



Vicente Sánchez-Biosca
El montaje cinematográfico

Teoría y análisis **Paidós Comunicación 86 Cine**

13. Una práctica de análisis integrado

A lo largo de los capítulos anteriores de esta segunda parte, hemos procedido de modo didáctico a aislar cada uno de los ámbitos y problemas particulares que presenta el montaje cinematográfico con ayuda de secuencias, planos o filmes que nos parecían idóneos. La necesidad de subrayar cada tema aconsejaba, dentro de lo posible y razonable, dejar de lado aspectos secundarios. Así pues, hemos ido repasando el montaje interior del plano en sus dos versiones fundamentales (la composición de los encuadres estáticos y los movimientos de cámara y de actores), el montaje de grandes unidades narrativas y discursivas, la articulación de los planos entre sí, tanto en el interior de una poética que tiende a la continuidad, como en aquella que propone el choque violento de los planos. Por último, introducíamos un análisis del montaje sonoro. El presente capítulo, postrero de este ensayo, tiene un cometido más global que los anteriores, aunque aspira a recuperar la mayor parte de los instrumentos de análisis esparcidos en todos ellos. Se trata de presentar un modelo de análisis, integrando de este modo todos los niveles que pueden encontrarse en el interior de la secuencia.¹

En primer lugar, procedemos a la descripción fílmica o transcripción

1. Por razones de economía, desechamos la relación intersecuencial o de fragmentos discursivos en el interior del filme.

lingüística del material visual y sonoro. Esta forma de presentar el *découpage* es condición previa de cualquier análisis y, en realidad, su mejor soporte. Lo que no se describe, corre el riesgo de no ser percibido y, por tanto, obviado en el estudio. En segundo lugar, ofrecemos el análisis propiamente dicho que parte de la descripción anterior. Dadas las pretensiones didácticas que nos guían, presentamos en rigurosa continuidad ambos apartados, distinguiéndolos por medio de la graffa. De este modo, con la ayuda adicional de las ilustraciones, el lector podrá seguir paso a paso las deducciones y conclusiones más importantes. En su conjunto, el análisis enfatizará los siguientes niveles: montaje en el plano (composición del encuadre, campo, movilidad de la cámara y de los actores), relación entre planos (*raccords* o no con los planos contiguos, rimas, ecos o similitudes con otros encuadres distantes, construcción del espacio y tiempo ficcionales) y montaje sonoro (sincronía y asincronía, duración y ocupación del campo por la voz y el ruido).

Hemos escogido para este fin la secuencia inicial de *M, el vampiro de Dusseldorf* (M, Fritz Lang, 1931). Célebre como la mayor parte de las seleccionadas en este libro, ha sido por añadidura objeto de numerosos análisis por parte de investigadores muy diversos. Muchos de ellos la han puesto al servicio de tesis encontradas para cuya demostración la secuencia se revelaba, en su opinión, ideal. Así, los análisis de Jean Mitry,² Noël Burch,³ Thierry Kuntzel⁴ o Marie-Claire Ropars,⁵ entre otros, pueden ser comparados por el lector con el nuestro sin que el objetivo de éste sea necesariamente denegatorio de los anteriores.

Découpage y análisis de la secuencia

Pantalla en negro. Sobre el fondo sonoro se deja oír durante unos instantes la música de Grieg que acompaña al genérico recién concluido. Sobre ella se superpone la voz de una niña que entona un sonsonete característico de los juegos infantiles.

1. En continuidad sonora con lo anterior, la imagen se abre sobre un corro de niñas en cuyo centro se sitúa la que canturrea. Picado muy acusado. La letra de la

2. «Sobre un lenguaje sin signos», en Jorge Urrutia (comp.), *Contribuciones al análisis semiológico del film*, Valencia, Fernando Torres, 1976. Original de 1967 en la *Revue d'Esthétique XX*, 2/3, abril-septiembre, pero con una *addenda* de 1975. La constancia de estos planteamientos en la obra teórica de Mitry queda atestiguada en «Symboles et métaphores», que constituye el capítulo XIII de su último libro *La sémiologie en question*, París, Ed. du Cerf, 1987.

3. «Fritz Lang», en *Itinerarios. La educación de un soñador del cine*, Bilbao, Certamen Internacional de cine documental y cortometraje, 1985.

4. «Le travail du film», en *Communications* 19, 1972.

5. «M comme montage», en *Le texte divisé*, París, PUF, 1981.

cancioncilla alude a una suerte de hombre negro, convertido en inocente, referencia incorporada al juego (fotograma 1).

Dos notas compositivas llaman la atención: la primera de ellas se refiere a la marca circular que describe el grupo de niñas logrado merced al emplazamiento en picado de la cámara; la segunda, corresponde a la dirección de actores y obedece al movimiento igualmente circular de la niña que va señalando a cada uno de los compañeros a fin de excluirlos del círculo y, en consecuencia, confirma la relevancia de dicha figura geométrica.

Más interesante todavía es resaltar el carácter cerrado que mantiene la formación espacial. En efecto, tenemos la impresión de que el círculo señalado produce una composición hermética que evita toda fuga de la mirada hacia el exterior. No en vano el círculo será uno de los temas obsesivos del filme, pues vendrá más adelante asimilado a la compulsiva búsqueda de presas por parte del asesino.

Por si fuera poco, cabe destacar como motivo sonoro el carácter perverso de la canción infantil: ésta parece haberse adueñado de la leyenda terrible que asola la ciudad convirtiéndola en un divertimento inocente. Pronto veremos que, en realidad, el hombre negro del que se habla es, de hecho, un asesino de niñas.

