

# EL CINE: REALIDAD FRAGMENTADA O FICCIÓN DE CONTINUIDAD JFK o la fragmentación de la realidad en función del relato

---

Ernesto Correa

## RESUMEN

El cine es una de las formas de relato más efectivas con las que ha contado el hombre, su capacidad de simultaneidad en tiempos y espacios hace que su mirada sobre el mundo sea distinta, a las de los relatos tradicionales. El cine se permite transformar los tiempos, los espacios y las velocidades a su antojo, pero sin que esto genere confusión en el espectador. ¿Cómo logra el lenguaje del cine presentar un sinfín de elementos de manera simultánea sin generar caos? El cine es la memoria y la memoria es el relato, el cine es el relato mismo, es la memoria en presente, es recordar como si se estuviera viviendo, el cine es recordar incluso el futuro, todo sin perder su ficción de continuidad que nace desde su esencia misma, su ficción de movimiento.

## Palabras clave:

Tiempo, movimiento, memoria, pensamiento, continuidad, fragmentación, punto de vista, relato.

## ABSTRACT

Motion picture is one of the most effective story telling mankind have come up with. Its simultaneity in time and space makes it completely different to traditional forms cinema allows you to transform time, space and velocities at will, without generating confusion on the audience. How is this case? Cinema is memory and memory is story, cinema is story itself, it is memory in present. It is remembering even future, without losing fiction of continuity born its very essence, motion fiction.

## Key words:

Time. Motion. Memory. Thought. Continuity. Point of view. Story.

**E**l cine aparece como una forma de apropiación de la realidad, bien sea a través del documental o por la necesidad de que parezca real, en el argumental, pero el cine no es lo real.

El cine es un engaño y, más que un engaño, un juego en el que el espectador participa a sabiendas y en el que permanece mientras se mantenga un engaño correcto, es decir mientras se respeten las reglas del juego, reglas que, por otro lado, el film se auto impone y lo menos que puede hacer es cumplirnos la promesa de unas reglas claras.

Uno de los elementos con los que el cine mantiene ese engaño es la aparente continuidad. Una ilusión de que lo que se ve es continuo, como lo es la vida, y que transcurre como ésta.

Sin embargo el cine no es continuo ni en tiempo ni espacio. V en él lo que se juega no es tanto lo que sea realmente continuo, sino lo que el espectador pueda aceptar como continuo y coherente, dentro de la película.

El cine ha sido visto como una forma de lenguaje, y se le han impuesto una gramática y unas reglas, y la mayor parte de éstas tienen que ver con mantener una continuidad aparente. Dichas reglas se transforman con la entrada de nuevos medios audiovisuales, y rompen cada vez más los esquemas de la continuidad real.

Para ver la diferencia entre la continuidad real y la continuidad aparente, entre lo real y lo verosímil, entre realidad y cine, tomaré como ejemplo dos visiones sobre un mismo acontecimiento. Las tomas documentales de Zapruder en tiempo y espacio reales, filmadas en el momento de la muerte de Kennedy, y la película de Oliver Stone, JFK, en la que se muestra, desde una perspectiva cinematográfica actual, el mismo suceso.

Como punto de partida tomaré el discurso sobre el Plano Secuencia o el cine como semiología de la realidad de Pasolini y la entrevista con Oliver Stone "Astillas para el cerebro".

En primer lugar, para trabajar el contraste entre las tomas de Zapruder y JFK es interesante ver como Pasolini mucho antes de que se realizara la película de Stone, y de que el por lo tanto, el montaje realiza sobre el material filmado (que está constituido por fragmentos, larguísimos o infinitesimales, de tantos planos secuencia como posibles tomas subjetivas infinitas) lo que la muerte realiza sobre la vida".<sup>1</sup>

Por otro lado, para poder abordar el problema de la continuidad, la discontinuidad, o la continuidad aparente, hay que detenerse en distintos términos y temas que están relacionados con el cine y con esa continuidad aparente que nos presenta. V con el problema de lo real, lo verosímil y lo creíble.

---

<sup>1</sup> PASOLINI, P.P. (1971): Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad, en AA.W.: Problemas del Nuevo Cine. Madrid. Alianza.

## EL TIEMPO

El cine transcurre en el tiempo y crea su propio tiempo, es decir, el tiempo del cine es un tiempo distinto al tiempo “real”, que percibimos como continuo, como una sucesión de acontecimientos. En la sala vemos la película en un tiempo real continuo (hora y media, dos horas). Sin embargo, el cine no maneja una continuidad temporal, como la que percibimos en la cotidianidad del mundo real. El cine comprime, e+tiende o modifica los tiempos, según las necesidades del film, tiene la posibilidad de encontrar y aplicar las multiplicidades del tiempo, ya que en él los tiempos no son sucesivos (no necesaria mente), sino que más bien se presentan todos como presentes diversos a cada instante, con su carácter de presente, pasado o futuro, pero sin la secuencialidad de la realidad. El pasado está aquí y el futuro también. Todos son presentes en la pantalla.

Si bien el plano secuencia puede aparecer como una continuidad en tiempo y espacio, en éste, el tiempo puede estar fraccionado por cámaras lentas o cuadros detenidos, aunque no haya corte o cambio de plano. Si tomamos el ejemplo de un plano secuencia característico, como llama Pasolini a las imágenes de Zapruder, vemos unos segundos en plano secuencia que cuentan lo que sucede, pero en éstas no hay la intención de un film, no hay la intención de narrar algo. Simplemente es la toma subjetiva de un acontecimiento, y a velocidad normal, prácticamente, no vemos nada, ni nos cuenta nada de lo que sucedió en ese momento.

Por su lado, Stone toma estas imágenes e interviene la continuidad del tiempo y logra un efecto mucho más impactante, que permite que la película tenga una mirada aparentemente más objetiva es decir, que para el público se presente desde diversos puntos de vista aumentando con esto la sensación de verdad. Logrando con esto una mayor continuidad con relación al todo de la película.

