



siglo veintiuno editores, sa
GABRIEL MANCERA 65, MEXICO 12, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa
EMILIO RUBIN 7, MADRID 33 ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa
AV. CORDOBA 2064, BUENOS AIRES, ARGENTINA

<i>Prefacio</i>	9
I. PALABRA E IMAGEN	13
II. SINCRONIZACION DE LOS SENTIDOS	55
III. EL COLOR Y SU SIGNIFICADO	85
IV. FORMA Y CONTENIDO: PRACTICA	115

Apéndices:

1. La obra de Eisenstein	159
2. Montaje de atracciones	169
3. Un episodio de <i>Huelga</i>	172
4. Un episodio de <i>Una tragedia americana</i>	174
5. Un episodio de <i>El oro de Sutter</i>	179
6. Primer bosquejo de <i>¡Que viva México!</i>	183
7. <i>El canal de Fergana</i>	187

<i>Fuentes</i>	194
----------------------	-----

Tapa: Isabel Carballo

Título original: *The Film Sense*

© Harcourt, Brace and Company, Inc., New York, 1942

Primera edición en español, 1958

© Ediciones La Reja

Segunda edición, junio de 1974

© Siglo XXI Argentina Editores S.A.

Córdoba 2064, Buenos Aires

Derechos reservados conforme a la ley n° 11723

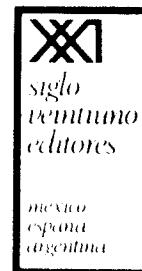
Impreso en Argentina

Printed in Argentina

traducción de
NORAH LACOSTE

El sentido del cine

por
Sergio M. Eisenstein





siglo veintiuno editores, sa

GABRIEL MANCERA 65, MEXICO 12, D.F.

siglo veintiuno de españa editores, sa

EMILIO RUBIN 7, MADRID 33 ESPAÑA

siglo veintiuno argentina editores, sa

AV. CORDOBA 2064, BUENOS AIRES, ARGENTINA

<i>Prefacio</i>	9
I. PALABRA E IMAGEN	13
II. SINCRONIZACION DE LOS SENTIDOS	55
III. EL COLOR Y SU SIGNIFICADO	85
IV. FORMA Y CONTENIDO: PRÁCTICA	115

Apéndices:

1. La obra de Eisenstein	159
2. Montaje de atracciones	169
3. Un episodio de <i>Huelga</i>	172
4. Un episodio de <i>Una tragedia americana</i>	174
5. Un episodio de <i>El oro de Sutter</i>	179
6. Primer bosquejo de <i>¡Que viva México!</i>	183
7. <i>El canal de Fergana</i>	187

<i>Fuentes</i>	194
----------------------	-----

Tapa: Isabel Carballo

Título original: *The Film Sense*

© Harcourt, Brace and Company, Inc., New York, 1942

Primera edición en español, 1958

© Ediciones La Reja

Segunda edición, junio de 1974

© Siglo XXI Argentina Editores S.A.

Córdoba 2064, Buenos Aires

Derechos reservados conforme a la ley n° 11723

Impreso en Argentina

Printed in Argentina

Aunque el autor es de la profesión y conoce las cosas que una larga práctica y mucha reflexión le han enseñado, no se detendrá, como podría pensarse, en aquella parte del arte que para muchos artistas mediocres lo es todo, pero sin la cual el arte tampoco existiría. Parecerá así que invade el dominio de los críticos de cuestiones estéticas, gente que piensa, sin duda, que no necesita de la práctica para sus consideraciones especulativas sobre arte.

Se ocupará de lo filosófico más que de lo técnico. Lo cual puede parecer singular en un pintor que escribe sobre arte: muchos semieruditos se han ocupado de la filosofía del arte. Y parecería que su profunda ignorancia de la técnica hubiera sido considerada por ellos como un título de respeto, persuadidos como estaban de que preocuparse de tal aspecto, vital para todo arte, alejaba a los artistas profesionales de la especulación estética.

Parecería que hubiesen imaginado que ignorar la técnica era una razón más para elevarse a consideraciones puramente filosóficas; en una palabra, que una manualidad impediría a los artistas profesionales remontarse a alturas prohibidas para los profanos en estética y pura especulación.

EUGÈNE DELACROIX.¹

P R E F A C I O

¡Guerra!

Esta palabra implica generalmente la subordinación de cualquier trabajo en el campo del arte, especialmente de su teoría, y de cualquier trabajo de investigación, a las necesidades bélicas.

Los problemas de la cultura, la estética y las ciencias humanísticas son relegados automáticamente al último término.

Sólo la guerra, con sus industrias y actividades, permanece en el centro de la atención.

Pero la guerra de nuestros días no es una guerra común.

Es la guerra de la humanidad adelantada y progresista contra los bárbaros.

No es una guerra por mercados o colonias, por nuevos territorios o por la mera conservación de fronteras.

Esta guerra mundial supera tan estrechos objetivos.

Esta guerra iza todos los ideales de la raza humana contra el tenebroso mundo de la barbarie.

Esta guerra que ha unido a los grandes pueblos de Gran Bretaña, Unión Soviética, China y Estados Unidos, no se dirige a la destrucción de los valores humanos sino a su conservación.

Una guerra cuyo propósito final no es destruir sino construir.

Una guerra para devolver el aspecto y la dignidad de seres humanos a esos pueblos oprimidos ahora por el plan fascista de la dominación del mundo.

Todo lo que ha creado el espíritu del hombre y el genio de las naciones en miles de años, está amenazado por la aniquilación total.

La magnífica resistencia de hombres y mujeres contra el fascismo prosigue bajo la bandera de la cultura humana redimida, resguardándola para el momento en que la tierra sea liberada. He ahí por qué, al consagrar todas nuestras fuerzas a la lucha contra los enemigos de la humanidad, no debemos suspender el trabajo creador y el análisis teórico. Son factores de esta lucha.

He ahí por qué, al fabricar armas para destruir al enemigo, los pueblos progresistas empeñados en la destrucción de los enemigos de la civilización y ansiosos del momento de la justa victoria final, continuarán sus actividades espirituales.

La Democracia triunfará, y al día siguiente, con renovada energía, daremos impulso a las cuestiones culturales y artísticas, dirigiéndolas hacia el bienestar de todos los pueblos, liberados por fin de la pesadilla actual.

Por esta razón, aun cuando el peso de la guerra es más opresivo que nunca, no tengo recelo en publicar esta serie de ensayos dedicados a uno de los más atractivos y típicos problemas de la cinematografía.

Las posibilidades del cine son ilimitadas.

Y estoy firmemente convencido de que apenas las hemos rozado.

Resueltos los problemas de revelación y sonido, el surgimiento definitivo de un arte y un método cinematográficos, empezará cuando acabe la pesadilla que el hombre soporta todavía.

El desarrollo completo del cine espera el día en que las energías de millones de seres, dirigidas ahora a la destrucción del enemigo, puedan pasar de la destrucción y la muerte a la construcción y la vida.

¡Apresurad el advenimiento de ese día!

Para ese instante, debemos recoger y estimular todas aquellas realizaciones culturales logradas a través de años de esfuerzo físico y creador.

Comenzarán ese día todos los movimientos de vanguardia en el arte, en la estética y en todas las esferas de la cultura.

Esta obra intenta contribuir a dicha tarea concentrándose sobre un aspecto básico de la teoría y práctica del cine: el que se conoce como "montaje". Aunque este término ha acumulado otras acepciones en América, fué allí mismo donde verdaderamente tuvo origen —en los grandes trabajos de D. W. Griffith, cuya iniciativa fué desarrollada y definida en la labor de los realizadores soviéticos.

Desde cierto punto de vista, este volumen es la síntesis de lo que se ha efectuado prácticamente y aclarado teóricamente acerca del montaje, entendido éste en un sentido más amplio y estético que como mero escenario de un film.

Desde otro punto de vista, proporciona perspectivas sobre las posibilidades latentes en el medio cinematográfico, hasta ahora apenas exploradas.

Se refiere, en primer lugar, al cine audio-visual, donde todavía queda mucho por hacer.

En el capítulo final, que contiene un ejemplo concreto de procedimiento, procuro demostrar que el arte del film sonoro es un medio tan exigente como sus congéneres, la música y la plástica, a los cuales el cinematógrafo es capaz de fundir en poderosa síntesis.

Es una satisfacción para mí que el ejemplo práctico haya sido tomado del film "Alejandro Neesky", que en 1938 sirvió para recordar al fascismo la suerte que corrieron aquellos alemanes cuya invasión a Rusia en el siglo XIII tuviera tan triste fin.

Y me es particularmente grato que el presente volumen se publique en América en este momento.

He estado mucho tiempo ligado a América, a la vez que por un profundo afecto, por la gran tradición del arte cinematográfico. Ahora esos sentimientos se fortifican por la cálida amistad de nuestros pueblos que, unidos, están asestando poderosos golpes al flagelo liberticida, en el combate por los ideales de la humanidad, por la cultura y la verdad.

Sería una gran alegría para mí que el contenido de este libro indujera al lector a considerar las ilimitadas posibilidades de la amistad americano-soviética y las ilimitadas posibilidades del arte cinematográfico.

La lucha continúa a lo largo de un gigantesco frente, el peligro en que se encuentra nuestro país, las incursiones aéreas sobre las ciudades donde trabajamos, no nos impide estudiar estos temas y planear las perspectivas para el desarrollo de la cultura y el arte.

¡Porque nuestra lucha es por el bienestar de la humanidad y por la elevación de su cultura, de su arte!

S. EISENSTEIN.

I

PALABRA E IMAGEN

Todas las palabras han sido atravesadas, a la vez que todas las imágenes transformadas, a través de la intensidad imaginativa de un acto creador dominante. "Pensadlo bien", dice Abt Vogler del milagro análogo del músico:

*Consider it well; each tone of our scale in itself is nought;
It is everywhere in the world — loud, soft, and all is said:
Give it to me to use! I mix it with two in my thought:
And, there! Ye have heard and seen: consider and bow the head! **

Dad a Coleridge una vívida palabra de algún viejo cuento; que la mezcle con otras dos en su mente; y entonces (usando expresiones musicales) "con tres sonidos compondrá, no un cuarto sonido, sino una estrella".

JOHN LIVINGSTON LOWES 2

- Pensadlo bien; cada tono de nuestra escala en sí mismo es nada;
Está en todas partes del mundo; alto, suave, y todo está dicho;
¡Dádmelo para que lo use! Lo mezclo con dos en mi mente:
¡Y allí! Vosotros habéis escuchado y visto: ¡pensad e inclinad la cabeza!

EN un período de la cinematografía soviética se creyó que el montaje lo era todo. Actualmente finalizamos otro período que ha subestimado el montaje en extremo. Desechando concepciones tan exclusivistas, considero oportuno, al respecto, recordar que el montaje es un componente de la realización fílmica tan indispensable como cualquier otro elemento de eficacia cinematográfica. Después de la tormenta "pro-montaje" y la batalla "contra el montaje", debemos volver a abordar el problema con toda sencillez. Ello es tanto más necesario desde que en el período de "renunciación" el aspecto más incontrovertible del montaje, el único realmente inmune al desafío, fué repudiado. La cuestión es que los creadores de numerosos films más o menos recientes han "descartado" el montaje de tal modo que hasta han olvidado su objeto y función esenciales: ese papel que toda obra de arte se señala a sí misma, *la necesidad de la exposición coordinada y orgánica del tema, contenido, trama, acción*, el movimiento dentro de la serie fílmica y su acción dramática como un todo. Aparte de la *animación* de una fábula, y hasta su lógica o continuidad, el simple hecho de relatar *una historia coordinada* ha sido frecuentemente omitido en las obras de algunos maestros famosos al trabajar en diversos tipos de películas. Lo que necesitamos, naturalmente, no es una crítica individual de esas películas, sino ante todo un esfuerzo organizado para restaurar el ejercicio del montaje, que tantos han dejado de lado. Ello se impone ya que nuestras películas se enfrentan con la tarea de presentar no sólo una narración *lógicamente coordinada* sino con *el máximo de emoción y poder estimulante*.

El montaje ayuda eficazmente a resolver esta tarea.

¿Por qué hacemos uso del montaje? Aun sus más fanáticos enemigos coincidirán en que no es meramente porque las tirillas de celuloide de que disponemos no son de longitud infinita y por lo tanto, obligados a trabajar con trozos de longitud limitada debemos, de tanto en tanto, unir los trozos entre sí.

Los "izquierdistas" del montaje vieron el problema desde el extremo opuesto. Mientras jugaban con trozos de películas descubrieron en el juguete cierta propiedad que los mantuvo asombrados durante muchos años. Esa propiedad consistía en que dos trozos de película de cualquier clase, colocados juntos, se combinan inevitablemente en un nuevo concepto, en una nueva cualidad, que surge de la yuxtaposición.

No se trata en absoluto de una circunstancia peculiar del cinematógrafo, sino de un fenómeno que se presenta invariablemente en cualquier yuxtaposición de dos hechos, dos fenómenos, dos objetos. Estamos acostumbrados a efectuar, casi automáticamente, una generalización deductiva terminante cuando dos objetos cualesquiera separados son colocados, ante nosotros, uno junto al otro. Supongamos, por ejemplo, una tumba y una mujer de luto llorando; difícilmente dejará alguien de llegar a esta conclusión: una viuda. Es precisamente en esta característica de nuestra percepción que se basa el efecto de un cuento corto de Ambrose Bierce. Perteneció a sus *Fantastic Fables* y se titula "The Inconsolable Widow":

Una mujer con manto de viuda estaba llorando sobre una tumba. "Consuélese usted, señora", dijo un forastero compasivo. "La misericordia del cielo es infinita. En algún sitio habrá otro hombre, aparte de su marido, con quien usted pueda aún ser feliz". "Había", sollozó, "había, pero ésta es su tumba:" 3

Todo el efecto de este cuento se contruye sobre la circunstancia de que la tumba y la mujer de luto nos llevan a inferir, por una convención establecida, que se trata de una viuda llorando a su marido, cuando en realidad el hombre por quien llora es su amante.

La misma circunstancia se presenta a menudo en las adivinanzas, por ejemplo, en ésta del folklore internacional: "El cuervo volaba, mientras un perro estaba sentado sobre su cola. ¿Cómo puede ser?" Combinamos automáticamente los elementos yuxtapuestos y los reducimos a una unidad. Como resultado, interpretamos que el perro está sentado sobre la cola del cuervo; es que en verdad la adivinanza contiene dos acciones no relacionadas: el cuervo vuela mientras que el perro está sentado sobre su propia cola.

Esta tendencia a organizar en una unidad dos o más objetos o cualidades independientes es muy marcada hasta en el caso de palabras separadas, caracterizando diferentes aspectos de un único y singular fenómeno.

En Lewis Carroll, inventor de la "palabra portmanteau", hallamos un caso extremo. Con la modesta declaración de su invento, de "dos significados metidos en una palabra como un "portmanteau" concluye el prólogo de su libro *The Hunting of The Snark*:

Por ejemplo, tome las palabras "enfurecido" y "furioso". Decídase a pronunciar ambas, sin establecer cuál dirá primero. Ahora abra la boca y dígalas. Si su pensamiento se inclina apenas hacia "enfurecido", usted dirá "enfurecido-furioso"; en caso contrario, dirá "furioso-enfurecido"; pero si usted posee el más raro de los dones, una mente perfectamente equilibrada, dirá "enfurioso". 4

Por supuesto, en este ejemplo no obtenemos un nuevo concepto o una nueva cualidad. El efecto "portmanteau" reside en la sensación de dualidad proveniente de la palabra arbitrariamente formada. Todos los idiomas tienen su profesional de "portmanteau"; los norteamericanos tienen su Walter Winchell. Indudablemente, el mayor manipuleo de la "palabra-portmanteau" se encuentra en *Finnegans Wake*.

En esencia, por lo tanto, el método de Carroll es una parodia de un fenómeno natural, una parte de nuestra percepción común: la formación de unidades cualitativamente nuevas; de ahí que constituya un método básico para lograr efectos cómicos.

Estos efectos cómicos se consiguen por la percepción simultánea del nuevo resultado y de sus partes independientes. Son innumerables los ejemplos de tal clase de ingenio. Citaré aquí sólo tres que pueden hallarse en Freud:

La malicia europea transformó en "Cleopoldo" el verdadero nombre —Leopoldo— de un alto personaje, de quien se murmuraba que tenía íntimas relaciones con una bella dama llamada Cleo.

El escritor inglés de Quincey —relata Brill— escribe en una ocasión que los ancianos suelen caer con frecuencia en el "anecdote" (anécdota) y dotage (charla pueril).

En una historietita anónima halló Brill calificadas las Navidades como "the alcoholidays" igual fusión de alcohol y holidays (días festivos). 5

Creo que, evidentemente, el fenómeno en discusión se ha extendido hasta hacerse literalmente universal.

En consecuencia no es nada raro que el público realice una inferencia definitiva de la yuxtaposición de dos trozos de película colocados juntos.

Por cierto, no estamos criticando todos estos hechos ni su valor o universalidad sino simplemente las conclusiones y deducciones falsas a que han dado origen. Sobre esa base será posible efectuar las correcciones necesarias.

¿En qué omisión incurrimos cuando señalamos por primera vez la indudable importancia del fenómeno antes citado en la comprensión y dominio del montaje? ¿Qué había de cierto y qué de falso en nuestras entusiastas declaraciones de entonces?

Lo cierto era, y sigue siendo, que la yuxtaposición de dos tomas separadas mediante el empalme de una con otra se asemeja no a una simple suma de una toma más otra, sino a una creación, porque *el resultado* se distingue cualitativamente de cada elemento considerado aisladamente. Sin duda, nadie olvida que cantidad y cualidad no son diferentes propiedades de un fenómeno sino simplemente aspectos diferentes del mismo fenómeno. Esta ley de la física es también cierta en otras esferas de la ciencia y en el arte. Entre los muchos campos a que puede aplicarse resulta a propósito para nuestro tema el uso que hace el profesor Koffka en el campo de la psicología:

Se ha dicho: el todo es más que la suma de sus partes. Es más correcto decir que el todo es algo más que la suma de sus partes, porque sumar es un procedimiento que no significa nada, mientras que la relación entre el todo y la parte significa mucho.⁶

La mujer, volviendo a nuestro primer ejemplo, es una representación; su ropa de luto, otra, es decir que ambas son *objetivamente representables*. Pero "*una viuda*", surgiendo de una yuxtaposición de las dos representaciones, es irrepresentable objetivamente; constituye una nueva idea, un nuevo concepto.

¿Cuál fué nuestra "tergiversación" respecto a este fenómeno indiscutible?

El error consistió en exagerar las posibilidades de la yuxtaposición, mientras parecía prestarse menor atención al problema de *analizar el material* que se yuxtaponía.

Mis críticos no dejaron de mostrar esto como una falta de interés por el *contenido* de las tomas de un film, confundiendo la *investigación* de un aspecto de un problema con la actitud del investigador ante la representación de la realidad.

Les dejo con su criterio.

La verdadera dificultad surgió del hecho de que me dejara subyugar por ese nuevo aspecto de los trozos de película, los cuales, aun no teniendo relación entre sí y hasta oponiéndose,

engendraban "algo nuevo" y se relacionaban al ser yuxtapuestos de acuerdo al deseo de un director.

De ahí que estuviese preocupado por una perspectiva inusitada en la normal construcción y composición del film.

Operando al principio con semejante material y semejantes hechos era natural que se especulara sobre todo con las posibilidades de la yuxtaposición a la par que descuidábase el *análisis* de la verdadera naturaleza de las piezas yuxtapuestas. La historia ha demostrado, por otra parte, que el haber dirigido la atención solamente al contenido de las tomas aisladas condujo en la práctica a un menoscabo del montaje, interpretado como "efectos especiales", "hilación", etc., con todas las consecuencias que ello implicaba.

¿Qué elemento debió haber recibido principal atención para evitar que ninguno fuese exagerado indebidamente?

Era necesario volver a la base fundamental que determina tanto el contenido de cuadros aislados como su yuxtaposición composicional, es decir, volver al contenido del *todo*, a las necesidades generales y *unificadoras*.

Una de las posiciones extremistas consistió en la desatención de los problemas de la técnica de unificación (métodos de montaje); la otra en la desatención de los elementos unificados (contenido de la toma).

Lo correcto habría sido ocuparse más de un examen de la naturaleza del *principio unificador* en sí mismo. Precisamente, del principio que determinaría a la vez que el contenido de las imágenes, el logrado a través de una *yuxtaposición de esas imágenes*.

Teniendo en cuenta esto, era necesario que el interés del investigador se dirigiera en primer lugar no a los casos paradójales en que el resultado total, general, final, no es *previsto*, surge inesperadamente, sino hacia aquellos en que las tomas se relacionan entre sí, y dicho resultado *final, general, total*, además de ser previsto, determina por sí mismo los elementos individuales y su yuxtaposición.

Casos así son normales, comúnmente aceptados y frecuentes en la práctica. El todo surge perfectamente como "algo nuevo". El film completo, determinado por la toma y el montaje, surge también dando vida y distinguiendo a la vez el contenido de la toma y el contenido del montaje. Casos así son típicos en la cinematografía.

Considerando el montaje desde este punto de vista, las tomas aisladas y su yuxtaposición están en correcta y mutua relación. Además la naturaleza misma del montaje no solo deja de estar

divorciada de los principios de la delineación realista del film, sino que se convierte en uno de los recursos más prácticos y coherentes para la narración realista del contenido del film.

¿Qué implica, en esencia, entender el montaje? En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo irrelacionado, sino como una *representación particular* del tema, que en igual medida penetra *todas* las imágenes. La yuxtaposición de esos detalles parciales en una construcción-montaje pone de relieve esa cualidad *general* de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*, a saber, en aquella *imagen* generalizada, mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema.

Si consideramos *ahora* dos trozos de película colocados juntos, apreciamos su yuxtaposición de un modo bien distinto. Es decir:

El trozo *A* (derivado de los elementos del tema que se desarrolla) y el trozo *B* (derivado de la misma fuente) yuxtapuestos, originan la imagen en la cual el tema está más claramente encarnado.

Dicha en imperativo, con el objeto de establecer una fórmula de trabajo más exacta, esta proposición se expresaría así:

La *representación A* y la *representación B* deben ser escogidas entre todos los aspectos posibles del tema que se desarrolla y estudiadas de tal manera que su yuxtaposición —la yuxtaposición de *esos elementos* y no de otros alternados— evoque en la percepción y sentimientos del espectador *la más completa imagen del tema*.

Dos nuevos términos han entrado en nuestro estudio: "representación" e "imagen". Antes de proseguir queremos delimitar su significado.

Nos serviremos de un ejemplo. Tomemos un disco blanco de tamaño mediano y superficie lisa cuya circunferencia esté dividida en sesenta partes iguales. Cada cinco divisiones hay números del uno al doce. En el centro del disco se colocan dos varillas metálicas que se mueven libremente sobre sus extremos fijos; los extremos libres terminan en punta, siendo uno de ellos igual al radio del disco y el otro algo más corto. Dejemos que el extremo libre de la varilla más larga descansa sobre el 12 y el de la más corta sucesivamente en el 1, 2, 3, hasta el 12. Esto abarcará una serie de representaciones *geométricas* de relaciones sucesivas entre las varas metálicas, expresadas en las dimensiones de 30°, 60° y 90°, hasta 360°.

Si se provee a este disco de un mecanismo que imparta a las varillas un movimiento constante, la figura geométrica que se

forma sobre su superficie adquiere un significado especial: no es ahora simplemente una *representación*; es una *imagen* de tiempo.

En este ejemplo, la representación y la imagen que evoca en nuestra fantasía están de tal modo fundidas que solamente bajo circunstancias especiales distinguimos la figura geométrica formada por las manecillas sobre el cuadrante, del concepto tiempo. Sin embargo ello puede sucederle a cualquiera en circunstancias excepcionales.

Sucedíole a Vronsky cuando Ana Karenina le dijo que iba a ser madre:

Cuando Vronsky miró su reloj en la galería de los Karenin, estaba tan agitado e inquieto que vio las agujas y la esfera del reloj sin darse cuenta de la hora.⁷

En su caso la *imagen* de tiempo creada por el reloj no surgió. Vió solamente la representación geométrica formada por la esfera y las agujas.

Como podemos ver aun en este simple ejemplo, que sólo se refiere al tiempo astronómico, a la hora, la representación formada por el cuadrante del reloj es insuficiente en sí misma. No basta ver; algo más debe acompañar a la representación, algo más debe hacerse con ella antes de que deje de ser percibida como una simple figura geométrica y se convierta en la imagen de la "hora" particular en que ocurre un acontecimiento. Tolstoy nos señala qué sucede cuando ese proceso no se cumple.

¿Cómo es ese proceso, exactamente? Un orden dado de manecillas sobre la esfera de un reloj provoca una multitud de representaciones asociadas con la hora que corresponde a ese orden. Supongamos, por ejemplo, que el número dado sea cinco. Nuestra imaginación está educada para responder a ese número trayendo a la mente escenas de todo lo que puede ocurrir a esa hora. Quizá la hora del té, el final de un día de trabajo, la prisa hacia el subterráneo; quizá el cierre de los negocios o la luz característica del atardecer... Sea como fuere, automáticamente recordamos una serie de cuadros (representaciones) de lo que sucede a las cinco de la tarde.

La imagen de las cinco se compone de todas esas figuras individuales.

Ese es el orden en que se efectúa el proceso, al asimilar las representaciones formadas por los números que evocan las imágenes de las horas del día y la noche.

Después, las leyes de economía de la energía psíquica entran

en acción. Se produce una "condensación" dentro del proceso anteriormente descrito: desaparece la cadena de eslabones intermedios y se origina una conexión instantánea entre el número y nuestra percepción de la hora a que corresponde. El ejemplo de Vronsky nos demuestra que una perturbación mental aguda puede destruir esa conexión y hacer que la representación y la imagen se separen.

Consideramos aquí el conocimiento *completo* del proceso que tiene lugar cuando se forma una imagen a partir de una representación, tal como se describe arriba.

La "mecánica" de la formación de una imagen en la *vida real*, nos interesa porque llega a ser el prototipo del método para crear imágenes en el arte.

Resumiendo: entre la representación de una hora sobre el cuadrante del reloj y nuestra imagen de esa hora, hay una larga cadena de representaciones de aspectos separados característicos de esa hora. Y repetimos que ese hábito psicológico tiende a reducir al mínimo la cadena intermedia, de modo que sólo se percibe el principio y el fin del proceso.

Peró tan pronto como necesitemos, por cualquier razón, establecer una conexión entre una representación y la imagen que ella evoca en la conciencia y en los sentimientos, nos vemos obligados inevitablemente a recurrir de nuevo a una cadena de representaciones intermedias que, en conjunto, forman la imagen.

Consideremos en primer lugar un ejemplo que se asemeje estrechamente a aquel otro de la vida diaria.

En Nueva York la mayoría de las calles no se distinguen por nombre sino por números: Quinta Avenida, Calle Cuarenta y Dos, etc. A los forasteros les resulta extraordinariamente difícil recordar ese método de designar las calles. Estamos acostumbrados a las calles con nombres, cosa mucho más fácil para nosotros porque cada nombre suscita de inmediato una imagen de la calle respectiva, es decir, que al oírlo se evoca un complejo particular de sensaciones y junto con ellas, la imagen.

Fué muy difícil para mí recordar las *imágenes* de las calles de Nueva York y en consecuencia, reconocerlas. Sus designaciones, números inexpresivos como "Cuarenta y Dos" o "Cuarenta y Cinco", no lograban producir en mi mente imágenes que concentrasen mi percepción en los rasgos generales de una u otra calle. Para que se produjeran tuve que fijar en mi memoria un grupo de objetos característicos de determinada calle, grupo que apareció en mi conciencia ante la indicación "Cuarenta y Cinco". Mi memoria unió los teatros, negocios y edificios ca-

racterísticos de cada una de las calles que debía recordar. El proceso se efectuó a través de etapas bien definidas. Dos de esas etapas deben destacarse: en la primera, ante la designación verbal: "Calle Cuarenta y Dos", mi memoria, con gran dificultad, respondió enumerando toda la cadena de elementos característicos, pero no obtuve todavía una verdadera representación de la calle, porque los distintos elementos no se habían consolidado aún en una sola imagen. Recién en la segunda etapa comenzaron a fusionarse: al mencionar el "número" de la calle, surgió *ese todo de sus elementos aislados, pero ahora no como una cadena, sino como algo único*, como una caracterización completa de la calle, como su *imagen total*.

Sólo después de esta etapa pude decir que había realmente *recordado* la calle. Su imagen comenzó a surgir y vivir en la conciencia y en la percepción, del mismo modo que en el transcurso de la creación de una obra de arte, su imagen singular y propia va siendo gradualmente compuesta a partir de sus elementos.

En ambos casos —ya sea recordar o percibir una obra de arte— el procedimiento de entrar en la conciencia y los sentimientos a través del todo, y el todo *a través de la imagen*, obedece también a esa ley.

Además, aunque la imagen entre en la conciencia y en la percepción por *agregación*, cada detalle se conserva en las sensaciones y en la memoria como *parte del todo*. Ello tiene lugar tanto en una imagen auditiva, en una serie rítmica o melódica de sonidos, como en una imagen plástica, visual, que abarca en forma pictórica una serie recordada de elementos aislados.

De uno u otro modo, la serie de ideas es convertida por la percepción y la conciencia en una imagen total, acumuladora de los elementos aislados.

Hemos visto que en el proceso de recordar hay dos etapas esenciales: la primera es la *composición* de la imagen, mientras que la segunda consiste en el *resultado* de esa composición y su significado para la memoria. En esta última etapa es importante que la memoria preste la menor atención posible a la primera y llegue al resultado pasando por la etapa de composición lo más rápido posible. Tal es la práctica en la vida real, en contraste con la práctica en el arte. Cuando actuamos en la esfera del arte, descubrimos un marcado desplazamiento del énfasis. Es que, en realidad, para alcanzar su objetivo, una obra de arte dedica todo el refinamiento de sus métodos al *proceso*.

Una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador. *

Ello constituye la peculiaridad de una obra de arte verdaderamente vital, lo que la distingue de una producción sin vida, en la cual el espectador recibe la creación ya consumada en lugar de ser arrastrado a través del proceso, tal como éste se va desenvolviendo.

Esa condición aparece en cualquier momento y lugar, sea cual fuere el arte en discusión. Por ejemplo, el trabajo realista, pleno de vida de un actor, no se debe a que copie los resultados de sentimientos, sino a que hace que los sentimientos surjan, crezcan, originen otros; vivan ante el espectador.

Por lo tanto, la imagen de una escena, de una serie, o de una creación completa, no existe como algo fijo y ya hecho. Al contrario: tiene que surgir, tiene que desplegarse ante los sentidos del espectador.

Del mismo modo, para que un personaje (de una novela o de una pieza teatral) produzca impresión genuina de vida, debe ser construido por el espectador en el curso de la acción y no presentado como una figura de cualidades determinadas a priori y que se mueve con precisión matemática.

En el teatro es muy importante que el curso de la acción proporcione no sólo una idea del personaje, sino que construya y proporcione una "imagen"; el personaje mismo.

En consecuencia, en el método actual de crear imágenes, una obra de arte debe reproducir el proceso por el cual, en la vida misma, aparecen imágenes nuevas en la conciencia y en los sentimientos humanos.

Hemos demostrado la naturaleza de esto en el ejemplo de las calles numeradas. Y es lícito esperar que un artista, al encarar la tarea de expresar una imagen por la representación de los hechos, recurra a un método exactamente igual a esa "asimilación" de las calles de Nueva York.

También hemos usado el ejemplo de la representación que origina el cuadrante de un reloj y revelado el proceso por el cual la imagen de tiempo surge como consecuencia de esa representación. Para crear una imagen la obra de arte debe contar con un método análogo: la construcción de una cadena de representaciones.

* Luego veremos que el mismo principio dinámico es la base de todas las imágenes realmente vitales, aun en un medio aparentemente tan inmovil y estático como, por ejemplo, la pintura.

Examinemos más detenidamente este ejemplo.

En el caso de Vronsky, la figura geométrica no logró surgir como una imagen de tiempo. Pero hay casos en que lo importante no es percibir la hora de la medianoche cronométricamente, sino experimentarla en todas las asociaciones y sensaciones con que el autor desea evocar la prosecución de su plan. Puede ser la hora de la ansiosa espera de una cita, una hora de muerte, el momento de una funesta huida a medianoche, en otras palabras, puede estar muy lejos de ser una simple representación de la hora cronométrica.

En tal caso, de una representación de los doce golpes del reloj debe derivarse la imagen de la medianoche como una especie de "hora fatal", plena de sentido.

Esto puede ilustrarse también con un ejemplo —esta vez de *Bel Ami*, de Maupassant— que tiene el interés adicional de ser auditivo y de que el montaje puro, por el correcto método elegido para su realización, es presentado en el cuento como una narración de acontecimientos reales.

La escena es aquella en que Georges Duroy (ahora escribe su nombre Du Roy) está en el coche esperando a Suzanne, quien ha prometido huir con él a medianoche.

Aquí las doce de la noche es en grado mínimo la hora cronométrica y, en grado máximo, la hora en que todo (o mucho, por lo menos) se arriesga. "Se acabó. Es un fracaso. Ella no vendrá."

Maupassant lleva así a la conciencia y a los sentimientos del lector la imagen de esa hora y de su sentido, a diferencia de una mera descripción de dicho momento de la noche:

Salió alrededor de las once, anduvo un rato, tomó un coche y se hizo conducir hasta la Plaza de la Concordia, cerca del Ministerio de Marina. De vez en cuando encendía un fósforo para ver la hora en su reloj. Cuando advirtió que se aproximaba la medianoche, su impaciencia se hizo febril. A cada rato se asomaba por la ventanilla. Un reloj lejano dió las doce, luego otro más cercano: después dos a la vez, por último, uno muy distante. Cuando éste dejó de sonar, pensó: "Se acabó. Es un fracaso. Ella no vendrá". Sin embargo había resuelto esperar hasta el alba. En estas cosas hay que ser paciente.

Oyó dar el cuarto de hora, luego la media, y la menos cuarto, y todos los relojes repitieron "la una" como lo habían hecho con la medianoche... *

En este ejemplo vemos que cuando Maupassant quiso grabar en la conciencia y en las sensaciones del lector la cualidad emocional de la medianoche no se limitó a decir meramente

que primero dieron las doce y luego la una. Nos obligó a experimentar la sensación de medianoche haciendo que en distintos lugares distintos relojes dieran las doce. Combinándose en nuestra percepción esos grupos individuales de doce campanadas son estructurados en una sensación general. *Las representaciones aisladas son estructuradas en una imagen.* Ello se efectuó a través del montaje.

El ejemplo de Maupassant puede servir de modelo para la más delicada especie de guión de montaje, en que el sonido de "las doce" se expresa por medio de una serie completa de enfoques "desde diferentes ángulos de cámara": "lejano", "más cercano", "muy distante". Este sonar de los relojes registrado a varias distancias, es como la toma de un objeto de distintas posiciones de cámara repetido en una serie de tres planos diferentes: "plano lejano", "plano medio", "plano distante". Además, el efectivo sonar, o más correctamente, el variado sonar de los relojes, no se elige en absoluto por su virtud de detalle naturalista de París a medianoche. El efecto principal de ese angustioso sonar de relojes en Maupassant es la notable acentuación de la imagen emocional de la "hora funesta de la medianoche"; no la simple noticia de que son "las doce p.m."

Si el objeto de Maupassant hubiese sido simplemente informar que eran las doce, difícilmente habría recurrido a tan pulido trozo literario. Recíprocamente, sin esta solución de montaje cuidadosamente elegida, no habría logrado con tanta facilidad un efecto emocional innegable.

Ya que estamos en el tema de horas y relojes, citaré un ejemplo de mi propia experiencia. Durante la filmación de *Octubre* descubrimos en el Palacio de Invierno un curioso ejemplar de reloj: además de la esfera principal tenía una corona de pequeñas esferas que rodeaban el borde de la mayor. Cada una tenía el nombre de una ciudad: París, Londres, Nueva York, Shangai, etc. Cada reloj señalaba la hora correspondiente a esa ciudad, en contraste con la hora de Petrogrado señalada por el cuadrante principal. El aspecto de tal reloj se grabó en nuestra memoria. Y cuando en el film necesitamos hacer sentir a nuestro pueblo, con especial fuerza, el momento histórico de la victoria y del establecimiento del poder soviético, ese reloj sugirió una peculiar solución de montaje: repetimos la hora de la caída del Gobierno Provisional, representada en la esfera principal por la hora de Petrogrado, a través de toda la serie de esferas secundarias que indicaban la hora de Londres, París, Nueva York, Shangai. Así esta hora, única en la historia y en el destino de los pueblos, emergió de la mu-

nerosa variedad de indicaciones locales de tiempo, como uniéndolos a todos en la percepción del momento de la victoria. El mismo concepto fué también ilustrado por un movimiento rotativo de la corona de relojes, que a medida que crecía y aceleraba, efectuaba la fusión plástica de los diferentes índices de tiempo en la sensación de una hora histórica excepcional...

Me parece oír ahora una pregunta de mis invisibles adversarios: "Todo eso está muy bien; pero cuando se trata de un trozo de película entero, intacto, que contiene el trabajo de un actor, ¿qué tiene que ver ahí el montaje? ¿Acaso la actuación del artista no impresiona por sí misma? La actuación de un Cherkasov, de un Ojlopkov, de un Sverdlin, ¿no impresiona también?"

Es ingenuo suponer que esta pregunta aseste un golpe mortal a la concepción del montaje. El principio del montaje es mucho más amplio que lo que la pregunta supone. Es absolutamente incorrecto creer que el trabajo de un actor en un trozo intacto de película, no cortado por el director y el fotógrafo en diferentes ángulos, deje de ser afectado por el montaje. ¡De ninguna manera!

En un caso así, lo que corresponde es buscar el montaje en algún otro aspecto, de hecho, *en la representación misma del actor.* Luego veremos hasta qué punto se relaciona el principio de la técnica "interior" de la actuación con el montaje. Por el momento será suficiente dejar que un artista famoso de la pantalla y la escena, George Arliss, contribuya a este punto:

Yo había creído siempre que en el cine la actuación debía ser exagerada, pero comprendí repentinamente que la *sobriedad* es lo primero que el artista tiene que aprender al trasladar su arte del teatro a la pantalla. El arte de la sobriedad y la sugestión en el cine puede estudiarse en cualquier momento, observando la actuación del inimitable Carlitos Chaplin."

Arliss contrapone la sobriedad a la representación enfática (exageración). Ve el grado de esa sobriedad en la reducción de la realidad a la sugestión. Rechaza no sólo la representación exagerada de la realidad, ¡sino la representación de toda la realidad! En su lugar aconseja la sugestión. Pero, ¿qué es la "sugestión" sino un elemento, un detalle, un primer plano de la realidad, que en yuxtaposición con otros resuelve el fragmento entero de la realidad? Así, según Arliss, el efectivo trozo de actuación no es sino una yuxtaposición de primeros planos de este tipo que, combinados, crean la imagen del contenido de la actuación. Y, para continuar, el trabajo del artista

puede tener el carácter de una interpretación sin brillo o de una imagen genuina, de acuerdo al método que emplee para realizarla. Aun cuando sea enfocada por entero desde un solo ángulo (o desde la simple butaca de un teatro) no por eso la interpretación dejará de ser en sí "montaje".

Debe notarse que el segundo ejemplo citado (de *Octubre*) se refiere a un montaje común, y que el primero (de Maupassant) ilustra el caso en que un objeto es tomado desde distintos set-ups con distintos ángulos de cámara.

Citaré otro ejemplo muy típico de la cinematografía, no ya relacionado con un objeto aislado, sino con la imagen de todo un fenómeno, compuesta, sin embargo, en la misma forma.

Es un caso notable de "guión cinematográfico". De una acumulación de detalles y cuadros cooperantes surge ante nosotros, palpablemente, una imagen. No fué escrito como un trabajo literario acabado, sino como el apunte con que un gran maestro intentó expresar para sí su visión de El Diluvio.

El "guión cinematográfico" a que me refiero son las notas de Leonardo da Vinci para una representación pictórica de El Diluvio. Lo elijo porque en él el cuadro *audio-visual* de El Diluvio está presentado con una claridad poco común. Una coordinación de sonido y pintura tan lograda es notable en cualquier pintor, aun en Leonardo:

Que el aire oscuro y tenebroso se vea golpeado por el impetuoso combate de vientos contrarios entrelazados en incesante lluvia y granizo, y llevando aquí y allá una vasta red de ramas quebradas mezcladas con infinito número de hojas.

Que se vea en rededor viejos árboles desarraigados y hechos pedazos por la furia de los vientos.

Deberá mostrarse cómo fragmentos que han sido desgarrados por torrentes arrasadores caen en esos mismos torrentes y anegan los valles, hasta que los ríos encerrados se desbordan y cubren las anchas llanuras y sus habitantes.

De nuevo deberá verse en las cumbres de muchas montañas animales de diferentes clases en tropel, aterrorizados y reducidos por último a estado de mansedumbre, junto a hombres y mujeres que habían huido hacia allí con sus hijos.

Y en los campos inundados las aguas estaban cubiertas en gran parte por mesas, botes, camas y distintas clases de balsas improvisadas por la necesidad y el temor a la muerte,

sobre las que había hombres y mujeres con sus hijos, apretujados, profiriendo gritos y lamentaciones, aterrorizados por la furia de los vientos que hacía rodar y rodar las aguas en poderoso huracán, arrastrando los cadáveres de los ahogados;

y no había objeto flotando en el agua que no sostuviera distintos ani-

males que, en una tregua, permanecían amontonados y espantados: lobos, zorros, serpientes y criaturas de toda especie, fugitivas de la muerte.

Y las olas les golpeaban sin cesar con los cadáveres de los ahogados, matando a quienes todavía tenían vida.

Se verá grupos de hombres, armas en mano, deteniendo los pequeños espacios de apoyo que les quedaban, de los leones, tigres y bestias feroces que buscaban salvación allí.

¡Ahl, qué terribles convulsiones resonaban a través del aire sombrío, herido por la furia del trueno y del relámpago que lo cruzaba velozmente llevando la ruina aplastando todo lo que se oponía a su carrera!

¡Ahl! ¡Cuántos seres podían verse tapando sus oídos con las manos para no oír el iracundo rugido del viento mezclado con la lluvia, el tronar de los cielos y la cólera de los rayos!

Otros no se limitaban a cerrar los ojos sino que, colocó las manos una sobre la otra, querían apretarlos para no ver la despiadada matanza del género humano por la ira de Dios.

¡Ay de mí! ¡Cuántas lamentaciones!

¡Cuántas en su terror se arrojaban desde las rocas! Podían verse enormes ramas de robles gigantes cargadas con hombres, impulsados a través del aire por la furia de los vientos.

¡Cuántos botes se volcaban y yacían algunos enteros, otros hechos pedazos, sobre hombres que forcejeaban con movimientos y gestos de desesperación que predecían una muerte terrible!

Otros frenéticos, se quitaban la vida, incapaces de soportar tal angustia; otros se lanzaban desde las altas rocas;

otros se estrangulaban con sus propias manos;

otros agarraban a sus hijos,

y con poderosa violencia los mataban de un solo golpe.

Otros volvían sus armas contra sí mismos para herirse y morir; otros cayendo de rodillas se encomendaban a Dios.

¡Ayl! ¡Cuántas madres lloraban a sus hijos ahogados, sosteniéndolos en su falda, elevando los brazos al cielo y clamando con gritos y sollozos contra la ira de los dioses!

Otros, apretando las manos y entrelazando los dedos, mordíanlos hasta sangrarlos, inclinándose en su intolerable agonía hasta tocar las rodillas con el pecho.

Debía verse inmensidad de animales: caballos, bueyes, cabras, ovejas, rodeados por las aguas y aislados en los altos picos de las montañas,

Y los que estaban en el centro subían a la cumbre y pisoteaban a los otros, luchaban ferozmente entre sí y muchos morían de hambre.

Y los pájaros habían empezado a revolotear sobre los hombres y los animales, no encontrando ya ningún pedazo de tierra sin sumergir que estuviese libre de seres vivos.

El hambre, ministro de la muerte, había quitado la vida a gran número de animales, cuando los cadáveres, ya más livianos, comenzaron a elevarse desde el fondo de las aguas profundas y salieron a la superficie entre las olas en lucha; y así como las pelotas infladas con aire rebotan al lugar de donde se las ha arrojado, caían y yacían golpeándose unos contra otros.

Y arriba, coronando el horrible espectáculo, la atmósfera se veía cubierta de lóbregas nubes rasgadas por el dentado curso de los enturtecidos rayos que brillaban aquí y allá en medio de la densa oscuridad... 10

El autor no pretendió escribir un poema o un ensayo literario. Péladan, editor de la edición francesa del *Tratado de Pintura* de Leonardo, considera a esta descripción como el plan irrealizado de un cuadro que hubiese sido una incomparable obra maestra de paisaje y representación de luchas primitivas.¹¹ La descripción no es de ninguna manera un caos; ha sido compuesta con elementos característicos más bien de las artes "temporales" que de las artes "espaciales".

Sin apreciar en detalle la estructura de este extraordinario "guión", debemos, sin embargo, señalar el hecho de que la descripción sigue un movimiento completamente definido. Además el curso de este movimiento no es en absoluto accidental. Sigue un orden preciso y luego, correspondiendo a un orden inverso, vuelve a los fenómenos que armonizan con los primeros. Empezando con una descripción del cielo, el cuadro termina con una descripción similar pero de intensidad considerablemente mayor. Ocupa el centro el grupo humano. La escena se desarrolla desde el cielo a los seres humanos y desde éstos al cielo en escala mayor (primeros planos) se encuentran en el centro, en el punto culminante de la descripción ("...apretando las manos y entrelazando los dedos... los morían hasta sangrarlos..."). Con esta perfecta claridad surgen los elementos típicos de una composición de montaje.

El contenido de cada una de las escenas particulares es reforzado por la intensidad creciente de la acción.

Consideremos lo que podríamos llamar el "tema animal": animales que tratan de escapar; animales llevados por la corriente; animales que se ahogan; animales que luchan con seres humanos; animales que pelean entre sí; despojos de animales ahogados flotando en la superficie. O la desaparición progresiva de la tierra firme bajo los pies de la gente, animales, pájaros, que alcanza su culminación en el instante en que los pájaros se ven precisados a revolotear sobre los seres humanos y los animales al no encontrar tierra desocupada. Este fragmento nos recuerda eficazmente que la distribución de detalles en un cuadro sobre un plano único, supone también movimiento; un movimiento de los ojos dirigido de un fenómeno a otro, con un sentido composicional. Aquí, por supuesto, el movimiento se expresa menos directamente que en el film, donde la vista no puede discernir la sucesión de detalles en ningún

otro orden que el establecido por quien determina el orden del montaje.

Sin embargo, la descripción perfectamente ilada de Leonardo cumple indudablemente no sólo la tarea de anotar los detalles, sino de delinear la trayectoria del futuro movimiento de la atención sobre la superficie de la tela. Tenemos, pues, un brillante ejemplo de cómo, en la aparentemente estática y simultánea "coexistencia" de detalles de un cuadro inmóvil, se ha aplicado la misma selección de montaje, la misma ilación en la yuxtaposición de detalles de aquellas artes que incluyen el factor tiempo.

En montaje tiene una significación realística cuando las piezas separadas producen, al yuxtaponerse, la generalidad, la síntesis de nuestro tema. Es la imagen que incorpora el tema.

Pasando de esta definición al proceso creador, veremos que éste se cumple de la siguiente manera: Ante la visión interior, ante la percepción del creador, está en suspenso cierta imagen, encarnación emocional del tema. La tarea que se presenta es transformar esa imagen en unas pocas y básicas representaciones parciales, las cuales, combinadas y yuxtapuestas, evocarán en la conciencia y sentimientos del espectador, lector u oyente, la misma imagen general que estuviera en suspenso ante el artista creador.

Ello se aplica a la imagen de la obra de arte considerada como un todo y a la imagen de cada escena o parte separada. Vale también para la imagen creada por un actor. La tarea que éste debe afrontar es exactamente igual: expresar con dos, tres o cuatro rasgos de un carácter o modo de conducta, aquellos elementos básicos que yuxtapuestos crean la imagen integral lograda por el autor, el director y el actor mismo. ¿Qué es lo más notable de tal método? En primer lugar, su dinamismo. Se apoya principalmente en el hecho de que la imagen deseada no es fija o ya confeccionada, sino que surge, nace. La imagen planeada por el autor, director y actor es concentrada en elementos representativos separados y reconstruida finalmente en la percepción del espectador. Esto es, en realidad, el objeto final del esfuerzo creador de todo artista.