La cámara inicia un desplazamiento hacia arriba y hacia la izquierda en *travelling*, dejando fuera de cuadro a los niños. Acto seguido, asciende por un muro hasta enfocar en contrapicado un balcón todavía vacío. La voz de la niña continúa oyéndose sin interrupción ni descenso alguno de volumen (fotograma 2).

Es curioso que, pese a la violencia visual que entraña este desplazamiento de cámara —abandono del foco de la visión anterior, pérdida de la sincronía imagen/sonido, búsqueda de otro lugar de acción que, no obstante, permanece en ciernes, vacío, a la espera de la llegada de alguien—, algo garantiza la continuidad entre los dos encuadres extremos del *travelling*: la voz de la niña.

Instantáneamente, entra por el borde izquierdo del encuadre una mujer. Al escuchar la canción, se asoma hacia abajo y les increpa enérgicamente, casi presa de un escalofrío, para que no canten (fotograma 3). Se produce un silencio momentáneo, pero apenas la mujer abandona el campo por el fondo, a la derecha, tras una portezuela, la voz de la niña reemprende su terrible canción.

Hay aquí una compleja relación, resuelta del modo más sintético posible. En primer lugar, los dos momentos que conecta el desplazamiento de cámara asumen una relación metonímica, pero con un sustancial adelanto: el *travelling*, en realidad, va en busca de la reacción que produce el contenido de la canción infantil sobre un personaje adulto. De este modo, torna perceptible algo que podía haber pasado desapercibido de no haberse producido el

campo vacío. Esta metonimia se adelanta a la reacción efectiva de la mujer, la cual sólo tiene lugar después de que la cámara la haya estado aguardando. En segundo lugar, la relación que se establece entre estas dos formaciones espaciales extremas es de rigurosa inversión: picado frente a contrapicado, estímulo frente a respuesta, lo infantil frente a lo adulto, ingenua inconsciencia ante el peligro frente a temor casi supersticioso u horror ante la mera invocación del criminal. Es claro que esta relación de oposiciones tendría una formalización ideal en la estructura plano/contraplano, fórmula de montaje que establece el contraste en términos espaciales al tiempo que semánticos. Pues bien, tal estructura queda sustituida por la aparición del sonido. Éste es el que establece una relación de enfrentamiento gracias a su oposición respecto a la imagen en lugar de proceder a un cambio de plano. Por tanto, si la composición inicial presenta sincronía sonora (aunque nació con asincronía, pues el sonido irrumpió antes que la imagen), dicha sincronía se va resquebrajando al proponer la oposición entre continuidad visual y discontinuidad sonora (en el curso del *travelling* mencionado), motivando una reacción verbal por parte de otro personaje (regañina de la mujer) al tiempo que visual (mirada en *off* de la misma) ante voz en *off* (canto de las niñas) y resolviendo la situación en un precario silencio que se romperá muy pronto con el resurgir de la voz de la niña, desobediente a las advertencias de la mujer.

Pero esto no es todo. Inmediatamente después de que la señora ha desaparecido de la imagen, la cámara opta por una solución tensional: mantener el campo vacío, abandonado por la mujer (y su contribución al sistema de oposiciones: adulta, aterrorizada, vehiculada por un contrapicado, etc.), mientras en *off*, por el extremo opuesto, se mantienen activadas las notas semánticas inversas impregnando su propio campo visual a través de la voz infantil. He aquí, pues, el grado de sutileza alcanzado por el montaje sonoro en tan sólo un plano.

2. Rellano de una escalera. Plano entero frontal de la mujer que recogía la ropa visto desde atrás de la barandilla. Hace sonar el timbre de una casa. Sonido. Se abre la puerta del fondo y aparece la que será denominada en adelante como Frau Beckmann (fotograma 4).

Al tiempo que la puerta se abre, y con la misma cadencia, la cámara desliza un *travelling* en dirección a los personajes, consiguiendo merced a la compenetración de ambos ritmos encubrir el gesto enunciativo que lleva aparejado el desplazamiento del aparato. Además, los dos movimientos mencionados engarzan con un tercero, el de la señora Beckmann dirigiéndose hacia el rellano.

Ésta recoge el capazo, mientras la cámara corrige el encuadre a fin de mantener en campo a las dos mujeres. En todo caso, persiste el reencuadre de la puerta (fotograma 5). El sonido del diálogo hace referencia –curiosa forma de encadenamiento– a la canción de las niñas y a su presencia. «Al menos, cuando cantan, sabemos que están ahí», dice una de las madres. Lo

significativo reside en que el canto de las niñas actualiza desde la banda sonora un espacio ausente, invisible. Justamente, el tema de la presencia a través de los atributos, la voz entre otros, va a convertirse pronto en el tema privilegiado de la secuencia, como en seguida veremos.

3. *Raccord* de 180°, tomado desde el interior de la casa de Frau Beckmann según ésta entra. Reencuadre a través del marco de la puerta, al fondo (fotograma 6). Frau Beckmann gira en redondo. [No se trata, pese a todo, de un contrapicado, porque la cámara se ha desplazado atrás]. Panorámica de acompañamiento a Beckmann de izquierda a derecha al tiempo que la puerta se cierra (ruido). La otra mujer sale de campo y entramos en la casa. La combinación de ambos movimientos –personaje y cámara– permite que la escala del plano se vaya ampliando a medida que Frau Beckmann avanza. Ésta deja el capazo y se dirige hacia una palangana, donde comienza a lavar. El silencio domina el ambiente (fotograma 7).