El tiempo cinematográfico no puede estar atado al tiempo de lo real, en el cine el tiempo está al servicio del relato, de la película y es por eso que si bien en tiempo real las tomas del Zapruder duran unos cuantos segundos, para que adquieran relevancia es necesario reducir la velocidad, e incluso detener el tiempo (para observar en un acercamiento el momento justo del disparo, por ejemplo) y esto es lo que hace la película de Stone. A partir de unos segundos de película, a partir de un plano secuencia “real”, construye toda una historia que nos dice más de lo que sucede en el momento de la muerte de Kennedy, o que por lo menos nos presenta una visión más amplia que las simples imágenes tomadas directamente de Zapruder.

Los planos “reales” de Zapruder son aceptados porque sabemos que fueron realizados en el lugar y el momento de los hechos. Sin embargo, la película modifica estas mismas imágenes, las fragmenta y a través del montaje (que es precisamente la fragmentación) logra un continuo creíble para el público. Logra una continuidad aparente que hace que el espectador acepte la multiplicidad de tiempos y sienta la historia como verdadera, dándole razón a Pasolini cuando habla del posible film sobre la muerte de Kennedy. “...Su genialidad no podría consistir más que en la coordinación. Intuyendo la verdad –a partir de los diversos fragmentos naturalistas, que constituyen los diferentes films–, estaría en condiciones de reconstruirla. ¿Pero cómo? Seleccionando los momentos

verdaderamente significativos de los diferentes planos-secuencia subjetivos y encontrando, como consecuencia, su auténtica sucesión. Se trataría, en pocas palabras de un montaje”.<sup>2</sup>

El tiempo cinematográfico, entonces, permite una discontinuidad en los planos, en el tiempo y el espacio para lograr una continuidad del todo del film. La fragmentación del tiempo y el espacio es la que le permite dar cuenta de una historia de forma que pueda ser vista como un continuo, como un todo; pues logra una continuidad aparente. Es decir, el montaje le permite al cine estar más cerca de reproducir la verdad de los acontecimientos que el tiempo y espacio continuos del plano-secuencia puro.

Se trata entonces de la forma en que el cine debe acercarse a la verdad, de si el cine nos debe narrar la historia de manera continua en el tiempo y si una película debe contarnos los acontecimientos de manera lineal, o si para darnos una verdad, ya que tiene la posibilidad de mostrarnos el pasado y el futuro en una misma pantalla, puede dar saltos adelante y atrás en el tiempo para mostrar con detenimiento esos mismos acontecimientos, logrando con esto reflejar distintas posibilidades de la verdad, que le dan al público la opción de vivir la historia desde las posibles perspectivas de los distintos actores de ésta.

Stone propone una forma de narrar la historia mas allá del documental, creando una historia veraz, que aunque puede tener elementos de ficción, le da al espectador un nuevo punto de vista sobre uno de los acontecimientos más importantes del siglo XX, planteando una forma distinta de mirar la realidad, como lo dicen sus palabras en *Astillas para el cerebro*:

“... una vida no se basa en la acumulación de hechos, sino en destellos de discernimiento, momentos del espíritu. Entonces, ¿estos destellos nos ciegan o nos iluminan? En este sentido, me agradan los destellos de imágenes al estilo MTV porque han superado la narrativa convencional de la misma manera en que James Joyce, con su obra *Ulises*, superó a Charles Dickens. Lo único que Joyce hizo fue llevar las cosas un paso más allá al crear una forma que representara las múltiples perspectivas de la realidad. Después de leer a Joyce, me resulta prácticamente imposible volver atrás para leer *Great expectations* de Dickens.”<sup>3</sup>

## ESPACIO

### Multiplicidad de ángulos o el espacio fragmentado

Son distintas las formas como se fragmenta el espacio en el cine, desde el campo y fuera de campo, donde el cuadro que se nos muestra implica un espacio que no se ve, bien sea para revelarse después convirtiéndose así en un nuevo campo, o para permanecer implícito permitiendo al espectador jugar con ese espacio imaginario del que llegan los elementos al cuadro, hasta el montaje vertiginoso de los videos musicales.

<sup>2</sup> PASOLINI, P.P. (1971): Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad, en AA.W: Problemas del Nuevo Cine. Madrid. Alianza.

<sup>3</sup> Stone, Oliven Entrevista *Astillas para el cerebro* para *New Perspectives Quarterly* (NPQ). En *Fin de siglo: Grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo*. Editado por Nathan P. Gardels. McGraw Hill, México, 1996.

Con la movilidad de la cámara, el espacio varía y se pueden cambiar los ángulos de visión desde los cuales el espacio es narrado por el cine. Esto genera un sinnúmero de posibilidades y formas de fragmentar el espacio, que van desde la profundidad de foco hasta el plano secuencia utilizado como alternativa, en el cual no hay un plano sino un espacio aparentemente continuo (no hay cortes), pero en el cual el espacio varía y se multiplica con el movimiento de la cámara, narrando toda una situación desde distintos puntos de vista, cambiando de planos o de encuadres lo que fragmenta el espacio aunque se presenta como un continuo aparente. El espacio real se nos presenta como un continuo, sin embargo el espacio que nosotros vemos, el que elegimos ver, excluye otros espacios y otros posibles recorridos.

Es igual al ver una película, el espacio que aparece frente a mí, en la pantalla, parece ser una reproducción del espacio real, de ese espacio continuo de la realidad, sin embargo, este espacio que veo continuo no lo es, está lleno de cortes, de cambios de ángulo y con traslados instantáneos de un lugar a otro, sin importar las distancias reales.

