

Filmar desde la emoción, mostrar el pensamiento. El montaje de fragmentos de películas para el proceso creativo.

To Shoot through Emotion, to Show Thought processes. The
Montage of Film Fragments in the Creative Process

Gonzalo de Lucas

RESUMEN

El proyecto de *Cine en curso* contiene una metodología de cine comparativo sobre cómo se filma una emoción y desde una emoción cinematográfica, empezando por los visionados de fragmentos de películas en el aula, seleccionados y relacionados para estimular los procesos creativos de los alumnos. La elección de planos en que se crea una tensión estética entre la cámara y lo filmado motiva un reconocimiento y montaje de aquellos gestos comunes que atraviesan la creación, y no parcelan épocas, estilos y geografías. La sensibilización, apertura al mundo y experiencia estética del alumno se fomenta al ver los fragmentos sin los filtros culturales que suelen activarse en las escuelas de cine, para sentirlos en su hecho artístico y reflexionar después sobre el pensamiento exterior y el pensamiento interior allí materializado. En la parte final del artículo, estas cuestiones se especifican, a propósito de la creación de la emoción a través del corte de plano, mediante el comentario comparativo de tres fragmentos de *A nuestros amores* (*À nos amours*, Maurice Pialat, 1983), *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973) y *Los amantes de la noche* (*They Live by Night*, Nicholas Ray, 1949).

PALABRAS CLAVE

Cine en curso, fragmentos de películas, montaje comparativo, proceso de creación, transmisión, experiencia del alumno, emoción del cineasta y del personaje, corte de plano, pensamiento exterior del plano, pensamiento interior del plano.

ABSTRACT

In the project *Cine en curso*, viewings of film fragments, selected and interrelated to stimulate students creative processes, generate a methodology of comparative film revolving around ideas of how to film an emotion and through a cinematic emotion. The choice of shots through which an aesthetic tension is created between the camera and what is being filmed brings about a recognition and montage of common gestures running through the creative process that don't compartmentalize eras, styles, or places. The student's increased awareness, his opening up to the world, and his aesthetic experience, is encouraged through the viewing of fragments without the cultural filter that are usually activated in film schools. In this way, they are taken in as artistic events, reflecting upon the external and internal thoughts materialised through them in hindsight. The last section of the article uses the comparative commentary of three specific fragments from *To Our Loves* (*À nos amours*, Maurice Pialat, 1983), *Badlands* (Terrence Malick, 1973) and *They Live by Night* (Nicholas Ray, 1949) to talk about how emotions are created through the editing of a shot.

KEYWORDS

Cine en curso, film excerpts, comparative montage, creative process, transmission, experience of the student, emotion of the filmmaker and of the character, cutting of shot, external thought of the shot, interior thought of the shot.

En 1989, Jean Rouch situaba el instante originario de su cine en la emoción que había sentido filmando cincuenta años atrás, por primera vez, frente a unos niños en el Níger: «Tenía cinco rollos de Kodachrome, es decir, quince minutos para filmar un ritual que nunca había visto. Estábamos tan emocionados como aquellos niños asustados. Y fue esta emoción la que salvó la película, mirarles a través de la cámara con su angustia, dolor y alegría por no haber llorado. Remontando mi cámara cada veinte segundos, estaba haciendo mis tareas de edición, cambiando el ángulo y el encuadre, inspirado sólo por esta emoción» (ROUCH, 2009: 118).

Quizás sea la emoción, junto a la experiencia, lo más complejo e inusual de transmitir en las escuelas de cine, lo menos académico y más huidizo. Y, sin embargo, en su proyecto pedagógico, *Cine en curso* ha asumido el desafío de mostrarla en el aula como gesto decisivo de la creación. La elección que realizan de fragmentos fílmicos para componer los DVD, que después se proyectan en clase, genera el primer paso que los alumnos harán hacia el pasaje –y encuentro– entre la emoción que quieren mostrar y la emoción de hacer el plano; entre el sentimiento de los personajes –la vivencia en el interior del plano o de la historia– y el entusiasmo al traducir la realidad en forma cinematográfica, encuadre, ritmo, luz. ¿Cómo filmar una emoción y desde una emoción?