4. Identidad completa de *raccord* sonoro y visual. Cambio de plano e irrupción del sonido coinciden a modo de sorpresa, pero no existe sincronía entre la fuente de sonido y su audición. Casi en el eje: Plano Medio de Beckmann mientras en *off* suena el cucú, anunciando la hora. La mujer mira en *off*, hacia arriba a la derecha (fotograma 8).

5. Primer plano contrapicado del cucú, con continuidad sonora respecto al plano anterior. Suenan las doce del mediodía (fotograma 9).

Esta doble sorpresa –visual y sonora–, segmentando un espacio hasta ahora rigurosamente homogéneo, no carece de función: introduce un nuevo vector en la secuencia que no abandonará hasta el final, a saber, el tiempo. Se trata de algo que todavía no adquiere tintes dramáticos, pero anuncia su función ordenadora. Además, la forma circular del reloj evoca el corro infantil del plano inicial, pues, en realidad, el movimiento de la niña parece asimilado al de sus manecillas.

6 = 4. Prosigue desde el final de 4. Frau Beckmann se sacude la espuma del jabón de las manos. El sonido del cucú sigue sonando (fotograma 10).

7. *Raccord* sonoro: unas campanadas marcan la hora con otro sonido. Junto a ello, rumor callejero de coches. Plano General frontal de la entrada de una escuela. Adultos, de espaldas, esperan la salida de los niños (fotograma 11).

Este salto es tan sutil como poco llamativo. El tema del tiempo, anunciado en el plano 5, recibe ahora la responsabilidad de organizar el salto espacial, convirtiéndose por esta razón en tiempo de discurso. En efecto, el resto de la secuencia ha de sostenerse sobre una dualidad espacial o, si se prefiere, un montaje alternado de la casa y los avatares de la calle. Para iniciar esta primera bifurcación espacial, Lang recurre a un fenómeno sintético

de naturalización a través del sonido, cuyo valor es temporal. Pero actúa con absoluta simultaneidad a diferencia de su proceso posterior.

8. Plano de conjunto, oblicuo de la acera. Una señal indica por segunda vez (ya lo hacía en el plano anterior un cartel situado en la parte superior del edificio) la proximidad del colegio. Una niña intenta cruzar la calzada; se retira rápidamente asustada, pues pasa a gran velocidad un vehículo (fotograma 12). Un guardia entra en campo por la izquierda, detiene el tráfico y la acompaña fuera de campo por la izquierda.

Se trata en este plano de consumir la constancia narrativa de todos los anteriores que tienen lugar en el exterior de la casa y que, de algún modo, pueden ser adscritos a la proximidad del colegio. A ello contribuye, en primer lugar, los ruidos callejeros que invaden la banda sonora, en segundo, la presencia de la niña –lo cual prosigue una expectativa narrativa surgida desde el inicio mismo del filme– y, por último, la indicación de tráfico (*Schule*) que figura sobre la acera.

9. Plano Medio Largo en ligero contrapicado de Frau Beckmann, preparando la mesa para la comida (fotograma 13). Se dirige hacia la izquierda, siempre dentro de campo.

El presente plano consolida la alternancia espacial entre la casa y el colegio y, por consiguiente, funda la idea de espera y la de ausencia. Para ello ha sido necesario crear el vínculo temporal que hace suponer la simultaneidad de lo sucedido en ambos espacios. En pocas palabras, la espera tiene su motivo en una ausencia; pero lo que en la casa es ausencia podrá ser observado, sin embargo, por el privilegiado espectador.

10. Moviéndose en dirección opuesta a la de Frau Beckmann en el plano anterior, aparece una niña en plano entero sobre la acera avanzando de izquierda a derecha. La cámara describe un *travelling* de acompañamiento manteniéndola en campo (fotograma 14). Así, rebasa a un personaje que lee el periódico en primer plano y sigue a la niña. La banda sonora reproduce el sonido callejero que ya identificamos como característico de este lugar y, junto a él, los botes del baloncito de la niña al golpear la acera.

Repentinamente, la niña se detiene hacia la derecha del encuadre y lanza su balón hacia arriba, rebasando el campo, por la derecha. La cámara, entonces, tan fiel al movimiento infantil inicia un desplazamiento en tal dirección, siguiendo el trayecto del balón hasta ascender por un pilar y mostrar un cartel (fotograma 15). Al tiempo que hace esto, deja fuera de campo a la niña y sólo mantiene de ella una alusión periódica a través de una de sus posesiones, el balón. Esta metonimia nos habla –tanto desde el punto de vista visual como el sonoro– de la contigüidad de la niña respecto al campo, aparentemente vacío.

Ahora bien, si lo estudiamos con mayor serenidad, el campo sólo está

vacío en términos de presencia humana,⁶ pues en él no falta información. De hecho, abre un interrogante de signo distinto: *Wer ist der Mörder?* (¿Quién es el asesino?) El cambio de registro de descodificación nos desplaza a la palabra impresa, la cual anuncia una incertidumbre respecto a la identidad del personaje que parece aterrorizar a todos y cuya alusión ya fue reiterada en la secuencia a través de la canción de las niñas y la reacción reprobatoria de la mujer. No carece de interés señalar, con todo, que este interrogante ha sido subrayado por la violencia de un movimiento de cámara que nos separó de la niña a la que acompañábamos. Esto significa que el desplazamiento de enfoque, muy marcado, responde a un gesto de enunciación, a una suerte de énfasis que rebasa al personaje para confiar algo interpretativo al público. Y, al mismo tiempo que se nos confía, se insiste en la presencia colindante de la niña, ajena por completo al contenido informativo que nos ofrece ese cartel. Tanto es así que ella se sitúa en los márgenes del campo, a pesar de que su baloncito golpea reiteradamente en las letras, apuntándonos –curiosa ironía– sin saberlo a la lectura del texto, haciendo inevitable su llamada de alerta al tiempo que la indefensión de la pequeña.