El espacio cinematográfico, así como el tiempo cinematográfico, sólo guarda una continuidad aparente. Primero porque la mirada que la cámara hace, cuando toma un punto de vista y muestra todo sin cortes, como en el caso de las Imágenes de Zapruder, es una elección y por lo tanto es sólo parte de la realidad que excluye otros puntos de vista, con lo cual lo que nos muestra es una fracción del espacio real del momento. Por otro lado porque, para solucionar lo anterior, es necesario entonces hacer lo que hace Oliver Stone en su película JFK, fraccionar el espacio en la película, es decir multiplicar los puntos de vista, para poder mostrar un espacio más cercano a ese espacio real. ¿Pero a que se debe que esa fragmentación del espacio nos parezca continua en su conjunto?

Pasolini, en su "Discurso sobre el plano secuencia", habla de la necesidad de que hubiera un número infinito de planos secuencias para lograr, luego de un montaje, un plano secuencia total, más cercano a la verdad de los hechos, extrayendo de cada uno de los planos secuencia los momentos "verdaderamente significativos", al hacer esto se está fraccionando el espacio. Es decir que mediante la fragmentación del espacio el cine se acerca a la verdad, o por lo menos a la veracidad.

En el cine, el espacio continuo se muestra, aparece para el espectador, como presente y subjetivo, es decir, es un espacio que nos cuenta la historia desde el punto de vista de alguien que estuvo ahí, como en las tomas ya mencionadas, Abraham Zapruder estuvo presente en la muerte de Kennedy, desde un ángulo, pero estas tomas no revelan la verdad de lo que sucedió allí, revelan lo que sucedió para Abraham Zapruder.

Por otro lado el fraccionar el espacio como lo hace Stone, le permite multiplicar los ángulos y por lo tanto ver las verdades de muchas personas y al hacer el montaje logra una verdad más objetiva y nos muestra aspectos que las tomas de Zapruder no. Stone mismo lo dice: "en mi película, la cámara reflejó la búsqueda en pos de la verdad. Sus diversos ángulos capturaron los puntos de vista simultáneos de una amplia variedad de testigos, y sus propios fragmentos de comprensión. La cámara misma constituyó un instrumento crítico. Debía ser autorreflexiva. Lo que usted ve

representado una y otra vez en la película son fragmentos de conciencia que, en conjunto, integran la realidad de un momento. Son trozos de un acontecimiento acerca del cual quizá no se pueda conocer toda la verdad. JFK es una avalancha de fragmentos de la verdad que se prolonga durante tres horas.”<sup>4</sup>

Como vemos, Stone habla de un acercamiento a la verdad a partir de la multiplicación de los ángulos y puntos de vista, es decir que la verdad no es posible contarla desde un solo punto de vista, y el cine que tiene la oportunidad de fraccionar el espacio, multiplicar los ángulos y coordinarlos y mostrarlos simultáneamente, como si el espectador estuviera en cada uno de los puntos de vista no puede contentarse con un solo punto de vista, si quiere tener una cierta verosimilitud, especialmente cuando se trabaja sobre un hecho histórico.

En un aparte de su discurso, Pasolini parecería contradecir esto cuando dice: “ la toma subjetiva es el máximo límite de toda técnica audiovisual. No se puede concebir “ver y oír” la realidad en su transcurrir mas que desde un solo ángulo visual: y este ángulo visual siempre es el de un sujeto que ve y oye.” Pero al leer con detenimiento lo que está diciendo, podemos darnos cuenta de que es algo que tiene que ver con la técnica, con la realidad en su transcurrir, es decir que está hablando de la imposibilidad técnica, tanto del individuo como de la cámara, para multiplicar los ángulos en tiempo presente.

Pero si como Pasolini dice más adelante hacemos del cine una narración del pasado en forma presente, es decir que el cine hable desde la memoria, vemos como lo que dice Pasolini es que para poder ser objetivos y lograr una continuidad en el todo del film, tenemos que volver el presente en pasado y eso se logra al fragmentar el espacio, al multiplicar los ángulos.

En palabras de Pasolini:

“Después de este trabajo de selección y coordinación (montaje) los diferentes ángulos visuales se disolverían, y la subjetividad, existencial, cedería el sitio a la objetividad; ya no estarían las conmovedoras parejas de ojos y oídos para captar y reproducir la fugaz y poco estable realidad, pero en su sitio habría un narrador. Este narrador transforma el presente en pasado.”

## EL MONTAJE

### Discontinuidad de las partes, continuidad aparente o continuidad en el todo

El problema de la continuidad o discontinuidad en el cine lo veo como se puede ver la misma cinta de la película, es decir, si vemos la cinta, la extendemos en una mesa, la vemos como una unidad, como un continuo de material; sin embargo, al mirarla a contraluz vemos como está compuesta por múltiples fotogramas. De la misma manera al ver un film desprevenidamente, como lo ve un espectador cualquiera, lo vemos como un continuo, pero al detenernos en un análisis un poco más detallado, nos damos cuenta de que está fragmentado en secuencias, y que éstas están

<sup>4</sup> Stone, Oliver. Entrevista Astillas para el cerebro para *New Perspectives Quarterly* (NPQ). En *Fin de siglo; Grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo*. Editado por Nathan P. Gardels. McGraw Hill, México, 1996.

formadas a su vez por planos y por encuadres. La unidad de la película es una pura ilusión, es una continuidad aparente.

El cine es absolutamente discontinuo en el detalle, para lograr una continuidad general, una continuidad del todo que es lo que le da el sentido.

Esa continuidad aparente, esa continuidad del todo, se logra fundamentalmente por el montaje, es decir fragmentar el tiempo y el espacio, multiplicar los ángulos, con el fin de lograr una dinámica de la narración, un sentido que exprese lo que el autor quiere decir.

Cuando se trata de un film como JFK que trata de un hecho histórico significativo, como es la muerte del presidente de una nación como los Estados Unidos, el film tiene también una necesidad de parecer real (y en general el cine pretende ser creíble, incluso en las películas de ciencia-ficción).

