## VARIANTES

Para que el plano-contraplano no se transforme en un ping-pong entre dos imágenes debe haber variantes.

Se logra variar bastante con el *over the shoulder*, donde aparece un recorte de una persona en primer plano y un segundo personaje en el fondo. Actualmente se puede estudiar en profundidad este tipo de plano en la serie de televisión *Dallas*. Allí aparece a menudo alguien en el fondo, apoyado en una ventana, y en el instante preciso en el que se vuelve hacia la cámara se produce un corte de casi 180 grados y pasamos a un segundo plano *over the shoulder*, lo que le otorga a la edición un carácter similar a un latigazo.

Un *over the shoulder* se puede editar así: plano de A, contraplano de B, *over the shoulder* de A hacia B, o puede ser también: plano

2. En el texto "Befragung eines Bildes" en *Filmkritik* N° 211, julio de 1974.

de A, contraplano de B, *over the shoulder* de B hacia A. En el segundo caso se alterna entre la toma de frente y de espaldas de la persona B, se hace un corte de la misma persona mientras habla.

También se puede modificar la ubicación del que habla o actúa, cambiando el eje de la acción y exponiendo otras partes del espacio. Este recurso aparece mucho en *El sueño eterno* (1946) de Howard Hawk. La economía es importante: se debe prestar atención a no agotar el espacio de filmación demasiado rápido, es decir, evitar que después no se puedan obtener nuevas imágenes.

De Hartmut Bitomsky es la idea de que primero existía un espacio que era filmado por la cámara en un plano general, similar al teatro. Con el plano-contraplano se dividió el espacio, se transformó una escenografía en dos, como cuando con la industria se introdujo el segundo turno de trabajo.

Con tres personas juntas se produce otro efecto: la relación de A con B y de B con C y de C con A y cada uno de los contraplanos correspondientes parece un fuego cruzado. En cierta ocasión vi un policial por televisión donde había una escena en una boutique donde aparecían A y B, dos personajes aparentemente vinculados entre sí. Más tarde nos enterábamos de que A estaba relacionado con un C y B con un D, es decir que A y B nunca habían estado juntos. A través del montaje se había evocado un posible vínculo que no existía. C y D eran policías y más tarde también nos enteramos de que la película era de Wolfgang Staudte.

También se puede modificar el tamaño de plano: al héroe por lo general le tocan los planos más cercanos que al asistente o al adversario y las mujeres aparecen en su mayoría con más detalle que los hombres, porque son más lindas (sin embargo, solo cuando se utilizan distancias focales amplias y halagadoras que sumergen todo en una suave niebla de la que solo se distingue con precisión la belleza).

Al aire libre es difícil emplear muchas variantes del plano-contraplano ya que no existen tantas posibilidades de orientación espacial. En exteriores se debe trabajar mucho con la dirección de

las miradas, ya que es difícil sostener que una persona está enfrente de la otra sin la ayuda de los detalles del entorno.

Esta breve lista no es exhaustiva, todavía haría falta discutir el uso de objetivos, ángulos y movimientos de cámara. La armé después de ver *La jungla de asfalto* (1950) de John Huston. Allí se aprecia que el plano-contraplano es un recurso muy orientado a las personas, incluso podría decirse a los rostros. Este aspecto se comprueba al ver que el primer rollo solo contiene una única toma de un objeto (una caja en la que se oculta un revólver).

Hace poco vi *La ciudad del miedo* (1959) de Irving Lerner: hay una escena (aquí estoy hablando siempre de escenas) en la que el cobalto ya ha afectado al protagonista y la presencia de los autos en las calles lo aturde. Lerner expresa esta sensación del protagonista pasando de la imagen de unos autos que se acercan desde la derecha a unos autos que se aproximan desde la izquierda, aquí el plano-contraplano le da vida a los autos, los hace semejantes a la gente, como se hacía antes dotando de ojos a las máquinas amenazantes.

En este punto el director hace algo *inadmisible*. Me acuerdo de una época en el cine cuando estaba claro que la película tenía que avanzar por su cuenta y cada vez que se daba a entender algo se estaba infringiendo esa regla. En esa época se podía estar seguro de que eso era obvio para todos los espectadores. Si aparecía una infracción se escuchaban los murmullos, como si no funcionara el sonido o se hubieran confundido los rollos, una señal de la clara percepción de lo inadmisible.

En esa época yo no veía los cortes entre las figuras, pero claramente habría visto estos cortes, el montaje de los autos.