En este momento, una sombra entra en campo por la derecha, proyectándose sobre el cartel (fotograma 16). Es la figura de un hombre provisto de sombrero. Se inclina de modo que parece aproximarse al lugar donde se encuentra la niña y le inquiere: «Tienes un balón muy bonito. ¿Cómo te llamas?». Una voz infantil responde, también fuera de campo: «Elsie Beckmann» (fotograma 17).

No estaría de más reflexionar sobre la complejidad, pero también la sutileza, de este encuadre. En su aparente simplicidad, el cartel introduce un interrogante explícito a través de la palabra escrita. Éste se refiere a la identidad del asesino. La presencia metonímica de la niña a través de su balón indica –lo dijimos– la proximidad respecto al campo, pero también el peligro que se cierne sobre esta inocente que parece ajena a esta indicación que –como sabemos– provoca un escalofrío en la ciudad. Pues bien, sobre esta imagen surge la sombra de un individuo que se coloca sobre el interrogante mismo, sobre la pregunta, o, si así se prefiere, firma la identidad cuya duda se planteaba. Por este procedimiento, despeja la incógnita. Se trata, sin duda, del asesino. El plano, en esta posición final, alude, pues, metonímicamente a la niña, metafóricamente al criminal y ello pese a permanecer como un campo vacío. Vacío –insistamos en esta idea– sólo en relación con lo humano, mas no yermo de información visual y narrativa, pues justamente el interrogante que plantea encarna el punto de cruce, de intersección, entre los dos motivos que se sitúan en los márgenes del campo. Lo curioso es que

6. Recuérdese lo afirmado en el capítulo anterior: la noción de campo vacío se suele aplicar con suma ligereza a toda composición donde la figura humana o, más concretamente, el cuerpo humano está ausente. Una descripción que aspire al rigor no puede contentarse con señalar «campo vacío», sino que debe describir necesariamente el contenido icónico del plano.

esta composición estática, si no es por la alternancia de la visión del balón, permanece unos segundos antes de que se inicie cualquier palabra.

Pero esto no es todo. La colindancia de los márgenes del campo está trabada, además, por una indicación sonora que los enlaza: las voces respectivas de los dos personajes. Seductora una, confiada otra. La sombra en este momento se abalanza sobre la mitad del campo que ocupa la pelota, impide que ésta continúe rebotando al entrar en campo y anuncia simbólicamente con esta invasión de parte del encuadre una invasión real que se produce fuera de campo. La metonimia de la niña cede, pues, ante otro signo que ocupa su lugar, que la recubre: su nombre. Y el peligro inminente, el conflicto, el nudo dramático, fundan la narración.

11. Interior de la casa. Plano medio de Frau Beckmann preparando la ensalada sobre la mesa anterior, ahora completamente preparada. Mira fuera de campo por la izquierda (fotograma 18).

Con este plano se consuma la alternancia entre dos registros espaciales: uno profundamente estático —la habitación o apartamento familiar—, donde tiene lugar la espera; otro dinámico, pues la niña se desplaza de lugar en lugar. Esta dualidad trabada por el tiempo se hará mucho más compleja en los planos siguientes. Ahora bien, para que el contraste espacial se torne narrativamente fructífero es necesario que se desarrolle mucho más activamente el factor temporal.

12. Plano de detalle del reloj en contrapicado. Marca las 12.20, pero ahora no se escucha sonido alguno (fotograma 19).

Este plano establece una rima perfecta con el quinto, así como el anterior —plano 10— rimaba a su vez con el cuarto al articular la mirada sobre el cucú. Sin embargo, lo curioso del plano 12 consiste en que, a diferencia de aquel que evoca, carece de la indicación sonora. Es el silencio lo que pesa ahora sobre el ambiente y lo hace tanto más cuanto que presupone una expectativa. La ausencia del sonido previsible, es decir, el silencio, subraya la tensión dramática de la espera: no ocurre nada, lo extraño está en eso, que no ocurre nada.

13. Continúa como final de 11. Frau Beckmann acaba de llenar la sopera con sus ingredientes y, ahora sí, oye un ruido de pasos fuera de campo. Se dirige a la derecha, acompañada por una panorámica, hasta que abre la puerta.

Con un ligero pero muy funcional retraso, nos hallamos ante la respuesta sonora que antes echábamos en falta. El reloj no emite el sonido previsible, contradiciendo las expectativas creadas por la repetición de planos, pero lo desplaza hacia adelante. En esta ocasión hallamos el sonido en *off* que indica la continuación de la secuencia en una dirección inesperada. Y, en efecto, la

mujer se desplaza en tal dirección en busca de la procedencia de esta indicación sonora y seguramente de la resolución de su ansiedad y espera.

14. Contrapicado muy acusado de la escalera. Una pareja de niñas suben con gran estruendo. El sonido mantiene continuidad con el plano anterior, si bien el volumen es mayor, justificado verosímilmente por la cercanía. Cuando están a punto de desaparecer por la derecha, tras el descansillo, la voz de Frau Beckmann, en *off*, inquiriere sobre el paradero de su hija Elsie. Las niñas responden negativamente.