Pasolini nos dice que el hombre se expresa a través de las acciones, pues con éstas modifica la realidad, pero que estas acciones carecen de sentido y de unidad mientras el sujeto tenga un futuro, pues está inexpresado hasta que suceda el último acto de su vida, pues mientras una vida tenga incógnitas, un acto futuro podrá cambiar el sentido o el significado de las acciones precedentes del sujeto. En el cine, para él, pasa lo mismo, las imágenes sin el montaje, es decir la vida reproducida tal cual, carece de sentido hasta el momento en que el montaje interviene, pues con éste se escogen los momentos específicos que expresan el todo de la película, eliminando lo insignificante de una historia.

En las tomas de Zapruder está reproducido un momento de la realidad tal como fue visto desde un punto de vista, pero esa película no dice nada si no se sabe quién es el hombre que muere, por qué muere. La parte que se conoce de la película de Zapruder sólo dura unos segundos y son unos segundos impactantes, pero si conociéramos el resto del material que filmó este hombre, seguramente nos mostraría los momentos antes del suceso; una multitud aglomerada, aparentemente sin sentido; la gente expectante, tal vez su recorrido hasta llegar al punto desde donde vio la muerte de Kennedy, etc.

Lo que quiero decir es que sobre el Plano secuencia de Zapruder se ha efectuado ya un montaje no intencional -el ejercido por el autor al elegir unos momentos, unos recorridos, sobre otros y por eso y por tener un contenido dramático, además del conocimiento de quien se trataba, es un trozo de película que adquiere significación y tiene interés.

Pero, por un lado sólo nos muestra un ángulo del suceso, es una toma subjetiva e individual, es dramática por la realidad que muestra, pero no narra realmente lo que sucede. Es una toma continua pero que no ayuda por sí misma a entender la realidad del momento y en ese sentido se queda como un fragmento de realidad en discontinuidad con el todo de la vida.

La muerte de Kennedy, para seguir a Pasolini, realiza un montaje sobre su vida. Es decir, su muerte es su último acto y con ese acto, dramático y público, le da un sentido a su vida, fue un presidente querido por su pueblo y convertido en mártir. Si estuviera vivo aún no se podría decir de él lo que hoy se dice.

Las tomas documentales de su muerte, por sí mismas, no nos dicen nada de esto, faltan como lo dice Pasolini todos los demás planos secuencias posibles, para que nos dé a entender qué fue lo que sucedió allí: “Los últimos sintagmas vivientes de Kennedy buscaron una relación con los sintagmas vivientes de aquellos que se expresaban viviendo a su alrededor. Por ejemplo, el de su asesino o asesinos, que disparaba o disparaban.

Hasta que dichos sintagmas no se relacionen entre sí, tanto el lenguaje de la última acción de Kennedy, como el lenguaje de la acción de sus asesinos son lenguajes mutilados e incompletos”<sup>5</sup>. Y más adelante nos dice que sólo estará completo hasta que estos sintagmas se relacionen de manera coordinada, es decir después de un montaje.

Y es justamente de eso de lo que carece el plano secuencia de Zapruder.

Por el contrario, al ver JFK vemos que tanto desde el punto de vista estético como del narrativo, la película es fragmentaria, trata de que el espectador reaccione de manera subjetiva con respecto a lo que se le muestra, igual a lo que sería su reacción frente al hecho en sí, para lograr esto Stone multiplica los ángulos, acerca y aleja la cámara, es decir, le responde a Pasolini, y a su propuesta de film ideal, ya que trata de acercarse a la realidad, rellenando todos los espacios que deja el traza de película de Zapruder, que, incluso, es la base de su película. Inventa personajes y situaciones, todo para que el espectador tenga la sensación de realidad. Stone fragmenta de manera casi inverosímil la cinta de su película, para lograr un impacto en el espectador, un impacto que se da por la verosimilitud de su película. Esta verosimilitud, a mi juicio, la logra porque logra encontrar la coordinación entre los elementos y el conjunto, y con el todo del film, lo que lo hace estar cercano al todo de la realidad. Al todo que es el que debe estar en continuidad para lograr una nueva unidad, nacida de la fragmentación de los elementos internos del film.

Stone nos muestra esa vida, esos hechos que completan la historia, pero no de una manera lineal, sino por destellos, por imágenes casi oníricas, que llegan al inconsciente del espectador.

Y logra poner en concordancia los sintagmas vivientes de Kennedy, con los sintagmas vivientes de quienes estaban

viviendo a su alrededor, o de quienes el mismo creó para que vivieran esa situación en su película, dándoles un carácter de realidad, que logra que las tomas de Zapruder que utiliza tengan un sentido y una significación, mas allá de lo que tenían antes de su película. En JFK se encuentran o se inventan esos momentos verdaderamente significativos que reclama Pasolini, y se logra acercarse a su verdad, una verdad que representa múltiples perspectivas de una realidad de la que no se conocen y tal vez no se conozcan nunca todos los aspectos. Pero que para los espectadores del film tal vez se convierta en la verdad”.

Está claro que esa discontinuidad en los ángulos, ese falseamiento temporal, los cortes, la fragmentación de las tomas de Zapruder, etc. son absolutamente intencionales y que son necesarios,

---

<sup>5</sup> PASOLINI, P.P. (1971): Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad, en AA.W.: Problemas del Nuevo Cine. Madrid. Alianza.

e incluso ahí es tal vez donde radica el éxito de la película, en que se note esa discontinuidad, que es la que multiplica los puntos de vista y la que logra que sea la narración de un hecho de la vida.