Gorki expresa elocuentemente en una carta a Constantino Fedín:

Dice usted que le preocupa el asunto "¿cómo escribir?". He estado observando durante 25 años cómo le preocupa a la gente... Sí, es un asunto serio; también a mí me ha preocupado, me preocupa y seguirá preocupándome hasta el fin de mis días. Pero para mí la pregunta se

formula: ¿Cómo debo escribir para que el hombre, sea quien fuere, surja de las páginas de la narración con esa fuerza de palpabilidad física de su existencia, con esa fuerza lógica de la *semi-imaginaria* realidad con que lo veo y lo siento? He ahí el punto crítico, creo; he ahí el secreto del asunto... 12

El montaje ayuda a solucionar esta tarea. Su eficacia reside en que incluye en el proceso creador las emociones y la inteligencia del espectador, quien es obligado a marchar por el mismo camino creador recorrido por el autor al crear la imagen. El espectador ve no sólo los elementos representativos de la obra ya terminada, sino que vive también el proceso dinámico de la aparición y composición de la imagen justamente como fué vivido por el autor. Y esto es, evidentemente, el más alto grado posible de aproximación para transmitir visualmente las percepciones e intención del autor en toda su plenitud, para transmitirlos con "esa fuerza de palpabilidad física" con que se presentan ante el autor en su visión y trabajo creadores. Resulta muy a propósito para esta parte de la discusión, la definición de Marx del curso de la genuina investigación.

No sólo el resultado sino también el método son parte de la verdad. La investigación de la verdad debe ser verdadera en sí misma; la verdadera investigación es la verdad desplegada, cuyos miembros dislocados se unen en el resultado. 13

La eficacia del método reside también en la circunstancia de que el espectador es arrastrado hacia un acto creador en el cual su individualidad no está subordinada a la del autor, sino que se descubre a través del proceso de fusión con la intención de aquél, del mismo modo que la individualidad de un gran actor se fusiona con la de un gran dramaturgo en la creación de una imagen escénica clásica. En realidad cada espectador, según su personalidad y experiencia, de las entrañas de su fantasía, de la urdimbre y trama de sus asociaciones, condicionado todo ello por su carácter, hábitos y situación social, crea una imagen de acuerdo al guión representativo sugerido por el autor, que lo lleva a entender y vivir su tema. La imagen planeada y creada por el autor, es al mismo tiempo la imagen creada por el espectador.

Podría pensarse que nada es más claro y definido que la enumeración casi científica de los detalles de El Diluvio, tal como desfilan ante nosotros en el "guión" de Leonardo. Sin embar-

go, ¿cuán personales e individuales son las imágenes resultantes en la mente de cada lector, a pesar de que derivan de una especificación y yuxtaposición de detalles compartidos por todos los lectores de dicho documental? Cada una de ellas es tan distinta como lo sería el papel de Hamlet o Lear interpretado por diferentes artistas de diferentes países, épocas o teatros.

Maupassant ofrece a todos los lectores la misma construcción de montaje para el sonar de los relojes. Sabe que esta construcción peculiar evocará en la percepción algo más que una mera información de la hora de la noche. Evocará una experiencia de la significación de la hora de la medianoche. Cada lector oye dar las horas en forma idéntica. Pero en cada uno nace una imagen propia, su propia representación de la medianoche y su significado. Cada representación es, en cuanto a la imagen, individual y distinta, y sin embargo idéntica en cuanto al tema. Y cada imagen de la medianoche, siendo para el lector la imagen del autor, es al mismo tiempo también la suya propia: viva, cercana, íntima.

La imagen concebida por el autor ha llegado a ser carne de la carne de la imagen surgida en el espectador... Dentro de mí, como espectador, esa imagen nace y crece. No sólo ha creado el autor, sino que yo —el espectador que crea—, he participado.

Al comenzar este capítulo hablé de una historia emocionalmente atractiva y conmovedora, como distinta de una exposición de sucesos lógicos: la diferencia es la misma que existe entre una experiencia vivida y la *declaración de un testigo*.

La *exposición-testimonio* correspondería a la construcción *sin montaje* en cada uno de los ejemplos citados. En el caso de las notas de Leonardo da Vinci para El Diluvio, una *exposición-testimonio* no hubiera tomado en cuenta las distintas escalas y perspectivas a distribuirse sobre la superficie del cuadro terminado, de acuerdo con sus cálculos, de la trayectoria visual del espectador. En el otro caso, hubiera sido suficiente una simple exhibición de la esfera del reloj mostrando la hora exacta de la caída del Gobierno Provisional. Si Maupassant hubiese usado semejante método en el pasaje de la espera de Duroy, habría escrito un párrafo conciso para informar que daban las doce de la noche. En otras palabras, este método transmite una desnuda información documental, carente de elementos artísticos, de emoción y de relieve. Como *exposición-testimonio* estos ejemplos serían, en términos cinematográficos, *actuaciones enfocadas desde un solo set-up*. Pero en manos de un artista se convierte en *imágenes* traídas a la vida por medio

de *construcción-montaje*. Y ahora podemos decir que es precisamente el principio del *montaje*, distinto del de la *representación*, que obliga a los espectadores mismos a *crear*, logrando así ese gran poder de animación creadora interior* que distingue un trabajo emocionalmente interesante de otro que no hace sino informar o registrar acontecimientos.

Examinando esta distinción descubrimos que el principio del montaje en el film es solamente una aplicación particular del *principio del montaje en general*, principio que, entendido plenamente, supera la mera unión de pequeños trozos de película.

Como se ha establecido, la comparación de los métodos de montaje de *creación por el espectador* y *creación por el actor*, puede llevar a interesantes conclusiones. En esa comparación se produce un encuentro entre el método de montaje y la esfera de la técnica interior del actor, es decir, la forma del *proceso interior* a través del cual el actor crea un sentimiento vivo para ser expuesto luego en la veracidad de su labor cinematográfica o teatral.

Numerosos sistemas y doctrinas sobre los problemas del trabajo de un actor han surgido. Para ser exactos, hay en verdad dos o tres sistemas con distintos ramales.

Estas escuelas ramales se distinguen entre sí no sólo por diferencias terminológicas, sino esencialmente por su concepto del papel principal representado por *diferentes* puntos básicos de técnica interpretativa. A veces una escuela olvida casi por completo un eslabón íntegro en el proceso psicológico de la creación de imágenes; otras un eslabón *no básico* es elevado al primer plano. Aun dentro de un monolito como el método del Teatro de Arte de Moscú, con todo su cuerpo de postulados fundamentales, hay ramales independientes en la interpretación de dichos postulados.

No es mi propósito profundizar matices terminológicos o diferencias esenciales entre los métodos de práctica y creación interpretativas. Mi intención es considerar aquellos aspectos

* Es evidente que el tema como tal es capaz de producir una emoción independientemente de la forma en que esté presentado. Un breve artículo periodístico sobre la victoria de los republicanos españoles en Guadalajara, es más conmovedora que una obra de Beethoven. Pero ahora estamos considerando cómo por medio del arte, llevar un tema determinado que puede ser ya conmovedor "en sí mismo", a un máximo grado de afectividad. Es también evidente que el montaje como tal, no es de manera alguna un medio exhaustivo en este campo, aunque sí muy eficaz.

de la técnica del trabajo del actor y le permiten obtener resultados que atraen la imaginación del espectador. En realidad, cualquier artista o director estaría en condiciones de deducir dichos aspectos de su propia práctica "interior", si consiguiese detener el proceso para examinarlo. Las técnicas del actor y del director son, con respecto a este sector del problema, imposibles de discernir, ya que el director es, hasta cierto punto, un actor.

Con las observaciones de mi propia experiencia como director sobre esta "participación del actor" trataré de bosquejar esa técnica interior con un ejemplo concreto. Al hacerlo no pretendo decir nada nuevo sobre esta cuestión en particular.

Supongamos que estoy ante el problema de representar el papel de "la mañana siguiente" de un hombre que la noche anterior ha perdido a las cartas dinero del gobierno. Supongamos que en la acción hay toda clase de incidencias, incluyendo, por ejemplo, una conversación con la esposa, quien nada sospecha, una escena con la hija que lo observa atentamente y halla extraña su conducta, una escena en la que espera nerviosamente el llamado telefónico pidiendo cuenta de lo sucedido, etc.

Supongamos que esta serie de escenas lo lleva a una tentativa de suicidio. La tarea del actor es interpretar el fragmento final de la crisis cuando se da cuenta de que hay una sola solución —suicidio—, y empieza a palpar en el cajón de su escritorio en busca del revólver...

Creo que sería imposible encontrar hoy un actor de cierta experiencia que comenzara tratando de "representar cómo se siente" un hombre a punto de suicidarse. En lugar de sudar y extenuarnos imaginando cómo se comportaría un hombre en tales circunstancias, abordaríamos la tarea por otro lado. Nos *posesionariamos* de la conciencia y los sentimientos adecuados. Y como consecuencia directa, la situación, auténticamente experimentada, se "traduciría" en movimientos, acción y conducta general verosímiles y correctos emocionalmente. He ahí el camino hacia el descubrimiento de los elementos iniciales de un comportamiento justo: en el sentido de que es apropiado para un estado o sentimiento genuinamente experimentados.

La etapa siguiente consiste en agrupar composicionalmente esos elementos, depurándolos de toda exageración y relinándolos hasta su mayor expresividad. Pero esta etapa es la siguiente.

Lo que nos interesa es la *precedente*, aquella en que el actor se *poseiona* del sentimiento. ¿Cómo se logra esto? Ya hemos dicho que no debe hacerse por el método de "sudar y exte-

nuarse". Hay que seguir, en cambio, un camino que debería usarse siempre en tal situación.

Lo que hacemos en realidad es obligar a nuestra imaginación a describirnos una serie de cuadros o situaciones concretas adecuadas a nuestro tema. La combinación de las escenas casi imaginadas evoca en nosotros la emoción requerida, el sentimiento, la comprensión y la verdadera experiencia que buscamos. Naturalmente, el material de esos cuadros imaginados variará de acuerdo a las particularidades del carácter y la imagen del personaje representado por el artista en ese momento.

Supongamos que un rasgo característico de nuestro defalcador sea el temor a la opinión pública. Lo que le atormentará más no será tanto la angustia de su conciencia, el conocimiento de su culpa o la carga de su futura prisión, como el "qué dirán".

Nuestro hombre, al encontrarse en esta posición, imaginará ante todo las terribles consecuencias de su conducta en los términos mencionados. Serán estas consecuencias que él imagina y sus combinaciones las que lo llevarán a tal grado de desesperación que habrá de buscar un fin trágico.

Así es como sucede en la vida real. El terror que causa la conciencia de la responsabilidad introduce el febril cuadro de las consecuencias. Y esta multitud de escenas imaginadas, reaccionando sobre los sentimientos, aumenta el miedo del defalcador, llevándolo a los últimos límites del horror y la desesperación.

El proceso es exactamente similar a aquel por el cual el actor infiere un estado semejante para su interpretación. Sólo existe una diferencia, puesto que éste emplea su voluntad para que su imaginación pinte las mismas consecuencias que en la vida real aparecerían espontáneamente.

Los métodos por los cuales la imaginación es inducida a hacer esto, sobre la base de circunstancias supuestas y figuradas, no nos interesan por el momento. Estamos tratando el proceso desde el punto en que la imaginación está ya descubriendo lo que requiere la situación. No es necesario que el actor se obligue a sentir y experimentar las consecuencias previstas. Sentimiento y experiencia, así como las acciones que fluyen de ellos, surgen de sí mismos, llamados por las escenas que su imaginación pinta. El sentimiento será evocado por los cuadros mismos, por su agregación y yuxtaposición. Al buscar los medios de despertar el sentimiento requerido, uno puede describirse a sí mismo una gran cantidad de situaciones y esce-

nas apropiadas que van adelantando el tema desde varios aspectos.

A modo de ejemplo tomaré las dos primeras situaciones que se me ocurren de entre la multiplicidad de escenas imaginadas. Sin considerarlas con mucha atención, trataré de registrarlas tal como se me presentan. "Soy un criminal a los ojos de mis amigos y conocidos. La gente me huye. Me aíslan", etc. Para experimentar esto con todos mis sentidos sigo el proceso bosquejado arriba, pintándome a mí mismo situaciones concretas, verdaderas escenas de la suerte que me aguarda.

La primera situación en que me veo es la sala de justicia donde se trata mi caso. La segunda será mi vuelta a la vida normal después de cumplir mi condena. Estas notas tratarán de reproducir las cualidades plásticas y gráficas que poseen esas múltiples situaciones fragmentarias cuando nuestra imaginación funciona plenamente. La forma en que surgen varía con cada actor.

Esto es simplemente lo que vino a mi mente cuando yo me impuse la tarea:

La sala de justicia. Se trata mi caso. Estoy en el estrado. La sala está colmada de personas que me conocen, algunas accidentalmente, otras muy bien. Sorprendo la vista de mi vecino fija en mí. Durante treinta años hemos vivido uno al lado del otro. Él nota que lo he sorprendido. Sus ojos rápidamente se separan de mí con fingida abstracción. Mira por la ventana, simulando aburrimiento... Otro espectador del juicio: la mujer que vive en el departamento de arriba. Al chocar con mi mirada baja la suya asustada, espiándome por el raballo del ojo... Mis habituales compañeros de billar me vuelven manifiestamente la espalda... Ahí están el gordo propietario de la sala de billar y su esposa, observándome con insolencia... Trato de evitarles contemplándole los pies. Nada veo, pero oigo a mi alrededor susurros de censura y murmullos de voces. Como golpe sobre golpe caen las palabras del fiscal...

Imagino la otra escena con la misma lucidez. Mi regreso de la prisión:

El rechinar de los portones que se cierran detrás de mí cuando me ponen en libertad... La mirada sorprendida de la sirvienta que deja de limpiar las ventanas de la casa de al lado cuando me ve entrar al viejo edificio... En el tarjetero hay un nombre nuevo... El piso del vestíbulo está recién lustrado, con un felpudo nuevo en mi umbral... La puerta del departamento contigo se abre. Gente que jamás he visto me mira sospechosa e inquisitivamente. Sus chicos se acurrucan, huyen instintivamente de mi presencia. Abajo, con los anteojos montados en su nariz, el

viejo portero, que me recuerda, mira curioso hacia la escalera... Tres o cuatro cartas descoloridas enviadas a mi dirección antes de que mi deshonra fuese públicamente conocida... Dos o tres níqueles sonando en mi bolsillo... Y luego... los antiguos conocidos que ahora ocupan mi departamento me cierran la puerta en la cara... Me dirijo sin ánimo escaleras arriba hacia el departamento de la mujer a quien acostumbraba a visitar; cuando sólo faltan dos peldaños, vuelvo. Un transeúnte que me reconoce levanta su cuello apresuradamente...

Y así sucesivamente. Todo ello se acumula en mi conciencia y en mis sentimientos cuando, como director o como actor, trato de obtener un dominio emocional de la situación propuesta.

Después de colocarme mentalmente en la primera situación y pasar por la segunda, haciendo lo mismo con otras dos o tres situaciones pertinentes de intensidad variable, llego gradualmente a una legítima percepción de lo que me espera en el futuro, y por lo tanto, a sentir vívidamente la desesperanza y la trageria de mi situación. La yuxtaposición de los detalles de la situación imaginada primero produce un matiz de este sentir. La yuxtaposición de los detalles de la segunda, produce otro. Un matiz de sentimiento se agrega a otro y de todos ellos empieza a surgir la imagen de la desesperación unida inseparablemente a la honda experiencia emocional de sentir verdaderamente tal desesperanza.

De esta manera, sin esforzarse por representar el sentimiento mismo, éste es evocado con éxito por la reunión y yuxtaposición de detalles y situaciones deliberadamente elegidos entre todos los que se acumularon al principio en la imaginación.

No corresponde decir aquí si la descripción del proceso, como lo he bosquejado anteriormente, concuerda o no en sus detalles mecánicos con la descripción expresada por tal o cual escuela interpretativa. Lo importante es establecer que existe una etapa similar a la que he descrito, en todo camino hacia la *formación e intensificación* de la emoción, ya sea en la vida real o en la técnica del proceso creador. Podemos convencernos de ello con un mínimo de introspección, ya sea en las circunstancias de la creación o de la vida real.

También es importante el hecho de que la técnica de la creación reproduce un proceso de la vida real, condicionado solamente por aquellas circunstancias especiales requeridas por el arte.

Debe tenerse en cuenta, naturalmente, que no hemos estudiado el sistema entero de la técnica escénica, sino uno de sus aspectos.

No hemos tocado para nada, por ejemplo, la naturaleza de la imaginación en sí, particularmente la técnica de "encenderla" hasta que pinte los cuadros que deseamos y que son requeridos por el tema particular. La falta de espacio no nos permite hacer un examen de todos los aspectos, aunque su análisis confirmaría las aserciones hechas. Por el momento nos limitamos a lo ya realizado teniendo presente que el aspecto examinado no ocupa mayor espacio en la técnica del actor que el montaje entre los recursos expresivos del film. Ni podemos suponer tampoco, que el montaje ocupe un lugar menor.

Ahora bien, ¿de qué modo la introducción al campo de la técnica interior del actor difiere en la práctica o en principio de lo que habíamos señalado previamente como esencia del montaje cinematográfico? La diferencia está en su aplicación y no en el método esencial.

Nuestra otra pregunta fue cómo hacer que los sentimientos y experiencia vivientes surjan dentro del actor.

La pregunta anterior era cómo evocar en los sentimientos del espectador una imagen emocionalmente sentida.

En ambas preguntas los elementos estáticos, los factores dados y los ideados, todos ellos, yuxtapuestos, dan vida a una emoción y a una imagen surgidas dinámicamente.

Vemos que ello no es de ningún modo diferente en principio al proceso del montaje en el film: he ahí la misma concreción viva del tema que se hace perceptible a través de detalles determinantes, siendo la evocación del sentimiento mismo el efecto resultante de los detalles yuxtapuestos.

En cuanto a la verdadera naturaleza de estas "visiones" componentes que aparecen ante el "ojo" interior del actor, sus rasgos plásticos (o auditivos) son completamente homogéneos con los elementos típicos en el enfoque del film. Los términos "fragmentos" y "detalles", tal como fueron aplicados anteriormente a esas visiones, no se eligieron al azar, ya que la imaginación no evoca cuadros acabados, sino sus propiedades decisivas y determinantes. Porque si examinamos la multitud de "visiones", anotadas casi automáticamente, que he tratado de registrar con la exactitud fotográfica de que es capaz un testimonio psicológico, veremos que tienen un orden positivamente cinematográfico, con ángulos de cámara y *set-ups* a varias distancias y un rico material de montaje.

Una toma, por ejemplo, era la de un hombre volviendo su espalda, evidentemente una composición encuadrada por la línea de su espalda y no por su figura entera. Dos rostros de

mirada vidriosa y obstinada que contrastan con los párpados bajos de la mujer del departamento de arriba que me mira de soslayo, requieren desde luego diferentes distancias de cámara. Hay naturalmente varios primeros planos: el nuevo felpudo del umbral, los tres sobres. O bien, empleando otro sentido que es igualmente una parte de nuestro método, la toma sonora de conjunto del público del tribunal murmurando, en contraste con el retintín de algunas monedas que suenan en mi bolsillo, etc. La lente mental trabaja así con variedad: agranda o disminuye la escala, adaptándose fielmente, como una cámara cinematográfica, a las diversas exigencias del cuadro, adelantando o alejando el micrófono. Lo único que falta para convertir a estos fragmentos imaginados en un típico guión cinematográfico es colocar números delante de cada uno.

Este ejemplo revela el secreto de escribir guiones cinematográficos de real emoción y movimiento en lugar de un alternar opaco, sin vida, de primeros planos, planos medios y lejanos. En su esencia, el método vale para ambas esferas. La tarea primitiva es la división creadora en representaciones determinantes y luego su combinación con el propósito de dar vida a la *imagen inicial del tema*. Y el proceso por el cual se percibe dicha imagen es idéntico a la experiencia original de su contenido. Inseparable también de esa intensa y pura experiencia es el trabajo del director al escribir su guión cinematográfico. Sólo ello puede sugerirle esas decisivas representaciones a través de las cuales la imagen completa irrumpirá a la vida creadora.

Aquí yace el secreto de esa cualidad de exposición emocionalmente atractiva (a diferencia de una exposición-testimonio meramente informativa, de la que hablamos antes) y que es, además, condición de una interpretación y de una realización filmica plenas de vida.

Una multitud similar de cuadros cuidadosamente seleccionados y reducidos al extremo laconismo de dos o tres detalles se encuentran en los mejores ejemplos de literatura.

Tomemos de "*Campos de Castilla*", de Antonio Machado, el breve poema titulado "Amanecer de Otoño". En él el tema del otoño se expresa con vivacidad poco común; las representaciones correspondientes, elegidas casi "documentalmente" configuran la imagen melancólica y serena que el poeta desea evocar:

Una larga carretera
entre gruesos penascals,
donde pacen negros toros. Zarzas, malezas, jarales.
Esta la tierra mojada
por las gotas del rocío,
y la alameda dorada,
hacia la curva del río.
Tras los montes de violeta
quebrado el primer albor.
A la espalda la escopeta,
entre sus galgos agudos, caminando un cazador.¹⁴

Creemos que sería difícil encontrar una selección de detalles más eficaz.

La validez de la elección de un método realista capaz de producir y lograr una cualidad emocional puede ser confirmada mediante algunos ejemplos curiosos. He aquí, por ejemplo, una escena de *Poltava*, de Pushkin * en la que el poeta magícamente hace surgir la imagen de una huida nocturna en todas sus posibilidades descriptivas y emocionales:

Pero nadie supo cómo o cuándo
Ella desapareció. Un pescador solitario
Oyó aquella noche el golpear de cascos de caballos,
Palabras cosacas y un murmullo de mujer.¹⁵

Tres enfoques:

1. Golpear de cascos de caballos.
2. Palabras cosacas.
3. Murmullo de mujer.

Una vez más, tres representaciones expresadas objetivamente (¡auditivas!) se concentran en una imagen unificadora emocional, distinta de la percepción de los fenómenos separados si fuesen considerados fuera de su asociación con los demás. El método se usa solamente con el propósito de suscitar en el lector la experiencia emocional requerida. Solamente la experiencia emocional, porque la noticia de que Marya ha desaparecido se ha dado antes en un solo verso ("*Ella desapareció. Un pescador solitario*"). Habiéndole dicho al lector que ella ha

* Estas citas de Pushkin y las que se consignan más adelante han sido traducidas literalmente de su versión inglesa tratando sólo de preservar la relación original entre cada verso y su sentido, importante para el contexto.

desaparecido, el autor quiere darle también la experiencia correlativa. Para lograrlo, recurre al montaje con tres detalles elegidos entre todos los elementos de una huída, la imagen de una fuga nocturna aparece como en montaje, impartiendo a los sentidos la experiencia de la acción.

Un cuarto cuadro se agrega a los tres auditivos. Su efecto es el de un punto final. El autor lo elige retirándolo a otro sentido. Este primer plano no es auditivo sino visual:

...Y ocho herraduras habían dejado sus huellas sobre el rocío matutino de la pradera...

Pushkin, pues, hace uso del montaje al crear las imágenes de una obra de arte. Y lo usa con la misma habilidad cuando crea la imagen de un personaje o de todos los *dramatis personae*. Con una combinación excelentísima de varios aspectos (*set-ups* fotográficos) y de sus distintos elementos (montaje de objetos representados pictóricamente, aclarados por la disposición de los temas), Pushkin obtiene sorprendente realidad en sus descripciones. El hombre, real y viviente por cierto, surge de los poemas de Pushkin.

Cuando este autor trabaja con una gran cantidad de piezas a montar, el uso del montaje se hace más complicado. El ritmo, a base de sucesivas frases largas y frases cortas, de una sola palabra, introduce una característica dinámica en la imagen de la construcción del montaje. Ese ritmo sirve para establecer el verdadero temperamento del personaje que se describe, dándonos una caracterización dinámica de su conducta. También podemos aprender de Pushkin cómo una sucesión ordenada, al transmitir y exponer la manera de ser y la personalidad de un hombre, puede elevar el valor total de la imagen. Un excelente ejemplo es su descripción de Pedro el Grande en *Poltava*:

- I. ...Y entonces con suprema dignidad
- II. Allí resonó, profética, la voz de Pedro:
- III. "¡A las armas, Dios sea con nosotros!" De la tienda
- IV. Por numerosos favoritos rodeado
- V. Pedro sale. Sus ojos
- VI. Relampaguean. Su mirada es terrible.
- VII. Sus movimientos rápidos. Magnífico,
- VIII. En todo su aspecto, divina su ira.
- IX. Marcha. Su caballo le es conducido
- X. Fogoso y dócil, fiel corcel.
- XI. Al olfatear el fuego de la lucha

- XII. Se estremece. Desvía sus ojos
- XIII. Y se arroja en el polvo del combate
- XIV. Orgulloso de su poderoso amo.¹⁶

La numeración corresponde a los versos del poema. Ahora escribiremos el mismo pasaje como guión cinematográfico, numerando las "tomas" efectuadas por Pushkin:

1. Y entonces con suprema dignidad allí resonó, profética, la voz de Pedro: "¡A las armas, Dios sea con nosotros!"
2. De la tienda, por numerosos favoritos rodeado,
3. Pedro sale.
4. Sus ojos relampaguean
5. Su mirada es terrible
6. Sus movimientos rápidos.
7. Magnífico.
8. En todo su aspecto, divina su ira.
9. Marcha.
10. Su caballo le es conducido
11. Fogoso y dócil, fiel corcel.
12. Al olfatear el fuego de la lucha se estremece.
13. Desvía sus ojos.
14. Y se arroja en el polvo del combate, orgulloso de su poderoso amo.

El número de versos y el número de tomas resulta idéntico: catorce en cada caso. Pero sólo coinciden dos veces: VIII = 8 y X = 11. Además el contenido de las tomas oscila entre dos versos completos (1, 14) y una sola palabra (9).

Ello resulta muy instructivo para los realizadores cinematográficos, particularmente para los que se especializan en sonido.

Examinemos cómo es "editado" Pedro:

Las tomas 1, 2, 3 contienen un excelente ejemplo de la presentación *significativa* de una figura en acción. Hay aquí tres grados, tres etapas de su aparición, absolutamente claras: (1) Pedro no es visto aún, sino presentado auditivamente: su voz. (2) Pedro ha salido de la tienda, pero no es aún visible. Lo único que podemos ver es el grupo de favoritos rodeando su salida. (3) Por último, recién en una tercera etapa, Pedro es realmente visto cuando avanza desde la tienda.

Sigue luego *ojos relampagueantes*, como el más importante detalle de su aspecto general. (4) Después: todo el rostro. (5) Recién entonces exhibe su cuerpo entero (aunque muy probablemente cortado a la altura de las rodillas por el borde inferior de una toma que va deslizándose) la rapidez y la energía

de su andar. El ritmo del movimiento y el personaje a quien ilustra están expresados "impetuosamente" por el chocar de frases cortas. La exhibición completa de la figura tiene lugar recién en la toma 7, y ahora, más que como mera información, vívidamente, como una imagen: "Magnifico". En la siguiente toma su descripción es acentuada y elevada: "En todo su aspecto, divina su ira". Sólo aquí Pushkin revela a Pedro con toda la fuerza de una representación plástica. Esta toma, la octava, contiene a Pedro en toda su altura, reforzada por recursos de composición, con una corona de nubes encima, con tiendas y gentes rodeándolo. Después de esta amplia toma, el poeta nos hace regresar de pronto al reino del movimiento y la acción con una sola palabra: "Marcha". Sería difícil coger más vívidamente la segunda característica decisiva de Pedro: su paso, lo más importante desde "ojos relampagueantes". El lacónico "Marcha" expresa el paso largo, primitivo, impetuoso de Pedro, que creaban dificultades a su comitiva para mantenerse a la par. Fué también en esta forma maestra que Valentín Serov aprehendió e imprimió "el paso de Pedro" en su célebre retrato de Pedro en la construcción de San Petersburgo.¹⁷

Creo que la presentación que hemos hecho es una correcta lectura cinematográfica del fragmento. En primer lugar tal "introducción" de un personaje es generalmente típica en el estilo de Pushkin. Recordemos, por ejemplo, otro brillante pasaje del mismo tipo de "presentación", el de la bailarina Istomina, de *Eugenio Onegin*. Una segunda prueba de la justeza de la lectura anterior es la determinación del orden de las palabras que con absoluta exactitud disponen la sucesiva aparición de cada elemento, todos los cuales se fusionan finalmente en la imagen del personaje "revelándolo" plásticamente.

Las tomas 2 y 3 serían construídas en forma completamente distintas si, en lugar de:

...de la tienda
Por numerosos favoritos rodeado
Pedro sale...

el texto hubiera sido:

...Pedro sale,
Por numerosos favoritos rodeado
de la tienda.

Si la aparición hubiera comenzado con Pedro en lugar de llegar a él, la impresión habría sido completamente distinta. Como Pushkin lo escribió, es un modelo de expresividad, logrado simplemente por el método y recursos de montaje. Para cada ejemplo se dispone de una diferente construcción expresiva; y la elegida para ejemplo prescribe y delinea por anticipado "sólo el orden correcto de las únicas palabras adecuadas", de acuerdo a lo que expresa Tolstoi en *¿Qué es el arte?*¹⁸

El sonido de la voz de Pedro y sus palabras están ordenadas según la misma cualidad de sucesión lógica que penetra por completo las imágenes pictóricas (ver toma 1). Porque Pushkin no escribió:

... "¡A las armas, Dios sea con nosotros!"
Resonó la voz de Pedro, profética,
Con suprema dignidad.

Sino:

...Y entonces con suprema dignidad
Allí resono, profética, la voz de Pedro:
"¡A las armas, Dios sea con nosotros!"...

Si nosotros, como realizadores cinematográficos, nos enfrentáramos con la tarea de estructurar la expresividad de dicha exclamación, deberíamos transmitirla también en una sucesión ordenada, revelando primero su dignidad, después su cualidad profética seguida de nuestro reconocimiento de la voz de Pedro, y finalmente deberíamos distinguir las palabras que pronuncia esa digna y profética voz: "¡A las armas, Dios sea con nosotros!"... Es bien evidente que al "poner en escena" dicho pasaje la apertura podría resolverse simplemente oyendo primero una frase de exclamación proveniente de la tienda; las palabras no se distinguen, pero resuena ya la cualidad profética y digna que luego reconoceríamos como característica de la voz de Pedro. Como vemos, esto tiene gran importancia en relación al problema de enriquecer los recursos expresivos del film.

El ejemplo es un modelo del tipo más complejo de composición audio-visual. ¡Es sorprendente que haya quienes piensen que es apenas necesario buscar ayuda en tales medios y que se puede adquirir experiencia suficiente estudiando la coordinación de música y acción exclusivamente en la ópera y el ballet!

Pushkin nos enseña también cómo evitar que las tomas visuales coincidan mecánicamente con el curso de la música.

Consideremos la más simple de las circunstancias: la no coin-

cidencia de los compases (en este caso los versos del poema) con el fin, principio y longitud de las figuras plásticas aisladas. En un diagrama aproximado esto aparecerá, más o menos así:

MUSICA	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII	XIV
CUADRO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14

La hilera superior está ocupada por los catorce versos del fragmento. La hilera inferior, por los catorce cuadros promovidos por los versos. El diagrama indica su relativa distribución en el fragmento, y señala claramente la exquisita escritura de contrapunto de elementos audio-visuales que emplea Pushkin para lograr los extraordinarios resultados de este polifónico pasaje del poema. Como ya hemos notado, con la excepción de VIII = 8 y X = 11, no encontramos en las doce líneas restantes un solo caso de idéntica correspondencia entre verso y toma.

Por otra parte, el cuadro y el verso, en cuanto al orden, coinciden sólo una vez: VIII = 8. Ello no puede ser accidental. Esa única correspondencia exacta entre las articulaciones de la música y las articulaciones de los cuadros señala la parte de montaje más significativa de toda la composición. Es única en su tipo: dentro de la octava toma los rasgos de Pedro están completamente desarrollados y revelados y además, es el único verso que emplea una comparación pictórica: "En todo su aspecto, divina su ira".

Vemos que este recurso de hacer coincidir el énfasis de la música con el énfasis de la representación es usado por Pushkin en el golpe más fuerte de su fragmento. Es exactamente lo que debería hacer en el cinematógrafo un editor con experiencia, como compositor de coordinaciones audio-visuales.

En poesía, la continuación de una frase descriptiva de un verso a otro se llama "enjambement". Escribe Zhirmunsky en su *Introducción a la Métrica*:

Cuando la articulación métrica no coincide con la sintáctica, aparece lo que se llama transición (*enjambement*)... El indicio más característico de una transición es la presencia, en medio del verso, de una *pausa sintáctica* más intensa que aquella del principio o el fin del verso dado... 19

O como se lee en el *Webster's Dictionary*:

ENJAMBEMENT... Continuación del sentido de una frase más allá del final de un verso o pareado, prolongación de una oración de un verso a otro, de manera que palabras estrechamente relacionadas caen en versos diferentes...

Un buen ejemplo de "enjambement" se encuentra en *Soleidad Segunda*, de Góngora:

En la plancha los recibe
el padre de los dos, emulo cano
de el sagrado Nerco, no ya tanto
porque a la par de los escollos vive,
porque en el mar preside comarcano
al ejercicio piscatorio, cuanto
por seis hijas, por seis deidades bellas,
de el ciclo espumas y de el mar estrellas.

Zhirmunsky habla también de un ejemplo particular de las interpretaciones de este tipo de composición que no dejan de tener interés para nuestras coordinaciones audio-visuales en el film, puesto que aquí el cuadro desempeña el papel de la frase sintáctica, y la música, el de la articulación rítmica:

Cualquier no coincidencia de la articulación sintáctica con la métrica es una disonancia artística deliberada, que alcanza su resolución cuando después de una serie de no coincidencias, la pausa sintáctica coincide por último con los límites de la serie rítmica.²⁰

Esto puede ilustrarse con un ejemplo, esta vez de Garcilaso de la Vega:

Agora de cuidados enojos
Y de negocios libre, || por ventura
Andes a casa, || el monte fatigando
El ardiente jinete, || que apresura
El curso tras los ciervos temerosos, ||
Que en vano su morir van dilatando... *

En la poesía rusa el "enjambement" toma formas muy ricas en la obra de Pushkin.

* Egloga primera.

En la poesía francesa el uso más firme de dicha técnica está en la obra de Victor Hugo y André Chenier, aunque el ejemplo más claro que he encontrado figura en un poema de Alfredo de Mussat:

*L'antilope aux yeux bleis, || est plus tendre peut-être
Que le roi des forêts || mais le lion répond...
Qu'il n'est pas antilope || et qu'il a nom || lion. 21*

El "enjambement" enriquece la obra de Shakespeare y Milton, y vuelve a aparecer con James Thompson, Keats y Shelley. Pero naturalmente, a este respecto, el poeta más interesante es Milton, quien influyó grandemente en la técnica de Keats y Shelley.

En la introducción a *El Paraíso Perdido* manifestó su entusiasmo por el "enjambement".

...verdadero deleite musical... consiste sólo en Números apropiados, cantidad adecuada de Silabas y el sentido dilatado con gran variedad de un verso a otro... 22

El Paraíso Perdido es en sí una escuela de primer orden para el estudio del montaje y las relaciones audio-visuales. Citaré varios pasajes de diferentes partes. En primer lugar, porque Pushkin traducido no puede dar nunca al lector no ruso el placer directo de las peculiaridades de su composición que el lector ruso logra en pasajes similares a los analizados anteriormente. Este placer puede lograrse en Milton. Y en segundo lugar, porque dudo de que muchos de mis colegas tengan por costumbre sumergirse en *El Paraíso Perdido*, a pesar de que hay mucho en él que lo hace muy instructivo para el realizador cinematográfico.

Milton es excelente en escenas de batalla. Ahí se unen frecuentemente su experiencia personal y su ingeniosa observación. Hilaire Belloc escribió de él con mucha razón:

Todo lo marcial, todo aquello en que se combinan el sonido y la multitud, había atraído a Milton desde las Guerras Civiles... Su imaginación respondía especialmente al llamado de la música y al esplendor del color... 23

Y en consecuencia, describió las batallas celestiales con tanto detalle terreno, que muchas veces fué objeto de ataques y re-

proches. Estudiando las páginas de su poema y analizando en cada caso particular las cualidades determinantes y los efectos expresivos de cada ejemplo, nuestra experiencia se enriquece extraordinariamente con la distribución audio-visual de las imágenes en su montaje sonoro.

Pero he aquí las imágenes:

(La llegada de "El Ejército de Satán")

En fin al horizonte, ven delante,
Por la parte del Norte, una llanura,
Que a lo lejos figura
Un vasto mar de fuego coruscante.
Conforme se aproximan, admirados
Ven una mies de hierro de afilados
Dardos, un bosque inmenso entretejido
De banderas, escudos y morriones,
Cuyo vario grabado colorido
Mostraba del orgullo los blasones.
A Satanás el amigo osado
De Dios, conocen que con su malvado
Ejército a ellos viene dirigido... 24

[Nótese la indicación cinematográfica en el quinto verso *para cambiar el set-up fotográfico*: "conforme se aproximan"]

(El Correspondiente Movimiento de "Los Ejércitos Celestiales")

...espantosas
Señales de que la ira del Dios Sumo
Se ha despertado, no menos horrible
Atruenan los contornos invisibles
La etérea trompeta. A sus acentos
Y al compás de celestes instrumentos,
Del eterno los fieros escuadrones

Ordenados siguiendo sus pendones,
En silencio profundo van marchando,
La guerra y la venganza respirando.
Los jefes por las filas discutiendo,
Con el desnudo acero dirigiendo
La concertada marcha... 25

Y he aquí una parte de la batalla misma. La daré en los dos mismos tipos de transcripción que utilicé en el fragmento de *Poltava*. Primero cómo fué dividida en versos por Milton y lue-

go ordenada de acuerdo a los distintos *set-ups* composicionales, como guión cinematográfico, en el cual cada número indicará una nueva pieza de montaje o toma.

Primera transcripción:

- I. ...equivale a un escuadrón entero cada
- II. Jefe; cada infimo guerrero es un jefe completo,
- III. Experto para formar, o desplegar las apretadas
- IV. Y móviles columnas, abrir, cerrar, o dilatar
- V. Con acierto las hileras; nadie piensa en huir
- VI. Y nadie siente temor; firme en su puesto
- VII. Cada cual olvida intrépido el peligro, cual si consistiera
- VIII. Sólo en su esfuerzo la batalla fiera.
- IX. Cuántas hazañas de fama eterna se perdieron
- X. En aquella guerra inmensa y variada:
- XI. Ahora las tropas, en sólido suelo
- XII. Combatían; ya rápidas volando,
- XIII. Atormentaban los aires cristalinos.
- XIV. Entonces todo el aire semejaba un fuego militante.
- XV. Durante largo tiempo la batalla permaneció vacilante... 20

Segunda transcripción:

1. cada infimo guerrero es un jefe completo;
2. experto para formar,
3. o desplegar las apretadas y móviles columnas,
4. abrir,
5. cerrar,
6. o dilatar con acierto las hileras;
7. nadie piensa en huir;
8. nadie siente temor.
9. Firme en su puesto cada cual olvida intrépido el peligro, cual si consistiera sólo en su esfuerzo la batalla fiera,
10. cuántas hazañas de fama eterna se perdieron
11. en aquella guerra inmensa y variada;
12. ahora las tropas en sólido suelo combatían
13. ya rápidos volando atormentaban los aires cristalinos,
14. entonces todo el aire semejaba un fuego militante;
15. durante largo tiempo la batalla permaneció vacilante...

Como en las citas de Pushkin, aquí también el número de líneas y tomas es idéntico. De nuevo, en el poema de Pushkin, se ha hecho un plan de no coincidencias entre los límites de las representaciones y los de las articulaciones rítmicas.

Uno se ve inclinado a exclamar, con las palabras mismas de Milton, en otra parte del poema:

...laberintos intrincados
excentricos, sin embargo regulares
cuando más irregulares parecen... 27

Un pasaje mas del libro VI, donde los ángeles rebeldes son arrojados al Infierno:

- Y el hijo de Dios no empleó la mitad de su fuerza
sino que retuvo a medias su rayo; porque no quería
acabarlos, sino desarraigarlos del Cielo.
- I. Levantó a los que estaban caídos, y cual tímido
 - II. Y apinado rebano de ovejas, los arrojó
 - III. Ante sí fulminados, perseguidos
 - IV. Por los Terrores y las Furias hasta los límites
 - V. Y el muro de cristal del cielo, que abrióse
 - VI. De par en par, se enrolló hacia adentro, y por una ancha brecha,
 - VII. Dejó al descubierto el abismo desolado.
 - VIII. Su monstruoso aspecto los deja horrorizados: retroceden
 - IX. Pero al ver de su Dios la diestra armada
 - X. Se precipitan de cabeza desde el borde del cielo.
 - XI. La cólera eterna arde tras ellos hasta el abismo insondable... 28

Y como guión cinematográfico:

1. Levantó a los que estaban caídos, y
2. cual tímido y apinado rebano de ovejas,
3. Los arrojó ante sí fulminados,
4. perseguidos por los Terrores y las Furias hasta los límites y el muro de cristal del Cielo,
5. Que abriéndose de par en par, se enrolló hacia adentro
6. Y por una ancha brecha dejó al descubierto
7. El abismo desolado;
8. Su monstruoso aspecto los deja horrorizados: retroceden,
9. Pero al ver de su Dios la diestra armada
10. Se precipitan de cabeza desde el borde del cielo.
11. La cólera eterna arde tras ellos hasta el abismo insondable...

Podríamos encontrar en Milton todos los ejemplos instructivos de coordinación que deseáramos.

El esquema formal de un poema toma por lo general la forma de estrofas distribuidas internamente de acuerdo a la articulación métrica: versos. Pero la poesía dispone también de otro esquema, siendo Mayakovsky su más ardiente defensor. En su "verso cortado" no procura que la articulación concuerde con los límites del verso, sino con los de la "toma".

Mayakovsky no trabaja con versos:

Vacío. Vuelo en alto,
hacia las estrellas que cincelan tu camino.*

El autor trabaja con tomas:

Vacío.
Vuelo en alto
Hacia las estrellas que cincelan tu camino.

Aquí Mayakovsky corta su verso como lo haría un editor cinematográfico experimentado al construir una típica serie de "choque" (las *estrellas* y *Yesenin*). Primero uno. Después el otro. Luego el choque de uno contra el otro.

1. *Vacío* (si tuviéramos que adaptar al cine esta "toma", nos serviríamos de las estrellas de modo de acentuar el vacío, haciendo sentir al mismo tiempo la presencia de las mismas).

2. *Vuelo en alto*.

3.-Y recién en la *tercera* toma describimos explícitamente el contenido de la primera y segunda en las circunstancias del choque.

Como podemos ver por éste y múltiples ejemplos, la creación de Mayakovsky es sumamente gráfica con respecto al montaje. Sin embargo, en general, es más interesante volver a los clásicos, porque pertenecen a un período en que el "montaje" en nuestro sentido, no se había siquiera soñado. Mayakovsky, después de todo, pertenece a aquel período en que reflexionar sobre el montaje y sus principios era algo absolutamente corriente en todas las artes: teatro, cine, fotografía, etc. En consecuencia, los ejemplos de montaje literario realista tomados del tesoro de nuestra herencia clásica, en que la interacción con esferas limítrofes (con el cine, por ejemplo) era menos abundante, o sencillamente inexistente, resultan más notables e interesantes y son quizá los más instructivos.

De cualquier modo, ya sea en la pintura, en el sonido o en combinaciones de pintura y sonido; ya sea en la creación de una imagen, de una situación o en la "mágica" encarnación ante nuestros ojos de las imágenes de los *dramatis personae*, sea en Milton o en Mayakovsky, encontramos siempre el mismo método de montaje.

* A Sergei Yesenin. El poema es in memoriam.

¿Qué conclusión puede sacarse de lo dicho hasta ahora?

La siguiente: no hay incompatibilidad entre el método con que el poeta escribe, el método con que el actor compone su creación *dentro de sí mismo*, el método con que representa su papel *dentro del marco de una sola toma*, y el método con que sus actitudes y su interpretación total, lo que lo rodea y forma su ambiente (o todo el material de un film) son finalmente plasmados por el director a través de la exposición y construcción en montaje del film entero. Todos estos métodos poseen en igual medida las mismas cualidades humanas y vivificantes y los factores decisivos inherentes a todo ser humano y a todo arte vital.

Por opuestos que sean los polos de estas esferas, terminan por encontrarse en la afinidad y unidad de un método como el que ahora hemos descubierto en ellos.

Semejantes premisas nos plantean con nueva fuerza la necesidad de que los realizadores del arte filmico no estudien sólo la pieza y el trabajo del actor, sino que dediquen igual atención a dominar las sutilezas de la creación del montaje en todas sus aplicaciones.

II

SINCRONIZACIÓN DE LOS SENTIDOS

...en verdad, cuanto más se desarrollan las artes, más dependen entre sí para su definición. Pediremos prestado a la pintura primero, y le llamaremos modelo. Pediremos luego prestado a la música y le llamaremos ritmo.

E. M. FORSTER, 1

Se fundía gradualmente en el Infinito; ya sus sentidos habían quedado atrás o por lo menos estaban mezclados: las pequeñas mesas verdes del café sólo penetraban en él como un arpeggio en el sonoro contrabajo de la luz solar, en el activo cielo: mientras que el rechinar de una carreta que pasaba se traducía en una serie de vívidos destellos de color, y la incomodidad de la silla desvencijada donde estaba sentado, olía a amargo en las aletas de su nariz...

RICHARD HUGHES, 2

El montaje se ha definido anteriormente así:

La parte *A*, derivada de los elementos del tema que se desarrolla, y la parte *B*, derivada de la misma fuente, en yuxtaposición, dan origen a la imagen en la cual el tema está más claramente encarnado.

O:

La representación *A* y la representación *B* deben ser escogidas entre todos los posibles aspectos del tema que se desarrolla, y estudiadas de tal manera, que su yuxtaposición — la yuxtaposición de esos elementos y no de otros alternados — evoque en la percepción y sentimientos del espectador la más completa imagen del tema.

Esta fórmula fué presentada así, sin limitarnos a intentar alguna determinación de los grados cualitativos de *A* o de *B*, o a fijar algún sistema para medir *A* o *B*. La fórmula está en pie, pero debemos desarrollar sus cualidades y proporciones.

“Entre todos los posibles aspectos del tema que se desarrolla.”

Esta frase no fué incluida en la fórmula por pura casualidad.

Convenido que la sola y unificadora imagen determinada por sus componentes representa un papel decisivo en la creación del film, deseamos señalar al comenzar esta parte de la discusión, que los medios expresivos pueden extraerse de los distintos campos que enriquecen más aún la imagen.

No deben establecerse límites arbitrarios en la variedad de medios expresivos que pueden ser obtenidos por el realizador cinematográfico. Creemos que así se ha demostrado definitivamente en los ejemplos tomados de Leonardo da Vinci, Milton y Mayakovsky.

En las notas de Leonardo da Vinci para *El Diluvio*, sus diferentes elementos — los puramente plásticos (elementos visuales), los que indican acciones humanas (elementos dramáticos), y el ruido del llanto y del estallido (elemento sonoro) — se fusionan igualmente en la definitiva imagen unificadora de un diluvio.

Teniendo en cuenta esto, vemos que la transición del mon-

taje mudo al film sonoro o montaje audio-visual no cambia nada en principio.

El concepto de montaje que hemos dado abarca tanto al montaje del film mudo como al del film sonoro.

Sin embargo, ello no significa que al trabajar con el film sonoro, no se presenten nuevas tareas, nuevas dificultades y aún métodos completamente nuevos.

¡Muy por el contrario!

Es, pues, necesario que hagamos un análisis completo de la naturaleza de los fenómenos audio-visuales. Nuestra primera pregunta es: ¿dónde buscaremos una base segura de experiencia para comenzar nuestro análisis?

Como siempre, la fuente más rica de experiencia es el Hombre mismo. El estudio de su conducta, y en este caso particular, de sus métodos de percepción de la realidad y formación de imágenes, será siempre nuestro determinante.

Luego al examinar los problemas estrictamente composicionales, veremos que el Hombre y la relación entre sus gestos y las entonaciones de su voz, que surgen de las mismas emociones, son nuestros modelos de estructuras audio-visuales, las cuales se desarrollan en forma idéntica a la imagen dominante. Hasta que entremos en los detalles de este paralelo, será suficiente esta tesis: para elegir el material de montaje que ha de fusionarse en tal o cual imagen particular, debemos estudiarlos a nosotros mismos.

Hemos de prestar gran atención a los medios y elementos que forman en nuestra conciencia la imagen.

Nuestras primeras y más espontáneas impresiones son a menudo las más valiosas porque agudas, frescas, vitales, derivan invariablemente de lo más diversos campos.

En consecuencia, al acercarnos a los clásicos, es útil examinar no sólo los trabajos ya terminados, sino también aquellos bosquejos y notas en que el artista trató de expresar sus vividas e inmediatas impresiones originales.