En seguida, pero retrospectivamente gracias a la mirada de las niñas, advertimos que este emplazamiento subjetivo está tomado desde el punto de vista de Frau Beckmann. Por otra parte, el nombre de Elsie pronunciado por la madre confirma que se trata de la misma niña que vimos a la salida del colegio, pues, aunque en *off*, daba su nombre al individuo que la abordó. En consecuencia, ya no puede haber accidentes en la estructura. Las alternancias deben de estar rigurosamente reguladas en adelante.

15. Plano entero de Frau Beckmann en el descansillo mirando en *off* hacia arriba por la derecha, por donde las niñas se han marchado. A continuación, la señora dirige su vista hacia el hueco de la escalera (fotograma 20) y vuelve a entrar a su casa cerrando la puerta (fotograma 21).

Un interrogante marcado por una ausencia: ¿dónde está la niña que no ha regresado a casa? El montaje alternado nos dará la respuesta, motivando de nuevo el salto espacial y privilegiando al espectador al darle plenitud cuando uno de los personajes —la madre— vive en la angustia. Mas no nos aceleremos, pues esta plenitud va a ser más problemática de lo que auguramos y ahí radificará el trabajo formal de la metáfora.

16. Plano de conjunto. De espaldas, Elsie y un individuo; poco más atrás, un ciego que vende globos (fotograma 22). El individuo silba una tonadilla mientras la niña recibe de sus manos un globito y da las gracias haciendo una inclinación. Ambos personajes salen de campo por la derecha.

Este plano es claramente una respuesta al interrogante que se dibujaba en el rostro de Frau Beckmann, es decir, a la ausencia de su hija. Sin embargo, a poco que observemos con atención, algo sorprende en este plano: la elevación excesiva de la cámara. Se diría que ésta no ha deseado colocarse a la altura de los personajes, sino que los ha filmado en ligero picado. Lo extraño de tal emplazamiento en picado radica en que sólo es perceptible en una lectura atenta, pues la primera sensación es la de una posición de cámara a la altura de los personajes. ¿Por qué? Porque la cámara ha ascendido para mostrar mejor los globos que ocupan toda la parte superior del encuadre.

Esto es deliberado, pues la inquietante imagen que representan estos

globos no es otra que la de niñas, tal y como la que nosotros vemos de carne y hueso. He ahí por qué la cámara estaba filmando a una media distancia entre los personajes y los globos aparentemente corales, secundarios, mas en realidad cargados de dramatismo como una bomba de relojería. En efecto, los globos están llamados a adquirir un poderosísimo valor metafórico, que ya se esboza con igual crudeza que la canción entonada por las ingenuas niñas al comienzo. En una palabra, estos significantes infantiles están invadiendo la secuencia por entero, aunque su aparición no sea fastuosa ni espectacular.

Hay, empero, algo más. Un sonido. En este caso no se trata de un ruido ni de una voz que enuncia un discurso. Antes bien, se trata de un silbido. En realidad no es nuevo, pues el espectador, a fin de cuentas, ya ha podido escuchar las mismas notas en la música que abría el genérico de la película, apenas un minuto antes. Además, este silbido, que en adelante será el signo privilegiado de identificación del asesino, posee una frecuencia de acentuaciones muy propicia para connotar el ritmo crispado de una excitación creciente. Permite una aceleración, siempre atenta a los acentos, a las inflexiones. En pocas palabras, este silbido, unido a la privación de la palabra del personaje durante casi todo el filme, se coloca en los límites de lo humano.⁷ Nada más coherente con el carácter animal e incontrolado del personaje de cuyos labios sale. El curso del filme nos lo acabará expresando a las claras: este silbido es una expresión de las inflexiones del estado de excitación del personaje.⁸

17. Plano medio largo de Frau Beckmann en la cocina, desde otro ángulo (fotograma 23). Sonido del timbre. Frau Beckmann mira a la izquierda, sonrre y se desplaza, acompañada por una panorámica, en la misma dirección hasta encuadrar la puerta. La abre: es el vendedor de folletines (fotograma 24). La mujer sale de campo por la izquierda. Desde fuera de la imagen, pregunta al hombre si no ha visto a Elsie. Éste niega. Entonces, el señor Gerke (éste es su nombre) desaparece escaleras arriba mientras Beckmann queda pensativa. A punto de cerrar la puerta, medita brevemente y avanza hacia el hueco de la escalera (fotograma 25).

18. Plano subjetivo a vista de pájaro de las escaleras. Se oye una llamada: «¡Elsie!» (fotograma 26).

He aquí un plano sumamente curioso. Es claramente subjetivo, pero lo que la madre encuentra ante su mirada es un campo vacío. Después de algunas esperanzas vanas, equívocos marcados por el sonido (de los pasos infan-

7. En la secuencia final se someterá a un juicio por parte del hampa, cuando el asesino toma la palabra; una palabra crispada, cercana al grito y al trauma. Pero para alcanzar este extenso fragmento, ha sido condición ineludible su silencio verbal casi absoluto durante el resto de la película.