Quizás se pueda pensar que el plano-contraplano es como caminar: siempre colocamos un pie delante del otro. Primero el izquierdo, luego el derecho. Repetimos tanto esta acción que después ya no sabemos cuál pusimos primero. Si nos detenemos a mirar o a pensar al respecto podemos desesperar. Si no miramos ni pensamos al respecto, alcanzamos un ritmo que permite que algo avance.

*Amorfo* (1933) de Max Ophüls. El subteniente Fritz, enamorado, acaba de dar un paseo con su amada Christine. Tras despedirse, se cruza con un oficial de mayor grado que lo detiene por no llevar puesta su gorra. Fritz recibe una leve reprimenda. Christine se había llevado la gorra sin darse cuenta y se la devuelve al día siguiente, remendada. Fritz se la coloca con toda la alegría de volver a estar completo (plasmada en el gesto ritual al acomodarla) y ensaya un saludo. Luego hay un corte y vemos del otro lado una fila entera de oficiales devolviendo el saludo. Ahí reconocemos que el escenario y la situación han cambiado: ahora Fritz está formado con los otros oficiales del cuartel, también él se encuentra en la fila que, gracias al corte, le había devuelto el saludo y todos están recibiendo un sermón porque el día anterior alguien se había olvidado la gorra. Comenzamos a oír el sermón –“Qué se creen...”– ya en la toma donde solo está Fritz, lo que permite una unión más suave entre ambos escenarios a pesar de que la frase en sí misma esté señalando un cambio de escenario, un quiebre. Esta relación múltiple está construida usando unos recursos realmente muy simples. Es un shock ver la naturalidad con que Fritz se traslada de un lado al otro, del amor al cuartel, por cuyo orden militar acabará muriendo.

Bob Beaman también ponía siempre un pie delante del otro, hasta que un día, hace trece años, llegó a la barra en el nanosegundo justo, quizás también con ayuda de alguna ráfaga de viento, y consiguió saltar 8,90 metros (nunca volvió a saltar tan alto).

#### NUEVAMENTE: ¿POR QUÉ PLANO-CONTRAPLANO?

El plano-contraplano ofrece la mejor opción para manipular el tiempo del relato. Mediante la alternancia que propone se desvía tanto la atención del espectador que se puede hacer desaparecer

el tiempo real entre los cortes: casi sin darnos cuenta, un viaje en automóvil de quince minutos se transforma en un minuto y medio. El tiempo del relato también puede extenderse en relación con el tiempo real. Vemos aproximarse dos personas, aparecen una y otra alternativamente, y así se pierden de vista los veinte pasos que realizan para recorrer tan solo cinco metros. Se trata de una cámara lenta sigilosa, en comparación con la llamativa cámara lenta de Sam Peckinpah.

(Casi con cualquier corte se está manipulando el tiempo. Es común recortar cuadros cuando se abre una puerta y se la muestra en dos planos o cuando alguien se levanta o se sienta, pero en todos los casos el contraplano sigue siendo el recurso más operativo para alcanzar ese fin.)

Los contraplanos pueden servir para estructurar el texto. También hacen que escuchar sea más entretenido, ya que nos muestran una imagen nueva mientras el texto continúa.

El corte crea dos planos nuevos de circulación no textual en la película mientras las personas conversan. Por un lado están las miradas: dirigir y retirar la mirada, el rostro y el cuerpo son los aspectos constitutivos del corte en el plano-contraplano. Así uno se entretiene con el diálogo entre los ojos mientras las bocas conversación.

Después también está el ritmo, obtenido a partir de la múltiple interacción entre el *tempo* del lenguaje, de las personas y de los cortes: se crea a partir de estos elementos y repercute a su vez sobre los mismos. Como la música, que es el fenómeno más difícil de semantizar, introduce otro tipo de lenguaje: el ritmo es como el baile de los que dialogan.

Nuevamente una mirada sobre *Vértigo* (1958) de Alfred Hitchcock, solo una mirada, pero con el microscopio. Ya se han publicado en *Filmkritik* algunas indagaciones individuales sobre esta película,<sup>3</sup> pero solo sobre los momentos culmines del film.