Por esta razón un boceto tiene a veces más vida que la tela acabada, hecho que Byron señaló en su crítica a un colega:

... Campbell huele demasiado a óleo; nunca está satisfecho con lo que hace; ha estropeado sus mejores obras por pulirlas demasiado; la agudeza del croquis ha desaparecido. Como los cuadros, los poemas pueden resultar también demasiado retocados.³

El Diluvio, de Leonardo, no fué lo que denominaríamos "diseño de la realidad", sino, por cierto, un diseño en el que

procuró anotar todos los rasgos de la imagen que veía en su fantasía. Ello explica la profusión no sólo de elementos plásticos y gráficos, sino también dramáticos y sonoros.

Examinemos otro bosquejo que contiene todo el "palpitar" de nuestras primeras e inmediatas impresiones.

Pertenece al *Journal* de los Goncourt y es de una nota al pie de página en el registro del 18 de setiembre de 1867:

Encuentro una descripción del *Campo Atlético* en el libro de apuntes de nuestras futuras novelas que, ¡ay!, no llegamos a escribir.

... En la profunda sombra de los dos extremos del vestíbulo, el titular de los botones y los puños de las espadas de los agente de policía.

Los miembros relucientes de los luchadores apareciendo a plena luz. — Ojos desafiantes. Manos golpeando la carne al agarrarse con fuerza. — Olor a sudor de animal salvaje. — Palidez mezclada con rubios bigotes. — Carne magullada enrojeciendo. — Espaldas sudando como las paredes de piedra de un baño a vapor. Avance arrastrándose sobre las rodillas. Girando sobre sus cabezas, etc., etc.⁴

La escena nos ha sido presentada por una combinación de bien elegidos primeros planos, y por la imagen excepcionalmente tangible que surge de su yuxtaposición.

Pero, ¿qué es lo más extraordinario de todo esto? Que en unas pocas líneas de descripción las distintas tomas — "elemento de montaje" — tocan literalmente todos los sentidos, excepto tal vez el del gusto, presente sin embargo por inferencia.

1. Sentido del tacto (espaldas sudando como las paredes de piedra de un baño a vapor).
2. Sentido del olfato (olor a sudor de animal salvaje).
3. Sentido de la vista, que incluye:
luz (la profunda sombra y los miembros brillantes de los luchadores apareciendo a plena luz; los botones y los puños de las espadas de los agentes de policía titilando en la profunda sombra), y color (palidez mezclada con rubios bigotes, carne magullada enrojeciendo).
4. Sentido del oído (manos golpeando la carne).
5. Sentido del movimiento (arrastrándose sobre las rodillas, girando sobre sus cabezas).
6. Emoción pura o drama (ojos desafiantes).

Innumerables ejemplos de esta clase podrían citarse, pero todos ilustrarían en mayor o menor grado la tesis sentada anteriormente, es decir:

No hay una diferencia fundamental entre los caminos a seguir para realizar un montaje puramente visual y un montaje

que una distintas esferas de sentimiento, particularmente la imagen visual con la imagen auditiva, en el proceso de crear una sola y unificadora imagen audio-visual.

Ya en 1928, conocí esto como un principio, cuando Pudovkin, Alexandrov y yo publicamos nuestra "Declaración" sobre el film sonoro.

Pero un principio no es más que un principio, mientras que nuestra urgente tarea actual es hallar la correcta vía de acceso a esa nueva clase de montaje.

Mi búsqueda ha estado estrechamente vinculada con la producción de *Alejandro Nevsky*. Dominé a la nueva clase de montaje relacionado con dicho film:

montaje vertical.

¿Cuál es el origen de esta expresión y por qué se ha elegido?

Todos conocemos una partitura de orquesta. Hay varios pentagramas, y cada uno contiene la parte de un instrumento o grupo de instrumentos. Cada parte se desarrolla horizontalmente. Pero la estructura vertical desempeña un papel no menos importante, al relacionar entre sí todos los elementos de la orquesta dentro de cada unidad determinada de tiempo. A través de la progresión de la línea *vertical* que ocupa todo el conjunto, y entrelazado horizontalmente, avanza el intrincado y armónico movimiento musical de la orquesta entera.

Cuando pasamos de esa imagen de la partitura instrumental a la de la partitura visual, se hace necesario agregar algo nuevo: un "pentagrama" de visuales sucesivas que corresponden, de acuerdo a sus propias leyes, con el movimiento de la música y *viceversa*.

Esta correspondencia o relación podría describirse con éxito si sustituyéramos la imagen de la partitura instrumental por la estructura del montaje del cine mudo.

Para hacerlo, tendremos que extraer de nuestra experiencia del cine mudo un ejemplo de montaje *polifónico*, donde una toma se une con otra no meramente por una indicación de movimiento, valores de iluminación, una pausa en la exposición del argumento, o por algo semejante, sino por un *avance simultáneo* de una serie múltiple de líneas, cada una de las cuales mantiene un curso de composición independiente y contribuye al curso total de composición de la serie.

Tal ejemplo puede encontrarse en la estructura del montaje de la serie "procesión" de *La Línea General*.

En esta serie las varias líneas interdependientes se asemejan a un ovillo de hilo multicolor, por las líneas que lo cruzan y enlazan las tomas.

He aquí dichas líneas:

1. La línea del calor, aumentando de toma en toma.
2. La línea de los cambiantes primeros planos, aumentando en intensidad plástica.
3. La línea del éxtasis creciente, mostrada a través del contenido dramático de los primeros planos.
4. La línea de las "voces" de las mujeres (rostro de las cantantes).
5. La línea de las "voces" de los hombres (rostro de los cantantes).
6. La línea de los que se arrodillan al paso de los iconos (aumento del tiempo). Esta contracorriente originó una contracorriente mayor que fué enhebrada a través del tema principal: los portadores de iconos, cruces y banderas.
7. La línea de los que se hincan, incorporando ambas corrientes al movimiento general de la serie "desde el cielo al polvo". Desde las puntas de las cruces y banderas que brillan contra el cielo hasta las figuras postradas que golpean sus cabezas en el polvo. Este tema fué anunciado al comienzo de la serie con una toma "clave": un rápido desplazamiento de la cámara hacia abajo, desde la cruz del campanario reluciendo en el cielo hasta la base de la iglesia, a partir de donde la procesión se mueve.

El curso general del montaje fué un entrelazamiento ininterrumpido de los diversos temas en un movimiento unificado. Cada pieza de montaje tenía una doble responsabilidad: construir la *línea total* y continuar a la vez el movimiento dentro de *cada uno de los temas parciales*. Ocasionalmente una pieza de montaje contendría todas las líneas, y a veces sólo una o dos, excluyendo las restantes por un momento; otras veces uno de los temas daría un paso atrás, necesario para hacer más efectivo sus dos pasos hacia adelante, mientras los demás continuarían avanzando proporcionalmente, etc. Pero el valor de una pieza de montaje era apreciado no por un *solo* rasgo sino siempre por la *serie completa de rasgos*, antes de que pudiera fijarse su lugar en la sucesión.

Una pieza, de intensidad satisfactoria para una línea de calor, estaría fuera de lugar en ese "coro" particular, dentro del cual habría caído si hubiese sido medida solamente por su intensidad. Mientras las *dimensiones* del primer plano de un rostro podría ser adecuado para un sitio, su *expresión* quedaría mejor en otro lugar de la serie. La dificultad de este trabajo no sorprende a nadie, porque el proceso es análogo al de preparar la más modesta orquestación. Su principal dificultad consistió, naturalmente, en que el trabajo se hacía con el material menos flexible del film, y en que las exigencias de *esta serie particular* limitaban las posibilidades de variación.

Por otra parte debemos tener en cuenta que esa estructura

polifónica obtenida de muchas líneas separadas llega a su forma final no sólo a través del plan que la predeterminó. La forma final depende también del carácter de la sucesión filmica (o film completo) en cuanto es un complejo: un complejo compuesto de trozos de película que contienen imágenes fotográficas.

Fué exactamente esta clase de "ligazón" complicada desde luego (¿o tal vez simplificada?) por otra línea —el curso del sonido— que tratamos de lograr en *Alejandro Nevsky*, especialmente en la serie de guerreros alemanes avanzando sobre el cielo. Aquí las líneas de la tonalidad del cielo, nublado o claro, del acelerado paso de los jinetes, su dirección, los retrocesos o avances de los rusos, los primeros planos de las caras y los planos panorámicos, de conjunto, la estructura tonal de la música, sus temas, tiempo, ritmo, etc., crearon una tarea no menos difícil que la de la serie muda mencionada antes. Muchas horas transcurrieron hasta poder fusionar estos elementos en un todo orgánico.

Naturalmente es útil que, además de los elementos individuales, la estructura polifónica logre su efecto total a través de la sensación compuesta por todos los trozos como un todo. Esta "fisonomía" de la serie terminada es la síntesis de los rasgos individuales y de la sensación general producida por la misma. En ocasión del estreno de *La Línea General*, yo escribí acerca de esa cualidad del montaje polifónico en relación al "futuro" film sonoro.⁶

Al sincronizar la música con la serie, esta sensación general resulta un factor decisivo, pues está directamente ligada tanto a la percepción imaginativa de la música como a la de las escenas. Ello requiere constantes correcciones y ajustes de los rasgos individuales para preservar el importante efecto general.

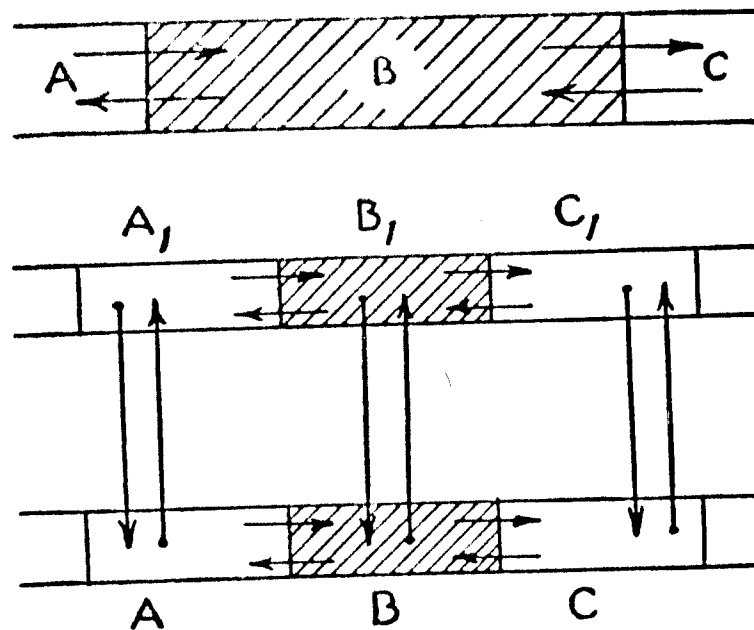
A fin de presentar mediante un diagrama lo que sucede en el montaje vertical, describámoslo gráficamente como dos líneas cada una de las cuales representa el conjunto completo de una partitura de muchas voces. La búsqueda de la correspondencia debe partir de la intención de sincronizar la fotografía y la música con el complejo "conjunto de imágenes" audio-visual.

Desde el punto de vista de la estructura del montaje, no tenemos ya una simple sucesión horizontal de cuadros, sino que ahora una nueva "superestructura" se levanta verticalmente sobre la estructura del cuadro horizontal. Trozo por trozo, estas nuevas fajas de la "superestructura" difieren en longitud de las de la estructura visual, pero, resulta innecesario decirlo, son iguales en longitud total. Las piezas de sonido no se adaptan a

las piezas fotográficas en orden sucesivo, sino en orden simultáneo.

Es interesante destacar que el principio de estas relaciones audio-visuales no difiere del de las relaciones existentes en la música ni de las existentes en la estructura del montaje mudo.

Dejando de lado por el momento nuestra discusión sobre las relaciones de la música, hablemos sobre la solución del problema de la correspondencia en el montaje mudo. Aquí el efecto



no proviene del simple orden de sucesión de los trozos de película, sino de su verdadera simultaneidad, impresión derivada a su vez de dos trozos sucesivos mentalmente superpuestos. La técnica de "doble exposición" no ha hecho más que materializar este fenómeno básico de la percepción cinemática, existente en los niveles más altos de la estructura filmica, puesto que es la "persistencia de la visión" de un cuadro a otro lo que crea la ilusión del movimiento del film. Veremos que una superpo-

sición similar tiene lugar en la etapa *más elevada* del proceso del montaje: el audio-visual. La imagen de "doble exposición" es una característica tan inherente al montaje audio-visual como a todos los otros fenómenos cinematográficos.

Mucho antes de que se soñara siquiera con el sonido, recurrió a esta técnica particular cuando quiso crear un efecto musical y sonoro por medios puramente plásticos.

...en *Huelga* (1924) hice experimentos en ese sentido. Hay una corta serie que muestra una asamblea de los huelguistas bajo la apariencia de un paseo casual, con un acordeón. Esa serie terminaba con una imagen en la que tratamos de crear efectos auditivos por medios puramente visuales. Las dos bandas del futuro —fotografía y sonido— eran ambas, en este ejemplo, una doble exposición. En la primera exposición podía verse un lago al pie de una colina por la cual ascendían, de frente a la cámara, un grupo de paseantes con un acordeón. La segunda exposición era un primer plano del enorme acordeón con sus fuelles abriéndose y sus teclas especialmente iluminadas, que abarcaba la pantalla entera. Este movimiento, visto desde distintos ángulos, creaba, sobre la otra exposición continua, la plena sensación de un movimiento melódico que unía y configuraba toda la serie.⁶

Los diagramas 1 y 2 muestran cómo la unión composicional de un film mudo (1) se distingue de la del film sonoro (2). Aparece como el diagrama de un *empalme*, porque el montaje es, en realidad, un *gran movimiento temático progresivo*, que se desarrolla a través de un diagrama continuado de empalmes individuales.

La estructura composicional de movimientos relacionados, tal como se indica en el Diagrama 2 (A₁-B₁-C₁) es familiar en música.

Y las leyes del movimiento composicional (A-B-C) han sido desarrolladas en la práctica del *film mudo*.

El nuevo problema que se presenta al cine audio-visual es encontrar un sistema para coordinar A-A₁; A₁-B₁-C₁; B-B₁; C-C₁, etc., sistema que determinará los intrincados movimientos plásticos y auditivos de un tema a través de todas las diversas correspondencias de A-A₁-B₁-C-C₁, etc. (Ver diagramas, pág. 68.)

Nuestro problema actual es encontrar la clave para estos *empalmes* verticales recién descubiertos, A-A₁, B-B₁, aprender a unirlos y a separarlos tan rítmicamente como en los medios altamente evolucionados de la música o del montaje visual. Hace mucho tiempo que ambos medios de actividad cultural aprendieron a manejar con absoluta seguridad las longitudes de A₁, B₁, etc.

Esto nos lleva a la cuestión esencial de encontrar la manera de *establecer proporciones entre figura y sonido*, y perfeccionar los compases, reglas, instrumentos y métodos que la harán factible.

En el fondo, se trata de hallar *una sincronización interna entre el cuadro tangible y los sonidos diferentemente percibidos*. Ya dominamos la sincronización física, hasta el punto de descubrir la discrepancia de un solo cuadro en la sincronización de los labios con la expresión oral.

Pero nosotros vamos más allá de la sincronización externa que hace coincidir al calzado con su crujir: hablamos de una "oculta" sincronización interna en la cual los elementos tonales y plásticos han de fusionarse por completo.

Para relacionarlos, encontramos un lenguaje común a ambos: el movimiento. Plejanov ha dicho que todos los fenómenos, en definitiva, pueden reducirse a movimiento. El movimiento revelará todos los substratos de la sincronización interna, cuya debida marcha deseamos establecer, y expondrá en forma concreta el *significado y el método* del proceso de fusión. Pasemos de lo externo y descriptivo a lo interno y profundo.

El papel del movimiento en la sincronización es evidente por sí mismo. Examinemos diferentes caminos de acceso a la sincronización en orden lógico. Son el A B C de todo grabador de sonido, pero su examen es esencial.

El primer camino estará en la esfera de la sincronización propiamente dicha, fuera del reino del interés artístico: una sincronización puramente *de hechos*; la filmación sonora de cosas naturales (el croar de una rana, el melancólico acorde de un arpa rota, el rechinar de las ruedas de un coche sobre las piedras).

En este caso, el arte comienza recién en el momento de la sincronización, cuando la conexión natural entre el objeto y su sonido no es simplemente *registrada* sino *dictada* por las exigencias del trabajo expresivo en marcha.

En las formas más rudimentarias de expresión, ambos elementos (cuadro y sonido) serán registrados en una identidad de *ritmo*, de acuerdo al contenido de la escena. Esta es la circunstancia más simple, fácil y frecuente en tomas cortadas y editadas según el ritmo de la música sobre el curso paralelo de sonido. El hecho de que el movimiento exista o no en esas tomas no tiene gran importancia. Si existe, el único requisito es que concuerde con el ritmo fijado por el curso paralelo.

Sin embargo, es evidente que aun en este plano comparati-

vamente bajo de sincronización pueden crearse interesantes y expresivas composiciones.

Esta sencillísima circunstancia —simple coincidencia "métrica" de acento ("escansión" filmica)— permite ordenar una amplia variedad de combinaciones sincopadas y un "contrapunto" puramente rítmico en la ejecución registrada de golpes libres, tomas a diversas distancias, temas repetidos o repercutidos, etc.

¿Cuál es el paso que sigue a este segundo nivel de movimiento sincronizado de superficie? Es posible que sea uno de tal índole que nos permita mostrar no sólo el movimiento rítmico sino el *movimiento melódico también*. Lanz se expresó correctamente cuando dijo sobre la melodía:

...hablando estrictamente, uno no "oye" una melodía. Somos capaces o incapaces de seguirla, lo cual significa que tenemos o no la capacidad de organizar los tonos en una unidad superior... 7

Entre todos los medios plásticos de expresión a nuestro alcance, encontraremos seguramente aquellos cuyo movimiento armonice con el del modelo rítmico y con el de la *línea melódica*.

Tenemos ya alguna idea de cuáles podrían ser esos medios, pero puesto que hemos de tratarlos luego en detalle, sólo diremos ahora que probablemente serán extraídos, en su mayoría, de un elemento "lineal" del arte plástico.

La "unidad superior" en que somos capaces de organizar los tonos *separados* de la escala musical puede representarse gráficamente como una línea que los une a través de movimiento. Los cambios tonales sobre esta línea pueden también representarse como un movimiento *vibrante* cuyas características son perceptibles como sonidos de notas y tonos variables.

¿A qué elemento visual imita este nuevo tipo de "movimiento" introducido en nuestra discusión por los tonos? Desde luego, ha de ser un elemento que se mueva también por vibraciones (aunque de una formación física distinta), y se caracterice por tonos. Este equivalente visual es el color. (En una comparación aproximada, la nota corresponde al juego de luz y la totalidad al color.)

Resumiendo, hemos demostrado que la sincronización puede ser "natural", métrica, rítmica, melódica y tonal.

La coincidencia de fotografía y sonido puede producir una sincronización que cumpla todas estas virtualidades (aunque ocurre muy rara vez) o puede construirse sobre una combinación de elementos dispares sin tratar de ocultar la disonancia

resultante entre los auditivos y los visuales. Esto ocurre con frecuencia. Y en tal caso, explicamos que los visuales "existen por sí solos" y que la música también "existe por sí sola": fotografía y sonido marchan independientemente, sin unirse en un todo orgánico. Es importante tener en cuenta que nuestro concepto de la sincronización no supone necesariamente consonancia. Existen plenas posibilidades para la ejecución de "movimientos" que se correspondan o no, pero en ambas circunstancias la relación debe *verificarse composicionalmente*. Es evidente que, según las necesidades, cualquiera de estos modos de sincronización puede servir como factor "genuino", determinante de la estructura. Algunas escenas requieren ritmo como factor determinante, otras tono, etc.

Pero volvamos a aquellas formas variables o, para hablar con más exactitud, a los distintos campos de sincronización.

Observamos que estas formas variables coinciden con aquellas otras del cine mudo establecidas en 1928-1929 e incluidas más tarde en el programa de enseñanza de dirección de películas.

En aquel tiempo, estos "terminos" pudieron parecer a algunos de mis colegas innecesariamente pedantes o traviesas comparaciones con otros medios. Pero ya entonces señalamos la importancia de tal acceso a los "futuros" problemas del cine sonoro. Ahora es, clara y concretamente, una parte sensible de nuestros experimentos sobre relaciones audio-visuales.

Incluían también el montaje "armónico", forma de sincronización que ha sido tratada ligeramente, más arriba, al referirnos a *La Línea General*. Por este término, tal vez no del todo exacto, debemos entender una intrincada polifonía y una percepción de los trozos (de música y fotografía) como un *todo*. Este todo llega a ser el factor de la percepción que sintetiza esa imagen original hacia cuya final revelación ha sido dirigida toda nuestra actividad.

Llegamos al asunto básico y esencial a que conduce la *definitiva sincronización interna, aquella existente entre la imagen y el significado de los trozos*.

El circuito es completo. De la misma fórmula que une el significado de todo el trozo (si es un film entero o sucesión) y la *selección meticulosa y hábil de los trozos, surge la imagen del tema, fiel a su contenido*. A través de esta fusión, y a través de la fusión de la lógica del tema filmico con la *forma más elevada* en que ese mismo tema es modelado, se logra la *revelación total del significado del film*.

Tal premisa sirve naturalmente como fuente y punto de

partida para toda la serie de diferentes métodos de sincronización. Porque cada clase "distinta" está rodeada por el todo orgánico, y da forma concreta a la imagen básica a través de sus propios límites específicamente definidos.

Comencemos nuestra investigación en el campo del color no sólo porque el color es hoy el problema más inmediato y estimulante del film, sino principalmente porque ha sido (y es todavía) muy utilizado para *decidir* el asunto de la *correspondencia auditivo pictórica, absoluta y relativa*, y como exteriorización de las *emociones humanas*. Ello sería fundamentalmente importante para los problemas y principios de la imagen audio-visual. El desarrollo más gráfico y efectivo de un *método* de investigación estaría en el campo de la *sincronización melódica*, por la conveniencia del análisis gráfico y nuestro campo primario de la reproducción del blanco y negro.

Consideramos entonces primero el problema de la asociación de la música con el color, el cual nos llevará a la vez a la consideración de aquella forma de montaje que puede llamarse *cromofónica* o montaje audio-visual.

¡Suprimir las barreras entre la figura y el sonido, entre el mundo que se ve y el mundo que se oye! ¡Efectuar una unidad y una armoniosa relación entre estas dos esferas opuestas! ¡Qué apasionante tarea!

Los griegos y Diderot, Wagner y Scriabin: ¿Quién no ha soñado con este ideal? ¿Quién no ha intentado darle realidad? Pero nuestro examen de sueños no puede comenzar aquí.

Debemos hallar algún método para fusionar el sonido con la figura y efectuar algunas investigaciones preliminares.

Comenzaremos observando las formas tomadas por esos sueños de una fusión audio-visual que inquietaron a la humanidad durante tanto tiempo. El color ha tenido siempre algo más que una participación mediana en esos sueños.

El primer ejemplo, extraído del límite entre los siglos XVIII y XIX, no es remoto, pero sí muy gráfico. Cedamos la palabra a Karl von Eckartshausen, autor de *Descubrimientos de las Ciencias Filosóficas Ocultas y los Velados Secretos de la Naturaleza*.⁸

He tratado durante mucho tiempo de determinar la armonía de todas las impresiones sensoriales, para hacerla clara y perceptible.

Con este fin mejoré la música ocular inventada por Père Castel.⁹

Construí esta máquina en toda su perfección, para que los acordes de color pudieran producirse igual que las cuerdas tonales. He aquí la descripción del instrumento:

Había fabricado vasos cilíndricos de media pulgada de diámetro y del mismo tamaño, que llené con colores químicos diluidos. Los ordené como las teclas de un clavicordio, arreglando los matices de color igual que notas. Detrás de ellos coloqué pequeños lóbulos de bronce que los cubrían y no dejaban ver ningún color. Estos lóbulos estaban conectados con las teclas del clavicordio; al golpear una nota el lóbulo se levantaba, permitiendo entonces ver el color. Así como una nota desaparece si se retira el dedo de la tecla, desaparece también el color, ya que, debido a su peso, el lóbulo de metal cae rápidamente y lo cubre. El clavicordio se iluminaba desde atrás por medio de velas de cera. La belleza de los colores es indescriptible; sobrepasa las más espléndidas joyas. Es imposible expresar la impresión visual despertada por los distintos acordes de color...

UNA TEORÍA DE MÚSICA OCULAR

Así como en una ópera los tonos musicales deben armonizar con las palabras del drama, del mismo modo los colores deben corresponder con las palabras.

Doy un ejemplo para que esto sea más comprensible. Es un pequeño poema que yo escribí y al que puse mi música de color. Dice así:

PALABRAS: *Tristemente vagaba la hermosa doncella.*
MÚSICA: Las notas de una flauta, quejumbrosa.
COLOR: Oliva, mezclado con rosa y blanco.

PALABRAS: *... en floridas praderas.*
MÚSICA: Tonos altos, alegres.
COLOR: Verde, mezclado con violeta y amarillo margarita.

PALABRAS: *Cantando una canción, alegre cual una alondra.*
MÚSICA: Notas suaves, que suben y bajan blandamente en rápida sucesión.
COLOR: Azul oscuro con franjas escarlata y verde amarillento.

PALABRAS: *Y Dios, en el templo de la creación, la oye.*
MÚSICA: Majestuosa, digna.
COLOR: Una mezcla de los más espléndidos colores —azul, verde y rojo— glorificada con el amarillo del amanecer y púrpura y disolviéndose en verde suave y amarillo pálido.

PALABRAS: *El sol aparece sobre las montañas*
MÚSICA: Un bajo majestuoso, cuyos medios tonos se elevan imperceptiblemente.
COLOR: Amarillos brillantes mezclados son el color del amanecer, disolviéndose en verde y amarillo blanquecino.

PALABRAS: *Y brilla sobre la violeta en el valle.*
MÚSICA: Tonos suaves descendentes.
COLOR: Violeta, alternando con verdes variados.

Esto sería suficiente para demostrar que los colores poseen también el don de expresar las emociones del alma...

Si se piensa que la cita es muy poco común, elijamos una de las más conocidas: el famoso soneto del "color" de Arthur Rimbaud, *Voyelles*, cuyo esquema de la correspondencia entre color y sonido ha inquietado a tantas mentes:

A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles.
Je dirai quelque jour vos naissances latentes.
A, noir corset velu des mouches éclatantes
Qui bombillent autour des puanteurs cruelles.

Golfe d'ombre; E, candeur des vapeurs et des tentes,
Lance des glaciers fiers, rois blancs, frisson d'ombelles;
I, pourpres, sang craché, rire de lèvres belles
Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibration divins des mers virides,
Paix des pâtis semés d'animaux, paix des rides
Qui l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;

O, suprême clairon plein de strideurs, étranges,
Silences traversés des Mondes et des Anges.
—O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux.

El esquema de Rimbaud se aproxima a veces al de René Ghil¹⁰, aunque en su mayor parte ambos divergen notablemente:

oû, ou, oui, iou, oui
ô, o, io, oi
â, a, ai, ai
eû, eu, ieu, eui, eui
û, u, iu, ui, ui
e, è, é ei, ei
ie, iè, ié, i, i, ii

Bruns, noirs à roux
Rouges
Vermillons
Oranges à ors, verts
Jaunes, ors verts
Blancs, à azurs pâles
Bleus, à azurs noirs.

Después que Helmholtz hubo publicado los resultados de sus experimentos sobre la correlación de los timbres de voces e instrumentos¹¹, Ghil perfeccionó su propio esquema introduciendo no sólo consonantes y timbres instrumentales, sino también una lista completa de emociones, premisas e hipótesis que habían de considerarse como manteniendo una absoluta correspondencia.

En su análisis del romanticismo, Max Deutschbein llegó a la conclusión de que la "síntesis de las distintas sensaciones" es uno de los indicios fundamentales de una obra de arte romántica.¹²

En completa armonía con esta definición se halla el esquema de correspondencia entre vocales y colores determinada por A. W. Schlegel (1767-1845):

A representa el rojo claro (*das rote lichteille A*) y significa Juventud, Amistad y Alegria. I significa azul cielo y simboliza el Amor y la Sinceridad. O es púrpura. U quiere decir violeta, y OO está adornada de azul marino.¹³

Más tarde, en nuestro siglo, otro romántico prestó gran atención a este problema. Lathado Hearn, sin embargo, no intenta ninguna "clasificación" y hasta critica al alejarse de un acceso espontáneo a tal sistema, como podemos ver en su carta de junio 14 de 1893,¹⁴ donde desaprueba *En la Nota de Azul*, de John Addington Symonds.

Pero en esa misma carta escrita a su amigo Basil Hall Chamberlain, dice:

...usted me ilustró inmediatamente los valores. Cuando escribí sobre el "profundo bajo" de aquel verde pude ver, sentir, oler, gustar y masticar la hoja; era más bien de gusto amargo y densa, y olía débilmente... He estado pensando en colores soprano, alto, contralto, tenor y barítono...

Unos días antes, había prorrumpido en un apasionado arranque por esta causa:

Al reconocer la realidad de las palabras usted debe reconocer sin embargo su belleza fisonómica... Para mí las palabras tienen color, forma, figura, maneras, gestos, carácter, estados de ánimo, caprichos, tonos, tintes, personalidad...¹⁵

Más adelante, en un ataque a los editores de revistas que se oponen a este estilo, dice que claman:

Los lectores no piensan como usted acerca de las palabras. No se puede suponer que ellos sepan que usted piensa que la letra A es rojo-rubor, y la E azul pálido. No se puede suponer que ellos sepan que usted cree que la J usa barba y turbante; que la X inicial es un viejo griego arrugado...

Hearn da su respuesta a estos críticos:

Porque la gente no puede ver el color de las palabras, los tintes de las palabras, sus secretos y fantásticos movimientos;

porque no pueden oír el murmullo de las palabras, el susurro del cortejo de letras, las flautas y los tambores de sueño, débil y misteriosamente tocados por las palabras;

porque no pueden percibir el mohín de enojo de las palabras, el enfado de las palabras, y la furia de las palabras, el llanto, la ira y la angustia y la orgía de las palabras;

porque son insensibles a la fosforescencia de las palabras, a la fragancia de las palabras, a la fetidez de las palabras, a la ternura o dureza, a la sequedad o jugosidad de las palabras;

al intercambio de valores en el oro, la plata, el bronce y el cobre de las palabras:

¿Es eso una razón para que no tratemos de hacerlas oír, hacerlas ver, hacerlas sentir?...

En otra parte habla de la variabilidad de las palabras:

Hace mucho dije que las palabras eran como lagartos por su propiedad de cambiar de color según su posición.¹⁶

Este refinamiento de Hearn no es accidental. Puede explicarse en parte por su miopía, que había aguzado sus percepciones en estos asuntos. Una explicación mejor está en su larga residencia en el Japón, donde la facultad de encontrar una relación audiovisual se había desarrollado con especial agudeza.

Lafcadio Hearn nos ha traído al Oriente, donde las relaciones audio-visuales no sólo forman parte del sistema educacional chino, sino que están verdaderamente incorporadas al Código de leyes. Derivan de los principios de Yang y Yin, sobre los cuales está basado todo el sistema de la concepción del universo de los chinos y su filosofía.*

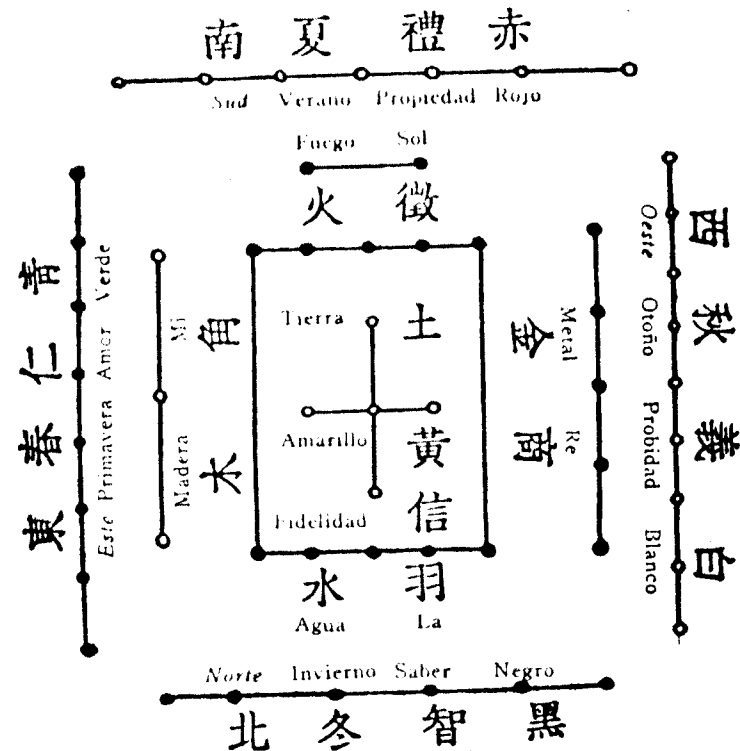
De acuerdo a la tradición Sung esta ley (*ho t'u*) fué entregada al mundo en forma de diagrama y subida desde el río gota a gota en la boca de un dragón.¹⁷

Más interesante aún que la correspondencia entre ciertos sonidos y colores es el reflejo análogo de las *tendencias artísticas* de ciertas "épocas" en la estructura de la música y de la pintura.

* Yang y Yin —descrito como un círculo y encerrado dentro de él: Yang y Yin-Yang, claro; yin, oscuro— cada uno llevando dentro de sí la esencia del otro; yang y yin siempre opuestos, siempre unidos. Un principio excepcionalmente apropiado para ser estudiado por un realizador cinematográfico.

De la nutrida literatura sobre este tema, abordado por primera vez por Woolf, elegimos un artículo de René Guilleré acerca de "la edad del jazz", *Il n'y a plus de perspective*:

Antes, la ciencia de la estética basaba su contenido en el principio de los elementos fusionados. La música, sobre la continua línea melódica que pasa a través de acordes armónicos; la literatura, sobre la fusión de los elementos



de una oración a través de conjunciones y transiciones; el arte, sobre una continuidad de formas plásticas y estructuras combinadas de esas formas.

La estética moderna está construida sobre la desunión de los elementos y acentúa su contraste; repetición de elementos idénticos, lo cual sirve para reforzar la intensidad del contraste...¹⁸

Es necesario destacar que la *repetición* puede muy bien desempeñar dos funciones.

Una de ellas consiste en facilitar la creación de un todo orgánico.

La otra es servir de medio de desarrollo a esta intensidad ascendente que menciona Guilleré. No necesitamos ir lejos en busca de ejemplos de ambas funciones. Pueden encontrarse en los films.

La primera se pone de manifiesto en *Potemkin*, en la repetición de "¡Hermanos!", que tiene lugar por primera vez en el alcázar, antes de que los marinos se nieguen a hacer fuego; después, no como subtítulo sino como la sucesión de los veleros que unen la costa y el barco, y por último, otra vez como subtítulo, "¡Hermanos!", cuando el escuadrón deja que el *Potemkin* pase, sin atacarlo.

Alejandro Nevsky contiene un ejemplo de la segunda función de la repetición: aumentar la intensidad. En lugar de repetir un solo compás de música *cuatro* veces tal como está escrito en la partitura, yo multipliqué por tres, obteniendo *doce* repeticiones exactas. Esto ocurre en la serie donde la milicia de campesinos rompe la retaguardia de la cuña alemana. El efecto que resulta del aumento de emoción cuando deja de ganar el aplauso del espectador.

Siguiendo con el artículo de Guilleré:

...en el jazz, si examinamos sus elementos musicales y su método de composición, descubrimos una expresión típica de esta nueva estética.

Sus partes básicas: sincopa y predominio de ritmo. Esto suprime las líneas de Massenet, y todos los arabescos lentos. El ritmo está determinado por el ángulo: vértice saliente, perfil agudo. Tiene una estructura rígida, firmemente construida. Lucha por la plasticidad. El jazz busca volumen de sonido, volumen de frase. La música clásica se basaba en planos (no en volúmenes) ordenados en capas, erigidos uno sobre otro; planos horizontales y verticales, que creaban una arquitectura de nobles proporciones: palacios con terrazas, columnatas, escaleras monumentales, alejándose en profunda perspectiva. En el jazz todos los elementos son traídos a primer plano. Es una ley importante que puede encontrarse en la pintura, en los decorados teatrales, en los films y en la poesía de nuestro tiempo. La perspectiva convencional con su foco fijo y sus puntos desapareciendo gradualmente ha sido dejada de lado.

Está al día, en arte y literatura, crear a través de perspectivas simultáneas; lograr una compleja síntesis de diferentes puntos de vista de un objeto, tomados desde abajo y desde arriba.

La perspectiva antigua nos presentaba conceptos geométricos de objetos tal como sólo podría verlos un ojo ideal. Nuestra perspectiva nos muestra los objetos, tal como nosotros los vemos con ambos ojos, andando despie-

ocupadamente. Ya no construimos el mundo visual con un ángulo agudo que converge en el horizonte. Abrimos este ángulo, anisotrópico la representación contra nosotros, sobre nosotros, hacia nosotros... Tomamos parte en este mundo. Por eso es que no tenemos que usar primeros planos en el film: fotografiar a un hombre tal como a veces se nos parece, fuera de las proporciones naturales, repentinamente, a cincuenta centímetros de distancia; no tenemos que usar metáforas que salten de los versos de un poema, o permitir que el sonido penetrante de un trombon se desprenda de la orquesta, agresivamente.

En la perspectiva antigua los planos obraban como los flancos de una decoración teatral: alejándose en forma de embudo hacia el fondo, donde la perspectiva se cierra en una columnata o en una monumental escalera. Similarmente, en música, esos flancos formados por la doble hilera de contrabajos, violoncelos y violines, se recortaban en planos, uno tras otro, como los escalones de una gran avenida, llevando la vista sobre las terrazas hacia la triunfante puesta de sol de los bronceos. En literatura dominaba la misma estructura: elegantes parcos de un árbol a otro; cada personaje descrito minuciosamente, desde el color de sus cabellos... En nuestra nueva perspectiva no hay escaleras ni avenidas. Un hombre entra en su ambiente; el ambiente es visto a través del hombre. Uno funciona a través del otro.

En otras palabras, en nuestra perspectiva no hay perspectiva. Los volúmenes ya no se crean mediante la perspectiva; las diferentes intensidades y saturaciones de color crean ahora los volúmenes. El volumen musical ya no es creado por planos que se alejan, instrumentos colocados más cerca y silencios apropiados. El volumen es creado por el volumen de sonido. Ya no hay grandes telas pintadas, con sonido a manera de telón de fondo. El jazz es volumen. No emplea voces con acompañamiento, a semejanza de figuras contra un fondo. Todo actúa. Cada instrumento toca su solo participando en el todo. La orquesta ha perdido hasta sus divisiones impresionistas: todos los violines, por ejemplo, tocan el mismo tema sobre notas armónicas para crear una mayor riqueza de sonido.

En el jazz cada hombre toca por sí mismo en un conjunto general. Idéntica ley se aplica en el arte: el fondo es en sí un volumen.

El fragmento anterior es interesante porque nos da un cuadro de estructuras equivalentes a las artes gráficas y musicales, particularmente de la arquitectura, aunque los problemas que surgen aquí conciernen principalmente a los conceptos de proporción y espacio. De todas maneras no tenemos más que observar un grupo de pinturas cubistas para convencernos de que lo que sucede en ellas es algo oído ya en la música de jazz.

Se revela también en el paisaje arquitectónico: la arquitectura clásica tiene la misma relación con la composición musical que el paisaje urbano moderno con el jazz.

En verdad, las villas y plazas romanas, los parques y terrazas de Versalles pueden ser prototipos para la estructura de la música clásica. La moderna escena urbana, especialmente la de

una gran ciudad durante la noche, aparece claramente como el equivalente plástico del jazz. Es muy notable aquí la característica señalada por Guilleré, es decir, la ausencia de perspectiva.

Todo el sentido de la perspectiva y de la profundidad realista es borrado por un mar nocturno de avisos eléctricos. Lejos y cerca, pequeñas (en primer plano) y grandes (al fondo), elevándose y cayendo, corriendo y formando círculos, estallando y desvaneciéndose, estas luces tienden a destruir todo sentido de espacio real, fundiéndose finalmente en un solo plano de puntos luminosos coloreados, y en líneas de neón que se mueven sobre la superficie de un cielo de terciopelo negro. Así se acostumbra a pintar las estrellas: ¡como clavos brillantes martillados en el cielo!

Reflectores sobre los coches veloces, sobre los rieles que se alejan, focos sobre las veredas mojadas, todo ello reflejado en charcos que destruyen nuestro sentido de orientación (¿cuál es la parte de arriba, cuál la de abajo?) y refuerzan el espejismo de arriba con un espejismo situado debajo de nosotros; precipitándonos entre estos dos mundos de señales eléctricas, ya no vemos un solo plano, sino un sistema de bastidores teatrales suspendidos en el aire y a través de los cuales fluye la corriente nocturna de luces de tránsito.

Esto nos recuerda otro cielo estrellado arriba y abajo, porque los personajes de *Una terrible venganza*, cuento de Gogol, imaginaban que el mundo flotaba en el río Dnieper, entre el cielo estrellado y su reflejo en el agua.

Las impresiones precedentes eran por lo menos las de un visitante de las calles de Nueva York durante las horas del atardecer y de la noche. *

El artículo de Guilleré gana mayor interés no sólo por su descripción de la correspondencia entre la música y las artes gráficas, sino también por presentar la idea de que estas artes, en conjunto, corresponden a la *imagen misma de una época* y

* Impresiones similares han sido consignadas por Antoine de Saint Exupéry al describir un encuentro aéreo con una tormenta: "¿Horizontes? Ya no había horizonte. Yo estaba en los bastidores de un teatro, confundido con trozos de escenografía. Vertical, oblicua, horizontal, toda la geometría plana estaba en remolino. Cien valles transversales se mezclaban en una confusión de perspectivas... Por un solo segundo, en un paisaje de vals como éste, el aviador había sido incapaz de distinguir entre las laderas verticales y los planos horizontales..." (*Viento, Arena y Estrellas*. Reynal y Hitchcock, 1941, pág. 83.).

a la imagen del proceso racional de los que están ligados a la época. Este cuadro familiar a nosotros, con esa "ausencia de perspectiva", ¿no está reflejando la falta de perspectiva histórica en una gran parte del mundo del hoy, o la imagen de una orquesta en la que cada músico actúa por su propia cuenta y lucha por romper ese inorgánico conjunto de muchas unidades tomando un curso independiente, pero ligado al todo sólo por la férrea necesidad de un ritmo común?

Es interesante observar que todos los rasgos característicos mencionados por Guilleré se han encontrado en el curso de la historia del arte. Cada vez que reaparecen en la historia, se los ve aspirando a un todo unificado, a una unidad superior. Sólo en los períodos de decadencia del arte este movimiento centrípeto se convierte en un movimiento centrífugo y arroja a un lado todas las tendencias unificadoras incompatibles con una época que pone todo su énfasis en el individualismo. Recordemos a Nietzsche:

... ¿Cuál es la característica de toda la decadencia literaria? La vida no reside ya en el todo. La palabra alcanza superioridad y salta de la oración; la oración se extiende demasiado y oscurece el significado de la página; la página adquiere vida a expensas del todo; el todo ya no es un todo... Ha dejado de existir por completo; es una mezcla, una recapitulación artificial, un producto desnaturalizado...¹⁹

El rasgo fundamental y característico está precisamente aquí y no en los particulares separados. ¿No son los bajorrelieves egipcios obras valiosas aun cuando fueron realizadas sin el conocimiento de la perspectiva lineal? ¿No hicieron Durero y Leonardo un uso simultáneo deliberado de varias perspectivas y puntos de concurso cuando convenía a sus propósitos? *

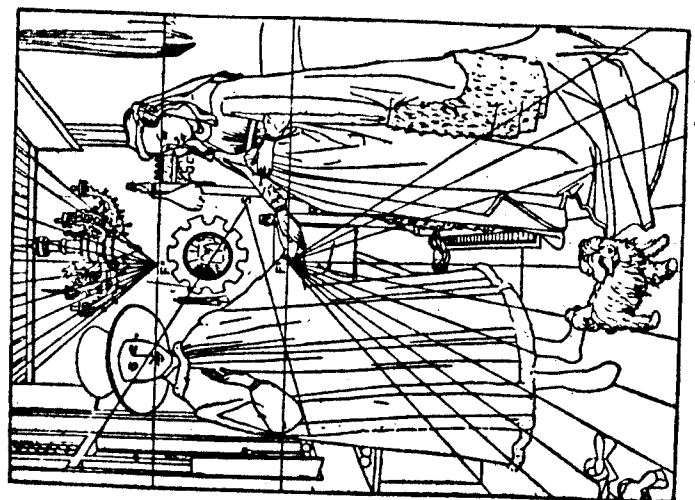
Y en su cuadro "Juan Arnoltini y su esposa", Jan van Eyck empleó plenamente tres puntos de huida (ver ilustración página 85).²⁰ En su caso pudo haber sido un método inconsciente, pero ¡qué maravillosa intensidad de profundidad gana la pintura con ello!

¿No es perfectamente lícito para los paisajistas chinos evitar llevar la vista a una sola profundidad, extendiendo en cambio la perspectiva a lo largo del panorama entero, a fin de que parezca que las montañas y cascadas se mueven hacia nosotros?

* En el famoso cuadro *La Última Cena*, el punto de concurso de los objetos que están sobre la mesa no coincide con el del salón. El grabado de Durero (pág. 85) es típico en su uso de doble perspectiva.



Izquierda: Diagrama de Jan van Eyck, *Giovanni Arnolfini y su esposa*, mostrando tres puntos que se esfuman (S, F, F'). — Derecha: Diagrama de un grabado por Alberto Durero mostrando su delirio. — Abajo: Diagrama de un grabado por Alberto Durero mostrando su delirio. (Véase página 84.)



¿No han usado los grabadores japoneses "super-close-ups de primeros planos y rasgos eficazmente desproporcionados en "super-close-ups" de rostros?

Podría objetarse que nuestro propósito no ha sido exponer las tendencias unitarias de épocas anteriores, sino simplemente demostrar un diapason menos importante y meramente complementario en nuestra comparación con una época decadente.

¿Dónde, por ejemplo, podemos encontrar en el pasado tal grado de simultaneidad de puntos de vista desde arriba y abajo, de planos horizontales y verticales mezclados, como el que encontramos antes al buscar ejemplos de "síntesis intrínseca"?

Los modernos decorados "simultáneos" tienen también sus antecesores, tales como los diseñados por Yakulov²¹ según la "tradición cubista", cortados a través de lugares de acción ampliamente separados y a través de exteriores. Sus prototipos exactos pueden encontrarse en la técnica teatral de los siglos XVI y XVII: diseñadores de decorados únicos ofrecían al empresario un desierto, un palacio, la cueva de un ermitaño, el trono de un rey, el cuarto de vestir de una reina, un sepulcro y varios cielos, todo por el precio de uno! Tal ingenuidad recuerda inmediatamente ciertas obras de Picasso, de su período cubista y aún más recientes, en las cuales una cara o una figura es presentada desde múltiples puntos de vista y en las diversas etapas de una acción.

La portada de lámina de cobre de una biografía española de San Juan de la Cruz del siglo XVII muestra al Santo en el momento que contempla la aparición milagrosa del crucifijo. Con un efecto sorprendente, hay incorporada a la misma lámina otra vista en perspectiva del mismo crucifijo, como observado desde el punto de vista del santo.

Si estos ejemplos son demasiado particulares, tomemos pues a El Greco. El nos da un ejemplo de la perspectiva de un artista, saltando violentamente hacia atrás y hacia adelante, fijando en la misma tela detalles de una ciudad, vista no sólo desde varios puntos exteriores, ¡sino también desde varias calles, callejuelas y plazas!

Todo ello está hecho con una conciencia tal de su derecho a trabajar así, que hasta ha registrado la descripción del procedimiento en un mapa colocado en el paisaje con tal propósito. Probablemente haya tomado esta precaución para evitar cualquier malentendido por parte de la gente que conocía la ciudad de Toledo demasiado bien como para considerar que su obra fuera algo más que una forma de caprichoso "izquierdismo".

El cuadro es su *Vista y Plano de Toledo*, terminado entre 1604 y 1614, y que se halla ahora en el Museo de El Greco, de Toledo. Contiene una vista general de Toledo desde la distancia aproximada de un kilómetro, hacia el este. A la derecha un joven despliega el mapa de la ciudad. Sobre éste El Greco ordenó a su hijo que escribiera las siguientes palabras:

Ha sido forzoso poner el hospital de don Joan de Tauera en forma de modelo, porque no solo venía a cubrir la puerta de visagra, mas subia el cimborrios o copula, de manera que sobrepujara la ciudad, y así, una vez puesto como modelo y movido de su lugar, me pareció mostrar la haz antes que la otra parte y en lo demas de como viene con la ciudad se vera en la planta.

