

EL COSTURERITO QUE DIO EL MAL PASO

LA COLUMNA DE PONCE

El costurerito que dio el mal paso /2

La conexión rusa (el ritmo, de Sánchez a Kulechov). Primera parte.

Por Alberto Ponce (SAE)

En el presente, cuando nueve décimas partes de todo cuanto se imprime es una crítica del arte, sería preciso demostrar el absurdo de buscar ideas sueltas en cada obra artística; sería preciso hallar guías capaces de orientar al lector a través de ese infinito laberinto de encadenamientos. Ya que, al fin y al cabo, la esencia del arte está en la base de esos encadenamientos.

León Tolstoi, carta al Sr. Strajov (abril de 1896)

La primera vez que terminé de leer el libro *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*¹ de Rafael Sánchez, no entendí un carajo.

Mejor dicho... entendí *medio* carajo². La parte inicial es simplemente maravillosa. La explicación de la proporción áurea, el eje de acción y algunas cosas más, fueron reveladoras. La parte final del libro, que siempre he recomendado para una etapa más avanzada de estudio (todo el exhaustivo análisis de la forma musical y el montaje), sentí que era demasiado para mí. Mmmm... quizás lo sigue siendo...

El libro, publicado por primera vez en 1971, poco a poco se fue convirtiendo en un clásico a nivel mundial y hoy en día cuenta con traducciones a varios idiomas, incluso hasta el japonés. Su estructura en Partes, Materias, Capítulos y Párrafos, además de los gráficos, le dan una asombrosa facilidad de lectura, muy poco vista hoy en día. Quizás faltaría, en una nueva edición, actualizar la terminología en inglés tan frecuente en la época: *big close up*, *tail away*, *two shot*, etc. Pero más allá de ese detalle, entre sus muchos méritos, el libro posee el no menos destacable de ser el primer texto teórico latinoamericano que alcanza esta repercusión.

¹ Rafael C. Sánchez, *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. Universidad Católica de Chile. Editorial Pomare, Barcelona, 1971.

² Por favor, léase correctamente *carajo* como locución adverbial de *no entender nada* y no como otro de los significados dado por la Real Academia de *miembro viril*.

Rafael Sánchez (Santiago de Chile 1920 – 2006), Licenciado en Filosofía, estudió Musicología, Armonía y Composición. Se ordenó sacerdote en la Compañía de Jesús, pero renunció a la investidura en 1954. En 1939 viaja a Buenos Aires y comienza su formación en cine en los Estudios San Miguel, que continúa luego en el National Film Board de Canadá y en la Universidad de California. En 1955 funda y dirige el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile (el primero de su género en Latinoamérica) y cuando se crea el Departamento de Cine de la Escuela de Artes de la Comunicación de la misma universidad, lo dirige hasta el cierre de dicha escuela en septiembre de 1973 –fecha del derrocamiento del presidente constitucional Salvador Allende–. En 1979 es uno de los primeros latinoamericanos en ser nombrado Miembro de la Society of Motion Pictures and Television Engineers (SMPTE). Como si todo esto fuera poco, además dirigió más de una cincuentena de documentales y hasta compuso la música incidental de varios de ellos.

Por esas casualidades de la vida, a principios del año 2000, estoy editando un largometraje en Santiago de Chile y en una charla informal me entero de que El Gran Sánchez todavía vivía en las afueras de la ciudad. Una semana más tarde, estaba con un par de amigos, cámara y *minidisc* haciéndole un reportaje.



Rafael Sánchez y Alberto Ponce (SAE). Fotografía de Patricio Riquelme Fagerström

La charla pasó por todos los temas que me obsesionaban en ese momento (el uso del espacio en el montaje, la utilización de la música, la relación director-editor, etc.)

y, obviamente, por los que lo obsesionaban a él (la televisión, la música, la didáctica de la imagen, etc.). Al preguntarle sobre cómo se le había ocurrido escribir el libro, me dijo: “Los alumnos, en clase, iban exigiendo mucho de uno y tenía que hacer cavilaciones difíciles para responder. Eso me fue llevando. Yo caí enfermo, con una infección urinaria tremenda, y el médico me dijo: A la cama. Estaba comenzando el libro, y esos tres meses de encierro fueron un beneficio, porque no tenía clases, no tenía que ir a las oficinas, nada. Y empecé a organizar mi pensamiento y a escribir, y a escribir y a escribir. Casi todo el libro lo escribí en esa época. Durante esta 'afortunada cistitis', como la llamo yo”.

A la hora de hablar sobre las posiciones de cámara, Sánchez menciona tres libros fundamentales: el de Karel Reisz³, el de Joseph Mascelli⁴ (4) y el *Tratado de la Realización Cinematográfica* de León Kulechov⁵.

[Pequeña desviación de la trama principal]

Convengamos que es una verdadera exquisitez de la época que en los libros los nombres se castellanizaran. Así, el amigo Kulechov pasó de Lev a León, y ni hablemos del autor del prólogo de su libro: *Sergio* Eisenstein. Por suerte, en un alarde de glamour, en nuestra época seguimos utilizando la fonética original porque ¡imagínense qué poco respetable sonaría “Pancho” Coppola o Esteban Spielberg!