Por otro lado esta discontinuidad no estorba, no molesta en la película por dos razones fundamentales, a mi modo de ver. Por un lado el espectador de JFK, es un espectador familiarizado con este tipo de cortes vertiginosos donde los espacios y los tiempos son falseados con fines narrativos o estéticos, son espectadores que han visto video clips, y comerciales, lo cual les permite asimilar la narración de la película, por otro lado la película mantiene una continuidad en el movimiento, es rigurosa en cuanto a la manera de hacer los cortes y a la forma en que se falsea la realidad. Los falsos ajustes, cuando son necesarios, son perfectos, y con respecto a esto hay que tener en cuenta lo que dice Jean Mitry, "Tales ajustes son indispensables cuando se quiere asegurar una perfecta unidad espacio temporal pasando de un punto de vista a otro como en el campo contracampo. Pero nadie ha dicho nunca que esta unidad sea obligatoria La ruptura del montaje sólo es sensible cuando es inútil."<sup>6</sup>

Y me atrevo a decir que en la película de Stone ninguno de los 2500 cortes o de los 2200 montajes es inútil y por eso no se sienten o molestan al espectador, porque cada uno de esos cortes está cargado de sentido, está expresando algo y está en coordinación con el todo de la película.

Es decir que la película mantiene su unidad a pesar de estar formada por miles de fragmentos, así como la cinta, de la que hablaba al principio, seguirá siendo continua, así esté dividida en miles de fotogramas. Gilles Deleuze también habla respecto a esto; "En efecto, una unidad es siempre la de un acto que comprende como tal, una multiplicidad de elementos pasivos o sobre los que se ejerce una acción. Los planos, como determinaciones espaciales inmóviles, pueden ser perfectamente en este sentido la multiplicidad que corresponde a la unidad del plano, como corte inmóvil o perspectiva temporal. La unidad variará según la multiplicidad que contenga, pero no por ello será menos la unidad de esa multiplicidad correlativa"<sup>7</sup>

En este sentido el film puede contener una multiplicidad de cortes pero la película no dejará de ser una unidad superior que contiene esa multiplicidad de planos que la conforman. El montaje lo que trata es justamente de lograr esa continuidad del todo de la película, haciéndola relacionarse con el todo de la vida, así para lograrlo sea necesario el falseamiento, la fragmentación del tiempo y el espacio. La acción del montaje, es decir del corte del negativo, fragmenta la vida para hacerla reproducible en el cine con una apariencia de continuidad que la haga verosímil para el espectador, aunque como dice Jean Mitry : "la continuidad cinematográfica es una serie de fragmentos cuyo desarrollo continuo no es más que ilusorio. Es la continuidad de un relato y no de lo real"<sup>8</sup>.

Continuidad que se logra al aparecer el narrador del que habla Pasolini, un narrador ausente que se hace evidente en la forma del relato, narrador que nace justamente cuando el montaje convierte

---

<sup>6</sup> Mitry, Jean. La Semiología, en tela de juicio cine y lenguaje.. Madrid. Akal. 1990.

<sup>7</sup> Gilles Deleuze (1985). La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1 Ediciones Paidós. Barcelona. 1991. Serie Paidós Comunicación.

<sup>8</sup> Mitry, Jean. La Semiología, en tela de juicio cine y lenguaje. Madrid. Akal. 1990.

el presente en pasado.

Si bien existen muchas maneras distintas de pensar el montaje o muchas técnicas y corrientes, éste convierte al cine en un medio para la narración, transforma la película de una reproducción incompleta de la realidad, o de la materialización de ideas visuales en un relato continuo.

El montaje actúa como la memoria, hace lo que la memoria hace con la vida, y es que, a mi modo de ver, la memoria, el recuerdo, es una de las primeras formas del relato, de la narración. Pues cuando narramos algo, algún hecho pasado, la memoria nos edita los hechos de forma que podamos relatarlos de manera continua, pero saltando de un momento a otro, de un espacio a otro, de una imagen a otra sin que se sienta una molestia por esta discontinuidad. Igualmente el cine, mediante el montaje, logra dar esa impresión de continuidad.

En la imagen movimiento, Deleuze afirma: “El único carácter general del montaje es que pone la imagen cinematográfica en relación con el todo, es decir con el tiempo concebido como lo abierto. El montaje da una imagen indirecta del tiempo, en la imagen movimiento particular y en el todo del film. Es, por una parte, el presente variable y, por otra, la inmensidad del futuro y del pasado”<sup>9</sup>.

En estas palabras de Deleuze vemos como el montaje pone en relación el fragmento (imagen movimiento particular, que también puede ser un plano o una secuencia), con el todo, con el tiempo como lo abierto (digamos la historia) y con el todo del film.

Es decir que el montaje es, en sus diversas escuelas, la forma en que el cine se convierte en relato, en memoria y entra en relación con el tiempo, con la historia, y se acerca a la verdad; ya que la verdad no es única y lineal sino que se nos presenta, como la película de Stone como un sinfín de destellos de distintas verdades que sólo son coordinares a través del montaje.

## EL PLANO SECUENCIA

### Aproximación a la realidad, continuidad aparente o el montaje desde el guión

Si fuéramos a ver la realidad como una película, la vida se nos presentaría como un eterno plano-secuencia, con una apariencia de continuidad y en el cual aparentemente estaríamos “captando” toda la realidad. Pero la visión que nosotros tenemos del mundo es subjetiva, escogemos lo que vemos y oímos; nuestro “intelecto” decide qué imágenes y sonidos son más importantes, dependiendo de nuestros intereses y muchos otros factores. En este sentido existe ya, desde la forma en la que miramos el mundo, una especie de montaje, pues estamos, desde nuestro punto de vista, editando la realidad.

Teniendo en cuenta esto, podríamos decir que si bien el Plano secuencia de Zapruder es puro, ya que no está planeado, no tiene cortes, y describe un hecho real desde un punto de vista real, también es cierto que desde el momento en que Zapruder escoge el punto desde donde va a ver el paso de Kennedy, ya está ejerciendo una acción de montaje, pues está privilegiando momentos

---

<sup>9</sup> Gilles Deleuze (1985). La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1 Ediciones Paidós. Barcelo-na.1991. Serie Paidós Comunicación.

de la vida, y del acontecimiento en sí mismo, lo cual se podría decir que es un montaje involuntario y desprevenido.