Resulta relevante que este primer encuentro no se reserve para la creación durante el rodaje, sino que se sitúe en la experiencia del espectador, en la proyección en el aula, justo allí donde el cine suele diseccionarse gramaticalmente o sirve de ilustración de un discurso analítico. La proyección se convierte aquí, en cambio, en vivencia, en trozos de tiempo memorable o no mesurable... La idea primordial es que cada plano existe (y se escoge) por crear una tensión estética entre la cámara y lo filmado: la historia, la trama, la emoción es la del propio plano haciéndose y transformándose, generando en su discurrir cosas que no se veían un instante antes, o del asombro ante lo que aparece

de pronto, o del deseo de que aquel instante dure y no se pierda, o del súbito latido por un cambio inesperado de imagen o ritmo... Este marcado criterio electivo deja fuera cualquiera de aquellas escenas o momentos, tan habituales en cine, en que los planos son funcionales o utilitarios, transiciones o engarces narrativos. No se trata, pues, de un criterio historicista ni técnico, o que pretenda sugerir que el cine cambia o evoluciona, sino de reconocer, mostrar e hilvanar aquellos gestos comunes que atraviesan la creación, y no parcelan épocas, estilos y geografías.

Esta concepción comparativa del cine se suele componer, en los DVD de *Cine en curso*, a partir de una relación fílmica, como la de “Personaje, mundo, emociones”, que después afecta a las prácticas o películas que harán los alumnos. En el propio DVD, los extractos se organizan en categorías y subcategorías que los agrupan: por ejemplo, “Intervalo entre la cámara y el personaje”, que a su vez se estructura en ‘Movimientos de acercamiento o alejamiento’, ‘Hilos elásticos’ y ‘Elementos interpuestos’; o “El valor del rostro”, que se divide en ‘Mostrar la emoción ocultando la mirada’, ‘Filmar de espaldas para intensificar el primer plano’, ‘Primeros planos’, ‘Insistencias’.

El primer efecto es que entre el cine, el mundo y la emoción desaparece cualquier extrañamiento, frontera o distancia que el alumno pueda sentir ante, digamos, un extracto de Shimizu, Hsiao-Hsien, Sissako, Olmi o Cassavetes. Nombres desconocidos para los alumnos, y que se convierten en cineastas reconocibles gracias a unos pocos planos. Mediante estos extractos, el cine no se sitúa dentro del cine, sino en su apertura al mundo, según un proceso de sensibilización y de ampliación del conocimiento perceptivo, que estimulará después el deseo o el rigor en la filmación de aquello que los chicos tenían cerca, y en lo que descubren ahora posibilidades estéticas, hipótesis de planos y de películas; todo aquello que verán y manifestarán de otra e inesperada forma, propiciando con la cámara que aquel fragmento de mundo se convierta en imágenes y sonidos, en otros mundos estéticos.

Cuando a Henri Langlois le preguntaron cuál había sido la principal contribución de la Cinémathèque Française a la formación de la *nouvelle vague*, contestó que no haber subtitulado las copias de las películas por falta de dinero (LANGLOIS, 1986: 94-96). La sala de la Cinémathèque tenía entonces un aforo de tan sólo sesenta butacas, pero varios de aquellos espectadores generarían nuevos métodos y formas del cine. En parte, si pudieron hacerlo fue porque al ver las películas debieron prestar su atención a las imágenes y sonidos sin supeditarlos al significado de los diálogos y del curso narrativo. En un artículo sobre Mizoguchi, Jacques Rivette escribiría su célebre frase: «Si la música es el idioma universal, la puesta en escena también: es ésta, y no el japonés, lo que hay que aprender para entender “el Mizoguchi”» (RIVETTE, 1958: 95).