3. En *Filmkritik* N° 282, en junio de 1980.

Yo quiero hablar de los puntos menores. Tras una introducción que nos cuenta una historia previa vemos dos escenas ilustrativas, primero Scotty con su novia Midge y luego Scotty con Reeder Elster. Son escenas de diálogo que quieren mostrar qué tipo de persona es Scotty, qué tipo de vida lleva y qué tarea le encarga Elster. En ambas escenas vemos a dos personas conversando (en el carácter tan simple de realización de esas tomas se puede ver la confianza del cine de la época en su público. Hoy que el cine corretea con prisa detrás del público se agregaría a las escenas algo más extraordinario).

Escenas obligadas: en este caso, ha sido una decisión de la dramaturgia desplegar al principio lo que se necesitaba desplegar, para que la película pudiera avanzar luego sin más necesidad de exposiciones obligatorias.

La primera escena en el taller donde vive Midge comienza con un plano general, luego vemos una serie de tomas individuales de Scotty y Midge. El primer primer plano está reservado para mostrar la cara de Midge cuando conversan sobre su relación. Scotty tiene un bastón que también aparece en la conversación y Midge está sentada a la mesa diseñando indumentaria, cuestión que también será tematizada... Recién se notan más cosas cuando se ha adelantado y rebobinado la película unas diez veces en la mesa de edición. En un momento vemos una imagen de Scotty que está sentado derecho contra el respaldo e inclina el torso hacia adelante para cambiar de posición. Luego vemos una imagen de Midge y cuando la cámara vuelve a Scotty ya está sentado de otra forma. Scotty se apoya pensativo sobre su bastón, como un jubilado sentado al sol en el banco de una plaza, saboreando la idea del retiro. El movimiento comienza antes de la imagen de Midge y tras la imagen de Midge vemos el gesto terminado. El espectador extiende el movimiento del hombre a través de la imagen de la mujer hasta que esta se completa. La imagen de la mujer se transforma aquí en una suerte de superficie oscura sobre la que vemos la ima-

94

gen persistente del hombre. Sin embargo, si se viera el movimiento completo y no su reconstrucción, la nueva posición de Scotty no sería una imagen tan contundente, tan significativa, tan elocuente.

#### INDAGACIONES SOBRE UNA CULTURA DEL PLANO-CONTRAPLANO

Otras particularidades de la segunda de estas escenas: Reeder está sentado detrás del escritorio, enfrentado a Scotty, que camina de un lado al otro. Están hablando de la antigua San Francisco y cuando Elster dice al respecto "...y *libre*" se le dedica un plano cuya brevedad subraya la corta duración de las palabras. Los siguientes seis planos que se muestran van extendiendo su duración hasta que se recupera el usual y moderado ritmo de los cortes. El péndulo debe regresar a su frecuencia normal. Los dos opuestos quedan unidos por el plano-contraplano en una armonía de las imágenes, como las voces de un dúo musical se entrelazan en una misma música.

Se requiere más tiempo para describir la escena en cuestión que para trasmítir estas pequeñas observaciones.

Mientras escucha, Scotty está parado al lado de la estufa y la película muestra su posición desde distintas perspectivas, como en un texto cuando se varían ligeramente las denominaciones de las cosas que se mencionan más de una vez.

En otra ocasión Scotty está sentado, escuchando, y recoge las piernas como si fuera a levantarse. Entonces aparece el contraplano de su imagen y cuando volvemos a verlo, Scotty no está parado, como habíamos pensado. ¿Habrá querido levantarse y decidió permanecer sentado? ¿Habrá querido cambiar tan solo de posición y lo hizo de una forma en la que el inicio de su movimiento indicaba otra cosa? ¿Su movimiento es ambiguo o el corte le concede un segundo significado?

95

Hitchcock dice editar en cámara, es decir, solo filmar lo necesario para la película ya concluida en sus pensamientos. Hitchcock quiere controlar los acontecimientos, ha excluido el azar, que se introduce ahora entre los planos allí donde su efecto se potencia.

Aquí surge la pregunta sobre qué es una película: el conjunto, aquello que aparece en la proyección, o lo que se consigue ver en la mesa de montaje cuando se aíslan los detalles. Los editores también alternan constantemente entre el trabajo en la mesa de montaje y la proyección.

Elster cuenta finalmente la fantástica historia. Scotty está tan sorprendido que tarda en reaccionar. El corte es análogo a su reacción, primero muestra a los dos personajes en una toma, luego la reacción tardía de Scotty, su falta de reacción y la aparición de la misma, se aparta de él y regresa de nuevo a una toma similar a la primera (hecha con otro objetivo). "Ha recuperado la compostura." Una operación elegante.