Por eso cuando Pasolini habla de la película ideal sobre la muerte de Kennedy, la más cercana a la realidad, habla de un montaje, en el cual se escojan las imágenes significativas de todos los puntos de vista posibles, para lograr esa secuencia del todo, esa cercanía a la verdad, esa realidad lo más fielmente retratada. Sin embargo esa secuencia tampoco se podría llamar un plano secuencia puro, pues quien hiciera la selección de los momentos para coordinarlos estaría ejerciendo una acción subjetiva sobre las tomas y al hacerlo haría, también, su versión de esa secuencia del todo, distinta a otras posibles que podrían hacer otras personas si hicieran el montaje.

Por esto tal vez solamente se pueda hablar de un plano secuencia puro, o de un plano secuencia del todo en términos de lo ideal, pues hasta el plano secuencia más desprevenido tiene ya un montaje y una elección, implícitos. Esto sin dejar de lado los planos secuencia como recurso, en los cuales el montaje es intencional y previo al rodaje, es decir, desde el guión se está pensando en el montaje y los planos secuencia son una anticipación de éste, pues se incluyen elementos, movimientos y acciones que podrían ser hechas en planos distintos, pero que el director elige hacer en un solo plano, bien sea para dar una sensación de realidad, por una intención estética, o por ambas.

El plano secuencia, es cierto, nos da una sensación de verdad, pues se nos presenta en la pantalla como un continuo de tiempo y espacio, de alguna manera algo que nos acerca a la realidad, pues esta también la percibimos como continua. Además nos muestra de una manera más cercana el ambiente en que vive o se mueve el personaje, como lo dice Rossellini, uno de los autores que más lo utilizó en sus películas: “¿En qué consiste la ventaja del plano secuencia? En que permite sumergir al personaje en el ambiente. Todo lo que el hombre hace está unido al ambiente, a la luz, a la atmósfera, a las horas del día, a las cosas que tiene alrededor. Y el plano-secuencia logra recrear al hombre, su pensamiento, su acción, el ambiente en que vive, en el contexto; teniendo siempre presentes todas estas cosas a la vez. Y mientras te da el conjunto, también te sugiere elementos nuevos: agrega, completa”.<sup>10</sup>

Si bien los tiempos del neorrealismo pueden estar en parte superados en el lenguaje cinematográfico, no por ello deja de haber elementos importantes para este trabajo en las palabras de Rossellini. Por un lado porque nos habla de que el plano secuencia permite recrear el pensamiento del personaje y por otro de como el plano secuencia permite ir añadiendo, completando, datos al personaje. Y es esto lo que nos da una sensación de verdad. El hecho de poder sentir al personaje en su vida cotidiana, nos hace sentir que lo que vemos es verdadero.

Por otro lado, una cosa es la sensación de realidad y otra es el sentido de realidad. El plano secuencia, con su continuidad y su acercamiento al personaje da a la película una apariencia de verdad, de realidad; pero siempre, también, nos dará una sensación de subjetividad. Es decir el

<sup>10</sup> Rondi, Gian Luigi. *El cine de los grandes maestros. Rossellini* Bs. As., Emecé, 1983, EMECÉ editores.

plano secuencia nos da la sensación de ser la verdad de alguien, la verdad del personaje o la de un observador dentro de la película.

Es una visión subjetiva, con un punto de vista determinado y esto de alguna manera le otorga sentido a la película pues nos da la sensación de estar presenciando lo que alguien vio, que es una forma de asistir a los sucesos. En el plano secuencia se podría decir, el relato se cuenta desde adentro, desde la forma en que relata quien la vio o la vivió.

El montaje por su parte, es una multiplicación de ángulos y de imágenes y si es un montaje como el que hace Stone en JFK, (y que sigue utilizando en *Natural Born Killers* y *Nixon*) con mayor razón, pues llena el cerebro de imágenes similares a las de un video clip, muestra posibilidades nuevas, inventa puntos de vista o personajes si es necesario, creando una historia con sentido, una historia coherente, reuniendo los datos reales, las imágenes existentes (las tomas de Zapruder) y recrea la situación, la inventa de nuevo tratando de darle tanto la mayor verosimilitud, como la mayor coherencia. No como un continuo, pero sí como JFK, con todos los montajes y los cortes no está tratando de contar “la verdad” o “la realidad”, está tratando de mostrar una aproximación a un acontecimiento real, trata de representar múltiples perspectivas de realidad, trata de darle a su película un sentido de verdad. Y sus palabras en la entrevista ya citada nos dan una luz sobre lo que puede el cine frente a la verdad: “JFK en realidad es semejante a la película japonesa *Rashomon*, la rábula de Akira Kurosawa acerca de la Imposibilidad de poder llegar a una sola verdad”.<sup>11</sup>

Esa imposibilidad de encontrar una sola verdad es lo que hace necesario que la película busque el camino para reconstituirse en una unidad.