También en la historia de una Señora que trae la casulla a S. Ildefonso para su ornato y hazer las figuras grandes, me he valido en cierta manera de ser cuerpos celestiales como venios en las luzes que vistas de lexos por pequeñas que sean nos parecen grandes.²²

¿Qué es lo que ha cambiado? Las *proporciones realistas* han sido alteradas, y mientras parte de la ciudad es exhibida desde una dirección, un detalle de ella se exhibe desde la *dirección exactamente opuesta*.

Por eso es que insisto en incluir a El Greco entre los precursores del montaje filmico. En este ejemplo particular aparece como un precursor del noticioso, porque su "reedición" es más informativa que en su otra *Vista de Toledo* (pintada en el mismo periodo).²³ En este trabajo realizó una no menos radical *revolución en el montaje* del paisaje realista, pero hecha a través de una tempestad *emocional*, que ha inmortalizado el cuadro.

El Greco nos hace regresar a nuestro tema principal porque su pintura tiene un exacto equivalente musical en una parte de la variada música popular de España. El famoso pintor entra en nuestro problema de montaje audio-visual, pues es imposible que no conociera dicha música: tan cerca está el espíritu de su obra de las características del llamado *cante jondo*.

Este parentesco espiritual (sin referencia al cine, naturalmente) es mencionado por Legendre y Hartmann en la introducción a su monumental catálogo de las obras de El Greco.

Empiezan citando el testimonio de José Martínez acerca de que El Greco solía invitar músicos a su casa (Martínez criticaba tal conducta por ser un "lujo innecesario"). No podemos dejar de imaginar que sería natural una afinidad de la música con la pintura en la obra de un artista que sentía tan grande amor por la música. Legendre y Hartmann declaran abiertamente:

...creemos facilmente que El Greco amaba el *cante jondo*, y trataremos de explicar cómo su obra representa en pintura la contraparte de lo que el *cante jondo* representa en la música.²⁴

Al buscar una descripción y análisis del *cante jondo* encontramos un folleto publicado anónimamente por Manuel de Falla en ocasión del festival de *cante jondo* organizado en Granada por él y por Federico García Lorca.²⁵ Este folleto ha sido sintetizado y reproducido en el trabajo de J. B. Trend sobre Falla. Después de delinear los elementos del canto bizantino, de la canción árabe y de la música egipcia que posee el *cante jondo*...

...Falla encuentra analogías con ciertos tipos de melodía escuchados en la India y otros lugares de Oriente. Las posiciones de los intervalos más pequeños en la escala no son invariables; su producción depende del subir o bajar de la voz debido a la expresión dada a la letra que se canta...; además, cada una de las notas susceptibles de alteración es dividida y subdividida, concluyendo en ciertos casos en la alteración de las notas de ataque y resolución de algunos fragmentos de la frase.

A esto hay que agregar el *portamento* de la voz: esa manera de cantar que produce las infinitas gradaciones de tono existente entre dos notas, próximas o distantes. "Resumiendo lo dicho, podemos afirmar: primero, que en el *cante jondo* (igualmente en las primitivas melodías de Oriente) la escala musical es la consecuencia directa de lo que podría llamarse escala oral... La actual escala temperada sólo nos permite cambiar las funciones de una nota, mientras que en la "modulación enarmónica" propiamente dicha, ese tono es modificado de acuerdo a las necesidades naturales de sus funciones..."

Otra peculiaridad del *cante jondo* es el empleo de un compás que raramente excede los límites de una sexta. "Esta sexta, por supuesto, no está compuesta solamente por nueve semitonos, como sucede en nuestra escala temperada. Con el empleo del género enarmónico se produce un considerable aumento en el número de tonos que el cantor puede emitir".

En tercer lugar, el *cante jondo* proporciona ejemplos de la repetición de la misma nota —hasta la obsesión— frecuentemente acompañadas por una *apoggiatura* arriba o abajo...

Aunque la melodía gitana es rica en figuras ornamentales, éstas (como en la primitiva música oriental) se emplean sólo en determinados momentos como expansión lírica o como estallidos apasionados sugeridos por las fuertes emociones descritas en el texto. Pueden considerarse, por lo tanto, como inflexiones vocales extendidas, más que como figuras ornamentales, aunque suponen a éstas, al ser traducidas en los intervalos geométricos de la escala temperada.²⁶

Legendre y Hartmann no dejan duda alguna en el lector respecto de la analogía entre el *cante jondo* y El Greco.

...cuando contemplamos esos "intervalos" de color sutilmente divididos, en los cuales las modulaciones esenciales se prolongan hasta el infinito, esas figuras arrebatadas, esos gestos explosivos, esas violentas contorsiones que tanto horrorizan a los espíritus mediocres e incoloros, oímos el *Cante Jondo* de la pintura: una expresión de España y del Este; de Occidente y de Oriente... 27

Otros estudiosos de El Greco, como Maurice Abbrès, Meier-Graefe, Kehrer, Willumsen, sin referirse realmente a la música, han descrito sin embargo, *casi con esas mismas palabras* el efecto de los cuadros de El Greco. ¡Qué afortunados son los que pueden confirmar tales impresiones con sus propios ojos!

Una evidencia no sistematizada, pero muy curiosa, se da en las memorias de Yastrebtzev sobre Rimsky-Korsakov. Leemos en el registro del 8 de abril de 1893:

En el transcurso de la tarde, la conversación giró sobre el tema de la tonalidad y Rimsky dijo que las armonías en sostenido le producían el efecto personal de *colores*, mientras que las armonías en bemol le comunicaban estados de ánimo de "mayor o menor grado de entusiasmo". Do sostenido menor, seguido de Re bemol mayor, en la escena "Egipto" de *Mlada* fue "deliberadamente introducido para transmitir un sentimiento de entusiasmo, así como el color rojo despierta sensaciones de calor y el rojo y el morado sugieren frío y oscuridad. "Posiblemente —agregó— ésa sea la causa de que la extraña tonalidad (mi menor) del Preludio de *Das Rheingold*, de Wagner, tenga siempre un efecto tan deprimente sobre mí. Yo lo hubiera transportado a la clave de Mi mayor." 28

De paso, recordemos las "sinfonías de color" de James Mc Neil Whistler: *Armonía en Verde y Azul*, *Nocturno en Azul y Plata*, *Nocturno en Azul y Oro*, y sus *Sinfonías en Blanco*. 29

Las asociaciones de audio-color han interesado hasta a una figura tan poco respetada como Böcklin:

Para él, que siempre meditaba sobre el secreto del color, todos los colores hablaban —como informa Floerke— y a su vez, todo lo que él percibe, interior y exteriormente, se traduce en color. Estoy convencido de que para él el sonido de una trompeta, por ejemplo, es rojo canela. 30

Respecto del predominio de este fenómeno, es muy apropiada la exigencia de Novalis:

Las obras de arte plásticas, no deberían ser vistas nunca sin música; por otra parte, las obras musicales sólo deberían ser escuchadas en salas hermosamente decoradas. 31

En cuanto a un "alfabeto de color" absoluto, debemos por desgracia convenir con François Coppée, ese filisteo a quien desprecio cabalmente, cuando escribe:

Rimbaud, fumiste russe,
— Dans un sonnet que je déplore —
Vient que les lettres O E I
Forment le drapeau tricolore.
En vain le *Décadent* péroré... 32

La empresa, sin embargo, debe intentarse, porque el problema de lograr esa absoluta correspondencia está todavía perturbando a muchas mentes, aun a las de los realizadores cinematográficos norteamericanos. Hace pocos años encontré en una revista norteamericana muy serias especulaciones sobre ¡la absoluta correspondencia del tono del flautín... con el amarillo!

Pero dejemos que este color amarillo, declaradamente producido por el flautín, nos sirva de puente, no para los problemas de las "abstracciones no objetivas", sino para aquellos problemas con que tropieza el artista en su trabajo de creación con el color.

III

EL COLOR Y SU SIGNIFICADO

Formas, colores, densidades, olores: ¿qué es en mí lo que
corresponde con ellos?

WALT WHITMAN. 1

EN el capítulo anterior hicimos un estudio bastante completo acerca de la *busqueda* de relaciones "absolutas" entre el sonido y el color. Para mayor claridad examinemos un problema tangencial, a saber: el problema de las relaciones "absolutas" entre las emociones y los colores.

En honor a la brevedad, consideremos este tema, no tanto a través de razonamientos y opiniones de "autoridades", como a través de las emociones e impresiones vivas que los artistas nos han dejado sobre el particular.

Y en honor a la conveniencia, limitemos nuestros ejemplos a una sola tonalidad. Compongamos nuestra propia "rapsodia en amarillo".

Nuestro primer ejemplo es un caso extremo.

Cuando hablamos de "tonalidad interior" y de "armonía interior de línea, forma y color", pensamos en una armonía con *algo*, en una correspondencia con *algo*. La tonalidad interior debe contribuir al *significado* de un sentimiento interior. Por muy vago que sea este sentimiento, a su vez siempre está dirigido, finalmente, a *algo* concreto que halla expresión exterior en colores, líneas y formas.

Sin embargo, hay quienes pretenden que tal camino de acceso niega la "libertad" de sentimiento. Para combatir nuestros puntos de vista y opiniones proponen una indefinida tonalidad interior (*der inner Klang*), sin designio, "absolutamente libre", no como dirección ni como medio, sino como *un fin en sí mismo*, como la cumbre de la realización, como finalidad.

Tal punto de vista sobre la "libertad" sólo nos libra de la razón. Es en verdad una libertad extraña, singular, la única *absolutamente* alcanzable entre nuestros vecinos fascistas.

Un importante exponente y cierto defensor del ideal citado es el pintor Kandinsky, fuente de los primeros compases de nuestra "rapsodia en amarillo".

Lo que sigue es un extracto de "El Sonido Amarillo",² composición teatral de Kandinsky que concluye el volumen titulado

Der blaue Reiter, prácticamente manifiesto del grupo de ese nombre —de considerable influencia en las tendencias subsiguientes del arte europeo moderno.

Este "Sonido Amarillo" es en verdad un "programa" para una puesta en escena de los sentimientos de su autor sobre la representación de colores como música, de la música como colores, de los personajes de un modo u otro, etc.

Dentro de su oscuridad y sorprendente fugacidad, terminamos por sentir la presencia de alguna "semilla" mística, aunque sería muy difícil definirla. Finalmente en la sexta escena, se revela, casi religiosamente:

Fondo azul opaco...

En el centro de la escena hay un gigante color amarillo brillante de cara blanquecina y ojos negros redondos... Alza lentamente sus brazos en posición horizontal (palmas hacia abajo) creciendo al mismo tiempo en altura.

En el momento que alcanza la altura completa del escenario, y su figura se asemeja a una cruz, la escena se oscurece de pronto. La música es expresiva y acompaña a la acción.

El contenido de esta obra no puede ser transmitido satisfactoriamente, debido a la ausencia total de contenido. Y de tema.

Todo lo que podemos hacer por el autor es presentar algunos ejemplos de sus emociones girando alrededor de "los sonidos amarillos".

Escena 2

Gradualmente la niebla azul da paso a la luz, que es total y rigurosamente blanca. Sobre la escena, un montículo completamente redondo, de un verde muy brillante. El fondo es violeta, bastante brillante también.

La música es severa, tormentosa, con repetidos *La* y *Sí* sostenidos y *La* bemol. Estas notas individuales son finamente absorbidas por la fuerte tempestuosidad. De repente se pasa a una calma absoluta. Una pausa. *La* y *Sí* gimen quejosamente pero definidos y seguros. Esto dura algún tiempo. Luego, otra pausa.

Ahora el fondo se torna repentinamente castaño barroso. El montículo, verde sucio; y justo en su centro se forma una imprecisa mancha negra, que alternadamente se aclara y oscurece. A la izquierda, una gran flor amarilla se hace visible de pronto. Se asemeja remotamente a un gran pepino encorvado, y va iluminándose cada vez más. Su tallo es largo y delgado, y una sola hoja espinosa y estrecha emerge a la altura de su parte media, doblándose hacia un lado. Pausa prolongada.

Luego, en silencio mortal, la flor se mueve lentamente de derecha a izquierda. Más tarde la hoja se une a su oscilación, pero no al unísono. Ambas siguen oscilando a destiempo, mientras un *Sí* muy débil suena con el

movimiento de la flor y un *La* muy grave con el de la hoja. Después se balancean al unísono, sonando ambas notas con ellas. La flor tiembla violentamente y se detiene. Las dos notas musicales siguen sonando. Al mismo tiempo, entran muchas personas por la izquierda, con deslumbrantes vestiduras, largas y sueltas (una toda de azul, otra de rojo, la tercera de verde, etc.; sólo falta el amarillo). En sus manos llevan grandes flores blancas, similares a la que está sobre el montículo. Sus voces, mezcladas, entonan un recitativo.

Primero, una opaca luz roja toma de pronto la escena borrosa. En segundo lugar una oscuridad completa alterna con una severa luz blanca. Luego, todo se vuelve repentinamente gris descolorido (¡todos los colores desaparecen!). ¡Sólo la flor amarilla sigue brillando!

Poco a poco, la orquesta comienza a tocar y cubre las voces. La música se hace inquieta, pasando de *fortissimo* a *pianissimo*. Cuando se ve la primera figura, la flor amarilla tiembla como en un pánico... Luego desaparece. Con la misma rapidez, las flores blancas se tornan amarillas.

Finalmente, todos arrojan las flores, que parecen empapadas en sangre, y liberándose con energía de su rigidez, corren hacia las candilejas juntando hombro con hombro. A menudo miran a su alrededor. Repentina oscuridad.

Escena 3

Sobre el escenario, dos grandes rocas castaño rojizo, una de ellas puntiaguda, la otra redondeada y más grande. Fondo: negro. Los gigantes (de la escena 1) permanecen entre las rocas y se hablan en voz baja. Algunas veces murmuran de a dos, otras se aproximan uniendo sus cabezas. Los cuerpos permanecen inmóviles. En rápida sucesión, caen de todos lados rayos de luz fuertemente coloreados (rojo, azul, violeta, verde, alternando varias veces). Estos rayos se reúnen y mezclan en el centro de la escena. Todo está inmóvil. Los gigantes están casi totalmente invisibles. De pronto, todos los colores se desvanecen. La escena se oscurece por un momento. Y entonces una pálida luz amarilla la munda, creciendo gradualmente en intensidad, hasta banarla en deslumbrante amarillo limón. A medida que la luz aumenta, la música se hace más profunda y más oscura. (Estos movimientos recuerdan a un caracol encerrándose en su concha.) Durante estos movimientos, nada más que la luz debe verse en el escenario; ningún objeto... etc., etc.

El método empleado aquí es claro: abstraer "tonalidades interiores" de la materia "exterior".

Tal método conscientemente trata de separar los elementos formales del contenido; todo tema o asunto emocional es rechazado y se deja sólo aquellos elementos formales extremos que en el trabajo creador normal desempeñan un mero papel parcial (Kandinsky formula su teoría en otra parte del volumen citado).

No podemos negar que las composiciones de esa clase evocan sensaciones oscuramente inquietantes: no más.

Pero hasta el presente se continúan haciendo tentativas para ordenar estas sensaciones subjetivas y muy personales según relaciones de significado que son, en verdad, igualmente vagas y remotas. *

El pasaje subsiguiente demostrará cómo se refería Paul Gauguin a "tonalidades interiores" similares, en un cuaderno de apuntes titulado "*Genèse d'un tableau*",³ concerniente a su cuadro "Manao Tupapau, El Espíritu de los Muertos Vigilando".⁴

Una muchacha tahitiana está echada boca a bajo dejando ver una parte de su rostro asustado. Descansa sobre un lecho cubierto por un *pareo* azul y una ligera sábana color amarillo cromo. Hay un fondo violeta púrpura salpicado de flores que parecen chispas eléctricas; una figura algo extraña se halla junto al lecho.

Seducido por una forma, por un movimiento, los pinto sin otro interés que el de hacer un desnudo. Tal como está ahora, es un estudio un poco indecente. Lo que yo quiero, sin embargo, es un cuadro casto, que exprese el espíritu tahitiano, su carácter y su tradición.

Uso el *pareo* como cubrecama porque está intimamente ligado a la vida de un tahitiano. La sábana, cuya textura es de corteza de árbol, debe ser amarilla, porque este color suscita algo inesperado en el espectador, y también porque sugiere una claridad de lámpara, lo cual me ahorra el trabajo de producir ese efecto. Debo tener un fondo levemente aterrador. El violeta es evidentemente necesario. He aquí descrita la parte musical del cuadro.

En esa pose un poco atrevida, ¿qué puede estar haciendo una muchacha tahitiana, desnuda y sobre una cama? ¿Preparándose para el amor? Sería típico en ella, pero indecente, y no quiero que lo sea. Solo se me ocurre el miedo. ¿Qué clase de miedo? No por cierto el miedo de alguna Susana sorprendida por sus padres. Tal temor es desconocido en Tahiti.

El *tupapau* (Espíritu de la Muerte): he ahí la respuesta que estoy buscando. Es una fuente de constante temor para los tahitianos. Durante la noche se deja siempre una lámpara encendida. Cuando no hay luna, nadie circula por un camino sin linterna, y aun así, van en grupos.

Encontrando ya mi *tupapau*, me apodero de él y lo convierto en el motivo de mi cuadro. El desnudo adquiere una importancia secundaria. ¿Cómo se imagina a un espíritu una muchacha tahitiana? Nunca ha ido al teatro ni ha leído novelas, y cuando piensa en un muerto, es porque lo ha visto. Mi aparecido sólo puede ser alguna viejecita que extiende su mano como para agarrar la presa.

Un sentido decorativo me lleva a salpicar el fondo de flores. Son flores

* Remy de Gourmont y Humpty Dumpty adoptaron este curso. Uno de ellos sostiene: "Erigir en leyes las impresiones personales: he aquí el gran esfuerzo de un hombre si es sincero". El segundo: "Cuando yo uso una palabra, significa justamente lo que deseo expresar, ni más ni menos".

tupapau, fosforescencias, indicios de que el espíritu está pensando en alguien. Creencias tahitianas.

El título *Manao Tupapau* tiene dos sentidos: ella puede estar pensando en el espíritu, o el espíritu en ella.

Resumiendo: Elemento musical: líneas horizontales ondulantes, armonías anaranjadas y azul entrecruzadas por amarillos y violetas y sus derivados, iluminados todos por resplandores verdosos. Elemento literario: el espíritu de una muchacha viviente ligado al espíritu de los muertos. Día y noche.

Esta génesis está escrita para aquellos que insisten en saber *por qué* y *cómo*.

En realidad, es simplemente un estudio de un desnudo tahitiano.

He aquí lo que estamos buscando: "...la parte musical del cuadro descrita"; una apreciación de los valores psicológicos de los colores: uso "aterrador" del violeta, igual que el de nuestro amarillo, concebido en este caso para suscitar "algo inesperado en el espectador".

Un íntimo compañero de Gauguin, Vincent van Gogh, ha consignado una apreciación similar de nuestro color. Describe su "*Café Nocturno*",⁵ que acaba de terminar, a su hermano:

En mi cuadro "*Café Nocturno*" he tratado de expresar la idea de que un café es el lugar donde uno puede arruinarse, enloquecer o cometer un crimen. Entonces he tratado de expresar, por así decir, el poder de la oscuridad en una baja taberna, con el suave verde amarillento y los verdes azulados: todo esto en una atmósfera parecida al horno de un demonio, de azufre pálido.⁶

He aquí otro artista hablando del amarillo: Walther Bondy escribe en 1912 sobre su plan para la producción de *Brott och Brott*,⁷ de Strindberg:

Al poner en escena la obra de Strindberg intentamos que las decoraciones y vestidos participaran directamente en la acción. Para ello fué necesario que cada detalle expresase algo y representase su propio papel específico. En muchos casos, por ejemplo, se empleaban colores particulares para su efecto directo sobre el espectador. Habría varios leit-motifs transmitidos a través del color, con el objeto de mostrar una relación más profunda entre los momentos individuales de la obra. Así, en la tercera escena (acto II, escena I) se introdujo en la acción un motivo amarillo. Maurice y Henriette están sentados en el "*Auberge des Adrets*"; el tono general de la escena es negro, un paño de ese color cubre casi por completo una enorme ventana de vidrios de colores; sobre la mesa hay un candelabro con tres velas. En la corbata y guantes que Jeanne le regalara, y que ahora Maurice desenvuelve, el color amarillo aparece por primera vez. Llegó a ser el motivo de color de Maurice "hundido en el pecado" (este regalo lo liga inevitablemente a Jeanne y Adolphe).

En la quinta escena (acto III, escena 2) cuando Adolphe se retira y Maurice y Henriette se enteran de su crimen, grandes ramos de flores amarillas son traídos a la escena. En la séptima escena (acto IV, escena 1), Maurice y Henriette están sentados en los jardines de Luxemburgo. El cielo es amarillo brillante y contra él se recortan en silueta las delgadas y desnudas ramas negras, el banco y las figuras de Maurice y Henriette... Hay que destacar que toda la producción está tratada en un plano místico.

La premisa es aquí que "los colores particulares ejercen influencias específicas" en el espectador. Esto es "corporeizado" por la relación del amarillo con el pecado y la influencia de dicho color sobre la psiquis. También se menciona el misticismo...

Es interesante ver el mismo uso asociativo que hace de este color Antonio Machado, el gran poeta español:

Tus mejillas
—esas rosas amarillas—
fueron rosadas, y, luego
ardió en tus entrañas fuego;
y hoy, esposa de la Cruz,
ya eres luz y sólo luz.⁸
Tu poeta
piensa en ti. La lejanía
es de limón y violeta,
verde el campo todavía.⁹
¡Y esos niños en hilera
llevando el sol de la tarde
en sus velitas de cera!
¡De amarillo calabaza
en el azul, cómo sube
la luna sobre la plaza!¹⁰

El uso acentuado del amarillo en Machado se extiende a las sustancias y objetos de este color:

¿Quién puso entre las rocas de ceniza,
para la miel del sueño,
esas retamas de oro
y esas azules flores de romero?

De *Canciones de Guiomar*:

No sabía
si era un limón amarillo
lo que tu mano tenía
o el hilo de un claro día...

Para hacer completamente "aterrador" al color amarillo elegimos otro ejemplo. Hay pocos escritores tan agudamente sensibles al color como Gogol. Y pocos también los escritores de nuestro tiempo que entienden a Gogol tan finamente como el difunto Andrei Belyi.

En el capítulo "El Espectro Solar de Gogol" de su cuidadoso análisis del arte de este escritor,¹¹ Belyi somete a minucioso examen los cambios de su paleta a través de su carrera creadora. ¿Qué se revela con ello? Siguiendo el gráfico amarillo del cuadro de Belyi, vemos que nuestro color aumenta firmemente desde los alegres *Atardeceres en la Aldea*, pasando por *Taras Bulba*, hasta cumplir el mayor salto cuantitativo hacia arriba en el segundo volumen de *Almas Muertas*.

De todos los colores empleados por Gogol en sus primeros trabajos, el término medio de referencias al amarillo es de 3,5 %.

En el segundo grupo (novelas y comedias), este promedio sube al 8,5 % y en el tercer grupo (tomo I de *Almas Muertas*) llega al 10,3 %. Y por último (tomo II de *Almas Muertas*) el amarillo ocupa un 12,8 % de la atención prestada por Gogol a los colores. Estando cerca del amarillo, el verde se mueve correlativamente: 8,6; 7,7; 9,6; 21,6 %. Juntos, ambos colores ocupan más de una tercera parte de la paleta de Gogol en sus últimas obras.

Esto no incluye el 12,8 % de referencias "doradas". Belyi señala:

...el oro del tomo II (de *Almas Muertas*) no es el oro de la lámina o fibra de oro, sino el oro de las catedrales y cruces, acrecentando el papel influyente de la iglesia ortodoxa; el sonido del "oro" se equilibra con el "sonido rojo" de la gloria cosaca; disminuyendo el gráfico rojo y elevando los gráficos amarillo y verde, este segundo tomo se aleja hacia un mundo de color muy apartado del espectro solar de *Atardeceres en la Aldea*...

Parece más aterrador aún el "fatídico" tono del amarillo cuando recordamos que es exactamente la escala cromática que domina otra obra de arte creada un crepúsculo trágico: el autorretrato de Rembrandt, a los cincuenta y cinco años.¹²

Para evitar cargos de prejuicio personal, no cito mi propia descripción del color de este cuadro, sino la de Allen, tal como la escribiera en su artículo sobre la relación de los problemas de la estética con los de la psicología:

...los colores son oscuros y opacos, iluminados solamente en el centro. Este centro es una combinación de amarillo sucio y gris amarillento, mezclado con castaño pálido; el resto es casi negro...

Esta escala amarilla desvaneciéndose en verdes sucios y en castaño pálido es acentuada por contraste con la porción inferior de la tela:

...sólo debajo pueden verse algunos trozos rojizos; ahogados y yaciendo uno sobre otro, pero más o menos ayudados por su espesura y su intensidad comparativamente grande, crean un contraste claramente expresado con el resto de la obra.

Al respecto, es imposible abstenerse de alguna referencia a la desafortunada imagen del viejo Rembrandt presentada por Alexander Korda y Charles Laughton en *Rembrandt*. Laughton estaba minuciosamente ataviado y maquillado en los pasajes sobresalientes, pero en cambio no se hizo ninguna tentativa para reflejar esta trágica *escala cromática*, tan típica del Rembrand posterior, mediante una *escala de luz cinemática* equivalente.

Es evidente que muchas características atribuidas al color amarillo derivan de su vecino inmediato en el espectro: el verde. El verde, por otra parte, está directamente relacionado con los símbolos de la vida —vástagos jóvenes, follaje y el "verdor" mismo— tan firmemente como con los símbolos de la muerte y la decadencia: moho, ciénaga y las sombras sobre el rostro de un muerto.

Las pruebas que podríamos aportar son ilimitadas, pero ¿no bastan ya para preguntarnos si hay tal vez algo siniestro en la naturaleza del color amarillo, si toca algo más profundo que el simple simbolismo convencional y las asociaciones habituales o accidentales?

Para responder a estas preguntas debemos pasar a la *historia de la evolución del significado simbólico* de ciertos colores. Hay, afortunadamente, un trabajo muy completo sobre el tema, de Frédéric Portal, que se publicó por primera vez en 1857: *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le moyen âge et les temps modernes*.

Esta autoridad en "significado simbólico" de colores nos dice lo que sigue sobre el color que nos interesa, el amarillo, y sobre cómo se relacionaron con él las ideas de *perfidia, traición y pecado*:

Las lenguas divinas y sagradas designaron con los colores de oro y amarillo la unión del alma con Dios y, por oposición, el adulterio en un sentido espiritual. En lenguaje profano fué un emblema materializado que re-

presentaba el amor legítimo tanto como el adulterio carnal que rompe los lazos del matrimonio...

La manzana dorada era para los griegos símbolo de amor y concordia y, por oposición, representaba la discordia y todos los males derivados; el juicio de París así lo prueba. Asimismo, Atalanta es vencida mientras se halla recogiendo las manzanas doradas del jardín de las Hespérides, y se convierte en la presa del vencedor.¹³

De particular interés es la declaración de Portal sobre un aspecto que hallamos en todo tema mitológico relacionado con este color: su significado *ambivalente*. El fenómeno puede explicarse por el hecho de que en las primeras etapas de evolución *el mismo concepto, significado o palabra representa igualmente dos contrarios que se excluyen mutuamente*.

El amarillo, dice, tiene hondas relaciones tanto con "la unión amorosa" como con el "adulterio".

Havelock Ellis proporciona una convincente explicación para el caso particular del *amarillo*:

Fué claramente el advenimiento del cristianismo que introdujo un nuevo sentimiento respecto del amarillo... En gran medida, sin duda, fué el resultado de toda la revolución cristiana contra el mundo clásico y la exclusión de todo lo que fuese símbolo de alegría y orgullo. El rojo y el amarillo eran los colores favoritos de ese mundo. El amor al rojo estaba demasiado arraigado en la naturaleza humana para que ni aun el cristianismo pudiese vencerlo del todo; pero el amarillo ofrecía menor resistencia y aquí triunfó la nueva religión. El amarillo se transformó en el color de la envidia.

Se transformó en el color de los celos, de la envidia, de la traición. Judas fue pintado con ropas amarillas y en algunos países se obligó a los judíos a vestirse así. En Francia, en el siglo XVI, las puertas de los traidores y felones eran embadurnadas de amarillo.

En España, los herejes que se retractaban debían usar una cruz amarilla y la inquisición exigía que se presentasen en autos de fe públicos con ropas de penitentes y llevando una vela amarilla.

Hay una razón especial por la cual el cristianismo había visto con desconfianza el color amarillo. Este había sido el color asociado del amor desenfrenado. Al principio se le asociaba al amor legítimo. Pero en Grecia y más aún en Roma, las cortesanas comenzaron a sacar provecho de semejante asociación.¹⁴

En una de sus conferencias, que tuve ocasión de escuchar, el académico Marr¹⁵ ilustró el fenómeno básico de la ambivalencia con la raíz "kon", de la palabra rusa "kon-yetz" (fin), y de otra muy antigua: "us kon-i" (principio).

La antigua lengua hebrea contiene un ejemplo análogo en la palabra קֹדֶשׁ "Kodésh", que significa a la vez "sagrado" y

"profano". El significado "puro" e "impuro" de la palabra *tabú* ya es conocido por nosotros. Y Gauguin ha mencionado ya que "Manao Tupapau" tiene un doble significado: "*ella* está pensando en el espíritu" y "*el espíritu* está pensando en *ella*".

Siempre dentro del círculo de nuestro interés actual por el amarillo y el oro, podemos observar otro caso de ambivalencia: el oro, símbolo del *valor máximo*, sirve también como metáfora popular que significa "corrupción". No sucede sólo en un sentido general como en los ejemplos europeos occidentales que luego veremos, sino en el idioma ruso, que posee el término "zolotar" ("zoloto", raíz: oro) y cuyo significado específico es "limpiador de letrinas". Veremos también que la interpretación "positiva" del destello amarillo o dorado descansa sobre una base *directamente sensualista* entrecruzada por asociaciones absolutamente marginales (sol, oro, estrellas).

Hasta Picasso observó esas particulares asociaciones:

Hay pintores que transforman el sol en una mancha amarilla, pero hay otros que con la ayuda de su inteligencia y de su arte transforman una mancha amarilla en el sol.¹⁶

Y Van Gogh, para quien el color amarillo tenía especial vitalidad, desecha las asociaciones malignas que explotara en su "Café Nocturno" y toma la palabra por los pintores que "transforman una mancha amarilla en el sol":

...en lugar de tratar de reproducir exactamente lo que tengo ante mis ojos, uso el color a mi arbitrio para expresarme con elocuencia. Bien, esto en lo que se refiere a la teoría, pero daré un ejemplo de lo que quiero decir.

Me gustaría pintar el retrato de un artista amigo, un hombre de grandes sueños, que trabaja así como el ruiseñor canta, porque tal es su naturaleza. Será un hombre justo. Deseo poner en el cuadro mi aprecio, el amor que siento por él. Para comenzar, pues, lo pinto tal cual es, fielmente.

Pero el cuadro no está terminado aún. Para terminarlo, voy a ser ahora el colorista arbitrario. Exagero el color rubio de sus cabellos, llegando a los tonos anaranjado, amarillo cromo y limón pálido.

Detrás de la cabeza, en lugar de pintar la pared común de un cuarto humilde, pinto el infinito, un sencillo fondo en el azul más intenso y vivo que puede crear; y por la simple combinación de la rubia y luminosa cabeza con el fondo azul vivo, obtengo un efecto misterioso: algo así como una estrella en la profundidad de un cielo azul claro.¹⁷

La fuente positiva del amarillo en el primer caso era el sol (Picasso) y en el segundo una *estrella* (Van Gogh).

Tomemos otra imagen del matiz dorado del amarillo, extra-yéndola de "un hombre de grandes sueños", Walt Whitman precisamente, "apresurándose a través del espacio, apresurándose a través del cielo y las estrellas".

Los pintores han pintado sus nutridos grupos con una figura central,
de cuya cabeza se desprende un nimbo
de luz color oro;
pero yo pinto miríadas de cabezas,
y ninguna sin su nimbo
de luz color oro... 18

Whitman debió haber amado el color, mas lo suficiente para no restringir su aplicación a un solo uso. Sus descripciones naturales están llenas del empleo "positivo" del amarillo, exteriorizado en grandiosos y cálidos paisajes "positivos":

Al borde del camino, los retoños prenden y se acumulan,
[vital y prolífico,
Proyectos de paisajes masculinos, extensos y dorados.¹⁹
Veo las tierras altas de Abisinia;
veo paños de cabras, veo las higueras, los tamarindos,
[los datileros;
veo los mapas de trébol y las extensiones de esmeralda
[y de oro.²⁰

California recibe especial atención "dorada":

Siempre las doradas colinas y los valles de California,
y las montañas plateadas de Nueva Méjico... 21
El brillante y dorado escenario de California,
El drama repentino y grandioso, las tierras amplias y soleadas...²²

Entre las importantes asociaciones positivas que Whitman realiza con el amarillo, hay un tema que le interesó mucho más que la naturaleza: el trabajo.

Contra el borde de la acera, donde terminan las losas,
un afilador, con un cuchillo entre las manos,
inclinado sobre la piedra, afirma atentamente el acero contra
[ella, en tanto con el pie y la rodilla,
la hace girar rápidamente, con un movimiento igual,
mientras se desprenden, en abundante lluvia de oro,
las chispas que emergen de la rueda.²³

Y de la *Canción del hacha*:

Los copos, color manteca, que vuelan en grandes astillas o en
[cintas...]

A pesar del potente tono mayor en que se alude al amarillo, hay también un tono menor, que apareció por primera vez en el fragmento de la puesta de sol en el campo, desde el cual la transición a la muerte se efectúa a través de imágenes directas:

Con los rayos del límpido y sesgado ocaso amarillo,
Música, música italiana en Dakota.²⁴
Cuadros de la primavera naciente y granjas y hogares,
con el crepúsculo del cuarto mes,
y el humo gris lúcido y brillante,
con torrentes del oro amarillo del espléndido, del indolente
sol que se hunde, que arde, que dilata el aire...²⁵
Pasando las amarillas espigas de trigo —cada grano,
en los campos castaño oscuro, de su mortaja liberado—
pasando los huertos de manzanos blanco y rosa,
llevando un cadáver hacia donde descansará en su tumba,
noche y día, viaja un féretro.²⁶

Y tomado de *Las cumbres radiantes de la vejez*.

La escena más tranquila, la decoración dorada, clara y amplia...

Y por último, el amarillo se convierte en el color de las caras de hombres heridos, de ancianas, y se agregan a la escala de colores de la ruina mortal:

Yo curo una herida en el costado, profunda, muy profunda;
pero un día más o dos, pues mira el cuerpo consumido,
[extinguiéndose,
y mira el rostro amarillo azul.²⁷
Es mi cara, amarilla y arrugada, en lugar de la de la anciana.
Sentado en una sillita de paja, remiendo cuidadosamente
las medias de mis nietos.²⁸

Y en *La Corona Descolorida*:

Que vuelva a quedar ahí, colgada de su clavo,
con el rosa, el azul y el amarillo blanquecino y el blanco,
ahora gris ceniciento...

Pero todavía podemos descubrir en los amplios y variados usos que Whitman hace de este color, algunas distinciones sutiles de *matices*, que se extienden del dorado al "amarillo blanquecino".

Volviendo a nuestra autoridad, Portal, éste nos habla de una época en la evolución de las "tradiciones del amarillo" de la Edad Media. El singular color que en la antigüedad había sido simultáneamente *índice de dos contrarios*, pasó por un "proceso de racionalización" y surgió como *dos tonos distintos*, representando cada uno *la mitad* de la primitiva *doble acepción*:

...los moros diferenciaban los dos símbolos usando dos tonos distintos: el amarillo dorado significaba *prudente y buen consejero*, y el amarillo pálido, *traición y engaño*.²⁹

Los instruidos rabinos de la España medieval daban una interpretación de gran interés para nosotros:

...los rabinos sostenían que el fruto del árbol prohibido era el limón, oponiendo su color pálido y su acidez al color dorado y sabor dulce de la naranja o manzana dorada, de acuerdo al latín.

Esta subdivisión llega más lejos:

En la heráldica el oro es el emblema del amor, de la constancia y la cordura y por oposición, el amarillo denota todavía en nuestro tiempo inconstancia, celos y adulterio.

Así nació la tradición francesa, mencionada por Ellis, de embadurnar de amarillo las puertas de los traidores (como Carlos de Borbón por su traición durante el reinado de Francisco I). El traje original de los verdugos de la España medieval debía ser de dos colores: amarillo y rojo; amarillo para simbolizar la traición del reo; rojo para simbolizar el castigo.

Estas son las fuentes "místicas" de donde los simbolistas trataron de extraer significados de color "eternos" y determinar las influencias inexorables de los colores sobre la psiquis humana.

Pero, ¿con qué tenacidad se han conservado las tradiciones en este campo! Son precisamente esos significados los que se conservan, por ejemplo, en el "argot" parisiense, lenguaje lleno de ingenio e imaginación popular. Abramos uno de los muchos diccionarios de "argot" en la palabra *jaune*:

AMARILLO. Color asignado a los esposos engañados. *Sa femme le peignait en jaune de la tête aux pieds*: su esposa lo engañaba tremendamente; *un bal jaune*: un baile donde todos los hombres son traicionados por sus mujeres.³⁰

Esto no es todo. El significado de traición se extiende más lejos.

(c) **AMARILLO.** Afiliado a un sindicato antisocialista.

Dicho uso se encuentra en muchos países. A menudo oímos hablar de la "Segunda Internacional" como de la "Internacional amarilla". "Sindicatos amarillos" es una expresión común en muchos países, mientras Estados Unidos conoce el "contrato del perro amarillo". El amarillo como color de traición ha sido conservado hasta el punto de estigmatizar a los traidores de la clase trabajadora! En el medio cinematográfico, Alberto Cavalcanti ha hecho usual un epíteto para uno de los más despreciables traidores: *César Amarillo* *.

Primos hermanos del argot de París, el "slang" y el "cant" de los Estados Unidos y de Inglaterra han conservado las mismas asociaciones para el amarillo.

El *New Canting Dictionary* de 1725 afirma que el amarillo, con el significado de *celoso*, fué originariamente un término del bajo mundo de Londres.³¹

En el *Slang and Its Analogues Past and Present*, padre de todos los modernos diccionarios de "slang", los autores encontraron interpretaciones más antiguas y amplias para este color:

AMARILLO. Sustantivo genérico (en conversación familiar) para celos, envidia, melancolía... También en la frecuente frase proverbial: *usar calcetines amarillos*: ser celoso; ... *usar medias amarillas*: ser engañado por la esposa...³²

También se menciona a Shakespeare como testimonio:

Es civil como una naranja, cuyo color es de celos.

(*Mucho Ruido para Nada*, acto II, escena 4)

La niña sufrió en silencio... y amarillenta de melancolía...

(*La Duodécima Noche*, acto II, escena 4)

* Sátira en dos actos producida por Michael Balcon, 1941.

...de todos los colores de su pensamiento, quita el amarillo de los celos; no sea que ella venga a sospechar, como lo hace él, que sus hijos no sean los de su esposo!

(*Cuento de Invierno*, acto II, escena 3)

El "slang" americano es muy pintoresco en ese sentido:

De hígado amarillo: Cobarde.

Raya amarilla: Cobardía, inseguridad.

Un perro amarillo: Traidor, cobarde.³³

Otro significado se encuentra en la expresión "material amarillo": dinero (o a veces dinero falso). Una fusión de este significado con el más tradicional dió origen a la inspirada frase formada por "vendida" y "traición": "prensa amarilla".

Sin embargo, la luz más interesante arrojada sobre estos "significados simbólicos" proviene del hecho de que, en esencia, no fué el amarillo, como color, lo que los determinó.

Hemos demostrado que en la antigüedad esa interpretación surgió como un antípoda automático del tono positivo de amarillo motivado por el sol.

Su "reputación" negativa en la Edad Media arranca de la suma de *referencias asociativas*. Los árabes encontraron en él "languidez", no "brillo". Los rabinos lo vieron más como "palidez" que como "vivacidad", y dieron predominio a las asociaciones gustativas: ¡el gusto "traidor" del limón, distinto de la dulzura de la naranja!

Este uso fué también conservado en el "argot". Hay una expresión popular francesa: *rire jaune* (risa amarilla). En *París Marié*, de Balzac, el capítulo III se denomina "Les risettes jaunes". Pierre Mac Orlan titula a una de sus novelas *Le Rire Jaune*. La expresión se encuentra también en el diccionario (*Parisismos*) citado arriba. ¿Qué significa?

Hallamos una copia exacta inglesa y en ruso: "a sour smile". (También en alemán: "ein saures Lächeln".) Lo interesante es que donde el idioma francés usa una identificación de *color*, los otros usan una designación correspondiente de *gusto*. El limón a que se refieren los rabinos españoles nos da la clave del código. La tradición de dividir las acepciones del amarillo de acuerdo a las asociaciones fué proseguida por Goethe. La mayoría de sus asociaciones concretas se relacionan con contexturas, pero él introduce un camino psicológico mediante un nuevo

par de conceptos: "noble" (*edel*) y "tosco" (*unedel*), que hasta resuenan con motivos sociales.

En *Farbenlehre*, de Goethe, en la parte IV titulada "Efecto del color con referencia a las asociaciones morales", puede leerse:

AMARILLO

765. Es el color más cercano a la luz...

766. En su mayor pureza lleva siempre en sí la naturaleza del brillo, y tiene un carácter sereno, alegre, suavemente emotivo.

767. En tal estado, aplicado a vestidos, cortinas, alfombras, es agradable. El oro, en su estado perfectamente puro nos da una nueva y elevada idea de ese color; de igual manera, un amarillo fuerte como en el raso tiene un magnífico y noble efecto. Así, el color del azufre, que se inclina al verde, tiene en sí algo desagradable.

771. Cuando el amarillo se aplica a una superficie tosca y opaca, como la de un género ordinario (paño o algo parecido), en la que no aparece con toda su energía, el efecto desagradable a que nos referimos es evidente. Mediante un cambio ligero, apenas perceptible, la hermosa impresión de fuego, y oro se transforma en otra que podría merecer el epíteto de impura; y el color del honor y la alegría se convierte en el de la ignominia y el odio. En esta impresión deben haber tenido su origen los sombreros amarillos de los fallidos y los círculos amarillos de los mantos judíos...³⁴

Antes de proseguir nuestra "senda amarilla" (que parece habernos conducido a la restauración nazi de la oscuridad medieval), observemos algunos aspectos del color verde, vecino del amarillo en el espectro. Aparece aquí el mismo cuadro. Si el verde, en su interpretación positiva, coincide totalmente con la imagen inicial presupuesta arriba, entonces su interpretación siniestra está también determinada, como el lado "negativo" del amarillo, no por asociaciones directas, sino por la misma ambivalencia.

En su primera interpretación, el verde es un símbolo de vida, de regeneración, primavera, esperanza. Coinciden en ello las religiones cristiana, china y musulmana. Se cree que Mahoma fué atendido en los momentos críticos de su vida por "ángeles con turbantes verdes", y que una *bandera verde* llegó a ser la bandera del Profeta.

Paralelamente se desarrollaron numerosas interpretaciones contradictorias. El color de la esperanza fué también el color de la desesperanza y la angustia: en el teatro griego, el color verde oscuro del mar tenía un significado siniestro, bajo ciertas condiciones.

Este tono de verde incluye un azul fuerte. Y es interesante que en el teatro japonés, donde el simbolismo del color está tan "estrechamente" unido a la imagenización, el azul sea el color usado por las figuras siniestras.

En una carta (31 de octubre de 1931), Masaru Kobayashi, autor de un trabajo concluyente sobre el "kumadori" (maquillaje en el teatro Kabuki), me decía:

...los colores esenciales empleados en el kumadori son el rojo y el azul. El rojo es cálido y atractivo. El azul, por el contrario, es el color de los villanos, y, entre los seres sobrenaturales, el color de los fantasmas y demonios...

Portal nos dice del verde:

El verde, igual que otros colores, tenía un significado nefando; así como había sido el símbolo de la regeneración del alma y del buen juicio, expresó también, por oposición, la degradación moral y la locura.

El teósofo sueco Swedenborg adjudica opos verdes a los locos que han ido a parar al infierno. Una ventana de la Catedral de Chartres reproduce la tentación de Jesús; Jesús tiene verde la piel y verdes los grandes opos...

Los opos, en la ciencia del simbolismo, significan inteligencia, la luz del espíritu; el hombre puede volverlos hacia el bien o hacia el mal; Satanás y Minerva, locura y sabiduría, fueron ambos representados con ojos verdes...³⁵

Abstraer el verde de los objetos verdes o el amarillo de los objetos amarillos, elevar el verde a un "verde eterno" o el amarillo a un "amarillo simbólico": el simbolista que realiza esta hazaña se asemeja notablemente al loco sobre quien Diderot escribiera a Madame Volland:

...una sola cualidad física que ocupe a la mente puede dirigirla hacia una infinita variedad de cosas. Tomemos un color, el amarillo, por ejemplo: el oro es amarillo, la seda es amarilla, la ansiedad es amarilla, la bilis es amarilla, la paja es amarilla; ¿con cuántas hebras más no se relaciona esto? La locura, los sueños, las conversaciones incoherentes, consisten en pasar de un tema a otro en base a alguna cualidad común.

El loco no tiene conciencia de esta transición. Sostiene en su mano una brizna de paja amarillo brillante y grita que ha cogido un rayo de sol.³⁶

Este loco era un ultraformalista: veía sólo la *forma* del rayo de sol y la *cualidad amarilla* del color, *línea* y *color*. Y a ese color y a esa línea, completamente independientes, del *contenido*

concreto del objeto, les da un significado, determinado únicamente por él.

En ello se asemeja a su antepasado del período de creencias mágicas. También entonces los significados eran determinados por el amarillo, "por sí mismo".

Los antiguos hindúes realizaban una complicada ceremonia, basada en la magia homeopática, para la cura de la ictericia. Su principal móvil era confinar el color amarillo a las criaturas y cosas amarillas, tales como el sol, al cual pertenece en realidad, y procurar para el enfermo un saludable color rojizo de una fuente viva, vigorosa, a saber, un toro rojo. Con tal intención, un sacerdote recitaba el siguiente hechizo: "¡Al sol irá tu dolor y tu ictericia: en el color de un toro rojo te envolvemos! Te envolvemos en tintes rojos hacia una larga vida. ¡Que esta persona se vea libre del daño y del color amarillol..." Luego, para mejorar su color desterrando toda huella de amarillo, procedía así: Primero lo embadurnaba de la cabeza a los pies con una mezcla amarilla hecha de tumeric o curcuma (planta amarilla), lo acostaba en una cama, ataba al pie de la misma, por medio de una cuerda, tres pájaros: un loro, un zorzal y un azuganieves amarillo; luego, echando agua sobre el enfermo, quitaba la mezcla amarilla —y con ella, sin duda, la ictericia—, pasándola a los pájaros... Los antiguos sostenían que si una persona que sufría de ictericia miraba fijamente a un chorlito y el pájaro le miraba también fijamente, se curaba de la enfermedad. "Tal la criatura —dice Plutarco—, y tal el temperamento de la criatura que quita y recibe la enfermedad, la cual fluye, como un sueño, a través de la vista..." La virtud del pájaro no residía en su color sino en sus grandes ojos dorados que, naturalmente, atraían la ictericia.

Plinio menciona también una piedra que, según se creía, curaba la ictericia porque su tono se parecía al de la piel del enfermo.

En la Grecia moderna la ictericia recibe el nombre de Enfermedad Dorada y, como es lógico, se cura con oro.³⁷

No debemos caer ni en el error del loco ni en el del mago hindú, quienes creen que el poder siniestro de la enfermedad o el gran poder del sol descansa únicamente en el color dorado.

Atribuyendo a un color significados tan personales e independientes;

abstrayendo el color del *fenómeno concreto*, que era su *única fuente para el complejo concomitante de conceptos y asociaciones*;

buscando correlaciones absolutas entre color y sonido, entre color y emoción;

no llegaremos a ningún lado, o peor todavía, llegaremos al mismo destino que los simbolistas franceses de la segunda mitad del siglo pasado, acerca de quienes escribió Gorki:

...debemos, nos dicen, adherir a cada letra una sensación particular, específica: *A*, el frío; *O*, el desco; *U*, el temor, etc.; luego tenemos que pintarlas con colores, como ha hecho Rimbaud, darles sonidos, darles vida, hacer de cada letra un diminuto organismo vivo. Recien entonces podemos empezar a combinarlas en palabras...³⁸

El peligro consiguiente de un método que ponga en juego correspondencias absolutas resulta bien claro.