La superficie de estas escenas es totalmente banal. Pero con el microscopio se pueden descubrir algunas cosas. También el tejido de alguien feo puede ser bello bajo el microscopio.

#### DEFINICIONES: MONTAJE Y CORTE

El montaje se reconoce como montaje, pero el corte intenta pasar desapercibido como tal. Al montaje le pertenece la idea... pero la ideología de la evidencia burguesa sostiene "nada de ideas". Si impera la ley del valor no es necesario intervenir en la historia.

Hacer el montaje de una película de Sergei Eisenstein es más simple y más rápido que editar un film de Bob Fosse. Dicen que se necesitó un año entero para editar su última película *All that Jazz* (1979) y en el caso de *Toro salvaje* (1980), de Martin Scorsese, solo nueve meses. En la edición trabajaron de veinticinco a treinta personas. El trabajo en la sala de edición consis-

96

te en probar casi todas las combinaciones posibles de cortes hasta que se obtenga una que no hable por sí misma, sino que haga hablar al material. Si el contraplano puede transformar una escenografía en dos, la sala de edición transforma una secuencia de imágenes en treinta.

Para eso debe existir un procedimiento de filmación acorde a estas treinta películas que se filman cuando se hace una película. Se debe filmar todo desde casi cualquier posición posible, preferentemente sin interrupción. Se hace un *mastershot* de un plano general de la acción, luego planos más cercanos de los protagonistas desde distintas perspectivas, grandes planos generales desde distintas perspectivas, planos detalle de la escenografía principal, planos extremos desde posiciones inusuales y vistas de fragmentos aislados de la acción. Una suerte de generación automática de imágenes en la que el director es más bien un árbitro antes que un realizador de imágenes.

Yo me posiciono sobre el plano-contraplano realizando tomas de *ambos* aspectos, que una vez reunidos producirán otra imagen, y aquello que se encuentra entre las imágenes también debe visibilizar algo nuevo... Klaus Wyborny ha retratado con precisión este concepto del plano-contraplano tomando en cuenta *un aspecto*,<sup>4</sup> mostrando que sin el plano-contraplano no se puede hacer algo comercial. Asimismo, sin plano-contraplano todo luce amateur. Con plano-contraplano cualquiera puede hacer una película y, a la vez, si uno sabe hacer un film sin plano-contraplano es considerado un amateur. (Y solo es profesional si sabe hacer lo que cualquiera podría hacer).

Pero la torpeza que queda expuesta ante la ausencia del contraplano se vincula con la pobreza formal de la práctica cinematográfica. A diferencia de lo que ocurre en otras artes escénicas, aquí casi no se aprovechan los gestos que condensan el tiempo o un sentido. Otra definición del plano-contraplano:

4. Publicado en *Filmkritik* N° 274, en octubre de 1979.

97

soportamos aquello difícil de soportar porque siempre aparece velado, con una mitad oculta que, sin embargo, sigue estando presente.

Suficiente. Quizás haya más al respecto cuando la revista *Filmkritik* cumpla sus cincuenta años. Para ese entonces será aún más evidente que todos los escenarios ya han sido filmados hasta el cansancio y que de nada sirve dividirlos infinitamente. Creo que en ese momento el cine soviético de vanguardia tan despreciado actualmente obtendrá nuevo sentido. En las épocas de mayor necesidad, como en 1941, uno siempre se acuerda de Rusia.

98

## BRESSON, UN ESTILISTA\*

Se puede realizar una enumeración de los elementos que fundan el estilo cinematográfico de Bresson.

*Ningún plano general.* Robert Bresson casi no utiliza planos generales, por lo menos nunca para presentar un panorama del conjunto antes de examinar el detalle en una toma más cercana. En *Al azar de Baltasar* (1966) aparece en una ocasión una vista más amplia de lo normal del pueblo donde transcurre la película, solo porque la cámara alza la mirada hacia el cielo cuando comienza a llover. La cámara busca el cielo después de que el campesino avaro diga que solo conservaría al burro hasta que llegara la lluvia. En *El diablo probablemente* (1977) vemos en una ocasión una porción de una autopista, pero está filmada de tal forma que no se ve ni el cielo ni el horizonte, es decir que no aparece la idea de libertad y extensión hacia la que usualmente conduce una autopista en el cine. De todos modos, hay un plano general al final de *Lancelot du Lac* (1974). La cámara se aleja

\* Este texto, con el título "Bresson, ein Stilist", fue publicado por primera vez en *Filmkritik* en marzo de 1984.

99