8. Más adelante, Beckert -M- (Peter Lorre) verá frustradas sus tentativas de aproximación a otra presa. Como un animal, crece su excitación ante ella. Luego, perdida la ocasión, se esconderá tras unos arbustos que dan cobijo a la terraza de un café. Por medio de la aceleración del ritmo de su silbido, fuertemente rítmico, sabremos la tensión que sufre.

tiles, del timbre), encuentros con personajes que no brindan indicación alguna respecto al paradero de Elsie, los ojos de la expectante madre se estreñan contra un campo vacío, desierto. Pero si ahondamos un poco más en la composición de este plano estático, veremos que la sucesión de distintos pisos de escaleras, vistos sin profundidad, construyen una imagen fuertemente hermética, cerrada al exterior y, por demás, concéntrica. Efecto éste imposible de conseguir si se hubiese utilizado otra angulación cualquiera. Lo más llamativo, con todo, es el encuentro entre las dos características indicadas: hermetismo y espacio desértico.

Ya fue señalado con anterioridad, aunque vale la pena repetirlo: lo que se juega en este campo vacío es una ausencia, la de Elsie Beckmann. Así, la imagen, con su plástica, y el plano, por su adscripción a un punto de vista diegético, ofrecen a un mismo tiempo la respuesta a un encuentro fallido y la desolación de la madre ante él.

19. Continúa desde final de 17. Frau Beckmann vuelve a entrar en casa (fotograma 27). Cierra la puerta.

Nótese hasta qué punto este emplazamiento de cámara con reencuadre es recurrente, lo que muestra la economía de medios que utiliza Lang, así como la escasez de posiciones de cámara.

20. Contrapicado del cucú. Marca la 1.15 y se oye al fondo el ruido de la puerta (fotograma 28).

Se trata del mismo emplazamiento que en 5 y 12, pese a que la posición del personaje ha cambiado. Ello subraya el carácter abstracto del tiempo que planea sobre la escena. Si examinamos el aspecto temporal de la secuencia, descubriremos su carácter asfixiante, no sólo por estos planos del cucú, sino también por las indicaciones sonoras horarias ya comentadas.

21. Plano medio largo, de espaldas, de Frau Beckmann, junto a la ventana. Ligero reencuadre hacia la derecha. Abre la ventana y llama, mirando hacia afuera, por el fondo: «¡Elsie!» (fotograma 29).

Esta llamada inicia un sistema de repeticiones y subraya, además, la nominación del personaje, autonombrado en el plano 10, desde fuera de campo. Ahora, en otro lugar, su nombre indica una ausencia, la única forma de activar el deseo de su presencia.

22. = 18. Se escucha la llamada femenina: «Elsie!» (fotograma 30).

Curioso, pues ahora se ha producido un desplazamiento entre la enunciación verbal –lugar desde el que se gesta– y el enunciado visual, germen de mayores desplazamientos. La nominación es ahora, más que nunca,

muestra de una ausencia, y un campo vacío es el más adecuado de sus vehículos. He aquí cómo Lang actúa por transformaciones que parten de la identidad pero varían su función al colocarse en contextos textuales diferentes. Así pues, si el plano repite el emplazamiento del 18, introduce a su vez una variación –voz de Frau Beckmann superpuesta–, y si la voz se asemeja a la llamada anterior, ahora dicha voz se estrella contra un campo vacío. En pocas palabras, dos repeticiones equivalentes a un complejo de dos transformaciones.

23. Plano conjunto vacío de un tendedero de ropa, con algunas prendas de vestir tendidas. Semioscuridad. Postes oscuros. Se oye la voz: «¡Elsie!» (fotograma 31).

Perdido el sentido de concomitancia espacial entre el lugar de donde surge la voz y el lugar visualizado en el plano, este último desborda con mucho lo anteriormente anunciado. Se trata igualmente de un campo vacío, marca inequívoca del extravío de la niña llamada. Además, este espacio, tamizado por el color semioscuro, nos muestra ropas –tal vez de la niña misma– en un espacio desolador, todavía más marcadamente vacío que el anterior.

Y esto no es todo. Lo más notable radica en que la ubicación de este plano resulta absolutamente indeterminada en relación a la finca y a los demás espacios representados. No nos lo han mostrado con anterioridad y, por ello, la llamada no es más que un eco que resuena en distintos lugares, sin poder precisarse si todos ellos son simultáneos o mantienen entre sí un orden de sucesión cronológica. Por lo demás, si es sucesivo al anterior, ¿engarza con él? O, por contra, ¿media entre ambos una elipsis? Y en último caso ¿cuál es la duración de ésta? Preguntas sin respuesta... pero, ¿acaso no es éste el tema de la secuencia?

24. Picado oblicuo sobre un cubierto solitario colocado sobre la mesa, una silla vacía. Vuelve a oírse la misma llamada: «¡Elsie!» (fotograma 32).

Escalofriante solución, pues este plano no supone avance alguno –como, tal vez, sería de esperar– respecto a la progresión de alejamiento que percibíamos en los inmediatamente anteriores. Por el contrario, lo aquí representado es perfectamente reconocible –el cubierto de la niña– y su posición también lo es en el interior de la habitación. ¿Qué resulta, pues, tan sorprendente? El volumen de la voz, pues en lugar de incrementarse a causa de la escasa distancia que verosímilmente separa este espacio del lugar de donde emerge la voz, el tono y la intensidad se mantienen inmutables. Se trata de una llamada abstracta, como el eco de una inquietud materna que no cesa ni se apaga, desbordando las constricciones del espacio y del tiempo. Y, asimismo, se confirma la imposibilidad de determinar la relación temporal, irrelevante o abstracta, si así se prefiere.

25. Campo vacío de unos arbustos. Fragmento del monte. Por la derecha se advina unos brotes de maleza. Por el lado derecho del encuadre, entra un balón que reconocemos en seguida como aquel con el que jugaba Elsie Beckmann poco antes, y se precipita en un hoyito. Va cayendo lentamente y de manera artificial, con convulsiones marcadas. Se oye en *off* la misma voz: «¡Elsie!» (fotograma 33).