Pero si observamos más atentamente los esquemas de relaciones "absolutas" citados en el capítulo anterior, descubriremos que en casi todas las citas el autor respectivo habla no de "correspondencias absolutas" sino de imágenes a las que él ha unido conceptos *personales de color*. A partir de esas distintas imágenes atribuidas por cada autor al mismo color, se han desarrollado los distintos "significados".

Rimbaud comienza muy decidido: "*A, noir, E, blanc*", etcétera. Pero en el verso siguiente promete:

Je dirai quelque jour vos naissances latentes

Y al continuar, revela el "secreto" de la formación de sus propias correspondencias *personales* entre sonido y color, y del *principio* mismo de la determinación de tales relaciones por cualquier autor.

Cada vocal, como resultado de su vida personal y sus experiencias emocionales específicas, pertenece para Rimbaud a un grupo definido de complejos de imágenes, cada uno de los cuales tiene su fuente de color.

"I" no es solamente rojo, sino:

*I, pourpres, sang craché, rüe de lèvres belles
Dans la colere ou les ivresses pénitentes...*

"U" no es solamente verde, sino:

*U, cycles, vibrations divins des mers virides;
Paix des patis semés d'annaux, paix des rides
Qui l'alchimie imprime aux grands fronts studieux...*

(Recordemos que de acuerdo a Lafcadio Hearn, ya citado, una figura analoga, "un viejo griego con arrugas", se indica con la "X" inicial, etcétera.)

Aquí el color actúa nada más que como un estímulo para la memoria y los sentidos, a la manera de un reflejo condicional, que recuerda un todo complejo del que ya había formado parte.

Sin embargo, algunos opinan que "Voyelles" de Rimbaud fué inspirada por los recuerdos del libro de lectura que usó cuando niño. Tales cuartillas, conocidas por todos, consisten en letras grandes, junto a las cuales aparece la figura de algún objeto o animal cuyo nombre empiece con una de ellas. El propósito es aprender la letra por medio del objeto o animal. Las "vocales" de Rimbaud muy posiblemente surgieron de acuerdo a esta "imagen y semejanza". Rimbaud asociaría a cada letra la "figura" que, para él, estaba unida a la letra. Esas figuras son de distintos colores, y, debido a ello, están unidas a las letras particulares.

Es exactamente lo que ocurre con otros autores.

En general, la interpretación "psicológica del color *qua* color es un tema muy escurridizo. Y hasta absurdo cuando el sistema de interpretación comienza a reclamar "asociaciones" sociales.

¡Qué grato sería, por ejemplo, encontrar en los colores marchitos y en las empolvadas pelucas de la aristocracia del siglo XVIII un reflejo, "por así decir", de "la disminución de la fuerza vital del grupo más elevado de la estructura social, cuyo lugar en la historia están por ocupar las clases medias y el estado llano"! ¡Con qué perfección la escala marchita de los delicados colores (¡superdelicados!) usados en los trajes aristocráticos repite esa fórmula! Sin embargo, hay una explicación mucho más simple para esta escala de color pastel: el polvo de las pelucas caía sobre los trajes cuyos colores eran en realidad vivos. Así, esta "escala de colores marchitos" llega a la inteligencia y se la entiende como "funcional". Es "coloración protectora", al igual que el khaki; * el polvo caído ya no es una "disonancia": pasa simplemente inadvertido.

Los colores rojo y blanco fueron presentados durante mucho tiempo como tradicionales rivales (y mucho antes de la Guerra de las Rosas). Luego estos colores se mueven en la dirección de tendencias sociales (junto con la división en el parlamento de "derecha" e "izquierda"). Blancos fueron los emigrados y legitimistas de las revoluciones francesa y rusa. El rojo (color favorito de Marx y Zola) está asociado a la revolución. Pero aún en este caso son "violaciones temporarias".

* Del Diccionario de Oxford: *Khaki*. Color ceniza, amarillo oscuro... (En Indostánico, polvoriento.)

Hacia el fin de la Revolución Francesa los sobrevivientes de la aristocracia, los más violentos representantes de la reacción, crearon la moda de usar pañuelos y corbatas rojas. Fué también en este tiempo que la aristocracia francesa adoptó un peinado que descubría la nuca. Ese peinado, que se asemejaba remotamente al del Emperador Tito, se llamó "a lo Tito", pero su verdadero origen no tenía nada que ver con Tito, a no ser el parecido accidental. En realidad, era un símbolo de implacable odio contrarrevolucionario, porque estaba destinado a recordar constantemente la degollación de los aristocráticos condenados a la guillotina. De aquí también, en recuerdo de los pañuelos de cuello que secaban la sangre de las "víctimas de la guillotina", los pañuelos rojos, reliquia que clamaba venganza a cada espectador compasivo.

Así, cualquier segmento del espectro solar es objeto de una moda especial; podemos buscar la *anécdota* detrás de él, el episodio concreto que relaciona a un color con ideas específicamente asociadas. Vale la pena recordar otra terminología de color de la Francia prerrevolucionaria: ese tono de castaño que estuvo de moda en la época del nacimiento de uno de los últimos Luises, y que no deja dudas sobre su origen: "caca Dauphin". Una variante de dicho tono fue denominada "caca d'oe".

Otro nombre de color que se revela a sí mismo es "puce" (pulga). La popularidad de la combinación anarillo-rojo entre los cortesanos de María Antonieta no tenía nada que ver con las ropas del verdugo que mencionamos antes. Esta combinación se llamaba "cardinal sur la paille" y era una señal de protesta de la aristocracia francesa por la reclusión del Cardinal Rohan en la Bastilla, a raíz del famoso caso del Collar de la Reina.

En ejemplos así, innumerables, reside ese "origen anecdótico", base de las acepciones especiales de color que han deleitado a tantos autores. Las anécdotas son mucho más gráficas y expresivas que los significados místicos dados a los colores.

¿Podemos, con las pruebas presentadas, negar por completo la existencia de lazos entre las emociones, timbres, sonidos y colores? Si estas relaciones no son convincentes para todos los hombres, ¿pueden por lo menos establecerse como comunes a grupos sociales?

Sería imposible negarlas. Simples estadísticas impedirían una conclusión tan mecánica. Sin referirnos a la literatura especial sobre estadísticas en este campo, podemos citar nuevamente el artículo de Gorki:

...Es extraño y difícil entender (la actitud de Rimbaud) hasta que uno recuerda la investigación realizada en 1885 por un eminente oculista, entre los estudiantes de la Universidad de Oxford. Quinientos veintiseis de estos estudiantes pintaban los sonidos como colores y *viceversa*; unánimemente postularon una equivalencia entre el castaño y el tono del trombón, entre el verde y el tono del cuerno de caza. Tal vez este soneto de Rimbaud tenga alguna base psiquiátrica... 39

Es claro que en estados puramente "psiquiátricos" estos fenómenos serían mucho más acentuados y evidentes.

Dentro de estos límites es posible hablar de las relaciones entre ciertos colores y ciertas emociones "precisas". En sus investigaciones sobre color, Havelock Ellis menciona ciertas predilecciones de color establecidas a su gusto:

...en la acromatopsia de los histéricos, como lo demostró Charcot y confirmó luego Parinaud, el orden habitual en que los colores desaparecen: violeta, verde, azul, rojo: ...esta persistencia de la visión roja en los histéricos, es sólo un ejemplo de la predilección por el rojo que se ha observado como muy frecuente y marcada entre tales enfermos. 40

Las reacciones ante el color en personas histéricas han interesado a otros investigadores y sus resultados nos conciernen a pesar de la anticuada terminología:

Los experimentos de Binet han establecido que las impresiones transmitidas al cerebro por los nervios sensoriales ejercen una influencia importante sobre la especie y la fuerza de la excitación distribuida por el cerebro a los nervios motores. Muchas impresiones sensoriales operan enervante e inhibitoriamente sobre los movimientos; otras, por el contrario, los hacen más poderosos, más rápidos y activos; son "dinamógenas" o "productoras de fuerza". Como un sentimiento de placer se relaciona siempre con la dinamogenia o producción de fuerza, cada ser vivo, en consecuencia, busca instintivamente impresiones sensoriales dinamógenas, y trata de evitar las enervantes e inhibitorias. Bien, el rojo es especialmente dinamógeno. En el informe de un experimento con una mujer histérica, la mitad de cuyo cuerpo estaba paralizado, dice Binet: "Cuando colocamos un dinamómetro en la mano derecha, insensible por la anestesia, de Amelia Clé, la presión en la mano llega a 12 kilogramos. Si al mismo tiempo se le hace mirar un disco rojo, el número que indica la presión en kilogramos se duplica en seguida..."

Si el rojo es dinamógeno, el violeta, por el contrario, es enervante e inhibitorio. No fué por casualidad que se eligió el violeta como color de luto en muchas naciones...

La presencia de este color tiene un efecto deprimente, y el sentimiento desagradable que despierta induce a la melancolía a un espíritu pre-dispuesto... 41

Cualidades similares atribuye Goethe al rojo. Esas cualidades le llevaron a dividir los colores en grupos activos y pasivos (*positivos y negativos*). Dicha división se relaciona con la más conocida de colores "cálidos" y "fríos".

Cuando William Blake buscaba instrucciones irónicas para su *Consejo a los Papas Posteriores a la Época de Rafael*,⁴² la empleó:

"Contratad idiotas para pintar con luz fría y sombra cálida..."

Por más que estos datos no basten para formular un "código científico" convincente, el arte ha adoptado tal código desde hace mucho tiempo en una forma puramente empírica y lo ha utilizado sin equivocarse.

Aunque las reacciones de una persona normal son, por supuesto, mucho menos intensas que las de Amelia Clé cuando mira un disco rojo, el artista está completamente seguro de los efectos que espera producir con su paleta. No ocurrió *por casualidad* que Malyavin⁴³ inundó la tela con una orgía de rojo *vivo* para la *tempestad dinámica* de su cuadro "Cam-pesinas".

Goethe también tiene algo que decirnos sobre el particular. Divide el rojo en tres tonos: rojo, rojo-amarillo y amarillo-rojo. A este último tono, para nosotros *anaranjado*, le atribuye la "capacidad" de ejercer influencia psíquica.

AMARILLO-ROJO

775. El lado activo posee aquí su mayor energía, y no hay que sorprenderse de que personas impetuosas, robustas, sin educación, lleguen a estar especialmente encantadas con este color. Entre los pueblos salvajes la inclinación hacia él ha sido universalmente observada, y cuando los niños, abandonados a sí mismos, empiezan a usar tintes, no ahorran el bermellón y el minio.

776. Mirando fijamente una superficie perfectamente amarilla-roja, el color parece realmente atravesar los ojos... Un paño amarillo-rojo perturba y enfurece a los animales. He conocido hombres de cultura a quienes el hecho de encontrarse con una persona vestida con una capa escarlata en un día nublado y gris, producía un efecto insupportable... 44

En cuanto a lo que nos interesa más, la correspondencia de sonidos y sentimientos no sólo con emociones, sino también entre sí, tuve ocasión de tropezar con un caso interesante, fuera de lo científico o semicientífico.

Su fuente puede no haber sido exactamente "legal", pero fué directa y lógicamente convincente para mí.

Conozco a una persona, S., que me fué presentada por los profesores Vygotsky y Luriya.⁴⁵ S., no pudiendo encontrar ninguna otra explicación para sus extraordinarias facultades, había trabajado durante varios años en teatro de variedades, asombrando al auditorio con sus hazañas mnemónicas. Hombre de desarrollo perfectamente normal, había retenido del proceso sensorial primario que los seres humanos generalmente pierden en la evolución del pensamiento lógico. En su caso, particularmente, existía esa ilimitada capacidad para recordar objetos concretos a través de la visualización de lo que los rodeaba y de lo que se decía de ellos (en la evolución de la habilidad para generalizar, esta primera forma del pensamiento ayudada por factores aislados acumulados y retenidos por la memoria, se atrofia).

En esta forma, S. podía al mismo tiempo recordar cualquier cantidad de cifras o palabras unidas sin un sentido. Podía recitarlas desde el principio al fin, desde el fin al principio, saltando cada dos o tres palabras, etc.

Además podía repetir la hazaña sin equivocarse si se encontraba nuevamente con una persona después de un año y medio. Podía reproducir todos los detalles de una conversación que había oído y recitar de memoria todos los sucesos en que había intervenido (y las listas usadas en estos experimentos contenían a menudo varios centenares de palabras).

En resumen, era el prototipo viviente y por lo tanto más sorprendente del Mr. Memory de *39 Escalones*, la película de Hitchcock. También formaba parte de su talento la "eidética", esto es, la habilidad para efectuar una reproducción exacta, no consciente, sino automática, de cualquier dibujo de conjunto (normalmente, esta habilidad desaparece a medida que evoluciona la comprensión de las relaciones de los dibujos o cuadros y el examen consciente de los objetos pintados en ellos).

Repito que estas habilidades se conservan en S. junto con todas las características absolutamente normales adquiridas a través de un desarrollo completo de la actividad consciente y del proceso de reflexión.

S. estaba evidentemente mucho más dotado que cualquier otra persona que yo conociera, del poder de la *synesthesia*, o sea, la producción de imágenes mentales de una impresión sensible de determinada clase, a partir de una impresión sensible de otra clase. Los ejemplos particulares citados antes se limita-

ban a la habilidad para ver sonidos como colores y oír colores como sonidos. Una vez tuve oportunidad de discutir esto con él. El hecho más interesante para la autenticidad de lo que quisiera atestiguar, era que veía la escala de vocales, no como colores, sino como una escala de valores de luz diversos. Para él, el color era evocado únicamente por las consonantes. Esto me parece lo más convincente. Podemos decir sin temor a contradecirnos que existen relaciones puramente físicas entre el sonido y las vibraciones de color.

Pero también puede afirmarse categóricamente que el arte tiene muy poco en común con tales relaciones puramente físicas.

Aun cuando pudiese descubrirse una correspondencia absoluta entre los colores y los sonidos, dicho dominio, en la producción de films, nos conduciría aun en las más perfectas condiciones, al mismo extraño destino de aquel orfebre descrito por Jean d'Udine:

Conozco un orfebre que, aunque muy inteligente e instruido, es por cierto un artista mediocre. Se ha propuesto a toda costa diseñar vasos y joyas originales. Como carece de un verdadero impulso creador, ha llegado a creer que todas las formas naturales son hermosas (lo cual, dicho sea de paso, no es cierto). Para obtener las formas más puras se contenta con copiar exactamente las curvas producidas por los instrumentos que se estudian en física, destinados al análisis de los fenómenos naturales. Sus principales modelos son las ligeras curvas producidas sobre una pantalla por las vibraciones en un plano perpendicular de los diapasones con espejos en los extremos, empleados en física para estudiar la complejidad relativa de los distintos intervalos musicales. Por ejemplo, copiará sobre una hebilla el número ocho, de contorno más o menos elegante, producido por los dos diapasones afinados para la octava. Pienso que sería difícil convencerlo de que los tonos de la octava consonante que en música forman un acorde perfectamente sencillo no expresan una emoción comparable a través de la vista. Cuando diseña un broche, cancelando la curva particular producida por dos diapasones que suenan a nueve intervalos uno del otro, está firmemente convencido de que está creando a través del arte plástico, una emoción que corresponde a las armonías que M. Debussy ha introducido en el arte musical.⁴⁶

En el arte no son las relaciones absolutas las decisivas, sino las relaciones arbitrarias, dentro de un sistema de imágenes dictadas por la obra de arte en particular.

El problema no es ni será resuelto por un catálogo fijo de símbolos de color, sino que la inteligibilidad emocional y la función del color surgirán del orden natural en que se establezcan las imágenes de color de la obra, de acuerdo con el proceso de delinear el movimiento vivo de la obra completa.

Aun dentro de los limitados alcances del blanco y negro, que es como se producen todavía la mayoría de las películas, uno de estos tonos no solamente evita que se le dé un solo "valor" como imagen *absoluta*, sino que hasta puede asumir significados enteramente contradictorios, dependientes del sistema general de imágenes que se ha determinado para un film dado.

Será suficiente observar el papel temático desempeñado por el blanco y negro en *La Línea General* y *Alejandro Nevsky*. En el primero de estos films, el color negro estaba asociado a todo lo reaccionario, criminal y anticuado, mientras que el blanco era el color representativo de la felicidad, la vida y las nuevas formas de convivencia.

En *Nevsky*, los blancos vestidos del teutón *Ritter* estaban asociados a los temas de crueldad, opresión y muerte, mientras que el color negro asignado a los guerreros rusos expresaba los temas de heroicidad y patriotismo. Esta desviación de la imagen comúnmente aceptada para esos colores, habían sido menos sorprendente para los críticos y la prensa extranjeros (cuyas objeciones eran, en sí mismas, muy interesantes) si hubiesen recordado un trozo literario que hasta yo encontré raro e intenso: el capítulo "La Blancura de la Ballena", de *Moby Dick* de Melville.

Hace mucho tiempo presenté este tema de las relaciones de la producción de imágenes con el color, al analizar el problema de las relaciones dentro mismo de la imagen del montaje en general:

Si tuviéramos esta serie de piezas de montaje:

Un anciano canoso
Una anciana canosa
Un caballo blanco
Un techo cubierto de nieve,

no sabríamos con certeza si la serie está operando hacia la "vejez" o hacia la "blancura".

Dicha serie de fragmentos de un film podría proseguir por algún tiempo y recién entonces descubriríamos por fin ese fragmento-guía que identifica a toda la serie en uno u otro sentido.

Por eso es recomendable colocar ese fragmento "identificador" lo más cerca posible del comienzo de la serie (en una construcción "ortodoxa"). A veces se requiere un subtítulo.

Esto significa que no obedecemos a una ley "que lo abarca todo" en cuanto a "significados" y correspondencias absolutas

entre colores y sonidos, y en relaciones absolutas entre éstas y emociones específicas; por el contrario, significa que nosotros mismos decidimos qué colores y sonidos servirán más para la expresión o emoción que necesitamos.

Naturalmente, la interpretación "comúnmente aceptada" puede servir de impulso —y muy eficaz— para la construcción de las imágenes de color del drama.

Pero la ley enunciada no legitimará ninguna correspondencia absoluta "en general", sino que exigirá que la validez de una clave de color precisa, que cubra toda una obra, derive de una estructura de imágenes en cenida armonía con el tema e idea de la obra.

IV

FORMA Y CONTENIDO:
PRÁCTICA

...si a una composición, interesante ya por la elección del tema, se le agrega una disposición de líneas que aumente el efecto; si se le agrega un claroscuro que se apodere de la imaginación y un color adecuado a sus características, se habrá resuelto un difícilísimo problema y entrado en un reino de ideas superiores, haciendo lo que el músico cuando agrega a un simple tema los recursos de la armonía y sus combinaciones.

EUGÈNE DELACROIX. 1

Tomaba siempre la partitura y la leía cuidadosamente durante la interpretación, para poder distinguir al mismo tiempo el sonido —la voz, pues lo es— de cada instrumento y la parte que le correspondía... Escuchando tan atentamente también descubrí, para mí mismo, el intangible lazo entre cada instrumento y la verdadera expresión musical.

HÉCTOR BERLIOZ. 2

Descubrimos que un poema de Shakespeare o de Verlaine, que parece tan libre y vital, tan remoto de todo propósito consciente como la lluvia que cae sobre el jardín o como las luces del atardecer, es el lenguaje rítmico de una emoción incommunicable de otro modo, por lo menos tan adecuadamente.

JAMES JOYCE. 2a

EN el capítulo II consideramos el nuevo punto propuesto por las combinaciones audio-visuales: resolver un problema compositivo totalmente nuevo. La solución consiste en encontrar la clave para la sincronización proporcionada de un fragmento musical con un fragmento fotográfico, lo cual nos permitirá unirlos "vertical" o simultáneamente, hermanando cada frase musical continua con cada fase de los trozos paralelos y continuos de fotografía: nuestras imágenes fotográficas.

Intervendrá aquí la ley que nos permite combinar "horizontal" o continuamente una imagen después de otra en el cine mudo, una frase tras otra en el tema musical que se desarrolla. Hemos analizado las teorías existentes acerca de las correlaciones generales entre fenómenos auditivos y visuales. Hemos examinado también las correlaciones entre los fenómenos visuales auditivos y las emociones específicas.

Luego discutimos las relaciones de la música con el color. Y deducimos que los equivalentes audio-visuales "absolutos", aun cuando se encuentren en la naturaleza, no pueden desempeñar un papel decisivo en el trabajo creador a no ser ocasionalmente y a modo de "complemento".

El papel decisivo es desempeñado por la estructura de imágenes, no sólo empleando correlaciones comúnmente aceptadas, sino estableciendo también en nuestras imágenes de una determinada creación, todas las correlaciones (entre sonido y figura, sonido y color, etcétera) que la idea y tema de la obra nos sugieran.

Pasemos ahora de las premisas generales mencionadas a los métodos concretos de construir relaciones entre la música y la imagen. Estos métodos no han de cambiar en esencia por más que varíen las circunstancias: no interesa que el compositor escriba la música para la "idea general" de una serie, o para un corte provisorio o definitivo de la misma; o que el procedimiento se organice a la inversa, construyendo el director el

corte visual para la música ya escrita y grabada en la banda de sonido.

Deseo destacar que en *Alejandro Nevsky* se emplearon literalmente todos los métodos posibles. Hay series en que las tomas se efectuaron de acuerdo a un curso musical previamente grabado. En otras la música entera fué escrita para el encuadre definitivo de la película. Algunas contienen ambos métodos. Hasta las hay que proporcionan material para los anecdotistas. Es el caso de la escena de la batalla, cuando se tocan tambores y caramillos por los soldados rusos victoriosos. Me costaba encontrar la manera de explicar a Prokofiev el efecto preciso que debía "verse" en su música para ese triunfal momento. Como no llegábamos a nada, ordené que se fabricasen algunos instrumentos "puntales", los tomé *visualmente* (sin sonido mientras eran tocados, y proyecté las fotografías ante Prokofiev, quien casi inmediatamente me entregó un exacto "equivalente musical" de la imagen visual de ejecutantes de tambores y caramillos que le había mostrado.

Con métodos similares fueron producidos los sonidos de los grandes cuernos que sonaban desde las líneas alemanas. De la misma manera, pero a la inversa, algunos pasajes de la partitura sugirieron soluciones visuales plásticas que ni él ni yo habíamos previsto. A veces se adaptaban tan perfectamente al "sonido interior" unificado de la serie, que ahora parecen "concebidos así de antemano". Ello sucedió en la escena de Vaska y Gavriilo Olexich abrazándose antes de partir a sus puestos y en gran parte de aquella serie en que los jinetes galopaban al ataque: ambas produjeron un efecto que no esperábamos en absoluto.

Citamos estos ejemplos para confirmar el aserto de que el "método" que proponemos ha sido probado "para atrás y para adelante", con el objeto de verificar sus posibles variaciones y matices.

¿Cuál es, pues, ese método que nos permite construir correspondencias audio-visuales?

Una respuesta ingenua sería: encontrar equivalentes para los *elementos puramente representativos de la música*.

Tal respuesta, además de ingenua, pueril y sin sentido, llevaría inevitablemente a las conclusiones de Shershavin, personaje de "Los aviones rojos vuelan hacia el Este", novela de Pavlenko.

De su bolsa de cuero sacó un cuaderno forrado con hule viejo, donde se leía: *Música...*

—¿Qué es? —preguntó ella.

—Mis impresiones sobre música. Una vez traté de sistematizar todo lo que oía y entender la lógica de la música antes de entender la música misma. Me aficioné a un anciano, pianista de cine y ex coronel de la Guardia. ¿Cómo qué sueñan los instrumentos? "¡Qué coraje!", dijo el anciano. "¿Por qué coraje?", pregunté. Encogió sus hombros. "Do mayor, Si bemol mayor, Fa bemol mayor son tonos nobles, firmes, resolutos", explicó. Me habitué a verle antes de que la película comenzara, le convidaba con mi ración de cigarrillos —yo no fumaba— y le preguntaba cómo había que entender la música... Continué visitándole en el teatro; y en las envolturas de caramelos escribía los nombres de las obras que ejecutaba y su efecto emocional. Abre el libro y riamos juntos...

Ella leyó:

"Canto de Doncellas" de *Demonio*, de Rubinstein: tristeza.

Fantasiestuecke, Nº 2, de Schumann: inspiración.

Barcarola, de los *Cuentos de Hoffman*, de Offenbach: amor.

La Dame de Pique, de Tchaikovsky: enfermedad.

Cerró el libro.

—No puedo leer más —dijo—. Estoy avergonzada de ti.

El se sonrojó, pero no cedió.

—Yo escribía, sabes, y escribía, escuchaba, tomaba apuntes, comparaba, cotejaba. Un día el viejo estaba tocando algo grandioso, inspirado, gozoso, alentador, y en seguida adiviné lo que significaba arrobamiento. Terminó la pieza y me arrojó una nota. Resultó que había estado tocando la *Danza Macabra* de Saint-Saens, tema de horror y terror. Y comprendí tres cosas: primero, que mi coronel no entendía nada de música; segundo, que era estúpido como un corcho y tercero, que sólo forjando se hace uno forjador. »

Además de semejantes definiciones, evidentemente absurdas, cualquier otra definición que roce apenas este método de *comprensión estrechamente representativa*, lleva inevitablemente a visualizaciones trivialísimas, si por cualquier razón fuesen necesarias:

"Amor": una pareja abrazándose.

"Enfermedad": una vieja con una bolsa caliente sobre el vientre.

Si agregamos a los cuadros evocados por la "Barcarola" una serie de escenas venecianas y a la Obertura de *La Dame de Pique* distintos paisajes de San Petersburgo, ¿qué resulta? La "ilustración" de la vieja desaparecen.

Pero tomenos de estas "escenas" venecianas únicamente los movimientos de *avance y retroceso* del agua combinados con el *huidizo juego de luz* que se refleja sobre las superficies de los canales, e inmediatamente nos alejamos un grado de la serie de fragmentos "ilustración", y nos acercamos a una respuesta para el *movimiento* de una barcarola *sentido* interiormente.

El número de imágenes "personales" que surgen de este movimiento interior es ilimitado.

Y todas han de reflejarlo porque todas estarán basadas en la misma sensación. Aquí está incluida también la ingeniosa interpretación de Walt Disney de la "Barcarola" de Offenbach,* en la cual la solución visual es un pavo real cuya cola resplandece "musicalmente" y que se mira en un lago para ver reflejados los contornos idénticos de sus opalescentes plumas.

Todos los avances, los retrocesos, las ondulaciones del agua, los reflejos y la opalescencia que uno supone esenciales en las escenas venecianas, han sido conservadas por Disney de acuerdo al ritmo de la música: la cola que se abre y su reflejo se acercan y alejan según su proximidad con el estanque; las plumas ondulan y brillan, y así sucesivamente.

Lo importante es que ese conjunto de imágenes no contradice en absoluto el "tema de amor" de la "Barcarola". Sólo hay aquí una sustitución de los "supuestos" amantes por uno de sus rasgos característicos: la variable y eterna opalescencia de acercamientos y alejamientos. En lugar de una representación literal, ese rasgo ofreció una *base compositiva* tanto para el estilo de dibujo que Disney debía emplear en esta serie como para el movimiento de la música.

Bach, por ejemplo, construyó su música sobre la misma base, buscando constantemente esos medios de *movimiento* que expresaban el movimiento fundamental típico de su tema. En su trabajo sobre Bach, Alberto Schweitzer proporciona innumerables citas musicales para probar esto, incluso la curiosa circunstancia que se encuentra en la Cantata de Navidad Nº 121.⁴

Hasta dónde se atreve a llegar en música lo comprobamos en la Cantata de Navidad *Christum wir sollen loben schon* (Nº 121). El texto del aria "Johannis freudenvolles Springen erkannte dich mein Jesu schon" se refiere



* *Birds of a feather* (sinfonía tonta, 1931).

al pasaje del Evangelio de San Lucas: "Y aconteció que al oír Elisabeth la salutación de María, la criatura saltó en su vientre." La música de Bach es simplemente una larga serie de violentas convulsiones:

Una búsqueda similar pero menos voluntaria fué confesada por un tipo de compositor completamente distinto, Giuseppe Verdi, en una carta a León Escudier:

Hoy he enviado a Ricordi el último acto de *Macbeth* terminado y revisado...

Cuando usted lo escuche, notará que he escrito una *fuga* para la batalla!! ¿Una fuga? ¡Yo, que detesto todo lo que huele a escuela y que no he hecho nada semejante en casi treinta años!! Pero le aseguro que en este caso dicha forma musical resulta muy a propósito. La repetición de tema y contratema, la trepidación de disonancia, los sonidos que chocan, expresan muy bien una batalla... 5

La imaginación musical y visual no es en realidad mensurable por elementos estrictamente representativos. Si se habla de relaciones y proporciones profundas y genuinas entre la música y la figura, sólo puede ser con referencia a las relaciones entre sus *movimientos fundamentales*, es decir, entre sus elementos compositivos y estructurales, ya que las relaciones entre las "figuras" y las "figuras" producidas por las imágenes musicales, son generalmente de percepción tan individual y tan poco concretas que no pueden adaptarse a ninguna regulación estrictamente metodológica. El ejemplo de Bach es una prueba elocuente de ello.

Podemos hablar sólo de lo que es verdaderamente "mensurable", es decir, el movimiento en que se basan la ley estructural del trozo de música dado y la ley estructural de la representación pictórica dada.

Una comprensión de las leyes estructurales del proceso y del ritmo que sustentan la calidad y el desarrollo de música y figura, proporciona aquí la única base firme para establecer una unidad entre ambos.

Y ello se debe no sólo a que esta comprensión del movimiento regulado es "materializada" en igual medida por los principios particulares de cualquier arte, sino, y sobre todo, a que tal ley estructural es generalmente el primer paso hacia la expresión de un tema mediante una imagen o forma de trabajo creador, prescindiendo del material con que se reviste el tema.

Esto es muy claro en lo que se refiere a la teoría. Pero, ¿y la práctica?

La práctica revela este principio con mayor claridad y sencillez aún.

Y se construye, en cierto modo, de acuerdo a lo siguiente:

Todos decimos de determinados trozos de música que son "transparentes" o "dinámicos", o que tienen "modelos definidos", o "contornos confusos".

Es que casi todos, mientras escuchamos música, visualizamos ciertas imágenes plásticas, confusas o claras, concretas o abstractas, pero en definitiva relacionadas y correspondiendo en particular con nuestras propias *percepciones* de la música en cuestión.

Tratándose de una visualización abstracta —circunstancia rara— es significativo el recuerdo que alguien trae de Gounod. Mientras Gounod escuchaba un concierto de Bach observó de pronto reflexivamente: "Encuentro algo octogonal en esa música"....

Esta observación no nos sorprendería si recordásemos que el padre de Gounod era "un pintor de distinguidos méritos" y que la abuela materna era "a la vez música y poetisa".⁶ Ambas corrientes de impresiones eran tan vivaces en su infancia que en sus memorias consignó las posibilidades igualmente atractivas para trabajar en las artes plásticas y en la música.

Pero en un análisis concluyente tal "geometrismo" puede no resultar tan excepcional.

Tolstoi, por ejemplo, hizo que la imaginación de Natacha concibiera un complejo mucho más intrincado, la imagen total de un hombre, por medio de la siguiente figura geométrica: Natacha dice a su madre que Bezujov es como "un cuadrado azul".⁷

Dickens, otro gran realista, muestra a veces las imágenes de sus personajes precisamente por ese "medio geométrico" y es muy probable que en tales casos sólo así pueda revelarse el verdadero fondo del personaje.

Veamos a Mr. Gradgrind en la primera página de *Hard Times*; es un hombre de párrafos, cifras y hechos, hechos, hechos:

La escena es un sencillo salón de clase, desnudo y monótono; el cuadrado índice del orador acentuaba sus observaciones subrayando cada oración con una línea sobre la manga del maestro. El énfasis era ayudado por la cuadrada pared de su frente, que tenía por base las cejas, mientras que

sus ojos encontraban amplio espacio en dos oscuras cavernas, sombreadas por la pared...

El obstinado porte del orador, su saco cuadrado, sus piernas cuadradas, sus hombros cuadrados, más aún, la corbata misma, disciplinada para rodearle la garganta sin apretar, como un hecho innegable, todo, todo contribuía al énfasis.

"En esta vida queremos Hechos, señores, ¡Hechos!"

Otro ejemplo de visualización musical normal es nuestra habilidad, naturalmente con variaciones individuales y un mayor o menor grado de expresividad, para "describir" con las manos ese movimiento que percibimos en algún fino matiz de la música.

Lo mismo sucede en la poesía cuyo ritmo y métrica son percibidos por el poeta como imágenes de movimiento originariamente.

Don José María Heredia nos proporciona un buen ejemplo de la versión poética de un fenómeno natural:

... mil olas
Cual pensamiento rápidas pasando,
Chocan y se enfurecen,
Y otras mil y otras mil ya las alcanzan,
Y entre espuma y fragor desaparecen.
Mas llegan... saltan... el abismo horrendo
Devora los torrentes despenados;
Cruzanse en el mil iris, y asordados
Vuelven los bosques al fragor temiendo.
Al golpe violentísimo en las peñas
Rómpe se el agua, y salta, y una nube
De revueltos vapores
Cubre el abismo en remolinos, sube,
Gira en torno, y al cielo
Cual pirámide inmensa se levanta...⁸

El material presentado nos permite formular un método de combinaciones audio-visuales.

Debemos aprender a captar el movimiento de un trozo musical localizando el curso (línea o forma) como base para la composición plástica que ha de corresponder con la música.

Un ejemplo de este método de crear una composición plástica sobre líneas musicales firmemente determinadas, es el caso de la coreografía del ballet, donde existe una correspondencia completa entre el movimiento de la partitura y la *mise-en scène*.

Sin embargo, cuando tenemos ante nosotros varias tomas de igual independencia,* por lo menos en lo que respecta a la flexibilidad original, pero distintas en composición, debemos, con la música delante, elegir y ordenar sólo aquellas tomas que demuestren su correspondencia con la música de acuerdo a las condiciones citadas.

Un compositor debe proceder de la misma manera cuando empieza una serie fílmica previamente cortada: está obligado a analizar el movimiento visual a través de la construcción total de montaje y de la línea composicional que une las tomas, y aun la composición *dentro* de cada toma. En estos elementos tendrá que basar la composición del conjunto de imágenes musicales.

El movimiento, base de toda obra de arte, no es abstracto o aislado del tema, sino la encarnación plástica generalizada de la imagen con la cual se expresa el tema.

"Esforzándose hacia arriba", "expandiéndose", "quebrado", "bien unido", "renguendo", "creciendo suavemente", "remendando", "en zigzag", son expresiones usadas para definir ese movimiento en los ejemplos más abstractos y generales. Veremos en nuestro caso que dicha línea puede contener no sólo características dinámicas sino también todo un complejo de elementos fundamentales y significados peculiares de *ese* tema y *esa* imagen. A veces la encarnación primaria de la futura imagen se encontrará en la *entonación*. Pero esto no afectará las condiciones esenciales, porque la *entonación* es el movimiento de la voz que fluye del mismo *movimiento de emoción* que debe servir como factor fundamental al delinear la imagen completa. Es precisamente este hecho que nos permite describir una entonación con un gesto tan fácilmente como un movimiento de la música misma. A partir del movimiento de la música surgen todas esas manifestaciones con igual fuerza: la entonación de la voz, el gesto y el movimiento del que ejecuta. En otro lugar consideraremos este aspecto más detalladamente.

Queremos insistir en que la *línea pura*, es decir, el diseño específicamente "gráfico" de la composición es solamente *uno de los muchos* medios de visualizar el carácter de un movimiento.

Independientes" sólo en el sentido de que *temáticamente* pueden ser ordenadas en cualquier serie. Las doce tomas de la "serie de espera", que se desarrollan más adelante, fueron precisamente de esta clase. En su carácter puramente *temático* y *narrativo-informativo* pudieron haber sido arregladas en cualquier orden. Su orden final fué determinado por exigencias de construcción puramente interpretativas y emocionales.

Esta "línea" —el curso del movimiento— bajo condiciones variables y en diferentes obras de arte plástica, puede ser trazada de otros modos además de los puramente lineales.

Por ejemplo, por medio de matices cambiantes dentro de la estructura de imágenes de luz o color, o por el desdoblamiento sucesivo de volúmenes y distancias.

En Rembrandt la "línea de movimiento" se describe por las variables densidades de su claroscuro.

Delacroix encontró esa línea a lo largo del curso seguido por la vista del espectador al pasar de una forma a otra, ya que éstas están distribuidas por todo el volumen de la pintura. En su *Diario* anotó la admiración que sentía por el empleo de Leonardo de "le système antique du dessin par boules",⁹ mé todo que, según sus contemporáneos, Delacroix mismo usó toda la vida.

Repitiendo casi los pensamientos de Delacroix sobre línea y forma. Frenhofer, personaje de Balzac en *Le Chef-d'oeuvre Inconnu*, dice que el cuerpo humano no está compuesto por líneas y que hablando estrictamente, "il n'y a pas de lignes dans la nature, où tout est plein".

En oposición a tal punto de vista, podemos invocar a aquel entusiasta del "contorno", William Blake, cuyo conmovedor argumento:

¡Oh, querido Padre contorno, sabio entre los sabios... 10

se halla entre sus amargas polémicas contra Sir Joshua Reynolds y contra la insuficiente atención prestada por éste a la firmeza del contorno.

Aclaremos que nuestro argumento no se refiere al *hecho del movimiento* en la obra de arte sino a los *medios* por los cuales ese movimiento se *encarna*, que es lo que caracteriza y distingue el trabajo de los distintos pintores.

En la obra de Dürero, dicho movimiento se expresa a menudo por la alternación de fórmulas matemáticamente precisas a través de las proporciones entre sus figuras.

En este sentido, no estamos muy lejos de la expresión de otros pintores, en particular de Miguel Ángel, cuyo ritmo fluye dinámicamente de los músculos ondulantes y turgentes de sus personajes, sirviendo así para expresar no sólo el movimiento

y la posición de éstos, sino sobre todo el vuelo completo de las emociones del artista.*

Piranesi revela un vuelo no menos emocional con su línea particular, lograda por los movimientos y variaciones de "contravolumenes", por los arcos quebrados y las bóvedas de su *Carceri*, con sus entrelazadas líneas de movimiento, tejidas a su vez con las líneas de sus interminables escaleras, rompiendo la fuga espacial acumulada, con una fuga lineal.

De un modo análogo, Van Gogh expresa el movimiento de su línea con repetidas y gruesas pinceladas de color, como en un desesperado esfuerzo por unir el vuelo de su línea con una veloz explosión de color. A su manera, cumplía una ley de Cézanne que no pudo haber conocido, ley llevada a cabo en un aspecto completamente distinto por Cézanne mismo:

Le dessin et la couleur ne sont point distincts...¹¹

Además, cualquiera que deba "comunicar" algo, comprende la existencia de dicha "línea". Todo artista, sea cual fuere su especialidad, tiene que construir su línea, sino con elementos plásticos, con elementos "dramáticos" y temáticos.

Destaquemos que en el film la elección de "correspondencias" entre la figura y la música no debe satisfacerse con cualquier "línea", o con la armonía de varias líneas unidas. Aparte de estos elementos formales generales, la ley misma tiene que determinar la selección de *personas, caras, objetos, acciones y series exactas*, entre todas las selecciones igualmente posibles en una situación dada.

Respecto del cine mudo, hablamos antes de la "orquestración" de caras *tipos* • en repetidos casos (por ejemplo, al producir la "línea" ascendente del dolor por medio de primeros planos reforzados en la serie de "luto por Vakulinchuk", de *Potemkin*).

* Recordemos lo que Gogol dijo de él: "Para Miguel Angel el cuerpo servía sólo como revelación de la fuerza del alma, de su sufrimiento, de su clamor, de su naturaleza invencible; para él lo meramente plástico se descartaba, y el contorno del hombre asumía proporciones gigantescas en su función de símbolo; el resultado no es el hombre, sino sus pasiones".¹²

• "Tipo" como término y como método puede definirse como "reparto de tipos" (de no-actores), elevado por Eisenstein al nivel de un instrumento creador consciente; de igual modo, *montaje*, simple término para expresar un proceso físico de la presentación del film, ha sido transformado por los realizadores rusos en un término más amplio y en un proceso más profundo.

En las películas sonoras surgen también momentos como el que mencionamos antes: el *abrazo de despedida* entre Vaska y Gavril Olexich en *Alejandro Nevsky*. Sólo podía ocurrir en un instante *preciso* de la partitura musical, del mismo modo que los primeros planos de los cascos de los guerreros alemanes no podían utilizarse antes del momento en que fueron empleados, porque solo en ese punto la música cambia de carácter, y mientras hasta entonces podía expresarse con enfoques del ataque, lejanos y medios, ahora pasa a exigir rítmicos golpes visuales, primeros planos del galope y recursos similares.

No podemos negar además el hecho de que, naturalmente, la sensación más *efectista* e inmediata se obtendrá por la *coincidencia del movimiento de la música con el movimiento del contorno visual*, con la composición gráfica del cuadro, porque este contorno, diseño o línea es el más vivo "acentuante" de la idea misma del movimiento.

Pero volvamos al objeto de nuestro análisis, y mediante un fragmento del comienzo del Acto 7 de *Alejandro Nevsky*, tratemos de demostrar cómo y por qué cierta serie de tomas en un cierto orden y a cierta distancia fué relacionada de un modo específico con cierto trozo de la partitura musical.

Procuraremos descubrir el "secreto" de aquellas *correspondencias verticales* de series que, paso a paso, relacionan la música con las tomas *a través de un movimiento idéntico* que es la base del movimiento musical y pictórico.

De particular interés es aquí el hecho de que la música fué compuesta para una edición ya realizada y acabada del elemento pictórico. El movimiento visual del tema fué aprehendido totalmente por el compositor en la misma medida que el movimiento musical ya terminado fué captado por el director en la escena subsiguiente al ataque, donde las tomas se armonizaban con el curso de la música previamente registrada.

Sin embargo, el método de unir orgánicamente *a través de movimiento* es idéntico en ambos casos. En consecuencia, desde el punto de vista metodológico, es absolutamente indiferente que el proceso de determinar combinaciones audio-visuales parta de un elemento o de otro.

El aspecto audio-visual de *Alejandro Nevsky* logra su más completa fusión en la serie "Batalla sobre el Hielo", especialmente en el "ataque de los jinetes" y el "castigo de los jinetes". Este aspecto se convierte también en un factor decisivo, porque de todas las series de *Alejandro Nevsky*, el ataque pareció la más impresionante y memorable a los críticos y espectadores. El método de correspondencia audio-visual utilizado en él es de

cualquier otra serie de film. Por lo tanto, para nuestro análisis, elegiremos un fragmento que de alguna manera pueda reproducirse satisfactoriamente en una página impresa, algún fragmento donde todo un complejo se resuelva en cuadros casi *inmóviles*, que no cambie fundamentalmente exponiendo sus imágenes en una página en vez de una pantalla.

Estas son las doce fotografías de aquel "amanecer de ansiosa espera" que precede al ataque y a la batalla y que sigue a una noche llena de inquietud y ansiedad, en la víspera de la "Batalla sobre el Hielo". El contenido temático de estas doce tomas tiene una sencilla unidad: Alejandro sobre la Roca del Cuervo y las tropas rusas al pie de la misma, a orillas del lago Chudskoye helado, atisbando a lo lejos la aparición del enemigo.

Un diagrama inserto al final de este libro muestra cuatro divisiones. Las dos primeras describen la sucesión de los cuadros y los compases musicales que expresan conjuntamente la situación XII tomas; 17 compases. (Esta particular disposición de las tomas y compases será aclarada en el transcurso del análisis: está relacionada con los principales componentes internos de la música y la fotografía.)

Imaginemos estas XII tomas y estos 17 compases de música, no como los vemos en el diagrama sino como los experimentamos desde la pantalla. ¿Qué parte de esta continuidad audio-visual atrajo más nuestra atención?

La impresión más fuerte parece provenir de las tomas III y IV. Debemos tener en cuenta que tal impresión no resulta sólo de las tomas fotografiadas sino que se trata de una *impresión audio-visual* creada por la combinación de esas dos tomas con la música correspondiente, que es lo que experimentamos en la sala del teatro. Las tomas III y IV corresponden con los compases de música 5, 6 y 7, 8.

Puede verificarse que éste es el grupo audio-visual más inmediato y efectista tocando al piano los cuatro compases con el acompañamiento de las correspondientes tomas reproducidas. Tal impresión fué confirmada cuando el extracto se exhibió ante los estudiantes del Instituto Cinematográfico del Estado.

Tomemos estos cuatro compases y tratemos de describir en el aire, con la mano, la línea sugerida por el movimiento de la música. El primer acorde puede visualizarse como una "plataforma de partida". Las cinco negras siguientes, continuando en una escala ascendente, encontrarían un ademán natural de



Dos de las tomas de ALEJANDRO NEVSKY, mostradas a Prokofiev por Eisenstein (ver páginas 128 y 129, para las cuales el compositor escribió su "equivalente musical")





EL ENCUENTRO DE SAN ANTONIO Y SAN PABLO, Sassetta. Ilustración de la "trayectoria de la vista" (ver págs. 151 y 154) vinculada a una composición que avanza, más bien que retrocede, a través de la representación de un camino.

EL SENTIDO DEL CINE

visualización en una *línea que sube tensamente*. Por eso, en lugar de describir el paisaje con una simple línea ascendente, tendemos a curvar ligeramente nuestro ademán *ab*:

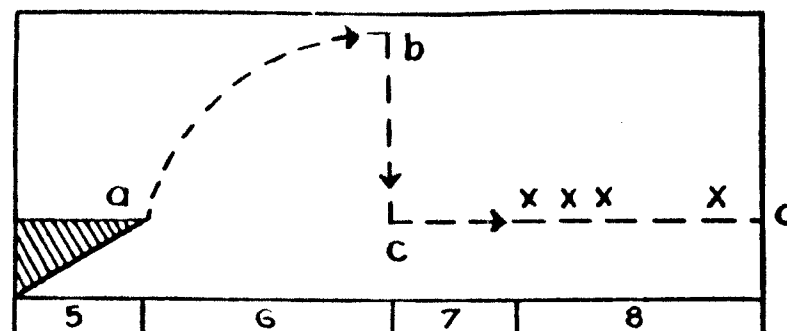


FIGURA 1

El acorde siguiente (comienzo del compás 7), precedido por una semicorchea muy acentuada, creará en tales circunstancias la impresión de una caída brusca: *bc*.^{*} La hilera siguiente de cuatro repeticiones de una sola nota —corcheas separadas por silencios— puede describirse con un *gesto horizontal* en el cual las corcheas se indican por acentuaciones uniformes entre *c* y *d*.

Tracemos esta línea (en la fig. 1 *bc* y *cd*) y coloquemos este gráfico del movimiento de la música sobre los correspondientes compases de la partitura.

Ahora describamos el *gráfico del movimiento de la vista* sobre las principales líneas de las tomas III y IV que "corresponden" con esta música.

Puede describirse también con un gesto de la mano, que nos dará el siguiente dibujo representativo del movimiento dentro de la composición lineal de los dos cuadros:

De *a* a *b* el ademán se "arquea" hacia arriba, dibujando un arco a través de la oscura nube delineada y que pende sobre la parte inferior y más clara del cielo.

De *b* a *c* una brusca *caída de la vista*: de la línea superior del marco de la toma III casi hasta la línea inferior del marco

^{*} Melódicamente la "sensación de caída" se logra por un salto de Si a Sol sostenido.

de la toma IV, la máxima caída posible en esta posición vertical.

De *c* a *d* *uniformemente horizontal* sin movimiento ascendente o descendente, pero interrumpido dos veces por las puntas de los estandartes que se alzan sobre la línea horizontal de las tropas.

Comparemos ahora los dos gráficos. ¿Qué encontramos? Ambos se corresponden íntegramente, esto es, encontramos una *completa correspondencia entre el movimiento de la música y el movimiento de la vista sobre las líneas de la composición plástica*.

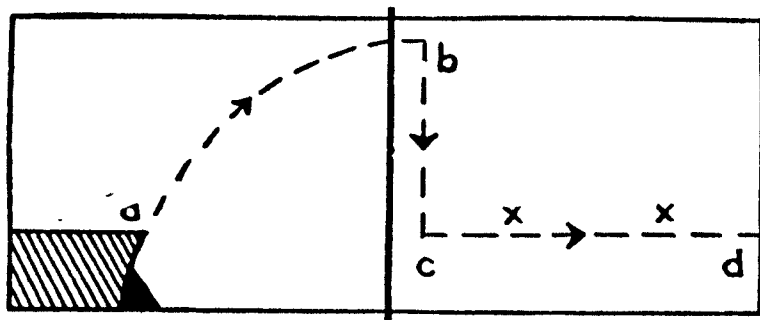


FIGURA 2

En otras palabras, *el mismo movimiento exactamente es la base de la estructura musical y la estructura plástica*.