La película de Stone propone un plano secuencia nacido de su propia fragmentación, un plano secuencia en el que la continuidad buscada no es la continuidad de la realidad, o de lo real, sino la continuidad de la historia que se está contando, lo que es necesario para que el film sea visto como una unidad. En palabras de Gilles Deleuze cuando comenta a Pasolini: “es preciso, pues, que el todo renuncie a su idealidad y pase a ser el todo sintético del film, realizado por el montaje de las partes; e inversamente, que las partes se seleccionen, se coordinen entre en *raccords* y enlaces que reconstituyan por montaje el plano secuencia virtual o el todo analítico del cine”.<sup>12</sup>

Sin embargo, que el montaje permita reconstituir ese plano secuencia virtual, que permita ver todos los puntos de vista y por lo tanto sea en ese sentido, más “cercano” a la realidad o a la verdad, no implica la desaparición o la inutilidad del plano secuencia. Pues como ya dije, el plano secuencia permite acercarse a la historia desde adentro, logra, además, una sensación, de realidad que es muy útil e incluso necesaria en ciertos casos, especialmente cuando ya vemos cómo el montaje puede lograr de manera, si se quiere más clara, esa continuidad que el plano secuencia busca. Pero el plano secuencia como elección estética es una elección de estilo, una elección de una forma de narrar o de ver el mundo. Y en ese sentido Pasolini lo deja claro en su discurso sobre

<sup>11</sup> PASOLINI, P. R (1971): Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad, en AA.W: Problemas del Nuevo Cine. Madrid. Alianza.

<sup>12</sup> Gilles Deleuze (1985). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1* Ediciones Paidós. Barcelona. 1991. Serie Paidós Comunicación.

el plano secuencia: “Mientras, de hecho, el plano secuencia verdadero reproduce tal cual una acción real, y tiene su duración, un plano secuencia falso (que es el caso de la mayor parte del cine neorrealista, pero también de ese naturalismo ilustrativo de la convención comercial) imita la correspondiente acción real, y tiene su duración, un plano secuencia falso (que es el caso de la mayor parte del cine neorrealista, pero también de ese naturalismo ilustrativo de la convención comercial) imita la correspondiente acción real, reproduciendo varios rasgos, reduciéndolos después conjuntamente a un tiempo que los falsifica fingiendo la naturalidad”<sup>13</sup>.

Entonces tanto el plano secuencia como el montaje tienen su propia utilidad en el cine, son distintas formas de narrar la historia y no necesariamente se excluyen, bien sea que se trabaje el uno o el otro, o incluso ambos a la vez dentro de la misma película, se trata de que sirvan a la narración del film y que logren esa continuidad interior de éste, que mediante un montaje previo (plano secuencia) o posterior montaje fragmentado, la película conserve su unidad fundamental.

Ya Gilles Deleuze nos lo dice en la Imagen tiempo: “Presentimos ya que el montaje corto o fragmentado, y el largo plano secuencia sirven a una misma causa. El primero presenta sucesivamente cuerpos cada uno de los cuales ejerce su fuerza o sufre la de otro: “cada plano muestra un golpe, un contragolpe, un golpe recibido, un golpe asestado”. El segundo presenta simultáneamente una relación de fuerzas en su variabilidad, en su inestabilidad, en la proliferación de vectores. De un lado y de otro hay siempre choque de fuerzas, dentro de la imagen o de las imágenes entre sí. Un montaje corto puede reproducir un plano secuencia, por guión técnico, o un plano secuencia producir un montaje corto por reencuadre incesante.”<sup>14</sup>

## CINE: MEMORIA, PENSAMIENTO, REALIDAD NARRADA

“La memoria, en efecto, según una fórmula de Janet, es la conducta de relato. En su misma esencia, es la voz que habla, se habla o murmura y cuenta lo que sucedió”<sup>15</sup>.

Todos los relatos son memoria. El cuento, la novela, son hechos de la memoria, pues siempre cuentan hechos pasados, incluso si es ficción, ésta se cuenta como algo que sucedió. El cine también es un relato, es memoria, pero tiene una característica que lo hace encontrarse en un punto distinto del relato que cualquier relato escrito o hablado. El cine es imagen, imagen que se presenta ante los ojos, al ver la película, vemos las imágenes de los hechos en el momento en que suceden, el cine es pasado, presente y futuro, en el ahora. Las imágenes no nos muestran la realidad en el pasado pues la imagen presenta los acontecimientos para narrarlos. El cine tiene la posibilidad de ir hasta los tiempos más remotos y lanzarse a un futuro de manera premonitoria. El cine presenta todo aquí y ahora, lo cual genera una manera única de la narración.

<sup>13</sup> PASOLINI, P.P. (1971): Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad, en AA.VV.: Problemas del Nuevo Cine. Madrid. Alianza.

<sup>14</sup> Gilles Deleuze (1985). La imagen-tiempo. Estudios sobre Cine 2. Ediciones Paidós. Barcelona. 1991 Serie Paidós Comunicación.

<sup>15</sup> Gilles Deleuze (1985). La imagen-tiempo. Estudios sobre Cine 2. Ediciones Paidós. Barcelona. 1991 Serie Paidós Comunicación.

Cuando vemos la toma de Zapruder sobre la muerte de Kennedy, es cierto que estamos viendo un hecho del pasado. Estamos asistiendo a un hecho histórico. Las imágenes documentales que vemos nos hablan desde el pasado, pero es un pasado no narrado. Estas tomas nos muestran directamente lo que sucedió, pero no nos cuentan la historia. En este caso el cine está actuando como un medio técnico que reproduce la realidad de manera parcial y subjetiva. Estas tomas son la imagen de ese pasado que fue presente, pero en ellas no hay una intención creadora, ni un propósito narrativo.

Más allá de la toma directa documental, como el caso de las imágenes de Zapruder, el cine busca contar historias. Y lo que le permite hacerlo es el pensamiento fraccionario del hombre que crea una película. El pensamiento de un hombre que le permite “imaginar” las posibles tomas e impresiones de un acontecimiento desde múltiples puntos de vista. Es decir el montaje, no como acción física de cortar la cinta, sino como concepto, como forma de pensar en los acontecimientos, como forma de acercarse a la verdad. Cuando un realizador se enfrenta al proceso de escritura de un guión, su pensamiento no actúa de manera continua, salta de un punto de vista a otro, y de un momento de la historia a otro, es el montaje la forma en que el cine nace como acto de creación, pues a través de éste el cine puede narrar, puede contar lo sucedido y se convierte en una forma de contar historias, o en una forma de contar la historia, la vida.