Metonimia de la niña; o, si se prefiere, metonimia que utiliza una metonimia anterior (la pelota) –tal es el sentido de la economía textual–. En este campo vacío se ha operado una transformación fundamental: un acercamiento inquietante al lugar del crimen. En radical contraste con el anterior, la misma voz, con idéntica intensidad, alcanza a estos dos espacios tan distantes entre sí –el más próximo al lugar de la enunciación y el más cercano al crimen, pero a su vez más lejano del anterior–. En todos ellos se levanta acta de una ausencia, tanto más desgarradora cuanto más elementos cercanos a la niña va afectando. Éste es el aspecto en el que existe, efectivamente, progresión: los lugares recorridos primero, su plato de sopa, su sillita, su balón con el que apareció por primera vez y... Los dos espacios del conflicto se ven, así, próximos y, por ello, en brutal colisión.

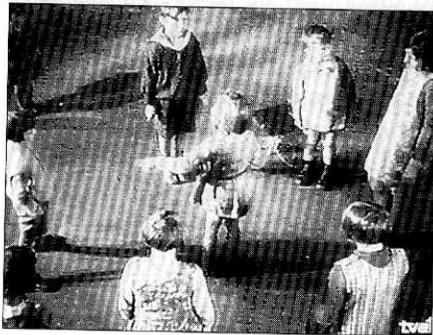
Ahora bien, hay algo sumamente sutil que tiene que ver con el orden metafórico. El movimiento del balón, al caer, reproduce –o parece reproducir– las convulsiones –cierto que tan sólo sugeridas– de un cuerpo que expira. Ahí, si esto es cierto, ya no hay sólo régimen de contigüidad –como hemos venido suponiendo–, sino reino de la sustitución, universo metafórico.

Y sin embargo, por abstracto que lo supongamos, este plano posee un factor singular y concreto, irreplicable: el crimen se está cometiendo en este preciso momento en el umbral del campo. La conducción de estos planos concluye cerrando un vínculo temporal: no puede determinarse la relación de tiempos narrativos contenidos en cada plano, pero ahora una precisión temporal extrema y dramática ha sido recuperada. Lo singular está también inscrito de una vez por todas en el tiempo de la ficción.

26. Contrapicado sobre unos hilos telegráficos. Un poste. Enganchado entre los cables se encuentra un globito, el que llevaba Elsie, que, poco después, es empujado por el viento (fotograma 34) hasta que es arrastrado fuera de campo por la izquierda (fotograma 35). Vuelve a escucharse con idéntica intensidad la llamada: «¡Elsie!». Fundido en negro.

Aparentemente se trataría de una nueva metonimia, por cuanto niña y globo han sido vistos juntos con anterioridad y ello permitiría establecer la asociación. Y, pese a todo, hay algo en este globito que ya nos llamó la atención con anterioridad: su representación caricaturesca de una niña. Por este hecho, la metáfora se impone para concluir la secuencia. Además, si nos fijamos en los dos últimos planos, nos daremos cuenta de que, mientras los anteriores se caracterizaban por subrayar la ausencia, en éstos se produce un

hecho inverso. En pocas palabras, sólo después de haber vivido la ausencia de la niña podemos asistir a su asesinato. Por esta razón los dos planos finales presentan, desde el punto de vista compositivo, un choque notable: el primero centra el instante levemente metafórico de la muerte, el segundo acaba tras la presencia plenamente metafórica de la niña expulsándola fuera de campo, haciéndole por vez postrera salir de la imagen. En ambos hay movimiento, tiempo, singularidad. Pero, ¡cuidado! No se trata de un campo vacío, sino de un campo que se llena en el primero de ellos, de un campo que se vacía en el segundo. O mejor, que se llena para dar una precisa respuesta narrativa a la angustia, para vaciarse como se extingue para siempre la vida de la niña