Creo que puede también ligarse con el movimiento emocional. El trémolo ascendente de los violoncelos en la escala de Do menor acompaña claramente la atmósfera de expectativa cada vez más tensa. El acorde parece quebrar esa atmósfera. La serie de corcheas parece describir la línea inmóvil de las tropas; la sensación de las tropas extendidas a lo largo del frente, sensación que crece nuevamente en la toma V y con renovada tensión en la toma VI.

Es interesante observar que la toma IV, que corresponde a los compases 7 y 8 contiene dos estandartes, mientras que la música contiene cuatro corcheas. La vista parece pasar sobre esos estandartes dos veces, de modo que el frente parece dos veces más ancho que el que vemos ante nosotros en el cuadro. Pasando de izquierda a derecha, los ojos "atraviesan" las cor-

cheas con estandartes y las dos notas restantes llevan la percepción más allá de la línea del cuadro, a la derecha, donde la imaginación continúa indefinidamente la línea del frente de las tropas.

Ahora resulta claro por qué estas dos tomas yuxtapuestas atraen nuestra atención en forma particular. El elemento plástico de movimiento y el movimiento musical coinciden aquí con un máximo de descriptibilidad.

Continuamos y veamos qué es lo que atrae nuestra "segunda" atención. Recorriendo de nuevo la serie nos sentimos atraídos por las tomas I, VI-VII, IX-X.

Mirando más detenidamente la música con las tomas encontraremos una estructura análoga a la música de la toma III. (En general, la música para todo este fragmento consiste realmente en dos frases *A* y *B* de dos compases, alternando en forma determinada. El factor distintivo es aquí que mientras pertenecen estructuralmente a la misma frase *A*, varían en tono: la música de las tomas I y III pertenece a un tono [Do menor] y la de las tomas VI-VIII y IX-X a otro [Do sostenido menor]. La relación de este cambio tonal con el significado temático de la serie se revelará en el análisis de la toma V.)

De este modo, la música para las tomas I, VI-VII y IX-X duplicará el gráfico de movimiento que hemos encontrado en la toma III (ver fig. 1).

Pero mirando los cuadros en sí, ¿encontramos el mismo gráfico de composición lineal mediante el cual la línea de movimiento musical unía las tomas III y IV con su música (compases 5, 6, 7, 8)?

No.

Y sin embargo la sensación de una unidad audio-visual parece ser igualmente poderosa en estas combinaciones.

¿Por qué?

La explicación hallase en nuestro anterior examen de las posibles expresiones distintas de la línea del movimiento. El gráfico de movimiento que hemos encontrado para las formas III y IV no necesita limitarse a la línea *a-b-c*, sino que puede expresarse *por cualquier* medio plástico a nuestro alcance. Es en la práctica que encontramos los casos hipotéticos sugeridos antes.

Reforcemos nuestra discusión anterior con la ayuda de tres nuevos casos: I, VI-VII, IX-X.

CASO I. — La fotografía no puede transmitirnos la sensación íntegra de la toma I, pues ésta *desaparece gradualmente ante la vista*: surgiendo de las sombras, primero vemos a la izquierda

un oscuro grupo de hombres con una bandera, y luego comienza a mostrarse un cielo abigarrado, manchado irregularmente por nubes.

El movimiento dentro de esta toma es absolutamente idéntico a nuestra descripción del movimiento en la toma III. La única diferencia reside en el hecho de que el movimiento de la toma I no es lineal sino que ilumina paulatinamente el cuadro, cuya claridad va en aumento.

De manera que nuestra "plataforma de partida" *a*, que corresponde al primer acorde de la toma III, se encuentra aquí en la oscuridad, antes de que se inicie la aclaración gradual a partir de una "línea de agua", desde donde pueden contarse las etapas de iluminación de la toma. El "arco" se forma sobre la cadena progresiva de diferentes tomas, cada una de las cuales es más clara que la precedente. El arco de la toma III es reflejado por la curva de su iluminación gradual. Las etapas individuales son marcadas por la aparición de otras manchas nebulosas más claras. Cuando la toma se presenta completamente iluminada, la mancha más oscura (la del centro) es la que aparece primero. Sigue otra algo más clara, arriba.

Nos damos cuenta entonces de que todo el cielo tiene una tonalidad clara en general, con un "vellón" más oscuro en medio de la parte inferior a la derecha y en el rincón superior a la izquierda.

Nos damos cuenta entonces de que todo el cielo tiene una tonalidad clara en general, con un "vellón" más oscuro en medio de la parte inferior a la derecha y en el rincón superior a la izquierda.

Aquí se duplica, hasta en los detalles, la línea curva del movimiento, pero no se expresa a través del contorno de la composición plástica, sino a través de una "línea" de tonalidad clara.

Es lícito, pues, declarar que existe una correspondencia entre la toma I y la III, en su idéntico movimiento esencial, correspondencia, en el caso anterior, de tonalidad.

CASO II. — Examinemos el par de tomas VI-VII. Tenemos que examinarlas en par porque la frase musical *A*, que cae íntegramente dentro de la toma I (sobre un cuadro) aquí cubre totalmente dos cuadros. La variación de dicha frase sobre las tomas VI-VII puede identificarse como *A'* (ver diagrama general de todo el fragmento).

Verifiquemos esta combinación de acuerdo a nuestra percepción de la música.

He aquí lo que vemos en la primera de las dos tomas: a la

izquierda, cuatro guerreros con escudos y lanzas en alto; detrás de ellos, hacia el borde izquierdo, el contorno de la alta roca; más allá, pero a la derecha, filas de guerreros extendiéndose a lo lejos.

Sin indagar reacciones ajenas, la impresión que a mí me produjo siempre el primer acorde del compás 10 es la de una pesada masa de sonido rodando a lo largo de las líneas de lanzas, desde la parte superior del cuadro hasta la inferior:

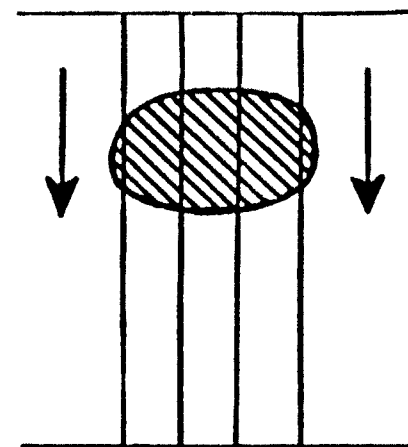


FIGURA 3

(Por muy subjetiva que haya sido esta impresión, fué precisamente por ella que sentí la necesidad de dar a esta imagen su lugar particular en el montaje.)

Detrás del grupo de cuatro lanceros, la línea de guerreros se extiende hacia la derecha en grados de profundidad. La "etapa" más prominente es la transición de la totalidad de la toma VI a la totalidad de la toma VIII, que continúa la línea de guerreros en la misma dirección, hacia lo lejos. Las dimensiones de los guerreros en la toma VII son algo mayores, pero el movimiento general en profundidad (por capas) prolonga el movimiento de la toma VI. En la segunda toma hay otra etapa claramente definida: la línea blanca del horizonte vacío sobre el extremo derecho del cuadro. Este elemento rompe la línea continua de guerreros y nos introduce en una nueva esfera:

hacia el horizonte, donde el cielo se confunde con la superficie helada del lago Chudskoye.

Dibujemos el gráfico del movimiento fundamental de ambas tomas a través de etapas:

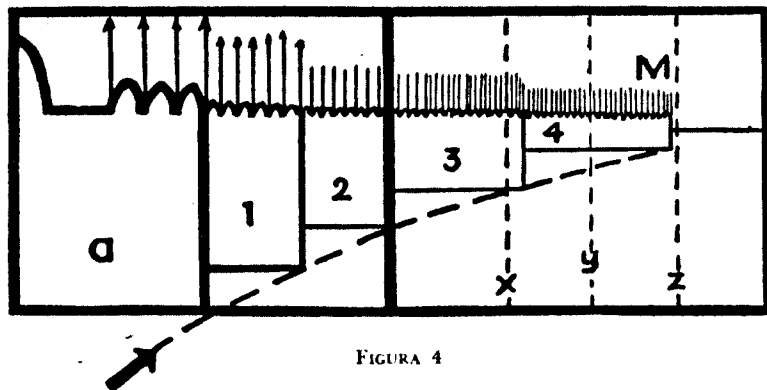


FIGURA 4

Hemos dibujado el diagrama de los grupos de tropas como si fuesen los bastidores convergentes de un decorado teatral: 1-2-3-4; hacia adentro.

Nuestra *superficie de partida* está formada por los cuatro lanceros de la toma VI, los cuales coinciden con la superficie de nuestra pantalla, desde donde parte todo el movimiento *interno*. Trazando una línea para unificar estos "bastidores teatrales" obtenemos cierta curva *a* 1, 2, 3, 4. ¿Dónde hemos visto una curva notablemente similar? Es la misma línea curva de nuestro "arco", pero que ahora se encuentra no a lo largo de la *superficie vertical* del cuadro, como en la toma III, sino moviéndose en perspectiva *horizontal* hacia la profundidad de aquél.

Esa curva tiene exactamente la misma *superficie de partida*, el ala de cuatro guerreros de pie. Además, las distintas fases tienen límites definidos, dando bordes agudos a las alas siguientes, que pueden encerrarse dentro de cuatro líneas verticales; las tres figuras de guerreros que permanecen fuera de la línea de la tropa en la toma VII (x, y, z) y la línea que separa la toma VI de la toma VII.

¿Podemos encontrar una correspondencia musical para ese corte de horizonte que apenas se vislumbra en la toma VII?

Ahora bien, hay algo que debemos considerar al respecto: la música de la frase *A'* no se extiende sobre la totalidad de las tomas VI y VII, así que la frase *B'* comienza a oírse durante la toma VII. Este principio incluye tres cuartas partes del compás 12.

¿Qué contienen estas tres cuartas partes?

Justamente ese acorde precedido por la sexta fuertemente acentuada que correspondía a la sensación de una brusca caída hacia abajo desde la toma III a la toma IV.

En el primer caso todo el movimiento estaba colocado a lo largo de una superficie vertical, y la brusca pausa musical fué visualizada como una caída (desde la esquina superior derecha del cuadro III a la esquina inferior izquierda del cuadro IV). Aquí todo el movimiento es horizontal, hacia la profundidad del cuadro. Puede suponerse que el equivalente plástico de dicha pausa musical tan aguda aparezca, en tales condiciones, como una sacudida análoga, no de arriba a abajo sino en perspectiva hacia adentro. La "sacudida" en la toma VII, desde la línea de guerreros a la línea del horizonte es justamente en esa forma. Nuevamente obtenemos una "pausa máxima" ya que en el paisaje el horizonte representa el límite de profundidad.

Es correcto considerar esa línea de horizonte que está a la derecha de la toma VII como un equivalente visual de la sacudida musical existente entre el compás 11 y las tres cuartas partes del compás 12.

Podríamos agregar que desde un punto de vista puramente psicológico, esta correspondencia audio-visual transmite un sentimiento preciso y completo al auditorio, cuya atención es arrastrada más allá del horizonte hacia algún punto invisible desde donde se espera que el enemigo ataque.

Así vemos cómo trozos musicales —la sacudida del comienzo de los compases 7 y 12— pueden resolverse plásticamente variando los medios de la *pausa plástica*.

En un caso es una pausa a lo largo de una línea vertical durante la transición de toma a toma: III-IV. En el otro, una pausa a lo largo de una *línea horizontal*, dentro del marco de la toma VII en el punto M. (ver figura 4).

Pero no es eso todo lo que puede encontrarse en los dos pares de tomas. En la III nuestro "arco" saltó cruzando la *superficie*. En VI-VII saltó hacia adentro en perspectiva, es decir, espacialmente. A lo largo de este segundo "arco" fué enhebrado nuestro sistema de bastidores teatrales, desplegándose en el espacio mismo. Este alejamiento desde la superficie

de la pantalla (ala *a*) hacia adentro, acompaña la escala de sonidos ascendentes.

En el caso de VI-VII, podemos señalar otro caso de correspondencia entre música y fotografía resuelta mediante el mismo gráfico y con el mismo movimiento. Ésta es la correspondencia *espacial*.

Tracemos un gráfico general de esta nueva variante de correspondencia entre música y representación pictórica. Para completar nuestro cuadro debemos terminar la frase *B* de la partitura (agregando un compás y una negra). Obtendremos una repetición completa de la frase musical que examinamos en las tomas III y IV. Pero nuestra línea pictórica exigirá la adición de la toma VIII a VI-VII, porque esa repetición de la frase *B* (en realidad *B'* aquí) se cierra junto con la toma VIII.

A esta altura, la toma VIII requiere nuestro examen. Plásticamente puede dividirse en tres partes. Inicialmente, nuestra atención es atraída por el primer "close-up" que ha aparecido en la serie de ocho tomas: Vasilisa con yelmo. Ocupa sólo parte del cuadro, dejando el resto a la línea de tropas colocada de igual manera que en los cuadros precedentes.

La toma VIII sirve de transición, ya que contiene, primero, una consumación plástica del motivo de VI-VII.

(No debemos olvidar que el alejamiento hacia adentro de la toma VII tiene el efecto de una *ampliación* comparada con la toma VI, permitiéndonos cambiar ulteriormente la toma VIII en un primer plano. Las tres tomas (VI-VII-VIII) están además unidas orgánicamente por su correspondencia con la serie musical *A'-B'*. Los extremos *más separados* de los cuatro compases 10, 11, 12, 13 coinciden con los bordes *más separados* del par de tomas VII y VIII, aunque dentro de este grupo las divisiones entre las tomas VII y VIII no coinciden con las de los compases 11 y 12 (ver el diagrama general).

La toma VIII completa la frase de planos medios del ejército (VI-VII-VIII) e introduce la frase de primeros planos (VIII, IX, X) que aparece ahora.

En la misma forma la frase *el príncipe sobre la roca* fué transportada a través de las tomas I-II-III y seguida por una nueva frase de *planos panorámicos de guerreros al pie de la roca*. Esta segunda frase no se introdujo por un cruce en una sola toma, sino por medio de un *cruce de montaje*.

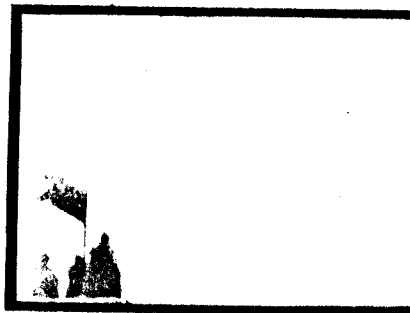
Después de la toma III viene la frase "tropas" mostrada en plano panorámico (IV), seguida por "el príncipe sobre la roca" *nuevamente* también en plano panorámico (V).

Esta transición *esencial* de "príncipe" a "tropas" es marcada

DIAGRAMA PARA LAS PAGINAS 128 A 157 DE
"EL SENTIDO DEL CINE", DE SERGIO EISENSTEIN

(Una serie de Alejandro Nevsky)

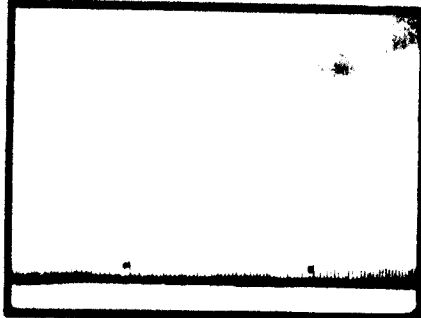
TOMA I



TOMA II



TOMA III

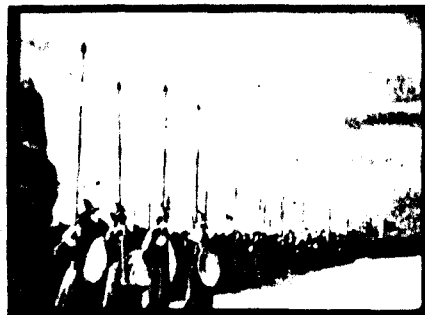


TOMA IV



TOMA V

TOMA VI



TOMA VII



TOMA VIII



TOMA IX



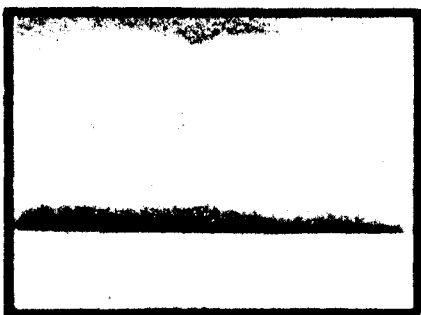
TOMA X



TOMA XI



TOMA XII



MA V

Adagio $\text{♩} = 48$

1 2 A

3 4 B

5 6 A

7 8 B

9 C

The musical score is written for piano on a grand staff (treble and bass clefs). It consists of eight measures, numbered 10 through 17. Measures 10, 11, 14, and 15 are grouped under the label **A₁**, while measures 12, 13, 16, and 17 are grouped under **B₁**. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is common time (C). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *ff*. There are also some handwritten-style annotations, including a 'v' and 'tr' in measure 16.

por un cambio musical *esencial*, una transición de un tono a otro. (Do menor a Do sostenido menor.)

Una transición menos importante —no *de un tema* (príncipe) a *otro* (tropas sino *dentro* de un tema, de un plano medio de guerreros a un primer plano de los mismos) no es resuelta por un *cruce de montaje* (como en III-IV-V-VI) sino *dentro de una toma*: VIII.

Se llega a esta solución mediante una composición que contiene *dos planos*: el tema nuevo aparece en primeros planos, mientras que el tema que desaparece (plano panorámico de la línea del frente) se retira hacia el fondo. Puede notarse, además de este hecho, que la "desaparición gradual" del tema precedente también se expresa evitando deliberadamente profundidad de foco al filmar las tropas (en segundo plano), de modo que esa línea algo fuera de foco proporciona un fondo para el primer plano de Vasilisa.

Este introduce los primeros planos de Ignat y Savka (IX-X) que, unidos a las dos últimas tomas de este fragmento (XI-XII) nos darán una *nueva interpretación plástica* para nuestro gráfico de movimiento.

Pero esta parte del análisis se efectuará después de un próximo paso.

De nuestro examen de la toma VIII depende que completemos el gráfico para el grupo de tomas (VI-VII-VIII).

Las tres divisiones de la toma VII pueden describirse así:

El rostro de Vasilisa en un primer plano. Más lejos a la derecha del cuadro, una larga fila de tropas, fotografiadas sin un foco claramente definido, lo cual se resuelve en un acen-tuar de los reflectores sobre sus yelmos. En la angosta sección que separa la cabeza de Vasilisa del borde izquierdo del cuadro puede verse parte de la línea de tropas, coronada por un estandarte.

¿Qué corresponde a esto en la partitura musical?

La toma está cubierta por un compás musical entero y una corchea, o sea el final del compás 12 y todo el compás 13. Este fragmento musical contiene tres elementos distintos, de los cuales el del medio —el acorde que abre el compás 13— se destaca más. Es como el "choque" de una fusión total con el primer plano de la toma.

Del centro de este compás parten cuatro corcheas interrumpidas por silencios. Así como este movimiento musical uniforme era acompañado por las pequeñas banderas de la toma IV, los reflectores que se mueven levemente sobre los yelmos de la

línea de tropas de la toma VIII, acompañan a esas notas como pequeñas estrellas.

Sólo el lado izquierdo carece de "correspondencia" musical.

Pero hemos olvidado la corchea que queda del compás anterior, 13, la cual precede "a la izquierda" al acorde inicial del compás 13; es esa corchea que "corresponde" a la angosta faja de cuadro situada a la izquierda de la cabeza de Vasilisa.

El análisis de la toma VIII y su correspondiente movimiento musical puede representarse en el diagrama de la página 151.

A esta altura creo oír una exclamación muy natural: ¡Deténgase! ¿No es un poco forzado hacer coincidir exactamente una

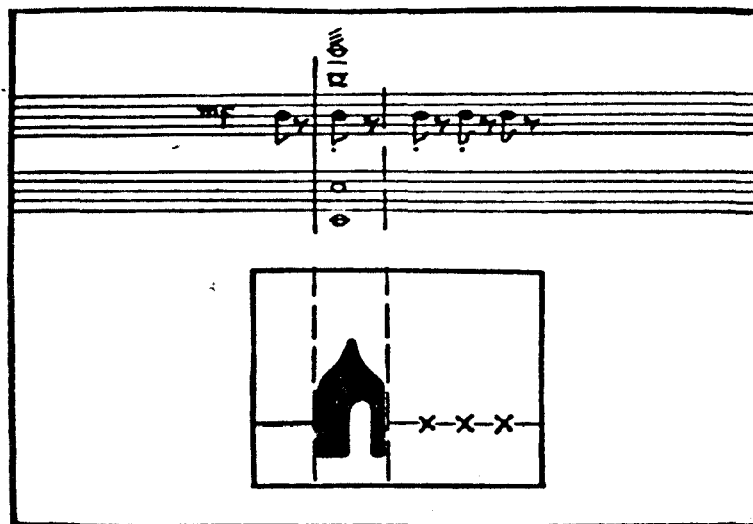


FIGURA 5

línea musical con una representación pictórica? El lado izquierdo de un compás de música y el lado izquierdo de un cuadro, ¿no significan cosas absolutamente distintas?

Un cuadro *sin movimiento* existe *espacialmente*, es decir, *simultáneamente*, y no se puede pensar en su derecha, izquierda o centro como si ocupara *cierto orden en el tiempo*, mientras que el pentagrama musical contiene un definido orden mo-

viéndose en el tiempo. En el pentagrama la izquierda significa siempre "antes" y la derecha "después".

Todas estas objeciones serían de peso si nuestra toma poseyera elementos que *aparecieran* en sucesión, como se indica en otro diagrama (fig. 6).

A primera vista, parecen muy razonables.

Y entonces nos damos cuenta de que hemos olvidado un factor muy importante, a saber, que *el todo inmóvil de un cuadro y sus partes no entran en la percepción simultáneamente* (excepto aquellos casos en que se calcula que la composición ha de crear dicho efecto).

El arte de la composición plástica consiste en llevar la atención del espectador a través del camino y orden exactos prescritos por el autor. Esto se aplica al movimiento de la vista sobre la superficie de una tela, si la composición se expresa pictóricamente, o sobre la superficie de la pantalla, si se trata de una toma filmica.

Es interesante destacar aquí que en un período anterior del arte gráfico, cuando el concepto de la "trayectoria" de la vista era difícilmente separable de una imagen física, los senderos se introducían en los cuadros como *senderos de la vista*, representaciones concretas de senderos a cuyo largo se distribuían los acontecimientos que el artista deseaba describir en un cierto orden. Uno de los manuscritos iluminados más dramáticos (y cinematográficos) es el manuscrito griego del siglo VI que se conoce como el *Genesis de Viena*,¹³ en el cual el recurso mencionado se usa repetidamente para la serie de escenas comunes en la pintura de aquella época. El desarrollo de ese recurso se prolongó hasta la era de la perspectiva, durante la cual las escenas se colocaban en los diferentes planos de una tela, produciendo el efecto de un camino. Así, el cuadro de Dick Bouts *El Sueño de Elijah en el Desierto*, muestra a Elijah durmiendo en primer término, mientras otro Elijah se aleja sobre un camino que se interna serpenteando en profundidad. En *La Adoración de los Pastores* de Domenico Ghirlandaio, el Niño rodeado por los pastores ocupa el primer plano, y sobre un camino que avanza ondulante desde el fondo, aparecen los Magos; es decir que el camino une acontecimientos que en el tema están separados por trece días (24 de diciembre-6 de enero).

Memling utilizó el mismo expediente, pero en una composición más compleja (e interesante) al distribuir todas las Estaciones consecutivas de la Cruz en las calles de una ciudad, en *La Pasión de Cristo*, actualmente en Turín.

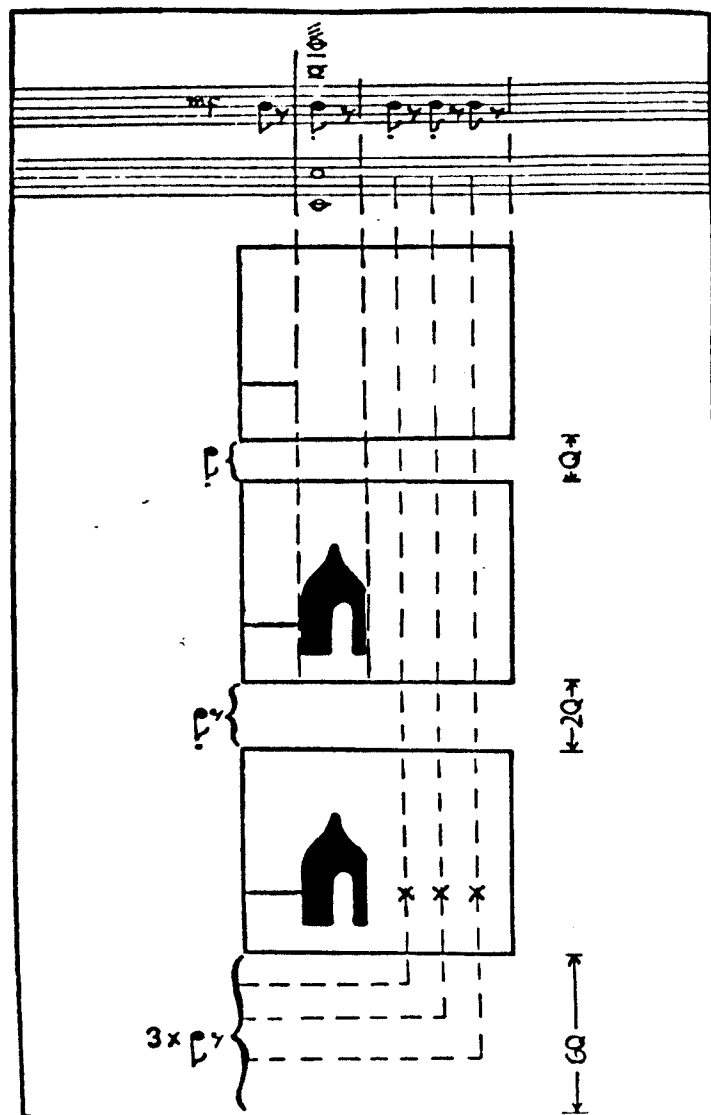


FIGURA 6

Más tarde, cuando tales saltos en el tiempo desaparecen, el camino físico, como medio de delinear la perspectiva del espectador de un cuadro, también desaparece.

El camino se transforma en la trayectoria de la vista trasladada de una esfera de representación a una esfera de composición.

Los medios empleados en el período posterior de desarrollo son variados, aunque tienen una característica común: hay generalmente en una pintura algo que atrae la atención antes que todos los demás elementos. Desde allí la atención se mueve a lo largo de la trayectoria deseada por el artista. Esta trayectoria puede describirse con una línea de movimiento, con un sendero de tonos graduados o con la agrupación o "juego" de personajes. Ejemplo clásico de una interpretación semejante es el análisis de Rodin de *L'Embarquement pour Cythère*, de Watteau, que no puedo dejar de reproducir:

En esta obra maestra la acción empieza con un primer plano a la derecha y termina en un fondo a la izquierda.

Lo que se advierte en primer término, a la fresca sombra, cerca de un busto de Cypris cubierto de guirnaldas de rosas, es un grupo compuesto por una mujer joven y su adorador.

El hombre usa una esclavina con un corazón atravesado bordado, símbolo grato del viaje que va a emprender.

Arrodillándose a su lado, ruega apasionadamente a su dama que se rinda. Pero ella recibe sus requerimientos con indiferencia tal vez fingida y parece observar absorta los dibujos de su abanico. Cerca de ellos un pequeño Cupido semidesnudo, está sentado sobre su carcaj. Piensa que la joven tarda demasiado y tironca de su falda para inducirla a ser menos cruel. Pero el báculo de peregrino y la escritura de amor yacen aún en el suelo. Ésta es la primera escena.

He aquí la segunda: Hacia la izquierda del grupo de que hemos hablado, hay otra pareja. La joven acepta la mano de su amante, quien le ayuda a levantarse. Su espalda está vuelta hacia nosotros y tiene una de esas blancas nuca que Watteau pintó con gracia tan voluptuosa.

Un poco más lejos tenemos la tercera escena. El galán rodea con su brazo la cintura de su amada para atraerla junto a sí. Ella se vuelve hacia sus compañeras cuya tardanza le inquieta, pero permite pasivamente que él la guíe.

Ahora los amantes bajan a la costa y todos se acercan riendo a la barca; los jóvenes no necesitan ya de suplicas: las mujeres se arrojan a sus brazos.

Finalmente los peregrinos ayudan a sus novias a subir al barquillo, adornado con flores y pendones de seda roja flotantes, que se mece sobre las aguas como un sueño dorado. Los marinos, inclinados sobre los remos,

se aprestan a partir. Y llevados por las brisas, pequeños Cupidos se alejan volando para guiar a los viajeros hacia la isla azul que se divisa en el horizonte.¹⁴

¿Tenemos algún derecho para sostener que nuestras películas pueden también medir el movimiento de la vista sobre una trayectoria determinada?

Estamos en condiciones de dar una respuesta afirmativa y agregar además que en las doce tomas que estamos analizando, este movimiento marcha precisamente de *izquierda a derecha* a través de *cada una de las doce tomas* y *corresponde íntegramente* en su carácter pictórico al carácter del movimiento de la música.

Hemos dicho que la música tiene dos frases —A y B— que se alternan a lo largo del fragmento.

A se construye así:

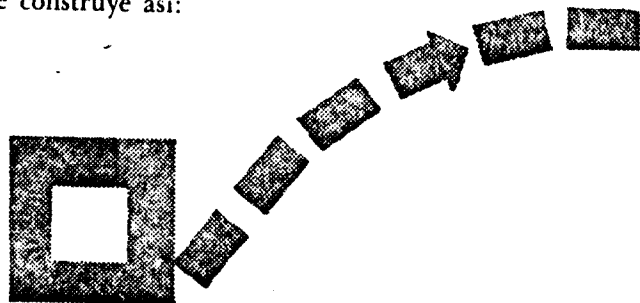


FIGURA 7

B se construye así:

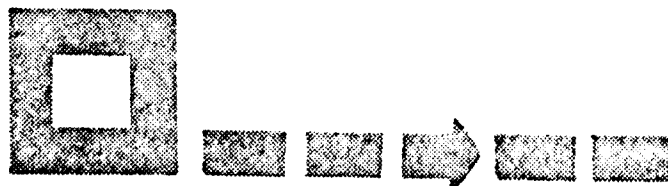


FIGURA 8

Primero un acorde. Luego, contra el torcido de resonancia de ese acorde, una escala ascendente • moviéndose en "arco", o también, la repetición de una nota en un movimiento horizontal.

Plásticamente todas las tomas están construidas del mismo modo (excepto IV y XII, las cuales no funcionan como tomas independientes sino como continuación del movimiento de las precedentes).

En realidad, cada una tiene un "acorde" plástico más sólido y pesado, que atrae la atención de la vista en primer lugar.

En las tomas I-II-III el "acorde" es un grupo de oscuras figuras colocadas sobre la pesada masa de la roca. Éstas atraen nuestra atención por otro motivo: son los únicos seres vivos del cuadro.

En la toma V las mismas figuras pero con una masa más grande de roca.

En la toma VI los cuatro lanceros del primer plano.

A la derecha de cada una de las tomas hay algo que ocupa nuestra atención secundaria: algo ligero, aéreo, "moviéndose" consecutivamente, lo cual obliga a la vista a seguirlo.

En la toma III el arco *hacia arriba*.

En las tomas VI-VII los "bastidores" de las tropas *hacia adentro*.

Así, pues, para todo el sistema plástico de cuadros, el lado izquierdo de "antes" mientras que el derecho es "después", porque la vista ha sido dirigida en una forma particular de izquierda a derecha, a través de cada uno de aquéllos.

En el proceso de dividir las composiciones a lo largo de una línea vertical, podemos marcar nuestros golpes musicales y compases entre los distintos elementos plásticos que componen los cuadros.

Fué sobre nuestra percepción de esta circunstancia que basamos el montaje de esta serie e hicimos más precisa la correspondencia audio-visual. Este análisis, por cierto tan esmerado para el lector como lo fué para el escritor, podía realizarse recién *post factum*, pero vale la pena llevarlo a cabo para demostrar hasta qué punto la "intuición" composicional es el origen de estructuras audio-visuales correctas; y cómo el "instinto" y el "sentimiento" son capaces de materializar el montaje del film sonoro. Es innecesario señalar que esta premisa

• Por ejemplo, paralelamente a la toma III hay un *trémolo* de violoncelos, creciendo en una escala en Do menor.

se asienta sobre un deseo de veracidad en la elección del tema y de vitalidad en la forma de tratarlo.

De un cuadro a otro de la serie, la vista se acostumbra a "leer" la película de izquierda a derecha.

Además esta continua lectura horizontal de la serie induce a la lectura horizontal en general, de modo que los cuadros se perciben *psicológicamente* como si estuviesen colocados uno tras otro sobre una *línea horizontal* en la misma dirección de izquierda a derecha.

He ahí, entonces, lo que nos permite no sólo dividir cada cuadro "en el tiempo" sobre nuestra línea vertical, sino también colocar *cuadro tras cuadro sobre una línea horizontal* y describir su correspondencia con la música de esa manera exacta.

Continuemos aprovechando esta circunstancia y describamos con un gesto la sucesión de las tomas VI-VII-VIII, paralela al movimiento de la música con la cual se fusionan, y el movimiento de este total impulso plástico que es la base de la música y de la fotografía (ver diagrama general) y marcha a través de la combinación de las tomas III-IV. Una interesante distinción entre el movimiento en dos tomas y el mismo movimiento en tres tomas, es que el efecto de una "caída" está, en el último caso, *dentro* del cuadro (toma VII) y no en la transición entre dos tomas (III a IV).*

Sobre este gráfico y con el agregado de los cuadros restantes, podemos construir el diagrama general de todo el fragmento. Comparando el gráfico III-IV con el gráfico VI-VII-VIII, vemos cuánto más complicado es en el último el desarrollo de "variaciones" sobre una línea básica de movimiento.

Observamos que el movimiento de izquierda a derecha a través de cada cuadro produce la impresión psicológica de que están colocados uno junto al otro sobre una línea horizontal que corre en cierta dirección: hacia la derecha. Esta peculiaridad permitió la disposición de nuestro diagrama en la forma que se ve.

En relación a ello aparece ahora un factor de tipo diferente, mucho más importante. El efecto psicológico de izquierda-derecha combina la serie total en una adaptación enfocada de

* Las diferentes longitudes de los diagramas de los compases musicales (10 y 12, por ej.) no tienen relación con el contenido de la música ni de los cuadros. Ello y la ocasional prolongación de las notas dentro de los límites de un cuadro dependen exclusivamente de las exigencias del diagrama.



LA VIDA DE SIR HENRY UNION, de un pintor anónimo inglés de la segunda mitad del siglo dieciséis. Esta obra no sólo recuerda el teatro "simultáneo" de la Edad Media, sino que contiene también un reflejo de los juegos de decorados múltiples empleados en el teatro del mismo período (ver pág. 86). Gentileza del Theatre Arts Monthly.



VISTA Y PLAN DE TOLEDO, El Greco. Ver páginas 86 - 88 para las notas de El Greco y la exposición de Eisenstein.

EL SENTIDO DEL CINE

la atención, dirigida desde un punto situado a la izquierda hacia otro situado a la derecha.

Esto subraya nuestro "indicador" dramático, o sea la dirección de la vista de todos los personajes de estas tomas hacia un punto, con una sola excepción: el primer plano de Ignat en la toma IX.

En la toma IX, Ignat mira a la izquierda, pero por esta causa precisamente se refuerza la dirección general de nuestra atención hacia la derecha.

Este primer plano acentúa nuestra dirección general, la cual se desarrolla por el "triple sonar" de los primeros planos VIII-IX-X, donde mantiene una posición media en el período más corto de tiempo —sólo tres cuartos de compás— mientras que las tomas VIII y X ocupan un compás más un octavo y un compás más un cuarto, respectivamente.

Esta vuelta hacia la izquierda reemplaza lo que hubiera sido una serie monótona



FIGURA 9

por una serie movida,



FIGURA 10

cuyo tercer primer plano (toma X) adquiere, en lugar de la dirección general pero vagamente expresada que hubiera producido el primer ordenamiento, un énfasis más vivo por su dirección hacia la derecha, al ser fotografiado en un lente de 180°.

Pueden encontrarse ejemplos de la adhesión de Pushkin a una construcción análoga. En *Ruslan y Ludmila* nos habla de aquellos que murieron en la batalla contra los Pechenegs: uno herido por una flecha, otro a golpes de maza y un tercero aplastado por un caballo.

La serie *flecha, maza, caballo* hubiera correspondido a un crescendo directo.

Pushkin, sin embargo, le da una disposición distinta. Distribuye el "peso" del golpe no en simple línea ascendente, sino con un "retroceso" en el eslabón central de la cadena.

no: flecha - maza - caballo.

sino: maza - flecha - caballo.

Aquél, derribado por el golpe de una maza;
Y éste, herido por una flecha;
Otro, apretado a su escudo,
Aplastado por un caballo enfurecido... 15

Así, estos movimientos separados de la vista —desde la izquierda a la derecha— a través de la serie, se agregan a una sensación de algo a la izquierda, luchando "con toda su alma" hacia un lugar a la derecha.

Es ésta precisamente la sensación que el complejo total de las doce tomas buscaba: el príncipe sobre la roca, el ejército al pie de la misma, la atmósfera general de ansiedad, todo ello dirigido hacia ese punto, a la derecha, a lo lejos, más allá del lago, desde donde el enemigo, invisible aún, tendrá que aparecer.

El enemigo se ve en ese instante sólo a través de la expectativa del ejército ruso.

A continuación de las doce tomas hay tres cuadros vacíos de la desierta superficie helada del lago.

En medio del segundo el enemigo aparece "en un nuevo aspecto": a través del sonido de su cuerno. El sonido del cuerno termina en una toma del grupo de Alejandro, para dar la sensación de que "venía desde lejos" (serie de paisajes desiertos) y finalmente "llegó" hasta Alejandro (o "invadió el cuadro de los rusos").

La entrada del sonido está en la mitad de un enfoque de paisaje desierto de modo que se oye como desde el centro del cuadro: *de frente*. Luego se oye *de frente* en la toma del grupo de rusos (arrostrando al enemigo).

La toma siguiente muestra la línea distante de la caballería alemana moviéndose *de frente* y surgiendo del horizonte con el cual parecía estar fundida al principio. (Este tema de ataque *de frente* es preparado mucho antes por las tomas IV y XII —ambas *de frente*— lo cual era su principal papel en la serie, aparte de su función como equivalentes plásticos de la música de ese momento.)

Debemos hacer una importante salvedad a todo lo dicho.

Es perfectamente claro que la lectura horizontal de una serie

de cuadros unidos entre sí en una concepción horizontal, no resulta siempre adecuada. Como hemos demostrado, en este caso fluye enteramente de la sensación de imagen total que se exige a la serie: una sensación unida a la dirección de la atención de izquierda a derecha.

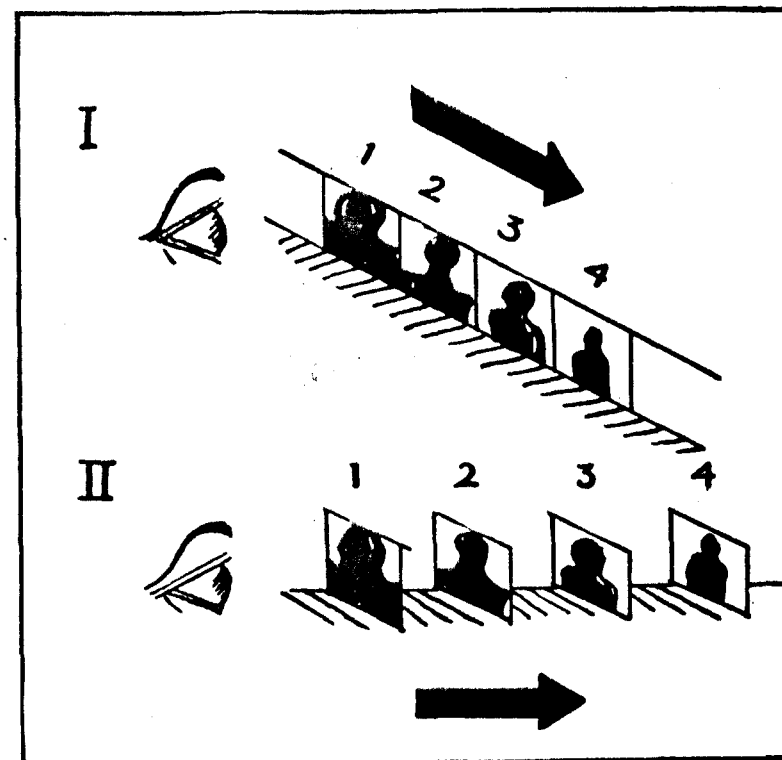


FIGURA 11

Este rasgo particular de la imagen deseada se logra totalmente por la fotografía y la música y por una perfecta sincronización interna de ambas. (Hasta la música misma parece expandirse, alejándose de los pesados acordes del lado "izquierdo". Tratemos de imaginar por un momento el efecto que producirían esos acordes colocados a la "derecha", esto es,

terminando las frases con acordes; no podría haber una sensación de "vuelo" hacia más allá del lago Chudsyoke, tal como se consigue ahora.)

Trabajando para obtener otras imágenes —en otros casos— la composición de los cuadros puede "ejercitar" a la vista para una lectura plástica completamente distinta.

La vista puede disciplinarse, no para unir un cuadro a otro, como en nuestro fragmento, sino para colocar uno sobre otro en capas.

Esto produciría la sensación de ser arrojado dentro de una profundidad o la sensación de cuadros que se abalanzaran hacia el espectador. Imaginemos, por ejemplo, una serie de cuatro primeros planos de tamaño creciente, cada uno de una persona distinta y colocado en el centro de la toma. Una percepción natural de esta serie de cuadros no podría representarse en el diagrama superior sino en el inferior (fig. 11).

No sería un movimiento que pasara ante la vista de izquierda a derecha, sino un movimiento alejándose en una serie 1, 2, 3, 4 ó bien acercándose 4, 3, 2, 1.

Lo que acabamos de indicar es un segundo tipo de movimiento en nuestro análisis del sonido del cuerno y el cambio en un movimiento de frente hacia una profundidad que sigue a la primera serie.

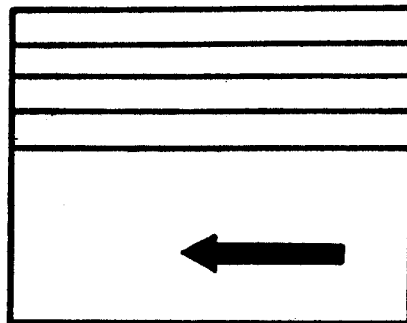


FIGURA 12

El sonido cae en una toma similar a la XII y podría leerse ("por inercia") tanto de izquierda a derecha como hacia una profundidad:

Pero dos cosas nos ayudan a desviar la atención hacia una profundidad.

En primer lugar, el sonido parte del centro temporal del cuadro, de modo que nuestra percepción, guiada por la analogía y por un sentido espacial, lo ubica en el centro espacial del cuadro.

Luego un movimiento, como pasos, de las franjas de nieve blanco-grisáceas desplazándose hacia arriba desde el borde inferior del cuadro.

Esta "escalera" lleva la vista hacia arriba, pero el movimiento ascendente sobre la superficie es al mismo tiempo un acceso al horizonte; puede así leerse psicológicamente como un movimiento espacial hacia el horizonte o hacia la profundidad, que es exactamente lo que aquí necesitamos. El movimiento es reforzado por la toma siguiente, de composición casi idéntica, pero con la línea del horizonte disminuida, de modo que la extensión aumentada del cielo hace que la vista perciba una distancia aún mayor. Más tarde esta dirección condicionada de

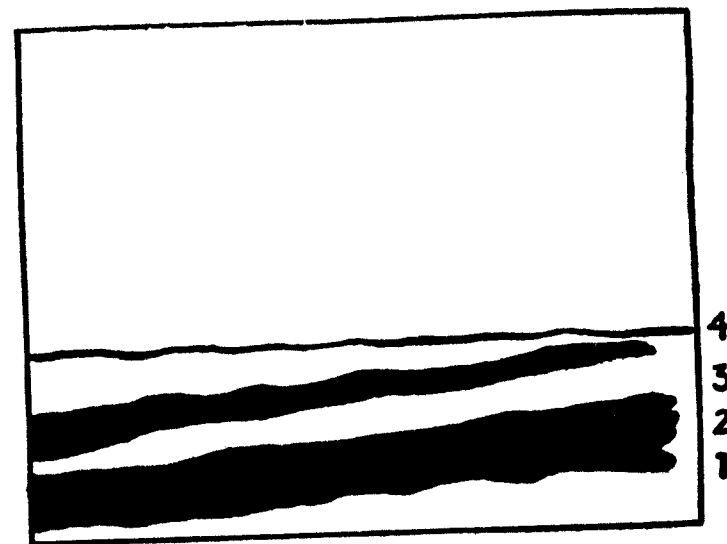


FIGURA 13

la vista se materializa: primero, auditivamente (un sonido que se aproxima) y luego concretamente (los jinetes que galopan) cuando se acerca el momento del ataque.

Con una distribución sistemática de formas, líneas o movimientos es posible disciplinar la vista para una lectura vertical o en cualquier sentido que se desee.

Hay algo más que agregar a nuestro análisis de las tomas IX-X y XI-XII. Como ya dijimos, las tomas IX-X caen sobre las frases A¹ (igual a A pero en un nuevo tono). Notemos que las tomas XI-XII caen sobre la frase B¹ del mismo modo.

El diagrama general muestra que a diferencia de las tomas III y IV, donde un cuadro cubre los dos compases de cada una de las frases A y B, dos cuadros cubren los dos compases de cada una de las frases A¹ y B¹.

Veamos si las tomas IX-X-XI-XII repiten el gráfico de movimiento que determinamos en las tomas III-IV.

Si es así, ¿en qué nuevo aspecto? Las primeras tres cuartas partes del primer compás caen sobre el primer plano, IX. Esas tres cuartas partes incluyen el acorde de introducción, la "plataforma de partida", como le llamamos antes. El cuadro que acompaña a este acorde parece casi la ampliación de una parte de la toma VI: el primer plano de un hombre de barba (Ignat) contra un fondo espeso de lanzas, podría haber sido una toma de cámara más cerca de los cuatro lanceros de toma VI. Las cinco negras restantes de la frase caen sobre la toma X, cuyo fondo está relativamente libre de lanzas comparado con el de la toma IX. Esta "simplificación" se asemeja a la de la toma VI, si comparamos el lado izquierdo de ese cuadro con su lado derecho. Nuestra "sacudida" también puede encontrarse en este primer plano, pero expresada en una forma completamente nueva, como ráfagas de aire frío arrojadas por una garganta nerviosamente tensa. El "arco", en este ejemplo, se construye sobre un elemento principal de suspenso creciente, ahora "actuando", que aumenta la ansiedad.

Una nueva encarnación de nuestro movimiento se pone de relieve —un factor psicológico que interpreta, que actúa— entretejida en la emoción que surge.

Junto con ese factor de la toma X a la toma XI, análoga a la "caída" de III-IV, tenemos una sacudida no menos brusca desde un volumen redondeado —la cara del joven Savska en primer plano— a un plano panorámico de pequeñas figuras de espaldas a la cámara, atisbando a lo lejos.

Estas sacudidas se produce no sólo mediante un brusco cambio de dimensiones sino también debido a una media vuelta completa de los personajes.

Estas dos tomas —X y XI— son semejantes a las partes derecha e izquierda de la toma VII. Cada una de las mitades de

la toma VII recibe aquí un cuadro completo, produciendo su propio efecto. Naturalmente están enriquecidas y se les ha dado más peso (comparar la VII y XI, o la faja de horizonte de la VII con el cuadro total del lago helado y desierto de la toma XII).

También aquí pueden encontrarse vestigios de los otros elementos. El ondear de las banderas que observábamos en la toma VI, el resplandor móvil de la toma VIII, aparecen aquí en forma de rayos verticales, alternando el gris y el blanco y extendiéndose sobre la superficie del lago.

De este modo podemos encontrar el mismo gráfico de movimiento que determinó la sincronización del movimiento interno musical y fotográfico, que reaparece mediante medios plásticos variantes:

Tonalmente (toma I).

Linealmente (toma III).

Espacialmente (los costados de las tomas VI y VII).

Dramática y sustancialmente (por la acción de las tomas IX-X y por la transición plástica del volumen de primer plano de la toma X hasta el pequeño volumen de la toma XI).

