

# CINE Y TV

NESTOR ALMENDROS

Aunque en un principio la televisión pidió prestados al cine procedimientos y técnicas, es cierto también que, en los últimos años, ha sido la televisión la que ha enseñado más al cine.

El carácter algo improvisado de la televisión, siempre con limitaciones de tiempo y de recursos, ha determinado el desarrollo de métodos totalmente nuevos. La televisión ha resuelto perfectamente y con gran facilidad el problema de la "continuidad real" dentro de cada escena.

Trataré de explicarlo: en el cine, desde Griffith en la era silente, se han filmado siempre las escenas fragmentadas en diferentes planos. Es decir, la cámara toma la escena desde diferentes emplazamientos o ángulos. Después, los fragmentos se pegan y se unen en un todo por un proceso que se llama montaje. Con esto el cine, al ofrecer al espectador un ángulo de visión cambiante de un mismo acontecimiento, trataba de alejarse del teatro donde el espectador tiene un único e invariable punto de vista.

Debo anotar primeramente que algunos llevaron el montaje a la hipertrofia. No comprendían que no se encontraba allí necesariamente "lo específico cinematográfico", sino una manera muchas veces de simplificar la filmación. En otras palabras, el montaje no era siempre una manera de "hablar cinematográficamente", como se ha dicho a menudo, sino un artificio más de producción. El montaje servía, por ejemplo, para que actores no profesionales parecieran profesionales; recuérdese la experiencia de los directores rusos de la época silente. La escena del león y el cazador era muy fácil resolverla (y mucho menos peligrosa) por medio del montaje. Se tomaba primero un plano del león avanzando (quizás en un zoológico), después otro plano del cazador disparando, finalmente otro del león cayendo. Con el montaje se obtiene en efecto una ilusión de que el león ha sido matado en la selva en el mismo momento por el cazador que aparece en la pantalla, pero nadie podrá negar que es mucho más emocionante y hasta más cinematográfica la misma escena (si fuera posible realizarla) en un solo plano, donde podamos ver toda la operación con el cazador y el león realmente juntos, no ilusoriamente.

El montaje tenía este serio inconveniente: la falta de continuidad real. Los métodos viejos de trabajo del cine —y no solamente en el caso extremo del león y el cazador citado— son artificiosos porque cada toma ha sido hecha interrumpiendo y cambiando la posición de la cámara de manera que transcurre invariablemente mucho tiempo entre una y otra. Las dos tomas contiguas, al pegarse una detrás de la otra, no coinciden nunca exactamente; el gesto, las posiciones, a veces el maquillaje y la luz son distintos; se produce entonces un salto desagradable que el espectador percibe aunque sea de una manera inconsciente. Al arte de unir las tomas en el montaje para que se sucedan fluidamente los americanos lo llaman "matching" y

los franceses "raccord". En la televisión la fluidez, el "raccord", están asegurados sin dificultad debido a la misma naturaleza de sus métodos de trabajo: las escenas se televisan o se filman todas de un tirón con varias cámaras que van recogiendo simultáneamente y sin interrupción los distintos ángulos de una escena dramática o cómica. Cada plano concuerda entonces automáticamente con el que sigue. Esta fluidez que logra la televisión de una manera natural y con gran economía de tiempo en la filmación ha acostumbrado al público de tal forma que los cambios abruptos del cine de antes se le hacen cada vez más inaceptables.

El cine moderno así ha tenido que salirle al paso a la televisión imitando la técnica que permite filmar escenas con varias cámaras a la vez. También con las pantallas panorámicas, el cinemascope, etc., que aumentan el ángulo de visión del espectador, ha disminuido la necesidad del montaje, haciéndose planos más de lejos, de más duración y menos fragmentados que antes. Otra técnica desarrollada con más perfección es la de la cámara sobre ruedas que permite largos desplazamientos siguiendo la acción de manera de lograr escenas cada vez más extensas sin tener que hacer interrupciones en el montaje. Se mantiene así el dinamismo y el ángulo cambiante del cine anterior, habiendo añadido una mayor fluidez.

El cine de la nueva ola francesa resulta el ejemplo más típico de este nuevo cine. André Bazin, el teórico del movimiento, había ya hablado de estos problemas del montaje con anterioridad. Sus modelos eran dos maestros del cine silente: Eric von Stroheim y Robert Flaherty. Ellos no solamente antes de la televisión, sino aun antes del mismo cine sonoro, habían ya sentido esta necesidad de eliminar el montaje artificioso. Ellos hacían escenas en las que la cámara o bien se desplazaba siguiendo los objetos, o bien los objetos —por ejemplo, los actores— se movían en profundidad, entraban y salían del cuadro, en un sistema que años más tarde, con Renoir, se llamaría "montaje interior", para diferenciarlo del montaje exterior o por corte de los pedazos de cinta de celuloide. Bazin intentaba destruir en sus artículos principios que habían llenado durante tres décadas innumerables libros de estética cinematográfica. En realidad, los teóricos del cine de antes no habían hecho más que copiarse cómodamente unos a otros a partir de las teorías iniciales sobre el montaje lanzadas por Eisenstein, Pudovkin y Bela Balasz en la década del veinte.

Es muy significativo que no fuera hasta el pleno triunfo de la televisión que el cine llevara a la práctica las enseñanzas de Bazin. Es que, como he dicho, la televisión ha creado en el público —quizás inconscientemente— un hábito de "lectura de imágenes" nuevo, una subconsciencia en contra de los procedimientos de filmación por corte. El viejo lenguaje creado por los pioneros del cine tenía necesariamente que sufrir una modificación.

París, abril 1964.