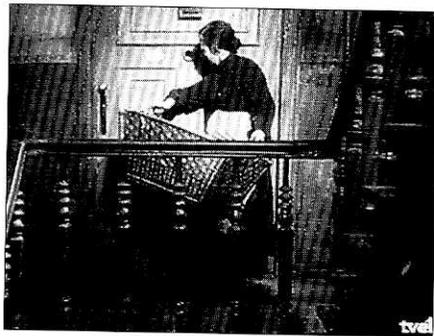
Fotograma 1



Fotograma 3



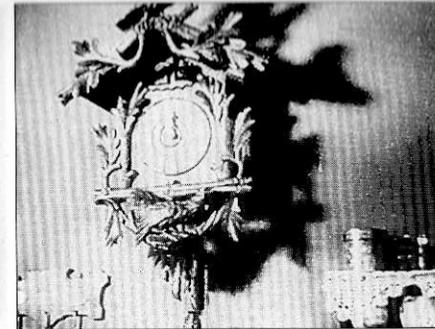
Fotograma 2



Fotograma 4



Fotograma 5



Fotograma 9



Fotograma 6



Fotograma 10



Fotograma 7



Fotograma 11



Fotograma 8



Fotograma 12



Fotograma 13



Fotograma 17



Fotograma 21



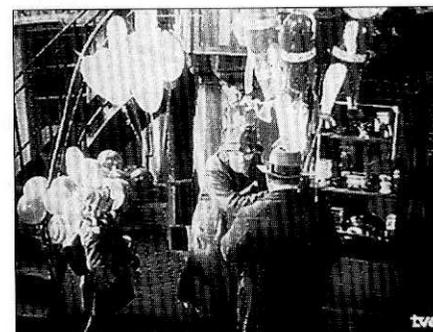
Fotograma 25



Fotograma 14



Fotograma 18



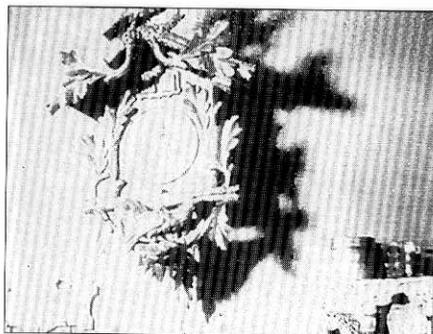
Fotograma 22



Fotograma 26



Fotograma 15



Fotograma 19



Fotograma 23



Fotograma 27



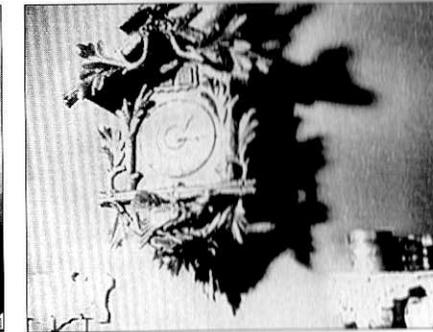
Fotograma 16



Fotograma 20



Fotograma 24



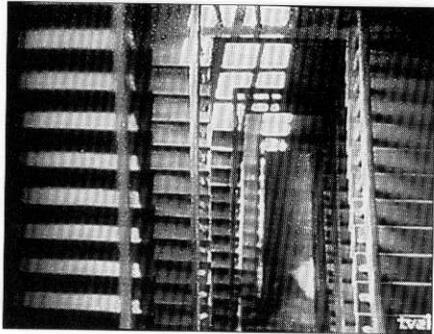
Fotograma 28



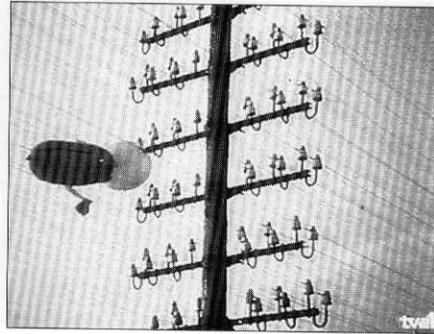
Fotograma 29



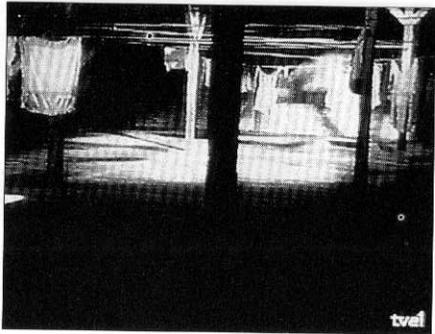
Fotograma 33



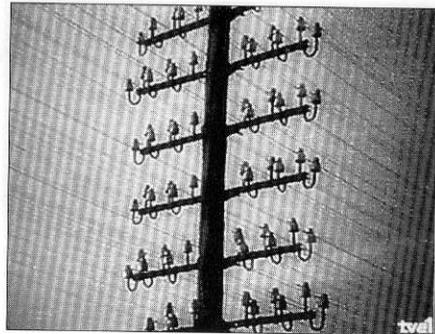
Fotograma 30



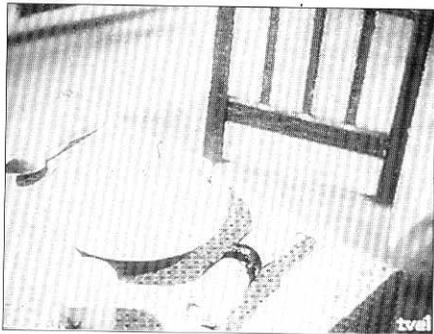
Fotograma 34



Fotograma 31



Fotograma 35



Fotograma 32

9
7
n,
2.
la
iti,

El montaje no es sólo una fase de la elaboración de una película, sino también el principio estético que define la actividad del cine frente a otras formas artísticas. Este libro repasa los distintos ámbitos del lenguaje cinematográfico con un afán didáctico y de investigación: composición plástica de la imagen, profundidad de campo, dirección de actores, leyes de la continuidad clásica, principios del montaje intelectual... Además, se recorren las principales escuelas teóricas del montaje desde el primer encuentro entre cine y vanguardia en los años diez (futurismo, cubismo, etc.) hasta la estética, la semiótica y la deconstrucción actual, poniendo especial énfasis en las grandes formulaciones de los años veinte, treinta y cuarenta (Kuleshov, Dulac, Pudovkin, Eisenstein, entre otros). Siguiendo, pues, las vías del montaje, el lector puede obtener una guía de análisis textual de películas de acuerdo con un método riguroso y siempre con la ayuda de ejemplos prácticos.

Vicente Sánchez-Biosca enseña Comunicación Audiovisual en la Universidad de Valencia y ha sido profesor invitado en París, Montreal, La Habana, etc. Director de la revista *Archivos de la Filmoteca*, entre sus libros destacan *Sombras de Weimar* (1990), *Una cultura de la fragmentación* (1995), *Luis Buñuel. Viridiana* (Paidós, 1999) y *NODO: el tiempo y la memoria* (con Rafael Rodríguez Tranche, 2000).

www.paidos.com

Diseño: Mario Eskenazi

ISBN 84-493-0319-2



9 788449 303197