Aunque los extractos seleccionados incluyan subtítulos, los principios de elección y agrupación son los mismos: preservar el misterio, la musicalidad y la atracción de las formas visuales y sonoras frente al discurso explicativo o la literalidad; privilegiar el ritmo por encima de la letra. Lo que no se incorpora ni *traduce* aquí son aquellos discursos externos o que se incrustan a las películas en muchas escuelas de cine antes de *verlo*: puntos de vista solidificados, clichés, prejuicios, reglas de gramática, encajes en tendencias. La experiencia del alumno nace de ver el fragmento sin ese filtro cultural, y de sentirlo en su hecho artístico y reflexionar después sobre el pensamiento exterior y el pensamiento interior allí materializado. El primero interpela a las decisiones que hacen los cineastas para componer los aspectos sensibles y los sentidos del plano; el segundo, al modo en que esos planos se vinculan a un personaje que (muchas veces descentrado o no jerarquizado en la composición) se emplaza en un espacio que quedará *subjetivizado* (o vivido) por su estado afectivo y por aquello que piensa. Es ahí donde el alumno, en plena formación vital, encontrará en su experiencia íntima, cercana, inmediata, en su estar en el mundo, el cine; aquello que al principio del curso seguramente le parecía alejado, una pantalla que solo se ocupa de

la vida de los otros, y que no habría conectado a su cuerpo y su experiencia.

Volvemos así al inicio de este artículo: ¿cómo transmitir esa emoción que Jean Rouch hallaba en el origen de su cine? Cuando Walter Murch definió *la regla de seis* del montaje, señaló con claridad: «En el primer lugar de mi lista está la Emoción, a la que se llega lo último, si se llega, en las escuelas de cine, porque es la cosa más difícil de definir y de tratar» (MURCH, 2001: 18). Bastaría con escoger simplemente tres fragmentos de los incluidos en diferentes años de *Cine en curso*, por ejemplo, para pensar en cómo nace una emoción a partir del corte de plano.

En *A nuestros amores* (*À nos amours*, 1983), Maurice Pialat filma a Suzanne (Sandrine Bonnaire) sentada en el banco de la parada de un autobús; la vemos a través de una marquesina en una tarde de lluvia, en una imagen que capta una sensación de malestar y decepción sentimental, de soledad e interioridad en medio de la ciudad; los cortes de plano sobre su figura parecen insistir en esa *duración* de la experiencia, incontable, en que aprendemos a convivir con las emociones, a transportarlas, sin saber aún qué hacer con ellas, ni a medir su peso; y justo ahí se corta a un plano en la que la vemos detenida en la calle, han pasado unas horas, ha dejado de llover y ya es de noche; pero si nos fijamos en detalle, hay unos fotogramas en que la chica, antes de mirar hacia arriba y ponerse a caminar, parece estar esperando a que se diga acción —se toca la nariz, se diría que siente frío y cansancio—, hasta que empieza a actuar y se desplaza. Pialat ha montado esos fotogramas previos que suelen ser de descarte, que pertenecen más a la actriz que a su personaje, instantes sobrantes del rodaje antes de actuar en el plano, pero que contienen la viveza física y anímica en que actriz y personaje coexisten. Seguramente ha sido un largo rodaje, la adolescente Sandrine Bonnaire —en su primer papel cinematográfico— está fatigada, y Pialat aprovecha su experiencia real para inyectarla en la experiencia estética del film y en la verdad del personaje, entremezclando la vida con el cine.

En *Malas tierras* (*Badlands*, Terrence Malick, 1973), Kit (Martin Sheen) y Holly (Sissy Spacek), dos jóvenes amantes fugitivos viajan en coche por la noche hacia una «tierra mágica lejos del alcance de la ley», pero han dejado de compartir la vivencia: él sigue pensando en atravesar la frontera y proseguir la aventura, ella se ha replegado y ensimismado («le deje de prestar atención»), ya no cree en el viaje de Kit ni en sus bravuconadas; su amor y sus ritmos se han *desincronizado*. Y justo ahí suena en la radio una canción de Nat King Cole, y manteniendo la continuidad sonora, un corte de plano nos lleva del interior del coche hacia sus cuerpos surgiendo de la oscuridad, bailando abrazados, como si flotaran en otro espacio. Kit medio susurra «si pudiera cantar una canción sobre cómo me siento ahora», y el espectador se dice que ojalá pudiera durar ese momento, que el cine está hecho para hacernos desear que duren un poco más las cosas, y para sentir el dolor por su paso, por no poder retenerlas. Los cuerpos de Kit y Holly, en la oscuridad, quedan iluminados por una franja de luz creada por los faros del coche, que atraviesa horizontalmente la parte baja del encuadre, en una imagen poética que rima con la «línea del horizonte» que abría la escena (la nube de polvo levantada por el coche como una «frontera») y con el siguiente plano, un horizonte al amanecer, una aurora interpretada quizá como crepúsculo, o luz terminal.