Siguiendo con el libro de Sánchez, sin lugar a dudas, el capítulo sobre Ritmo es el que más me interesó desde siempre. Es evidente que a la hora de hablar de composición, horizonte, encuadre, continuidad, movimiento, etc. (Materia Primera de la Segunda Parte) es donde Sánchez más se nutrió del libro de Kulechov (Cuarta Parte, Composición del cuadro y montaje). Pero lo importante, más allá de estos encadenamientos de los que habla Tolstoi, es que el libro de León (Kulechov) dejaba una semilla sembrada, que luego Sánchez terminaría de hacer germinar: la idea de dos tipos de ritmo distintos. Según Kulechov:

La longitud de una toma depende del contenido del cuadro. (...) Así pues (...) el tiempo de su proyección no dependerá solamente del propósito de esa toma sino de lo complicada que resulte su percepción visual. (...) Al calcular la longitud de las tomas en el montaje, recuérdese dos variedades o tipos de tomas: 1) Tomas que contienen una acción repetida o con un sujeto repetido. (...) En esos cuadros la extensión de éstos no tiene exigencias, depende sólo del montaje y del ritmo, que deben responder a una finalidad determinada. 2) Tomas que contienen en su cuadro una acción completa, con comienzo,

³ Karel Reisz, *Técnica del montaje*. Editorial Taurus, Madrid, 1960.

⁴ Joseph V. Mascelli, *Las cinco claves de la cinematografía. Técnicas para la realización fílmica*. Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1965.

⁵ León Kulechov, *Tratado de la realización cinematográfica*. Editorial Futuro, Buenos Aires, 1947. Colección dirigida por León Klimovsky.

desarrollo y final, como son, por ejemplo, situaciones del trabajo de actores, resueltas en una sola toma.

RECUÉRDESE: la serie de impresiones que se reciben desde la pantalla no se realizan solamente por la sucesión organizada de las tomas, sino en idéntico grado por la organización de la acción en el interior de la misma.

León reconocía así que la duración de los planos no tiene que ver únicamente con lo que queremos que dure una toma (o sea, lo que modificamos con el corte entre los planos), sino también con lo que sucede dentro del plano, diferenciando así lo que luego se llamaría Ritmo Interno y Ritmo Externo. Puesto en palabras de Sánchez: "**Ritmo Interno** es el que registra el film y se percibe dentro del recuadro durante la proyección de la toma". O sea, se genera por la combinación de todos los elementos inherentes al cuadro (movimientos de cámara, movimientos de los personajes, etc.). Y el **Ritmo Externo** "es el que nace de los cortes y transiciones entre una toma y la toma adyacente", o sea, el corte en sí mismo que determina la duración de las tomas. Ahora bien, si cada toma posee su propio ritmo interno y a la vez, participa del externo, ¿cómo se relacionan estos ritmos entre sí?

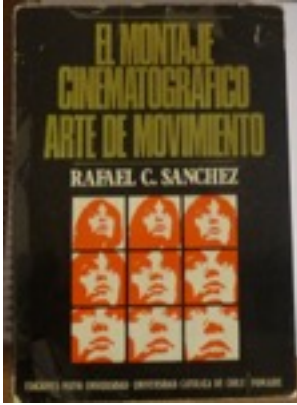
Con determinado tipo de planos como los de cámara fija sobre un objeto fijo (también llamados *Tomas Estáticas* –por ejemplo una naturaleza muerta o un teléfono–), el montajista puede lograr una sensación de vértigo y de ritmo frenético sólo con determinar la longitud de los planos, tal como afirma Sánchez en el párrafo 295 cuando dice que "Las solas longitudes o duraciones que el compaginador determina para las tomas (Ritmo Externo) incidirá en forma directa en el ritmo dramático (Ritmo Interno)". Pero hay otros tipos de planos en los que las acciones que suceden dentro del cuadro son imposibles de cortar. Es decir, poseen un Ritmo Interno que, por más corto que sea el plano, no podrá generar una sensación de vértigo. El montajista se halla, por decirlo de alguna manera "con las manos atadas" y, a lo sumo, podrá generar una "cierta sensación de fluidez".

Por lo tanto, podríamos decir que **el Ritmo Interno modifica al Externo** y no viceversa, como sugería Sánchez.

No hablamos en profundidad de este tema. Él me decía que hacía demasiados años que había pensado estas definiciones y que no recordaba bien los argumentos. Luego, se fue por las ramas, se sintió cansado y muy elegantemente –haciendo gala de una humildad inconmensurable– prefirió dar por terminada la charla agradeciéndome la entrevista (sic).

Pero Sánchez fue mucho más allá de la clasificación de Kulechov o de las relaciones entre los dos tipos de ritmo. Se puso a analizar qué elementos componían el Ritmo Interno y cómo se comportaban. Así, descubrió que dentro del Ritmo Interno coexis-

ten dos tipos de Movimientos: los *Progresivos* y los de *Pulsación Constante*. Pero esto lo vamos a ver más en detalle en la próxima conexión. Digo... próxima nota.



Título: El montaje cinematográfico. Arte de movimiento.

Autor: Rafael C. Sánchez

Año: 1983

Editorial: Universidad Católica de Chile. Pomaire.