Además, la ansiosa espera del enemigo, fué expresada mediante diversas clases de variaciones: por medios vagos, "generales", insinuados, a través de la luz de la toma I; luego, la línea de la toma III; después por la *mise-en-scène* y la agrupación en las tomas VI-VII y finalmente por una integración plenamente lograda de las tomas VIII-IX-X.

Hay una toma que no hemos tocado aún en nuestro análisis: la toma V. Al referirnos antes a ella, la llamábamos toma "de transición". Temáticamente, es ésta una descripción exacta: una transición desde el príncipe que está sobre la roca, a las tropas que están al pie de la misma.

Esta toma contiene también una transición musical y su paso de un tono a otro está en conformidad con su función temática y con su carácter.

Este es el único cuadro de la serie en que el "arco" se ha trasladado de la derecha a la izquierda. Aquí sirve para destacar, no la parte despejada del cuadro sino la parte sólida, pesada: aquí el arco no se mueve de abajo a arriba sino de arriba a abajo, correspondiendo todo ello con la música: un clarinete en tono grave expresa un movimiento descendente sobre un fondo de violines, un trémolo.

A pesar de estas diferencias, este cuadro no deja de jugar un papel importante en el conjunto de la serie. En cuanto al tema, esta toma se halla completamente ligada a las otras.

El carácter diferente de esta toma, podría explicarse sin ninguna vacilación si encerrara algún elemento antagónico, si, por ejemplo, aparecieran los guerreros alemanes en cualquier forma en ella; en tal caso, un corte tan agudo, que rompiera deliberadamente la contextura general de la serie, habría sido, no sólo "deseable", sino realmente necesario. Así, el tema enemigo irrumpe con un sonido áspero, nuevo, unas tomas, después; como antes he descrito. Más adelante los temas de la "contienda" entre ambos enemigos, se cruzan en un combate de tomas en lucha: en un torbelino de trozos montados, de muy distinta composición y estructura y vemos: guerreros alemanes de blanco —tropas rusas de negro; tropas rusas inmóviles— jinetes a galope; rostros rusos abiertos que expresan vivas emociones —rostros alemanes ocultos tras las viseras de sus máscaras de hierro.

Esta contienda entre los dos enemigos se muestra primero como un choque de tomas unidas por el contraste, resolviendo así la fase de introducción a la batalla, sin poner siquiera a las tropas en contacto. Y sin embargo, ha comenzado ya una batalla filmica mediante el choque de los elementos plásticos que caracterizan a los antagonistas.

Pero, entre la toma V y las demás, no tiene lugar un choque tan fuerte. A pesar de que existe una diferencia entre las características de la toma V y las de las otras tomas, la V no rompe su unidad.

¿Cómo se logra esto?

Puesto que hemos visto que las características de la toma V son muy distintas, en casi todos los aspectos, de las características de las demás imágenes, tendremos que buscar la respuesta más allá de los límites de ese cuadro considerado aisladamente.

Examinando toda la serie de fotografías, pronto descubriremos dos cuadrados que, en menor grado, describen el mismo arco invertido que caracteriza la línea descendente de la roca en toma V.

Veremos que la toma V está situada aproximadamente a medio camino entre esas dos.

Una toma prepara la aparición de la toma V y la otra la cierra.

Estas dos tomas "amortizan", por así decirlo, la aparición y desaparición de la imagen V, que habrían sido demasiado bruscas sin ellas.

Estas dos tomas son la II y la VII.

En efecto, si trazamos la directriz de sus dos masas princi-

pales, vemos una coincidencia con el contorno de la roca de la toma V:

La toma V difiere de las tomas II y VIII en que esta línea no se halla físicamente trazada, sino que funciona como línea de construcción a lo largo de la cual surgen las figuras principales de la II y la VIII.

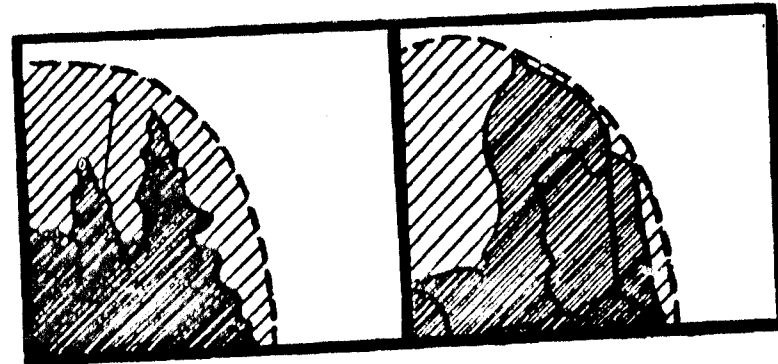


FIGURA 11

Además de esta ligazón fundamental entre la toma V y las otras, hay también curiosos "empalmes" que ligan la V a sus vecinas inmediatas, la IV y la VI.

Está ligada a la toma IV por la banderita que ondea sobre la roca, como continuación al despliegue de banderas por encima de la línea del ejército en la toma IV; la última modulación final de las banderas coincide con la aparición de la bandera en la toma V.

La toma V está ligada a la toma IV, por el contorno negro de la roca, cuya base ocupa el lado izquierdo del cuadro VI.

Esta base de roca tiene una importancia independiente de la que pueda tener en consideración a sus elementos de composición plástica. Proporciona una información topográfica y demuestra que el ejército se halla realmente al pie de la Roca del Cuervo. La ausencia de estos "detalles informativos" conduce muy a menudo a una falta de lógica topográfica y estratégica definida, haciendo que la mayor parte de las batallas en el cine se confundan en un caos histérico de escaramuzas, a través de las cuales es imposible discernir el cuadro general de todo el acontecimiento que se está desarrollando.

Aparte de estos elementos, hemos de hacer notar aquí otro medio de lograr la unidad de composición: por un contraste de reflejos de distinto signo.

En la toma V puede apreciarse la misma unidad que puede apreciarse *cuantitativamente* representando la misma cantidad con un signo más o un signo menos.

Nuestra percepción de esta toma sería totalmente distinta si, por ejemplo, la toma V hubiera contenido no sólo la misma curva del arco (aunque *invertida*), sino también una línea *quebrada o recta*. Entonces habríamos buscado sus relaciones entre elementos tan opuestos como el negro y el blanco, lo inmóvil y lo móvil, etc., puesto que estaríamos tratando con *cualidades* diametralmente opuestas, más bien que con iguales cantidades provistas de *indicaciones* diferentes.

Pero semejantes consideraciones generales nos llevarían demasiado lejos.

En lugar de esto, desarrollemos el hecho ya establecido, es decir, que a través de toda la serie que hemos analizado podemos trazar un diagrama general de correlación auditivo-visual y un gráfico de movimiento de esta correlación. (Durante este resumen fijándose al mismo tiempo en el diagrama general.)

Para esta parte de la discusión tendremos que examinar el detalle de cómo las repeticiones y variaciones están armoniosamente entrelazadas. A este respecto, el diagrama es bastante claro en sí mismo con sus divisiones y sus cifras.

Hay otra cuestión que todavía no ha sido abordada en el análisis.

Al comienzo de la Parte II, hemos sentado un principio general, de acuerdo con el cual se realiza la unidad y la correlación auditivo-visual. Definamos esto como la unidad de ambos elementos en una "imagen"; es decir mediante una imagen unificadora.

Acabamos de exponer que el "triunfador" de los elementos plásticos y musicales es el impulso de un movimiento que atraviesa la construcción entera de la serie, frecuente y repetidamente. ¿No hay aquí una contradicción? O, ¿podríamos por otra parte sostener que sin nuestra figura lineal típica (es decir, típica para cierta parte de la obra) existe una "imagenización" determinada y que esta "imagenización" se halla estrechamente relacionada con el "tema" de la parte?

¿Aparece esto en nuestro gráfico general de movimiento como muestra la figura 1?

Si intentamos leer este gráfico emocionalmente, junto con el contenido temático de la serie, comparándolos entre sí, po-

dremos determinar una curva "sismográfica" correspondiente a un cierto proceso y ritmo de *inquieta expectativa*.

Comenzando con un estado de relativa calma, se transforma en un creciente movimiento ascendente que puede ser interpretado como un periodo de ansiosa espera.

Cuando esta tensión llega a su punto culminante, hay una descarga repentina, una caída vertical: como un suspiro de alivio.

Esta semejanza no puede realmente considerarse como accidental, pues la estructura aparentemente similar del gráfico emocional es en realidad el prototipo del propio gráfico de movimiento, el cual, como todo gráfico de una composición viva, es un fragmento de la actividad del hombre, iluminado por una emoción determinada: un fragmento de la regularidad y el ritmo de esta actividad.

La línea *a-b-c* en la figura 1 reproduce muy claramente el estado de "contener el aliento", conteniéndolo hasta que el pecho está a punto de estallar; de estallar no sólo por la creciente inspiración de aire, sino también por la creciente emoción que va ligada al acto físico. —"En cualquier momento aparecerá ahora el enemigo en el horizonte." Y después —"No, todavía no asoma", y uno suspira aliviado: el pecho que se ensancha, se contrae de pronto al exhalar profundamente... Incluso aquí, en una simple descripción, uno pone involuntariamente después de esta acción... tres puntos: los tres puntos de la pulsación que sigue a la crisis, como reacción a la anterior hipertensión.

Aquí hay algo que llama la atención en el gráfico. Un sentimiento estacionario, repetido, que armoniza con el acorde que da entrada a la nueva frase musical antes de elevarse hasta el "suspense", luego caer, y así sucesivamente. Y así avanza todo el proceso, rítmicamente, repitiéndose invariablemente con la misma monotonía que hace tan insoportable el "suspense" para los que lo experimentan...

Así descifrado, nuestro gráfico de curvas ascendentes, de caídas y de resonancias horizontales, puede considerarse justamente como la meta a alcanzar, la *corporeización* de la imagen que representa el proceso de un estado determinado de "suspense" angustioso.*

*...a medida que aumenta gradualmente la ira de Osmin, empieza el *allegro assai* (justamente cuando el aria parece tocar a su fin), el cual se desarrolla en un compás y una clave totalmente distintas; esto está destinado a producir un gran efecto. Pues, del mismo modo que un hom-

Una tal construcción puede lograr una plenitud realista y la plena imagenización del "suspense" sólo mediante la plenitud de los cuadros, sólo cuando estos cuadros se llenan con una representación plástica compuesta de acuerdo con el gráfico más generalizado de nuestro tema.

Junto con un firme gráfico generalizado del contenido emocional de la serie que se escucha varias veces en la partitura musical, el elemento de las representaciones pictóricas cambiantes se encarga de agrandar el tema del "suspense".

En nuestra serie, vemos una intensidad creciente de representaciones cambiantes que pasan consecutivamente por una serie de dimensiones variables:

1. Tonal, I.
2. Lineal, III-IV.
3. Espacial, VI-VII-VIII.
4. Sustancial (las masas de los primeros planos) y, al mismo tiempo; Dramático (el juego de estos primeros planos a través de IX-X-XI-XII).

El orden mismo en que cambian estas dimensiones, forma una línea marcadamente ascendente, desde un "juego de luces" (la iluminación gradual) insustancial, vagamente alarmante, hasta la acción humana clara, concreta, la actividad de los tipos realistas que esperan de una manera realista a un enemigo realista.

Queda por responder una pregunta, una pregunta que hará todo el que por vez primera contemple un cuadro de semejante regularidad de estructura de una composición: ¿Sabía usted de antemano todo esto? "¿Previo esto de antemano?" "¿Calculó usted realmente esto con tal detalle de antemano?"

Esta clase de preguntas revela la ignorancia del que interroga en cuanto a la verdadera forma en que se realiza el proceso creador.

Es un error creer que con la composición de un guión cinematográfico, por muy "acabado" y "perfecto" que se considere, ha terminado el proceso creador. Desgraciadamente es ésta una

brc, presa de semejante ira, sobrepasa todos los límites del orden, de la moderación y de la propiedad, olvidándose por completo de sí mismo, así también la música, se olvida de sí misma. Pero como la música... nunca debe dejar de ser música, he pasado de Fa (clave en que está escrita el Aria) no a una clave remota, sino a una cercana; sin embargo, no a la más próxima o sea Re menor, sino a la La menor, más lejana". Mozart, en una carta a su padre del 26 de setiembre de 1781, sobre *Die Entführung aus dem Serail*.¹⁶

opinión que he oído expresar muy a menudo: que el trabajo creador termina tan pronto como han sido establecidas las fórmulas de la composición y que es allí donde se determina de antemano toda clase de sutilezas en la construcción.

Esto está lejos de ser un panorama real del proceso, y cuando más podría llamarse panorama sólo hasta cierto punto.

Está lejos de la verdad sobre todo en lo que respecta a esas escenas y series de construcción "sintónica", en el que las tomas están ligadas a un proceso dinámico, que desarrolla un amplio tema emocional, más que por un episodio de las fases de la trama, que puede ser desarrollado sólo en el orden y sucesión definidas que dicta el sentido común.

Esto va ligado a otra circunstancia: la de que, durante el periodo de trabajo, rara vez formula uno esos "cómo" y "por qué" que determinan la elección de esta o aquella "correspondencia". En el periodo del trabajo, la selección básica se transforma no en valoración lógica, como en un análisis posterior como el que estamos haciendo, sino en acción directa.

Construya su idea no basándose en deducciones sino conviniéndola directamente en cuadros en el curso mismo de la composición.

Recuerdo involuntariamente que Oscar Wilde negaba que las ideas de un artista nacieran "desnudas" y que sólo más tarde se vistieran de mármol, pintura o sonido.

El artista piensa directamente en el terreno del empleo de sus recursos y materiales. Su idea se convierte en acción directa, expresada no por una fórmula, sino por una forma.

Incluso en esta "espontaneidad", las leyes, bases y motivos necesarios para hacer precisamente ésta y no otra distribución de los elementos propios, obran de una manera consciente (y a veces son enunciadas en voz alta), pero la conciencia no se detiene a explicar esos motivos: se apresura a completar la estructura misma.

El placer de descifrar estas "bases", queda para el análisis posterior, que a veces se realiza años después de haber pasado la "fiebre" del "acto" creador; ese "acto" al que se refería Wagner, en la cúspide de su ascensión creadora, al negarse a colaborar en una revista que preparaban sus amigos, dedicada a la teoría musical: "cuando uno crea, no explica".¹⁷

En ningún sentido son empujadas o relajadas por esto las leyes que gobiernan los frutos del "acto", como hemos tratado de demostrarlo en el análisis precedente.

APENDICES

I. LA OBRA DE EISENSTEIN

(1920 - 1942)

Se ha hecho esta recopilación con el objeto de proporcionar un cuadro acabado de la carrera creadora de Eisenstein, comenzando por su obra como decorador en el teatro. La lista incluye, no sólo sus cinco films terminados, sino también los proyectos no realizados y los sueños no logrados; sin los cuales quedarían incompletos los anales de la carrera de cualquier artista. Los títulos en bastardilla corresponden a los de cinco films terminados.

Sergio Mijailovich Eisenstein nació en 1898 en San Petersburgo, donde se educó. Estudiante de ingeniería y arquitectura, su interés por el teatro no se manifestó hasta la guerra civil, durante la cual fué agregado como ingeniero a una unidad de fortificación del Ejército Rojo, donde organizó un grupo teatral de aficionados. Después de la desmovilización, encontró trabajo como decorador teatral en Moscú.

EL MEXICANO (1920-1921):

Adaptación por B. Arbatov de un cuento de Jack London, para el Primer Teatro Obrero del Proletkult. Dirigida por Valeri Smishlaiev y Eisenstein. Decorada por Eisenstein. Obra de agitación representada en el Escenario Central del Proletkult de Moscú.

EL REY HAMBRE (1921):

Comedia de Leonidas Andreiev. Dirigida por V. Tijonovich. Decorada por Eisenstein. Representada en el Escenario Central del Proletkult, Moscú.

MACBETH (1921):

Obra de Shakespeare, dirigida por V. Tijonovich. Decorada por Eisenstein. Representada en el Teatro Polenov de Moscú.

VODEVILES (1921-1922):

Incluyendo *Un buen relato para caballos* (V. Mass), *Los niños ladrones* (Dennery) y *La fenomenal tragedia de Fedra* (parodia de la producción de Tairov sobre *Fedra* de Racine, hecha por Foregger). Dirigida por N. Foregger para su Estudio Libre, Moscú. Decorada por Eisenstein.

HEARTBREAK HOUSE (1922):

Obra de Bernard Shaw. Dirigida por Vsevolod Meyerhold. Decorada por Eisenstein. Esta producción fué preparada, pero no representada.

PRECIPICIO (1922):

Obra de Valeri Pletnyov. Dirigida por M. Altman. Decorada por Eisenstein. Representada en el Teatro Proletkult, Moscú.

EL SABIO (1922-1923):

Estreno, en marzo de 1923. Adaptación de la obra de Ostrovsky, *Todos los sabios son bastante sencillos*, por Eisenstein para el Teatro Proletkult. Dirigida y decorada por Eisenstein. Reparto:

Glumov	Gregori Alevandrov
Mamayev	Maxim Shtrauj
Mamayeva	Vera Yanukova

Se realizó especialmente un breve film cómico para incorporarlo a esta primera producción teatral independiente de Eisenstein.

¡HABLA MOSCÚ! (1923):

Estrenada el verano de 1923. Un "guiñol de agitación" por Sergei Tretiakov, escrito para el Teatro Proletkult. Dirigido y decorado por Eisenstein.

MASCARAS CONTRA GASES (1923-1924):

Obra por Sergei Tretiakov. Dirigida y decorada por Eisenstein. Representada en la Fábrica de Gas de Moscú.

LA HUELGA (1924):

Producida por Goskino (primer Estudio), Moscú. Terminada el 10 de febrero de 1925; 8 rollos, 1969 metros. Escenarios por Valeri Pletnyov, Eisenstein y el Colectivo Proletkult. Dirigida por Eisenstein. Fotografiada por Edward Tisse. Escenografía por Vasili Rajals. Reparto:

EL SENTIDO DEL CINE

Organizador	A. Antonov
Obreiro	Mijail Gomarov
Espía	Maxim Shtrauj
Capataz	Gregori Alexandrov
Lumpen proletariado	Judith Glizer, Boris Yurtzev y otros actores del Proletkult

El primero de una serie de films proyectados sobre la actividad de la clase trabajadora antes de la revolución. Su propósito original era ser casi simplemente educativo, pero terminada la película, resultó ser tan dinámica y original como podía esperarse del primer film de Eisenstein. Fué una de las películas que obtuvieron premio en la Exposition des Arts Décoratifs de París en 1925 y fué explotada comercialmente en Alemania, pero no ha sido proyectada en Estados Unidos ni en Inglaterra.

1905 (1925):

Producida por Goskino (primer Estudio), Moscú. Escenario de Nina Agadzhanova Shutko. Dirigida por Eisenstein. Fotografiada por Edward Tisse.

Un gran film histórico sobre la revolución de 1905 en su aniversario. Casi terminado de rodar antes que Eisenstein decidiera reducirlo al desarrollo de uno de los episodios: la sublevación de los marineros del acorazado Príncipe Potemkin. Los demás episodios nunca fueron editados ni terminados.

POTEMKIN [El Acorazado Potemkin] (1925):

Producida por Goskino, Moscú. Estrenada en el Teatro Bolshoi, Moscú, el 19 de enero de 1926; 5 rollos, 1740 metros. Escenario de Eisenstein, según un bosquejo de Nina Agadzhanova-Shutko. Dirigida por Eisenstein, ayudado por Gregori Alexandrov. Fotografiada por Edward Tisse. Ayudantes de dirección: A. Antonov, Mijail Gomarov, A. Levshin, Maxim Shtrauj. Director de grupo: Jakov Blioj. Subtítulos por Nikolai Aseyev. Reparto:

Marineros de la Flota Roja del Mar Negro, ciudadanos de Odesa, miembros del Teatro Proletkult y	A. Antonov
Vakulinchuk	Gregori Alexandrov
Oficial en Jefe Giliarovski	Vladimir Barsky
Capitán Golikov	A. Levshin
Oficial subalterno	Mijail Gomarov
Un marinero	

Filmada en la ciudad y puerto de Odesa y en Sebastepol. Las únicas copias americanas de *Potemkin* que reproducen exactamente su estado primitivo, se pueden obtener a través del Museo-Biblioteca de Arte Cinematográfico Moderno, Nueva York.

EL PRIMER EJÉRCITO DE CABALLERÍA:

Film proyectado, que había de exaltar el papel desempeñado en la guerra civil por la División de Caballería de Dudioni. También había de extraerse material de los cuentos de Isaac Badel publicados con ese mismo título.

LA LÍNEA GENERAL:

Producida por Sovkino, Moscú. Escenario y dirección de Eisenstein y Gregori Alexandrov. Fotografía de Edward Tisse.

Una película detallada sobre las transformaciones en el terreno de la agricultura en Rusia como resultado de la política de colectivización. Su producción fué interrumpida por haber sido encargado Eisenstein de la realización del mayor de los distintos films hechos para celebrar la Revolución de Octubre. Al volver el personal a abordar aquel tema, un año más tarde, fué completamente reconstruida, escrita y fotografiada de nuevo con el título de *Lo viejo y lo nuevo*.

OCTUBRE [Diez días que conmovieron al mundo] (1928):

Producida por Sovkino, Moscú. Terminada el 20 de enero de 1928; 7 rollos, 2800 metros. Escenario y dirección de Eisenstein y Gregori Alexandrov. Fotografía por Edward Tisse. Asistentes de dirección: Maxim Shtrauj, Mijail Gomarov, Ilya Trauberg. Asistentes de fotógrafo: Vladimir Nilsen, Vladimir Popov. El reparto, formado principalmente con la población de Leningrado, incluía:

Lenin	Nikandrow
Kerenski	N. Popov
Un ministro	Boris Livanov

Es una reconstrucción de los críticos días transcurridos entre febrero y octubre de 1917 y que terminaron con la caída del Gobierno Provisional. Casi enteramente tomada en Leningrado. Conocida en el extranjero y en Estados Unidos con el título de *Diez días que conmovieron al mundo*.

LO VIEJO Y LO NUEVO (1929):

Producida por Sovkino, Moscú. Terminada en setiembre de 1929; 6 rollos, 2469 metros. Escenario y dirección de Eisenstein y Gregori Alexandrov. Fotografía de Edward Tisse. Asistentes de dirección: Maxim Shtrauj, Mijail Gomarov. Asistentes de fotógrafo: Vladimir Nilsen, Vladimir Popov. Decorados: V. Kovrigin; arquitectura de Andrei Bunov. Reparto:

La mujer	Marfa Lapkina
Komsomol	Varia Buzenkov
Tractorista	Kostia Vasiliev
El kulak	Chujmarev

El sacerdote	Padre Matvei
El campesino	Jurtin
El hechicero	Sujareva

Película totalmente distinta de *La línea general* inacabada, en la que se emplea un argumento más concentrado y personal que el proyectado en principio. Se exhibió en Inglaterra con el título de *La línea general*.

CAPITAL:

Proyectada dramatización cinematográfica del análisis de Carlos Marx. [Romanza Sentimental]

Durante su viaje por Europa y América, Alexandrov y Tisse produjeron un film corto musical, titulado *Romanza sentimental*, en un estudio de París, mientras Eisenstein se hallaba en Londres. Aunque el film fué terminado después que Eisenstein hubo marchado solo para Estados Unidos, el productor parisiense retuvo los salarios de Alexandrov y Tisse, impidiéndoles partir para Estados Unidos, mientras Eisenstein no uniera su nombre a su película. Eisenstein dió su permiso por cable.

UNA TRAGEDIA AMERICANA:

El proyecto desarrollado más completamente de los diversos sometidos por Eisenstein a la Paramount por la cual estaba contratado. La adaptación y exposición de la novela de Teodoro Dreiser hecha por Eisenstein, fué aprobada por el autor, pero rechazada por la Paramount. Véase el Apéndice 4.

EL ORO DE SUTTER:

Otro proyecto sometido a la Paramount. Junto con el desarrollo iba un presupuesto detallado de producción para demostrar lo barato que resultaría el film. Véase el Apéndice 5.

LA CASA DE CRISTAL:

Otro proyecto rechazado, basado en la novela *Nosotros*, de Eugenio Zamiatin.

ZAJAROF:

Proyecto de biografía cinematográfica del comerciante en armamentos.

MAJESTAD NEGRA:

Una película sobre la revolución haitiana, que había de basarse en la novela del mismo título de John Vandercook y también en *El consúl negro*.

SERGIO M. EISENSTEIN

de Anatoli Vinogradov y en *Der Schwarze Napoleon* de Otten. Paul Robeson había de ser el protagonista y el rodaje se haría principalmente en Haití.

UNA VEZ EN LA VIDA:

Eisenstein consiguió de Sam H. Harris los derechos teatrales para Rusia de la obra de Moss Hart y George S. Kaufman, pensando representarla a su regreso a Moscú.

¡QUE VIVA MÉXICO!

Producida independientemente gracias a Upton Sinclair. Escenario y dirección de Eisenstein y Gregori Alexandrov. Fotografía de Edward Tisse.

Las tomas básicas de esta película fueron utilizadas por Sol Lesser en 1933 para hacer *Tormenta sobre México* (basada en un episodio del plan completo) y dos películas cortas, *Día de difuntos* y *Eisenstein en México*. En 1939, Marie Seton utilizó otras tomas para lanzar *Time in the Sun* (editada por Roger Murnford) basándose en el guión de *¡Que viva México!* Eisenstein no ha visto nunca sus tomas completas ni el empleo que otros han hecho con parte de ellas. Véase el Apéndice 6.

UN VIAJE CINEMATOGRAFICO POR RUSIA:

Proyecto que se mencionó a raíz del viaje de regreso de Eisenstein a Moscú.

UN GÖTTERDÄMMERUNG MODERNO:

Otro proyecto de que se habló, que había de girar alrededor del cuento de Ivar Kreuger.

MMM:

Comedia preparada por Eisenstein inmediatamente después de su regreso a Moscú. Aunque se ensayó con un reparto que incluía a Maxim Shtrauj y Judith Glizer, no llegó a representarse.

MOSCÚ:

Ambicioso film histórico, proyectado para abarcar cuatro siglos de existencia de Moscú como ciudad dirigente de Rusia. Con este proyecto coincidió el retorno de Eisenstein al teatro, como director de una obra de su colaborador Natan Zarij, titulada *Moscú II*. Tanto la película como la comedia, quedaron sin terminar por la muerte de Zarij en 1934.

EL SENTIDO DEL CINE

LA CONDICIÓN HUMANA:

Este film proyectado había de basarse en la adaptación de Malraux de su propia novela.

LOS PRADOS DE BEZHIN:

Producida por Mosfilm, Moscú. Escenario original de Alexander Rzheshevsky, basada en el cuento corto de Turgenev del mismo título y en la vida de Pavel Morozov; revisiones posteriores por Eisenstein e Isaac Badel. Dirección de Eisenstein. Fotografía de Edward Tisse. El reparto incluía a Vitya Kartashov, Boris Zajava y Elena Telesheva.

Después de varios aplazamientos y revisiones, la película incompleta fue archivada.

UN FILM DE LA GUERRA CIVIL EN ESPAÑA:

Citado por Vishnevsky en su folleto sobre Eisenstein.

UN FILM SOBRE LA ORGANIZACIÓN DEL EJÉRCITO ROJO EN 1917:

También mencionada por Vishnevsky.

ALEJANDRO NEVSKY (1938):

Producido por Mosfilm, Moscú: Lanzado el 23 de noviembre de 1938; 12 rollos, 3044 metros. Escenario de Eisenstein y Piotr Pavlenko. Dirigida por Eisenstein con la colaboración de D. I. Vasiliev. Fotografiada por Edward Tisse. Música de Sergio Prokofiev. Canciones de Vladimir Lugovskii. Decorados y trajes según diseños de Eisenstein, de Isaac Shpinel, Nikolai Soloviov, K. Yeliseyev. Sonido: B. Volsky, V. Popov. Asistentes de dirección: B. Ivanov, Nikolai Maslov. Asistentes de fotógrafo: S. Uralov, A. Astafiev, N. Bolshakov. Asesora del trabajo de los actores: Elena Telesheva. Reparto:

Príncipe Alejandro Yaroslavich Nevsky,	Nikolai Cherkasov
Vasili Buslai	Nikolai Ojlopkov
Gavrilo Olexich	Alexander Abrikosov
Ignat, maestro armero	Dmitri Orlov
Pavsha, Gobernador de Pskov	Vasili Novikov
Domash Tverdislavich	Nikolai Arsky
Amelfa Timofeievna, madre de Buslai,	Varvara Massalitinova
Olga, una muchacha de Novgorod	Vera Ivesheva
Vasilisa, una muchacha de Pskov	Ana Danilova
Von Balj, Gran Maestro de la O. Teutónica,	V. Yershov

SERGIO M. EISENSTEIN

Tverdilo, Alcalde traidor de Pakov Sergei Blinnikow
Annanias Ivan Lagutin
El Obispo Lev Fenin
El Monje del hábito negro Naum Rogozhin

El trabajo sobre el escenario comenzó en el verano de 1937 y el rodaje se terminó en el verano de 1938. Prokofiev ha escrito una cantata, basada en su partitura, titulada también *Alejandro Nevsky*.

PEREKOP:

Proyecto de un film que reconstruyera la expulsión de las tropas de Guárdias Blancos del Barón Wrangel de la península de Crimea por Frunze, en 1920.

EL CANAL DE FERGANA:

Proyecto de historia de Asia Central desde la antigüedad hasta nuestros días. Antes de ser abandonado el proyecto se envió una expedición cinematográfica para explorar el lugar de realización. Las tomas que se hicieron fueron editadas como documental corto sobre la apertura del canal. Véase el Apéndice 7, en el que se da un fragmento del guión original.

LAS WALKYRIAS:

La segunda ópera del *Anillo de los Nibelungos*, de Richard Wagner, dirigida por Eisenstein. Decorados y trajes diseñados por Peter Williams según bocetos de Eisenstein. Estrenada el 21 de noviembre de 1940. Reparto:

Sieglinde N. D. Schpillar
Brünhilde Marguerite Butenina
Fricka Elena Slivinskaia
Siegmund Alexander Janayev
Hunding Vasili Lubentzov
Wotam Innocent Redikultzev

Orquesta dirigida por Vasili Nebolsin. Representada en el Teatro de la Ópera Bolshoi en Moscú.

IVAN EL TERRIBLE:

Producida por Mosfilm, Moscú. Escenario de Eisenstein. Dirigida por Eisenstein. Fotografiada por Edward Tisse. Música de Sergio Prokofiev. Film proyectado antes de la invasión nazi. Incluido en el plan de producción de los Estudios Mosfilm para 1942.

Iván IV Nikolai Cherkasov
Malyuta Skuratov Mijail Zharov

2. MONTAJES Y ATRACCIONES

Extracto del primer artículo de Eisenstein publicado, impreso en la revista *Lef* en 1923. Fue escrito con motivo de la preparación de su producción de la obra de Ostrovski *Todos los sabios son bastante sencillos*, representada en el escenario del Proletkult. En el artículo interesa particularmente la formulación de una orientación de la obra teatral de Eisenstein que no había de realizarse por completo hasta que la practicó en el terreno cinematográfico. Esta orientación ha evolucionado de una manera tan coherente desde que Eisenstein comenzó su trabajo cinematográfico, que si comparamos lo que sigue con el último de sus artículos que recoge este volumen, no encontraremos contradicciones fundamentales.

Los elementos básicos del teatro nacen del espectador mismo: y de que dirijamos al espectador en un sentido determinado (o al estado de ánimo buscado) que es la tarea fundamental de todo teatro funcional (teatro de agitación, fines educativos, propaganda, etc.). Las armas para este fin se han de buscar en todo el aparato externo del teatro (tanto en la "charla" de Ostuzhev como en las piernas sonrosadas de la prima-donna; tanto en un redoble de tambores como en el soliloquio de Romeo; en el grillo del hogar no menos que en el cañón disparado sobre las cabezas del auditorio), pues todo, a su manera propia, nos lleva a un solo ideal: desde sus leyes individuales a su cualidad común de atracción.

La atracción (en nuestro diagnóstico del teatro) es todo momento agresivo en él, es decir todo elemento que despierte en el espectador aquellos sentidos o aquella psicología que influyen sus sensaciones, todo elemento que pueda ser comprobado y matemáticamente calculado para producir ciertos choques emotivos en un orden adecuado dentro del conjunto; único medio mediante el cual se puede hacer perceptible la conclusión ideológica final. El método de conocimiento "mediante el juego vivo de las pasiones" se aplica especialmente al teatro (en el sentido de percepción).

Sensual y psicológica, desde luego, en el sentido de la acción eficaz, tan directamente activa como en el Teatro-Guignol, en el que se saca un ojo o se amputa un brazo o una pierna ante los ojos del espectador; o cuando se incorpora a la acción una comunicación telefónica para describir un terrible acontecimiento que está sucediendo a diez kilómetros de distancia; o la situación en la que un bebedor, viendo que se aproxima su fin, busca consuelo en la locura. Más bien en este sentido que en esa rama del teatro

psicológico en que la atracción reside sólo en el tema y existe y opera *por debajo* de la acción, aunque el tema sea extraordinariamente apasionante. (El error cometido por la mayor parte de los directores teatrales de agitación consiste en contentarse con atracciones que están ya en sus libretos.)

Considero la atracción como un elemento normalmente primordial e independiente en la construcción de una producción teatral: una unidad molecular (es decir, un compuesto) de la *eficacia* del teatro y de *teatro en general*. Esto es exactamente análogo al "almacén de pinturas" empleada por George Grosz o a los elementos de ilustración fotográfica (fotomontaje) empleados por Rodchenko.

Por difícil que sea limitar el "compuesto", termina sin duda con ese fascinador y noble héroe (el momento psicológico) y comienza con el momento concentrado de su atractivo personal (es decir, su actividad erótica) pues el efecto lírico de ciertas escenas de Chaplin no disminuye en lo más mínimo por las atracciones producidas por la mecánica característica de su movimiento; igualmente difícil es señalar la línea divisoria en que el "pathos" religioso se convierte en satisfacción sádica durante las escenas de tortura de las obras de misterio.

La atracción no tiene nada de común con el truco. Los trucos se realizan y completan en un plano de puro artificio (por ejemplo, de trucos acrobáticos) e incluyen esa clase de atracción ligada al proceso de entregarse (en el argot de circo "venderse"). Como el término de circo lo indica, eso expresa el punto de vista del propio realizador —esto es exactamente lo contrario a la atracción, que se basa exclusivamente en la reacción del espectador.

Considerándolo en su esencia, esto determina básicamente los posibles principios de la construcción como "construcción activa" (del conjunto de la producción). En vez del "reflejo" estático de un acontecimiento, con todas las posibilidades de actividad encerradas en los límites de la acción lógica del acontecimiento, avanzamos a un nuevo plano: el libre montaje de atracciones independientes (dentro de la composición determinada y los lazos argumentales que mantienen unidos los actos de influencia) arbitrariamente escogidos; todo ello con el propósito de establecer ciertos efectos temáticos finales: esto es el montaje de atracciones.

El teatro tiene ante sí el problema de transformar sus "cuadros ilusorios" y sus "representaciones" en un montaje de "hechos reales" tejiendo al mismo tiempo en el montaje "trozos de representación" completos, ligados al desarrollo argumental del tema, pero no ya con un carácter excesivamente poderoso y que lo deciden todo, sino como una contribución consciente al conjunto de la producción y seleccionados por su pura fuerza de atracciones activas.

Una producción no puede basarse en una "revelación" del objetivo del autor dramático, ni en la "correcta interpretación del autor" ni "el verdadero reflejo de una época". La única base verdadera y sólida para la acción de una producción puede sólo encontrarse en las atracciones y en un sistema de atracciones. Una vez reunidos en las manos del director todos los detalles, de una manera o de otra, la atracción se emplea siempre de una forma intuitiva, pero no sobre un plano de montaje o de construcción, sino como parte de una "composición armónica" (de la que se deriva toda una jerga especial: "telones de efecto"; "una salida aparato-

sa"; "un buen golpe", etc.). Pero esto existe solamente dentro del marco de lo que admite el tema, principalmente en forma inconsciente y persiguiendo algo totalmente distinto (de ordinario algo que aparece desde el principio en los ensayos). Lo que consideramos nosotros al reelaborar el sistema de escenificación es dirigir el centro de la atención allí donde es necesario, examinándolo todo según su valor como exposición del propósito básico de la escenificación —con un carácter de transición, explicativo o de acción—, más que por su relación a la rutina literaria lógica, tradicional y natural. Nuestra tarea es establecer este sistema como método de producción (tal ha sido la obra del Estudio de Proletkult desde el otoño de 1922).

El montador puede encontrar enseñanzas en el cinema, y especialmente en el Music-hall y en el circo, que (en esencia) invariablemente ofrecen un buen espectáculo —desde el punto de vista del espectador. Este aprendizaje es necesario para construir un sólido programa de circo-music-hall resultante de la situación que forma la base de la obra...

(Lef, Núm. 3, 1923)

3. UN EPISODIO DE HUELGA

La lista de tomas que sigue es la reproducción * del episodio final completo del primer film de Eisenstein. Este ejemplo de avanzada concepción del montaje, frecuentemente citado, no ha sido contemplado en las pantallas de Estados Unidos ni Inglaterra y su publicación en esta forma puede tener interés. Las abreviaturas técnicas empleadas aquí y en los fragmentos de guiones que siguen son las siguientes: Primer plano (*p.p.*), Plano mediano o americano (*p.m.*), Plano lejano o panorámico (*p.l.*).

1. La cabeza de un toro se escapa del cuadro por la parte superior, esquivando el cuchillo del carnicero dirigido contra él.
2. (*p.p.*) La mano empuñando el cuchillo golpea violentamente; saliendo del cuadro por la línea inferior.
3. (*p.l.*) 1.500 personas bajan por una loma: de perfil.
4. 50 personas se levantan del suelo con los brazos en alto.
5. El rostro de un soldado apuntando.
6. (*p.m.*) Una descarga de fusilería.
7. El cuerpo convulso del toro, rueda (*la cabeza fuera del cuadro*).
8. (*p.p.*) Las patas del toro se contraen convulsivamente. Las pezuñas golpean un charco de sangre.
9. (*p.p.*) El cerrojo de un fusil.
10. La cabeza del toro es atada a un banco con una cuerda.
11. 1.000 personas pasan corriendo ante la cámara.
12. De detrás de los matorrales aparece una cadena de soldados.
13. (*p.p.*) La cabeza del toro agoniza bajo golpes invisibles (los ojos se vidrian).
14. Una descarga (*p.l.*) vista desde atrás de la espalda de los soldados.
15. (*p.m.*) Las patas del toro son atadas, preparándolo para descuartizarlo.
16. Gentes que suben por una roca.
17. La garganta del toro es abierta y la sangre mana.
18. (*p.m.*) La gente se levanta dentro del cuadro con los brazos en alto.

* Según fué publicada por Alexander Belenson en su revista *Cinema Today* (*Cine de Hoy*), Moscú, 1925, pág. 59.

EL SENTIDO DEL CINE

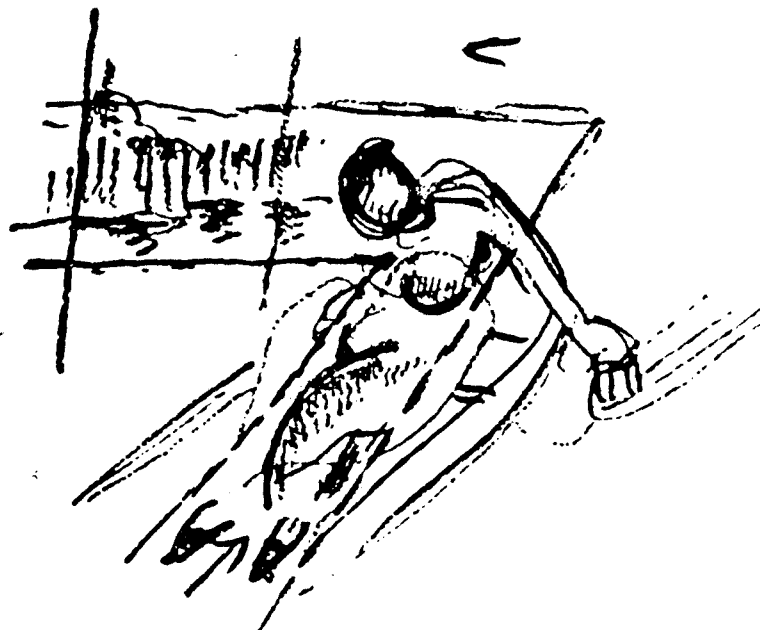
19. El carnicero cruza ante la cámara (*panning*) haciendo oscilar su cuerda ensangrentada.
20. Una multitud corre hasta una valla, la franquea y se esconde tras ella (*dos o tres tomas*).
21. Los brazos se bajan dentro del cuadro.
22. La cabeza del toro separada del tronco.
23. Una descarga.
24. La multitud baja corriendo por una loma y se mete en el agua.
25. Una descarga.
26. (*p.p.*) Se ve las balas salir de las bocas de los fusiles.
27. Los pies de los soldados se alejan de la cámara.
28. La sangre flota en el agua, tiñéndola.
29. (*p.p.*) La sangre brota de la garganta bien abierta del toro.
30. La sangre es vertida de una palangana (sostenida por unas manos) a una cazuela.
31. Fundido pasando de un camión cargado con cacerolas llenas de sangre a un camión cargado de hierro viejo.
32. La lengua del toro se saca por la abertura de la garganta (para evitar que se estropee con las convulsiones de los dientes).
33. Los pies de los soldados se alejan de la cámara (*vistos a mayor distancia que antes*).
34. El toro es desollado.
35. 1.500 cuerpos al pie de la roca.
36. Dos cabezas de toro desolladas.
37. Una mano yace en un charco de sangre.
38. (*p.p.*) Llenando toda la pantalla, el ojo del toro muerto.
39. (*título*) FIN.

4. UN EPISODIO DE UNA TRAGEDIA AMERICANA

En la Colección Eisenstein en el Museo-Biblioteca de Arte Cinematográfico Moderno, de Nueva York, se halla una copia del "primer desarrollo" de este guión fechada el 9 de octubre de 1930 y firmada por S. M. Eisenstein e Ivor Montagu. El episodio que sigue, es del rollo 10 de ese guión:

17. La superficie del Gran Lago Bittern.
Remolinos de la superficie silenciosa del agua oscura con tinta. El reflejo negro de los pinos.
Barcas que tiemblan sobre la superficie inmóvil del agua silenciosa. Sus regatas frente a un rústico embarcadero al pie de los escalones que suben hasta el pequeño hotel. El hermoso panorama del lago.
18. De pie junto al embarcadero, están Clyde y Roberta. Acaban de bajar del autobús.
—¡Qué hermosos! ¡Qué bello! —exclama Roberta.
Súbitamente, aparece el propietario del Hotel de detrás del autobús. Surgido como por arte de magia, alaba afanosamente el tiempo y saluda a sus huéspedes.
Clyde observa que hay poca gente por allí y no se ve a nadie en el Lago. Demasiado tarde se da cuenta de que el propietario, al mismo tiempo que alaba su cocina, le ha agarrado su maletín y que Roberta le sigue al Hotel. Hace un movimiento como queriendo recobrar la valija, pero lo piensa mejor y la sigue con un paso extraño, hipnotizado.
19. Abiertas ante él, las blancas páginas del registro del Hotel le miran amenazadoras.
Clyde palidece; dominándose, firma con un nombre falso: "Carl Golden"; conservando sus iniciales (C. G.) y añadiendo "y esposa". Roberta, al observar esto siente un estremecimiento de alegría que oculta ante la gente del Hotel.
—Hace mucho calor. Voy a dejar aquí el sombrero y la chaqueta;

- volveremos temprano —dice Roberta, dejando ambas prendas en una percha del hall.
20. Perdiendo la cabeza, sin hacer caso de estos incidentes, Clyde arrebató la valija al sorprendido propietario y se dirige hacia el embarcadero. Al colocarla en una brecha, le explica: "Llevamos aquí la comida". Demasiado preocupado para darse cuenta de una observación del barquero, ayuda a subir a Roberta y apoderándose de los remos, se aleja de la orilla.
 21. Espesos bosques de pinos bordean la orilla y tras ellos se divisan las cimas de las montañas.
El agua del Lago está serena y oscura.
—¡Qué paz, qué tranquilidad! —dice Roberta.
Remando, deteniéndose luego, Clyde escucha el silencio y mira a su alrededor. No se ve a nadie.
 22. Así como el barco se desliza en la oscuridad del Lago, Clyde se desliza en la oscuridad de sus pensamientos. Dos voces luchan en su interior. Una dice "¡Mata, mata!"; es el eco de su sombría resolución, el grito enloquecido de toda sus esperanzas sobre Sondra y la sociedad; la otra: "¡No, no mates!", que es la expresión de su debilidad y sus temores, de su compasión por Roberta y la vergüenza que le embarga ante ella. En las escenas que siguen, estas voces se escuchan en las ondas que producen los remos y chocan contra el bote; susurran en el latir de su corazón; se graban, como un acompañamiento sobre los recuerdos y sobresaltos que cruzan su mente; ambas luchan entre sí por vencer, dominando primero una y debilitándose después ante el ataque de su rival.
Continúan murmurando cuando detiene sus remos para preguntar:
—¿Hablaste con alguien en el Hotel?
—No, ¿por qué me lo preguntas?
—Por nada. Pensé que podías haberte encontrado con alguien.
 23. Las voces se estremecen cuando Roberta sonríe y mueve la cabeza en respuesta, dejando caer juguetonamente su mano en el agua.
—No está fría —dice.
Clyde cesa de remar y toca también el agua. Pero su mano salta como si hubiera recibido una descarga eléctrica.
 24. Mientras la fotografía, las voces le preocupan. Mientras están comiendo, o recogiendo nenúfares, le poseen. Cuando salta un momento a la orilla, para dejar la valija, las voces se elevan y lo atormentan.
 25. "¡Mata, mata!" y Roberta, feliz, reanimada por su fe en él, está radiante de alegría de vivir. "¡No mates!" "¡No mates!" y cuando el bote se desliza casi silencioso junto a los oscuros pinos y el rostro de Clyde se ve atormentado por la lucha que se libra dentro de él, se eleva el grito penetrante y prolongado de un ave acuática.



Un esquema de trabajo por Eisenstein relacionado con el desarrollo del "monólogo interior" en una secuencia de *Una tragedia Americana*. El esquema se relaciona especialmente al *break-down* del material incluido en los números 22 y 23.

5. UN EPISODIO DE EL ORO DE SUTTER

El siguiente fragmento es el cuarto rollo de una sinopsis o un proyecto de desarrollo de este argumento propuesto por Eisenstein. Este manuscrito, así como un plan detallado de producción del film, se encuentra en la citada Colección Eisenstein.

Título: VIERNES.

La lluvia golpea el suelo implacable e incesantemente.

Título: 28 DE ENERO.

Continúa el diluvio.

Título: 1848.

Sutter está sentado trabajando ante un viejo escritorio.

La lluvia bate desesperadamente las ventanas.

Entre el golpear de la lluvia, se oyen los cascos de un caballo al galope.

Sutter alza la cabeza, se pone en pie y se dirige a la ventana, revólver en mano.

Se acerca el sonido de los cascos al galope.

La puerta se abre de par en par y, junto con una ráfaga de lluvia, entra en la habitación un hombre, empapado por el chaparrón, que vuelca dos sillas.

—¡Marshall! —grita Sutter corriendo hacia él.

Marshall se halla en el paroxismo de la excitación, jadeante. Exhausto por su furiosa carrera; al principio no puede hablar.

Pero, a través de su voz entrecortada, ahogada, se adivina que su noticia es un secreto; se dirige hacia la puerta para cerrarla.

Sutter cierra la puerta.

Marshall consigue sacar un paquete de su bolsillo e intenta desenvolverlo con dedos temblorosos.

Uno de los empleados de Sutter abre la puerta buscando algo.

Marshall vuelve a guardar apresuradamente el paquete en el bolsillo, mirando al hombre.

Inocentemente, sin apresuramiento, el empleado encuentra lo que necesita y sale.

Marshall cierra la puerta tras él, se acerca a Sutter y vuelve a sacar el paquetito, comenzando a desenvolverlo.

Una sirvienta entra en la habitación.

Marshall esconde el paquete.

Esta vez, echa a la muchacha de la pieza, golpeando la puerta.

No pudiendo encontrar la llave, Marshall arrima una mesa contra la puerta.

Los dedos temblorosos de Marshall sostienen el papel desdoblado en el que se ven unos granitos de metal.

Título: ¿oro?

Título: ¿ORO?

Título: ¿ORO?

Mientras las manos realizan una prueba química sobre los granos, la voz de Sutter contesta tranquilamente, con seguridad:

—Oro.