Finalmente, los célebres cortes de plano de la secuencia final de *Los amantes de la noche* (*They Live by Night*, Nicholas Ray, 1949), cuando Keechie contempla el cuerpo sin vida de Bowie. En una acción bastante estática, a la que el cine convencional hubiera dedicado un único plano, acaso dos –la espalda y la cabeza de Keechie inclinada, y sus gestos al levantarse–, Nicholas Ray, debido quizás a la imperfecta ejecución técnica de alguno de los planos, dedica cuatro, de distintas escalas, en una especie de insistencia enérgica, en una emoción que irrumpe sin tiempo para pensar en ella, como si no hubiera tiempo para enfocarla o encuadrarla bien; Keechie recoge la carta que le ha escrito Bowie, y el corte nos lleva hacia un plano en que la seguimos de espaldas,

en su caminar lento, según un cambio de ritmo y cadencia, que de repente llena de dulzura e introspección el sentimiento, como si hubiéramos pasado del exterior (de su energía, de su acción) al interior del cuerpo, al pensamiento de la chica, quien al final se gira hacia cámara, termina de leer la carta, repite las últimas palabras en silencio, y cuando su voz se apaga la luz se desvanece y la oscuridad ofrece el destello de sus pómulos humedecidos por las lágrimas. La oscuridad ha servido para *ver mejor*, o para ver algo que pasaba desapercibido. El gesto de emoción nos ha llevado al pensamiento. Así acaba la primera película de Nicholas Ray, quien al final de su vida, más de treinta años después, realizaría su último filme en colaboración con sus alumnos del Harpur College de Nueva York, allí donde «todos aprendemos, hacemos y enseñamos» (RAY, 1993: 7). •

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERGALA, Alain (2007). *La hipótesis del cine. Pequeño tratado sobre la transmisión del cine en la escuela y fuera de ella*. Barcelona. Laertes.
- COMOLLI, Jean-Louis (2004). *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*. París. Verdier.
- LANGLOIS, Henri (1986). *Trois cent ans de cinéma*. París. Cahiers du cinéma/ Cinémathèque Française/Fondation Européenne des Métiers de l'Image et du son.
- MURCH, Walter (2001). *In the Blink of an Eye. A perspective on film editing*. Los Angeles. Silman-Jess Press.

- RAY, Nicholas (1993). *I Was Interrupted. Nicholas Ray on Making Movies*. RAY, Susan (Ed.). Berkeley. University of California Press.
- RIVETTE, Jacques (1958). *Mizoguchi vu d'ici*. BAECQUE, Antoine (ed.), *La politique des auteurs*. París: Cahiers du Cinéma, pp. 94-96.
- ROUCH, Jean (2009). *Cinéma et anthropologie*. COLLEYN, Jean-Paul (Ed.). París. Cahiers du Cinéma.

GONZALO DE LUCAS

Profesor de Comunicación Audiovisual en la Universitat Pompeu Fabra. Programador de cine en Xcèntric, Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona. Director del posgrado *Montaje audiovisual* en el IDEC/Universitat Pompeu Fabra. Ha escrito los libros *Vida secreta de las sombras* (Ed. Paidós) y *El blanco de los orígenes* (Festival de Cine de Gijón) y ha editado, con

Núria Aidelman, *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes* (ed. Intermedio, 2010). Ha escrito artículos en más de una veintena de libros colectivos, y en publicaciones como *Cahiers du Cinéma-España*, *Sight and Sound* o el suplemento *Culturals* de La Vanguardia.

<http://www.upf.edu/decom/es/directori/delucas.html>