El cine, entonces, tiene dos formas de aproximarse a la realidad, una es mediante el registro documental y continuo de ésta, tomas que son reales y en tiempo y espacio reales, tomas subjetivas que nos muestran la historia desde un ángulo real. Y por otro lado está la película que narra los hechos a través del montaje. Las tomas directas actúan en presente, es la realidad vista desde el momento en el que se dieron los acontecimientos; por otro lado, el montaje permite ver los hechos desde múltiples puntos de vista que nos acercan a la realidad desde un punto de vista global y casi omnipresente es, para el espectador, como si fuera la mirada de Dios. El montaje le permite al cine actuar como actúa la memoria, es decir, el montaje desecha los acontecimientos insignificantes para la historia que se pretende contar y trata de relatar los hechos, como lo hace nuestra memoria. Ya que nuestra memoria también selecciona y deshecha. Desecha lo que para nosotros es insignificante o, lo que no es conveniente recordar. Stone en JFK, si bien, recrea los acontecimientos nos narra una historia, nos cuenta los hechos, desde una memoria creada por él mismo. El fraccionar las tomas documentales le permite mostrar otras verdades, otras realidades que se dieron en el mismo momento.

Sin embargo, si bien es cierto que el montaje representa ese pensamiento fraccionario, ese pensamiento por destellos, el plano secuencia también permite un acercamiento a la realidad. Cuando pensamos o recordamos algo, las imágenes llegan a nosotros de manera discontinua pero, al tratar de relatarlos los volvemos continuos y formamos una nueva imagen, una imagen creada por nosotros, un relato continuo, para que sea posible que los demás comprendan y encuentren sentido al relato. Es ahí donde el plano secuencia, como continuo del cine, encuentra su lugar dentro de la narración cinematográfica. Pues es necesario, desde mi punto de vista, que si bien las imágenes, los tiempos y los espacios se fragmenten para poder asistir de manera más objetiva a los hechos, también lo es que todo se reunifique en un relato aparentemente continuo y coherente, que sería ese plano secuencia del todo del film. Además, el plano secuencia específico

cabe dentro de una narración montada, para acercar al espectador a los hechos desde un punto de vista específico y que el narrador intervenga de manera directa en la historia y sepamos que la historia la ha contado alguien.

Pero no es el plano secuencia puro el que nos permite lograr esto. Es ese plano secuencia que tiene al montaje en sí mismo. De alguna manera se podría decir que el plano secuencia moderno es la memoria de alguien, de un individuo, mientras que el montaje corto es una memoria colectiva y objetiva, es la memoria reconstruida a través de los relatos de múltiples narradores y que le da al espectador la impresión de estar más cerca de la verdad pues está oyendo y viendo las diferentes versiones de la historia.

El plano secuencia se convierte entonces en uno de los elementos del cine para apropiarse de ese pasado, es “una capa del pasado” como lo diría Deleuze, “... con sus nebulosas y sus puntos brillantes que van a alimentar a la imagen recuerdo y a determinar lo que ella retiene de un antiguo presente.”<sup>16</sup>

Porque el acto de la memoria, y por lo tanto el cine tienen otra característica y es que recrean los hechos, pues estos no se vienen a la memoria tal cual como el presente que fueron; las imágenes las creamos, las complementamos, agregamos elementos en los espacios vacíos para crear el relato de ese pasado. Y eso es exactamente lo que hace la película de Stone. Rellena los espacios, crea personajes y situaciones en los puntos inciertos de la versión oficial de la muerte de Kennedy, toma las imágenes de Zapruder y crea una nueva memoria sobre este acontecimiento, y deja grabada en la memoria del espectador su versión ampliada del acontecimiento.

En este punto, lo que el cine necesita para hacerse relato, es mostrar la realidad desde un punto de vista que le permita al espectador estar allí, presenciar los acontecimientos, ser verosímil y lograr esa continuidad y coherencia que sólo logra al reunificarse en ese plano secuencia virtual que hace que lo vivamos como la vida en un continuo aparente, en un mundo de imágenes fraccionarias que son un conjunto coherente, si están coordinadas mediante un pensamiento que fracciona las imágenes para crear el relato continuo de la vida en sus momentos significativos. Ahí el cine encuentra su sentido, sólo ahí se puede hablar del cine como narración y como relato que narra mejor que cualquier otro los acontecimientos de un mundo cada vez más inenarrable. De una vida cada vez más parecida al cine.

---

<sup>16</sup> Gilles Deleuze (1985). La imagen-tiempo. Estudios sobre Cine 2. Ediciones Paidós. Barcelona. 1991 Serie Paidós Comunicación.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PASOLINI, Pierre Paolo. *Discurso sobre el plano secuencia o el cine como semiología de la realidad*. Entrevista en AA.VV: Problemas del Nuevo Cine. Madrid. Alianza. 1971.

STONE, Oliver. *Astillas para el cerebro*. Entrevista para New Perspectives Quarterly (NPQ). En Fin de siglo: Grandes pensadores hacen reflexiones sobre nuestro tiempo. Editado por Nathan P. Gardels. McGraw Hill, México, 1996.

MITRY Jean. *la Semiología, en tela de juicio. Cine y lenguaje*. Madrid. Akal. 1990.

DELEUZE, Gilles (1985). *La imagen-movimiento*. Estudios sobre cine 1. Ediciones Paidós. Barcelona. 1991. Serie Paidós Comunicación.

RONDI, Gian Luigi. *El cine de los grandes maestros Rossellini*. Buenos Aires. Emecé, 1983, EMECÉ Editores.

DELEUZE, Gilles (1985). *La imagen-tiempo*. Estudios sobre Cine 2. Ediciones Paidós. Barcelona. 1991 Serie Paidós Comunicación.