Sutter se halla de pie ante la mesa; tiene en sus manos el oro y el reactivo, y en su rostro se pinta el pesar. Repite con voz todavía más serena:

—Oro.

Título: ORO. A medida que la palabra aumenta, llenando la pantalla, oímos en un tronar inhumano que aumenta al mismo tiempo: "Oro".

—¡Oro!

—grita Marshall con todas sus fuerzas, derribando la mesa. Abre la puerta violentamente y sale corriendo al patio.

Sutter corre a la ventana, la abre y en medio de la lluvia que entra, grita a Marshall:

—¡Paral! ¡Paral!

Sin hacer caso, Marshall se aleja al galope en medio del chaparrón.

En el centro de la pieza, con la mesa volcada, la alacena inclinada, los papeles dispersos, empujados por el viento que hace penetrar la lluvia por la ventana abierta y la puerta girando sobre sus goznes, Sutter permanece mirando con un presentimiento el oro que está encima de la mesa.

Una ráfaga de viento apaga la luz. La silueta borrosa de la habitación, barrida por el viento, se desvanece lentamente.

En un largo fundido, aparece una mañana gris de niebla.

Sutter baja del caballo, cerca de su aserradero de Coloma, en el lugar donde fué descubierto el primer oro.

En el aserradero, los obreros indios son presas de un horror supersticioso.

Dicen que el oro pertenece al diablo, que ellos han conocido siempre su existencia y se han apartado de él e imploran a Sutter que no lo toque.

Sutter responde que la primera tarea es terminar la construcción de su aserradero, pase lo que pase.

Les pide que mantengan secreto el descubrimiento.

Todos empeñan su palabra.

Y Sutter, de regreso a su casa...

...atraviesa los paisajes prósperos de una campiña feliz.

La riqueza, la fertilidad y la alegría se sienten por doquier.

La lluvia ha cesado, las galas de la naturaleza son suaves y resplandecientes.

Millares de gotas de lluvia tiemblan al sol.

Pronto encuentra un grupo de trabajadores con picos y cazuelas para lavar el oro.

Asombrado, Sutter les sigue con los ojos, vuelve luego su caballo y galopa hacia el fuerte.

El almacenero de las proximidades del fuerte viene hacia Sutter para mostrarle polvo de oro en la palma de la mano.

Le pregunta a Sutter si aquello es realmente oro o no.

Sutter asiente lentamente.

El hombre grita: —¡Oro! ¡Oro!— y entra corriendo en su almacén.

Sutter, nervioso y agitado, entra a caballo por la cancela del fuerte.

El almacenero cierra, clavándola, la puerta de su almacén.

Pone todo lo que posee en un carro.

Su ayudante roba del corral dos de los caballos de Sutter.

El pastor abandona a sus animales.

El almacenero se dirige furiosamente hacia el Oro.

Dos indios han detenido el trabajo en el campo para escuchar a una mujer que, gesticulando, les cuenta las noticias.

Arrojando las azadas, los indios siguen al almacenero.

Un esposo abandona a su esposa y a sus hijos. Estos lloran y suplican, pero los abandona.

El maestro deja la escuela y los alumnos.

Grupos enteros de trabajadores de Sutter salen a la carretera.

Más y más gente cesa de trabajar para unirse al torrente humano.

Los campos y los hogares quedan vacíos, desiertos.

Sutter se pone en el dedo un anillo con esta inscripción: PRIMER ORO ENCONTRADO EN 1848.

El anillo lleva grabado el escudo de armas de su ciudad natal.

Picos, palas y azadones comienzan a morder la tierra.

A través de los bosques y los campos empieza a escucharse el sonido de la arena removida y el chocar del agua en los platos de madera.

El sonido de los picos y de las piedras arrojadas de los platos de trabajo, se hace cada vez más fuerte, más insistente.

Estos sonidos invaden toda la tierra.

Y bajo ese sonido desgarrador, las posesiones de Sutter caen, convirtiéndose en podredumbre, por su misma fertilidad y abundancia.

Las ramas de los frutales crujen bajo la carga del fruto maduro.

Los barriles desbordan con la fermentación del vino y la cerveza.

Los caballos, faltos de cuidados, de forrajes, rompen las vallas de los corrales y se precipitan en los trigales.

Las vacas llenan el aire con sus mugidos de dolor y, enloquecidas con las ubres hinchadas, atraviesan las vallas de los establos, pisoteando las flores y las legumbres.

Los sacos de trigo apilados, revientan bajo la presión de su peso y los granos desparramados se esparcen con el viento.

Las yeguas se doblan bajo su pesada carga, las compuertas de los canales permanecen cerradas y las aguas discurren por sus viejos cauces.

Sutter vaga solitario en medio de esa desolación, escuchando el sonido incesante de los buscadores de oro.

"Oro". La palabra vibra a través del bosque y las montañas y los desfilaros la repiten.

Y luego, de las profundidades de esos desfilaros surge un nuevo tema de esa sinfonía de ruidos.

El sonido de millares de pies que marchan sobre las piedras.
 El ruido de filas interminables de carros crujientes.
 El sonido mezclado de los cascos de los caballos y las ruedas chirriantes de los carros.
 Y el murmullo de infinitas multitudes.
 El primer carro aparece cerca del fuerte.
 Un hombre de aspecto salvaje arranca unas flores de raíz y clava en la tierra el afilado mástil de su tienda.
 Va aumentando más y más el rumor de la procesión que se acerca.
 Sutter se sienta sobre una colina.
 Su viejo perro se acurruca junto a él.
 Los rumores se acercan... ya puede distinguir voces humanas.
 Hablan de lo lejos que han venido y él comprende que aquel torrente humano no terminará.
 En medio de esos rumores, se oye el chocar de las hachas, árboles que caen, el silbido de las sierras, árboles que crujen.
 Gruñen los cerdos, y los patos asustados chillan enloquecidos al ser perseguidos por los invasores.
 Sutter se siente enloquecer con esos ruidos. Aumenta el sonar de los picos y luego el chocar de las piedras entre sí... las piedras que se amontonan junto a la orilla del río, las piedras que sepultan los fértiles campos. Las piedras que forman ya montañas bajo las que se aplasta toda la fertilidad que existía antes de llegar aquella terrible sinfonía.
 La oscuridad y el crujir de un pequeño fuego que ilumina el rostro silencioso de Sutter.
 Los sonidos de la destrucción aumentan hasta alcanzar proporciones colosales.
 Sutter está sumido en una angustia desesperante.
 Y las sierras continúan gimiendo, y las hachas cortando, y los árboles crujendo y los picos chocando contra las piedras.
 Los buscadores de oro juran enfebrecidos por su búsqueda.
 Todo eso enloquece a Sutter, que busca refugio en la oscuridad de la selva...

6. PRIMER BOSQUEJO DE *¡QUE VIVA MÉXICO!*

Este bosquejo autógrafo incompleto de un diseño enviado a Upton Sinclair antes de comenzar la producción de *¡Que viva México!*, se encuentra ahora en la Colección Eisenstein del Museo-Librería de Arte Moderno Cinematográfico.

BREVE BOSQUEJO DEL FILM MEXICANO (y "plausum date" por el estilo, la ortografía, etc.)

¿Usted no sabe lo que es un "sarape"? Un sarape es la manta listada que lleva el indio mexicano, el charro mexicano, todos los mexicanos, en una palabra. Y el sarape podría ser el símbolo de México. Igualmente listadas, y de violentos contrastes son las culturas de México, que marchan juntas y, al mismo tiempo media un abismo de siglos entre ellas. Sería imposible urdir ningún argumento, ninguna historia completa acerca de esta sarape, sin que resultara falsa o artificial. Y así tomamos, como motivo para la construcción de nuestro film, esa proximidad independiente y contrastante de sus violentos colores: 6 episodios que se suceden, diferentes de carácter; de gentes, de animales, de árboles y de flores distintos. Y, sin embargo, unidos entre sí por la unidad de la trama: una construcción rítmica y musical y un despliegue del espíritu y el carácter mexicanos.

Muerte. Cráneos humanos. Y cráneos de piedra. Los horribles dioses aztecas y las espantosas deidades de Yucatán. Ruinas enormes, Pirámides. Un mundo que fué y que no existe ya. Hileras interminables de piedras y columnas. Y rostros. Rostros de piedra. Y rostros de carne. El hombre actual de Yucatán. El mismo hombre que vivió hace miles de años. Inmutable. Invariable. Eterno. Y la gran sabiduría de México sobre la muerte. La unidad de la muerte y de la vida. El paso de una y el nacimiento de la otra. El eterno círculo. Y la sabiduría aún mayor de México: el saber *disfrutar* de ese eterno círculo. Día de los difuntos en México. El día de mayor diversión y regocijo. El día en que México provoca a la muerte y se ríe de ella. La muerte es tan sólo un paso a otro ciclo de la vida, ¿por qué temerla, pues? Las sombrerías exhiben calaveras con som-

breros de copa y sombreros de paja. Los dulces toman la forma de cráneos de azúcar y ataúdes de confitería. Grupos de gente van al cementerio y llevan comida a los muertos. La gente juega y canta sobre las tumbas. La comida de los muertos se la comen los vivos. Cada vez se bebe y se canta más. Hasta que la noche cierra el Día de los difuntos. El día de los difuntos que se convierte en el día del nacimiento de nuevos seres, de nuevos logros. Y de debajo del cráneo espantoso de la grotesca mascarada y fiesta de muerte, asoma el rostro sonriente de un recién nacido que impone la ley inmutable de la muerte que sigue a la vida y de la vida que sucede a la muerte.

La vida... Los trópicos húmedos, cenagosos, soñolientos. Ramas cargadas de frutos. Aguas soñadoras. Y los soñadores párpados de las doncellas. De las doncellas. De las futuras madres. De las abuelas. Como la abeja reina, en Tehuantepec manda la madre. El sistema matriarcal se ha conservado milagrosamente aquí desde hace centenares de años hasta nuestros tiempos. Son como serpientes las damas de los extraños árboles. Y como serpientes son las ondas del pesado y negro cabello que rodea los grandes ojos soñadores de la hembra en espera del macho. En Tehuantepec, es la mujer la que desarrolla toda la actividad. Y desde la adolescencia, la mujer comienza la construcción de una nueva célula, de una nueva familia. Teje, recoge los frutos. Vende. Se sienta durante horas y horas en el mercado. El mercado desbordante, lento, de Tehuantepec. Día tras día. Moneda tras moneda. Hasta que el cuello de la doncella se inclina bajo el peso de una cadena de oro. Una cadena de oro de la que penden monedas de oro. Monedas de los Estados, monedas de Guatemala. Monedas con el águila mexicana. Dowry y el banco. La fortuna y la libertad. El nuevo hogar y el casamiento. El "casamiento" en su más alto sentido biológico: la fundación de una nueva casa. Un nuevo hogar. Una nueva familia. Todo ello rodeado de fiestas pintorescas. Con reminiscencias de las costumbres más antiguas —como el marcar el rostro con hierros coloniales al rojo— en recuerdo de los invasores españoles que marcaban el ganado y los indios. En medio de danzas con atavíos antiguos, oro, sedas y bordados, continúa la historia de amor de la joven esposa. Entre las costumbres y los ritos, la historia pasa del amor al casamiento. Y de la "sandunga" (baile) del casamiento al nuevo hogar feliz sombreado de palmeras. Un nuevo hogar sombreado por el blanco níveo del "weepeel", el torado alto como una montaña de la triunfante madre y esposa.

La serenidad nívea.

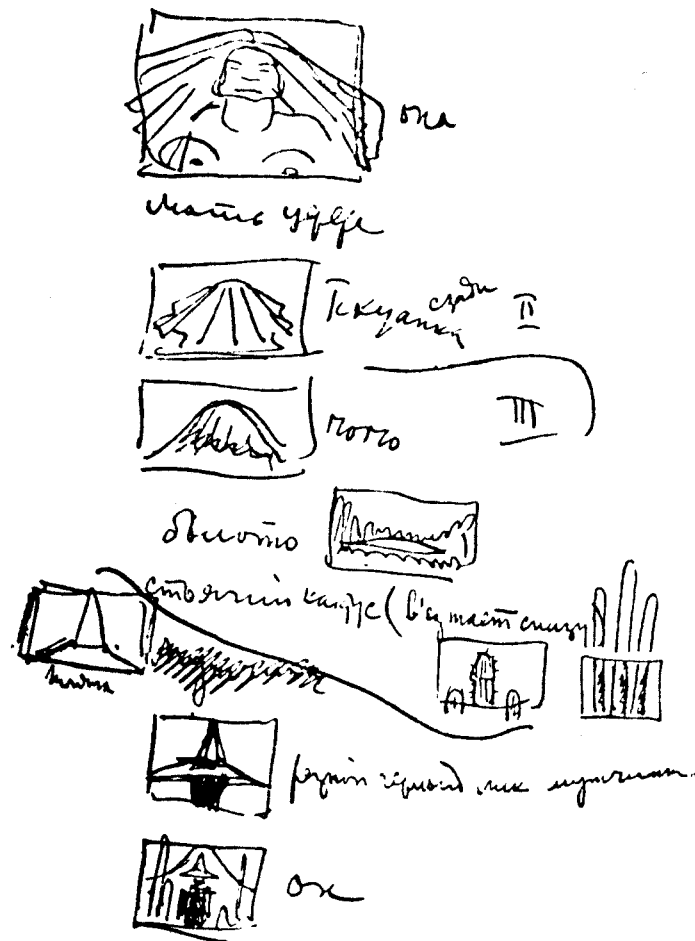
Nívea como el Popocatepetl de cabellera gris.

Pero la vegetación que tiene a sus pies es áspera, ruda, cruel y espinosa. Cruel, ruda y áspera como la tribu masculina de "Charros", campesinos, vaqueros mexicanos y hacendados que viven entre ella. Los campos infinitos de maguey, el cactus punzante de agudas hojas. F. i. j. as de las que, con un supremo esfuerzo, absorbe el indio la savia del corazón de la tierra, el dulce aguamiel que, una vez tratado, se convierte en pulque. Alivio de tristezas: el aguardiente mexicano. Y las tristezas abundan. No hay nada de la dulzura del aguamiel en el alto y huesudo hacendado, en sus guardas ni en sus mayordomos. Y la espalda del indio se dobla junto a su borri-

quillo que todo el día transporta la preciosa carga de aguamiel desde los campos inmensos hasta la hacienda semejante a una fortaleza. Son los tiempos de Díaz (antes de la revolución de 1910, que cambió enteramente las condiciones de vida del indio. Echamos una ojeada a este estado de auténtica esclavitud por los años de 1905 a 1906 para explicar por qué había siempre movimientos revolucionarios en México). Se vive en el siglo veinte, pero las costumbres y los trajes son medievales. *Jus prima noctis*. El derecho del propietario hacia la esposa del que trabaja sus campos. Y el primer conflicto en la tribu masculina. Una mujer. La esposa de un indio de la hacienda. Una mujer. La tribu que la rodea. El derecho del propietario, la explosión de protestas y la crueldad de la represión. Y las sombras triangulares de los indios que copian la forma del eterno triángulo de Teotihuacan. La gran pirámide del sol, cerca de la ciudad de México. En espera de tiempos mejores. Los tiempos de Obregón.

Conteniendo su odio bajo la torva sonrisa de los rostros paganos de los tigres y las serpientes de piedra, adorados por sus antepasados los aztecas. (N. B.: Completamente distinta de la escultura de Yucatán, de la gente y de los edificios de la primera parte. Y totalmente distinta en cuanto a la forma de manejar y tratar los asuntos.)

Pero la grotesca risa de las cabezas de piedra se hace aún más grotesca en los rostros de cartón de la "piñata": las muñecas de Pascua. Y se hace después voluptuosa en la sonrisa de sufrimiento de los policromos santos católicos. Imágenes de santos que fueron erigidas en el lugar de los altares paganos. Sangrantes y contorsionados como los sacrificios humanos que se hacían en lo alto de esas pirámides. Ahí, semejantes a flores importadas y anémicas, florecen el hierro y el fuego del catolicismo que trajo Cortés. El catolicismo y el paganismo. La Virgen de Guadalupe adorada con danzas salvajes y sangrientas corridas de toros. Con altísimos peinados indios y mantillas españolas. Con agotadores bailes al sol, en medio del polvo, por miles de penitentes que se arrastran de rodillas, y el ballet dorado de las cuadrillas de las corridas de toros...



Un esquema típico del break-down, en un encuadre del guión de Eisenstein para *¡Que viva México!* Esta página de esquema es un desarrollo del pasaje de transición anotado en la página 234 del matriarcado tropical lujuriente de Tehuantepec al cuadro rudo y viril de la meseta que está a los pies del Popocatepetl.

7. EL CANAL DE FERGANA

Guión cinematográfico por Eisenstein, para desarrollar un argumento de Piotr Pavlenko y Eisenstein. Este primer diseño del guión no terminado, lleva fecha 1-2-3 de agosto de 1939. De las 675 indicaciones de tomas publicadas, sólo las 145 primeras se reproducen a continuación, formando un prólogo del siglo xiv al drama moderno que significa la transformación de los desiertos del Uzbekistan soviético. El Tamerlán del film se parece más a Adolf Hitler que a la heroica figura de la tragedia de Marlowe.

1. (p.m.) El cantante Tokhtasin canta contemplando el desierto...
2. (p.m.) ...canta la canción de una tierra floreciente, tal como existía en los tiempos del viejo país de Kharezm...
3. (p.l.) Ante Tokhtasin se extiende el desierto infinito...
4. (p.l.) Las arenas infinitas del desierto... A través de las palabras de la canción, se disuelve en...
- 4a. (p.l.) ...la rama de un arbusto que florece delicadamente...
5. (p.m.) ...rodeada de árboles jóvenes, cuidados y florecientes...
6. (p.l.) ...¡Oh! ante nuestra vista se extiende todo un oasis sombreado...
7. (p.m.) ...sus árboles se reflejan en un ancho lago artificial...
8. (p.p.) ...un acueducto vierte sus aguas en el lago...
9. (p.l.) ...y del lago parten canales de irrigación que conducen el agua por una red de pequeños canales.
10. (p.l.) La intrincada red de canales plateados riega campos fértiles.
11. (p.l.) Vemos nuevamente el acueducto que vierte sus aguas en el lago. Y ahora contemplamos en el lago el reflejo invertido de una cúpula azul celeste.
12. (p.l.) El lago refleja las cúpulas de la mezquita, del templo, de la academia... Y Tokhtasin canta de la gran ciudad de Urganj, cuya belleza sobrepasaba a la de todas las ciudades de Asia, y cuyas riquezas eran incontables.
13. (p.m.) La intrincada red de canales plateados se disuelve en los complicados arabescos de los azulejos ornamentales de la fachada de una magnífica mezquita y ante nosotros...
14. (p.l.) ...se presenta la plaza de la rica ciudad antigua... afanosa en su abigarrado movimiento...

15. (p.l.) El agua se vierte desde enormes depósitos. Se recoge en jarros...
16. (p.m.) Y de esos jarros se vierte en grandes vasijas...
17. (p.l.) Ríos de gente se vuelcan por la monumental escalera de la ciudad antigua.
18. (p.m.) Parecen suspendidas del cielo las cúpulas azul pálido de la academia, de la mezquita, del templo...
19. (p.m.) A un lado y a otro de las calles resplandecientes hay espléndidos templos. Entre ellas se mueve rítmicamente la multitud ricamente ataviada.
20. (p.m.) Entre la muchedumbre se ven flotar velos blancos y negros. aguadores soñolientos. Fuentes que manan plácidamente.
21. (p.m.) Un canal plateado corre hasta el estanque rectangular construido en el patio de la magnífica mezquita.
22. (p.l.) Fieles de blanco turbante llenan el patio ocupándolo gradualmente por completo, con sus ricos trajes orientales y sus figuras postradas de rodillas.
23. (p.m.) Siluetas arrodilladas, rezando, ataviadas con amplias túnicas de seda.
24. (p.l.) Rítmicamente, se ofrecen plegarias por todo el patio de la mezquita. La melodía de la canción de Tokhtasian toma un giro agudo, inesperado y, como si también ellos la oyeran, los cientos de suplicantes que se hallan en el amplio patio alzan de súbito sus brazos hacia la mezquita.
25. (p.l.) Se eleva hacia el cielo el alto minarete de la mezquita. Con la melodía de la canción, la cámara recorre la elevada silueta.
26. (p.m.) Tokhtasin comienza de nuevo su canción. Ahora canta sobre Tamerlán, el terrible guerrero... Tamerlán que tuvo largo tiempo asediada la ciudad de Urganj.
27. (p.l.) Las palabras de la canción se remontan sobre las negras tiendas del campamento de Tamerlán, desde el que se ve, a lo lejos, la ciudad de Urganj.
28. (p.l.) Gallardetes negros y blancos flamean sobre las tiendas, rodeadas de lanzas clavadas en el suelo y coronadas por las cabezas de los vencidos. Ante sus mariscales montados, contra el fondo que forman las tiendas y el ejército, está en pie "el que cojea... el férreo"...
29. (p.m.) Tamerlán...
30. (p.p.) ...con los ojos oblicuos. Se mesa la barba rala. No alto, delgado, de aspecto casi débil. Con su traje sencillo, su simple gorra negra, un pañuelo ordinario por cinturón, parece un tipo vulgar.
31. (p.l.) Vuelto hacia la lejana Urganj, como una temible muralla, se mantiene el ejército de Tamerlán.
32. (p.m.) Sin mirar a sus oficiales que están de pie —jóvenes y viejos— Tamerlán habla reposadamente:
—La fuerza de esa ciudad es el agua.
Y tras un momento de silencio añade:
—Quitad el agua a Urganj...
Y, sin ninguna pausa se oye el restallar de los látigos en el aire...
33. (p.m.) Tamerlán está rodeado de sus oficiales. En el aire, el resta-

- llido de los látigos produce un silbido agudo. El viento sacude las tiendas...
34. (p.l.) El pabellón de Tamerlán a lo lejos. Cubren el primer plano trabajadores medio desnudos que corren llevando azadones y palas. Haciéndoles avanzar, los guerreros de Tamerlán que hacen restallar sus largos látigos.
35. (p.m.) Pasan rápidamente por la cámara los rostros asustados de los cavadores.
36. (p.l.) La multitud de espaldas encorvadas de los esclavos que corren. Largos látigos les hacen avanzar.
37. (p.m.) El cantante Tokhtasin prosigue su triste canción. Canta la gran desdicha y las privaciones de la ciudad de Urganj, asediada por Tamerlán. Su canción pasa a...
38. (fundido) ...el agua que se derrama de los canales...
39. (p.m.) ...el lago vacío...
40. (p.p.) ...un odre arrugado...
41. (p.l.) La muralla medio demolida de la ciudadela, sembrada de los cuerpos de los defensores de la ciudad, que mueren de sed. Los cautivos apenas pueden arrastrarse y transportar a hombros los ladrillos para reparar las enormes grietas de la muralla.
42. (p.m.) Cerca de la muralla, esparcidos por el suelo, se ven los odres vacíos. Enloquecidos por la sed, un hombre busca en vano una gota de agua en su interior.
43. (p.l.) Una calle de la ciudad cubierta de montones de cadáveres. Los cautivos transportan vigas por las calles. Uno de ellos suelta su carga... y cae.
44. (p.m.) Hoyos llenos de cal seca. A su alrededor, están los albañiles perplejos, las manos pendientes en un gesto desesperado: no hay nada con qué mezclar el mortero. Al fondo, los esclavos arrojan vigas tras la muralla rota.
45. (p.m.) Capitanes y albañiles. Entre ellos está un albañil alto: el maestro.
46. (p.p.) Sus largas manos negras toman un puñado de cal seca. Habla: —No hay nada con qué mezclar el mortero.
47. (p.m.) Luchadores heridos yacen moribundos en el patio de la mezquita.
48. (p.m.) Una multitud silenciosa de madres en otro rincón de la mezquita.
49. (p.m.) Una muchedumbre de cautivos atados cerca del arco de la mezquita...
50. (p.p.) ...Cautivos que mueren de sed...
51. (p.p.) ...Rostros malhumorados de cautivos mongoles...
52. (p.l.) Bajo una alta arcada de la mezquita, se ve la figura postrada del Emir de Kharesm: está orando.
53. (p.m.) Joven, hermoso, lánguido, envuelto en los dorados atavíos de la realeza, el Emir de Kharesm se arrodilla en su alfombra real. Los ancianos suplicantes se acercan a él con respeto. Un capitán se coloca al lado del Emir. Inclinandose humildemente murmura: —Emir, no hay agua para mezclar el mortero,

54. (p.m.) Entra en la pantalla la figura de un guerrero que profiere un grito:
—¡Emir, no hay agua!
Y cae a los pies de su señor...
55. (p.m.) Madres frenéticas gritan:
—¡Emir, no hay agua!
56. (p.m.) —¡Agua, agua! —gimen los heridos.
57. (p.m.) Diferentes voces en la plaza elevan el grito: —¡Agua!, ¡agua!, ¡agua!
58. (p.m.) —¡Agua! ¡Agua! —gritan los cautivos forzados dirigiéndose al Emir.
59. (p.m.) El Emir mira hacia los cautivos. Los cautivos repiten:
—¡No hay agua para mezclar el mortero! ¿Qué vamos a hacer, De la plaza se eleva un grito: —¡Agua! ¡Agua!
60. (p.p.) El Emir, con tono displicente, ordena:
—Amasad el mortero con su sangre.
61. (p.m.) Con un terror mortal, los cautivos se alejan retrocediendo de la arcada del Emir. Los guerreros se arrojan sobre los cautivos.
62. (p.m.) Los guerreros del Emir se apoderan de los cautivos...
63. (p.m.) El Emir vuelve a arrodillarse en su alfombra continuando su plegaria.
64. (p.p.) En la pantalla se ven resplandecer las cimitarras...
65. (p.p.) Un cuchillo curvado relampaguea en la pantalla...
66. (p.p.) El cuello tenso de un prisionero.
67. (p.p.) Sangre que gotea en una cubeta...
68. (p.p.) Sangre que gotea en una cubeta...
69. (p.m.) Una cuerda de cautivos forzados se arrastra atravesando la pantalla.
70. (p.p.) Un montón de cal y sobre él un canalón vacío.
71. (p.m.) Prisioneros a quienes se hace caer de rodillas...
72. (p.p.) Un guerrero (fuera del campo visual de la pantalla) blande su cimitarra.
73. (p.p.) Un hoyo de cal. Del canalón vacío fluye un líquido negro y espeso...
74. (p.p.) Manos ardientes amasan apresuradamente el negro mortero.
75. (p.m.) Vigas y piedras llenan velozmente la brecha de la muralla.
76. (p.l.) Con un esfuerzo supremo, los asediados repasan febrilmente la muralla de la ciudad. De pronto, se oye a lo lejos el rugir del enemigo. Los albañiles, embotados, se arrojan sobre la muralla para defender su ciudad.
77. (p.l.) Las multitudes ascienden, presas de pánico, las amplias escaleras. Los rugidos del enemigo se aproximan.
78. (p.l.) El patio de la gran mezquita. La multitud aterrada se amontona. El rugido se acerca más.
79. (p.m.) El Emir se levanta. La multitud le rodea.
80. (p.l.) Sobre las murallas de la ciudadela, vacilan los últimos defensores de la ciudad.
81. (p.l.) Llega del desierto la negra nube del ejército atacante de Tamerlán.
- 81 a (p.l.) Las hordas de Tamerlán cruzan a caballo la llanura.

- 81 b (p.l.) Bajo las murallas de Urganj avanza el ejército de Tamerlán.
82. (p.l.) Sobre el fondo de sus guerreros que atacan, se destaca la silueta coja de Tamerlán.
83. (p.p.) Sus ojos centellean. Por sus finos labios vaga una sonrisa.
84. (p.m.) Los que están cerca de él le miran temblando.
85. (p.p.) Los ojos de Tamerlán resplandecen con una llamarada de alegría.
—¡El que controla el agua, tiene el poder en sus manos! —grita.
86. (p.l.) Nuevas hordas se precipitan sobre las murallas de la ciudadela.
87. (p.m.) Los defensores debilitados se retiran de las murallas.
88. (p.l.) Retirándose lentamente del enemigo invisible, los defensores atraviesan la plaza...
89. (p.l.) ...y corren hacia la mezquita esparciendo a los muertos bajo sus pies.
(La cámara recorre el minarete). El rugido distante del enemigo victoriosa.
90. (p.m.) Sobre el balcón del minarete, el Emir, inclinado sobre el guerrero que lleva su espada, contempla el cuadro de la muerte de la ciudad.
91. (p.l.) Desde arriba, se ve el patio de la mezquita cubierto de muertos.
Un grupo de gente, al verle, extiende sus brazos pidiéndole les libre de la sed.
92. (p.m.) La plaza de la ciudad está sembrada de muertos. En medio de la plaza, se ve una sola silueta que se arrastra esforzándose por subir y gritando: —¡Agua!
93. (p.m.) Volviéndose lentamente hacia su escudero, el Emir habla, como contestando al moribundo: —El agua... es sangre...
Un joven guardia agoniza en los escalones que conducen al balcón. Sin mirarle, el Emir desciende los escalones del minarete.
94. (p.l.) Los guerreros de Tamerlán irrumpen por la brecha de la muralla, destrozando todo cuanto hallan a su paso.
95. (p.m.) Colgando sobre la muralla están los defensores, muertos de sed...
96. (p.l.) Otros que han muerto de sed están esparcidos sobre la amplia escalinata...
97. (p.m.) El lago seco. En el fondo se ven más cadáveres... ..
98. (p.m.) Más muertos... junto a los depósitos de agua vacíos.
99. (p.m.) Muertos... al lado de los odres arrugados.
100. (p.m.) En medio de joyas y piedras preciosas yace un comerciante, muerto de sed...
101. (p.m.) En una celda casi a oscuras de la vieja academia, ha muerto un viejo alumno... semejante a una momia, inclinado sobre un pergamino marchito.
102. (p.l.) Las esposas prisioneras del Emir mueren en su harén, como codornices en sus alegres jaulas. Las salas tienen puertas de maderas raras y ventanas de mica.
103. (p.m.) Inmóviles, yacen desnudas o ataviadas con espléndidos trajes, sobre las alfombras y los divanes del harén.

104. (p.m.) En la orilla de una profunda fuente seca, una joven esposa del Emir muere de sed. En el fondo de la pileta se ven unos peces muertos. Cubriendo todos estos cuadros de muerte, se escucha la música de los rugidos y los choques.
105. (p.m.) Dos esposas del Emir han muerto una en brazos de la otra.
106. (p.m.) En las profundidades del gran hall del harén se sienta el Emir.
107. (p.m.) El Emir mira ante sí murmurando:
—El que controla el agua vence...
Muere.
108. (p.l.) Los guerreros de Tamerlán entran a galope en la plaza de Urganj...
109. (p.l.) Se abren camino por la amplia escalera... su carrera ascendente va acompañada por la música del ataque.
110. (p.l.) Un grupo de los últimos defensores, junto con un viejo albañil, están ocultos en la embocadura de una calle. A lo lejos se ve un destacamento de vanguardia de los conquistadores. Se oye la música de la canción de Tokhtasin (pero sin palabras).
111. (p.m.) Un grupo de albañiles escapa por la grieta de la muralla...
112. (p.m.) ...corriendo al amparo de las sombras de un cementerio, esquivando las viejas tumbas de creyentes.
113. (p.l.) Desviado de la ciudad de Urganj, el río que una vez dió vida a la ciudad corre turbulento por el cauce de un canal provisional. Este está guardado por los centinelas de Tamerlán. A lo lejos, su ejército está entrando en la ciudad.
114. (p.m.) El agua está guardada por sus centinelas...
115. (p.m.) Surgiendo de las sombras, el grupo de albañiles se precipita sobre los guardias...
116. (p.l.) El ejército de Tamerlán atraviesa las puertas de la ciudad conquistada. Entre la multitud, pasan los elefantes de batalla.
117. (p.l.) En la plaza vencida, Tamerlán entra rodeado de una comitiva polvorienta.
118. (p.m.) Una vez desarmados los guardias, los albañiles rompen el cauce del canal.
119. (p.l.) El agua se precipita por la grieta que se ensancha rápidamente. La pared del canal se derrumba y el río se desborda sobre la arena.
120. (p.p.) —¡Tomad, pues, el agua que nos arrebatasteis! —gritan los albañiles, al ser arrastrados ellos mismos por las aguas turbulentas del río liberado.
121. (p.l.) Los salvajes torrentes de agua se precipitan hacia el ejército de Tamerlán, que todavía está atravesando las puertas de la ciudad.
122. (p.m.) La multitud de guerreros polvorientos es barrida por las aguas torrenciales...
123. (p.m.) El agua choca contra los jinetes cubriéndolos...
124. (p.m.) El torbellino de la corriente envuelve a camellos, hombres, pabellones...
125. (p.l.) En medio de un pánico incontrolable, el ejército lucha contra el agua...
126. (p.m.) La poderosa corriente arrastra todo...
127. (p.m.) El agua asciende...

128. (p.m.) Rodeado por sus capitanes, Tamerlán habla. El tema de su discurso es que no hay fuerza mayor que la fuerza de la naturaleza... Al volverse y ver el destino de su ejército, huye con su escolta, con la cabeza hundida entre los hombros...
129. (p.l.) El ejército de Tamerlán se retira en confusión ante las aguas devastadoras.
130. (p.l.) El agua corre por el desierto hacia el horizonte. Los hombres, los caballos, los camellos y las ovejas nadan y se ahogan en la corriente...
131. (p.m.) Los elefantes de batalla dan vueltas deliberadamente. Los hombres que se ahogan tratan de subirse en ellos.
132. (p.l.) Una tremenda masa de agua corre sobre el desierto. Atravesando el ruido del agua se oye un nuevo ruido... el aullido del viento... de una tormenta de arena que se aproxima...
133. (p.p.) Aullando y silbando, la tormenta de arena ataca al agua...
134. (p.l.) Las murallas de la ciudad muerta. Los defensores muertos miran sin temor, con los ojos dilatados y, como sonriendo levemente, parecen escuchar el duelo entre el agua y la arena.
135. (p.l.) La arena que se precipita borra gradualmente el agua de la vista.
136. (p.m.) ...El agua penetra en la arena...
137. (p.m.) ...Al correr la arena con el viento, forma grandes dunas ondulantes...
138. (p.l.) Sobre las ondulantes dunas de arena, se ve en la lejanía la ciudad muerta...
139. (p.l.) La ciudad queda sepultada en la arena.
140. (p.l.) La mezquita arruinada, sumergida en la arena...
141. (p.l.) El desierto infinito...
142. (p.m.) ...Los esqueletos dispersos de hombres, caballos...
143. (p.m.) ...esqueletos de camellos, semicubiertos de ladrillos.
144. (p.m.) Un cofre volcado... monedas de oro esparcidas.
145. (p.p.) Las monedas de oro, al deslizarse sobre la arena, producen un sonido agudo, inesperado...

FUENTES

PARTE PRIMERA: PALABRA E IMAGEN

1. *The Journal of Eugène Delacroix* (El diario de Eugenio Delacroix). Esta cita corresponde al 13 de enero de 1857, y es un breve prefacio al Diccionario de Bellas Artes proyectado por Delacroix.
2. John Livingston Lowes, *The Road to Xanadu*. Houghton Mifflin, 1930, p. 330.
3. Ambrose Bierce, *The Monk and the Hangman's Daughter: Fantastic Fables*. Boni, 1925, p. 311.
4. *The Complete Works of Lewis Carroll*. Random House, 1937.
5. Sigmund Freud, *El chiste y sus relaciones con lo Inconsciente*. Obras completas, tomo III, Editorial Americana, Bs. Aires.
6. Kurt Koffka, *Principles of Gestalt Psychology*, Harcourt, Brace, 1935, p. 176.
7. León Tolstoy, *Ana Karenina*.
8. Guy de Maupassant, *Bel Ami*.
9. George Arliss, *Up the Years from Bloomsbury*. Little, Brown, 1927, p. 289.
10. *The Notebooks of Leonardo da Vinci*, arreglados y traducidos al inglés por Edward MacCurdy. Garden City Publishing Company, 1941. La disposición de este pasaje, representa la adaptación en forma de guión por Eisentein.
11. Leonardo da Vinci, *Traité de la Peinture*. Paris, Delagrave, 1921, con notas de Josephin Péladan, p. 181.
12. Publicado en *Literaturnaya Gazeta* (Moscú), Nº 17, 26 de marzo de 1938.
13. *Bemerkungen ueber die neueste preussische Zensurinstruktion, von ein Rheinlander*. En *Werke und Schriften. Bis Aufag 1844 nebst Briefen und Dokumenten*, de Carlos Marx, Berlin, Marx-Engels Gesamtausgabe. Section I, vol. I, semivolumen I.
14. Antonio Machado, *Poesías*, Editorial Losada, Buenos Aires.
15. Alexander Sergeyevich Pushkin, *Polnoye Sobraniye Sochinenii*. Lenin grado, Academia, 1936. Vol. II, pág. 377.
16. Idem, págs. 409-10.

EL SENTIDO DEL CINE

17. *Pedro I.*, aguada pintada en 1907, en la Colección de la Galería Tretyakov del Estado, Moscú.
18. Tolstoy, *¿Qué es el arte?*
19. Viktor Maysimovich Zhimmunsky, *Voedeni v Metriku, Teoria Stikha*. Leningrado, Academia, 1925, págs. 173-4.
20. Idem, pág. 178.
21. No hallado en las obras completas de Musset.
22. John Milton, *El paraíso perdido*.
23. Hilaire Belloc, *Milton*. Lippincott, 1935, p. 256.
24. Milton, obra citada. Libro VI, versos 78-86.
25. Idem, Libro I, versos 531-53.
26. Idem, Libro VI, versos 231-46.
27. Idem, Libro V, versos 622-24.
28. Idem, Libro VI, versos 853-71.

PARTE II: SINCRONIZACIÓN DE LOS SENTIDOS

1. E. M. Forster, *Aspects of the Novel*. Harcourt, Brace, 1927, p. 213.
2. Richard Hughes, "Lochinvarovic". De *A Moment of Time*. Londres, Chatto & Windus, 1926, p. 26.
3. Thomas Medwin, *Journal of the Conversations of Lord Byron: Noted During a Residence with His Lordship at Pisa, in the Years 1821 and 1822*. Baltimore, E. Mickle, 1825, págs. 73-74.
4. *Journal des Concorat*, vol. 3, Paris, Charpentier, 1888.
5. S.M.E., *The Future of Sound Films*. Sovietski Ekran (Moscú), Nº 32, 1928.
6. S.M.E., *Not Colored, but of Color*. Kino Gazeta (Moscú), 24 de mayo de 1940.
7. Henry Lauz, *The Physical Basis of Rime*. Stanford University Press, 1931, p. 271.
8. Karl von Eckatshausen, *Aufschlüsse zur Magie aus geprüften Erfahrungen ueber verborgene philosophische Wissenschaften und verdeckte Geheimnisse der Natur*, vol. I. Munchen, Lentner, 1791. (Segunda edición, págs. 336-39).
9. Louis-Bertrand Castel, *Esprit, Saillies et Singularités du P. Castel*. Amsterdam, 1763, págs. 278-348. El *Diccionario de Música de Oxford* proporciona una guía a la voluminosa literatura existente sobre música de los pueblos de color.
10. René Ghil, *En Methode à l'œuvre* (primera publicación en 1891, En *œuvres, Complètes*, Vol. 3. Paris, Albert Messein, 1938, p. 239).
11. Hermann L. F. Helmholtz, *Physiological Optics*. Rochester, Sociedad de Optica de América, 1924.
12. Max Deutschbein, *Das Wesen des Romantischen*. Cöthen, Otto Schulze, 1921, p. 118.
13. Citado en Lanz, obra citada, p. 167.
14. *The Japanese Letters of Lafcadio Hearn*, editado por Elizabeth Bisland. Houghton Mifflin, 1910.
15. Idem, carta del 5 de junio de 1893.*

16. Idem, carta del 14 de junio de 1893.
17. Diagrama reproducido de *T'u Shu Chi Ch'eng*, edición abreviada de la enciclopedia *K'ang Hsi*, vol. 1116, capítulo 51.
18. En *Le Cahier Bleu*, N° 4, 193.
19. *The Works of Friedrich Nietzsche*. Vol. XI, *The Case of Wagner*, traducido por Thomas Common, Macmillan, 1896, págs. 21-25.
20. En la colección de la Galería Nacional, Londres.
21. Georgi Bogdanovich Yakulov (1884-1928). Hay algunas láminas sobre la obra de este artista en el Teatro Kamerny, Moscú, en el *Russian Theatre*, por Joseph Gregor y René Fülöp-Müller.
22. Frank Ruttier, *El Greco*. Weyhe, 1930, pág. 67.
23. En la colección del Museo Metropolitano, Nueva York.
24. Maurice Legendre y A. Hartmann, *Domenikos Theotokopoulos called El Greco*, París, ediciones Hyperion, 1937, pág. 16.
25. (Manuel de Falla), *El "Cante Jondo" (Canto primitivo andaluz)*. Granada, editorial Urania, 1922.
26. John Brande Trend, *Manuel de Falla and Spanish Music*, Knopf, 1929, pág. 23.
27. Legendre y Hartmann, obra citada, p. 27.
28. Vasili V. Yastrebtzev, *Moi vosponinaniya o Nikolaye Andreyeviche Rimskom-Korsakove*. Petrogrado, 1915.
29. Todas estas "Sinfonías de color" citadas se encuentran en la colección de la Galería de Arte Freer, Washington, D. C.
30. Max Schlesinger, *Geschichte des Symbols, ein Versuch*. Berlin, Leonhard Simion, 1912. (Citado por Gustav Floerke, *Zehn Jahre mit Böcklin*. F. Bruckman, 1902.)
31. Friedrich Leopold Hardenberg, *Novalis Schriften*. Vol. II. Berlin, G. Reimer, 1837, p. 172.
32. François Coppée, *Ballade*. Citado en "Le Sonnet des Voyelles", R. Etienne. *Revista de Literatura Comparada*, abril-junio de 1939.

PARTE III: EL COLOR Y SU SIGNIFICADO

1. Walt Whitman, *Leaves of Grass*, "Location and Times", Doubleday, Doran. (Edición completa y autorizada.) Traducción libre para esta edición.
2. *Der gelbe Klang*. Eine Bühnenkomposition von Kandinsky. En *Der blaue Reiter*. Herausgeber: Kandinsky, Franz Marc, Munich, R. Piper, 1912.
3. Paul Gauguin, Notes Eparses: Genèse d'un tableau. En *Paul Gauguin*, por Jean de Rotonchamp. Weimar, Graf von Kessler, 1906, págs. 218-20.
4. Pintado en 1892. En la colección de A. Conger Goodyear, Nueva York.
5. En la colección de Stephen C. Clark, Nueva York.
6. *Further Letters of Vincent van Gogh to His Brother*, 1886-1889. Houghton Mifflin, 1929. Carta 531.
7. August Strindberg, *There are Crimes and Crimes*, traducido del suco por Edwin Björjman. Schibner's, 1912.
8. Antonio Machado, obra citada; "En tren".
9. Idem. "Canciones a Guiomar".

10. Idem. "Sueño Infantil".
11. Andrei Belyi (Boris Nikolayevich Bugayev), *Masterstvo Gogolya*. Moscú, 1934.
12. Posiblemente existente en la colección de Lord Kinnaird, Rossie Priory, Inchture.
13. Frederic Portal, *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen-Age, et les temps modernes*. Paris, Treuttel et Wurtz, 1857. (Citado en parte de *Religions de l'Antiquité*, vol. II, p. 87.)
14. Havelock Ellis, *The Psychology of Yellow*. Popular Science Monthly, mayo de 1906.
15. Nikolai Yakovlevich Marr (1864-1934).
16. En una carta apócrifa publicada por primera vez en Ogoniok (Moscú), 16 de mayo de 1926.
17. Van Gogh, ob. cit., carta 520.
18. Walt Whitman, *Leaves of Grass*, "To You". Traducción libre para esta edición.
19. Idem. "Canto a mí mismo, id.
20. Idem. "Saludo mundial", versión de Armando Vasseur.
21. Idem. "Our Old Feuillage". Traducción libre para esta edición.
22. Idem. "Song of the Redwood-Tree", id.
23. Idem. "Chispas emergidas de la rueda", versión de Armando Vasseur.
24. Idem. "Italian Music in Dakota". Traducción libre para esta edición.
25. Idem. "When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd", id.
27. Idem. "The Wound-Dresser", id.
28. Idem. "The Sleepers", id.
29. Portal, obra citada, id.
30. *Parisismen. Alphabetisch geordnete Sammlung der eigentartigen Ausdruckweisen des Pariser Argot von Prof. Dr. Césaire Villatte*. Berlin-Schöneberg, Langenscheidtsche Verlagsbuchhandlung, 1888.
31. Citado en *A Dictionary of Slang and Unconventional English*, de Eric Partridge. Londres, Routledge, 1937.
32. John S. Farmer y W. E. Henley, *Slang and Its Analogues Past and Present*, vol. VII. Londres, 1890.
33. Maurice H. Wessen, *A Dictionary of American Slang*. Crowell, 1931.
34. *Goethe's Theory of Colours*, traducido del alemán por Charles Lock Eastlake. Londres, John Murray, 1810.
35. Portal, obra citada, p. 212.
36. Denis Diderot, *Lettres à Sophie Volland*. Paris, Gallimard, 1930. Vol. I. Carta XLVII, 20 de octubre de 1760.
37. James Frazer, *The Golden Bough, a Study in Magic and Religion*, Macmillan, 1934. I Parte, "The Magic Art and the Evolution of Kings", págs. 15-16.
38. Maxim Gorky, "Paul Verlaine and the Decadents". *Sammarskaya Gazeta* (Samara), Nos. 81, 85, 1896.
39. Idem.
40. Havelock Ellis, "The Psychology of Red". Popular Science Monthly, Agosto-setiembre de 1900.
41. Max Nordau, *Degeneration*. Appleton, 1895. Libro I: Fin de siècle. (Citado de *Récherches sur les Altérations de la Conscience chez les*

SERGIO M. EISENSTEIN

- Hystériques*, de Alfredo Binet. En "Revue Philosophique", vol. XVII, 1889; y Ch. Féré, *Sensation et Mouvement*. En la "Revue Philosophique", 1886, págs. 28-29.)
12. *Poetry and Prose of William Blake*. Random House, 1939. Anotaciones a los Discursos de Sir Joshua Reynold, p. 770.
 13. Filipp Andreyevich Malyavin. Este cuadro está en la colección de la Galería Tretiakov del Estado, Moscú.
 14. Goethe, obra citada.
 15. Lev Semyonovich Vygotski (1896-1934); Alexander Romanovich Lurija, autor de *The Nature of Human Conflicts* (Liveright, 1932), y conferencista visitante de la Universidad de Columbia.
 16. Jean d'Udine (Albert Coranet). *L'Art et le Geste*. Paris, Alcan, 1910, págs. 48-49.

PARTE IV: FORMA Y CONTENIDO: PRACTICA

1. *The Journal of Eugène Delacroix*, edición citada, pág. 312.
2. *The Life of Hector Berlioz*, traducido por Katharine F. Boulton, Dutton, 1923, p. 38.
- 2a. Del ensayo de Joyce sobre James Clarence Mangan, publicado en 1903. Citado en *James Joyce* de Herbert Gorman.
3. Piotr Pavlenko, *Red Planes Fly East*, traducido por Stephen Garry. Publicaciones Internacionales, 1938, págs. 256-57.
4. Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, traducido por Ernest Newman. Londres, Breitkopf & Härtel, 1911. Vol. II, capítulo XXIII.
5. En una carta fechada en 3 de febrero de 1865, según la traducción publicada en *Música y Letras*, Londres, abril de 1923.
6. Charles Gounoud, *Autobiographical Reminiscences*. Londres, Heinemann, 1896.
7. Tolstoy: *La guerra y la paz*.
8. Pushkin, edición citada, vol. II, p. 468. (Traducción citada por Oliver Elton en *The Works of Pushkin*, Random House, 1936.)
9. Registro del 10 de marzo de 1849.
10. Blake, edición citada, p. 816.
11. Léo Languier, *Cézanne ou le drame de la peinture*. Paris, Denoël & Steele, n. d., p. 32.
12. Gogol, *Arabesques*, "The Last Days of Pompeii".
13. *Die Wiener Genesis*. Viena, Dr. Benno Filser Verlag, 1931.
14. Auguste Rodin, *Art*.
15. Pushkin, edición citada, vol. II, p. 267.
16. *The Letters of Mozart and his Family*, editado por Emily Anderson. Macmillan, 1938. Vol. III, p. 1144.
17. *Correspondence of Wagner and Liszt*. Scribner's 1897. Vol. I, carta 125, de Zurich, 16 de agosto de 1853.

Tirada: 4.000 ejemplares.

Impreso en Edigraf, Delgado 834, Buenos Aires, en junio de 1974